

W NUMERZE:

WIESŁAW JAŻDŻYŃSKI — Dwie perspektywy
KRZYSZTOF BLAUCH — „Kręmy” ale nie do tyłu
JANUSZ BOGUCKI — Jeszcze o konwencji
ANDRZEJ BRAUN — Wiersze z Korei
JERZY BROSZKIEWICZ — Współczesność ale jaka?
LECH NIEKRASZ — Foxtrott czy oberek?
BOLESŁAW MICHAŁEK — „Porwanie”
HANNA KULAGOWSKA — Rozmowa z Nazimem Hikmetem
ARNOLD MAJOREK — Za co nie odpowiada architekt.
ADAM PAWLIKOWSKI — Zoliborska estrada

Przegląd kulturalny

STULECIE LUDWIKA SOLSKIEGO

Rada Państwa przyznała nestorowi sceny polskiej Ludwikowi Solskiemu z okazji 100-nej rocznicy urodzin i 80-lecia pracy artystycznej — Order Budowniczych Polski Ludowej, w uznaniu jego wielkich zasług dla sceny polskiej.

W dniu 5 bm. w gmachu Rady Państwa odbyła się uroczystość dekorowania wielkiego artysty.

W uroczystości wzięli udział: Przewodniczący Rady Państwa A. Zawadzki i członkowie Rady Państwa, członkowie Rządu z Prezesem Rady Ministrów J. Cyrankiewiczem na czele, członkowie władz naczelnych organizacji politycznych i społecznych oraz czelówi przedstawiciele świata nauki, kultury i sztuki.

Na uroczystości obecni byli również przybyli na jubileusz nestora polskiej sceny przedstawiciele świata teatralnego zagranicą.

Dostojny jubilat przybył na uroczystości w towarzysztwie małżonki, powitany u wejścia do sali Rady Państwa przez Ministra Kultury i Sztuki W. Sokorskiego oraz sekretarza Rady Państwa M. Rybickiego.

Zwracając się do wielkiego artysty Przewodniczący Rady Państwa A. Zawadzki powiedział m. in.:

„Z uczuciem radosnego wzruszenia zgromadziliśmy się w tej sali, by wziąć udział w uroczystości wręczenia Panu najwyższego od-

znaczenia, jakim Ojczyzna Ludowa wyróżnia dziś najzasłużniejszych spośród swych zasłużonych synów i córek. Zgromadziliśmy się, by zgodnie z opinią całego narodu polskiego złożyć Panu słowa najgłębszego uznania i podziwu, wyrazić jak bardzo społeczeństwo polskie i jego młodzież szanuje Pana i ceni.

Naród polski widzi w Panu, drogi nasz i kochany Mistrzu, wielkiego patriotę i artystę, niewyczerpane twórcze kontynuatora najlepszych tradycji polskiej realistycznej sztuki teatralnej, działacza na niwie kulturalnej, zawsze związanego z ludem, z jego dążeniami i wzruszeniami, jednego z współbudowniczych teatru Polski Ludowej — teatru służącego masom pracującym miast i wsi w budowaniu ustroju sprawiedliwości społecznej, w wychowaniu nowego człowieka epoki socjalizmu.

Ludwik Solski życiem swym, swą twórczością artystyczną zastąpił się Ojczyźnie, ludowi polskiemu i budownictwu Polski Ludowej.

Przyjm kochany Jubilate najgorętsze i najserdeczniejsze życzenia całego naszego narodu dalszych jak najdłuższych lat życia w najlepszym zdrowiu.

Raduję się jeszcze długie lata z nieustannego gospodarczego i kulturalnego rozwoju państwa ojczyzny, po scenach której, od chwili wyzwolenia, rozpocząłeś, jak przed 80 laty, lecz w jakże innych warun-

kach, swą piękną, twórczą pielgrzymkę artysty — społecznika.

Niech otacza Cię, Mistrzu, coraz głębszym rojem nowa, wykształcona i utalentowana kadra pracowników sztuki polskiej — oddanych całym sercem sprawie budowania świetności Polski Ludowej i nieustannego dalszego rozwoju jej kultury — Twych wielbicieli, czerpiących z Twego życia wzór i przykład umiłowania zawodu, niewyczerpanych w wysiłkach nad podnoszeniem i doskonaleniem swej wiedzy i swego twórczego artysty, związanych nierozdzielnie z ludem.

Oby długie lata Twego drugiego stulecia upływały Ci, Drogi Mistrzu, Budowniczy Polski Ludowej, bez trosk i zmartwień — w dalszej owocnej, pracy dla kultury polskiej, dla dobra narodu, dla szczęścia naszej młodzieży.”

Przewodniczący Rady Państwa A. Zawadzki dokonał następnie aktu dekoracji Ludwika Solskiego.

Do głębi wzruszony artysta powiedział m. in.: „Nie wiem, jakich dobrać słów, aby podziękować i wyrazić wdzięczność za wyniesienie mej osoby do tak wysokiej godności. Nie wiem, czy zastąpiłem na to zaszczytne odznaczenie, ale z głębi serca składam na Two ręce Dostojny Przewodniczący Rady Państwa, wyrazy wdzięczności, którą zachowam w swym sercu do ostatnich dni swego życia.

Byłem, jestem i będę wiernym sługą naszej ojczyzny.”

NIC PODOBNEGO, ŻADNEGO SPOKOJU

O odpowiedzialności filmowców i pewnej „specyfice”

Sztuka jest dziełem twórców. Zła książka, nudny spektakl, pompierska malowanka, film którego zakończenie zna się od samego początku — obciążają przede wszystkim hipotezę artysty. A wulgaryzatorskie zawężanie szerokiego pojęcia realizmu socjalistycznego? A — słowem — „klimat”? Nie winien?

Otóż stopień udziału klimatu różnie wygląda w różnych dziedzinach sztuki. Stara to prawda, ale pisarz może napisać książkę wbrew asekurującemu się niemądre wydawcy, malarz może namalować obraz, którego tchórzliwe jury nie powieści na wystawie, muzyk może skomponować utwór, który schowa do szuflady. Filmowiec nie zrealizuje filmu wbrew klimatowi, bo to: praca kilkuset ludzi, grube pieniądze państwowo, specyfika filmu, który jest „dla mas”.

Dlatego zmiana klimatu twórczego najradzykalniej powinna być oddana w kinematografię. Ale kiedy? Gdy twórcy się o to postarają.

Na premierze „Piłki z ulicy Barskiej” przedstawiciel Centr. Urzędu Kinematografii oświadczył na wpół serio:

— Nasza zasługa jest znaczna: nie przeszkadzaliśmy Fordowi.

To znaczy: Ford tak mocno wierzył w swą wizję „Piłki”, że porwał nią organizatorów życia filmowego. Czy wszyscy twórcy filmowi mogą powiedzieć o sobie to samo? Nie, nie ma prawa powiedzieć tego scenarzysta i reżyser, którzy kilkunastokrotnie (!) zmieniali, lub porzucali sobie zmieniać scenopis, a nawet gotowy już film!

Zmiana klimatu? Ona właśnie na twórców nakłada ogromne obowiązki. Głęboko się myli jeden z naszych głośniejszych realizatorów, który powiedział mi w trakcie XI sesji Rady Kultury i Sztuki:

— Nareszcie urzędnicy i krytycy dostali po nosie, teraz twórcy górą, nikt nie będzie nam przeszkadzał, będziemy w końcu mieli spokój.

Nic podobnego. Żadnego spokoju. Bo odkać za fiasko artystyczne nie da się już przetrzeć części winy na urządy i klimat, to cała odpowiedzialność spadnie na barki filmowców, „którym nie przeszkadzają”.

O ODPOWIEDZIALNOŚCI — KONKRETNIE

Czy te barki są aby dostatecznie mocne, czy się nie ugną? Czy filmowcy* w ogóle skłonni są przyjmując tę zwiększoną porcję odpowie-

JERZY PŁĄŻEWSKI

działności, wreszcie dorównyującą w proporcjach odpowiedzialności twórców z innych gałęzi sztuki? A przede wszystkim na czym ta zwiększona odpowiedzialność ma konkretnie polegać? Co robić, żeby coraz więcej było „Piłki z Barskiej” i „Celuloz”, a coraz mniej „Trudnych miłości”?

Mówimy: zmienić metody inspirowania scenarzysty. Czy rzeczywiście trzeba zmieniać? Na szczęście do przeszłości należy już okres, kiedy to autor przychodził do „Filmu Polskiego” z wypieszczonym przez siebie pomysłem, a tam mu mówiono:

— Może to i nieźle, ale teraz nie mamy czasu na takie rzeczy. W tym roku potrzebujemy czterech scenariuszy: o spółdzielczości produkcyjnej, o sojuszu robotniczo — chłopskim, o ruchu racjonalizatorskim i o czujności rewolucyjnej. Napisze pan?

Można by sądzić, że od kiedy plan tematyczny naszej kinematografii opiera się nie na hasłach poszukujących autora, ale na realnych planach autorskich — nie trzeba już żadnych zmian. Czyż więc autor — zastanawiający się właśnie, w co oblec swój najnowszy zamysł twórczy: w kształt powieści, dramatu, scenariusza — czy ten autor nie jest kinematografem wespół z filmem?

Jest. Gdy pisze książkę, gdy pisze sztukę sceniczną nikt nie mówi mu o „specyfice literatury” ani o „specyfice teatru” w tym znaczeniu, w jakim każdemu scenarysty przypomina się o „specyfice filmu”.

Specyfika ta polega rzekomo na dwóch czynnikach: 1) film oglądają miliony ludzi; 2) jeden film kosztuje ok. 5 milionów zł. Stąd wynikać ma jasno, że tylko niektóre tematy (te najdonioślejsze) i tylko niektóre formy (te najprostsze) są w kinematografii dopuszczalne. Niedawno pewien dostojnik naszego filmu oświadczył publicznie, że są liczne dzieła nadające się do druku lub wystawienia na scenie, ale których nie można przenieść na ekran ze względu na jego masowy zasięg.

* Filmowcy — to kto? Czy tylko Jakubowśka albo Wohl, dla których — jak ma życia poza filmem? Nie, to konkretnie również Andrzejewski i Noweżyński, jako scenarzyści; to także Cieślowski i Wójcik, jako aktorzy filmowi — choć ostatni czterej mogliby żyć bez filmu, jako pisarze i aktorzy teatralni.

Jest to zdanie bardzo popularne, z wyglądu — logiczne i przynajmniej czas jego zwolennikami, póki nie przekonam się, że może przynieść więcej szkody, niż pożytku.

Cóż bowiem zaliczyć do osobliwej kategorii dzieł „nadających się do druku, ale nie na ekran”? Może rzeczy szkodliwe, truciznę ideową? Ale któż u nas takie rzeczy drukuje? Takich być na pewno nie powinno. Nie tylko na ekranie. Także i w druku. A więc może rzeczy marginesowe, mało ważne, interesujące zupełnie grono osób nie powinny być tematem filmu? Ten drugi pogląd przeważa. A czy jest słuszny?

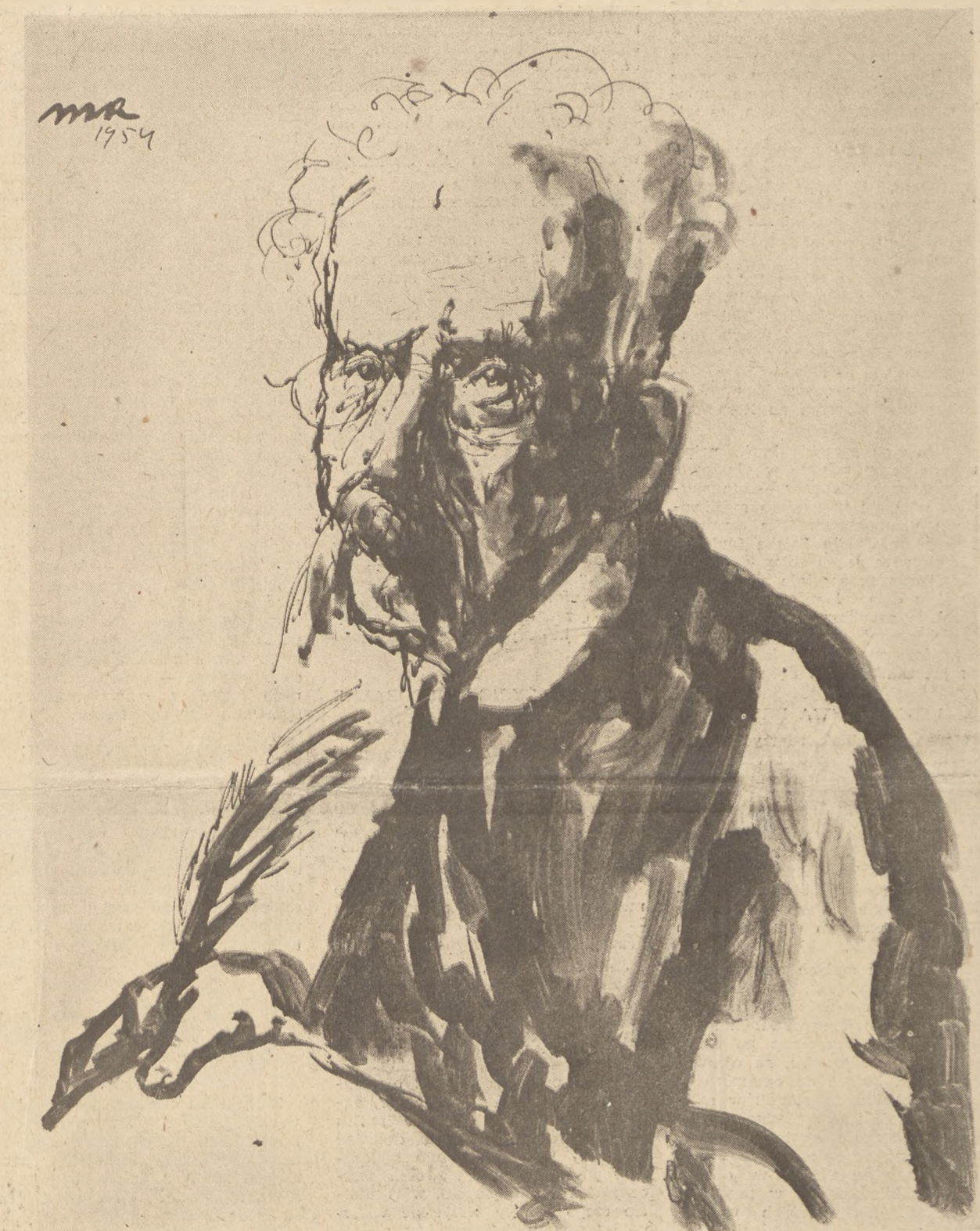
„4 KROPKI NAD I NIE ZAWSZE „ROBIĄ ROBOTĘ”

Weźmy taki temat: stary inteligent i ogródki działkowe. Doniosły temat? Skądże — znowu! A inny: spółdzielczość na wsi, wysysk kulacki, praca wiejskiego aparatu partyjnego i organów bezpieczeństwa. Doniosły temat? Bardzo. Interesujące miliony ludzi. Wniosek władz filmowych brzmiałby: o tych ogródkach w ogóle szkoda mówić, specyfika filmu nie pozwala nam parać się podobnymi błahostkami; natomiast ten pomysł wiejski jest w najwyższym stopniu interesujący. Nie trudno zgadnąć, że myślę tu o drukowanym w „Nowej Kulturze” opowiadaniu W. Marci Dąbrowskiej oraz o filmie Bratnego i Rózewicza.

Są niestety krytycy, którzy każdy zły, ale „słuszny” film witają westchnieniem: „niedobre, ale jakąś tam robotę jednak zrobi!” i bez buntu śledzą kinową wędrówkę owego kiczu, ze stoickim spokojem dowiadując się, że z tych 30 osób, które jednak kupiły bilety, wysiedziało do końca 10.

Kiedy w dyskusji, u literatów nad „Sprawą, do załatwienia” czyniono Gozdawie, „Stępniowi i Grodzieńskiej wymówki, że komentator zabija ich film, nudnie stawiając wszędzie kropkę nad i — odczytano na życzenie scenarzystów protokół oficjalnej dyskusji w Centr. Urzędzie Kinematografii. Padły tam słowa, że film jest sztuką masową a dlatego postawić trzeba nie jedną, a cztery kropki nad każdym i. „Specyfika filmu”. Jej rezultaty w przypadku „Sprawy do załatwienia” są aż za dobrze znane.

Jest literat i jest reżyser, którzy chcieli zrobić optymistyczny film o



LUDWIK SOLSKI — jako Dyndalski w „Zemście”

Rys. M. Rudnicki

szczęśliwej ludzkości za lat kilkadziesiąt, o twórczym wykorzystaniu energii atomowej, o wyprawie astronautycznej na Wenus. Odpowiedziano im nie to, że błędy ideowe; nie to, że konflikt niepoprzedzony; ani nie to, by brakło techniki, czy fundusów. Powiedziano po prostu: fantastyka naukowa nas nie interesuje. Nie wcześniej, niż za pięć lat. Raczej w ogóle nie. Po co ryzykować? Specyfika filmu nie pozwala na fantastykę. Choćby najlepszą.

Podobne tabu obejmuje wciąż jeszcze bajkę, oraz film poetycki (którego potrzeba różnie z miesiąca na miesiąc; nie przewalczono do końca są uprzedzenia wobec kameralnego dramatu psychologicznego. Jak to wszystko przezwyciężyć? Dekretem, artykułem? Chyba jednym tylko: szczerą paźnią twórcy, nie tego, który „ma wreszcie spokój”, ale tego, który umie zapalić isierą w swój pomysł, tak, by mu już potem „nie przeszkadzano”. Marzę o tym, że do Biura Scenariuszy przyjdzie jeszcze Maria Dąbrowska pod rękę z którymś z naszych reżyserów i zaproponuje scenariusz filmu o maleńkiej kropelce wody, w której jednak odbije się plastycznie całe piękno naszego świata, jego uzekające perspektywy.

NIE BÓJMY SIĘ KRÓTKOWIDZA

Czy to znaczy, że Biuro Scenariuszy będzie mogło od zaraz zmienić Polskę w jeden wielki ogród działkowy? Nie robiliśmy dotąd filmów o stróżach nocnych, ani manikurzystkach — czy mamy teraz stać się nagle krajem manikurzystek?

