

W NUMERZE:

ROMAN BRATNY — Do młodych towarzyszy broni.
JERZY BROSZKIEWICZ — Dyskusja o Dworczaku.
JANUSZ BOGUCKI — Pronaszko.
JAN SPIEWAK — Nowe wiersze.
BOLESŁAW GAWIN — W walce z błędami.
KRYSZYNA SKUSZANKA — Dramaturgia a zagadnienia inscenizacji.
MACIEJ ZIMIŃSKI — „Przygoda” z „Kleksem”.
STANISŁAW SZPIŃAŁSKI — Józef Turczyński.
JAN KOTT — Farsa na cztery ręce.
BOLESŁAW MICHAŁEK — „Paloma”.
GEORGIJ POLANOWSKI — Radosna sztuka.

Przegląd kulturalny

MELPOMENA W KŁOPOTACH

STEFAN TREUGUTT

Tegoroczny Zjazd teatralny różnił się pod wielu względami od poprzednich. Był zdecydowanie mniej nastawiony na sprawozdawczość, miał charakter bardziej dyskusyjny. Na sali obrad w dniach 3 i 4 maja panowała atmosfera szczerzej wymiany poglądów, ostra nawet krytyka wynikała z gorącej troski o dalszy rozwój i rozrost naszego teatru.

Z radością można było obserwować, o ile w ostatnich latach podniosła się ideowa świadomość ogółu twórców naszego życia teatralnego, o ile pogłębiło się poczucie współodpowiedzialności za rozkwit socjalistycznej kultury naszego narodu. Nie było na sali obrad sztywnego podziału na „góre”, rzucającą postulaty, i na bardziej lub mniej żywo reagujące „dół”. Na naszym ostatnim Zjeździe krytyka kierownictwa resortu kultury i sztuki i kierownictwa naszego życia teatralnego była wynikiem wspólnej oceny dotychczasowych osiągnięć i błędów. Były wynikiem wspólnej troski o należyte wykonanie zadań społecznych stojących przed teatrem.

Zjady poprzednie były widownią walki o nowy teatr, postulowały metodę realizmu socjalistycznego, napotykały częstokroć na bardzo poważne opory. Wydaje mi się, że ostatnie spotkanie jest świadectwem (jednym oczywiście z wielu) nowego i wyższego poziomu naszej pracy teatralnej. Nie szło już tylko o to, co ma być — ale też o to, jak ma być. Znikła w znacznej mierze konieczność przypominania najprostszycy prawd w w uproszczonej formie. W swa domości ogromnej większości twórców teatralnych nie ma już wąhań na temat słuszności metody realizmu socjalistycznego, chcą oni natomiast dyskutować jak te metody stosować i rozwijać. Nikogo chyba już dziś nie będziemy przekonywali, że sztuka odbija rzeczywistość, wszystkich nas natomiast gnębi problem, jak najlepiej, najpełniej i najsukuteczniej ukazać na scenie rewolucyjne idee naszego dzisiaj. Wiemy, czego szukamy w arcydziełach klasyki narodowej i światowej, nie raz i nie dwa będziemy natomiast błądzili, gdy przyjdzie torować drogi nowatorskiej i odkrywczej interpretacji skarbów kulturalnych przeszłości.

Na obradach ostatnich była atmosfera dla szerokiej i poważnej dyskusji ideowej. To wielki plus. Uznając w pełni potencjalne, a i rzeczywiste *aktywne* dwudniowego zjazdu warszawskiego, nie trzeba tracić z oczu *pasywów*. I to poważnych. Dyskusja mogła się rozwinąć, tkwila w powietrzu — a w gruncie, tak zupełnie serio, to do niej nie doszło. Grzmotało, błyskało, przeszło strunami. Nie mam najmniejszego prawa, by wypowiadać się w imieniu uczestników Zjazdu, zdaje mi się jednak, że wielu z nich wyjeżdżało z Warszawy rozczarowanych. Może byli i tacy, zwłaszcza z ośrodków terenowych, którzy niewłaściwie rozumieli cel dyskusji, nawet jej przydatność.

Poważną część dyskusji zjazdowej zajęły sprawy organizacyjno-materiałne, sprawy kadr personalnych, jednym słowem bazy rozwojowej naszego teatru. O sprawach tych mówił w swym referacie podstawowym dyrektor C.Z.T. St. W. Balicki; bardzo słusznie, że sprawy te poruszyli tak wielu zebranych. Bez reorganizacji i ulepszenia aparatu teatralnego próby podniesienia poziomu będą wisiały obu nogami w teorii, będą się ograniczać do jednostkowych, dorywczych akcji. Z drugiej zaś strony, o rozszerzeniu zasięgu teatru, o dotarciu sceny na wieś nie ma mowy bez rozwiązania trudności materiałno-personalnych, bez ulepszenia właśnie bazy organizacyjnej.

Dyrektor Balicki przypomniał w swym referacie cyfry świadczące o osiągnięciach dotychczasowych: mówił m. in., że mamy już nad sto scen różnego typu, niemal 40 procent widzów dociera w teren, ilość widzów osiągnęła imponującą cyfrę 12 i pół miliona. Sukcesy dotychczasowe to jednocześnie sygnały jeszcze większych zadań stojących przed nami. Ani referent ani też niki z dyskutujących nie miał zamiaru „usypiać się cyframi”. Niebezpieczne i głęboko oportunistyczne jest wyklamywanie się przed przyszłością w imię przeszłości i nawet teraźniejszości. Czy jednak słuszne, usprawiedliwione, konieczne są stały w tej dziedzinie na ostatnim

Zjeździe stawiane były zawsze w słuszny sposób? Obawiam się, że nie zawsze.

Miał bez wątpienia rację Marian Wyrzykowski, gdy postulował rewizję dotychczasowej konwencji, miał rację rektor Jan Kreczmar, gdy mówił z troską o niezadowalającym ilościowo i jakościowo stanie szkolnictwa aktorskiego i reżyserskiego. Bez zapewnienia należytej bazy technicznej objazdowy Teatr Ziemi Łódzkiej będzie nadal zmuszony do heroicznego wręcz pokonywania trudności, ludzie będą traciłi zdrowie i siły. Akcja objazdowa teatrów stałych kuleje, a w wielu ośrodkach staje całkowicie z powodu braku pojazdów. Dotychczas absolutnie nierozwiązany jest problem kadr aktorskich dla filmu, który z roku na rok wyciąga na krócej lub dłużej coraz większą ilość ludzi z teatru. Wymieniam kilka tylko ze spraw, których obszerny rejestr wytoczyli na wspólnym zebraniu przedstawiciele wszystkich ośrodków teatralnych Polski. To wszystko są realne trudności, często kiedy takie tarasują zupełnie dokładnie drogę, usunięcie ich jest sprawą jak najbardziej pilną. Na bieżącej takie cierpią nie tylko ośrodki prowincjonalne czy nowopowstałe, lecz i teatry centralne. Dyrektor B. Dąbrowski wymownie przedstawiał trudności personalne w teatrze tak stosunkowo dobrze opatrzonym etatami, jak Teatr Polski w Warszawie. Teatr ten ma kłopoty nie tylko z ludźmi — brak mu magazynu, brak sali prób, odpowiedniej ilości pomieszczeń za sceną... coż mówić o innych, niewątpliwie w ogromnej większości gorzej zaopatrzonych scenach.

Bardzo dobrze, że ludzie teatru głośno wołali o poprawę całego szeregu niedociągnięć — dobrze, że domagali się większej niż dotychczas pomocy ministerstwa i C.Z.T. Równie dobrze, że sygnalizowali i zwracali uwagę na wszelkiego typu hamulce i zawiady w normalnej pracy: od braku autobusów, po brak wykwalifikowanych kadr i wadliwe często funkcjonowanie machiny Centralnego Zarządu. I dyrektor Balicki w referacie, i minister Sokorski w podsumowaniu obrad zwracali uwagę na pocieszający fakt, że ludzie naszego teatru uczą się właściwego stosunku do planowania gospodarczego, że pod tym względem jest rzeczywiście lepiej niż w latach poprzednich. W tym, tak słusznym, podkreślam to raz jeszcze, akcentowaniu spraw bazy organizacyjnej było jednak kilka momentów niepokojących.

Przed wszystkim powinniśmy pamiętać, że w różnych wypadkach sprawy materiałno - organizacyjne nabierają różnej wagi. Jeżeli przedstawiciel nowohutnickiego młodzieżkiego teatru Nurt skarży się na kadrowe i organizacyjne kłopoty, to rozumiemy dobrze, że od tych spraw zależy wprost dalsze istnienie zespołu. Jeżeli jednak kierownik artystyczny Teatru Polskiego w Warszawie główny akcent kładzie na kłopoty organizacyjne, to trzeba na to spojrzeć zgola inaczej. Czyżby kłopoty te, bez wątpienia realne i niełatwe do usunięcia, były główną przyczyną niedomagań Teatru Polskiego? Jestem przekonany, że maksymalnie daleko idącą poprawą warunków lokalowych, stabilizacją kadr, itp. nie zapewni automatycznie poprawy, jeżeli w zespole i w całokształcie pracy artystycznej nie nastąpi zasadniczy przełom. Czołowy, reprezentacyjny teatr naszego kraju od lat cierpi na artystyczny eklektyzm, nie wypracował własnego, indywidualnego stylu, obok inscenizacji bardzo wartościowych, zdarzają mu się przykre potknięcia. Z tym wszystkim teatrem rozporządza znakomitym zespołem aktorskim i reżyserskim. O czym w takim wypadku należy dyskutować? Czy o tym, że normalny ciąg zajęć utrudniają okolicznościowe akademiczne występy obce?

Sprawy poziomu artystycznego teatrów polskich zeszyły jakoś w ciągu obrad na plan dalszy. W kilku tylko wypadkach, jak w wypadku pozytywnej oceny linii rozwojowej Teatru Współczesnego w Warszawie, którą w kilku słowach na marginesie swej wypowiedzi naszkicował Edward Csato, czy w wypowiedzi Janusza Warmińskiego, atakującego szaryżnę i naturalizm wielu naszych inscenizacji, doszła do głosu konkretna ocena obecnego poziomu ideowego i artystycznego naszej pracy scenicznej. W różnych

wypowiedziach przewijała się bardziej lub mniej wyraźnie tendencja do oddzielania spraw bazy organizacyjnej od spraw poziomu, od ideowej dyskusji na temat rozwijania metody realizmu socjalistycznego. Działo się to na pozór bardzo logicznie. Chcemy rozszerzyć zasięg oddziaływania teatru — słyszało się w wielu wypowiedziach — chcemy podnieść poziom, chcemy dać widzowi najlepsze przedstawienia najlepszych sztuk współczesnych i klasycznych — ale brak nam ludzi, samochodów, lokalów, itd. itd. Gdy uporamy się z najpilniejszymi trudnościami: bazy, pomyślimy na serio o ideologii, o poziomie. Gdy w pięknej i dowcipnej wypowiedzi Kazimierza Rudzkiego, wypowiedzi bardziej serio niżby to po jej paradykstycznej formie zdawać się mogło, znalazła się realna i słuszna propozycja, by najpilniejsze zadania podzielić na takie, które możemy realizować w najbliższym okresie, i na długofalowe, rozkładające się na lata — to wielu uczestników Zjazdu po wysłuchaniu wszystkich wypowiedzi mogło dojść do wniosku, że najpierw trzeba właśnie organizację życia teatralnego, bazę materiałną rozbudować — potem zaś „długofalowo” szturmować strome zadania ideologii i poziomu artystycznego. Kazimierz Rudzki wypowiadał inne oczywiste myśli, a tendencje do czasowego chociażby rozdzielania spraw ideologii i poziomu od zagadnień kadr i planowania gospodarczego są jak najbardziej niesłuszne.

Nie będzie nigdy takiego błędnego czasu, gdy znikną wszystkie kłopoty związane z konieczną rozbudową bazy organizacyjnej i technicznej. Nie znikną nawet te najwęższe. Po zaspokojeniu jednych, najbardziej pilnych, bez wątpienia staną nowe, w nowej sytuacji również pilne. Nie zapominajmy, że w skali ogólnego planowania kulturalnego nie nowe formy organizacyjne, nie środki materiałne i techniczne decydują o rozwoju nowego teatru; formy te mogą opóźniać lub przyspieszać rozwój, są konieczne dla istnienia teatru, ale nie decydują. Decydujące znaczenie ma żywa dynamika treści ideowych naszego teatru. Bez ich rozwoju, bez stałego wypprzedzania istniejących form organizacyjnych życia teatralnego przez żywą myśl tworzącego dla społeczeństwa artysty, nie będzie dobrego teatru. Będzie może teatr porządný, dobrze zorganizowany, ale martwy. Nasi twórcy i artyści słusznie walczą o lepsze warunki pracy zawodowej, biją na alarm w związku z kryzysem kadr, słusznie postulują usprawnienie pracy C.Z.T. i resortu kultury i sztuki. Wszystko absolutnie słuszne, jeżeli walczą w imię tego, co chcą pokazać już teraz, jeżeli im niedomagania istniejących form organizacyjnych przeszkadzają w realizacji programu artystycznego, jeżeli ich rozmach ideowy przekracza to, co w tej chwili daje im istniejąca baza organizacyjna i materiałna. Gorzej, jeżeli postulaty takie robi się w imię podniesienia poziomu „potem”. Wtedy najbardziej nawet słuszne żądania i rejestry niedomagań są, mimo-wolna może, maską dezorientacji, niepewności wobec „zwrotu w polityce kulturalnej”.

Na to mogą odpowiedzieć czynni uczestnicy obrad warszawskich, że przecież i o tym mówili, że przecież i o repertuarze, i o nowatorstwie, i o śmiałości — jednym słowem, że „zwrot” uwzględniali w pełni i wyzerpująco. Nie wydaje się, by sprawa i z tym tzw. „zwrotem” była całkiem jasna, i by sposób poruszania na ostatnim Zjeździe spraw poziomu naszych teatrów był całkowicie słuszny.

„Dziś możemy z całą powagą powiedzieć — mówił na obradach St. W. Balicki — że teatr polski w swym zasadniczym trzonie szuka drogi do nowego człowieka, że razem z nim pragnie budować. Ze czyni poważne wysiłki, aby w dziełach swej sztuki obrazować sens i ducha przemian, aby pomagać człowiekowi nauką i pięknem. aby być świadomym współtwórcą nowego życia.” Referent przypomina dalej: „Ludzie teatru, podobnie zresztą jak pracownicy kultury w innych iysypilnych sztuk, zdają sobie jednak sprawę z tego, że nasza twórczość i polityka teatralna nie tylko zbyt rzadko jest motorem nowego, nie tylko nie nadąża za

przebudową ustroju i ekonomiki naszego kraju, ale zbyt często pozostaje daleko w tyle”.

Oto i klucz „zwrotu w polityce kulturalnej”. Dokonałiśmy przełomu w naszym życiu teatralnym, ze sceny dla części społeczeństwa, ze sceny ukształtowanej w warunkach ustroju kapitalistycznego wyzysku stworzyliśmy scenę dla narodu rozwijającą się w socjalizmie i dla socjalizmu. Nasz nowy teatr nie nadąża jeszcze za życiem, rejestruje, i to jednostronnie, przemiany, nie walczy jeszcze tak jak powinien o nowy, najbardziej humanistyczny typ kultury. Teatr chcemy i możemy podnieść na wyższy poziom. Nie zmieniamy ani na jotę kierunku, nie wyzsekamy się ani jednej ze zdobytych osiągniętych w ostatnich 10 latach. Rozszerzamy jednak front natarcia. Przykładem niech będzie sprawa repertuaru. W referacie zjazdowym St. W. Balicki postawił ją bardzo jasno. Oczyszczenie repertuaru z bezwartościowych pozycji, jakiego dokonał nasz teatr w ciągu ostatnich kilku lat, jest już trwałą zdobyczą — chodzi teraz o to, by rozszerzyć zaplecze klasyki narodowej i obcej, by szerzej i śmiej wyzyskać dramaturgię radziecką, by lepiej i mniej schematycznie wyzyskiwać dramaty współczesny. Nie przypadkiem sprawa repertuaru stanęła w centrum referatu. Znamienne jest dla jednostronnego charakteru dyskusji zjazdowej, jak ubogie znalazła echo.

Zacieśnienie repertuaru retrospektywnego w ostatnich latach przyczyniło się w znacznej mierze do szkodliwego ujednolichenia oblicza naszego teatru. Na tradycji wąsko rozumianego realizmu krytycznego i na konwencyonalnie traktowanych wybranych kilku typach komedii klasycznej nie można budować repertuaru, nie można wychować aktora, nie można, co najważniejsze, zaspokoić wszechstronnych potrzeb kulturalnych naszego widza. Podniesienie poziomu naszego teatru to w znacznej mierze sprawa zmiany dotychczasowej polityki repertuarowej. To obok kilku stałe granych komedii Szekspira i wielkie tragedie tego mistrza światowego dramatu. To pełniejsze sięgnięcie do staropolskiego i XVIII-wiecznego repertuaru — to przede wszystkim nowatorskie ukazanie wielkich tradycji rewolucyjnego dramatu doby romantyzmu. To nowe odczytanie Wyspiańskiego. To więcej Czechowa i klasyki rosyjskiej — to pełne wyzyskanie klasyki realizmu socjalistycznego z Gorkim, Majakowskim i Wiszniewskim. To wreszcie słuszny apel do kierownictw artystycznych i literackich teatrów, by śmiało, zgodnie z potrzebami własnego terenu i z realnymi możliwościami zespołów, planowały linie repertuarowe, nie oglądając się na sztuki „wypróbowane” i przyniżnie recenzowane w stolicy.

O sprawach repertuarowych na Zjeździe mówiono. To prawda. Występował m. inn. Bohdan Korzeniewski — o kłopotach związanych z planowaniami przez X sesję Rady Kultury i Sztuki inscenizacjami na Rok Mickiewiczowski wspominał Jerzy Kreczmar. Ta ostatnia wypowiedź, z góry zakładająca, że wyniki eksperymentu będą złe, świadczą dodatkowo o nieposłusznym pomieszaniu pojęć panujących u nas na temat dramatu doby romantyzmu. Wiele mówców wspominało, że owszem, że myśleli już dawno o rozszerzeniu repertuaru, że były obiektywne trudności, to znowu Centralny Zarząd utrudniał, itp. Teraz oczywiście będą grać. Ale jak? O tym się niestety mówiło najmniej.

Rozszerzamy repertuar nie po to przecież, by mechanicznie włączyć do istniejącego repertuaru nowe pozycje. Chcemy ubogocić, wzbogacić nasz teatr, uczynić zeń sprawniejsze narzędzie walki o nowego człowieka, budowniczego naszego nowego życia. Jeden z mówców opowiedział z trybunu Zjazdu o tyt., że ma już od lat „gotową” inscenizację wybitnego dramatu doby romantyzmu Teraz w związku z Rokiem Mickiewiczowskim będzie mógł inscenizację zrealizować. Być może, że będzie to nawet inscenizacja bardzo udana. Niepokoi jednak sposób stawiania sprawy. A więc, chodziło tylko o okazję do grania sztuki — czy zaś doświadczenie zebrane w ciągu ostatnich lat, tak przecież dla teatru naszego przeło-

mowych, nie wpłynęło zupełnie na rewizję koncepcji? Czy doprawdy nie dowiadujemy się rzeczy nowych od historyków i historyków literatury, czy nie wpływa na stosunek do tekstu rosnące we wszystkich ludzich naszego teatru doświadczenie ideowe, doświadczenie kończącego się dziesięciolecia Polski Ludowej?

To smutne i niepokojące, że tak mało i tak ogólnikowo mówiono na Zjeździe o najistotniejszych, węzłowych sprawach dzisiejszego naszego teatru. Tylko ogólnikowo mówiono o konieczności walki z formalizmem i naturalizmem, dyskusja nie przeszła na teren praktyki teatralnej, na teren oceny realizacji lat ostatnich, nie poświęcono więcej uwagi tak pasjonującej sprawie, jak np. nasz obecny stosunek do Wyspiańskiego. Sprawy rozszerzenia repertuaru wiąza się przecież najściślej z nowatorstwem, z nowym i ideowo odkrywczym stosunkiem do inscenizowanych tekstów. W dyskusji wspomniano z okazji problemu tzw. nowatorstwa jeden tylko wypadek konkretny, *Domek z kart* w łódzkim Teatrze Nowym, ale też tylko wspomniano. Jakub Rotbaum mówił nieco o pełnych prób nowatorskich doświadczeniach ostatniego okresu w życiu teatralnym ZSRR, Edward Csato przestrzegł przed utożsamianiem nowatorstwa z formalnymi metodami powierzchownego odświeżania inscenizacji. O nowatorstwo z okazji omówienia krytyki teatralnej wspominał w swym wystąpieniu Jerzy Pomianowski.

Zebrań żywo i bardzo konkretnie atakowali potknięcia i niedociągnięcia w dotychczasowej pracy C.Z.T. i tzw. „czynników” C.Z.T. i „czynników” obiecywały poprawę, analizowały możliwości nowych, lepszych rozwiązań organizacji i kierownictwa życiem teatralnym. Gdyby ludzie teatru równie żywo i konkretnie obejrżeli swą pracę artystyczną w latach ostatnich, gdyby doszło do poważnej ideowej dyskusji nad sprawą realizacji nowych, bardzo poważnych zadań ideowych! Bo przecież kierunek zasadniczy naszej polityki kulturalnej jest jeden i zmianie nie uległ — ale nasza Melpomena ma zmienić wyszarzać sandały na solidne, siedmiomilowe bu-

ty. Zabieg skomplikowany, nie tyle kosztumologiczny.