Odpowiedzialność twórcy — pojęcie szerokie. Ale jeśli umówić się,

że do dumnego miana twórcy ma prawo człowiek, który w jakiś sposób udowodnił już, że stoi w pobliżu rzeczywistych pragnień budującego socjalizm narodu — w takim razie w pojęciu jego odpowiedzialności mieści się przede wszystkim pojęcie wyboru przez niego spraw ważkich.

Załóżmy, że jakiś twórca przestanie nagle dostrzegać Nową Hurę. Wyjdzie sobie krakowskim tramwajem za Czyżyny stanie w polu i będzie widział tylko kilku leciwych inteligentów, krzających się w swym ogródku warzywnym. I mimo pociągania za rękaw, na nic innego spojrzeć nie zechce.

— Ja, wiecie — powie — każdym fibrem ucieleśniam się z tym ogródkiem, ja go czuję, rozumiem? Innych rzeczy nie czuję.

I napisze jeden scenariusz o ogródku warzywnym, drugi — o kwiatowym, trzeci — o takim z in-spektami.

Czy to będzie źle, czy dobrze?

Warto odpowiadać? Jeśli warto, to powiem, że nie sądzę, byśmy się mogli dać wodzić za nos takiemu panu, który swego kręgu obserwacji nie będzie mierzył potrzebami narodu, tylko kontemplacją własnego pepek. Te sprawy nie są znów takie trudne do rozróżnienia.

Śmieszne byłoby utrzymywać odstręcający system „specyfiki filmu” wyłącznie z obawy przed takim krótkowidzem. Od czasu nieporadnych artystycznych „Dwóch brygad”, które jednak były potrzebne przeskokiem do wyższej metody twórczej, trudno sobie wyobrazić by film nasz mógł cofnąć się bądź do bezideowej tandety typu przedwojennego „Co mój mąż robi w nocy”, bądź do formalistycznych wygibasów — awangardy — w typie

„Psa andaluzyjskiego”, bądź do dekadencjonalnych, zwyrzodniałych mistycyzmów, na służbie najczarniejszej reakcji, w guście jakichś „Manon”.

A skoro tak — twórca musi wreszcie wyperswadować „krytykom”, że nawet niekrepowany straszakiem „specyfiki” dostrzeże sam Nową Hurę. T. zn. nie ogromny kombinat, którego rusztowania mogą być parawanem dla sprytnego, a objętego ziemieśnika — ale węzłowe dla budowania socjalizmu, między-ludzkie konflikty. Może bolesne, na pewno nieobojętne.

„DOKRETKI”? CZASEM KONIECZNE. ZAWSZE PATOLOGICZNE

Wymagamy więcej szacunku dla wizji artysty, ale wymagamy szacunku dla tejże wizji także od samego jej autora. Na palcach policzyć można filmy polskie, które od noweli filmowej do ekranowej kopii nie podlegały „przepracowaniom”, „uzupełnieniom”, „dokretkom”. Nie na tym polegać powinna praca kolektywna nad filmem. Nie negując licznych błędów urzędników, ale wymienione tu procedury oskarżają również twórcę. Bo albo godzi się on, że mu popsuja rzecz dobrą i nie umiał jej wybronić, albo przynosił rzecz niezakończoną, propozycję wymagającą dopracowania, o którą trudno się było bić.

W ten sposób, moim zdaniem, znika jak kamfora mit o „specyfice filmu” w podany wyżej znaczeniu. Rzecz nie wygląda tak, by z wydanych 50 powieści tylko tematyka 20 „najdonioślejszych” nadawała się do filmu. Wygląda natomiast tak, że powieści będzie stałe więcej, niż

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

DWIE PERSPEKTYWY

PERSPEKTYWA PIERWSZA

WIESŁAW JAŻDŻYŃSKI

„Sam nie pamiętam, czy byłem kiedyś młody. Życie moje to jedna od początku do końca droga wyboista, po której ciągałem wóz chłopskiej niedoli naladowany przez długie wieki ciężarem pokrzywdzenia warstwy chłopskiej. Droga moja była tym cięższa, że oczy widziały piękniejsze drogi, piękniejsze wokół życia i ich wędrowców, które dla nas dzieci chłopskich nigdy nie były dostępne”.

Jest to fragment pamiętnika, zamieszczonego we wstępie do „Młodego pokolenia chłopów” J. Chałasińskiego. Minęło już prawie 20 lat od chwili, w której pamiętnik ów kreśliła niewprawna — być może — ręka młodego chłopca, daremnie szukającego na wsi okresu międzywojennego — szerszych perspektyw życiowych, ujęcia dla osobistych zdolności, ambicji i marzeń.

Wyobraźmy sobie, że autor pamiętnika żyje. Liczy więc około 45 lat. Wyobraźmy sobie następnie, że jego dzieci odczytują teraz, w roku 1954, słowa ojca. Jakże je odczuja?

Narzuci im się zapewne — ostry kontrast pomiędzy własną a ojcową młodością. Współczesna młodzież wiejska widzi bowiem nie tylko „piękniejsze wokół życia i piękniejsze drogi”, lecz wkracza na te drogi i buduje piękniejsze życie. Nie ma dziś w kraju takiej gminy, a nawet gromady, gdzie by się starci nie chwiliili dziećmi — nauczycielami, studentami, inżynierami, Technikami, majstrami... Ich dzieci odmielić przez 10 lat Polski Ludowej nasze miasta, wypełniły gwarem zapominany kiedyś Białystok, ożywiły senny Toruń, stanowią zdecydowaną większość w socjalistycznych miastach — Nowej Hucie i Nowych Tychach, przeważają w zakładach samochodowych na Żeraniu i w Starachowicach.

Wyjście na szeroki kraj, pełny wszechstronny udział w budowie socjalistycznej ojczyzny — oto pierwsza, wielka i urzekająca możliwośćami perspektywa. Jaka otworzyła przed młodzieżą Polska Ludowa.

Jezeli więc dzieci chłopskiego pamiętnikarza przeczytają słowa ojca gdzieś z dala od rodzinnej wsi — w szkole zawodowej, czy świetlicy przyfabrycznej — muszą odczuć, iż są wędrowcami, przed którymi nie ma już zamkniętych dróg.

PERSPEKTYWA DRUGA

Może się jednak zdarzyć tak, a nie będzie to wypadek rzadki, że ten i ów spośród młodych na wsi odnajdzie jeszcze nawet dziś we wspomnianym pamiętniku podobiznę swojego osobistego losu, choć na pierwszy rzut oka wydaje się to zgola nieprawdopodobne.

Stoiły przed problemem, którego rozwiązanie niemal sprawiło kłopotu terenowym pracownikom kultury.

Po wsiach i małych miasteczkach nie brak młodzieży, mieszkającej tam na stałe, czy też uczącej się lub pracującej. Odcięta przestrzeń od dalekich miast, „zaorana po uszy” w Gminie Spółdzielni, na ojcowej gospodarce, kująca do egzaminu w małym pokoiku na stacji w miasteczku, gdzie i kino rzadko się pojawia — doznaje często uczuć gorczy, sady, że „piękniejsze wokół życia” toczy się gdzieś w oddali, poza nią, niedostępne w praktyce. To „wokół” ma w takich wypadkach specyficzne zabarwienie. Oznacza gwarne miasta, w których nie była, place wielkich budów, których nigdy nie widziała. A na miejscu dojrzy tylko codzienne kłopoty

ojca, jakąś szarżynę bez wyrazu, tradycyjne, zrujnowane życie.

Pisze do nas nauczyciel wiejski Roman Łukaszewski: „Na wsiach jest jeszcze bardzo dużo młodzieży mało lub wcale nie, zaktywizowanej. Nie brak jej i w Grzybowie, pow. Wżeńska, gdzie pracuję. Trzeba przy tej okazji zwrócić uwagę na fakt, że jest to zazwyczaj młodzież nie najlepsza, a w każdym razie mało energiczna, która nie dotarła do średnich szkół, miast, nowoczesnych zakładów przemysłowych. Jej postawę życiową cechuje pewne rozgoryczenie, żal, że nie zdołała tak dobrze się urządzić jak inni ze wsi”.

Młodzież ta, zatrudniona w aparacie handlu — spółdzielniach i magazynach, GRN albo trzymająca się domu, prowadzi tryb życia — jak pisze Łukaszewski — bardzo podobny do miejskich chuliganów. Dwukrotnie wykoślenie kolejni wąskotorowej, stałe niszczenie semaforów i urządzeń sygnalizacyjnych, „kartografajstwo”, pijackie awantury — to, zgrubsza rzecz biorąc, najważniejsze przejawy „działalności” grzybowskiej młodzieży. A ponadto — przekonywanie, że na wsi nie ma co robić, żadnych szans na przyszłe życie. Nuda i tyle. Co innego taka Nowa Huta!

Wprawdzie Łukaszewski nie uogólnia, lecz wielu innych pracowników kultury z rozmaitych stron kraju donosi nam o podobnym stanie rzeczy. Nie idzie — rzecz prosta — o przykłady, lecz o wnioski jakie z nich wynikają. Nauczyciel z Grzybowa nie oskarża młodzieży, lecz stawia przed pracownikami konkretne, bieżące zadanie: „Nie ma młodziżej złej, jest jednak źle wychowana. Zasadniczy problem polega na wciągnięciu jej do pracy i walki o przebudowę człowieka w naszej okolicy”.

I oto mamy wyraźnie zarysowaną drugą perspektywę. Ukazać młodzieży piękno pracy właśnie za rogatkami wielkich miast, w miasteczkach zapomnianych przez „Boga i ludzi” i najbardziej nawet zacofanych wsiach. Jest to jedno z czołowych zadań, jakie przed pracownikami kultury postawił II Zjazd Partii.

BUJNE ŻYCIE KULTURALNE — CZY KULTURNICTWO?

Wszyscy nasi działacze na polu kultury — kierownicy świetlic, bibliotekarze, nauczyciele — zgadzają się na ogół z tym, że wciąganie młodzieży w wir kulturalnego życia przynosi dobre rezultaty wychowawcze.

Przeniesmy się na pewien czas do malowniczo położonego miasteczka — Sępola, leżącego na północnej krawędzi ziemi olsztyńskiej.

Jan Sienkiewicz, dyrektor tamtejszej szkoły 11-letniej i organizator życia kulturalnego popełnił — jak nam donosi — swojego czasu pewien, poważny i wcale nierządki błąd.

Trzeba przyznać — miał nie mały kłopot z młodzieżą... Chłopcy zabierali się już do spalania mostu „dla kawahu”, usiłowali dokonać kradzieży w bezpośrednim sąsiedztwie posterunku MO, wywołali szumny tłok w sklepie GS, w rezultacie czego zgineły wszystkie wieczne pióra, sprzedali „na lewo” złom w ciągu wielu miesięcy pracowicie zbierany przez całą młodzież. Ostatnie w jednym tylko 1952 roku wychowankowie szkoły w Sępolu

mieli 8 procesów przed sądem dla nieletnich.

W roku 1953 sytuacja poważnie się zmieniła. Sienkiewicz wraz z kolegami zorganizował zespół teatralny, rozwinął szeroko czytelniczo, bardziej zapalonych powiązał w zespoły czytelnicze, prowadził dyskusje nad książkami a nawet i filmami. Zdawać by się mogło, że w małym miasteczku, leżącym na uboczu, zakwilo bujne życie kulturalne.

Chuligańskie wybryki ustały, a jednak nauczyciel sam stwierdza, że popełnił błąd w pracy kulturalnej. Nazywa go „grzechem kulturalizmu, za popełnienie którego niebo zamyka się przed działaczem”.

„Wydawało nam się początkowo, że wystarczy ożywić życie kulturalne młodzieży i starszych a wszystko będzie w porządku. Poszerzyliśmy krąg czytelników książek, mamy zespoły artystyczne, wszechstronnie rozwinięte koło sportowe, a jednak? Młodzież ogląda się tęsknie w stronę wielkich miast i tam a nie w Sępolu widzi „wielkie przygody”. Dlaczego? Sprawa jest prosta, choć niezwykle trudna do zrealizowania — nie pokazaliśmy w pracy świetlicowej, czy bibliotekarskiej — czego potrzebuje nasza ziemia od młodzieży. Z doświadczeń II Zjazdu wynieśliśmy taką naukę: uprawialiśmy, jak mówił min. Berman — jakieś nieokreślone, bezpociągłe kulturalnictwo, oderwane od żywej problematyki naszej ziemi olsztyńskiej. A przecież tyle jest do zrobienia i to rękami młodych”.

Sienkiewicz ożywił wydatnie życie kulturalne Sępola, ale młodzieży nie potrafił zatrzymać na miejscu. Nad całą pracą aktywu kulturalnego wisiała groźba tymczasowości. Stało się tak dlatego, że działaczom z olsztyńskiego miasteczka nie udało się stworzyć środowiska twórczego. Zgromadzić na każdej nawet sztuce komplet widzów, odczytywać młodym robotnikom fragmenty najpiękniejszych utworów z literatury pięknej, by reszty dokonali sami — to jest niewątpliwie dużo, lecz jednak tylko połowa — jak to się mówi — zamierzzonego dzieła. Co innego bowiem jest gromadzenie odbiorców kultury, w gruncie rzeczy biernych, co innego zaś — twórców, powiązanych ściśle z najżywoniejszymi sprawami swojego terenu.

KURS NA PRZYWIĄZANIE DO RODZINNYCH STRON

Uroki ojcowizny, stare drzewo przydrożne, cienista jabłonia, dom dziadów, pochylony wiekiem ku ziemi, błękitne niebo nad wsią — to wszystko może wywołać uczucia tęsknoty w sercach utrudzonych wędrowców. Tego rodzaju uczuć doznają emigranci wracający po latach na rodzinne wioski.

„KRĘĆMY” ALE NIE DO TYŁU

KRZYSZTOF BLAUTH

Zbity tłum zdawał się rozsadać wąską gardziel Marszałkowskiej. Ludzie stali na chodniku, siedzieli na krawężnikach, blokowali jeźdźnię, na której zabrakło nagle miejsca dla pojazdów. Od czasu do czasu z szarej tuby głośnika radiowego padały słowa „krótkiego komunikatu”: „Czołówka w składzie: Kroiak, Klabiński oraz dwóch Czechów i jeden Rosjanin ma już trzy minuty przewagi nad główną grupą, w której kręją...”

Dziesięć dni trwał już gigantyczny wysiłek, walka toczyła się półtora tysiąca kilometrów od stolicy, a zainteresowanie milionów ludzi w Polsce bynajmniej nie słabło. W tramwajach, w pociągach, w autobusach głównym tematem rozmów były sukcesy Kroiaka i Wilczewskiego, niepowodzenia Hadasiaka, tragedia małego Elka. Ludzie, którzy nigdy nie interesowali się sportem, którzy mgliste pojęcie mieli nawet o naszych bokserskich laurach na Mistrzostwach Europy, stali się nagle kibicami z krwi i kości.

I ktoż może dziś powiedzieć, że sport jest jakimś marginesowym, „mało ważnym” zagadnieniem w życiu naszego narodu? Któż nie zdaje sobie sprawy z tego, że wynik meczu Anglia—Węgry jest dla dziesiątków milionów ważniejszy niż polityczne oświadczenia mężów stanu, że wynik ten urasta do symbolu triumfu lub klęski narodowej?

W ostatnim numerze „Nowej Sportu” w felietonie pt. Dookoła sportu pisze Tadeusz Konwicki: „...A więc literatura nasza przełamuje swoją nieuzasadnioną niechęć do sportu”. Czyżby? Żadna chyba dziedzina życia nie jest tak upodległona w piśmiennictwie (i w ogóle w sztuce) jak właśnie sport. Od czasu do czasu odzywa się głos wołającego na puszczy, że za mało się pisze o sporcie (czytaj: praktycznie w ogóle się nie pisze), że trzeba poważnie, że może by któryś z czołowych literatów podjął temat? Pisze się, krytyk oddajkowuje „poruszone zagadnienie” i znów na rok jest spokój. Z dotychczasowych wydanych kilkunastu czy parudziesięciu pozycji sportowych (w większości krótkich opo-

wiad) zaledwie kilka czyta się z prawdziwym zainteresowaniem, od reszty wieje nuda i nieudolność, jakieś sztuczne, szablonowe, nieprawdziwe wiązanie zagadnień sportu z zagadnieniami życia osobistego i produkcji (exemplum „Brygada ze Stali”). Cóż to, czyżby w sporcie brak było bohaterów godnych najlepszego pióra? Czy życie, postawa moralna, trening i wyniki takiego Zatópka czy Kuzina, Marusza czy Kusocińskiego nie są pociągającym tematem? Czy człowiek, który wyrzeka się dziełałków przyjemności, który sam dobrowolnie narzuca sobie żelazną samodyscyplinę, żeby tylko poprawić swój wynik o sekundy czy ułamki sekund, nie zasługuje na trochę bardziej wnikliwe spojrzenie niż to czynią nasi literaci i dziennikarze? Nie patrzymy na zawodników jak na roboty do zastawiania rekordów i wyników, jak na stalowych bohaterów, którym obce są ludzkie słabości i załamania. Za suchym wynikiem sportowym starajmy się widzieć żywego człowieka. Ale żeby tego człowieka zoba-

czyć nie wystarczy raz czy drugi pójść na spotkanie międzynarodowe, jak pisze Konwicki w swoim felietonie. Cytuję: „Trzeba sobie wsadzić od razu i po męsku powiedzieć, że rozwój literatury o tej tematyce uzależniony jest od bileto-

woj. Biletów na międzynarodowe zawody sportowe. Bo dotychczas sprawa ta nie nadążała za życiem. Literaci z wielkim trudem i tylko dzięki kumoterstwu oraz podlizywanu się sekretarkom uzyskiwali karty wstępu na mecze. Reasumując: jeśli będą bilety — będzie i literatura sportowa”.