Jeszcze jeden przykład swego omijania spraw o wadze większej niż ciężar dźwigany na plecach indywidualnego kierownictwa jakimś jednym zespołem. To sprawa dramaturgii współczesnej. W dyskusji nie nie dorzucono właściwie do ramowych stwierdzeń referatu podstawowego. Z dramaturgii zabierali głos tylko Halina Auderska i Józef Kuśmierek. Ten ostatni atakował obecne metody współpracy dramaturga z reżyserem, mówił, że jest złe, — odpowiadał mu dyrektor Szlepiński, mówił że przeciwnie, że współpraca ta układa się dobrze. Tyle się dowiedzieliśmy.

A to bardzo mało. Przecież sprawa dramatu współczesnego to najbardziej żywotne, palące zagadnienie naszych teatrów. Mamy już nowe sztuki świadczące o przewyciężeniu kryzysu naszej dramaturgii — czekamy na wyniki zamkniętego konkursu na sztukę współczesną — czekamy na szeroką inicjatywę kierownictw naszych teatrów w dziedzinie śmiałego wprowadzenia na sceny naszych sztuk współczesnych. Inicjatywę nawet wtedy, gdy trzeba ponosić ryzyko, gdy trzeba autorowi pomóc.

Cóż, o tym wszystkim na Zjeździe teatralnym nie mówiono. Widocznie inicjatywę oddano w całości najbliższemu zjazdowi literatów.

Na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki Bohdan Korzeniewski bardzo słusznie przypominał, że doświadczenia ogólnej dyskusji należy przeniesić na robocze dyskusje na naradach poszczególnych związków twórczych. Zjazd teatralny był właśnie taką naradą. Ktoś w dyskusji postulował, by z kolei to, co się mówiło na ogólnopolskim Zjeździe teatralnym przenieść na robocze dyskusje wewnątrz zespołów teatralnych.

Postulat słuszny. Szkoda tylko, że przeniesie się, o ile idzie o centralne zagadnienia podniesienia poziomu sztuki teatralnej i pogłębienia jej ideowego oddziaływania, sformułowania ostatnich ogólnych dyskusji w ich ogólnym brzmieniu. Szkoda, bo były wszelkie dane, by dyskusja potoczyła się pełniej i owocniej.



MAGDALENA WIECIEŃ — górniczy

DO MŁODYCH TOWARZYSZY BRONI

ROMAN BRATNY

18-letni poeta autor „Statku Piłanego” Rimbaud stał niesmiało u drzwi z wyduszką „Seweryn Polak”. Wahał się przez dłuższą chwilę, wreszcie nacisnął dzwonek.

Nie pomieszanie epok czy krajów stanowi o komizmie tej wymysłowej sytuacji. Poeta o własnej samoczulnej wyobraźni, ten który musi coś światu powiedzieć i ma coś do powiedzenia, nie przeobrazi się w „ucznia literatury” stukającego do cudzych drzwi w poszukiwaniu „wzorcowego metra”.

A więc czystej wody nauka megalomanii — i to w pierwszym zdaniu poświęconym „młodym”? Tak. Czemu mamy mówić po cichu i pokrywać śmieszkami istotny kryzys młodego pisarstwa, któremu na imię brak wyraźnych indywidualności — zatać kontur literackiej sylwetki przez dążenie do „poprawności” (mniejsza już o to w jakim stopniu osiągnięte). Nie ma wśród młodych nikogo, kto wywoływałby gniew i oburzenie, kto by obchodził. Są pewnie ci, co „dochodzą do poziomu”. Mitologizowanie tego pojęcia leży u podstaw monotonii i nudy zabijającej naszą młodą literaturę.

Apelowałem o megalomanię. Myślałem oczywiście o tym pozornym tylko zarozumiałstwie, które wynika z odwagi twórczej, bez której nie ma pisarza. Nie jest to, koleczy, sprawa łatwa, taka megalomania.

Wymienić wam najmłodszych z polskich pisarzy: na pierwszym miejscu, powiedzmy — Lucjan Rudnicki.

Tak, siwy jak gołąbek jest najmłodszy. Słuchajcie jak mówi, jak atakuje kolegów „starszych” od siebie o te parę lat konformistycznych i koniunkturalnych „ostrożności” i „taktów”. On ma odwagę swoich przekonań, jest wielkim cudownym „megalomanem”, a równocześnie posłuchajcie, co mówi nieraz o sobie i swoim pisarstwie, jak je smaga i bije. Chciełście innego młodego? — Leopold Staff. Zobaczcie jak świeże, jak radosne, są rytmy jego „Peanu”. On wie co pisarz powinien i co pisarzowi wolno. Wie, że powinien słuchać epoki i uczyć się u starych mistrzów, a nie wolno mu korygować rytmów według nieistniejącego idealnego metra, którego wzorzeć leży tym razem nie w Paryżu, a w szufladzie kolegi X czy Y.

A chciecie, by wam wymienić pisarza „dojrzałego”? Na przykład... pierwszy z brzegu — Wiechno. Pisywał zapewne o traktorach i POM-ach i pisałby dalej choćby z nudności — nie tematem — czytelnik drzemał latami; ocknął się, gdy tylko chrząknął polityk kulturalny — i napisał... o miłości.

„Dojrzałość” mierzą nasi organizatorzy dojrzałością do kompromisów i niestety znajdują aktyw „dojrzałych” w ludziach jeszcze nieuformowanych. Jeszcze się, koleczy, nie narodzili a już wybieracie sobie patrona spośród żyjących. Jeszczeście nie rozejrzeli się po świecie o co walczyć, a już przemysłacie z kim być w zgodzie.

Czy macie wrogów? Nie spotkałem nikogo „dotkniętego” przez was. Pokaż mi twego wroga, a powiem ci kim jesteś. Pokażcie tego i owego redaktora? — Że mówią, że „za mało wydźwięku, lub za mało wdzięku”.

A wróg, którego musicie zwalczać, ten, co ma inną koncepcję sztuki niż wy?

No, niechże takim treningowym „wrogiem” będę ja, skoro nie macie prawdziwego. Deklarujcie się. Bicie. Przesadzam do granicy łgarstwa.

Macie w Almanachu dobre opowiadania o wsi Odolewskiego i Olbrychta, macie mocną obietnicę wybitnej prozy Hłaski.

Ale cóż to się dzieje, że na ogół przypominacie mi tak często list, jaki ktoś wysłał do kochanej dziewczyny: „Być kochaną to dopiero pół szczęścia, ale mnie kochać, oczywiście jednego, jest prawdziwą zaletą panienki”. Prawda, macie w swoich utworach równą, choć równie banalną „rację”, co pierwsze zdanie o połowie szczęścia, ale do „racji” swoich utworów dopisujecie „wydźwiękową”, która brzmi równie śmiesznie, co druga część zdania nieszczęsnego kochanka („i mnie kochać oczywiście jednego”). Równie śmieszne: równie nieszczęsne. Można równie nieszczęsne opisywać POM, jak rzeszy dziewczyny, lecz ten kto ośmielił się bez serca i żaru pisać o POM-ie nie określi piórem koloru dziewczęcych oczu. Jest sprawiedliwość w literaturze.

Niech nikt z opiekunów naszej młodzieży nie pociesza się tym, że „rosną”. Serce w człowieku nie rośnie w toku lat, nie rośnie. Młodość wmontowuje nam je w klatkę piersiową w ostatecznym wymiarze. Spotkałem raz na wsi chłopca. Był to kulak, który powodowany chciwością, dorabiając się, oszczędzał sobie wszystkiego. „I do kobiety nie chodziłem tak często jakbym chciał — a teraz żałuję” — tu wskazał na snującą się po podwórzu staruszkę — była to owa kobieta. Wybaczyć porównanie do kulaka, ale „na dorobku” (wydrukować, wydrukować!) robicie podobne wrażenie.

A wiecie, że gdy przygarbieni ciężarem godności i „człowiekiem miejsca” w literaturze zechcecie pokochać coś w życiu i w książce, nie już z tego nie wyjdzie. Waszym oczom literatura ukazuje się jak wszechświat Leibnitzowi: „jest jak ocean z jednej sztuki... Bóg wszystko w nim urządził, przewidziałwszy na zawsze dobre i złe czyny”. A na straży, dodajmy postawił Seweryna Polaka i Janinę Dziarnowską.

Nie zachęcam was do lekceważenia rad starych, doświadczonych kolegów. Są potrzebne. Przydają się. Ale nie z nich budujecie własny literacki światopogląd. Klóćcie się z nimi. Wiedziecie, że pisarz rodzi się pod hasłem: „kto za młodu byków nie strzelał, ten na starość prochu nie wymyśli”. Prostatujcie gdy ci co was uczył, mówią rzeczy dyskusyjne.

Nie stawiam za wzór swego niesforne pokolenia, ale jakżeśmy się klóćli! Wióry leciały. Ścienna gazetka na zjeździe młodych w Nieborowie była kamieniem obrazy dla wielu. Ale schodzili z pomników, by ją przeczytać. A potem chcą nie chcą dyskutowali do upadłego. A co u was słychać? A. Kamińska w numerze „Nowej Kultury” poświęconym młodym pisarzom tak napisała na temat zwrotu młodego poety „lubie ścisły, zimny wiersz”: „... jeśli by można mówić o jakiejś poetyce normatywnej, a w każdym razie o jakimś poetyckim „duchu” czasu sądzę, że ideał nowej poezji można by określić podobnie”.

Pewien pochodzący z Węgier kierochnik produkcji ekipy filmowej, mówiący źle po polsku, chcą wy-

W kwietniu br. odbyła się w Oporach w Warszawie konferencja młodych początkujących pisarzy, wychowanków kol młodzieżowych przy Związku Literatów Polskich. Konferencja zgromadziła kilkudziesięciu młodych poetów, nowelistów i powieściopisarzy. Wiek szosc z nich zadebiutowała ostatnio w Almanachu, wydawanym staraniem Komisji Młodzieżowej przy ZLP, nakładem Państwowego Wydawnictwa „Iskry”.

W Oporach młodzi literacka spotkali się z szeregiem doświadczonych pisarzy — poetów, prozaików i krytyków. Ciekawa wymiana poglądów między pisarzami starszymi a młodszymi przebiegała często ton polemiczny: świeża reakcja m. dzieje na palące problemy ruchu literackiego pobudzała niejednokrotnie także starszych pisarzy do przemyślenia wielu problemów teorii i praktyki literackiej. Młodych odwiedzili w Oporach Jarosław Iwaszkiewicz i Mieczysław Jastrun. Jerzy Putrament i Wojciech Zukrowski, Jacek Bocheński, Arnold Słucki, Artur Miedzyrzeczki i in.

Konferencja kierował Igor Newerly. Dyskusja wykazała, że najmłodsze pokolenie literackie, aczkolwiek brak mu ostrości intelektualnej w ocenie zjawisk życiowych i artystycznych, dysponuje cennym i ciekawym doświadczeniem życiowym. Wywodząca się z ludowego środowiska młoda kadra literacka dobrze poznała życie; rzecz w tym, by sprostała wymogom ideowego, intelektualnego i artystycznego zgłębiała swych doświadczeń. Pewna bezradność intelektualna narybku pisarskiego i płynące z niej nastawienie na „talentyzm” — tu i ówdzie wyrządza szkody, wyraża się w naturalistyczną maniérę w stosunku do rzeczywistości i dzieła literackiego, nie sprzyja rozwojowi zdolności literackich. Nakazuje to oddzielenie Związku Literatów Polskich i samej młodzieży, obowiązek pogłębienia pracy ideowo-artystycznej w Kłach. ndyż czas podnieść wymagania wobec tych, którzy po

dziesięciu latach istnienia Polski Ludowej pragną startować w pięknym, lecz trudnym zawodzie.

Pomoc okazująca młodym pisarzom nikogo nie uratuje przed prawem eliminacji, które przedzieli lub późnie ruu — jak to określił Newerly — „niedopisarzy” z życia literackiego. Zawód pisarza jest zawodem trudnym. I tu właśnie wyłania się „problem zawodowości” w młodym pokoleniu literackim. Na niebezpieczeństwa przedwczesnego zawodu stawia zwrócić uwagę w dyskusji pisarze starsi i młodszy. Przedwczesne za wodownictwo jest wynikiem ogromnej dysproporcji, jaka zachodzi między poziomem na literaturę piękną a podażą, co wytraca często adepta literatury z nurtu małej jego pracy; przez obniżenie wymagań przedwczesnie go profesjonalizuje.

Konferencja młodych przebiegała w atmosferze ogólnie dyskusyjnej, jaka jest ostatnio w środowiskach artystycznych.

Wyszło na jaw istnienie szeregu nieporozumień i uproszczeń, szczególnie utrudniających dojrzewanie artystyczne młodzi, która gotowość służenia Polsce Ludowej rozumiała często zbyt naiwnie, nie mając dość sił, by oporać się z wulgaryzatorskimi poglądami, obniżającymi ideałowo i poziom artystyczny produkcji literackiej.

Tak więc wychowanie ideowe, pogłębienie wiedzy ideologicznej młodzi literackiej połączone być musi z głębszym zrozumieniem problematyki artystycznej, z uczuleniem młodzi na zagadnienia formy artystycznej.

Nieporozumienia ideowo-artystyczne, które zebrały się w ciągu kilku lat, zaczęły także na podstawie ideowej młodych początkujących pisarzy.

Zamieszczamy artykuł Romana Bratnego, który aczkolwiek jednostronnie oświetla zagadnienie, zasługując na redakcji na dyskusję.

A. S.

jawić swój niechętny sąd o aktorze pozubawionej temperamentu (zrekł: „Kobieta z zimnym d... (tu odwiecznie żeński rodzaj owego drastycznego rzeczownika przemianował na męski dodając mu końcówkę „-pem) to żadna aktorka dla filmu. Ołóż to samo, jak sądzę, da się powiedzieć o muzie. Czy wypomnieliście to krytyce?

Temat mój to „młody pisarz”. Jakie są związki młodej literatury z młodzieżą, to jest z owym naturalnym pogłębieniem, z którego musi ona czerpać soki?

Roman Karst zwrócił w zeszłym roku uwagę na zupełnie absurdalną metodę „poznawania literatury” przez młodzież zdającą na wyższe uczelnie. Pisał o oglądaniu mechaniczną formułą „treści politycznej” i „produkcyjnej” dzieła, wyobcowanej z jego psychologicznej i formalnej zawartości, ale nie podkreślił owego „perskiego oka”, z jakim egzaminowany udaje, że to wszystko (co nainwie nazywa „formalizmem”), co jak świat światem, decyduje o literaturze, jakimś go nie interesuje. „Okno”, z jakim młodzież patrzy na nową literaturę to zez moralnej obłudy. Nie dziwny się, że potem młodzież ma inną literaturę „dla siebie”, a inną dla egzaminatorów.

Nie ma rzeczy bardziej wrogiel Istocie nowego ustroju niż kłamstwo. Uczynię młodej literaturze zarzut ciężki, a może nawet zbyt ciężki i niesłuszny. Zapytam ją czy wszystko, co wydała z siebie jest szczere? A jeśli tak, to czemu nie zarejestrowała ani jednym utworem, ani jednym słowem publicysty tego właśnie zagadnienia obłudy i fałszu? Czemu nie znajdujemy w pracach młodego pisarza obrazu jego „rodzinnego pokoleniowo” środowiska, jego „rodzonych” problemów? Może zostały ocenione jako nieopłatne, nieatrakcyjne, leżące na uboczu „rentującego redakcyjnie” obrazu walki klasowej?

Przecież wiemy, jaką walkę toczyć musi często młodość by przyjąć do nas, do nowego światopoglądu, do nowej moralności mającej przecież często dom „tradycyjny” (czytaj: „zachowawczy”) a poza szkołą pokusę „przygody” w chuligańskiej bandzie z dziesięciorgiem bikińskich przykazań. Czy myślicie że nie ma w młodym Ludowym Państwie miejsc groźnych i trudnych? Czy młody pisarz nie powinien tu pójść z inicjatywą — nawet do prasy. On — nie czekając na „zamówienie”.

Młody Makarenko i tu znalazłby materiał do swoistego „Poenatu Pedagogicznego”. A sama praca młodzieżowa organizacji nie nastroża tematu do wielkich konfliktów, „gorących” utworów? Część z was uczy się na wyższych studiach. Czy tylko z przygodnej anegdoty publicysty musimy poznawać na przykład złe cechy roboty aktywu?

W pewnej uczelni artystycznej „aktywista” twierdził o swoim koleczy, że jest „wrogiem ludu” bo „uprawia malarstwo formalistyczne, co nb. używane jest jako określenie na bardziej śmiało traktowanie ko-

JERZY BROSZKIEWICZ

DISKUSJA O DWORZAKU

Dworzakowski koncert Filharmoników miał niezwykle ciekawą fabułę. Tak — chyba właśnie tak należałoby mówić o jego muzycznym przebiegu.

Podczas koncertu zaistniał swoisty konflikt. Doszło do spotkania, do konfrontacji dwu idei pojmowania Dworzaka. Jedną z nich przedstawił czechosłowacki skrzypek, solista koncertu Aleksander Płoczek. Drugą — Witold Rowicki.

Płoczek wystąpił ze skrzypcowym koncertem a-moll. Rowicki — który akompaniował Płoczkowi w koncercie z pełną dyscypliną poddając się koncepcji solisty — poprowadził „Karnawał” i V Symfonię z „Nowego Świata”.

Tak więc doszło do swego rodzaju dyskusji pomiędzy „dwoma Dworzakami” — pomiędzy Dworakiem Płocka, a Dworakiem Rowickiego. Podobne konfrontacje, podobne dyskusje są niezwykle cenne. Są bodajże najistotniejszą treścią wszelkich, poświęconych jednemu kompozytorowi, konkursów. Sprawiają, że sty odwrócić formułę się w żywym starciu, w dramatycznym konfliktcie. Równocześnie zaś piękna sztuka odwróca — a raczej jej szlachetny twórczy sens — ukazuje się nam w pełnym, żywym blasku. Uczymy się odkrywać jej czulą mądrość. Partytura staje się dźwiękiem, muzyką, sztuką w sposób różnorodny — różni odtwórcy ukazują różne treści tego samego kompozytora, każą nam w sobie ważyć je i rozstrzygać — z dwu prawd odtwórczych wybierać prawdę dzieła i nam najbliższą.

Aleksander Płoczek miał trudniejsze zadanie. Świetny ów technik o lirycznych skłonnościach, lirycznym dźwięku i trochę akademickim stylu gry, wystąpił bowiem z koncertem a-moll. A koncert ten nie zaw-

loru. Jeśli „aktywiście” łatwiej jest wycisnąć z siebie insynuację polityczną niż odrobić kolętu z tubki — to „do tubki” z takim „aktywistą”. Tego rodzaju postawa szerzy tylko „perestachówkę”, uczy młodzież „nieangażowania się”.

Dyskusje takie pregramy wszyscy, jeśli one „zejdą w podziemia” domu, konfesonalu, przyjacielskich szeplów.

Nikt nie odbierze 16-letnim Wertepom, potencjalnym poszukiwaczom przygód i mocnego życia, właściwego im organicznie okresu wątpliwości. Czemu chęć odebrać go sobie i swej twórczości. Nie można młodym wątpliwości odbierać — trzeba je w nich, razem z nimi, przezwyciężać.

W młodym społeczeństwie toczy się walka światopoglądowa. Nie szukajcie od razu agentów wysadzających w powietrze fabryki, rozejrzyjcie się i dostrzeżcie tych, którzy rujnują moralną postawę młodzieży.

Ongiś w latach aktywności podziemia, walkę kwitowały nekrologi, ale czyżbyście byli tak mało spozstrzegawczy, że nie dostrzeżecie jej bez tak bolesnych sprawdzianów zewnętrznych.

Czy dacie się okpić i zabraknie was na froncie walki o prawdę i szczerłość człowieka w stosunku do naszych ideałów, do „naszych organizacji”?

Zdarzyło się że Portugalczycy po odkryciu Brazylii spozstrzegłszy, że krajowcy nie mają w swym języku głosek F, L, R — orzekli, że są to ludzie bez wiary (fe), prawa (ley) i króla (rey). My na podstawie braków formalnych utworów politycznie zaangażowanych nie wysnujemy wniosków, że temat jest źródłem słabości. Właśnie ten temat musi być i będzie naszą wiarą, prawem, on będzie królował w naszych utworach, bo jest on powietrzem literatury niezależnie od takiej czy innej wyrażającej je „głoski”.

Piszcie o POM-ie i Pegeerach bo pisarze sprzed wieku pisali o podaszach i magnackich salonach, bo to jest tło i treść nowego życia. Nie wstyďte się słowa „kulak”, bo wiecie, że istnieje on z taką samą oczywistością jak ten i ów bałwański krytyk, który w zewnętrzny pozorze a nie w ubóstwie treści i ubóstwie formy dzieła widzi schemat. Wiedziecie, że wielki Szolochow kilkadziesiąt razy użył słowa „kulak”, a dziesiątki jego polskich kolegów użyło go raz, dając dziesięciokrotnie i stokrój gorzej literacko dzieło. A przede wszystkim kochajcie świat i kraj, i szanujcie siebie i godność pisarza,

O prawo do życia polityki w utworach trzeba było walczyć długo...

Pod jednym względem wasz start jest wielkim handicapem. Zrzuciliście z siebie balast formalistycznych szkół i szkółek. Dotychczasowy stan rzeczy, gdy inteligent korzystając z materialnych rezultatów pracy robotnika sam mąrynował umysłowy dorobek w izolowanych od społeczeństwa ślącach takich czy innych „izmów”, kierunków i kierunków — ten stan rzeczy skończył się nieodwołalnie. Widać to z waszych prac.

W poszukiwaniu prostoty młodzi poeci wyszli poza szkolność, nie znając na ogół naszej zmyr: utwor „komunikatywny — niekomunikatywny”. To niewątpliwie plus. Ale „komunikatywność” intelektualna poezji to jeszcze nie wszystko, a jakie często brak tym utworom „komunikatywności” emocjonalnej... „” często to ją „unudnia” i uczuciowo cherlawi.

Którędy droga? Wracamy do punktu wyjścia. Szukajcie siebie. Niech do żadnego młodego pisarza nie pasują słowa, jakimi określił swego wroga — oportunistę pewien chłopski aktywista: „każesz znieść jasko? — Siadźcie i — choć nie zniesie — będzie udawał, że znosi”.

Pewnie. Nie jestem upoważniony do dawania wskazówek i rad. Jeśli jestem mądrzejszy od was to przede wszystkim o tych kilka głupstw, które w życiu zrobiłem, o tych kilka słabych rzeczy, które napisałem.

Pewnie Wiem, że niełatwo było i jest przebić się przez urzędową nudę redaktorów, ale powiedzcie mi, ile to wystąpien krytycznych i polemik odrzucono wam za to, że byli „zbyt ostro” w nasze słabości i błędy”? Prawda, że niewiele?

Nie będziemy więc zasłaniać się słabością naszej polityki kulturalnej a raczej poszukamy słabości w nas samych.

Legenda przekazała nam postać spartańskiego muzyka Terpandra, który został skazany na śmierć za to, że licząc strun gitary powiększył o jedną. Był to dzielny artysta i nie zapłacił wygórowanej ceny za swą sztukę. Bo ona znaczy dla twórcy najwięcej. I w naszej spartańskiej epoce często niełatwo jest walczyć o swoją wizję artystyczną świata. Wielki jest prad historii. Niesie on wszystkich ambitnych pisarzy. Oportunistą może być najwyżej ten, co boi się weń wstąpić.

Płyniemy z prądem, bo to wielki prad historii, ale płyniemy pionowo!

Po koncercie

III KONGRES I REZERWY

Kongresy Związków Zawodowych są swoistymi sejmami ludzi pracy, tu przeprowadza się rachunek dokonań, wielki bilans społecznych zwycięstw; tu wyznacza się plany zamierzeń, perspektywy dalszego marszu. Ale III kongres odbył się w atmosferze poczucia szczególnej doniosłości aktualnych zadań. Odbył się bowiem po XIX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. I odbył się po II Zjeździe Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Na obiadach i dyskusji padły ważne sprawy — ważne wnioski i ważne postulaty. Wiele z nich odnosi się bezpośrednio pod adresem pracowników kulturalnych: pisarzy, krytyków, publicystów i działaczy w zakresie upowszechnienia kultury. Wiele z nich czeka na realizację. Od jej tempa zależy wzrost świadomości społecznej. Od jej tempa zależy rozmach budownictwa socjalistycznego. Procesy ideologiczne i kulturalne, procesy zachodzące w naddubowiu, w ustroju naszym, a tymwnej niż kiedykolwiek w historii oddziałują na szerokie rzesze społeczeństwa. To oczywiście nakłada ów szczególny obowiązek i odpowiedzialność na pracowników frontu kulturalnego.

W ustroju kapitalistycznym drogi artysty częstokroć rozmięły się

BOHDAN WOJDOWSKI

z drogami narodu. Na tym tle zrodził się wielki kryzys mieszczańskiej sztuki. Obecnie staramy się by twórczość artystyczna jak najściślej korelowała z wielkimi procesami przeobrażeń. Bawiem humanizm sztuki zwielokrotnia się wprost proporcjonalnie do wielkości zadań społecznych, jakie potrafi ona udźwignąć.

Często mówi się o wzroście stopy życiowej, o wzrastającej, jako jej funkcja, troscie o człowieka, natomiast zbyt rzadko jeszcze mówi się o wzroście „stopy świadomościowej”, która jest funkcją wzrastającej aktywności kulturalnej i ideologicznej mas. Stopniowo i niepostrzeżenie zmienia się wokół nas nie tylko wygląd nowobudujących się miast i pejzaż spóldzielczej wsi, ale i typ międzyludzkiego współżycia. Rodzą się w historycznie nowych kategoriach formy widzenia i odczuwania świata, wyrósł na bazie nowych postaw społecznych, wzrastającej aktywności produkcyjnej i politycznej, na bazie nowego socjalistycznego stosunku do pracy, do obowiązków. Rosnie typ nowatora i racjonalizatora, w którego stosunku do pracy tkwią nagromadzone nie tylko wiedza i doświadczenie zawodowe, ale w równej mie-

rze owo szczególnie cenne, pełne odania dla wykonywanych czynności, piętyzm, pasja i odpowiedzialność, pogarda dla rutyny i odwaga eksperymentalorstwa, rzadkie zalety wnoszące produkcje do wyżyn twórczości. Z kręgu nowych ludzi wyjdą i wychodzą już bohaterowie współczesnej sztuki. Jeśli do niej jeszcze nie wkroczyli na pełnych prawach, to wkroczą niebawem. O dynamice rozwoju kultury nigdy bowiem nie decydowały przelotne „konjunktury” artystyczne, nie prawa rozwoju społecznego, ale obiektywne prawa historii.

Tylko że sztuka i literatura są nie tylko dokumentacją zachodzących lub minionych procesów — są w równej mierze ich inspiratorem; skłócenie prawdy historycznej z darem przekonywania decyduje o ich mocy i trwałości. Kiedy w referacie Wiktora Kłosiewicza była mowa o konieczności uruchomienia rezerwy energii produkcyjnej, to w stopniu nie mniejszym niż przedstawicielom i delegatom związków zawodowych obecnym na sali, musiało to dać do myślenia ludziom pióra. Uruchomienie ukrytych rezerw to nie tylko szansa rozwoju naszego przemysłu i gospodarki. Uruchomienie rezerw twórczej wyobraźni — to wielka szansa rozwoju socjalistycznej kultury.



Z. PRONASZKO

Portret L. Solkiego

ZBIGNIEW Pronaszkowski należy do tego pokolenia plastyków, które w okresie międzywojennym związało się wyraźnie z prądami sztuki formalistycznej, mnożącymi się w całej niemal Europie po okresie impresjonizmu. Nigdy jednak nie uległ on antyhumanistycznym tendencjom przejawiającym się w malarstwie zachodnio - europejskim. Twórczość jego zarówno w okresie geometryzującego „formizmu”, jak żywiołowych poszukiwań kolorystycznych zachowała szczere odczucie piękna natury, rozwijając również psychologiczną dociekliwość w dziełach portretowych, gdzie siła charakterystyki i wyrazu emocjonalnego, osiągnięta zostaje bez uciekania się do chwytów deformacyjnych.

Od zagubienia się wśród zmieniających doktryn formalizmu ostrzegło Pronaszkę nie tylko trwale związane wyobraźni z życiem człowieka i natury, ale również obcowanie z klasykami, zwłaszcza zaś z mistrzami Renesansu włoskiego, które dało artyście zarówno pogłębienie wiedzy kolorystycznej, jak właściwe mu dążenie do mocnej i przejrzystej budowy obrazu. Drogę Pronaszkę od doświadczeń formalistycznych ku realizmowi charakteryzuje zjawisko coraz bardziej zgodnego dopełniania się i wiązania trzech jego zasadniczych pasji: konstruktorskiej, kolorystycznej i psychologicznej. Jeśli artysta pełnego ich zespolenia i zrównoważenia nie osiągnął nawet w swym świetnym „Gitarzystcie” i „Portrecie poety” z pierwszych lat powojennych, to dlatego, że wyobraźnia twórcy związana w nich jeszcze była z owym osobliwym światem artystowskich postaci, gestów, kostiumów i rekwizytów, odgródnionym konwencją estetyczną od powszedniego świata rzeczywistych ludzi, którzy nie bacząc na problematykę „salonów” i pracowni malarskich jeli przekształcać się gwałtownie, wkraczając naporem nowych treści również w dziedzinę działań malarskich.

Sprawa określenia tych treści metodą konsekwentnie realizacyjną znalazła się również na warsztacie Pronaszkę. Artysta nowe zadanie zaatakował śmiało, podejmując duże prace kompozycyjne o tematyce aktualnej. Nie tylko jednak tematyka jest w nich nowa. Ujawniają one również zdecydowany wysiłek dotarcia do istotnego sensu zjawisk i znalezienia właściwych mu środków plastycznego wyrazu.

Spoczywa na przykład zakonspirowany w pracowni artysty szeroko i śmiało namalowany obraz „Reforma rolna”, płótno niedorobione jako malowidło olejne, ale stanowiące w swym układzie kompozycyjnym wartościowy projekt do fresku. Kto wie, czy nie jest to najtrafniejsza pod względem budowy wielopostaciowa scena o współczesnym temacie politycznym w naszym dorobku malarskim ostatnich lat. Nasi krytycy tyle łez wylewają z powodu niezdarne i zdawkowego wyglądu takich właśnie kompozycji — tymczasem prawdziwie pionierska w tym zakresie próba Pronaszkę zamiast spotkać się z dyskusją zachęta do właściwego jej pogłębienia i ukończenia, nie znalazła się na żadnej z wystaw. Powodem tego był zasadniczy błąd w ujęciu grupy wywłaszczanych ziemian: artysta pragnąc wyrazić historyczne przeżycie się tej klasy przestylizował po-

stawę i ubiór rodziny „dziedziców” na sposób starszszlachecki, wydobywając z nich przy tym dość jednostajny u wszystkich postaci wyraz smętnej zadumy. Ten rodzaj idealizującego odrealnienia, wynikły z nazbyt zawilej kalkulacji, jest niezawodnie potknięciem zasługującym na krytykę. Całość jednak obrazu, przy bardziej realistycznym i zróżnicowanym potraktowaniu omówionej grupy, ujawniłaby zalety bardzo istotne. Należy do nich przede wszystkim wynikająca z treści zdarzenia jasność rozplanowania kompozycji, podkreślona przestrzennym rozwiązaniem kolorystycznym - malarskim, a także żywa charakterystyka wielu postaci chłopskich. Dalsze psychologiczno - malarskie jej pogłębienie mogłoby wydobyć z tej trafnie ukształtowanej, monumentalnej sceny dużą siłę napięcia dramatycznego o słusznym i jasnym sensie ideowym.

Z pracowni twórców

ZBIGNIEW PRONASZKO

JANUSZ BOGUCKI

Jednak i w swoim stanie obecnym obraz ten powinien zwrócić uwagę historyków sztuki jako żywe świadectwo wewnętrznych zmagani i przemian zachodzących w naszej plastyce, przemian, które nawet wśród biedów i trudności pozwalają na skryształowanie się wartości nowych i twórczych. Wartości takie dla procesu rozwojowego naszej sztuki mogą mieć niejednokrotnie znacznie wyższą cenę od realizacji bardzo starannych, których jedyną wadą byłaby zaleta jest obawa przed ujawnieniem jakichkolwiek błędów.

Drugim dużym płótnem Pronaszkę, które po lokalnym pokazie w Krakowie także utknęło w pracowni malarza, jest „Narada młodzieżowa”. Jest to również freskowego typu szeroko potraktowana kompozycja, której śmiałe ujęcie wydaje się pokrewne dążeniem Kowarskiego z ostatnich lat jego pracy. Pronaszkowski wprawdzie ograniczył się tu do dość ogólnego rozwiązania sytuacji i określających ją form malarskich. Niemniej postaci w obrazie świadczą o żywej obserwacji, a samo rozwiązanie zasługuje na baczna uwagę; wydobywa ono bowiem temat uroczystego zebrania ze ślepego zaułka rodzajowej konwencji naturalistycznej. Wskazuje, jak można sens tego tematu rozwinąć i wyeksponować nawiązując do innych konwencji, zawartych w monumentalnym malarstwie renesansowym. Ta próba Pronaszkę wydaje się trafna i słuszną jakkolwiek w realizacji swej pracy poprzestał on na dosyć zewnętrznym zespoleniu obrazowanej treści z przyjemnym rozwiązaniem formalnym.

Wydaje mi się, że w omówionych tu malowidłach wypowiedział

się przede wszystkim Pronaszkowski konstruktor podejmujący odważnie duże zadania kompozycyjne - figuralne o nowej i nietawnej treści.

Wraz z konstruktorem natomiast nie wypowiedział się tam w równej mierze kolorysta i psycholog.

Natomiast mocne współbrzmienie wyrazu psychicznego z kompozycją budową płótna osiągnął malarz w portrecie Mickiewicza znanym z II Wystawy Ogólnopolskiej. Wymowy tego portretu nie dopełniała jego siła kolorystyczna przysadzona wyrafinowaną gamą dziwnie spójnych barw.

Zwywy temperament kolorysty wypowiedział się w namalowanym później portrecie Solkiego, gdzie dekoracyjna wspaniałość głęboko nasyconych kolorów działa niewątpliwie silniej niż wata i szara plama twarzy.

Równowagę między intensywnością ekspresji barw i wyrazu psychicznego osiągnął Pronaszkowski niewątpliwie w powstałym ostatnio portrecie własnym, gdzie nasróżne oblicze malarza w czerwonym berecie wydobywa się ostro i efektownie z głębokiego zimno - zielonego tła. Ku dalszemu zespalaniu swych trzech podstawowych dyspozycji twórczych zmierza Pronaszkowski w przygotowywanym na IV O.W.P. obrazie „Pierwsze posiedzenie K.R.N.”. Dyskretna, lecz bardzo jasna budowa tego płótna, mocne i dobrze zrównoważone zestawienia dużych płaszczyzn barwnych wspierają tu sens treściowy malowidła: wydobycie powagi historycznego wydarzenia z pozorów sceny rodzajowej w prywatnym mieszkaniu.

Blizsze omówienie tego obrazu odłożymy jednak do czasu, gdy ukończony znajdzie się już na wystawie.

W tych pobieżnych uwagach sta-



Z. PRONASZKO

A. Mickiewicz

ralem się scharakteryzować żywą i niespokojną drogę poszukiwań Pronaszkę, drogę, którą cenę dlatego, że cechuje ją odwaga, a nawet zapalczywość w atakowaniu zagadnień nowych i trudnych. Cenę w niej to, że malarz przekształcając się w obcowaniu z nowym sensem stawianym sobie zadań pozostaje w pełni sobą, że woli raczej zagmatwać się w trudnościach niż szukać rozwiązań ułatwionych gładkim kompromisem warsztatowym. Dlatego to, co osiąga, ma wartość rzetelną i odkrywczą, choć nie zawsze wiąże się z pełną i wszechstronną realizacją dzieła.

Walka o nową, żywą treść łączy się u Pronaszkę z konsekwentnym przetwarzaniem formy plastycznej, z dążeniem do ściślejszego niż dawniej zamknięcia kształtu, do zsyntetyzowanej realizmowi wymowy wszystkich elementów malarskich.

Wydaje mi się, że artysta krocząc dalej tą drogą nie powinien umniejszać roli żadnego z trzech

podstawowych atutów swego talentu. Ze pełnię wyrazu osiągnie właśnie wówczas, gdy ekspresję swą pasji konstruktorskiej — służącej mocnemu i jasnemu wyeksponowaniu treści — zwiąże organicznie z emocjonalną ekspresją koloru i formy rysunkowej. Wymaga to niewątpliwie zdecydowania się na prace bardziej „doszedziane”, długotrwałe i wszechstronnie prowadzone w kierunku konsekwentnej syntezy malarskiej.

Odnoszę wrażenie, że w malarstwie olejnym najpełniejszą wypowiedź uzyskać może Pronaszkowski w monumentalnie skonstruowanych kompozycjach portretowych, określających nie tylko postać i charakter modelu lecz właściwe mu otoczenie, zamilowania i rolę życiową. Przekonał mnie o tym nie tyle portret Solkiego, mimo świetności zestawień barwnych niezbyt odkrywczy w ujęciu tematu — ile niewykończony „Chaplin” i „studium portretowe historyczki sztuki” znajdujące się w pracowni artysty. Studium to jest raczej kompozycyjno - kolorystycznym projektem malowidła niż skończonym obrazem olejnym. Niemniej w jego płaszczyznowym układzie uderza niezwykle trafność charakterystyki człowieka i jego zainteresowań, zawarta w lapidarnym zestawieniu bryły rzeczbiarskiej z postacią kobiecą ozianą w suknie o jaskrawo kwiecistych kolorach.

Malarskie i psychologiczne pogłębienie problemu postawionego z tak sugestywną zwięzłością dać może rezultat szczególnie cenny w formowaniu się nowych założeń sztuki portretowej. Kowarski zapoczątkował u nas typ portretu-pomnika. Sądzę, że Pronaszkowski jest na drodze do zbudowania typu o pokrewnych tendencjach syntetyzujących, lecz bardziej „psychologicznego” niż „pomnikowego”.

Dodam wreszcie, to, co już przed rokiem na temat Pronaszkę w tym samym miejscu pisałem: charakter jego osiągnięć malarskich, wielka swoboda w budowaniu malowidła na dużej płaszczyźnie, skłonność, by nawet na płótno wydobywać suchą przejrzystość barwy freskowej — narzuca jasno wniosek, że artysta ten powinien mieć możliwość wypowiedzenia się również w wielkich kompozycjach ściennych.

Na zakończenie taka refleksja: w pracach, marzeniach i działaniach związanych z kształtowaniem się wielkiej realistycznej sztuki naszych czasów — zdradzamy niekiedy niecierpliwość trochę dziecienną. Chcemy materializację tych marzeń oglądać jak najprędzej w dziełach skończonych, Komisynie uznanych, zapiętych na wszystkie posługiwane guziki ideologiczne i warsztatowe. Dlatego rozwój naszej sztuki zbyt często skłonni jesteśmy oceniać wedle repertuaru prac najlepiej zapiętych, niedosć zwracając uwagi na zjawiska, których orać jeszcze wielu guzików, ale w których przejawia się już coś z nowego kroju trafniej przylegającego do żywych kształtów epoki.

Tę niecierpliwą skłonność warto powściągać właśnie dzisiaj, gdy nowe miary realistycznej wizji malarskiej dopiero zaczynają się formować w dziełach sztuki, gdy z trudem docieramy do ich rozeznania poprzez mnóstwo prób, błędów, połowicznych osiągnięć, sezonowych recept i niezręcznych kompromisów warsztatowych.

Jest to sprawa godna pilnej uwagi zarówno samych artystów, jak polityków, krytyków i historyków sztuki, mająca konkretny wpływ na ich sądy, decyzje i poczynania. Dlatego właśnie omawiam zjawisko starałem się uwydatnić mówiąc o pracach Pronaszkę. Na pewno nie należy on do wyjątków w tym względzie.

JAN ŚPIEWAK

N O W E W I E R S Z E

* * *

Z narodem swoim zawsze iść.
W zwątpieniu, smutku i radości.
Z serc gorejących kropla krwi
Pieśń ustokrotni i uprości.

A jeśli grom w nim, niechaj grom
Przepałą pieśni błyskawice.
A wtedy rzeźbić przyszłym dniom
Jak czułą czarę ścisły snycerz.

A cóż dopiero rzeźbić myśl,
Słowom spoistość dawać miedzi —
O ziemio, ziemio, jakże dziś
Najgodniej ciebie wypowiedzieć!

POWITANIE CHMIELNA

Witaj uroczy kraju, witaj zielona muzu!
Jezior wzorzystych i zmiennych,
Moczarów grząskich, rzek sennych
I drzew biegnących po wzgórzach.

Witaj uraczy kraju, witaj muzu zielona!
W mgłach wielostrunnych dokładnie
Obłoki kotłujesz na dnie,
Szuwarów poruszasz wrzeciona.

Witaj uroczy kraju, witaj muzu surowa!
Światło gałązki drzew pieści,
Motyl w wierszu szeleści,
W krzemień tężeją słowa.

* * *

Napisałem o tobie wiersz.
Była zima.

Mróż kruszył dzwoniący śnieg.
Zawołałem drzewa.

Zawołałem liście i trawę.
Zawołałem zającą.

Zawołałem poziomki, czarne jagody,
Łodyżkę maliny.

Drzewa przebrałem w pachnącą jasność,
Żeby świeciła.

Jagodom dałem cierpkie zapachy,
Żeby milczały.

Wysoko zawiesiłem słońce i księżyc.
Ot, tak naprzekór.

Powiedziałas: ten wiersz jest nie o mnie.
Nie widzę tam siebie.

Zgaśły drzewa, liście, jagody.
Zgaśło wszystko.

Była zima.
Mróż kruszył dzwoniący śnieg.

* * *
Chmielno w jezior obręczy
Na stokach pagórków kłęczy.

Jezior brzeg rozmaity
Nurtem granitu ryty.