Nie wiem czy Konwicki żartuje, czy pisze poważnie. Jeśli żartuje, to naprawdę nie czas już na żarty. A jeśli poważnie?... No to cóż, nie tędy droga. Mówił mi jeden z czołowych literatów, że zanim napisał powieść o górnikach, przeszedł rok przepracował w kopalni węgla jako zwykły ładowacz. A wy co, chcieliście o ludziach tak „z miejsc stojących” czy siedzących? Żeby pisać o sporcie trzeba naprawdę dogłębnie poznać przynajmniej jedną jego dziedzinę. A nie jest to bynajmniej łatwy problem,

„Chcę, żeby w mojej wsi zaszyli zmian, o jakich dawniej nie było mowy — pisze nam Marian Jakubowski. Uczeń? Owszem, tak — z Zasadniczej Szkoły Drzewnej w Rokicinach, pow. brzezińskiego, woj. łódzkiego. Ale równocześnie i młody działacz społeczny, który odkrył ową drugą perspektywę życiową w walce o przebudowę rodzinnej gminy. A z nim nie mała, prawie 20 osobowa grupa współkolegów.

Stanowią oni kolektyw twórczy, współpracujący żywo z redakcją radiową z Koluszek. Poprzez 2000 głośników płyną do chłopskich domów dźwięczne skrzęty, frazki, wierszyki satyryczne, krótkie scenki demaskujące biurokratów, kulków, rozmaitych spryciarzy i wydrwigroszy.

Zaangażowanie się w walce politycznej o podniesienie gminy nie tylko w pełni zaspokaja ambicje młodzieży, nie tylko stwarza atmosferę pasjonującej „wielkiej przygody”, ale co więcej — pozwala ująć i rozwinąć naturalne zdolności. W gminie Rokiciny błysnęły talenty. Mówca, deklamator, satyryk, poeta, pisarz „od komedylek”, śpiewak, muzyk — oto specjalności, które uzyskały sobie w wirze wal-

ki klasowej szerokie uznanie. Są i stale będą potrzebne.

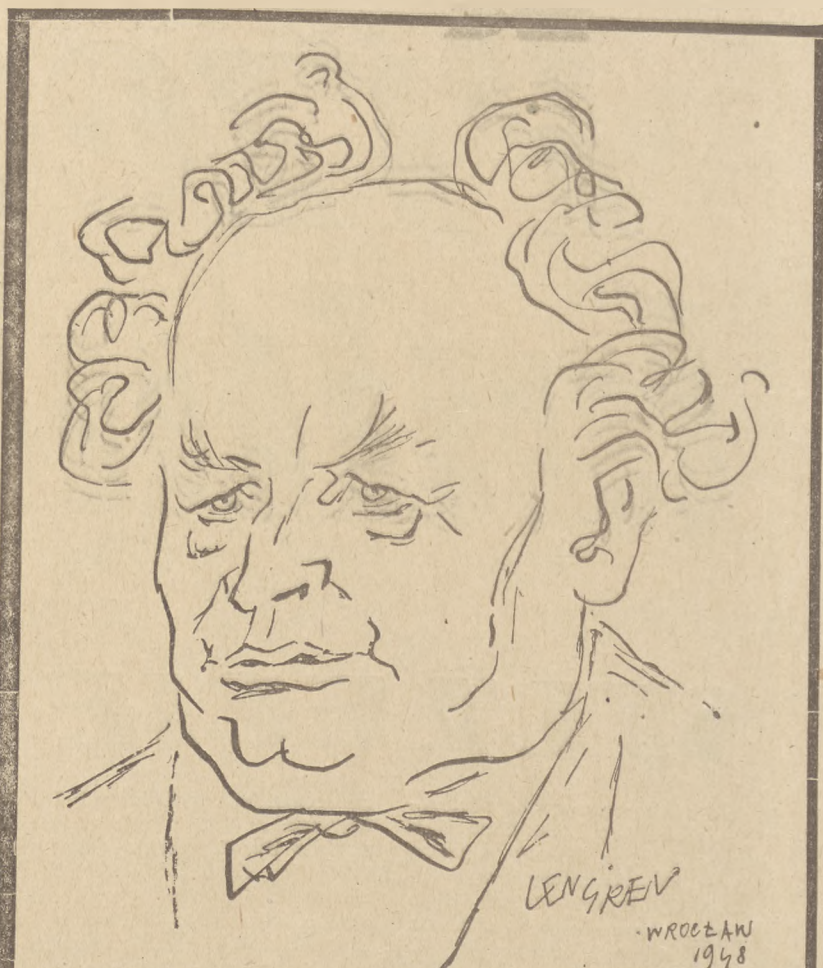
Fakt ten zawiera nie małą część prawdy o tzw. prowincji. Młodzież zwalczała ostro przez wrogów, nie zawsze należycie rozumiana przez rodziców, tym silniej zapalała się do walki, zwyciężyła w niej nawet w najbardziej zapadłych kątach, satysfakcja i uznanie społeczne, zyskuje kwalifikacje humanistyczne, niezbędne w działalności zmierzającej do przebudowy człowieka.

Lenin pisał w książce pt.: „Co robić?” o potrzebie realistycznego marzenia. Takiego, które wybiega przed rzeczywistość, by przyspie-

żać nieustanny jej bieg. Mamy już takich marzycieli w Rokicinach, a możemy mieć wszędzie.

W ukazywaniu młodzieży drugiej perspektywy życiowej przodować powinni działacze kulturalni - oświatowi. Jest bowiem jasne, że środowisko twórcze z równym powodzeniem można stworzyć przy radiowej co i świetlicy, Domu Kultury czy terenowej szkole.

Było by doprawdy bardzo interesujące odpowiedzieć sobie na takie pytanie: co zanotował by dziś w swoim pamiętniku wspomniany na początku chłop, gdyby np. jego synem był Marian Jakubowski?



MARTIN ANDERSEN NEXØ

1 czerwca zmarł Martin Andersen Nexø. Wielki pisarz, klasyk narodowej literatury duńskiej, wielki i mądry człowiek, nieustraszony bojownik o ideały pokoju, braterstwa międzynarodowego i socjalizmu. Nexø był w ciągu swego długiego życia przykładem nierozważnego związku artysty z narodem. Pisał o jego lepszej przyszłości, piętnował jego wrogów i wyzyskiwaczy, walczył o jego lepszą przyszłość. Walczył nie tylko jako pisarz — był jednym z najstarszych uczestników i przywódców duńskiego ruchu robotniczego. Pisarska i polityczna działalność Martina Andersen Nexø wykraczała szeroko poza granice Danii — znał go i kochał go również i kochał go naród polski — PELLE ZWYCIĘZCA, CZERWONY MORTEN, a szczególnie DITTA, to ulubione, znane u nas powieści powieści.

Sztuka pisarska Martina Andersen Nexø wyrasta z najlepszych humanistycznych tradycji realizmu krytycznego. Wielki artysta z głęboką miłością i ogromną wiedzą ukazuje życie ludzi i przyrody swego pracowniczego, dziełnego kraju. Przestępstwa widzi i krzywdę prostego człowieka, protestuje gorąco przeciw zwyrodnieniu kapitalistycznego systemu wyzysku. Martin Andersen Nexø nie ograniczył się do protestu, do krytyki. Nie na próżno od wczesnej młodości związał się z ruchem robotniczym, nie na próżno raz zrozumiał przełomowe znaczenie Wielkiej Rewolucji Październikowej. Poprzez demaskowanie obłudy i fałszów socjaldemokracji kształtuje się nowy etap działalności politycznej Nexø, związanego najsilniej z Komunistyczną Partią Danii.

Wielki pisarz, mądry, kochający człowiek artysta nie żyje. Żył jego dzieła — pomagają nam i będą pomagać w walce o nowego człowieka.

NIC PODOBNEGO, ŻADNEGO SPOKOJU

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

filmów, że zatem od scenarzysty żądać trzeba wizji jeszcze dojrzałszej, niż od powieściopisarza.

Krepująca atmosfera „specyfiki” nie mogła nie wpływać ujemnie na twórców, zwłaszcza młodych. Np. tych młodych, którzy nakreślali „Trzy opowieści”, swoją pracę dyplomową. Była tam taka opowieść reż. Ewy Poleskiej, w której pewnego ubogiego chłopca, chłopca do spółdzielni, a jednocześnie o jego duszę chytliwie zabiega kulak. Opowieść jest ciekawa, najlepsza z trzech, ale ciągle nie wiemy, czemu od tej niepozornej postaci tak wiele zależy: być albo nie być całej spółdzielni. Tymczasem w oryginalnie ów chłop był ongiś uczestnikiem pielgrzymki do Rzymu i widział na własne oczy papieża. Teraz cała nowela nabiera sensu, rozumie się cały smak walki o tego niepozornego czeladźnika.

Niestety, ta pielgrzymka do papieża uznana została przez władze filmowe za taką rzecz „o druku, ale nie na ekran”. Wycięto ją i radykalnie spłociono nowelę.

W związku z tym debiutem młodych dzwoniło się i gorszono: że taki w złym sensie akademicki. Młodzi powinni wystrzelić czynną nowatorskim, nieudolnym może, ale śmiałym. A tam równo zaledwie na kieszka poprawność.

Poleska miała rację, ważką rację artysty i nie wolno jej było rezyg-

nować. Ale, koniec końców, czyż to jej wina? Nie. Ówczesna wina leży po stronie instancji, i zgadzających się na komenderowanie sobą starszych twórców.

WIELKA OKAZJA TWÓRCY

Żadna „specyfika” nie zmusza twórcy filmowego do wyrzekania się żarliwych poszukiwań, radości przeżytego przez siebie tematu, ani własnego zespołu „Trudnych Wyrzekamy się”.

Na nic bojaźliwe przykładanie do filmu jakichś specjalnie „ostrożnych” miało! Te same miary niech będą dla zadrukowanej stronicy, co i dla naświetlonej taśmy. To znaczy: twórcza, socjalistyczna pasja we wzbogacaniu form naszego oddziaływania, troska o maksymalny zasięg i siłę tego oddziaływania, wreszcie szczerza odwaga w obronie własnej wizji świata w ramach jednego, łączącego nas światopoglądu.

Sztuka jest dziełem twórców. Nowy klimat daje twórca wielką okazję.

W nowym, pasjonującym klimacie twórcy nie będą mieli, co prawda, „spokoju”, ale przejąć winni rzeczywistość odpowiedzialność za wielkość naszej sztuki filmowej. To właśnie wydaje mi się dla postępu w kinematografii polskiej sprawą kluczową, o której trzeba do końca porozmawiać.

JERZY PŁAZEWSKI

„ROMEO i JULIA” S. PROKOFIEWA

Polska prapremiera
w Operze Warszawskiej
Rysowała
IRENA KUCZBORSKA



Romeo — W. Gruca



Julia — B. Bitnerówna



Pacholek



Pachofkowie



Mercutio — K. Szron



Romeo — W. Gruca Julia — B. Bitnerówna

JANUSZ BOGUCCI

JESZCZE O KONWENCJI

Artykuł dyskusyjny

W numerze 15-ym „Przeglądu Kulturalnego” zamieściłem obszerny artykuł „Na drodze do twórczej konwencji”. Usiłowałem w nim określić rolę konwencji artystycznej w kształtowaniu się nowych treści i form naszej dzisiejszej sztuki, opierając swe rozważania na konkretnym przykładzie twórczości Felicjana Kowarskiego.

Pisząc, zdawałem sobie sprawę z tego, że poruszam temat trudny, a w pewnej mierze i niebezpieczny. Trudny dlatego, że w niespokojnych i chaotycznych dziejach sztuki ostatnich lat kilkudziesięciu znaczenie zjawiska konwencji zamąciło się i pogmatwało najpierw pod naporem formalistycznego kultu oryginalności indywidualnej, potem w wyniku dość częstego do niedawna forsowania różnych gotowych recept na socjalistyczny realizm.

Problem konwencji jest zaś niebezpieczny dlatego, że konwencja programowo uszytyniona i podniesiona do stopnia świętej i nienaruszalnej zasady, bywała w ciągu tysiącleci podstawowym elementem sztuki idealistycznej, wyrażającej niezmiennością swych form przekonanie o niezmiennej mocy władców i bóstw.

Jest więc rzeczą zrozumiałą, że w tych okolicznościach wypowiedź moja, która bynajmniej w pełni nie rozwiązuje trudnego i złożonego zagadnienia — mogła wzbudzić pewne niepokój i opory, a także wywołać dyskusyjne nieporozumienia. Tak się istotnie stało. W numerze 18 „Przeglądu Kulturalnego” ukazał się artykuł Henryka Andersa „Przeciw „twórczej” konwencji”, zawierający polemikę z moimi poglądami. Artykuł ten cechuje zarówno żywość spostrzeżeń, jak i logiczny przebieg argumentacji. Wydaje mi się, że jeżeli autor dochodzi do wniosków całkowicie sprzecznych z moimi, to dlatego, że przyjął zasadniczo odmienne pojęcie konwencji, nie to, które ja starałem się określić i scharakteryzować konkretnymi przykładami w swoich rozważaniach.

Ponieważ Anders w moim określeniu „logiczny zespół schematów wyobraźni” widzi tylko albo powierzchowną parodię konwencji albo schyłkową i skostniałą jej postać, właściwym okresem martwej rutyny i akademizmu — nie dziwnego, że wydaje o tym zjawisku sąd potępiający.

Wystarczyłoby przeto nieporozumienie wyjaśnić i dalsza dyskusja byłaby zbędna, gdyby nie to, że Anders przyjmując takie wąskie i

zeszytyniało rozumienie konwencji, twierdzi, że w ogóle nie występuje ono w okresach młodości i rozwoju sztuki, a tylko w okresach jej uwiąznięcia i że w realizmie socjalistycznym nie może być dla niej miejsca. „...wydaje mi się — pisze Anders — że podstawowa dla realizmu socjalistycznego zasada prymatu treści sama przez się postuluje wykluczenie jakichkolwiek konwencji. W istocie zasady tej leży konieczność podporządkowania formy przez każdorazowy dobór jedynych dla danej treści, najlepszych i najlepiej odzwierciedlających ideę dzieła środków wyrazu. Treści będą zawsze zmienne, ponieważ związane są nie tylko z tematem, czy też z ideą ogólną, ale również z indywidualnym odczuciem twórcy rozwijającego się, poszukującego prawdy i zmieniającego nastroje człowieka. Nie mogą więc istnieć stałe konwencje formalne prócz tak chyba nieuniknionych jak prawa perspektywy”.

*

Aby ocenić słuszność przytoczonego sądu, określe najpierw raz jeszcze co rozumiem przez zjawisko konwencji. Jak wynika to z rozważań moich o Kowarskim, treścią dyskusowanego terminu jest pewien typ rozwiązania określonego zadania artystycznego. Jak długa i szeroka jest historia sztuki zjawisko to występowało zawsze i wszędzie. W okresie wstępującym, gdy młoda formacja społeczna stawiała przed artystami nowe twórcze zadania — wielu artystów w miarę swego rozumienia tych zadań oraz swego talentu i doświadczenia, usiłowało im poddać.

Pojawiały się różnorodne, pierwsze próby rozwiązań. Najmocniejsze, najbardziej zdecydowane z nich brały stopniowo górę nad innymi, były przez następne pokolenia rozwijane, umacniane i doskonalone. W ten sposób nie u schyłku epoki, ale właśnie w pełni jej sił twórczych poprzez walkę i eliminację formowały się najdojrzalsze typy rozwiązań urzekające swą siłą i odkrywczą nowością, prowokujące wielkich twórców do rywalizacji w dalszym przetwarzaniu dzieła epoki, skromniejszych zaś mistrzów do poszerzania i szlifowania osiągniętych zdobyczy.

Dopiero u schyłku epoki, gdy wystygła treść której służyły owe rozwiązania, rozwój ich ustawał, komplikował się w manierystyczny wirtuozeryzm, wreszcie zeszytyniał w martwej akademickiej postaci.

Te znamienne dla każdej epoki typy rozwiązań artystycznych, którymi owocuje i na których się wspiera jej styl, dostrzegalne są gołym okiem dla każdego kto bodaj pobieżnie zaznajomi się z dziejami jakiegokolwiek dyscypliny artystycznej. Jest rzeczą zupełnie umowną, czy te typowe rozwiązania będziemy nazywać konwencjami tylko w okresie ich schyłkowej zeszytynienia, czy również w pełni twórczego rozwoju. Nazywanie tego samego zjawiska różnymi imionami w zależności od stadiów rozwoju nie wydaje się racjonalne w praktyce terminologicznej. Zwłaszcza, że są konwencje o bardzo przekornej żywotności jak np. europejska konwencja widowiska operowego, albo jeszcze bardziej wyspecjalizowana konwencja klasycznego baletu. Społeczno-obyczajowe warunki wśród których się ten balet ukształtował dawno już zapadły w niepamięć, a konwencja i to bardzo zdyscyplinowana, stanowią wciąż żywy i pełen uroku „zespół logicznych schematów wyobraźni” dający się nadal mimo pozorów sztywności, przekształcać i doskonalić, nasycać nową treścią i nowymi odmianami formalnych rozwiązań opartych na tej samej starej zasadzie. W dodatku wszystko to się dzieje bardzo jawnie „w ramach” realizmu socjalistycznego, w niczym nie zagrażając jego egzystencji, ani perspektywom rozwojowym.

Jeszcze sędziwsza jest literacka konwencja bajki, jako utworu poetyckiego o założeniu moralizatorskim, w którym losy ludzkie ukazane są pod postacią wydarzeń z życia zwierząt. Oto znów „logiczny zespół schematów wyobraźni” ożywiany wciąż na nowo przez setki pokoleń pisarzykich wielu kontynentów do zamierzchłej starożytności po czasy socjalizmu. Spójrzmy jeszcze jak rzecz wygląda w dziedzinie plastyki. Renesansowa konwencja malowidła ściennego mitologizująca na sposób antyczny aktualne, polityczne treści i tematy formowała się stopniowo i powoli by osiągnąć swą harmonijną dojrzałość w dziełach Rafaela. Chyba nikt nie zaprzeczy, że „zespół logicznych schematów wyobraźni”, który przeżywał się już w pracach artystów wcześniejszych i który przetrwał miał jeszcze niejedno pokolenie — jest u Rafaela doskonale i kompletnie uformowany. Jest całkowicie uformowaną konwencją w dziele tego artysty, w dziełach niektórych jego poprzedników i bardzo wielu następów. Fakt konkretny, wi-

dzialny, sprawdzalny. Dlaczego więc tylko pod pedzłem akademickich XIX-wiecznych epigonów mamy go dostrzegać i określać mianem konwencji?

A w twórczości współczesnej, czy plakat nasz nie wypracował sobie jemu tylko właściwego zespołu logicznych schematów wyobraźni? Czy nie odznacza się on pewną szczególną zasadą kojarzenia obrazów, znaków i napisów, która wcale nie przywodzi go do upadku, lecz przeciwnie jest podstawą do rozwijania coraz bogatszych pomysłów przez twórców o tak różnorodnych indywidualnościach jak Tomaszewski, Trepkowski, Fangor? Dodajmy przy tym, że rozwijająca się dziś u nas konwencja plakatuwa z właściwym jej językiem realistycznych skrótów, metafor i symboli — jest dosyć młoda. Przypomnijmy sobie, że przed nią istniał plakat dekoracyjno-secesyjnygo typu, obrazkowo - naturalistyczny, albo plakat ekspresjonistyczny.

Pojmując konwencję jako ujawniający się w wielu dziełach poszczególnych typ rozwiązań określonego zadania artystycznego — można by dalej scharakteryzować konwencję moskiewskich wieżowców, włoskiego realizmu filmowego, radzieckich filmów monumentalno-historycznych zbliżonych do dzieł Eisensteina, postępowego malarstwa zachodnio - europejskiego o charakterze bojowo-agitacyjnym, jak obrazy Guttusa, meksykańskiej grafiki, chińskiego cyrku itd. itd.

Krótko mówiąc: konwencja tworząca jest widoczna i żywotna na tych wszystkich odcinkach sztuki, na których liczni artyści pasjonujący się pewnym zadaniem artystycznym i rywalizując ze sobą w jego rozwiązywaniu idą wyraźnie w jednym kierunku i rozwijają właściwy im wspólny typ tego rozwiązania.

Dodajmy od razu, że ci którzy nie umieją ożywić go i wzbogacić prawdą i siłą własnego widzenia, a tylko powtarzają sam typ rozwiązania, samą konwencję — dają w rezultacie prace konwencjonalne. Stwierdzając to pamiętajmy jednak, że konwencjonalizm nie jest fatalnym skutkiem istnienia konwencji, tylko skutkiem nietwórczego do niej stosunku.

*

Jak więc wynika z omówionych tu licznych przykładów konwencja jest zjawiskiem o bardzo różnej trwałości i rozmiarem zasięgu. Mo-

że wyrastać na gruncie całego gatunku artystycznego, czasem pokrywając się niemal z pojęciem tego gatunku, jak np. w przypadku bajki. Częściej gatunki artystyczne podlegają wielu konwencjom następującym po sobie, a także pojawiającym się równocześnie. Bywają konwencje związane ze sposobem wykonywania pewnych tylko przedmiotów należących do szerszego gatunku plastycznego, muzycznego, czy literackiego. Znamy konwencje ściśle, nieomal podobne do regulaminów, znamy i luźniejsze, bardziej elastyczne. Np. lucowy obrazek na szkle był bardziej „regulaminowy” od mieszczańskiego obrazu rdzawo-pejzazowego z II połowy XIX wieku, choć obraz ten podlega również zupełnie określonym prawidłom.

Słowem konwencje są bardzo rozmaite i różną w historii odgrywały rolę, ale wszystkie posiadają jedną właściwość o wielkim praktycznym znaczeniu: sumuje się w nich doświadczenie twórców wynikające z pracy nad określonymi zadaniami. Sumuje się w nich biegłość wykonawcy i wiedza akademicka, będąca podstawą studiów i działalności szkół artystycznych.

Głęboki kryzys, jaki dziś przeżywają nasze plastyczne uczelnie jest przede wszystkim skutkiem zamętu, wywołanego walką rozkładających się i poplatanych ze sobą starych konwencji z rodzącymi się nowymi typami twórczych rozwiązań artystycznych. Walkę tę komplikują bardzo dwa zjawiska związane ze szczególnym charakterem naszego przejściowego okresu. Pierwszy z nich to trwająca w naszej świadomości następstwa formalizmu; prąd ten chcąc zwalczyć wszystkie dawne konwencje utworzył wielką ilość konwencji estetyzujących, niepełnych, z których żadna z osobna nie jest przydatna dziś do rozwiązania pełnego, określonego zadania. Drugi fakt polega na tym, że niecierpliwi działacze i teoretycy zajmowali się ostatnimi czasy obmyśleniem konwencji sztucznych, postulowanych; wielu artystów usiłowało je z poczucia obowiązku użytkować i stąd właśnie powstał tzw. schematyzm, czyli konwencjonalizm oparty na zasadach wykonywanych, a nie wypracowanych przez praktykę artystyczną.

Te właśnie pogmatwane i trudne okoliczności skłoniły mnie do próby określenia twórczej roli konwencji artystycznej i do ukazania na przykładzie prac Kowarskiego jednego z zawiązków konwencji

nowej, mogącej w dalszym rozwoju pomóc wielu malarzom w przebijaniu się przez jałową płatanną wzorów muzealnych, formalistycznych i „socestetycznych”, wśród których w znacznym stopniu grzęznie jeszcze nasza twórczość.

*

Ani w tym, ani w poprzednim artykule dotyczącym zagadnienia konwencji nie zdołałem na pewno wyjść poza ogólną i dość jednostronną jego analizę potrzebną do oświetlenia niepokojących mnie zjawisk w naszej praktyce artystycznej.

Myszę jednak, że problem ten jest bardzo istotny również i dla pogłębienia naszej wiedzy teoretycznej we wszystkich dziedzinach sztuki i wart jest dalszej dyskusji, a nawet ściślejszych badań.

Czyż nie jest np. istotny dla rozważań o trwałych wartościach dzieła artystycznego — fakt, że nie tylko poszczególne dzieła wybitne, ale także liczne konwencje wykazują żywotność o wiele dłuższą niż ich macierzysta nadbudowa.

Jakże doniosły jest również problem konwencji dla badań zmierzających do określenia istoty i historycznej roli stylu.

Problem ten ma także znaczenie podstawowe przy ocenie wartości realistycznych w sztuce dawnych epok. Bywały bowiem konwencje sprzyjające rozwojowi idealizmu i takie, w których oparcie znajdowały wielcy realisci. Znamy jednak dzieła genialne, nasycone prawdą ludzkiej myśli i uczuć a tkwiące w konwencjach idealistycznych. Łątwo powiedzieć: realizm artystyczny ujawnił tu się wbrew konwencji. Ba, ale jak? I czy w tej walce z realizmowymi skłonnościami twórcy, nieprzejazna konwencja tylko mu przeszkadzała, czy także pomagała? Patrząc na obrazy Rublowa, lub rzeźby Stwosza wcale nie łatwo, jest dać sumienną odpowiedź na to pytanie.

Takich pytań i zagadnień wysnuwających się z omawianego problemu można by jeszcze wiele stawiać ku utrapieniu naszych krytyków i teoretyków ze wszystkich dziedzin sztuki. Żeby się z tym uporać trzeba by pewnie na wstępie przebadać i lepiej ustalić treść takich pojęć, jak styl, konwencja, formy artystyczne, gatunki artystyczne. Jeśli pobłądziłem gdzieś w terminologii poddam się chętnie wyrokowi kompetentnych instytucji. W sprawach merytorycznych będę już mniej ustepliwy.

W I E R S Z E z K O R E I

ANDRZEJ
BRAUN

Pod złą gwiazdą urodzony

Może szczęście nie to oznacza,
żeby wiecznie okoniem stawać?
Mnie musiała świecić tulacza,
zła kometa, gdym w życie stawał.

Inni, popatrz, zwyczajem planet
obiegają utarte tory,
gdym ja przebił na wskroś firmament
i zginąłem już od tej pory.

Chyba przez to, że nigdy dosyć...
że się na nic w życiu nie godzę —
Śnieg przyglądzi zwichrzone włosy
a dni przeszłych już nie odmłodzę.

Każdy ogień spalić się musi
i obrosnąć siwym popiołem.
Na dzwon serca stajemy głusi,
z poranym jak cmentarz czołem.

A ja nie chcę, słyszysz, ja nie chcę,
żeby czas mnie jeden zwyciężył.
Tylko wiarę dźwigać jak drzewce
od sztandaru: dobrym i mężnym.

Nalot w górach

Ziemia pod nami staje bykiem,
niebo nad głową polkę tańczy,
pikuje odrzutowiec z rykiem,
tchórz, gdzie ukryty nadę szarańczy.

A pęd po twarzy biczem smaga,
rwie się spod opon skała śliska —
Ziemio Korei, tarczo naga,
na której broń bankierów przysła —

Kto tak cię zjeździł, ten pokochał,
piersią zrosnięty z tobą blisko,
za wieńce gór twych, blask w potokach,
i za twój naród nade wszystko.

Pętla dróg, nocą, w światła przyźmie
i skośny, mściwy wzrok szofera —
Znałem to kiedyś w mej ojczyźnie,
zbyt wcześnie było mi umierać.

A jeśliś myślał, że to przeszło —
młodość, przygoda, awantura...
Czyżbym pobłądził jeden? Zresztą
któraż się młodość kończy, która?

O, nieraz jeszcze z wyciem sprzęgła
runiemy naprzód choć w kul bryzgach —
Wielka nas siła z sobą sprzęgła:
Wolność — wśród wszystkich gór — ojczyzna.

Ona złączyła ręce nasze
w bój nie ostatni, nie samotny.
„Hango-o-o!” — wołają chińskie straż
i serce bije jak ochotnik...

Korea, Keczon, czerwiec 1953

JERZY BROSZKIEWICZ

WSPÓŁCZESNOŚĆ ALE JAKA?

Na dopisanie tej partytury do końca zabrakło już siły dłoniom kompozytora. Niewątpliwie wiedział on, że opracowujący partyturę uczeń nadaje ostateczny kształt jednemu z dzieł bezwzględnie ostatecznych — był to opus przedśmiertny. Kompozytor sprawdził pracę ucznia, opiekował się nią — i tak oto wchodził w historię muzyki współczesnej *Koncert na altówkę* Beli Bartoka *).

Data ukończenia Koncertu — rok 1945 — jest także rokiem, który zamyka biografię kompozytora.

Koncert jest jednym z dzieł pożegnalnych. Po skupieniu, po surowych rozmyślaniach pierwszej części, w głosie altówki poczynają się wazyć tematy niezmiernie powagi. Wydaje się wtedy, że kompozytor wybrał ów instrument, by jego dramatycznym głosem wypowiedzieć testamentalne słowa pożegnania. Skupione, surowe, tragiczne.

A jednak nie. Część ostatnia jest oznaczona tempem „Allegro vivace” — Tak — właśnie: „viva”, „z życiem”. Jasne bujne tematy rozwijają się i pulsują szybkim rytmem, jego siłą, jego radością. Nie jest to stylistyka testamentu, lecz — manifestu, wyznania, wiary. Wiary w życie właśnie — choć takty owe spisywał kompozytor jak na ludzką odwagę i wiarę bardzo już późno.

Po raz pierwszy popłynął z estrad nurt bartokowskiej muzyki w pierwszych latach stulecia. Od owego czasu historya jego pracy łączy się z historią muzyki XX wieku, z niezwykłą wyrazistością odbija się w dziele Bartoka dramat czasów. Bartok należy do tych bohaterów, których dzieło w pełni zawiera w sobie wątek epoki. Jak Mozart przekazuje nam dumę

i mądrość Oświecenia — Beethoven wielką epikę czasów rewolucji — Chopin zaś gniew walczących o wolność narodów — tak Bartok przekazuje wiedzę o swoich latach szuka ich treści, nie uchyła się od konfliktów, dokonuje wyboru. Więcej: Bartok je określa, wskazuje drogę pokoleniom następcom. Bez Bartoka o muzyce współczesnej mówić nie można, bez jego dzieła nie docenilibyśmy owej współczesności.

Pada tu ważne słowo: współczesność. Pojęcie samo w sobie wielce godne. Ale w gruncie rzeczy nie nie mówiące, przekraczające prawa i obowiązki pojęcia. Zmieścić w nim bowiem można wszystko — całe dobro i całe zło. Już kalendarzowy rozmiar owej współczesności jest tyle płynny, co sporny. A cóż dopiero jej sens filozoficzny, jej jądra jasności, smugi cienia i krwi, kresy nocy. W owym worku, wątpliwej mądrości historycy zmieszczą Satiego i Ravela, de Fallę i Hindemitha, Poulenc’a i Szostakowicza, Bartoka i Markiewicza, Prokofiewa i... Willnera.

Współczesność? — zgoda. Ale jaka? Czym mierzona? — W czym mała, w czym wielka? Gdzie na jej zawikłanych mapach szukać dróg do przyszłości? Na owo półwiecze — w którym do muzyki wszedł i w którym na zawsze do niej się wpisał Bartok — przypadły konflikty o takiej sile, jakie, nie znali dzieje ludzkości. Po cóż wyliczać fakty, kiedy mówi o nich własne nasze życie. Ludzie wygodni, jeśli nie tchórzliwi, mają na te epokę swoje przekleństwo: „Obyś żył w ciekawszych czasach”. Wielcy twórcy przyjęli na ramiona ciężar odpowiedzialności za ich treść i bieg. Przyjął ją i Bartok.

Pisząc o Szymanowskim, wspominałem tu już o dramacie twórcy podejmującego taki własnie trud. Było to przecież lata, kiedy przez Europę szła „czarna zaraza” reakcyjnej estetyki. Zrodził ją strach.

Filozofia katastrofy, klęski, upadku i rozbicia, była przecież po prostu Wielkim Przerazeniem przed sprawiedliwym gniewem ludów. My tę prawdę odczytujemy jasno. W latach wybuchu zarazy nie łatwo było jednak chwycić jej sens, uchronić serce od infekcji. Filozoficzny Jeremiasze kapitału opiewali koniec swego świata. I tak było w czasach rozbicia atomu, próbowano rozbić... kreskę taktową, oś tonalną, muzykę w ogóle. Był to niemal czas katastrofy.

Ale jak wiadomo rozbicie atomu może być nie tylko wybuchem bomby. Wyzwolenie energii da się opanować. „Przerazeni, więc tym strasliwsi władcy” mierzą swe siły siłą niszczycielską. Ludzie sprawiedliwi mierzą swoje siły energią twórczą.

Bartok należy do tych wielkich muzyków, którzy nie cofnęli się przed żadnym konfliktem, nawet przed próbą rozbicia „muzycznego atomu”. Ale mądrość i siła twórczego charakteru uchroniła go od klęski niszczyciela, od sławy Herostratesa, czy lotnika znad Hiroshimy.

Coraz wyraźniej — poprzez takie dzieła jak *Koncerty fortepianowe* (wraz z *Koncertem na dwa fortepiany*), *IV* i *V kwartet*, *Koncert skrzypcowy*, *Muzykę na smyczki*, *perkusję i celeste*, *Divertimento* — formował się Bartok twórczy, Bartok przekazujący swój styl pokoleniom następnym, jako organizator nowych wartości, nowych form sztuki.

Historia tego zwycięstwa, jest jak i w wypadku Szymanowskiego, historią patriotyzmu. I choć *Koncert na altówkę* nie należy do największych, najbardziej bartokowskich kart muzyki współczesnej — to jednak i on bez wahań, bez niedopowiedzeń odpowiada na pytania o współczesność.

Na dopisanie tej partytury do końca, zabrakło już siły dłoniom kompozytora. Ale myślom humanisty i patrioty, ani siły, ani odwagi nie zabrakło. Umierający

człowiek przemawia pełnym, jasnym głosem — taki jest głos jego twórczej filozofii. Można by tu wyliczać elementy piękna, logikę i przejrzystość tematów, zwiezłość konstrukcji, czysta uroda instrumentacji, pełna odkrywczych niespodzianek harmonia, chwile polifonicznego mistrzostwa...

Dość. Takie słowa mówią tyle co nie. Należy szukać głównej odpowiedzi na pytanie o współczesność. Wtedy ujawnia się cechy inne — to co w muzyce nazwiemy filozofią twórcy, jego widzeniem historycznym.

Bartok nie uchyła się od niepokoju. Część pierwsza świadczy o nim — więcej: żarzy się nim. Jest to dopiero myśl pierwsza, słumiona nieco, wypowiedziana głosem iamiącym się chwilami, jakby właśnie padało wielkie pytanie o czas współczesny. Dalej rozwijają się słowa odpowiedzi. Jest to jeszcze o sobista liryka — w niej zaś liryczny pejzaż ojczyzny. Doświadczenie własne, a więc i chwila własnego życia, podyktują nawet własną głośną. Jest to przecież rok pożegnania. Ale kiedy przychodzi pora na słowa ostatnie milknie niepokój, milknie nuta tragiczna. Owo „Allegro vivace” jest wyznaniem wiary tak optymistycznej, jak płynący z XIX wieku okrzyk „Freude! Freude!” Jest to wiara w postęp i odwagę sztuki — w postęp i odwagę tych budowniczych epoki, którzy tworzą jej prawdziwą współczesność.

Źródła tej filozofii i źródła piękności formalnej są wspólne. Jest nimi głos narodu. Styl Bartoka wyrasta ze sztuki ludu — w *Koncertach* jest jak ona przejrzysty i jednoznaczny, szlachetnie prosty, wsparty o jasność myśli, wyrazistość barwy, wyrazistość wzruszeń. Prawda zaś wewnętrzna, ów filozoficzny wniosek *Koncertu*, wypływa po prostu z doświadczeń tego ludu. Z doświadczeń — wbrew smugom cieni i krwi — w naszej współczesności zwycięskich.

Pora deszczowa

Sciana z papieru. Jak dym czarne tuje.
Japońska sosna zgina płaską szyję.
Terkot wystrzałów za miastem... Ach, czuję,
nie oddam życia swego za niczyje.

Te dachy zgięte jak skrzydła łabędzie,
albo jak żagli odwróconych łuki
od wieków chłopci budowali wszędzie,
nie znając lęków i gorzkości sztuki.

Żołnierze chińscy przechodzą na dworze,
o Długim Marszu śpiewają tak pięknie.
Jeżeli serca przed kim nie otworzę —
to chyba serce pęknie.

Korea, Keson, lipiec 1953

Dziewczynka z zapatkami

dzieciom moim Ewie i Dorocie

Pamiętam, malcem, przy choinki świeczkach
serce ścisnęła boleśnie
o Długim Marszu śpiewają tak pięknie
andersenowska bajeczka.