Wicher ognisty wystygł.
Profil jezior wzorzysty.

Góry na dół zbiegają,
Drumle drzew przygrywają.

Woda patrzy błękitnie
Chmielno na falach kwitnie.

* * *
Mieszkam w pietrowym domku
naprzeciwko jeziora.

Razem ze światem codziennie
uderzają w okna fale.

Nurek o dziobie drapieżnym
wynurza się z wody.

Drzewa rosną podwójnie
wydłużone o błękit.

Odwrócony od światła malarz
uparcie rysuje ciszę.

Jak czuły Bo Czu-i
kładę nienapisany swój wiersz

Na jasność wiatrem nieporuszoną
Niechaj odezwie się sam.

Rys. W. Majchrzak



O SZYBSZY ROZWÓJ młodych kadr filmowych

Przed rokiem zamknęliśmy dyskusję (patrz „Przegląd Kulturalny” nr 9, 13, 17(18), 1(19), 8(26), 9(27) i 12(30) nad „sprawą dla przyszłości naszego filmu najważniejszą”, nad „palącym problemem” młodych kadr twórczych naszej kinematografii. Dyskusja toczyła się w sytuacji, w której młode kadry „nie miały przy czym wzrastąć”, w której rozwiązanie problemu młodych rozbijało się nie tylko o niedoświadczenie naszego szkolnictwa filmowego, ale również o niezmierzenie niski ilościowo stan produkcji filmowej.

W złośliwej sytuacji możemy do tych spraw powrócić dziś. Rok miniony stał się okresem zasadniczego przełomu w naszej kinematografii — przekroczyliśmy magiczną liczbę realizowanych dzieł 3-4 filmów rocznie, nadurczając ilościowo stan produkcji prawie trzykrotnie. Przełom ten nie mógł się odbyć bez udziału młodych. Już dziś kilku-nastu absolwentów Szkół Filmowych pracuje na odpowiedzialnych stanowiskach II reżyserów i II operatorów, a kilku rozpoczęło lub rozpoczyna całkowicie samodzielną pracę twórczą w filmie fabularnym. Zwiększa się również udział młodych w produkcji filmów dokumentalnych i oświatowych.

Pisaliśmy przed rokiem, że od właściwego rozwiązania sprawy młodych kadr „zależy — bez żadnej przesady — nieodwracalnie tutaj naszej kinematografii”. To jutro staje się już dniem dzisiejszym. Dalejśmym rozwojem produkcji fabularnej jest całkowite uzależnienie od możliwości twórczych młodej kadry realizatorskiej. „Staruch” reżyserów mamy jedynie w dziedzinie. Przeciwnie, czas pełnego przezwyciężenia i realizacji filmu wynosi 1,5 — 2 lat (do większej częstotliwości nie wolno twórców zmuszać pod groźbą zamianowania rzetelnej twórczości w rzemieślnicze wykonawstwo zadanego tematu).

Trzeba więc nie tylko uświadomić do końca sformalizowane przed rokiem niedociągnięcia w systemie szkolenia, wychowywania i wykorzystywania młodych kadr filmowych, ale w zdecydowany sposób przyspieszyć ich dalszy rozwój.

CO SIĘ ZMIENIŁO W NASZYM SZKOLNICTWIE FILMOWYM

Problemy dotyczące Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej stanowiły jeden z zasadniczych członów naszej zeszłorocznej dyskusji. Pozostaje nadal słusne twierdzenie, że „taka będzie w przyszłości nasza kinematografia, jaka jest dziś szkoła”. Toteż z radością powitać należy wszystkie

zmiany, które w znacznym stopniu przyczyniły się do uzdrowienia sytuacji sprzed roku.

Przed wszystkim wzrosła nie formalna, ale bezpośrednia opieka CUK nad szkołą. Ustalono ostatecznie profil szkoły jako uczelni par excellence artystycznej. Istnieje wprowadzić nadal — jako pewnego rodzaju eksperyment — wydział ekonomiczno-organizacyjny nastawiony na szkolenie kierowników produkcji, zasadniczy trzon szkoły stanowią jednak wydziały reżyserki i operatorskiej.

Konkretnym przejawem pogłębienia artystycznego kierunku uczelni stało się utworzenie trzech pracowni reżyserkich pod kierownictwem A. Forda, W. Jakubowskiej i A. Bohdziewicz. W ten sposób rozwiązany został nie tylko podstawowy problem szkolenia warsztatowego, ale stworzono właściwe warunki dla utrzymania ciągłości artystycznego rozwoju studenta zarówno w szkole, jak i po jej ukończeniu.

Największą bolączką szkoły była płynność programu nauczania. Obecnie zostały już opracowane w oparciu o doświadczenia WGİK — radzieckiej uczelni filmowej — nowe programy nauczania dla wszystkich wydziałów i kadr, które po trwających jeszcze dyskusjach i poprawkach, w przyszłym roku akademickim będą obowiązywać jako programy próbne.

Na specjalną uwagę zasługuje projektowane podniesienie cenzusu wieku i cenzusu naukowego dla nowo wstępujących. Według projektu Departamentu Kadr i Szkolenia CUK warunkiem przyjęcia na wydział reżyserki będzie ukończenie kilku lat studiów w pokrewnej dziedzinie (historia sztuki, PWST, Akademia Sztuk Pięknych itp.). Warunkiem wstępnym na wydziale operatorskim będzie doświadczenie z fotografii.

Ożywiło to działalność szkoły jako ośrodka prac badawczo-naukowych i eksperymentalnych. Na przestrzeni ubiegłego roku wzmożona aktywność przejawiała sekcja teorii Kola Naukowego, współpracująca ściśle z Państwowym Instytutem Sztuki. Sekcja realizacji przeprowadza prace eksperymentalne na wąskiej i szerokiej taśmie, studiując zaniedbane u nas gatunki filmowe, jak np. komedia, groteska, impresja itp.

Radikalna poprawa nastąpiła na najbardziej dotąd zaniedbanym odcinku produkcji filmów szkolnych. W roku ubiegłym, jak nigdy dotąd, absolutnie wszyscy słuchacze wykonali wszystkie ćwiczenia praktyczne z kamerą w reku. Stanowi to prawdziwy przełom w życiu szkoły.

Trwałości osiągnięć na tym polu stoi jednak pod znakiem zapytania, nie usunięto bowiem najdotkliwszej

bolączki szkoły — braku własnego atelier. Doraźnie problem ten został rozwiązany w roku ubiegłym przez wykorzystanie dla prac szkolnych okresu przestojów w atelier łódzkim i wrocławskim. Planowa praca Ośrodka nie może być jednak zdana na łaskę i niechęć przypadkowych przestojów w wytwórni, tym bardziej, że znikną one zupełnie w miarę rozwoju produkcji. Konieczna tu jest zdecydowana interwencja CUK. Plany budowy nowej szkoły w Warszawie, dalekie jeszcze od realizacji, nie mogą usprawiedliwiać trwającego permanentnego prowizorium.

Pisaliśmy przed rokiem o „żenującej płynności kadr pedagogicznych”. Poprawa, jaka na tym odcinku nastąpiła, nie jest wystarczająca. Wciąż jeszcze wykładowcy, szczególnie przedmiotów ściśle filmowych, równie nagle przychodzą i odchodzą ze szkoły (np. reż. K. Kawalerowicz i K. Kaniewska). Wciąż jeszcze brak jest w PWSF wykładowców czy bodaj seminarzystów z estetyki marksistowskiej. Problem kadr pedagogicznych musi się doczekać ostatecznego rozwiązania — w zakresie przedmiotów teoretycznych konieczne jest tu ściśle współdziałanie CUK z Ministerstwem Kultury i Sztuki; w zakresie zaś przedmiotów realizatorskich jednym realnym wyjściem zdaje się być zwężanie realizatorów ze szkołą poprzez umożliwienie im własnej pracy twórczej w ramach Ośrodka Produkcji Filmów Szkolnych.

Niepokojącym nadal jest trwające nadal niedostateczne zsynchronizowanie ilości przyjmowanych słuchaczy z planowanymi możliwościami produkcyjnymi ośrodka, w którym przyjmowany rocznik będzie opuszczać mury szkoły. I tak np. na obecnym II roku studiów (pierwszy rok specjalizacji) jest 12 słuchaczy wydziału reżyserkiego i 4 — operatorskiego. Taki stosunek ilościowy reżyserów do operatorów nie odpowiada potrzebom, wiemy bowiem, że w skali trzech istniejących u nas Wytwórni potrzeba nam znacznie więcej operatorów niż reżyserów.

Przyczyny tego są głębsze. Trzeba niestety, podobnie jak przed rokiem, stwierdzić, że w Wytwórniach i ich Centralnym Zarządzie wciąż jeszcze „niedostateczne jest przekonanie, że Szkoła to zasadnicza droga dojścia do pracy twórczej w filmie”. Stąd brak dostatecznego zainteresowania rekrutacją nowych słuchaczy i przebiegiem studiów, stąd wciąż trwająca w Wytwórniach praktyka „bocznych docieków” na odpowiedzialne stanowiska twórcze. Czy nie jest dziwne, że po ośmiu latach istnienia Szkoły droga awansu uzdolnionych jednostek z produkcji prowadzić ciągle nie poprzez oddelegowanie na studia, ale poprzez terminatorskie metody stażu prakty-

kanckiego? A przecież poważny zasób wiedzy teoretycznej potrzebny jest każdemu młodemu twórcy i sama praktyka zastąpić go nie może.

Z niedocenianiem roli Szkoły jako zasadniczej kuźni młodych kadr wypływa również dalszy palący problem: nie mamy dotąd ani wydziału scenarioparskiego, ani wydziału aktora filmowego. A scenarzystów i aktorów filmowych na dobrą sprawę potrzeba nam w tej chwili najbardziej.

Dotychczasowe osiągnięcia naszego młodego szkolnictwa filmowego nie są, bynajmniej, małe, ale tym szybciej powinniśmy usunąć wszystkie jego braki.

O RÓWNY START ABSOLWENTÓW W PRODUKCJI

Podstawowym warunkiem skutecznego wykorzystania absolwentów szkoły w produkcji jest zapewnienie im równego startu. Równy start, to zapewnienie wszystkim absolwentom praktycznych możliwości wykonania prac absolutoryjnych i dyplomowych, prowadzących do określonych funkcji i uprawnień twórczych w produkcji.

Niestety, zmiany na tym odcinku są więcej niż niedostateczne. Wprawdzie wszyscy studenci kończący obecnie studia mieli możliwość wykonać w szkole swoje prace absolutoryjne. Przejdą oni roczny staż w Wytwórniach, po czym wrócą do Szkoły dla wykonania prac dyplomowych, by uzyskać w ten sposób pełne kwalifikacje i uprawnienia realizatorskie.

Nie zmienia to jednak w niczym sytuacji tych wychowanków Szkoły, którzy już od dwóch, trzech i czterech lat pracują w Wytwórniach, a którzy w większości pozostawieni zostali własnemu losowi i których takt czy inny start w produkcji był przeważnie dziełem przypadku.

W chwili obecnej we wszystkich trzech Wytwórniach pracuje 91 absolwentów wydz. reżyserkiego i operatorskiego. Z liczby tej 19 absolwentów nie ma absolutorium, a 67 — dyplomów (dane na 1.1.54). Cyfry te świadczą o trwałym nadal karygodnym zaniedbaniu.

Co gorsza, poszczególne Wytwórnie nie rozróżniają podchodzą do spraw absolutorium i dyplomów. I tak np. w Wytw. Filmów Fabularnych fakt nieposiadania absolutorium nie pociąga za sobą żadnych konsekwencji ani praktycznych — produkcyjnych, ani finansowych. W Wytw. Filmów Dokumentalnych natomiast fakt nieposiadania absolutorium nie jest przeszkodą dla otrzymania samodzielnej pracy, ale pociąga za sobą obniżenie grupy uposażeniowej o kilka stopni.

Wydaje się konieczne, aby absolutorium dawało konkretne, określone uprawnienia (realizacja krótkiego metrażu w WFD i WFO, a asystentura przy pełnym metrażu w WFF) i konkretne obowiązki

(norma stażu). Podobnie dyplom, który powinien stanowić ostateczną do całkowitej samodzielnej pracy twórczej.

Dla pełnego uporządkowania stosunków wydaje się również niezbędnym nadanie w drodze weryfikacji czy egzaminów analogicznych uprawnień uzdolnionym, młodym pracownikom produkcji, którzy nie mieli możliwości odbycia studiów filmowych, a zasłużyli na awans twórczy.

PERSPEKTYWY TWÓRCZE MŁODYCH REALIZATORÓW

Państwo nasze nie po to łoży obficie fundusze na szkolenie, aby absolwenci po przejściu do produkcji przez wiele lat pełni funkcje, które z równym powodzeniem mogą być wykonywane przez ludzi bez wyższego wykształcenia.

Nie ulega kwestii, że w filmie dokumentalnym i oświatowym absolwenci PWSF odgrywają już bardzo poważną rolę. Inną zgoła i bardziej skomplikowaną sytuację mamy w filmie fabularnym.

Do niedawna jeszcze absolwenci PWSF pełnili tu wyłącznie funkcje pomocnicze i współtwórcze. Poza pracami zespołowymi („Dwie brygady” i „Trzy opowieści”) do roku 1953 nie mieliśmy tu żadnych debiutów. Złożyło się na to wiele przyczyn, wśród których dwie miały decydujące znaczenie. Po pierwsze: nie było zapobiegowania na samodzielną realizację absolwentów. Po drugie: realizacja pełnometrażowego filmu fabularnego jest zbyt trudnym i odpowiedzialnym zadaniem, by można je było powierzyć absolwentowi bezpośrednio po opuszczeniu ławy szkolnej.

Dziś możemy już powiedzieć, że pierwsza z wymienionych przyczyn została usunięta. Wśród filmów zrealizowanych w r. 1953 i skierowanych już do produkcji na r. 1954 siedem pozycji stanowi debiut ośmiu młodych reżyserów. Jest rzeczą charakterystyczną, że spośród wymienionych debiutów tylko dwaj (Batory i Wajda) są absolwentami PWSF, pozostali zaś, to albo młodzi realizatorzy, którzy doszli do samodzielności drogą stażu asystenckiego (Rózewicz, Kuźmiński, Hechtkopf) albo też ludzie teatru (Kaniewska, Axer, Koecher). Ten niski stosunek procent absolwentów PWSF wpływa nie tyle z niedostatecznej znajomości ich możliwości twórczych, ile z braku warunków umożliwiających młodym możliwie szybkie dojrzewanie w samej produkcji. Jakież to są warunki?

Pierwszą swoją samodzielną pracę (nad „Podziałem w ogniu”) rozpoczął Batory w zespole reż. Jakubowskiej, pod jej opieką i patronatem, a kończy ją pod opieką i artystycznym kierownictwem — reż. J. Buczkowskiego. Podobnie Wajda (ze swoim „Pokoleniem”) debiutuje w ramach zespołu reż. A. Forda. Konkretna opieka konkretnych realizatorów przyspiesza ich ideowe i artystyczne dojrzewanie.

Niestety, jedynie nieliczni „szczęśliwcy” znaleźli się w istniejących zespołach twórczych, większość zaś pozostała poza zespołami, a tym samym poza jakąkolwiek zorganizowaną opieką i kierownictwem artystycznym.

Dużą rolę mogłoby również odegrać konkretne wciąganie młodych do współpracy przy przygotowaniu scenariuszy filmowych. Dotychczasowe kontakty Biura Scenariuszowego z absolwentami były przypadkowe i obejmowały jedynie nieliczne jednostki, inicjatywa przy tym z reguły wychodziła od odu, i.e. każdy młody realizator musi być potencjalnym scenarzystą, każdy jednak powinien się nauczyć praktycznej współpracy nad scenariuszem. W wypadku młodych, początkujących autorów nauka będzie zresztą obcopólna i na pewno z praktycznym pożytkiem dla opracowywanego tematu. Biuro Scenariuszowe powinno przejąć inicjatywę w swoje ręce — przydzielać młodych do konkretnych tematów, kontaktować ich z młodymi autorami, (o co zresztą zabiegają i sami autorzy) służyć radą i pomocą.

I wreszcie sprawa małych form fabularnych, którą postulowaliśmy przed rokiem. Czy rzeczywiście trzeba jeszcze raz powtarzać, że małe formy filmu fabularnego to z jednej strony gwarancja znacznego rozszerzenia tematycznego naszej produkcji (szczególnie w dziedzinie satyry), z drugiej zaś najbardziej realna droga umożliwienia młodym stopniowego (i bez większego ryzyka finansowego) dochodzenia do samodzielności twórczej?

Przed rokiem, analogicznie do naszej, toczyła się dyskusja nad zagadnieniem młodych kadr filmowych w Związku Radzieckim. Od przyjaciół radzieckich powinniśmy się uczyć nie tylko sposobów prowadzenia dyskusji, ale i należytego wyciągania praktycznych wniosków. W Związku Radzieckim w ślad za wysunętymi postulatami poszła konsekwentna ich realizacja — wystarczy sięgnąć do planów produkcyjnych radzieckiej kinematografii na rok 1954, aby przekonać się, że poszczególne Wytwórnie nie tylko otoczyły młodych troskliwą opieką, ale realizują ją praktycznie między innymi poprzez włączenie do swoich planów znacznej ilości krótko- i średniometrażowych filmów fabularnych.

Calkowicie zlikwidowanie luk i niedociągnięć istniejących w naszym szkolnictwie filmowym, oraz stworzenie warunków niezbędnych dla szybkiego, zdecydowanego rozwoju młodych kadr realizatorskich w produkcji, to jedno z najważniejszych i najpilniejszych zadań naszej kinematografii.

D. F.

Ze zjazdu teatralnego



ST. W. BALICKI



J. WILCZEK



A. MALISZEWSKI



M. CWIKLINSKA



M. CZERWINSKI

Rys. K. Ferster i Jotes

BOLESŁAW GAWIN

W WALCE Z BŁĘDAMI

Produkcja i obieg książki uległy od r. 1950 pełnemu uposażeniu. W państwowych i społecznych przedsiębiorstwach wydawniczych kalkulacja ceny książki uniezależniona została od wysokości nakładu; rezultatem tego był ogromny skok produkcji wydawnictw naukowych i technicznych. Na 1 tysiąc mieszkańców wydano w 1937 r. — 47 egzemplarzy książek naukowych, a w 1950 — 594 egz., tj. z górą 12 razy więcej!

Lecz ośmieszanie się wspaniałego rozwoju edytorstwa są i cienie, o których chcemy tu powiedzieć.

Najboleśniej w każdej książce, zwłaszcza specjalnej, daje się odczuwać niepoprawność tekstu, do którego edytorzy wprowadzają po wydrukowaniu powszechnie znane „erraty”. Ta plaga nie omija nawet wydawnictw o charakterze monumentalnym, które są pozycjami eksportowymi (np. *Muzyka polskiego Odrodzenia*, PWM 53 czy *Listy Teophrasta* z Symonem PWN 53). A oto Wykłady o istocie religii Reuerbacha (PWN) — errata skromnie wklejona przy ostatniej stronie każda poprawia aż... 24 błędy. Patrząc na „metryczkę” tej książki stwierdzamy, że oddano ją do składu w luźnym, a pospieszonym do druku w liściopodzie 53 r.; czasu na usunięcie błędów było węc zupełnie acyć. Zatem co? Indolencja i niebalans. — Przykładać z tegoż wydawnictwa znalazłoby się więcej.

Wydawcy uzasadniają erraty w książkach specjalistycznych brakiem korektorów o dużym przygotowaniu i fachowym. Ale czym usprawiedliwiać się edytorzy beletrystyki i prac popularno-naukowych? „Czytelnik” wydał Noce i dnie Dąbrowskiej z erratą w 11 punktach i *Szanowalnego Balzaka* z poprawkami w 11. Ilegalne daty historycznej wedytule na okładce(!). Wydawnictwo Literackie wypuściło *Od Karłowicza do Stalinogrodu* Zembry z 19 i *Wybór pism* Orkana z 25 poprawkami. Powszechnie swoje wopowadnictwo nędbalstwa. Wszystkie rekordy bije w nim Ludowa Wpłodzenia Wydawnicza erratą do książki *Twórczość* O Goslarze: 51 błędów — a czy wywołano już wszystkich?

Gorzej, że na podobnych praktykach cierpią też młodzi czytelnicy; tak np. PZWS dostarcza

uczniom klasy VIII *Gramatykę polską* — errata 5 błędów. Gdy to piszę, przychodzi do mnie 6-letni obywatel i pyta:

— Tatusiu, co to jest „jodele”?
— Nie wiem, synku!
— Jak możesz nie wiedzieć, kiedy tu w *Elementarzu* „pisze”!

I pokazuje: *Elementarz* Falskiego, PZWS 1953, strona 73, wiersz 2 od dołu: — „A blyskotek na tej jodele bez liku...”

Należy poważnie zastanowić się nad przyczynami istnienia błędów w każdej niemal książce. Państwo Wydawnictwa Techniczne, walcząc o poprawność tekstu, zaznaczają na erratach, z czyjej winy przepuszczono błąd w wydrukowanym tomie. Dzięki temu możemy ustalić, jaki procent błędów przepuszczają korektorzy, autorzy(!), redakcje naukowe (!!), wreszcie drukarnie. W 5 książkach PWT — a mianowicie: *Namysłowski Technologia tchuszczo roślinnych*, *Straszewski Projektowanie urządzeń elektrycznych niskiego napięcia*, *Preparatyka organizmowa*, *Isolacje cieplne — poradnik izolatora*, *Szulec J. Poradnik analizy ilościowej* — znajdujemy — bagatel! — 240 błędów, z czego 137 (57,1 proc.) zawinił korektorzy, 38 (15,8 proc.) — autor, 23 (9,6 proc.) redakcja nauk, i 42 (17,5 proc.) drukarnie. Pojedyncze egzemplarze tych 5 książek kosztują łącznie 223,70 zł. Komentarze zbytkne.

Poza brakiem wykwalifikowanego personelu korektorskiego jedną z głównych przyczyn oddawania książek niedokładnie opracowanych jest pośpieszenie a nawet gorączkowe tempo produkcji występujące z reguły w ostatniej dekadzie każdego miesiąca. Nieszczęśliwa to książka, której los wyznaczył narodziny w tym okresie, bowiem wtedy korekta odbywa się „na patatkę”.

Smutne refleksje budzi obserwacja pracy wydawnictwa — i z konieczności także Domu Książki, w końcowych dniach miesiąca! Korytarze i pokoje DK przepełnione są wówczas przedstawicielami wydawców, którzy z wypiekami na twarzy, rozgorączkowani, wyczekują, aby jak najprędzej otrzymać rozdziałnik, według którego ma być rzeźbiona książka, by móc go natychmiast przenieść do drukarni w odległym mieście, gdyż

nawet przejazd samolotem jest już zbyt powolny. „Na chybek”, a więc że zapakowane egzemplarze wędrują następnie na transport kolejowy, pocztowy, PKS, spóźnieni, przygodni — byle jak, byle prędzej, byle otrzymać kwit, że „towar wysłany”. — W drukarniach, intygratorkach, wysyłkowniach wra pracy dzień i noc. Maszyni drukarskie wysyskujące są do ostatnich granic. Ludzie padają wprost ze zmęczenia. — Do kłopotu wlewają się liczne paki, paczki, baloty — księgarze przystępują do właściwej swej roboty i wtedy... ujawniają się olbrzymie niedokładności i przypadki wandalistycznego obchodzenia się z książką. Są to egzemplarze wybrakowane, z niedopracowanym tekstem, zniszczone w czasie transportu, mylnie zapakowane itd. itp.

Chciece przykłady? W księgarni warszawskiej przy ul. Nowy Świat 49 berześmy do ręki powieść *Morcinia Ondraszek* (Czyt. 1954, z 20, Stalinogrodu 193. Dzieło): arkusz od str. 193 wklejono tu z książki *Kieniewicz Warszawa w powstaniu styczniowym* — zapewne w którymś egzemplarze *Warszawy* znajdziemy *arkusz Ondrasza*, nie przecież w przyrodzie nie gnie; *Nocy* i *dni Dąbrowskiej* nadano 2 egzemplarze drugiego tomu, brak za to pierwszego... I tak dalej — możemy wymienić jeszcze 27 innych książek ogólnej wartości 681 zł. Podkreślam: w jednej księgarni.

W sklepie DK przy Krakowskim Przedmieściu 7 znajdujemy *Anię Kareninę* (PIW 1953, z 30, Krak. Zakł. Graf.) z paginacją: 249/252, 253/256 — *Emancypantki* (PIW 53, z 36, Łódzka Druk. Dzielowa) z kartą udatą w połowie str. 263 — *matelkowskie Kazanie Skargi* (PIW 53, z 20, Druk. Narodowa w Krakowie) z tekstem pomieszanym na str. 8 i 9 — *Krzyżanowskiego Historię literatury polskiej* (PIW 53, z 49, Druk. Narodowa w Krakowie) z paginacją: 362, 369 — *De republika emendanda* (PIW 53, z 60,

Sprawy książki

Druk. Wydawnicza w Krakowie) z paginacją 562, 673... i dalej można wyliczać tytuły za tytułem, by wyjść z tej księgarni z sumą defektów 1.350 zł.

W księgarni technicznej przy ul. Brackiej 20 znajdujemy 36 defektów na sumę 747 zł. Przechodząc tak od sklepu do sklepu możemy znaleźć kwoty idące w setki tysięcy złotych, które zostały znacjonalne wskutek niedbalstwa, małej odpowiedzialności, złej organizacji i słabej kontroli zakładów pracy drukarskiej i wydawniczej. Nie mówię już o skutkach moralno — prestiżowych państwowego przemysłu, bo o tym wiele mówią za mnie czytelnicy.

Wzdamy tu wymowne rezultaty braku rytmiczności w pracy. Oto liczby, które starczą za wszelkie argumenty: w styczniu br. w pierwszych dwóch dekadach wszyscy wydawcy dostarczali 44,9 proc. produkcji zaplanowanej na ten miesiąc (z tego w I dekadzie tylko 13,7 proc.), a w ostatniej — 53,2 proc.; w lutym ostatnia dekada przyniosła 50,5 proc. produkcji! W konsekwencji do księgarni w pierwszych dwóch dekadach wpłynęło dziennie średnio 22 tytułów i 183.300 egz., zaś w ostatniej dekadzie — 22 tytuły i 232.650 egz. — Wystarczy?

Dodajmy, że rezultatem przedstawionego „systemu” jest nie tylko brakorobstwo książkowe i wzmożona ilość defektów powstałych przy transporcie. Spychanie podstawowej masy książek na koniec miesiąca wprowadza też dezorganizację w transporcie kolejowym i na poczcie, a co gorsza i w obrocie finansowym, gdyż wzmożona ilość przelewów i rozrachunków powoduje przeciążenie banków przeprowadzaniem manipulacji międzybankowych.

Tolerowanie tej sytuacji sprzeciwia się najbardziej elementarnym zasadom ekonomicznego gospodarowania funduszem państwowym i społecznym. Czas najwyższy, aby wszystkie instancje, a więc CUW, Centralne Zarządy Księgarstwa, Wydawnictw i Poligrafii łącznie z Ministerstwami Kontroli i Finansów oraz PKPG dołożyły starań, by sytuacja na tym zaniedbanym odcinku została wreszcie uregulowana.



FARSA na cztery ręce

JAN KOTT

Czasem mam wyrzuty sumienia i skrupuły. Kiedy sztuka pisana jest ambitnie, ale zdradza wewnętrzne pekięcie, widzę je i pokazuję przede wszystkim. Drażni mnie, chwytam za pióro, polemizuję z autorem, niemal chciałbym za niego to samo napisać inaczej. Kiedy sztuka jest gładka, kończę zawsze, aby przebić balonik i pokazać, że w środku nie ma nic. Ale strzelać z armaty do zwykłego baloniku nie jest rzeczą rozsądną. Nawet z łuku nie zawsze powinno się strzelać. Znasz, że tym razem balonik jest nie tylko gładki, ale wcale zreszcie nadęty i rzeczywiście śmieszny.

„Jest to nielada przedsięwzięcie — pisał stary Moliere — pobudzić do śmiechu godnych ludzi”. Nasze komedie dotąd były na ogół tak ponne, że kiedy wreszcie narodziła nam się para autorska, która potrafi rozśmieszyć znacznych ludzi, powinniśmy się z tego na pewno cieszyć. Znasz, że farsa na cztery ręce Skowronskiego i Slotwińskiego ma jeszcze i nogi. Ma moral obyczajowy, zreszcie wszyscy, nie natrętni i na pewno bardzo potrzebni. Śmiejemy się pełnym śmiechem z karierowiczostwa i lizusów, z gum dyktorskich i pospolitej głupty. I to jest dobrze.

Skąd więc pretensje? Na pewno nie o sam śmiech. Raz jeszcze przypomnę Moliera: „Myślicie — pisał — że to jest małe przedsięwzięcie wystawić coś komedii przed tak godnym zebraniem; kusić się o pobudzenie do śmiechu osób, które przejmują nas najgłębszym szacunkiem i które śmieją się tylko wtedy, kiedy same zechcą”. Polowali na upatrzonego i na opatrzonego.

Bo właśnie wszystko to równie dobrze mogło dziać się i pod koniec zeszłego wieku. Nawet wiem dobrze, gdzie; w Galicji. Tylko w Galicji. Od Bałuckiego, Bliżńskiego i Lama wzięta jest cała gale-

ria postaci. Tylko ostrzyżono im brody i zmieniono na biurku kalendarz. I jeśli jest coś w tych postaciach z życia, to właśnie z życia tamtych czasów. Bo Poldek, kuzyn dyrektora, przecież w Wiedniu wyłatywał z posad, we Lwowie cnotził na szansonistki, w Jaśle imponował młodym hrabiom. Zona dyrektora, niechby sobie nawet pchnęła spod Białegostoku i przeciągała z krusow, to przecież poczuwa, gospodarcza i zręczna szanowna. A konkurent do pań? Inżynier, oczywiście inżynier, i nawet bardzo niezamierzony, tyle tylko, że na pewno nie jest szanowny, a panna, wiadomo, z dobrej rodziny. Dyrektor, to przecież c. k. starosta w jakimś Zakliczynie. Że głupi, to zgadza się na pewno.

Przepraszam, odkładam łuk. Imię pana dyrektora będą miały na pewno powodzenie i obejdą wszystkie sceny. Postać są z lamusa, ale mają współczesny kostium. Śmiejmy się tymczasem z kostiumów, one także zasługują często na wydrwienie. Dyrektor jest nieprawdą, ale jego gesty i dykcja podparzone są traine.

Po raz pierwszy widziałem Tadeusza Chmielewskiego i jestem pełen podziwu. Rozruszał całe przedstawienie, z pełną swiadczością i mistrzostwem grał ponad tekst. Przypominał stare tradycje warszawskiej farsy, złote lata Frenki i Cwiklińskiej, wielką szkołę aktorską.

Ustępowała mu, ale niewiele. Podobowała w roli żony dyrektora. Była znacząco wulgarniejsza w środkach, ale równie w czystym stylu farsowym. Nie powinniśmy się tego stylu lekce i słusze Karol Borowski, który reżyserował „Imięny” z „komediofary”, jak nazywali swoją sztukę autorzy, poszedł na farsę czystą.

Dekoracje Romualda Nowickiego zabawne i z ostrym satyrycznym pazurkiem.

Państwowy Teatr Powszechny. Zdjęcia: Józef Slotwiński; Imięny: Jan Dyrektor. Komedia: w trzech aktach. Reżyseria: Karola Borowskiego. Dekoracje: Romualda Nowickiego. Kostiumy: Ireny Nowickiej. Premiera 1954.



„PALOMA”

BOLESŁAW MICHAŁEK

raz go prześladowa? Czy to zadróżo o Palome? Nie, Julio dawno zrezygnował z pięknej dziewczyny. Może więc — jak chcą tego niektórzy dopatrują się w „Palomie” dramatu biedy wiejskiej gnębnej przez obszarńnika — może widzi w Aureliu człowieka, który potrafi zachwycić jego silną pozycję społeczną i gospodarczą; może istotnie do głosu dochodzi konflikt klasowy? Obawiam się, że także nie. Przedtem dwaj antagoniści — bogacz Julio i ubogi Aurelio — byli serdecznymi przyjaciółmi. W chwili, gdy Aurelio chce sprzedać swój płon pozostawia — a tym samym zadaje cios, monopolowi gospodarczemu wroga — ten powiada: „miarka się przebrała”. Film nie mówi natomiast, czym miarka się napełnia, gdzie leży źródło konfliktu dwóch wrogów.

Konwencja filantropów i lumpów została przełamana, zastąpiła ją realistyczne środowisko. Pozostała jednak w scenariuszu niemierna silna konwencja abstrakcyjnego, ponadczasowego konfliktu między dobrem i złem, czarnym i białym. Taki konflikt nie pochodzi ze wsi, w której rozgrywa się akcja. Pochodzi z tej samej rekwizytorni, z której czerpał obficie natchnienie mieszczański melodramat.

Skończyłoby się zatem na wpół umownej „opowieści dla ludzi”, gdyby nad realizacją filmu nie zaciążyła indywidualność jednego z najwybitniejszych operatorów filmowych — Gabriela Figueroa.

W istocie, gdyby nie udział tego artysty, doszłoby zapewne do wypuklenia w realizacji wszystkich ułomności scenariusza. Wystarczyło wyłączyć dramat z tła, nadać scenom wątpliwą rangę ponadczasowych symboli miłości, osamotnienia itd., gestom aktorskim nadać fałszywy (bo nieuzasadniony) patos; rejestrować z pomocą wielkich planów każdą łzę spływającą po policzkach Palomy... Słabe zarodki realistyczne tkwiące w scenariuszu zostałyby zlikwidowane.

Operator Figueroa narzucił wszystkim elementom realizacji swój własny styl. Reżyser Fernandez podporządkował mu się w pełni. O przemownym wpływie, jaki wywiera na reżysera sztuka Figueroa, świadczy fakt, że ilekroć Fernandez tworzy film bez udziału Figueroa (np. „La otra”) dochodzi z reguły do pretensjonalnej, mieszczańskiej szmyry. Tak więc dopiero w stadium realizacji przystąpiono do nadawania filmowi wartości artystycznej. Oto, jak dokonuje się ten proces.

Film rozpoczyna się opisem powrotu bohatera do swej wsi. Znajdujemy tu dwie charakterystyczne dla Figueroa sekwencje. Pierwsza — to kaskadowy pejzaż meksykański, po którym porusza się miarowym krokiem jakaś sylwetka przy akompaniamencie ludowej pipeski. Druga — to obraz rodzinnej wioski, na który składa się szereg scen rodzajowych przedstawiających reakcje ludzi na widok powracającego Aurelia. Zacytowane dwie sekwencje wydają się dlatego charakterystyczne, że oparta na malarskich założeniach sztuka Figueroa osiąga swój najpełniejszy wyraz w krajobrazie filmowym i w ludowej scenie rodzajowej.

Operator, zainteresowany tymi dwoma gatunkami malarskimi

odsunął niejako kamerę od bohatera, rezygnując z bezpośredniego relacjonowania jego przeżyć, a zwiększając niepomierne role tła. Tą drogą dokonało się w filmie szczęśliwe przesunięcie: położony został nacisk na tym elemencie scenariusza, który zbliża jego treść do prawdy: na środowisku.

Czy w swych pięknych kompozycjach klafki zachowuje Figueroa słuszną hierarchię artystyczną? Czy konsekwentnie zmierza do ukazania prawdy? Zarówno w krajobrazie, jak i w scenie rodzajowej poszukuje artysta najczęściej elementów malowniczości, jakieś — tradycyjnej już — romantycznej egzotyki swego kraju, jego życia, jego obyczajów. W tym znacząco się najbardziej jego styl operatorski. Ale właśnie dlatego dochodzi tu niekiedy do nadmiernej stylizacji, do zagubienia prawdy. Nie od rzeczy będzie tu zacytować przykład kinematografii włoskiej. Mimo zakazów historycznej tradycji absolutnego piękna włoskiego krajobrazu, twórcy włoscy ukazują nie rzadko obrazy diametralnie różne od wzorcowego krajobrazu włoskiego: podmiejskie baraki, śmietniki, zadymione ulice — w imię prawdy. Tej bezkompromisowości artystycznej nie zawsze można się dopatrzeć u Figueroa, mimo całego jego kunsztu. Założenia stylistyczne przysłaniają mu niekiedy prawdziwy obraz kraju.

Przekładanie strony plastycznej nad stronę dramatyczną filmu rodzi oczywiście niebezpieczeństwo rozsądzenia fabuły przez tło. Niebezpieczeństwo tym większe, że reżyser podporządkował się raczej operatorowi niż scenarzystę. Mimo jednak, że tu i ówdzie następuje zahamowanie w rozwoju wypadków przez malarsko potraktowaną scenę wydają się, że fabuła filmu — w tej mierze w jakiej posiada ona wartość — nie została sprowadzona do roli pretekstu obrazów Figueroa. Świadczy o tym, że gdyby artysta oparł się na czystym realistycznym scenariuszu, otrzymalibyśmy wybitne dzieło filmowe.

Wartość „Palomy” sprowadza się bowiem niemal tylko do jej wartości plastycznej — winę za to ponosi scenariusz.

Niemniej jednak film wzbogaca doświadczenia artystyczne naszej publiczności: dowodzi, że kamera operatora stanowi istotny instrument w walce o trwałe osiągnięcia artystyczne w sztuce filmowej.

ODRODZENIE RADZIECKIEGO WODEWILU

W radzieckich recenzjach teatralnych z ostatnich kilku tygodni znaleźć można ciekawe rozważania na temat odrodzenia wodewila, ulubionego przez widzów radzieckich gatunku komediowego. Okazuje się, że tych rozważań dala idąca z dużym powodzeniem w Moskiewskim Teatrze Dramatycznym i Komediowym nowa sztuka Cezarego Solodaria „W ogrodzie bżowym”.

Teatr radziecki ma dobre tradycje wodewilowe. Widz radziecki pamięta dobre, pełne optymizmu wodevile Katajewa („Dzień wypoczynkowy”), czy Simukowa („Stonieczny dom”), wodevile Galicza i Isajewa, pełne wadevilewego zacięcia komedie — Korniejczuka „Przyjeżdżajcie do Zwonkowiego”, Szwarekina „Cudze dziecko” i in. W ostatnich latach pod wpływem sławnej „teorii bezkonfliktowości” przycichła muza wodeviliowa. Zwolennicy tej „teorii” — jak pisał w „Izwiestkach” z 14.IV br. krytyk teatralny Wł. Pimenow — „wyrzucając ze sceny demaskatorską komedię satyryczną nie oszczędzili również i wesolego, ale bynajmniej nie bezmyślnego, bezżebnego, lecz bojowo przeciwko złu wymierzzonego — wodevile radzieckiego”. Właśnie dlatego zarówno publiczność, jak i krytyka teatralna z zadowoleniem i uznaniem przyjęły „W ogrodzie bżowym” jako zapowiedź powrotu wodevili na sceny radzieckie.

Co nowego wnosi wodevile Solodaria? Krytycy radzieccy zadają sobie pytanie, czy istotnie jest wodevilem, czy odpowiada wymaganiom stawianym przez teorię dramatyczną i przez życie temu gatunkowi komediowemu. Przede wszystkim — odnacza się niezwykle zawiłą intrygą, pełen jest qui pro quo, niespodzianek, ostrych zwrotów i nieoczekiwanych zakrętów akcji, pełen wesołego gwaru, scen zabawnych, dobrych kupletów i ustawek tanecznych. Rzecz dzieje się w domu wypoczynkowym; niedawno przyjęty dyrektor, typ karierowicza, biurokraty, krętarza — Duszeckin i jego prawa ręka, lizus Sok, a także kilka innych osób związanych z nim „współnotą interesów” — wpadają w zreszcie i pomysłowo nastawione sieci misternej intrygi, mającej na celu ich zdemaskowanie. Autorką demaskatorskiego pomysłu jest młoda lekarka Rajewska, która nakłania jedną z kuracjózek, aktorkę Borodinę, aby podrzuciła przypadkowe qui pro quo; Duszeckin i jego kompani przypuszczają, że Borodina jest żoną wysokiego urzędnika z miejskiego wydziału zdrowia, Rybcewa. Borodina — dla dobra sprawy i dla aktorskiej wprawy godzi się na to, by grać rolę rozkapryszonej mieszczi, takiej, jaką wyobraża sobie żona wysokiego urzędnika przesiąknięty filisterskimi przyzwyczajeniami Duszeckina. W obfitującym w zabawne perypetie — demaskowaniu nicponiów i krętarzy aktywnie uczestniczą uczciwi ludzie radzieccy — personel

domu wypoczynkowego i wczasowicze. Krytycy radzieccy zgodnie podkreślają, że autorowi wodevili udało się w specyficznych ramach gatunku komediowego pokazać żywy, prawdziwy obraz rzeczywistości, w której otoczenie — ludzie uczciwi, porządni i pogodni — demaskują, wystawiają na pośmiewisko garstkę ludzi złych, wykształconych. „Wodevile Solodaria” — czytamy w recenzji pisma wybitnego dramaturga G. Mdiwani („Sowietskaja kultura” z 30.III) — sprawa radość właśnie dlatego, że pełne inicjatyw i temperamentu rozwiązanie chwytliwych tematów rodzajowi komediowemu nie stęgnęło na przeszkodzie przekazaniu charakterystycznych właściwości naszej współczesności, nie przesunęło sztuki na płaszczyznę pod względem literackim konwencjonalną, stylizowaną”.