Dziewczynka, która zapalała światło
wszystkich dzieciennych marzeń —
Wiek dziewiętnasty marzył na trotuarze,
wpatrzony w własne zwierciadło.

Tu ją spotkałem w latach nie do wzruszeń
jak z garścią chińskich zapalek
w kurzu przydrożnym stała... I wiedziałem,
że pisać o niej muszę.



Rys. M. Rudnicki

Czarne oczeta patrzyły spod grzywki,
na plecach siostra, niemowlę.
w glinianym bunkrze... Nic więcej nie powiem,
bo mógłbym piękniej zmyślić.

Cóż, jak relikwie wziąłem strzępek płótna,
krwawej sukienki kawałek...
Ze takiej bajki mówić wam nie chciałem...
muszę, choć smutna...

Ja na tym miejscu stałem trzy godziny,
patrzac w zwęgloną ziemię...
Ewo, Dorotko! Twardsze niżli krzemień
serca dla winnych.

Phenian, czerwiec 1953

Po koncercie

Przyjaźń

Tylko spokojnie! — powtarzałem sobie,
ściskając ramę auta nad przepaścią.
Lotnik wypatrzył wyteskniiony obiekt
i krążył, krążył niby jastrzęb naczeczno...

Czy zgasić światła, ryzykować? Na co,
skoro przed tobą i za tobą świecą...
Droga jest kręta, trafić nas nie łatwo.
Rwiemy na glazy... Niech będzie bóg wie co...

I tylko wielkie, świętojańskie lampki
mrugają cicho na zielonych skałach.
I dwa księżyc srebrne... i ten „Jankee“...
Bodaj go pierwsza kula roztrzaskała!

Lecz za to jeśli wymkniemy się cało,
nad sierpem rzeki stanieny zakurzyć
i przystuchując się cichnącem strzałem
będziemy śmiać się... kukulka zawtórzy.

Spod czapki z gwiazdą twój uśmiech na twarzy
zwlzonej potem cienności rozjaśni,
i piękne słowa dwa: „Tomu” — „towarzysz”
zewrą ramiona nasze bliżej, cieżniej.

Potem zajdziemy do górskiej chaty
napchać żołądki i na ciepłym „kanie”
wyciągnąć kości. A przed progiem buty
zdejmiemy. Nic nam złego się nie stanie.

Bośmy u siebie. Tam na czystej macie
siądziem wśród kobiet łuskających groch,
Ja ci zaśpiewam nasze pieśni, bracie,
a ty: „Ariran, Ara ri io...”

Korea, Kuson, maj 1953

Dumania w dzień urodzin

To jedno życie dane człowiekowi...
A jeśli strwoni je, jeśli potarga?
Komu wyrzuty i na kogo skarga?
Brnąc przez Rubikon, czas się zastanowić.

Ach, te trzydzieści lat, które przeżyłem,
mógłbym odrzucić jak łachman podarty,
wydrzeć, jak z książki niepotrzebne karty,
schować, jak zdjęcia przysypane pyłem...

Gdyby nie trudy, jakie je znaczyły,
gdyby nie skroni biel, niby lodowiec.
O, głowo siwa przedwczesnie, opowiedz
któreż dni w życiu moim piękne były?

Czy te, gdym wnosił w ten świat kilka ledwie
widocznych, śmiesznych, ale własnych rysów?
One zostały: nie znam kompromisów...
Przekleństwo moje to, czy szczęście — nie wien

Czy te, gdym pełen naiwności świętej
księżniczkę widział w każdej nieznanomej?
I dziś, jak dawniej, trawi życia słomę
ogień zapalu, i błędy, wciąż błędy...

Czy te, gdym nie dał poezji podstrzygać,
aby pętała jak bluszcz ogrodowy,
gdym — choć krwawiła — nie pochylał głowę,
jak maszt, co ciosy i pioruny dźwiga.

Jedynie trudy i noce bezsenne,
oddane sprawie większej, niż dni moje.
Dziś już o lata się nie niepokoję,
gdy szczęście moje — to szczęście wojenne.

Nie, żadne bunty i sprzeciwy gorzkie,
które mi serce obracały w skałę,
nie im to wartość życia zawdzięczałem,
nie ból miniony i nie lzy już oschłe.

Jakże to pięknie być jednym z żołnierzy
I nawet błądząc gwiazdy swej nie zdradzić,
w największym z bojów, które lud prowadzi.
i placząc sobie się nie sprzeniewierzyć.

Dziś, w dniu urodzin, w koreańskich górach
mam kroplę potu o sobie zaświadczyć...
Jest o czym myśleć, podumać jest nad czym —
Niech czyściej zabrzmi życia partytura.

Korea, Hiczon, 19 sierpnia 1953

Przywitanie nienawiści

Nagie potworki patrzą z nory w ziemi.
Tu miasto: śmietnik starty zawierucha...
Traciłem w ramie szofera: — Jedziemy!...
czując, że w ustach robi mi się sucho.

W czterdziestym piątym, oddając pistolet,
gniew pożegnałem jednocześnie.
Złe odegrałem wówczas swoją rolę,
za wcześnie rozbroiłem się, za wcześnie...

A jeślibym kulał przez te lata trudne,
mało spokojne lata pokojowe,
nie przewidując, że tak sercem schudne,
tak często uszy zatkam, wtulę głowę.

Jeśliś na życie spoglądał jak cywil,
trzepocząc słabym swej miłości skrzydłem,
jeżelim sobie własny głos obrzydził
i jeśli innym do reszty obrzydłem

To właśnie przez to. Tu znalazłem ciebie,
twarda, klasowa, piękna nienawiści!
Daj, niechaj z głębi serca cię wygrzebię
jak broń ukrytą. Pozwól się oczyścić.

Lub jak na skrzydle drugim ramie wesprzeć
i runąć na was dzieciobójcy, sepy!...
To wam przysięgam przez ściśniętą zębą
O, nie uchroni was czas, ani przestrzeń...

Korea, na drodze przez Sunzon, czerwiec 1953

FOXTROTT CZY OBEREK?

Redakcja publikuje niniejszy artykuł w przewidzianym o konieczności uszczęplenia szerokiej dyskusji nad stanem naszej muzyki rozrywkowej, tanecznej i estradowej. Autor artykułu ograniczył się wyłącznie do paru wybranych spraw muzyki tanecznej, pomijając wiele ważnych problemów i nie wdając się w ocenę zjawisk rozwojowych naszej powstającej socjalistycznej kultury muzycznej, mających istotne znaczenie dla analizy obecnego stanu muzyki lekkiej. Kryzys tego gatunku naszej twórczości muzycznej wymaga bardziej wszechstronnej analizy sytuacji i znalezienia środków zaradczych. Winna temu służyć nasza dyskusja.

RED.

Charakteryzując ogólnie wszystkie dotychczasowe wypowiedzi na temat muzyki tanecznej i lekkiej, chociażby na łamach „Przeglądu Kulturalnego”, powiem, że były one powierzchowne, ogólnikowe, pełne frazesów, bo nie trafiały w sedno zagadnienia. Wydawać by się mogło, iż wchodziła tu w grę obawa przed nazwaniem rzeczy po imieniu. Rzucał się w oczy brak znajomości realiów, dalekie doszukiwanie się przyczyn kryzysu w jakowymś fatum. Żaden z wypowiadających się nie uznał za stosowne, stwierdzając niedzielną sytuację, wnioskując w jej istotne przyczyny, a ograniczył się tylko do kilku zdań mających uchodzić za krytyczne. W tym więc stylu polemizował z H. Gaworskim R. Jasiński (w 47/65 numerze „Przeglądu Kulturalnego”) stwierdzając zresztą otwarcie, że w muzyce tanecznej panuje kryzys. W. Elektonowicz ograniczył się także do kilku zdawkowych uwag na ten temat.

Rzesze odbiorców zaczynając coraz natarczywiej domagać się czegoś lepszego od dotychczasowej jałowości, która bliska była z konieczności na tle ciemnej pustki. Dowodem tego są coraz częstsze wypowiedzi słuchaczy, a szczególnie młodzieży, w prasie codziennej. Te alarmujące „dlaczego...?” powinny skierować wreszcie wysiłek myślowy specjalistów na tory nieco bardziej trzeźwej analizy sytuacji.

*

Jazz jako dominujący obecnie w muzycznej kulturze miejskiej styl muzyki tanecznej znajduje się u nas w opałach. Należy raz stwierdzić szczerze i otwarcie, że w opinii naszych niektórych ekspertów zakorzeniło się fałszywe z gruntu i pozbawione rozsądnego uzasadnienia pojęcie jazzu, z którym wiąże się ściśle absurdalny niekiedy sposób upolitycznienia tego stylu muzycznego.

Nie będę tu pisał o ludowym, murzyńskim pochodzeniu jazzu, bo wszyscy o tym wiedzą. Jazz jako muzykę rozumieć należy dwójako: po pierwsze jako skład instrumentów orkiestry, której cechą charakterystyczną są instrumenty dęte plus „sekcja” rytmiczna i po drugie — jako określony gatunek „treści muzycznych”. Jazz w pierwszym znaczeniu opowiadał cały dosłownie świat; w drugiej natomiast koncepcji jazzu celuje Zachód, a szczególnie USA, gdzie wartość treści muzycznych istotnie waha się w granicach zera. Istnieje zatem dobry i zły jazz, tak jak w „Delikatesach” można nabyć i butelkę szampana, i flaszkę wina w cenie 13 zł. Ale w obydwu razach mamy wino.

Jazz, niezależnie od naszej woli, jest etapem obiektywnego rozwoju muzyki tanecznej, a więc jest muzyką dzisiejszą, muzyką czasu. Tak jak menuet bawił pokolenie J. S. Bacha, walc wiedeński — pokolenie J. Straussa, romans cygański — naszych rodziców, tak właśnie jazz bawi i teraz większość z nas. Uparte zatem usiłowanie, bezskuteczne zresztą, hamowania naturalnego rozwoju tego stylu muzycznego — to cofanie się w tył, to urąganie dialektycznemu rozwojowi. Faktem niezaprzeczalnym jest, że muzyka ludowa przestaje uchodzić za muzykę taneczną dla ogółu w takim stopniu, w jakim spełniała tę rolę jeszcze 30 lat temu. Spory na ten temat zachodzą jeszcze między ojcem i synem, ale rzadko do nich dojdzie wśród młodzieży, dla której formą wycieczki się staje się właśnie foxtrott, a nie oberek.

Właściwe zrozumienie tej prostej sprawy znalazło swe odbicie w wielu krajach demokracji ludowej. I tak Vlach w Czechosłowacji a Il-ling i Henkels w NRD mają pełnię swobody inicjatywy w doborze repertuaru.

Aby nie pozostawiać okazji do jakichkolwiek zarzutów, zastrzegam, iż nie znaczy to, żeby stwarzać pełnię swobody rozwydrzonemu chuli-gaństwu, którego nieodłączną cechą — obok idiotycznego ubioru — były konwulsje w takt kakofonii RIAS-u. Wręcz przeciwnie, wynika konieczność odcięcia się od jazzu chuli-gańskiego, jazzu w najgorszym tego słowa znaczeniu.

Wynika dalej potrzeba stworzenia własnego stylu jazzowego tak jak w Czechosłowacji, na Węgrzech lub w NRD. Każdy minimalnie osłuchany amator dobrego jazzu od razu odróżni Vlachę od Henkelsa. Tymczasem Cajmer — to w 80 proc. Henkels i Vlach, nie mówiąc już o konkurencji, jaka zagraża z jego stro-

ny Dzierżanowskiemu, a tylko 20 procent pozostaje na uzasadnienie własnej etykiety. Ale własny styl musi się zrodzić z czegoś, a nie z niczego.

Bardzo istotną rzeczą jest problem młodzieży, która skazana była dotychczas w muzyce lekkiej na nudę zaprawioną jałowością. Szkoda, że w toczonej się na łamach „Nowej Kultury” dyskusji nikt nie poruszył wychowawczej roli muzyki w życiu młodzieży. Przynajmniej szczerze, repertuar zagraniczny ma często większe powodzenie niż Cajmer. A dlaczego? To był, moim zdaniem, właśnie ważny problem, dlatego wymagał on trzeźwej analizy.

Inną rzeczą zasługującą na podkreślenie jest brak całkowity rozsądku przy stosowaniu kryteriów oceny nowych utworów tanecznych. A. Wróblewski miał rację pisząc, że stereotypowe zarzuty pod adresem kompozytorów — to: sentymentalizm, wręcz kosmopolityzm, synkopy, brak cech mobilizujących itp. A czy te wszystkie walczki mobilizują i do czego? Czy to nie jest właśnie ów sentymentalizm i to w dodatku w najtańszym gatunku? Zapomina się przy tym o fakcie, iż specyfiką muzyki tanecznej jest to, że najlepszym jej recenzentem jest nie grono skostniałych teoretyków zza biurka, lecz ogół słuchaczy. Na nie więc nie zda się uprawianie filantropii moralnej przez oderwanych od słuchaczy recenzentów, którzy pod pretekstem troski o godziwość repertuaru usiłują narzucić ogółowi swoje niefortunnie wypocynowane pseudo-teoretyczne zasady. Problem masowości? Pytam — czy chociaż jeden z przebojów z ostatnich naszych filmów wyszedł na ulicę tak jak np. walc *Domino*? Dlaczego? Czy dlatego, że jak twierdzą recenzenci, u nas idą tylko same „dobre” rzeczy, a grafomanii nie znośmy, czy też może dlatego, że nasi renomowani kompozytorzy muzyki tanecznej idą po linii najmniejszego oporu? Od 5 lat Cajmer gra te same rzeczy; poza tym „chwyciło” z musu kilka przebojów Szpilmana, bo innych nie było, dalej węgierskie „Wio koniku!”, które zresztą już się prawie przejadło. A co więcej? Czy ta próżnia naprawde nikogo nie zastanawia? A jeżeli tak, to co się w tej sprawie robi? Skoro wspominamy tylekroć Cajmera, dorzucić tu warto jeszcze kil-

ka uwag pochodzących od słuchaczy i wykonawców. Pokutuje wśród słuchaczy niesprawdziwe całkiem mniemanie, jakoby Cajmera nie stać na dobre jazzowe wykonanie. Nieprawda, stać, ale coś on może porządzić na fakt, że dział muzyczny PR rygorystycznie narzuca mu repertuar, w którym tkwi pokątny procent rzeczy pseudoludowych, a które cieszą się mniejszym powodzeniem. Wykonawcy zaś czują się moralnie skrzywdzeni wobec tego zarzutu nie mogąc wykazać się, że istotnie stać ich na coś więcej niż na wykonanie polki lub oberka, których interpretację określają oni mianem łatwizny, a która ich zdaniem przyczynia się do „zaczyniania” poziomu zespołu. Zdanie to znajduje potwierdzenie w opinii zdecydowanej większości słuchaczy.

Oberkek czy polka brzmi naturalnie w wykonaniu zespołu Wesołowskiego lub Stecia. Cajmer, zdaniem większości, winien posiadać repertuar bardziej nowoczesny i właściwy jego instrumentom. Wiadomo wszystkim, iż rzeczy naciągane nie „chwytają”, więc po co je gwałtem naciągają? Tak ocenia większość tzw. zasadę wykonywania utworów ludowych nowoczesnymi środkami muzycznymi.

*

Ciekawe, że niektórzy bezradnie rozkładają ręce, bo rzekomo nie wiedzą, dlaczego kompozytorzy nie interesują się twórczością taneczną. Sprawa moim zdaniem jasna: nonsensem jest żądać od kompozytorów muzyki poważnej, żeby zajęli się muzyką lekką. Te dwie muzyki są całkiem różne pod względem treści oraz interpretacji. Trudno domagać się od Panufnika czy Mycielskiego napisania *słowfox*’a, a od Sarta — kwartetu smyczkowego. Potrzeba nam nowych kompozytorów muzyki tanecznej, dla których możliwości rozwoju ustaliły się dotychczas gdzieś w pobliżu zera absolutnego. Po co pisać, skoro z góry wiadomo, że nikt do tego nie odniesie się poważnie.

Trudna jest rola kompozytora, gdy dostaje on raport z budowy o stosach cegieł i każe mu się podłożyć pod niego melodię. Melodia wtedy jest naciągana i bezduszna, podobnie naciągają jak i słowa. I wychodzi coś, co tylko pozornie przypomina piosenkę, bo poczęte jest

Artykuł dyskusyjny

z przeświadczenia, że trzeba zatkać zięjącą pustką lukę. A skoro już się coś pisze, to czy istotnie prócz cegieł, Mariensztatu, mostów, czy MDM-u nic innego nie może stać się tematem piosenki? Krytykuje się to już, co prawda, od dawna, ale dlaczego nadal tkwi się w tym błędzie? O często zachodzącej dysharmonii między duchem melodii i tekstu świadczy taki przykład, że w udaną i przyjemną melodię Szpilmana włożono motyw o maszyniście. Wybaczyć, ale to tak pasuje jak śledź z cukrem.

*

Warto wspomnieć tutaj o działalności kolegium Polskiego Radia zajmującego się oceną utworu, które to kolegium rezyduje podobno co 10 dni. Faktem natomiast jest, że kompozytor razem z autorem tekstu czekają, aż ich elaborat odbędzie swój koczowniczy i niepozawiony ceremonii etap od „eksperta do eksperta”, z kolei powędruje na roczny co najmniej urlop do szuflady z biurokratycznymi szpargalami, żeby w końcu przypadkiem ktoś go nie odnalazł i wykrzyknął — „Eureka”.

*

Nie będę na początku nic sugerował, ale zacytuję fakty, z których czytelnicy sami wysnują wnioski.

Zacznijmy, że tak powiem, od kwestii bytowych: co robi powołana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki komisja selekcyjna muzyków? — Nie działa od lat 3, a powinna zbierać się przynajmniej raz do roku. W wyniku tego tacy muzycy z zespołu Cajmera jak Pradella czy Mikutowski, którzy winni posiadać I kategorię, jeżeli nie specjalną, mają II kategorię. Czy to przykład możliwości awansu? Czy to zachęca do podniesienia poziomu kwalifikacji? Moim zdaniem raczej nie.

Orkiestra Cajmera istniejąca od lat ośmiu nie ma do dnia dzisiejszego własnego studium. Poza tym niedoskonały jest miksaż, aparatura nadawcza deformuje dźwięki, dalej brak instrumentów i przyborów muzycznych jak tłumiki, stroiki itp. Jest to tylko dowód niedbalstwa i lekceważenia ogółu słuchaczy, wynikający z braku zainteresowania czynników nadrzędnych. Skoro nie mamy własnego

sprzętu muzycznego, jasne chyba, że należy go sprowadzić z zagranicy, tak jak sprowadza się dla naszych sportowców sprzęt wyczynowy.

Jeszcze inną ujemną cechą jest polityka oszczędności, o której wyraźnie wspomina A. Ostrowski, a która tutaj sromotnie zawodzi. Oszczędność dobra i pożądana jest tam, gdzie jest możliwa do zastosowania. Tutaj produkcja ma specyficzny charakter i trudno mówić publiczności, żeby to tango lepiej się podobało, bo taniej nas kosztuje. Wielu muzyków stwierdza otwarcie, że pewnych rzeczy nie „opłaca się” w ogóle robić. Wynikiem tej oszczędności jest procentowość polskich utworów tanecznych. Niech mówią za siebie cyfry: zespół Cajmera istnieje już 8 lat; daje przeciętnie w radio po 16 odcinków miesięcznie, potrzebując każdorazowo po 12 utworów, czyli że około 200 pozycji miesięcznie. Tymczasem w ciągu tych 8 lat Cajmer zinterpretował zaledwie 120 utworów polskich. Innym przykładem procentowości polskiego repertuaru tanecznego jest takie zestawienie, że na próbie zespołu w dniu 15.IV.54 r. na 13 granych rzeczy były zaledwie 3 polskie. Reszta — to repertuar Henkelsa i Vlachy. A skoro już się pojawi jakiś przeboj, to go się więcej przez cały nieraz dzień. Przykład: 18.IV.54 godz. 19.25. Na muzycznej fali, — Mirska śpiewa — „Warszawa miasto uśmiechu” — „Warszawa miasto uśmiechu”. Godz. 20.25 muzyka taneczna, Bogucki ciągnie — „Warszawa miasto uśmiechu”. Czy to forma popularyzacji utworów, które słyszymy już ze sto razy?

Dotychczasowe metody owego „usiłnego zainteresowania” kompozytorów muzyką taneczną nie są więc właściwą formą walki o polską sztukę repertuaru tanecznego, o który próbuje toczyć bój Elektonowicz. Przytoczmy historię sierpniowego konkursu z 1952 r. ogłoszonego przez Centralny Zarząd Oper Filharmonii i Teatrów wespół ze Związkiem Kompozytorów Polskich. Na 90 nadesłanych utworów tanecznych zdyskwalifikowano wszystkie. Czy zatem nie ma u nas naprawdę odpowiednich kompozytorów? Czy jesteśmy aż na tyle jałowcy? Nie, trzeba tylko zacząć patrzeć na pewne rzeczy wzrokiem normalnego człowieka, a nie daltonisty.

Szkoda tylko, że sprawa ta wymagała aż 5 lat, żeby zacząć mówić głośno o pewnych symptomach palącej kryzysu w naszej muzyce tanecznej i lekkiej. Warto się więc nad nimi zastanowić, a na pewno sytuacja ulegnie poprawie.

„PORWANIE”

BOLESŁAW MICHAŁEK

Przeglądając foty zawarte w programie doznać można lekkiego uczucia niepokoju: trzy sceny terroryzowania bronią palną, dwie sceny w barze, dwie sceny tańca, jedna scena walki wręcz... Chociaż wiadomo, że „Porwanie” jest filmem sensacyjnym, to jednak ziele z każdej strony programu groźne lufy rewolwerów wzbudzają pewne obawy.

W czasie wyświetlania filmu wszystko się wyjaśnia. Po pierwsze, że wybór ilustracji nie jest przypadkowy — scen tego typu jest w filmie sporo. Po wtóre, co najważniejsze, że pomimo tego niesłabnąca uwaga widowni skoncentrowana jest gdzieś poza owoimi wymierzonymi rewolwerami.

Realizatorom udało się dokonać istotnego przesunięcia: sensacyjne, pełne napięcia wypadki, których próbkę mamy w programie, nie są bezpośrednim motorem perypetii bohaterów — czeskich pasażerów samolotu komunikacyjnego, uprowadzonego do strefy zachodniej Niemiec. Owe sensacyjne wypadki kształtują ich losy pośrednio, oddziałują głównie na ich psychikę, na ich postawę ideową.

Innymi słowy: nie dlatego skłonny do kompromisu liberał Prokop wraca do Czechosłowacji, że w brawurowym ataku uwolniono go z aresztu — dobrowolnie się na to zdecydował. Tego rodzaju *przetransponowanie wątku sensacyjnego do sfery ideowej* wydaje się być rozwiązaniem bardzo szczęśliwym i przeprowadzonym na ogół trafnie. Dzięki niemu ostro postawiony problem polityczny: zderzenie dwóch światów o różnym światopoglądzie i różnej moralności oraz wynikający stąd dyalekt, odzwierciedla głównie na ich psychice.

W imię ścisłości dodać należy, że autorzy tu i ówdzie postarali się niepotrzebnie *ułatwić* bohaterom dokonanie wyboru. Amerykańscy pułkownicy Jacobs witać przybyłych w imieniu zachodniej demokracji przybrał na twarzy jakiś znaczący uśmiech. Skąd u licha —



zastanawiałem się — wziął się na ustach amerykańskiego oficera taki uśmiech? Czy chciał uprzedzić Czechów o tym, że z demokracją, o której mówił, nie wszystko w porządku? Czy chciał ułatwić pasażerom dokonanie właściwego wyboru? Nie. Autorzy filmu nie do-wierzając sile demaskatorskiej wypadków przebiegających na lotnisku w Ronau, już na samym wstępie postawili razę strony przeciwniej w wyrażeniu — zbyt wyraźnym! — cudzysłowie.

Co gorsza, na dwuznacznym uśmiechu oficera sprawa się nie kończy. Wyprowadzono akcję poza lotnisko i klub. Stworzono preteksty do dalszych — i ciągle nowych — argumentów, przemawiających za słusznością naszej sprawy. Ukazano produkcję zbrojeniową Niemiec z zachodnich, remilitaryzując, sojusz kapitału amerykańskiego z niemieckim, rehabilitację zbrodniarzy wojennych, ośrodki szkolenia dywersantów — i szereg innych rzeczy, których z oszczędnością miejsca nie wymieniam.

Może to wzbudzić pewne obawy. Konflikt polityczny, który dla jednego z bohaterów filmu nie był sprawą tak prostą, pod nawalem coraz nowych argumentów począł tracić na ostrości. Dokonanie wyboru postępowania zaczyna stawać

się sprawą tak oczywistą, że słabnie chwilami psychologiczny nurt filmu. Śląd uwaga widowni — wbrew intencjom autorskim — może łatwo przesunąć się z dramatu politycznego i psychologicznego, na dramat wymierzonych rewolwerów.

Bywają takie dyskusje, w których strona silniejsza, mając w ręku więcej argumentów, nie kończy sporu na przekonaniu przeciwnika. Nie; pokonawszy go drażni i draży, podaje coraz nowe racje — chociaż przeciwnik od dawna już wyżył się wątpliwością. Fakt, że jesteśmy stroną ideologicznie silniejszą nie powinien jednak prowadzić do stosowania tej bardzo niepedagogicznej metody — zwłaszcza w sztuce. Bo w pewnym momencie działanie jej może stać się odwrotne od zamierzonego.

Mówię o tych potknięciach nie dlatego, by dyskwalifikowały one film (choćby rzecz prosta mu nie pomagała) — ale dlatego, że wydają mi się one symptomatyczne i to nie tylko dla filmu czeskiego.

A film „Porwanie” mimo owej skazy jest pozycją wartościową i potrzebną. Kinematografia czechosłowacka, która posiada już pewną kulturę filmu sensacyjnego uczyniła poważny krok naprzód. Wobec powracającego stale na e-

kany filmu czeskiego „Dziś o wpół do 11” — „Porwanie” stoi na poziomie ideowym i artystycznym nieporównanie wyższym.

Umiejętność stworzenia ostrego konfliktu politycznego, umiejętność przeniesienia sensacji w sferę psychologii przy nienaruszeniu silnych spigł dramatycznych i żywej akcji — wszystko to świadczy o wykonywającej się mozolnie estetyce realistycznego filmu sensacyjnego.

*

P. T. Piszę tu o zbędnych argumentach, a tymczasem w programie... Czytamy tam m. in.: bohaterów „kształtowały ideały marksizmu - leninizmu w codziennej pracy o lepsze jutro ludowej ojczyzny”. „Film *Porwanie* ukazuje się moralną światła postępu i pokoju”. „Film *Porwanie* demaskuje obłudę podlegaczy wojennych i ich propagandę...” I tak dalej. Obywatel L. R-ch, autor tekstu uznał widocznie, że wymowa filmu jest niewystarczająca i dorzucił od siebie kilka zgrabnych zdań.

Obywatelu L. R-ch! Czyżbyście naprawdę zwątpili o inteligencji naszego widza? Czy sądzicie, że konieczny jest Wasz — anonimowy — autorytet, by przekonać go o słuszności sprawy, której znacznie lepiej broni sam film? B. M.

ROZMOWA Z NAZIMEM HIKMETEM

W czasie pobytu Nazima Hikmeta w Polsce rozmawialiśmy z wielkim Poetą o zamierzonych przez nasze teatry inscenizacjach jego sztuk. Przede wszystkim *Legends* o miłości.

Silną rzeczą zacząć musieliśmy od uwag o pierwszym w Polsce przedstawieniu tej sztuki, które pokazał nam Teatr Nowej Warszawy. Hikmet przedstawienie to obejrzał. Ocena jego jest raczej bardzo surowa. Chciałby widzieć s w o j a sztukę zgola inaczej. Zdaniem jego dokonane przez reżysera ciecicia i skróty zmieniły zasadniczo wymowę *Legends*, przenosząc m. in. punkt ciężkości z postaci Mehmede Banu (pozbawionej wielu swych kwestii i monologów) na drugorzędny wątek liryczny. Hikmet wyjaśnia swe zapatrywania jak daleko sięgają uprawnienia reżysera w pracy nad tekstem. Podkreśla, że istnieje zasadnicza różnica między taką formą pracy, gdy autor pisze sztukę dla określonego teatru i określonych aktorów i wtedy w toku prób, w zgodzie z reżyserem, sam modyfikuje bądź skracca tekst — a postępowaniem reżysera, który niedość uzasadnionymi skrótami zaciera centralny problem sztuki. Ten sąd Hikmeta zachowuje naszym zdaniem swą pełną ważność w tych wypadkach, gdy istnieje możliwość porozumienia się z autorem.

Zachowanie integralnego kształtu *Legends* uważa autor za podstawowy warunek trafności przyszłych inscenizacji na scenach polskich. Sprawa tych wymagań artysty łączy się ściśle ze sprawą tłumaczenia. Hikmet jako autor znajduje się w takiej sytuacji, że dzieła jego tłumaczone są niemal na całym świecie przez ludzi znających zwykły język turecki z drugiej ręki. W tych warunkach Hikmet uważa za mało prawdopodobne, albo wręcz niemożliwe, oddanie stronie formalnej swych utworów. Pragnie więc skrupulatnego, dosłownego oddania ich treści i woli nawet, by pieśni jego robiły wrażenie „dzikiej pieśni tureckiej” — (ale naprawdę tureckiej, naprawdę hikmetowskiej!) niż żeby zostały przyswojone gładko danemu językowi kosztem odstępowania treściowych.

Pełne dopiero brzmienie, pełna treść *Legends* pociągnięte za sobą szluzną koncepcję reżyserską i bliski wizji artystycznej autora styl wykonania. Stylu tego nie wyobraża sobie zresztą Hikmet według jakiejś sztywnej recepty. Zdecydowanie nie chce mówić o oddziaływaniu o sposobach formalnego rozwiązywania. Jako autorowi najbardziej z dotychczasowych podobało mu się czeskie wystawienie *Legends*, zarówno od strony inscenizacji, jak i roboty aktorskiej. Przy czym podkreślił, że było to przede wszystkim wynikiem zachowania pełnego tekstu sztuki. Styl inscenizacji czeskiej określił Hikmet jako realistyczny, o wyraźnym zabarwieniu poetyckim, romantycznym.

W przedstawieniu warszawskim niezmiennie podobały się Poezie dekoracje Kosińskiego i kostiumy Nowickiej. Są one organicznie związane z tekstem i ze posłzy po słusnej linii nie jakiejś wiernej, literalnej tureckości, ale rozszerzyły bań (zgodnie z intencjami autora) do wymiarów poematu dramatycznego w ogóle wschodniego. Z uznaniem artysty spotkała się w przedstawieniu warszawskim gra Dardzińskiego w roli ojca Ferhada. Duże zastrzeżenia miał natomiast Hikmet w stosunku do postaci astrologa — odczytanego w Warszawie jako postać par excellence komiczna, podczas gdy w zamierzeniach autora był to sceptyczny intelektualista.

Z wielkimi zastrzeżeniami mówił również Hikmet o ilustracji muzycznej, widząc w niej niemiły mu pseudoo-orientalizm. Ilustracja ta poza tym, zdaniem Hikmeta, m. in. niepotrzebnie zaciera tekstowe końcówki aktów, które właśnie pragnął mocno wybić. Całość więc zarzutów Hikmeta sprowadza się zasadniczo do jednego: niewłaściwe obchodzenie się z tekstem prowadzi do pozbawienia postaci ich charakteru, a sztuki problemu, zmienia proporcje spraw, a przez to odbiera widowisku sens. W tym zarzucie tkwią już postulaty na przyszłość. Nie uściślając tych postulatów i nie zakładając stylu gry w przyszłych przedstawieniach, autor wyobraża go sobie w kategoriach inscenizacji szekspirowskich.

Hanna Kułagowska

SPROSTOWANIE

Do artykułu Zofii Liśsa pt. „Michał Glinka w Warszawie” opublikowanego w Nr (20/90) „Przeglądu Kulturalnego” wkładł się błąd: na 5 spalczu, 2 acapit zamiast Michał i Tadeusz Wielhorscy powinno być Michał i Mateusz Wielhorscy.

Za co nie odpowiada architekt

ARNOLD MAJOREK

Nie można powiedzieć, żeby architektki mieli dobrą prasę. Na ogół wszyscy mają do nich pretensję. Treść tych pretensji bywa bardzo różna, wachlarz ich bardzo szeroki. Praca architekta obejmuje przecież wiele różnorodnych zagadnień, a dzieła architektury są, jak żadne inne, eksponowane i niewiele trzeba sobie zadać trudu, aby zahaczyć o nie krytycznym okiem.

Oczywiście dobrze się dzieje, że praca architektów jest krytykowana i to nie tylko przez fachowców, ale i przez ogół obywateli i jest zjawiskiem pozytywnym, że ten ostatni rodzaj krytyki staje się rzeczą coraz powszechniejszą.

Jednakże, aby krytyka niefachowa, bo o niej właśnie chcę mówić, trafiała do celu i mogła odnieść właściwy skutek, trzeba, sądzę, wyjaśnić spraw kilka „w kwestii formalnej”.

Aby krytyka, zażalenie, czy skarga mogły odnieść należyty skutek, trzeba je przede wszystkim właściwie adresować. Gdybyśmy, na przykład, skierowali do dyrektora fabryki włókienniczej zażalenie na ekspedientkę sklepu MHD o niedbałe obsługiwanie klientów, byłoby to równie niewłaściwe, jak obarczenie tegoż dyrektora odpowiedzialnością za surowiec, z którego fabryka produkuje materiały.

Niestety, to co jest całkiem oczywiste w sprawach takich, jak powyższe, w architekturze bardzo często jasne jest tylko dla mielcznych. Sypią się więc pretensje, załe, zarzuty, przypomnienia o „humanistycznej odpowiedzialności” i wszystko to spada na barki architektów, pochylonych nad rysownicą, mimo że adresowanie w wielu wypadkach powinno być zgola inne. Wymienimy dla przykładu kilka takich pretensji spośród obfitości potoku, przewijającego się na łamach prasy i w dyskusjach:

„w którymś numerze „Życia Warszawy” (cytuje z pamięci): „...architekci projektują wszędzie do znudzenia jednolite trójskrzydłowe (?) okna...”

„...architekci, oczywiście, zajmują się projektowaniem w nowych osiedlach tak potrzebnych lokali, jak pracownice malarskie...”

Jerzy Płazewski w „Przeglądzie Kulturalnym” (*):

„W warunkach kapitalistycznych architekt... był wielorako ograniczony w swoich marzeniach o szklanych domach... Władza ludowa zniósła te ograniczenia... I cóż? Z pewnością przyjemniej budować od podstaw, na gołym polu, statystyczne miasto, niż mozolnie łątać i zakrywać co najpóźniej liższaje kapitalistycznej gospodarki... Ot i powód tego, że radomskie plany, że skrzyniska Milica... że nowe dzielnice Kielce i Zawiercia są tak wyizolowane z miejskiego otoczenia, że na to otoczenie nie wplywają”.

„...architekci zbudowali piękny MDM, ale nie dbają o to, że wejście do łącznika przy bloku 1c od strony ul. Pięknej przedstawia kompromitujący widok: chodnik jest tam rozbrany, a dla ozdoby leży kupa gruzu i ziemi. Stan ten trwa od roku 1952!”

„...projektanci osiedla nie zastanęli na widoczność mieszkańców: drzwi i okna w nowych blokach z reguły nie chcą się ani otwierać, ani zamykać...”

„...już przy wejściu na klatkę schodową uderza niezdolność fetor, wydostający się z komory zsypana na śmieci. Jak sobie właściwie obywatel architekt wyobraża rozwiązanie „sprawy odmiecania osiedla?”