W wodevili radzieckim problem demaskowania zła i przeżytków, moment satyryczny — posiada duże znaczenie. W najlepszych wodevilih radzieckich — wywodzi Mdiwani — zawsze rozbrzmiewał ton satyryczny, tendencja demaskatorska. Toteż Mdiwani poczytuje Solodariowi za zasługę, że w jego wodevili grupa satyryczna odwołana została wyraziście, plastycznie. Solodard zastrzega, typizuje postacie umienne, a więc chłostkę jest tym boleśniejszy, uderza w nie tym celniej. Mdiwani akcentuje ideowo-artystyczny walor utworu i przedstawienia polegający na tym, że widz oglądający postacie satyryczne, Duszeckina i jego kompanów, dobrze rozumie, że wodevilem jest nie tylko Duszeckin, ale i wszystkich — żyjących z pochiebostw i krętarstw — duszeckinów. Toteż wiara serdecznie bawia sytuację wodeviliową, w jakich takie typki odstawia swoje prawdziwe, pełne fałszywej obławy. Szczegółową sympatią darzy widz postacie pozytywne. Między nim i pozytywnymi bohaterami wodevili nawiązuje się nie tylko solidarność; po zapadnięciu kurtyny widz odczuwa, iż pożegnał się z bliskimi sobie ludźmi. Zdaniem Mdiwani — fakt ten świadczy, że przeżycia widza są prawdziwe, że wierzy on w prawdziwość odbicia rzeczywistości w wodevili. Jednym słowem — że wodevilem technicznie prawdziwą i artystyczną

Oczywiście — recenzje omawiają krytycznie też i słabe strony utworu. Z analizy tej można się zorientować, jakie wymagania stawia wodeviliowi krytyka teatralna, czego od wodevili oczekuje widz radziecki. Recenzent „Literaturnej Gazety” (Nr 36 z 25.III) W. Sucharewicz za niedociągnięcie — i utworu, i przedstawienia — uważa pewne groteskowe przejaśnienia postaci umiennych. Zdaniem Sucharewicza są one... „zbyt prostackie we wszystkich — w bezcelności i w oportunistycznym, w chamskim triumfowaniu i w przetrząsaniu strachu przed zdemaskowaniem”. Sucharewicz wolałby, ażeby postacie saty-

ryczne były mniej groteskowe, bardziej stonowane, spokojniejsze. Stawia on reżyserowi A. Plotnikowowi zarzut, że niektóre wstawki i gierki farsowe są zbyt uproszczone, nieuzasadnione — służą rozbawieniu widza za wszelką cenę. W wodevili — wywodzi Sucharewicz — absolutnie nie należy rozśmieszać za wszelką cenę. W wodevili reżyser powinien umiejętnie i z myślą o głównym celu przedstawienia, o wywołaniu w widzu śmiechu demaskatorskiego — posługiwać się bogatym arsenałem środków artystycznych, jakimi dysponuje wodevilem: słowem, muzyką, śpiewem, tańcem i innymi środkami sztuki aktorskiej.

Jakkolwiek i w innych recenzjach

powtarza się zarzut zbytnej groteskowości niektórych elementów scen farsowych, to jednak zarzut przejaśnienia postaci satyrycznych wydaje się być odosobniony. Z poglądem Sucharewicza polemizuje Mdiwani, uważając, że w wodevili gra powinna być maksymalnie zastroniona, a siłę ciosów satyrycznych należy raczej zmniejszyć niż zwiększać, złożyć. Bez tego przejaśnienia — wodevilem staje się nudny.

Warto, by nasze teatry, nasi komedio pisarze zainteresowali się wodevilem Solodaria, osiągnięciami wodevili radzieckiego w ogóle — bliżej, twórczo.

Sp.

przegląd wydawnictw

KŁOPOTY Z KLASYKAMI

Niedawno (PK 13) wymieniałem dzieła klasyków polskich, które ukazały się w tym roku. Zapowiedzi są interesujące i ostateczne, lecz nie w pełni są zaskakujące od wyjątków, nie można mi sławie zapożyczeń, powiem ci z góry: dość licznych. Na wyższym szczeblu problematyki wydawniczej ilość kwestii wymagających rozwiązania nie maleje, lecz rośnie. Choć dzisiejszy inżynier jestem, ciężko podjąć mi zbroję...

✱

Przed wszystkim — nakłady. Są one poważne, przy niektórych pociągach sięgają 30, 40, 100, a nawet 100 (Pan Tadeusz) 400 tysięcy egz. Lecz te dziesiątki tysięcy książek nie zaspokajają już wymagań odbiorcy. CUD w wydawcy nie wyprzedza rosnących potrzeb społeczeństwa, lecz pozostają za nim w tyle. IV etap konkursu czytelników, mobilizujący na wieś ponad 600 000 uczestników, okazał w czytelnictwie większym powodzeniem niż w polowie drogi. Zdobychy dla książki chłop, rozszedłszy lekcję swą horyzonty poznawczy korzyści z plac facylowo-rolniczy, sięgnę po książkę, coraz to nowo tytuły. A choć ruten ten opieszale chwilo słabnie, to na jesienną i zimną wyuchnie znowu wzmożona siła. Czy będziemy w stanie mu sprostać właściwą ilością i jakością wyawnictwa?

Doświadczenia mówią, że w pierwszej linii ofensywy czytelnictwa na wieś konieczne jest wzmocnienie literatury facylowej, a potem dopiero współczesna, i to w pierwszej kolejności, a na końcu polska. To jest kolejność najczęstsza, niemal stała. Tymczasem wiele bibliotek punktow i bibliotecznych ma jeszcze b. skromne zasoby dzieł klasycznych, gdzie inożniej księgozbiory wskutek gwałtownego „zaczyniania” wymagają szybkiego nowych zastrzyków książkowych. A CZB, przypominam, wciąż zwiększa fundusze na zakup.

Ale CUD, DK i wydawcy przy ustalaniu nakładów klasyków nie biorą pod uwagę nawet pełnych potrzeb nabywców indywidualnego, a co dopiero sieci bibliotecznych i szkolnych. Wzrost czytelnictwa w zakresie swych zadań, nie potrafili sprawić, aby głos ten był wysłuchany przed każdorazowym ustaleniem wysokości nakładu. Z drugiej strony, na dobrą sprawę nie kłóci nie powadzi jeszcze właściwych badań potrzeb czytelnictwa, nie docie-

nia się przede wszystkim głosu działaczy terenowych, społeczników, zwł. bibliotekarzy, którzy mogą wiele powiedzieć o tym, czego żąda polski odbiorca książek.

Wbrew zmierzsztemu opinii, z zadaniem tym nie jest tak źle. „Dziennik 50, a nie 500 tysięcy Potopu?” — pytali bibliotekarze na konferencji krajowej w Jarocinie. — Sienkiewicz „rozkręca” nam czytelnictwo, okłania wieś dla książki... Planowane nakłady nie pozwolą nawet odkupić książek czytelnictwu!”

Wiedzy o tym, jakie ilości książek są Polsce naprawdę potrzebne, nie wyciągnę się z biurokracji warszawskiej, ani nie Rokita, mój młody, nieco świadczony jeszcze i nastawiony przede wszystkim na potrzeby handlowe aparat DK. Trzeba słuchać głosów terenu. CUD nie wysłał do Jarocina nikogo, by ich wysłuchał — czy teraz potrafią one „sięgnąć do wnętrza trzewi — i zająć?”

Druga seria znaków zapytania odnosi się nie do tego, co jest w planie, lecz do tego, czego w nim nie ma. Nie ma przede wszystkim właściwej ilości dzieł Żeromskiego. Czas najwyższy odwrócić w sensie wydawniczym naszego największego pisarza XX wieku! Plan przewiduje duże nakłady Ludzi bezdomnych, Szpytlowych przeł, Popiołów i Przedwiośnie, mniejsze — Walkę z szatanem (tytuł!) i Wierne rzeki, nadto wydanie 11 tom Dzienników, a „Czytelnicy i bibliotekarze potrzebują głównych powieści Żeromskiego i obszernych wyborów opowiadań nie w dziesiątkach, lecz w setkach tysięcy egz.” Nie przyznajemy tegoż na 10-lecie dużego, jednolitą wydania Pism wybranych Żeromskiego, a „Czytelnicy” w naszym ciągu nie ma zamiaru skrócić „poniechanego” parę lat temu pełnego wydania Pism, „pionierskiego”. Listy i publicystykę należy znaleźć się w nim (lub osobno, poza serią) w wyborze, natomiast konieczność publikacji, choćby w niedużym nakładzie, byskupczych tomów pism literackich Żeromskiego nie może budzić wątpliwości. Unikanie decyzji w tej sprawie to pospolite chowanie głowy w piasek, które ułatwia złośliwa agitacja różnego rodzaju reakcyjnych plotkarskich i innych „nieprzyjaciół” fałszywej serii Żeromskiego!

„Brak też w planie rozsądnego wyboru pism Reymonta — i osobno Chłopi — pism Bogusławskiego, Lama, wyboru Joza, Kraszewskiego, Zapolskiej, Boga, Bezenta i in.” — to nowy, wielki problem. LSW, PIW, Czytelnik, Ossolineum, a w tym roku i Wyd. MON wyszły z jego dorobku po kilka tytułów i wykłaja je jak rodzynki w zakalec swych planów. Wracając do planu, który uparcie po 10 razy do tych samych utworów — Ułana i Stara baśń mają co roku, choć po 2 nakłady (w różnych wydawnictwach) Gdzie CUD? gdzie plan? gdzie ekonomia! A niech im ustepuje Oskar Bandorzuk. Prawda, są to pozytywne i najbardziej

postępowe utwory Kraszewskiego, ale na nich nie koniec jego postępowości i wartości literackiej. I dlatego mamy walczyć przeciwko różnym formom i okładki, niechlujne teksty, rozny druk, rozny szatę graficzną?”

Trzeba przystąpić do publikacji Pism wybranych autora Szalonej, a pierwsze ich tomy winny ukazać się już w ub. roku. „Narodowe” wydanie dzieł Kraszewskiego winno być obliczone na kilkadziesiąt, a może nawet sto tomów i na parę lat pracy — winno być oprowane, drukowane na dobrym papierze i w odpowiednim nakładzie — ujęte w serie i odpowiednie w piennumeracie — przysługujące kolektywnie, wzorowe pod względem filologicznym, opatrzone wstępem lub wstępami, skorygowane z pracami właściwej komisji IBL i powierzone komitetowi jednej instytucji wydawniczej! Kto? Tej, która będzie dość odważna i która potrafi zagwarantować wysoki poziom naukowy edycji.

Znając gorączkowe prace wydawnictwa warszawskiego, ich chroniczne przeciążenie robotą, a także nadmiar zajęć i obowiązków obarczających pracowników naukowo-literackich stolicy, pracowni wydawniczych i filologicznych, Kraszewskiego Wydawnictwu Literackiemu. Jego plany nie są jeszcze rozdeptane i r. 1955 można je skupić w zakresie klasyków wokół tej jednej edycji. Wywołanie Korzeniowskiego w 11 tomach będzie to wielki sukces wydawniczy i literacki. Jego plany nie są jeszcze rozdeptane i r. 1955 można je skupić w zakresie klasyków wokół tej jednej edycji. Wywołanie Korzeniowskiego w 11 tomach będzie to wielki sukces wydawniczy i literacki. Jego plany nie są jeszcze rozdeptane i r. 1955 można je skupić w zakresie klasyków wokół tej jednej edycji. Wywołanie Korzeniowskiego w 11 tomach będzie to wielki sukces wydawniczy i literacki.

Trzecia i seria pytań dotyczy kilku akcji już podjętych. Myślę przede wszystkim o Kronikach Prusa. Nie tylko ilość (18 grubych tomów), lecz i rodzaj pracy składa się na ogrom pierwszego pełnego ich wydania. Dzięki prof. Szweykowskiemu, który dogłębnie zmudnych badań wyłożył realia i aluzje historyczne, otrzymujemy Kroniki w pełni zrozumiałe; finezję niezrozumianego humoru prusowskiego docierają do nas bez trudu. Kroniki stanowią więc przykład starannej pracy filologicznej, a nie są pasjonującą lekturą i — co tu dużo gadać! — ukazują nowego Prusa, znanego tylko z legendy literackiej, więc adziew bierz, iż nie doczekamy się dotąd porządnej recenzji! Czyżby redakcje czekały na ostatni tom? Brak w nim szerzej ujętego programu wydawania pamiętników. Sporadyczne tytuły (zasługa przede wszystkim „Ossolineum”) nie zaspokajają apetytu czytelników.

Trzecia i seria pytań dotyczy kilku akcji już podjętych. Myślę przede wszystkim o Kronikach Prusa. Nie tylko ilość (18 grubych tomów), lecz i rodzaj pracy składa się na ogrom pierwszego pełnego ich wydania. Dzięki prof. Szweykowskiemu, który dogłębnie zmudnych badań wyłożył realia i aluzje historyczne, otrzymujemy Kroniki w pełni zrozumiałe; finezję niezrozumianego humoru prusowskiego docierają do nas bez trudu. Kroniki stanowią więc przykład starannej pracy filologicznej, a nie są pasjonującą lekturą i — co tu dużo gadać! — ukazują nowego Prusa, znanego tylko z legendy literackiej, więc adziew bierz, iż nie doczekamy się dotąd porządnej recenzji! Czyżby redakcje czekały na ostatni tom? Brak w nim szerzej ujętego programu wydawania pamiętników. Sporadyczne tytuły (zasługa przede wszystkim „Ossolineum”) nie zaspokajają apetytu czytelników.

Ja usprawnia i przyspiesza — która mogła nam w ciągu 2-3 lat wykonać plan wydania dzieł Modrzewskiego — metodę, że s o i o w a. Widać jasny; konieczne jest stworzenie prof. Szweykowskiemu stałej, odpowiednio liczonej i fachowej pracowni wydawniczej przy PIW, aby w ciągu najbliższych 4-5 lat (do r. 1959) pomnikowa edycja prusowska dobiegła do zwycięskiego końca.

Sprawa następna: Norwid. Dzieje jego życia kończyły się aż w sędzie, ale nie na polkach bibliotek. Lecz ten trudny poeta nie ma szczęścia i do interpretatorów: pized wolno uznać go za swego wiecześnie elita ożnowa, wydobywając na pierwszy plan to, co w nim było najbardziej mgliste i „prometejsko”-mystyczne, co dało się naciągnąć do jej nacjonalistycznych koncepcji „mocarstwowych”; po wojnie dokonała się aneksja Norwida przez koła kierkalne: wystawiono mu kapłanek w Tygodniku Powszechnym, były nawet projekty wydania jego pism przez... KUL(!). Do czytelnika dotarły tylko niewielkie, szkolne wydania jego poezji. I dopiero na r. 1955 PIW zapowiada — tom norwidowski. Wierszy i myśli wybranych. J. W. Gomułka chce w tym wyborze pokazać Norwida — humaniste, człowieka postępu, pisarza narodowego. Będzie to wielka próba rewindykacji poety dla narodu i postępu — trzeba ją wspomóc gorąco, trzeba umocnić redaktora i wydawcę w przekonaniu o jej słuszności i położyć i o potrzebie większego, nie tylko w bezpośrednim kontakcie z czytelnikiem. Dlatego koniecznie postulatem pod adresem wydawnictw i CUD: bliżej żyć, bliżej działywać społecznie — aktywniejsze i biblioteczni! A następny plan wydawniczy prosimy wcześniej niż w tym roku przedstawić do publicznej dyskusji.

Naprawdę publicznie!

ZBIGNIEW WASILEWSKI

R A D O S N A S Z T U K A

Dekada litewskiej literatury i sztuki w Moskwie. Specjalna korespondencja „Przeglądu Kulturalnego“

nowiny plastyczne

Piękne ludowe pieśni i tańce, utwory symfoniczne i kantaty, opera i balet o tematyce współczesnej, klasyczne dzieła rosyjskiej i zachodnioeuropejskiej muzyki operowej — wszystkie rodzaje twórczości muzycznej i teatralnej zostały zaprezentowane podczas dekady litewskiej literatury i sztuki, którą zorganizowano w Moskwie w pierwszej połowie marca. W teatlach i salach koncertowych tysiące mieszkańców Moskwy miało okazję zapoznać się ze świetną i oryginalną sztuką litewskiego narodu.

Najbardziej wymagający widownię i słuchaczy moskwy mogli się przekonać, że sztuka jednej z najmłodszych republik radzieckich, która zasnawała wszystkich nieszczęśliwej wojny, w krótkim czasie doszła do znakomych rezultatów.

Wybory rzeczka kupotliwa, gdybyś chcieli oddać pamięć pierwszeństwa jakimś rozważajom sztuki a tym barzniej jednemu z zespołów. Opera i teatr, zespoły pieśni i tańca, zespoły amatorskie, chóry — każdy z tych rodzajów na swój sposób ciekawy i ważny.

Litewski teatr opery i baletu dał podczas dekady cztery przedstawienia: operę „Marie“ Antanasa Raciunasa, balet Juliusa Juzeliunasa „Na przegranej stronie“, rosyjską operę klasyczną „Księżniczka Igora“ Borodina i „Trawiat“ Verdiego. Teatr posiada wielu utalentowanych śpiewaków, świetny chór i orkiestrę, wybitnych młodych dyrygentów, scenografów, reżyserów, baletmistrzów, tancerzy całkowicie panujących nad techniką klasycznej choreografii. A przecież ten teatr jest niezwykle młody. Rozpocząwszy swą działalność w 1922 roku, przez długie lata znajdował się pod rządami reakcyjnego ustroju, kiedy tak trudno było pracować wybitnym artystom litewskim.

Po ustanowieniu na Litwie władzy radzieckiej nastąpił rozkwit narodowej kultury litewskiej; ale przyszyły lata wojny. Jednakże w ciągu dziesięciu lat powojennych teatr opery i baletu osiągnął poziom, który mógłśmy ocenić podczas dekady. Wyrosły i dojrzały narodowe kadry twórców i wykonawców. Dla młodego litewskiego teatru wielką pomocą stały się również kontakty z twórczością narodów Związku Radzieckiego. Mistrzowie rosyjskiej opery i baletu chętnie i szczerze dzielili się swymi doświadczeniami z artystami litewskimi. Jeszcze przed wojną teatr wystawił operę „Cichy Don“ Iwana Dzierżyńskiego i balet „Czerwony mak“ Reinholda Gliery. Teraz ma w swym repertuarze trzydzieści oper i baletów, wśród których są dzieła rosyjskie i zachodnioeuropejskie, litewskie opery i balety. Wielką zasługą teatru jest dążenie do ukazania na scenie radzieckiej rzeczywistości, radzieckich ludzi. Do dzieł tego rodzaju należy opera „Marie“.

Autor tej opery Antanas Raciunas cieszy się wielką popularnością na Litwie. Napisał trzy opery, trzy symfonie, dwie kantaty, wiele utworów kameralnych, oratorium „Radziecka Litwa“, pieśni i chóry. Szczególnie interesująca jest „Marie“, pierwsza litewska opera na tematy współczesne; mówi o czynach litewskich patriotów w czasie Wielkiej Wojny Wyzwolenia. Główną postacią opery jest bohaterka narodu litewskiego, córka ślusarza, Marie Mielnikajta, która oddała życie za Ojczyznę. Jej imię sławia wiersze, pieśni i kantaty, wiele uwagi poświęca jej film, malarstwo i rzeźba. Opera zachwyca realizmem obrazów, dramatyzm, wzruszającą akcją. A Raciunas kocha i zna doskonale ludowe pieśni litewskie; widać to w jego operze. Piękne są

GEORGIJ POLANOWSKI (Moskwa)

zwłaszcza sceny z chórami (final pierwszego aktu, pieśń partyzancka z drugiego aktu, aria Maritki z trzeciego aktu, kilka obrazów rodzajowych (pierwszy akt), gdzie muzyka bliska jest źródłom ludowym.

Niemal wszyscy wykonawcy są młodzi i utalentowani; posiadają walory aktorskie i dobrą szkołę głosu. Znakomita w roli Marie była E. Saulewiczute — studentka litewskiego konserwatorium. Młodzi artyści pracują zarówno nad zgłębieniem charakterów osób, które grają, jak i nad techniką wykonania. To pozwoliło nam zobaczyć świetne inscenizacje oper o tematach współczesnych i równie świetną inscenizację „Księżniczki Igora“ Borodina, gdzie tak wiele wymaga się od wykonawców.

Kulka spektakli pierwszego baletu litewskiego o współczesnej tematyce cieszy się wielkim powodzeniem. W tym balet „Na przegranej stronie“ napisany przez młodego i utalentowanego kompozytora, Juliusa Juzeliunasa, który dopiero w 1943 roku skończył z wyróżnieniem konserwatorium w Kownie. Juzeliunas jest również autorem dwóch symfoni (jego druga symfonia została wykonana podczas dekady), bohaterkiego poematu o czci dziesięciolecia Radzieckiej Litwy i wielu chórow.

Bohaterami baletu są litewscy ry-

bacy. Porywająca wesołość w chwilach odpoczynku, rzetelna praca, ofiarna walka ze szkodnikami, usłużliwość zgasić światło w nowo zbudowanej latarni morskiej, opowieść o wielkiej i czulej miłości o wale, jaka toczy się w sercu młodego człowieka pomiędzy zazdrością i poczuciem obowiązku wobec towarzyszy — oto treść baletu. Muzyka J. Juzeliunasa porusza słuchacza i bezpośredniością uczuć, bogactwem ludowych melodii przetworzonych z talentem przez kompozytora. Ta muzyka znakomicie instrumentowana, obfitująca w obrazy obyczajowe, szczególną wyrazistość osiąga w momentach dramatycznych.

Litewski balet posiada doskonale wyszkolony zespół. Wśród tancerzek wyróżnia się R. Janawilute, która z temperamentem wykonywała rolę młodej rybakini i T. Swenickajte, w roli dziewczyny Kasię odważnie walczącej z wrogiem. Zachwycające są tance kobiece (obrzęd ślubny) i piękne litewskie korowody.