Powyższe, wybrane na chybił-trafił pretensje, mimo że odnoszą się do różnych spraw, mają dwie wspólne cechy: za pierwsze są niewątpliwie słuszne merytorycznie, po drugie są niewątpliwie niesłusznie zaadresowane. Nie poruszam tej sprawy w intencji generalnego wybielania architektów. Ci ostatni, że użyję sztapkowej formułki, „obok niewątpliwych osiągnięć mają jeszcze poważne niedociągnięcia”. Przyczyny tych niedociągnięć tkwią po części w zwykłych ludzkich słabościach, po części zaś (i jakże często), szukać ich należy w błędach i nie zawsze właściwym stosunku do twórczości architektonicznej administracji ogniw budowlanych i projektodawczych. Ale o tym innym razem. Intencją zaś niniejszych uwag jest wskazać, że zapisywanie w czambuł na konto architekta wszystkich grzechów budownictwa nie tylko jest niesłuszne i krzywdzące, ale nie prowadzi do celu.

Idzie o to, aby pociskiem krytyki trafić nie w płuć fikcyjnej odpowiedzialności, ale trafić celnie do właściwego adresata i wywołać pożądaną reakcję. Spróbujmy zanalizować zacytowane powyżej uwagi krytyczne. Węć najpierw sprawa „nudnych” okien, sprawa przeczonych pracowni malarskich i sprawa niewłaściwej lokalizacji osiedli. Wszystkie trzy zagadnienia poruszono słusznie. Istotnie dziesiątki tysięcy jednakowych okien stosowanych, i to bez względu na charakter architektury, w naszym budownictwie osiedlowym, zaczynają nas wprawiać w stan przygnębienia. Istotnie, pominięcie pracowni dla plastyków w programach osiedli jest przeoczeniem, które należy naprawić (któż zresztą lepiej oceni brak odpowiednich warunków lokalowych do twórczej pracy, niż architektki). Wreszcie sprawa lokalizacji nowych osiedli „w polu”, w oderwaniu od istniejących i domagających się uzdrowienia zespołów, również słusznie powoduje krytykę.

Zastanówmy się. Normalizacja otworów okiennych wynika ze słusznej tendencji do uproszczenia technologii budowy poprzez maksymalną typizację elementów budowlanych. Zarządzenia normalizacyjne resortu budownictwa ograniczają w tym wypadku (i w zasadzie słusznie) nazbyt nieraz wybujałą fantazję projektantów. Jednakże pozostawienie projektantowi „do wyboru” — praktycznie biorąc jednego lub dwóch typów okien masowa refleksja o przyszłościowej pałce, której, mówiąc słowami Minikiewicz, nie należy przęgać „ani wefte, ani wefte”. Sądzę, że operując paroma zasadniczymi przekrojami stolarki można by jednak bez uszczerbku dla zasady typizacji przywrócić do łask nieco obszerniejszy asortyment otworów okiennych ze szczególnym uwzględnieniem tak pożytecznych „lufkowców” w oknach kuchennych oraz swobodniejszego stosowania szczebli, dających mieszkalny charakter elewacji.

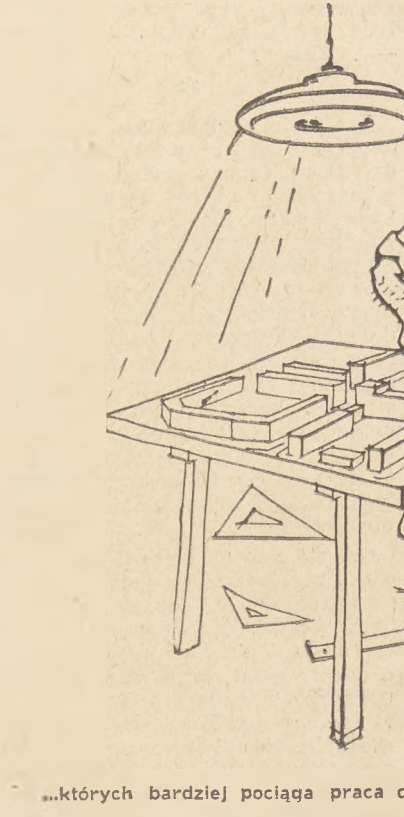
Podobnie, jak stosowanie typów okien, przesądzone jest ponadprojektantem w trybie „odgórnych” zarządzeń, tak i zagadnienia poruszone w dwóch następnych uwagach nie są zależne od projektanta. Zlokalizowanie w osiedlu pracowni malarskich, czy innych lokali specjalnych, zależy od wprowadzenia ich do programu osiedla przez inwestora. Nawiasem mówiąc, jeśli idzie o pracownię malarską, jest tu pewna dowolność w zasadach lokalizacji. Projektantowi zaleca się lokalizować pracownię w szczególnych wypadkach (np. w wypadku możliwości wykorzystania poddasza, lub „nietypowego” mieszkania) w uzgodnieniu z inwestorem. Takiego postawienia sprawy nie można chyba uznać za słuszne. Plastynom nie jest przecież obojętne, gdzie się będzie budować dla nich pracownię i sądzę, że punktem wyjścia dla lokalizacji nie powinna być przypadkowa możliwość lub niemożliwość wykorzystania nietypowych pomieszczeń, lecz konkretne potrzeby i dezideraty przyszłych użytkowników.

A teraz uwaga! Bardzo ważna sprawa i bardzo grube nieporozumienie: czy uzupełniać i rozbudowywać istniejący ośrodek, czy budować w polu?

Kolego Płazewski, jakże słusznie poruszasz tę palącą sprawę, ale jakże niesłusznie adresujesz wasze uwagi! Za uparcie istniejącego obywatela „śródmieścia” Radomska czy Skarżyska, Włoch czy Pruszkowa nie winię projektującego architekta. Na te pozostałości zaszarżowały choroby kapitalizmu architektki wrzili jest chyba więcej, niż ktokolwiek inny. Powiem więcej. Znam wielu kolegów, których bardziej pociąga praca chirurga leczącego ciężkie schorzenia urbanistyki, niż rola akuszerka, przyjmującego prąd nowego, niemowlęcego osiedla. Ale decyduje nie „humanistyczna odpowiedzialność” projektującego architekta, lecz inwestor i władze planowania przestrzennego. Decyza lokalizacyjna ujęta jest przecież w pierwszym punkcie „regulaminu” projektu, czyli w założeniach projektowych i zapada z reguły przed pojawieniem się projektanta budownictwa na „czystym” terenie jest znacznie mniej kłopotliwe dla inwestora, niż realizacja w ramach istniejącego zespołu, połączona z trudnościami rozbiórek, adaptacji i na ogół nie dająca tak szybkich efektów, jak budowa „w polu”. A przecież i budowa w istniejącym zespole posiada swoje plusy, jak możliwość wykorzystania istniejącego na ogół uzbrojenia terenu, przede wszystkim jednak znacznie mniejszy efekt psychologiczny i polityczny takiej realizacji. Nawiasem mówiąc, konieczność zdecydowanego wejścia na stare tereny zarysowuje się zwłaszcza w Warszawie coraz mocniej, wobec systematycznego pochłaniania wolnych terenów przez nieustającą ofensywę budownictwa i można chyba mieć nadzieję, że marzenia „chirurgów” zaczną się wkrótce realizować na większą skalę.

A teraz sprawa rozbieranego chodnika na Pięknej, nie domykają-

cych się (a czasem nie dających się otworzyć) okien i drzwi itp. Pojawia się tu nowy adresat: wykonawstwo budowlane. Brzydki zwyczaj wzajemnego przerzucania na siebie odpowiedzialności za usterki i niedoróbki w budownictwie osiedlowym zakorzenił się niestety dość mocno, tak wśród projektantów, jak i wśród wykonawców i stał się już niemal przysłowiowy. Zdarza się istotnie dość często, że trudno jest znaleźć właściwego winowajcę takich czy innych grzechów budownictwa. Jednakże wypadki tego rodzaju, jak powyżej przytoczone, nie pozostawiają wątpliwości co do autorstwa. Urbanista waży efekt swojego projektu przy założeniu wykonania dzieła w całości; rozbabrany chodnik nie jest elementem kompozycyjnym projektu, jest natomiast wynikiem zdumiewającego nieraz niechlujstwa i braku odpowiedzialności

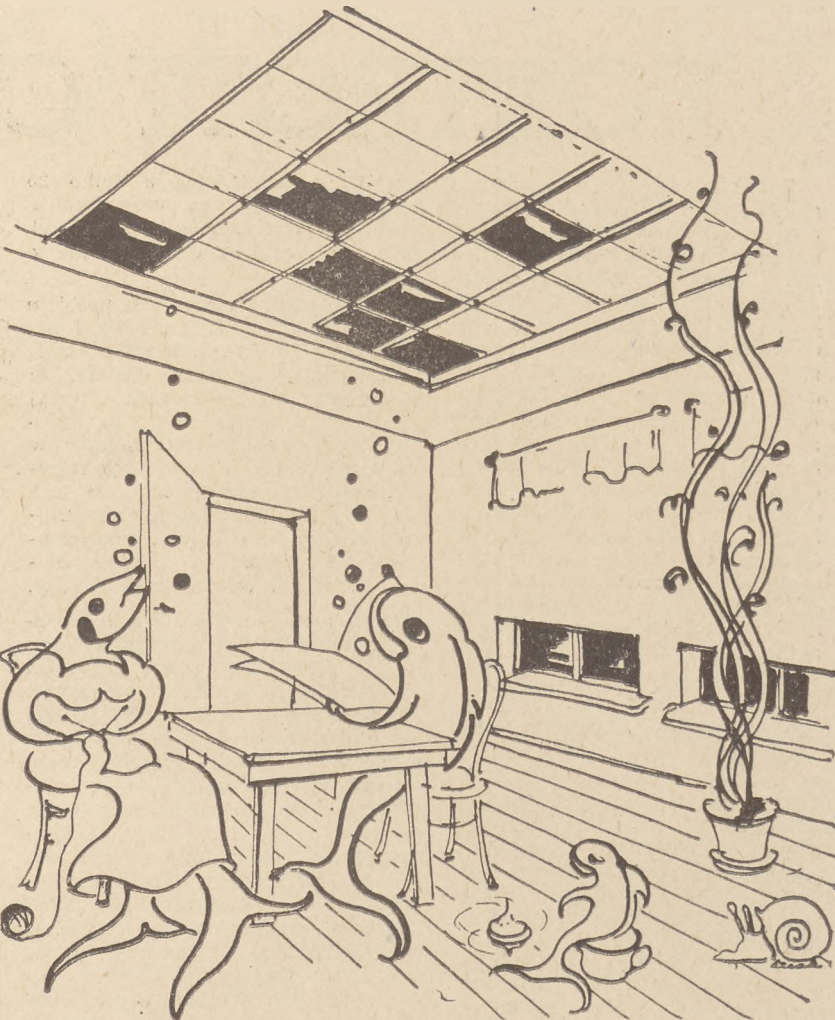


...których bardziej pociąga praca chirurga leczącego ciężkie schorzenia urbanistyk Rys. W. Dziak

wykonawców budowlanych oraz dowodem bezduszności i braku zainteresowania dla efektów inwestycji ze strony nadzoru budowlanego. Nie trzeba mówić, ile szkody dla rezultatu całości założenia przynoszą drobne na pozór niedoróbki jak omówione powyżej.

Podobnie ze stolarką i innymi tego kalibru elementami wykończonowymi. Jeżeli źle funkcjonuje stolarka, jeżeli nie działa wentylacja, to najczęściej nie dlatego, że zaprojektowano nie zamykające się drzwi i okna, czy niewłaściwe kanały wentylacyjne, lecz dlatego, że stolarkę wykonano np. z mokrego drewna, a kanały wentylacyjne zapchano gruzem w czasie budowy.

Osobnego omówienia wymagają przykłady podane na końcu naszej „listy zażaleń”: mieszkanie - akwarium, fetor ze zsypana śmieciowego itp. Jakże często i jak niesłusznie pobożne „wiązańki” za tego rodzaju błędy spadają na głowę nieszczęsnego projektanta. A cóż on, na miły Bóg, zawinił? W jak naj-



Czujemy się w tym mieszkaniu jak ryby w akwarium... Rys. W. Dziak

lepszej intencji wykorzystania wysoki poddasza zaprojektował w uzgodnieniu z inwestorem pracownię malarską (sic!) do której władze mieszkaniowe wprowadziły... przodownika pracy ze spółdzielni rymarskiej. Ten ostatni ma chyba wszelkie prawo czuć się w tym dziwnym, zaiste, mieszkaniu nie jak Van Gogh, lecz jak ryba w akwarium.

W tej grupie nieporozumień obok władz mieszkaniowych występują jako adresaci czynnik administracyjny osiedla (nieregularne opróżnianie komór na śmieci), przedsiębiorstwa komunalne, odpowiedzialne za konserwację urządzeń miejskich (złotelec) itd.

Cóż tu poradził architekt? Jego wrażliwość na wszelkiego rodzaju przejawy niechlujstwa, niedbalstwa, nieraz barbarzyńskiego wandalizmu jest równie duża, jak ograniczona jest jego możność inge-

rencji. Jeśli spotka przypadkiem np. majstra z Zarządu Zieleni, może mu powiedzieć: „Panie Niewiadomski, pamięta pan te topole, cośmy sadzili dwa lata temu na Pięknej? Wie pan, wiosna już w pełni, dobrze by było je przyciąć, żeby ładnie odbiły, no i ziemię przy nich przekopać. Strasznie te drzewa zaniedbane”. Po paru dniach topole będą istotnie przycięte, a ziemia skopana. Ale to przypadek. Przypadek, że architekt spotkał bywatela Niewiadomskiego i przypadek, że ob. Niewiadomski jest porządnym człowiekiem, któremu sprawy publiczne leżą na sercu. Lecz na przypadki liczyć nie można. Trzeba doskonalić pracę i doskonalić ludzi. Doskonalić przede wszystkim przez krytykę i to pod właściwym adresem.

*) O humanistycznej odpowiedzialności architekta”, Nr 6 (76).

ŻOLIBORSKA ESTRADA

ADAM PAWLIKOWSKI

Przybyła Warszawie kolejna, Żoliborowi zaś pierwsza, scena teatralna. O nowoutwartej sali słów kilka, przed uwagami dotyczącymi się inauguracyjnego widowiska. Fakt, że sala owa przetrwa swój inicjujący program podczas miernie.

O zewnętrznych walorach architektonicznego kształtu budowli na Sierpińskiej, o technicznej przydatności tamtejszej sceny — niechaj wypowiedzą się specjaliści. Laikowi trudno się oprzeć wrażeniu, że wnętrza doznały dziwacznej i przejmującego schorzenia tynków i gipsów. Sufity wstębiuła poza półkolistą wysypką, dotknięte są kompleksem sznurów. Sklepieniu widowni dolega uporczywa mania prostokąta ewoluującego stopniowo w kwadrat, co przypomina rysunki wykonywane bezwiednie w trakcie przedtęplonej konferencji przez ludzi o uosposobieniu skłonny do abstrakcji ale i pedanterii. Ściany pokryte zostały żmudnym i gadatliwym wersem sztukaterii melanchoicznie wędrującym po kolistościach rotundy. Trochę złota, nieco błękitnych kafli. Tuż przed proscenium lekcja geometrii ustępuje lekcji zoologii: dwie symetryczne, szubrawe kanelowane kolumny, z upodobaniem godnym gotyckiej predelli obsiadły salamandry, trwając w niemej adoracji zwoiteń, w guście trykand morskich — nieprawdziwych ale większych od tej, z której sporządzono chrzcielnicę w katedrze barcelońskiej. Stąd do

sceny przestrzeń wypełniają okna, płytkie i zamknięte dramatyczną kratą.

Zdumiewające. Przecież zdawali sobie sprawę architektki, jaki mianowicie teatr zlecono budować, o jaki szło nastroj. Tu przecież mieścić się będzie estrada, wygłoszone zostaną skecze, rozlegnie jazz, tu będzie miejsce eksperymentów ze śmiechem — należało się liczyć z ich powodzeniem. Nic. Kulminację dekoracyjną stanowi prawdziwy fajerwerk kryształ, kolosalny żyrandol, godny zapłonąć po monachijskiej prapremierze „Nibelungów”. Gaśnie w żoliborskim kabarecie „Artosu”. Gdyby wnętrza takie istniały przed wiekami, lud snuł by o nim legendy. Trzęsły Wiech z miejsca napisał felieton: nazwał teatr „beczką śmiechu”.

Pierwszy spektakl „Artosowego” zespołu nie zawiera jakiejś anegdoty generalnej. Nie da się ująć w jednym tytułowym haśle. Złożono go z dwudziestu kilku niezwiązanych nadrzędną koncepcją, kolejnych pozycji. Przy czym, pozycje tak dalece zróżnicowanych i sensu, i poziomem, że snucie jakichkolwiek wniosków na temat stylizacji artystycznej nowego teatru, wydaje się być sprawą nie najbliższej przyszłości. W ten więc sposób pomysłana luźna konstrukcja programu, nie zapobiegając niczemu, dodatkowo zwiększa groźbę zmęczenia i nudę. Jedynym łącznikiem gatunkowym żoliborskiej rewii jest muzyka. Cóż, kiedy poziom tam-

tejszej orkiestry sprawia, aż na- zbyt często, że kończy się to fatalnie. Tyle spostrzeżeń ogólnych.

Wspomnianą już wiechowską satyrę wygłosił Wiktor Smigielski, Piecyk — rzec można — renomowany. Mieści się ona między dobrą uwerturą Valdiego a prologiem, w którym poznajemy Czworaczki warszawskie. Następuje „Kubuś” D. Kwapiszewskiej, prawie całkowicie niezrozumiała baletowa perypetia lalki. Kubuś stawia domy i maszeruje z szuflą na ramieniu; bez widocznego powodu i wyrażnego celu, przeżywa nagły i szpazmatyczny atak strachu. Dziecinność ma swój upiór i wdzięk, infantylizm bywa żenujący i przykry. Kubuś jest lalką infantylną.

Po raz trzeci czy czwarty od chwili rozpoczęcia programu widz czuje się zaniepokojony jakością orkiestrowych wykonaw. Przy pieśni „Trabaja nego” ostatecznie ustalić można pogląd o ukrytych w fosie muzykach. Stosunkowo trudna brzylijska rytmika wykracza poza ich możliwości wykonawcze. Niczym jednak nie zrażona orkiestra zasiada na scenie by dać popis koncertowy. Fragment z „Komediantów” Kabalewskiego brzmi jak parodia. Solista „serenady” Valdiego, J. Ławrusiewicz posługuje się gitarą elektryczną, instrumentem wprost idealnie wyrażającym programowe zapatrzywania muzyczne drobnych mieszczan urzeczonych przed trzydziestu laty możliwościami hawańskiej podróży z pomocą

kilku strun i miejskiej elektrowni. I wreszcie „Zarty muzyczne” wykonane przez dyrygenta, Wł. Rosę, pomyslane jako pokaz technicznych możliwości skrzypka i jego instrumentu, są doprawdy bezapelacyjną latwiną muzyczną. Dużaczniejszy nastroj spowodowany produkcją orkiestry i jej kapelmistrza, dowcipnie umiał rozładować scenograf: nad sceną wisząca olbrzymie rogi obfитоści wypełnione „południowymi” owocami, co w pewnym sensie uprawnia szmirę, pozwala widzowi przysmaknąć oko.