Litewskie tańce i pieśni ludowe. Jakże różnorodne, jak urzekają poezją treści. Nie przypadkiem też wykonawcy musieli powtarzać po dwa i trzy razy takie tance, jak „Kogut“ czy „Koziołek“; bisowali artyści państwowego zespołu pieśni i tańca (kierownik artystyczny Juanas Szwekas), bisowali artyści zespołu amatorskiego; tu wyróżnili się

świetni tancerze ze studenckiego zespołu Wileńskiego Uniwersytetu. Znakomicie śpiewał chór tkackiej fabryki „Kauno audiniai“ i chór kulturalny, „Leninowska droga“. Pieśni były przeszłe, a doskonałe wykonawcy występowali w zachwycających, barwnych strojach ludowych.

Na symfonicznych koncertach mogliśmy poznać dojrzałą kulturę litewskiego narodu w zakresie wielkich form muzycznych. Symfonia i skrzypcowy koncert Walisa Dwarionasa i jego kantata, „Pozdrowienie dla Moskwy“ są utworami nie tylko świadczącymi o talencie autora, ale i wyróżniającymi się mistrzostwem, subtelnością stylu i głębią narodowej treści. W Dwarionasa jest również znakomitym dyrygentem umiającym przekazać orkiestrze i słuchaczom swoją myśl i wolę.

W koncertach kameralnych, chóralnych i symfonicznych wykonano utwory litewskich kompozytorów różnych pokoleń. Z radością mogliśmy stwierdzić, że obok utalentowanych młodych wykonawców wyrosła generacja młodych utalentowanych kompozytorów, których sonaty, kwartety, symfonie, chóry i pieśni mówią o realistycznym kierunku litewskiej muzyki.

Widać z tego, że kultura litewska zmierza pewnym krokiem ku prawdziwie narodowej słudze, że wielki i dojrzały naród radzieckiego kompozytorzy i artyści Radzieckiej Litwy potrafią nadać świetną i własną formę narodową.

Sprawy biblioteczne

P o m o c — a l e j a k a ?

Wchodząc do biblioteki powszechnej można często zauważyć na stole czy konuarze kilka książek „na zachęte“. Przyjdzie czytelnik, obejrzy jedną, drugą i w końcu — wybierze. Nierzadko zwróci się uprzed do bibliotekarza z prośbą o coś „ładnego“. Bibliotekarz doradza, odradza, zachęca, a czytelnik najczęściej zostawia mu pełną inicjatywę. Czy to jest właściwe?

Nie ulega wątpliwości, że bibliotekarz powinien pomagać czytelnikowi i w pewnym stopniu kierować jego lekturą, zwłaszcza jeśli chodzi o czytelnika nowego. Dlatego kładzie się tak duży nacisk na przygotowanie ideologicznej kadr bibliotekarskich. Ale „bezgraniczna“ pomoc bibliotekarza kryje w sobie poważne niebezpieczeństwo: czytelnik staje się niesamodzielnym, nie potrafi sam dobrać lektury ani posługiwać się katalogiem, kartoteką zagadnieńową czy spisem bibliograficznym. Narzekają na to niemal wszyscy bibliotekarze. Ta nieporadność poruszania się w świecie książek jest zrozumiała u tych, którzy biorą je do ręki po raz pierwszy, a których zdobywamy coraz więcej. Dla nich wszechstronna pomoc jest konieczna. Napomnieliśmy już, że w tym celu należy się do wychowania czytelnika już po jego wyjściu. Niektóre biblioteki organizują pogadanki, ogłaszają specjalne instrukcje, objaśniające czytelników z katalogiem i kartoteką, jednak te metody, oczywiście pożyteczne, zależą w dużej mierze od pomocy naukowych, jakim rozporządza biblioteka. I tutaj tkwi sedno sprawy.

Wobec zbyt jeszcze niskiego wykształcenia fachowego bibliotekarzy terenowych najczęściej nie są w stanie samodzielnie sporządzić kartotek zagadnieńowych, spisów zalecanych itp. Poprzedzają na tym, co otrzymują „z góry“. Biblioteki gminne — ale nie wszystkie jes-

zcze — posiadają więc centralnie drukowane karty katalogowe (obecnie z adnotacjami o treści książki), „Przewodnik Bibliograficzny“ i nieraz „Nowe Książki“. Uderza szczupłość tych pomocy bibliograficznych. Młoda jeszcze sieć ośrodków informacji i poradnictwa naukowego ze względu na zrozumiałość nie objęła bibliotek wszystkich szczebli, a i same ośrodki nie otrzymują dostatecznej pomocy.

Przypatrzmy się, jak te sprawy wyglądają w Związku Radzieckim. Położono tam szczególnie silny nacisk na działalność informacyjno-bibliograficzną bibliotek wiejskich. Już w roku 1925 wprowadzono centralnie drukowane adnotowane karty katalogowe (u nas dopiero w 1954). Biblioteki są stale zaopatrywane w aktualne wykazy i spisy bibliograficzne, sporządzane przez największe księżnice radzieckie z Biblioteką im. Lenina na czele. Wydaje się cały szereg rozmaitych przewodników, planów lektury, wyborów zalecanych, poradników dla samouków itp. Oto np. kilka tytułów: „Katalog literatury zalecanej dla wiejskich i kolchozowych bibliotek“ (2000 tytułów), „Klasyczny literatury rosyjskiej“, „Jakim winien być człowiek radziecki“, „Co czytać o Konstytucji Stalinowskiej“, „Związek Radziecki w awangardzie obywateli“, „Lenin w literaturze pięknej“ itp. Ponadto poszczególne bi-

blioteki krajowe ogłaszają aktualne wykazy literatury w prasie lokalnej. W oparciu o nie przeprowadza się zeznania publiczne, na których czytane są opisy książek i pokazywane ich egzemplarze. W ten sposób biblioteczni radzieccy sam może udzielać obszernych informacji i porad, a zarazem uczy czytelników samodzielnego korzystania z bibliografii.

A oto jeszcze jeden sposób docierania książki do czytelnika radzieckiego: od r. 1950 biblioteki w ZSRR są obowiązane zawiadamiać listownie lub telefonicznie o otrzymaniu nowych książek wszystkie zainteresowane instytucje i organizacje, jak również osoby prywatne. I tak np. z chwilą otrzymania książki o budownictwie kolchozowym biblioteczni powiadomiamy o tym przewodniczącego kolchozu, radę wiejską itd., otrzymawszy książkę o hodowli drobiu informujemy natychmiast kierownika fermy ptasiej etc. Czy nie należałoby pomyśleć o wprowadzeniu i u nas podobnego zarządzenia, choćby na razie na próbę w kilku ośrodkach? Powiązanie z konkretnymi potrzebami społecznymi i politycznymi, ścisły kontakt z terenem, wysoki poziom fachowy i ideowy — oto najważniejsze walory bibliotekarstwa radzieckiego, godne rozpoznać i na naszym terenie.

Henryk Bardijewski

notatnik muzyczny

O KSIĄŻCE FELIKSA WROBLA

„Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej“. Feliks Wrobel, zmarły przed paroma tygodniami kompozytor i pedagog, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie,

należał do najwybitniejszych znawców i miłośników partytury orkiestrowej; techniczno-graficzne jej problemy znalazł na wylot z długoletniej praktyki. Dzieło jego, rezultat wielu lat doświadczeń, ma znaczenie podwójne. Z jednej strony jest ono podsumowaniem tego wszystkiego, co wiemy o instrumentacji orkiestrowych, ich notacji, właściwych im oznaczeń dynamicznych, umiejscowieniu ich w partyturze oraz wszystkim, co wiemy o zdobywaniu nowoczesnej, barwnej i subtelnej orkiestracji, utrwalonej w wielu partyturach naszego stulecia. Z drugiej strony książka Feliksa Wrobla jest próbą ujednolicenia pisowni i techniki graficznej partytury, proponuje oznaczenia wszechstronne i różnicowane, czestokrotkę zupełnie nowe, odpowiadające wymaganiom dzisiejszej tak odświeżającego bogatej instrumentacji. W tym właśnie, w tych nowych propozycjach, a także w najszerszym i najbardziej nowoczesnym ujęciu zdobywczy dzisiejszej partytury orkiestrowej zawiera się pionierski charakter tej książki.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne nadało książce Wrobla wspaniałą szatę graficzną. Potężny tom w grubej oprawie zawiera w teście kilkadziesiąt przykładów nutowych z czerpniętymi z partytur najwybitniejszych współczesnych kompozytorów świata i wszystkich niemal dzisiejszych kompozytorów polskich, oraz poza tekstem dodatkowe nuty w postaci partytury utworu Korowody wiejskie Wrobla, zawierające, jakby ekstrakt wszystkich notacyjnych propozycji autora.

Książka ta na pewno żywo zainteresuje wszystkich, którzy mają do czynienia z orkiestrą symfoniczną, dyrygentów, teoretyków i instrumentalistów, jednocześnie zaś będąc pierwszym na naszym terenie, a może w ogóle na świecie, tego rodzaju eksperymentem, wywoła zapewne ożywioną i owocną dyskusję.

Z ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO ZSRR

W Moskwie otwarto wystawę młodych artystów plastyków. Wystawa obejma malarstwo, rzeźbę, grafikę, sztukę użytkową, szkie dekoracji teatralnych i filmowych, ukazując bogatą różnorodność zainteresowań i ujęć artystycznych oraz dojrzałość wystawianych prac. Spośród czterdziestu uczestników wystawy prawie połowa pokazała swe prace po raz pierwszy. Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie wśród społeczeństwa moskiewskiego.

✱

Niezwykłą wartość historyczno-kulturalną i artystyczną przedstawia zbiór grafik Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie. Obejmuje on prace z okresu od VI wieku do dnia dzisiejszego. Jest to największa na świecie kolekcja grafik rosyjskiej i druga pod względem wielkości kolekcja grafik zachodnioeuropejskiej. Składa się na nią 300.000 sztuków, kłafort, litografii i ponad 10.000 oryginalnych rysunków znakomitych grafik rosyjskich oraz najwybitniejszych malarzy Europy Zachodniej, Chin i Japonii, m. in. można tutaj znaleźć prace: Czernuszkowa, Gogola, Iwana, jak również pięcenną kolekcję doskonałych zachodnich akwafort hembranowa.

Zbiór grafik Muzeum prowadzi żywą działalność konsultacyjną i upowszechniającą organizację wystaw w różnych miastach Związku Radzieckiego.

✱

Otwarta niedawno w Moskwie wystawa współczesnej grafiki była wszechstronnym przeglądem dotychczasowych osiągnięć radzieckiej sztuki użytkowej. Grafika radziecka jest sztuką ruchliwą, żywą, gęstą, przy pomocy której artysta szybko reaguje na każde nowe, wysunięte przez życie zadanie.

✱

Na wspomnianej wystawie zwracał uwagę wózka cykli rysunków J. Pimienowa — „Okolice Moskwy“, litografie P. Finkisewicza, akwarele Alfiejewskiego i Bogatkina i in.

Grafikowi radzieckim należy pewien wspólny rys — charakterystyczny rozwój w literaturze dla autorów krótkich opowiadań: jedna scenka z życia, jeden zauważony fakt, spojrzenie na człowieka i jego sposób bycia w jednej sytuacji — otwiera perspektywę na całokształt życia.

✱

Wystawa prac niezającego scenografa Michaiła i innych teatrów, W. Umitri-

ewa, była wielkim wydarzeniem w życiu artystycznym ZSRR.

Ten utalentowany artysta reprezentował klasyczną dekorację teatralną; oddarzony wybitnym, nieomylnym wyczuciem sceny i rzeczywistości.

Dekoracje Umitriewa odznaczały się niezwykle realizmem i były przemysłowe w najdrobniejszych szczegółach. Nigdy jednak, nawet przy stosowaniu smialych eksperymentów, nie wysuwamy się w spektaklu na plan pierwszy. „Nieostrzeżoności“ scenografa jest najlepszą tradycją rosyjskiej sztuki dekoracyjnej. Umitriew trawcyje te dopracowania do doskonałości.

Dmitriew następuje niemiernie wszechstronny. Rozumiał i odczuwał patos tragedii, szeroki rozmach eposu ludowego i naiwną prostotę dziecięcej bajki.

Na wystawie pokazano m. in. szkie dekoracji, oddawała grupę m. a. „Wroćcie się do domu“, „Trzy siostry“, „Dziwotwórcy“, „Skrzyżowanie i ponizni“, „Panna bez posagu“, „Bajki“ i wiele innych. Wszystkie te tak różnorodne projekty celujące dążenie do powiagania człowieka z epoką i z otaczającym go światem. Sztukę Umitriewa przepajała twórcza indywidualność artysty, prawdziwa filozofia, głęboka zaufania nad życiem i do człowieka.

Spuszczona Umitriewa jest wspaniałą sztuką scenograficzną.

✱

Ostatnia, moskiewska wystawa sztuki marynistycznej znacznie wzbudziła

pojęcie. W wielu obrazach morze stanowiło tylko tło, na którym ze szczególną siłą ukazani zostali odwodni, czujni i dzielcy ludzie morza. A. Plaskorzeba krymskiego rzeźbiarza, E. Słusarsa, przedstawiała grupę m. a. rybaków, „Przed atakiem“, tematem na przykład cyklu czarnomorskiego Malcewa czy cyklu akwafort Riazowa było życie rybaków w estniskich.

Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem. W księżce pamiętników zwraca uwagę następująca notatka: „Grupa marynarzy z wielkim zadowoleniem obejrzała wystawę malarzy-marynistów. Wystawa dowodzi, że duża grupa artystów umie przedstawiać bohaterstwa walki marynarzy z żywiołem wspaniale piękno naszych morz. Z całego serca dziękujemy artystom za to, że poświęcili nam trochę uwagi. Zyczymy im powodzenia i jeszcze większego zblizania z marynarzami!“.

L. M.

architektura

WPOŁ DROGI

W pół drogi od słusznych konkluzji sformułowań i konkluzji sąd konkursowy SAKP na łuk Wyzwolenia w Lublinie.

Jury przyznało najwyższe nagrody pracom, które w bardzo trudnych warunkach sytuacyjnych przeprowadziły próśbę i mogły zasłonić ponowną lukę Triumfalną w obraz czołowej perspektywy wiejskiej alei miejskiej. Czy ten wybór jury jest w swej zasadzie słuszny? Niewątpliwie tak. W warunkach konkursowych zleceniodawca wykaże surowość i luk triumfalny jako miejsce, w którym uczyniono z koczowniczymi bibliotekarzami powiadomiamy o tym przewodniczącego kolchozu, radę wiejską itd., otrzymawszy książkę o hodowli drobiu informujemy natychmiast kierownika fermy ptasiej etc. Czy nie należałoby pomyśleć o wprowadzeniu i u nas podobnego zarządzenia, choćby na razie na próbę w kilku ośrodkach? Powiązanie z konkretnymi potrzebami społecznymi i politycznymi, ścisły kontakt z terenem, wysoki poziom fachowy i ideowy — oto najważniejsze walory bibliotekarstwa radzieckiego, godne rozpoznać i na naszym terenie.

Henryk Bardijewski

SPROSTOWANIE

„Przegląd Kulturalny“ Nr 18(88), który powinien był być datowany 6–12 maja, na skutek błędu korektorskiego ukazał się pod datą 6–12 kwietnia, za co Redakcja przeprosza wszystkich czytelników.

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

uprzejmie prosi wszystkich posiadaczy materiałów (listów, zdjęć, dokumentów itp.) dotyczących życia i działalności Leona Schillera o łaskawe podawanie informacji o tych materiałach do Państwowego Instytutu Sztuki, Sekcja Teatru, Warszawa, ul. Długa 26, tel. 605-95, 657-53.

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW I WYDAWNICTWO ARTYSTYCZNO-GRAFICZNE RSW „Prasa“ OGŁASZA OTWARTY KONKURS na plakat polityczny „DZIESIECIOLECIE POLSKI LUDOWEJ“

Dziesiąta rocznica powstania państwa ludowego będzie doniosłym wydarzeniem w życiu naszego państwa. Z okazji obchodów z okazji Dziesięciolecia rozpoczynają się 22 lipca 1954 r. i trwać będą cały rok, tj. do 22 lipca 1955 r.

Wydanie centralnego plakatu politycznego oraz szeregu dalszych plakatów poświęconych 10-leciu jest sprawą dużej wagi. ZAP i WAG spodziewa się, iż rozpisanie otwartego konkursu na plakat 10-lecia zmobilizuje szerokie kręgi artystów i przyczyni się do powstania w swym rezultacie szeregu wysoce wartościowych plakatów, odpowiadających równo swą treścią ideową jak i poziomem artystycznym tej wielkiej rocznicy. ZAP i WAG jest przekonane, że udział w konkursie, którego wyniki staną się przeglądem twórczych możliwości grafiki polskiej, będzie ambicją każdego plastyka.

DANE TECHNICZNE:

FORMATY: 70 x 100, 61 x 86 cm lub podwójna wielkość tych formatów

TECHNIKA I ILOŚĆ KOLORÓW: dowolna.

NAGRODY:

I — 8.000 zł.

II — 5.000 zł.

III — 3.000 zł.

oraz 2 wyróżnienia po 1.000 zł.

Za prace wykorzystane w druku WAG wypłaca normalne honorarium według cennika Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W celu opracowania najlepszych haseł na plakaty wskazana jest współpraca grafików z literatami i dziennikarzami. Jury przynajmniej dla dwóch najlepszych haseł specjalne wyróżnienie w wysokości po 1.000 zł.

Skład jury podany zostanie w osobnym komunikacie prasowym. Prace opatrzone godłem oraz zamkniętą kopertą (nazwisko i adres autora) należy składać w terminie do dn. 17 maja br. godz. 12 w lokalu WAG — Warszawa, ul. Smolna 10 — III p.

PRZEGLĄD KULTURALNY Tygodnik Kulturalno-Społeczny

Organ Rady Kultury i Sztuki

Redaguje Sekcja Adres Redakcji: Warszawa, ul. Krakowska Przedmieście 21

Redaktor naczelny: tel. 6-91-26. Zastępca naczelnego redaktora: tel. 6-95-68. Sekretarz Redakcji: 6-91-23. Sekretariat: 6-62-51 wewnątrz 331.

Wydział: tel. 6-72-51, 6-62-51. Adres administracji: ul. Wiejska 12, tel. 6-90-41.

Wydział Robotniczo-Społeczny Wydawnictwa Prasa i Książka PPK „Ruch“ Oddział w Warszawie, ul. Siebrna 12, tel. 804-20 do 25. Wskaznik prenumeraty miesięcznej 4,00, kwartalny 13,00, półroczny 25,00, roczny 48,00.

Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Wskaznik prenumeraty nie zamawiających w terminie do 15 października 1954 r. Złoty Druk i Wskaznik RSW „Prasa“ Warszawa, Marszałkowska 34.

Informacji w sprawie prenumeraty włączyć w kłuciu ze zniżkami w wysyłkach za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictwa Zagranicznych PPK „Ruch“ Sekcja Eksportu — Warszawa, Al. Jerozolimskie 119, tel. 805-05.

6 B 154/58

WYSTAWA SZTUKI CZECHOSŁOWACKIEJ

W dniu 26 kwietnia br. została otwarta w warszawskiej „Zachęcie” wystawa sztuki czechosłowackiej. Jest to wystawa o bardzo poważnym ciężarze gatunkowym. Przywieziono do Warszawy ponad 600 dzieł malarstwa, rzeźby i grafiki, rozłożono przed naszymi oczyma bogaty obraz rozwojowy sztuki czechosłowackiej mniej więcej od połowy XIX w. poczynając, na dniu dzisiejszym kończąc.

Wystawa została pieczołowicie przygotowana. Jej czechosłowaccy organizatorzy nie pozostawili nam najlepszemu, dzieł sztuki dawnej, zdobycznych wielkie muzea ich ojczyzny. Dzięki temu retrospektywny dział wystawy pozwala na zupełnie dokładne zaznajomienie się z historią realistycznej sztuki czechosłowackiej ostatniego stulecia. Jak gdyby w cieniu retrospektywy pozostaje dział współczesny, już choćby dlatego, że składa się nań znacznie mniejsza ilość eksponatów. Przybywającego po raz pierwszy na wystawę uderza, że malarstwo nie dominuje nad rzeźbą, wysyłaną zazwyczaj w niewielkiej ilości i drobnych egzemplarzach z powodu trudności transportowych. Tym razem oglądamy w „Zachęcie” wspaniałą zaiste kolekcję rzeźby, kolekcję tak starannie i wszechstronnie dobraną, stojącą na tak wysokim ogólnym poziomie artystycznym, że pozwala mówić o przewodniej roli właśnie rzeźby w dziełach czechosłowackich sztuk plastycznych XIX i XX wieku. Na podkreślenie wreszcie zasługuje gruntowne opracowanie wystawy pod względem naukowym. Dwie publikacje: pięknie wydany, bogato ilustrowany album oraz katalog ogromnie ułatwiają wędrowkę po salach „Zachęty” i orientację w gąszczu nagromadzonych tu eksponatów.

Gaszcz ten jest doprawdy taki, że uniemożliwia omówienie w ramach niedługiej recenzji wszystkich problemów zarysowujących się na wystawie, czy choćby tylko wskazanie wszystkich wybitniejszych dzieł, które tu oglądamy. W tej sytuacji trzeba się z konieczności ograniczyć jedynie do próby określenia tego, co wydaje się najbardziej charakterystyczne w rozwoju sztuki czechosłowackiej, co najsilniej mówi o jej odrębności.

Nie przypadkowo dolna granica chronologiczna wystawy przypada na połowę XIX w. Wiosna Ludów objęła swym zasięgiem także naród czechosłowacki, pozostający od dawna, bo od momentu tragicznej klęski pod Białą Górą w 1621 r., w niewoli. Fala ruchów rewolucyjnych i narodowo - wyzwolenczych połowy XIX w. obudziła w najwybitniejszych artystach Czechosłowacji poczucie konieczności powiązania swej sztuki z życiem narodu, świadomość głęboko pojętej służby społecznej. Wyrazem tego było oderwanie się wielu od idealistycznych konwencji narzuczanych im przez Akademię Sztuk w Pradze, podórzadkową burżuazji i zaborem.

Taka oto — mówiąc najogólniej — jest geneza realizmu największego artysty Czechosłowacji: Józefa Manesa. Jako jeden z pierwszych pojął on wielkość swego narodu, poniżonego w niewoli i ucisku, zrozumiał zadania oczekujące ten naród w przyszłości. Wprost z Akademii poszedł między lud czeski

JERZY ZANOZIŃSKI

i słowacki, aby tu znaleźć treść swojej sztuki i jej formy wyrazowe. Pełne prawdy sceny z życia chłopów, niezwykle piękne pejzaże, a wreszcie sceny historyczne, które służyły krzepieniu serc rodaków w okresie niewoli, zapewniły Manesowi nie tylko szlif i pozycję w sztuce czechosłowackiej, ale także poważne miejsce w sztuce europejskiej.

Droga wytknięta przez Manesa idą wszyscy najwybitniejsi artyści Czechosłowacji drugiej połowy XIX w. Tematyka ich twórczości jest bardzo różnorodna. Na wystawie oglądamy zarówno wiele obrazów historycznych i rodzajowych, jak portretów i pejzaży. Ale te ostatnie — jak gdyby przeważają nad innymi, najbardziej rzucają się w oczy, zdają się ujawniać nie tylko podstawowe zamiłowania tematyczne artystów czechosłowackich, ale również i przede wszystkim to, co można by określić jako ich specyficzny stosunek do rzeczywistości. Czy to będą pejzaże realistów wcześniejszej generacji, takich jak Józef Navrátil i Adolf Kosarek, nie mówiąc oczywiście o wielkim Manesie, czy późniejszej, która twórczością swą wypełnia drugą połowę XIX w. a jest reprezentowana np. przez Juliusza Mavaka i Antonina Chittusa, czy nawet artystów działających już w XX w. i wykazujących oddziaływanie najrozmaitszych prądów sztuki zachodnio - europejskiej — wszystkie urzekają poetycznością i przesycone są liryzmem najsłabszego gatunku, liryzmem przechodzącym niekiedy w melodyjną, iście słowiańską śpiewność. Pejzażystom czechosłowackim wystarczają najprostsze motywy. Mimo że w wielu wypadkach przechodzili oni przez szkoły artystyczne niemieckie, obca im jest romantyczna — tak często ujawniana — w malarstwie niemieckim — skłonność do efektownych tematów pejzażowych, dzikich gór, spienionych mórz czy burzliwych chmur grozących piorunami. Fragment lasu lub po prostu zwyczajna grupa drzew, oceniająca ludzkie domostwa, jakiś skrawek łąki czy pola, strumyk sączący się po kamieniu — oto wszystko, czego im trzeba, aby wyrazić całą głębię miłości do ojczystego kraju, przełać na płótno ogromne bogactwo uczuć wypełniających ich serca. Nic z efekciarstwa nie ma również w ich sposobie malowania pejzażu. Urzeczenie pięknem natury, starając się oddać je w formach najbardziej zbliżonych do rzeczywistości, którą studiują z niezwykłą cierpliwością i poddaniem się, zarówno w jej kształtach ogólnych, jak w szczegółach (np. Marak).

Poetyczność, liryzm są cechami najbardziej chyba charakterystycznymi nie tylko pejzażu, ale całej w ogóle sztuki czechosłowackiej. Przesycają one do głębi także portret i malarstwo rodzajowe. W malarstwie rodzajowym zdają się nawet łagodzić w pewnym stopniu ostrość dostrzegania konfliktów życiowych i być może sprawiają, iż w sztuce czechosłowackiej — przynajmniej w świetle materiału przywiezionego do Warszawy — realizm krytyczny nie przejawiał się z taką siłą jak np. w malarstwie rosyjskim lub u naszych najbliższych twórców drugiej połowy XIX w. Do twierdzeń tego rodzaju upoważnia chociażby obraz Jozya Upkri „Człowiek tłukący żwir”, namalowany zresztą późno, bo w 1895 r. Najbliższej pozycji realizmu krytycznego stoi w malarstwie czechosłowackim niewątpliwie Karol Purkyne, twórca szeroko znanego

obrazu pt. „Kowal”, którego niestety nie ma na wystawie. Pokazane portrety Purkyne, zwłaszcza portret własny i portret E. Bubnickowej, stawiają artystę w rzędzie mistrzów w skali światowej, zdumiewają zarówno niezwykłą umiejętnością przeprowadzania charakterystyki psychologicznej modelu, jak świetnym, zdecydowanie, na swoje czasy, nowatorskim rzemiosłem malarskim, operującym grubo nakładanymi warstwami farby.

Bardzo doniosłym wydarzeniem w dziejach czechosłowackiej sztuk plastycznych drugiej połowy XIX w. stała się budowa Teatru Narodowego w Pradze. Prowadzona w niezwykle trudnych warunkach wśród najrozmaitszych szyszan ze strony zaborczy, była ona wzruszającym objawem solidarności i jak gdyby symbolem energii i siły udręczonego narodu. Do przyzodobienia budowli, ukończonej na przełomie lat 1870 i 1880 zostały powołani najznakomitsi artyści, w ich rzędzie Mikołaj Ales i Wacław Brozik. Reprezentują oni przede wszystkim malarstwo historyczne, a więc rodzaj tak bliski nam dzięki wielkiemu Matejce. Tematów do kompozycji historycznych dostarczała obu malarzom przeszłość narodu, pojmowana zawsze jako przeszłość szerokiej mas ludu czeskiego i słowackiego. Toteż nie przypadkowo siegali oni tak często do epoki Jana Husa, przywódcy jednego z najbardziej postępowych ruchów społecznych Europy XV w. Ales zasłynął również jako znakomity rysownik. Do poświęcenia się rysownictwu skłoniło artystę uniemożliwienie mu ostatecznej realizacji wielkiego cyklu jego obrazów pt. „Ojczyzna” w gmachu Teatru Narodowego. Mistrzowski rysunki Alesa ze zdumiewającą prawdą, a zarazem głębią uczucia sceny powzedniego życia ludu czechosłowackiego.

Równieśnikiem Alesa i Brozika był najwykresy rzeźbiarz Czechosłowacji Józef Wacław Myslbek — twórca narodowej szkoły rzeźbiarskiej. Przeciwnie do konwencji eklektycznej rzeźby drugiej połowy XIX w. sięgnął on odważnie do bogatego skarba tradycji narodowej. Piękne legendy i mity ludowe czeskie i słowackie dostarczyły mu wątków tematycznych do wielkich kompozycji, którymi przyozdabiał gmachy publiczne czy mosty parkowe. Ale odrębność sztuki Myslbeka — to nie tylko tematyka. Oryginalna jest również forma realizacji plastycznej. Polega ona na niezwykle, mistrzowskiej prostocie środków, zapewniającej kompozycjom artysty potężną monumentalność. Mistrzem



Fr. Kawan:

Nad złotym strumykiem, ol.

jest również Myslbek w rzeźbie portretowej, zdumiewającej celnością charakterystyki, przy braku jakichkolwiek skłonności do wirtuozerskich efektów.

Od Myslbeka zaczyna się świetny rozkwit rzeźby czechosłowackiej, trwający nieprzerwanie aż po dziś dzień. Trudno tu wymienić wszystkich znakomite dzieła, których cały „las” zdobi „Zachęta”. Nie można jednak oprzeć się pokusie wypowiedzenia choć paru słów o Janie Stursie, który był czołowym rzeźbiarzem Czechosłowacji, pierwszej ćwierci XX w. Jego „Ranny” porówna ekspresją, jest wstrząsającym oskarżeniem okrucieństwa wojennego, a zarazem zdumiewającym przykładem całkowitego panowania artysty nad opornym materiałem, z którego zdołał on wydobyć nieporównaną miękkość i lotność gnącego się w śmiertelnym upadku ciała. Nie można wreszcie nie wspomnieć, że rzeźbiarstwo czechosłowackie są prawdziwymi mistrzami realistycznej rzeźby portretowej. Dowodem tego większość „głów” i „popiersi” wystawionych w „Zachęcie”.

Na przełomie XIX i XX w. zaczęły napływać do Czechosłowacji z kosmopolitycznych ośrodków sztuki zachodnio - europejskiej wrogie realizmowi tendencje. Doprowadzi-

ły one, do załamania się wielkiej realistycznej linii rozwojowej sztuki narodowej i zapanowania, szczególnie w malarstwie, kierunków formalistycznych, których największe nasilenie przypało na lata trzydzieste naszego wieku.

Nowy rozdział w historii sztuki czechosłowackiej zaczął się po odzyskaniu niepodległości w 1945 r., w szczególności zaś po lutymowym zwycięstwie ludu pod wodzą Klementa Gottwalda w 1948 r., kiedy to Czechosłowacja wkroczyła ostatecznie na drogę do socjalizmu. Artyści czechosłowaccy uświadomili sobie, że jedyną metodą tworzącą, która zdolna jest zapewnić im wielkość, jest realizm socjalistyczny.

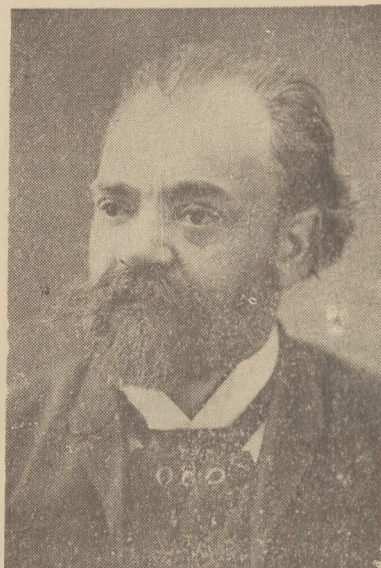
Wystawa prezentuje nam wybór dzieł powstałych w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Przoduje wśród nich niewątpliwie rzeźba, która zdołała zdobyć się na tak wybitne osiągnięcia twórcze, jak pomnik wystawiony ku czci Armii Radzieckiej w Czeskiej Trebawie, zatytułowany „Braterstwo” — dzieło Karola Pokornego, jak portrety Lenina i Stalina dłuta Laudy i Pokornego, jak monumentalny projekt pomnika Stalina dla Pragi O. Seva. Pięknie zdają się czechosłowacka grafika, której poważną pozycję sta-

nowi satyra polityczna. Najwięcej zastrzeżeń budzi malarstwo. Oczywiście i na tym polu dostrzegamy prace interesujące, do których należą przede wszystkim wielka kompozycja A. Zabrąńskiego „Ze Związkiem Radzieckim po wieczne czasy”, czy obrazy J. Drhy „W giserni” i J. Cumpelika „Świt lutowego dnia”. Malarze czescy postawili sobie jako podstawowe zadanie twórcze opanowanie zasad kompozycji figuratywnej, wyrobienie w sobie zanikłej w dobie panowania formalizmu umiejętności malowania scen z życia ludzkiego, z otaczającej rzeczywistości. Zadaniu temu podporządkowali swe środki plastyczne, rezygnując jak gdyby świadomie ze smielszych rozwiązań na rzecz treści, pojmowanej niekiedy dość wąsko jako temat tzw. produkcyjny. Nie umniejszając wagi treści czy nawet tematu w obrazie stwierdź jednak musimy, że owa jednostronność tematyczna przy „ascezie” formy, widocznej przede wszystkim w jednostajności koloru, szarego na ogół i nie przekonującego, bynajmniej nie warunkuje dojścia do realizmu socjalistycznego, który zakłada, że bogactwo treści w dziele sztuki winno odpowiadać bogactwu jego formy plastycznej.

Rocznice Światowej Rady Pokoju

DWORZAK

1841 - 1904



Wojciech z dnia, sądzą bowiem, że dzieło Dworzaka jest owocem szczęśliwych przypadków; według tych krytyków muzyka czeskiego kompozytora zyskała popularność ponieważ modne się stało zainteresowanie dla prymitywnej egzotyki i mało znanych kultur narodowych.

Obaj te poglądy są z gruntu fałszywe. Łatwo tego dowiedzieć, jeśli przyjrzy się rozwojowi Dworzaka. Antoni Dworzak (ur. 8 września 1841, zm. 1 maja 1904) wywodzi się z czeskiego ludu. Przyszły kompozytor urodził się w rodzinie wiejskiego karczmarza w Pradze, ale od tego daleko było do wietu muzykanów, jak to często bywa w wiejskich rodzinach czeskich. Jednakże uworak zasnai wielu trudności zanim poświęcił się muzyce. Pozycja społeczna była dla niego wielką przeszkodą. Dopiero wówczas, gdy wyuczył się rzemiosła rzeźnika i zebrał oszczędności mógł wyjechać na naukę do Pragi. Ale nie koniec jeszcze na tym. Co prawda skończył szkołę organistów w Pradze, ale od tego daleko jeszcze było do właściwego celu. Przez dziesięć lat musiał zarabiac na życie grając na altowce w ludowej kapeli kumzaka, skąd przeszedł do orkiestry Teatru Narodowego w tym czasie u dziela też prywatnych lekcji. Z kompozycji powstałych w tym dziesięcioleciu prócz drobnych tańców granych przez kapelę, ani jedna nie została wykonana. Dopiero w 1875 roku wykonano nymczasem „Człowiek tłukący żwir”, od tej chwili rozpoczął się okres sukcesów, a kiedy w 1877 r. zainteresował się nim Brahms, utwory Dworzaka weszły do repertuaru światowego.

Cała twórczość Dworzaka nosi na sobie ślady tych trudnych początków, co pogłębia u niego poczucie związków z ludem i rozwinięto wole. Kiedy np. opera Król i Węgiel z została ostro skrytykowana, Dworzak potrafił zaryzykować z pierwszej wersji i napisał całą operę na nowo. Procz tego grając w kapeli kumzaka poznał tradycje ludowej twórczości i wielkie dzieła muzyczne.

Ale to jeszcze nie wszystko. Grając w orkiestrze Teatru Narodowego (a w pewnych okresach i w innych orkiestrach) Dworzak poznał utwory wielkich mistrzów, ale chciałbym, byś pan wiedział, że i artysta na swojej drodze musi mieć wielkie dzieła, które służyć ofiarne narodowej idei i w oparciu o tradycje czeskie tworzyć monumentalne dzieła.

Dworzak pozostał wierny demokratycznym ideom Smetany i jego poglądom na zadania artysty: z tej drogi nie zszedł nigdy. Wystarczy przypomnieć co pisał do wydawcy Simrocka, gdy ten ostatni ze względów handlowych chciał zmienić jego nazwisko. „Bardzo żałuję, że jest pan źle informowany. Wybacz mi pan, proszę, ale chciałbym, byś pan wiedział, że i artysta na swojej drodze musi mieć wielkie dzieła, które służyć ofiarne narodowej idei i w oparciu o tradycje czeskie tworzyć monumentalne dzieła.”

Dworzak pozostał wierny demokratycznym ideom Smetany i jego poglądom na zadania artysty: z tej drogi nie zszedł nigdy. Wystarczy przypomnieć co pisał do wydawcy Simrocka, gdy ten ostatni ze względów handlowych chciał zmienić jego nazwisko. „Bardzo żałuję, że jest pan źle informowany. Wybacz mi pan, proszę, ale chciałbym, byś pan wiedział, że i artysta na swojej drodze musi mieć wielkie dzieła, które służyć ofiarne narodowej idei i w oparciu o tradycje czeskie tworzyć monumentalne dzieła.”

Wojciech z dnia, sądzą bowiem, że dzieło Dworzaka jest owocem szczęśliwych przypadków; według tych krytyków muzyka czeskiego kompozytora zyskała popularność ponieważ modne się stało zainteresowanie dla prymitywnej egzotyki i mało znanych kultur narodowych.

Obaj te poglądy są z gruntu fałszywe. Łatwo tego dowiedzieć, jeśli przyjrzy się rozwojowi Dworzaka. Antoni Dworzak (ur. 8 września 1841, zm. 1 maja 1904) wywodzi się z czeskiego ludu. Przyszły kompozytor urodził się w rodzinie wiejskiego karczmarza w Pradze, ale od tego daleko było do wietu muzykanów, jak to często bywa w wiejskich rodzinach czeskich. Jednakże uworak zasnai wielu trudności zanim poświęcił się muzyce. Pozycja społeczna była dla niego wielką przeszkodą. Dopiero wówczas, gdy wyuczył się rzemiosła rzeźnika i zebrał oszczędności mógł wyjechać na naukę do Pragi. Ale nie koniec jeszcze na tym. Co prawda skończył szkołę organistów w Pradze, ale od tego daleko jeszcze było do właściwego celu. Przez dziesięć lat musiał zarabiac na życie grając na altowce w ludowej kapeli kumzaka, skąd przeszedł do orkiestry Teatru Narodowego w tym czasie u dziela też prywatnych lekcji. Z kompozycji powstałych w tym dziesięcioleciu prócz drobnych tańców granych przez kapelę, ani jedna nie została wykonana. Dopiero w 1875 roku wykonano nymczasem „Człowiek tłukący żwir”, od tej chwili rozpoczął się okres sukcesów, a kiedy w 1877 r. zainteresował się nim Brahms, utwory Dworzaka weszły do repertuaru światowego.

Cała twórczość Dworzaka nosi na sobie ślady tych trudnych początków, co pogłębia u niego poczucie związków z ludem i rozwinięto wole. Kiedy np. opera Król i Węgiel z została ostro skrytykowana, Dworzak potrafił zaryzykować z pierwszej wersji i napisał całą operę na nowo. Procz tego grając w kapeli kumzaka poznał tradycje ludowej twórczości i wielkie dzieła muzyczne.

Ale to jeszcze nie wszystko. Grając w orkiestrze Teatru Narodowego (a w pewnych okresach i w innych orkiestrach) Dworzak poznał utwory wielkich mistrzów, ale chciałbym, byś pan wiedział, że i artysta na swojej drodze musi mieć wielkie dzieła, które służyć ofiarne narodowej idei i w oparciu o tradycje czeskie tworzyć monumentalne dzieła.

Dworzak pozostał wierny demokratycznym ideom Smetany i jego poglądom na zadania artysty: z tej drogi nie zszedł nigdy. Wystarczy przypomnieć co pisał do wydawcy Simrocka, gdy ten ostatni ze względów handlowych chciał zmienić jego nazwisko. „Bardzo żałuję, że jest pan źle informowany. Wybacz mi pan, proszę, ale chciałbym, byś pan wiedział, że i artysta na swojej drodze musi mieć wielkie dzieła, które służyć ofiarne narodowej idei i w oparciu o tradycje czeskie tworzyć monumentalne dzieła.”

Wojciech z dnia, sądzą bowiem, że dzieło Dworzaka jest owocem szczęśliwych przypadków; według tych krytyków muzyka czeskiego kompozytora zyskała popularność ponieważ modne się stało zainteresowanie dla prymitywnej egzotyki i mało znanych kultur narodowych.

Obaj te poglądy są z gruntu fałszywe. Łatwo tego dowiedzieć, jeśli przyjrzy się rozwojowi Dworzaka. Antoni Dworzak (ur. 8 września 1841, zm. 1 maja 1904) wywodzi się z czeskiego ludu. Przyszły kompozytor urodził się w rodzinie wiejskiego karczmarza w Pradze, ale od tego daleko było do wietu muzykanów, jak to często bywa w wiejskich rodzinach czeskich. Jednakże uworak zasnai wielu trudności zanim poświęcił się muzyce. Pozycja społeczna była dla niego wielką przeszkodą. Dopiero wówczas, gdy wyuczył się rzemiosła rzeźnika i zebrał oszczędności mógł wyjechać na naukę do Pragi. Ale nie koniec jeszcze na tym. Co prawda skończył szkołę organistów w Pradze, ale od tego daleko jeszcze było do właściwego celu. Przez dziesięć lat musiał zarabiac na życie grając na altowce w ludowej kapeli kumzaka, skąd przeszedł do orkiestry Teatru Narodowego w tym czasie u dziela też prywatnych lekcji. Z kompozycji powstałych w tym dziesięcioleciu prócz drobnych tańców granych przez kapelę, ani jedna nie została wykonana. Dopiero w 1875 roku wykonano nymczasem „Człowiek tłukący żwir”, od tej chwili rozpoczął się okres sukcesów, a kiedy w 1877 r. zainteresował się nim Brahms, utwory Dworzaka weszły do repertuaru światowego.

Cała twórczość Dworzaka nosi na sobie ślady tych trudnych początków, co pogłębia u niego poczucie związków z ludem i rozwinięto wole. Kiedy np. opera Król i Węgiel z została ostro skrytykowana, Dworzak potrafił zaryzykować z pierwszej wersji i napisał całą operę na nowo. Procz tego grając w kapeli kumzaka poznał tradycje ludowej twórczości i wielkie dzieła muzyczne.



J. Stursa

Manny, bra