Popularną francuską piosenkę „A Paris” z daleko większym powodzeniem niż wspomniane „Trabaja nego” śpiewa Lidia Serenin. Inną pieśniarką zespołu jest Jazena Pellegri.

Satyrę, prócz Wiecha, reprezentują cztery dalsze utwory. Z pośród nich udane najbardziej to „Przepis na piosenkę” w wykonaniu bez wątpliwości najlepszej aktorki nowej estrady, Lidii Wysockiej, oraz „Jak z kamienia” rzecz o biurokracji, dziejąca się w prehistorycznej scenarii. Przy pozycji ostatniej dekorator J. Kosinśki jeszcze raz dowiódł, że w zespole żoliborskim dysponuje równocześnie najlepszym smakiem artystycznym i najprzyjemniejszym w gatunku humorem. Dzieki jego kostiumom i dekoracjom uratowana zostaje od skrajnej, męczącej amatorowszczyzny „Opera w pigułce”, zyskując na atrakcyjności inscenizację baletową. Skoro mowa o satyrze zauważyć należy, że w monologu pt. „Ja się marnuję” postuluje K. Żywulska nowy gatunek schematu satyrycznego. Bohaterka, typ łagodnie negatywny, niezadowolona z ustroju dowiedziawszy się o czekającej ją randce z pozytywnym szefem, jednym susem znajduje się po naszej stronie barykady. Kiedyż wreszcie nasza estradowa satyra skończy z ustawicznym samopredrażaniem się występujących w niej postaci?

Kończy się artosowe widowisko. Jego tytuł brzmi „Nareszcie otwarcie”. Niechże kierownictwo zespołu weźmie sobie naprawdę do serca rolę, jaką Teatr Żoliborski odegrał ma w życiu kulturalnym Warszawy. Niech na serio z większą inwencją i z bardziej otwartą głową zabierze się do sprawy swej estrady. Oklaski, które mimo wszelkie niedociągnięcia pierwszego programu brzmią po spektaklu, winny być nie tyle nagrodą, co ważną instrukcją: publiczność sprzyja swemu nowemu teatrowi, wybacz mu wiele, chce się śmiać i bawić. Na razie jednak otrzymała od „Artosu” dość słaby zdatunek na prawdziwą sztukę humoru.



Teatr „Artosu” — orkiestra pod dyr. Wł. Rossy

O NOWATORSTWIE I TRADYCJI w polskim plakacie

SZYMON BOJKO

Od pewnego czasu rozlegają się alarmujące głosy, które przepowiadają zmierzch polskiego plakatu politycznego. Mówi się, że osiągnięto przez nas w roku ubiegłym stosunkowo wysokiego poziomu nie da się przekroczyć. Na dowód tego słusznie wskazuje się na to, że ostatnie półrocze nie przyniosło ani jednej wybijającej się pracy.

Zarówno twórcy, krytycy jak i politycy kulturalni zadają pytanie, czym się tłumaczy brak dobrych (jedynie plakat satyryczny rozwija się po linii wstępującej), wykraczających ponad miarę przeciętności, plakatów.

Wymienia się, dla przykładu, grupę plakatów witających II Zjazd Partii (Tomaszewski, Zakrzewski, Bocianowski), plakaty na minione święto pierwszomajowe (Gronowski, Trepkowski) ocenając je jako zdawkowe, pozbawione głębszej treści ideowej, jako szare lub poprawne wypracowania na temat.

Wyniki konkursu na plakat 1-majowy budzą szczególny niepokój. Jury nie mogło nagrodzić żadnej pracy. Ani jedna praca nie przyniosła właściwego ideowo, plastycznego tematu. Błędna była np. kompozycja Kajli, uzdolnionego plastyka poznańskiego, przedstawiająca monstrualnych rozmiarów gołębia niosącego pek róż w dziobie. Niewykryta została czytelnymi środkami — rysunkiem, ruchem, kolorem — ciekawa idea zawarta w notatce plastycznej Tomaszewskiego, który usiłował wprowadzić, znany już w Polsce motyw chińskich manifestacji. A oto projekt Zofii Ranciewicz — zaciśnięta pięść, znane międzynarodowe, antyfaszystowskie pozdrowienie. Spróbujmy włożyć w nią kwiaty, powiedzmy czerwone tulipany. Powiedzą słusznie — brak logiki, nieporozumienie idei święta robotniczego. Wybrałem tylko 3 typowe przykłady, z trzydziestu projektów nadesłanych na konkurs.

Co charakteryzuje większość naszych plakatów na tematy ogólnopolityczne? Powtarzają się w nich, zdezawowane na skutek zbyt częstego nadużywania, postacie z rozwiniętymi sztafletami, postacie-schematy. Świat obserwacji artysty jakby zamknął się w wysmykłych masztach flag i stylizowanych gołębiach, które nie mogą zwolnić twórcy od odkrywczego, własnego spojrzenia na określony problem ideowy, od przełożenia na język plakatu bogatych zjawisk naszego życia.

Nie wystarczy zamasyżować położy płamę czerwieni, wywołać złudzenie trzepocącego na wietrze sztandaru, wnieść pewną ilość gołąbków i uznać, że zadanie zostało rozwiązane. Nie wystarczy już dziś wskazywanie tradycyjnych symboli sojuszu robotniczo-chłopskiego, kłosów i młota w zaciśniętych pięściach, choćby artysta popisał się wysoką klasą warsztatu.

Z nikłości tych wysiłków zdają już sobie doskonale sprawę sami twórcy, którzy zamknęli się dobrobnie w kieszonkach zaopatrzonego magazynu starych rekwizytów, akcesoriów, konwencji.

Nic więc dziwnego, że niektórzy plastycy, nie widząc możliwości wyjścia z impasu, z przerażeniem myślą o tym, iż rokrocznie trzeba będzie rozwiązywać problem plakatów na święta majowe, lipcowe, na rocznicę Rewolucji lita. Przyjmują oni treść świat robotniczych, narodowych za niezmienną, podobnie jak i zadania plakatu agitacyjnego na ten temat za raz na zawsze dane. Dramatyczne „co zrobić?”, którego rozległo się na Radzie Artystyczno-Programowej WAG musi znaleźć właściwą odpowiedź.

Przejdźmy do przyczyn hamujących dotychczasowy rozwój plakatu. Gdzie należy ich szukać? Po stronie twórców, w polityce kulturalnej, czy w gustach artystycznych społeczeństwa?

Pierwsza sprawa, to właściwe sformułowanie zadania, tematu politycznego. Konkretność — naczelna zasada agitacji nie zawsze jest przestrzegana w plakacie. Łatwiej jest stworzyć wizję plastyczną, gdy temat jest sprecyzowany, gdy artysta może postawić przed odbiorcą konkretne zadania. Są jednak problemy ogólnie, hasła syntetyczne, które wymagają skrótu plastycznego, i takiego kształtu który by w jednakowej mierze działał na różne środowiska. Najprostszym i budzącym stosunkowo najmniej dyskusji jest rozwiązanie dekoracyjne — standardy, gołębki, kwiaty itp. Potrzeba i tego rodzaju kompozycji jest bezsporna, ale nie rozwiązują

one wszystkich zadań, jakie stały przed plakatem politycznym. Plakat dekoracyjny odznaczający się zazwyczaj nikłą treścią ideologiczną działa raczej swoją barwnością, ornamentyką, dzięki czemu stwarzając ogólny nastrój, nadaje oświeceni, radosną, lub uroczystą szatę ulicom naszych miast i wsi.

Drużyna przyczyna — głębsza, odnosi się do wszystkich dziedzin twórczości. Dyskusja na Radzie Kultury rzuciła ostre światło na organizacyjne i rzeczowe hamulce inspiracji artystycznej. Istnieje lęk przed poszukiwaniami, przed śmiałym eksperymentowaniem wychodzącym poza ramy poprawnych przeciętności, przyjętych, zadomowionych sposobów. Skąd płynnie konserwatywny, widoczny zarówno wśród twórców, jak i niektórych polityków kulturalnych?

Nowe, jak wiadomo, gdy się rodzi jest słabe, znacznie słabsze od starego, od utartych nawyków, przyzwyczajonych konwencji artystycznych. Niełatwo jest dostrzec w sztuce to, co znamionuje postęp w stosunku do poprzedniego etapu rozwojowego. W sztuce nowe nie zawsze jest lepsze, wyższe, prawdziwsze.

Jednakże trudność w odróżnieniu tego co dobre, od tego co złe, prawdy od fałszu w sztuce, nie może prowadzić do wniosku asekuracyjnego „po co ryzykować?”. Zapewne nie brak jeszcze wśród niektórych redaktorów wyidealizacji, czy działaczy kulturalnych ludzi przypominających czechowskiego „człowieka w futerale”, skostniałych, sztywnych, śmiertelnie schematycznych, nalepiających etykiety formalizmu na dzieła świeże, nacechowane indywidualnością artysty, ale nie dające się podciągnąć pod apriorycznie przyjęty kanon realizmu socjalistycznego. Treść, jak tego słusznie domagano się na Radzie Kultury, stworzyć bardziej sprzyjające warunki dla śmiałej myśli twórczej. Celem naszym — nie jest zaspakajanie artystowskiej wolnej woli, nowatorstwa dla nowatorstwa, lecz wyostrenie, udoskonalenie oręża sztuki, zdobycie dla szlachetnej idei socjalizmu milionowych mas. Wszystko co pomaga lepiej wyjawiać treści ideologiczne, co podnosi temperaturę emocjonalną, co daje człowiekowi możliwość przeżycia estetycznego, radości piękna, powinno znaleźć się w arsenale środków artystycznych. Busola na zawilgłych szlachech poszukiwań jest przede wszystkim świadomość ideowa samego twórcy, nieustanna konfrontacja dzieła z rzeczywistością, odwoływanie się do odbiorcy, którego osąd nie może być zastąpiony przez ogniwo pośredniczące. Nie oznacza to, że wyeliminować należy pośrednika jakim jest polityk kulturalny, redaktor, który wnoszą poważny wkład w rozwiązywanie codziennych problemów artystycznej praktyki.

Nowatorstwo nie może ograniczać się do poszukiwań formalnych. Główny brak plakatu politycznego polega obecnie na powierzchownym ujmowaniu problematyki ideologicznej, na jednostajności, szarości treściowej.

Niestety problemy te nie zostały podjęte na Radzie Kultury. Propozycje jakie tam padły wskazywały jedynie na potrzebę poszukiwań warsztatowo-formalnych i to w określonym kierunku. Gdyby nie oparcie się o doświadczenia sztuki zachodnio-europejskiej nie mieliśmy dobrego plakatu — stwierdził Fangor. Wskazał on przy tym głównie na surrealizm, którego metoda działywających, zaskakujących, kojarzeń, skrótów i umowności znajduje doskonałe zastosowanie w plakacie, dowodem czego mają być prace niektórych czołowych naszych plakacistów. W ten sposób sprawa nowatorstwa sprowadzała by się jedynie do przejęcia niektórych chwytów dawno wypracowanych i nie stanowiących żadnego novum w krajach kapitalistycznych.

Można by dyskutować w jakiej mierze da się oddzielić irracjonalistyczną filozofia surrealizmu od środków wypowiedzi, które zdaniem Fangora znajdują się poza wszelką ideologią. Wiemy, że istnieje względna autonomia formy, dyskutuje się na temat ponadklasowego charakteru elementów techniczno-warsztatowych. Ale czy metoda nieoczekiwanych, nieprawdliwych kojarzeń jest ideologicznie obiektywna?

Surrealizm polega m. in. na wierze w wyższą rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych. Dlatego surrealiści łączą w obrazie elementy zaczerpnięte z materialnej rzeczywistości z twórami

nierealnymi; nadają halucynacji kształt realny. Całkowicie dowolne, dziwaczne, wywołujące odręzę skojarzenia mają na celu utwierdzenie realności zjawy, snów, kosmaru, wykazanie, że wszystko najbardziej absurdalne jest możliwe. Obiektywna funkcja społeczna surrealizmu, mimo pseudorewolucyjnej frazeologii polega na utrzymaniu ludzi w nieustannym strachu przed potwornymi siłami, paraliżowania ich walki i zdolności do walki z realnymi, ohydnyimi stosunkami społecznymi. Surrealizm wyzwolił m. w człowieku bestię, usprawiedliwił ludobójstwo, obronił gnijący kapitalizm. Oto w ostatniej instancji istota współczesnego surrealizmu i odpowiednik dla tego celu środków formalnych.

Reklama, plakat programowo nie odbiegają od malarstwa, w którym wytworzy chorobliwej halucynacji przepłatają się z rzeczywistością. Istnieje tu wzajemny, nierozwalny związek pomiędzy założeniami treściowymi i formalnymi. Fangor proponuje rozszerzenie horyzontów plastycznych, podsuwa surrealizm, ale sam od tej drogi stroni. Realistyczny sposób myślenia prowadzi go wprost w przeciwnym kierunku. Świadczą o tym wszystkie jego prace. Np. w plakacie do filmu „taksówka nr 3886” mamy zastosowanie skrótu skojarzeniowego. Głowa bohatera potraktowana plastycznie, wydobywająca modelunek, bryłę, zawieszona jest jakby w próżni, co jest nie do przyjęcia w obrazie malarskim. Dookoła niej odrębne, konturowe rysunki związane z treścią filmu. Czy możemy na tej podstawie mówić o elementach surrealistycznej zasady kompozycji? Wydaje się, że Fangor po prostu doskonale wykorzystał i zastosował specyficzne, odmienne od malarstwa prawa budowy obrazu.

Problem kojarzeń, aczkolwiek nurtował już malarzy wieków minionych, rodmuchany, fałszywie ujęty, stał się podstawą praktyki artystycznej surrealistów. Zwrócili oni uwagę na pracę myślową widza przy percepcji dzieła artystycznego. Jednakże dopuszczając pełny subiektywizm kojarzeń doprowadzili do skrajnego wypaczenia tego węzłowego zagadnienia. Przed nami stol załem niełatwe zadanie zbadania roli i charakteru asocjacji w realistycznym plakacie.

Podjęty przez Fangora i Lasotę, problem jednolitego procesu rozwoju elementów techniczno-warsztatowych w sztuce, dotąd przemilczany, zasługuje wszak na uwagę. Nie możemy udawać, że nie obchodzą nas aktualny stan, problemy zachodnio-europejskiej grafiki reklamowej. Są kraje w których kultura reklamy, opakowania, wystawiennictwa, plakatu jest bardzo wysoka. Zwraca uwagę lekkość, dowcip, pomysłowość, ciekawe poszukiwanie w zakresie stylizacji formy, zestawień kolorystycznych i wysoka sprawność warsztatowa. Jeśli spojrzeć na drogę jaką przebył plakat reklamowy od litografii Chérète, Capiello, Hohiweina, wczesnych prac Gronowskiego, po dzień dzisiejszy, łatwo zauważyć nie tylko oczywisty związek reklamy z ekonomiką, ale odbicie ogólnego, tzw. stylu życia epoki, określonego sposobu myślenia, zwyczajów, mody, gustów estetycznych. Określa to skoki jakościowe w zjawiskach formy, tłumaczy dlaczego nie możemy dziś naśladować ani Moora, ani Toulouse-Lautreca, tak sama jak anachronizmem wydała się nam kobieta na ulicy ubrana w stylu fin de siecle, sztuka współczesna wystawiona na tle dekoracji z lat 20 lub staromodna ekspozycja wystawy. Plakat wpadał w rytm pełnego ruchu i pędu życia wielkomiejskiego. Funkcja i miejsce ekspozycji określają konieczność posługiwania się różnorodną skalą napięć, skrótami, skojarzeniami, a więc wydobywania specyficznego języka plakatu. Wydaje się, że na tej płaszczyźnie powinniśmy dyskutować nad wspólnymi procesami zachodzącymi w międzynarodowej sztuce reklamy i plakatu.

Wróćmy jeszcze do pytania, które zadał Fangor „co zrobić?”. Czy naprawdę musimy sięgać po wątpliwą wartość produktu dekadentkiej sztuki? Czy nie należałoby uwagi skierować w innym kierunku, w stronę ideowej, partyjnej sztuki?

Słusznie wskazał Lasota, że realistyczne malarstwo Gieryskiego, w sposób oczywisty pośredni, współuczestniczy w tworzeniu naszej socjalistycznej sztuki nie wylączyła plakatu. Dodajmy do tego drugie źródło jakim jest postępo-

wy nurt plakatu politycznego w jego historycznym rozwoju.

Walka o nowatorstwo, to ambitna walka o rozwój sztuki, ale nowe wszak nie oznacza po prostu przekreślenia starego. Plakat polityczny chociaż jest gatunkiem nowym, posiada bogatą, postępową tradycję.

Ramy artykułu pozwalają jedynie na zwrócenie uwagi na kilka mniej znanych momentów.

Są karty w historii plakatu, których niesposób pominąć. Są nazwiska artystów związanych z walką o sprawiedliwość społeczną, którzy z plakatu uczynili groźną, ofensywną broń. Musiała o nich pisać nawet burżuazyjna krytyka. Znajdziemy o nich wzmianki w wytworach towarzyszących przedwojennym rocznikom Gebrauchsgographik, Art et métiers graphiques i innych. Jest artysta szczególnie nam bliski — Teofil Aleksander Steinlen. Mało o nim wiemy jako plakacisty. Co więcej istnieje tendencja przemilczenia, wykreślenia tej pozycji z rejestru. Czy tylko zwykłą ignoracją można wytłumaczyć fakt, że w artykule J. Lenicy „Plakat sztuka dzisiejsza” (Przegląd Artystyczny nr 5/1952), w którym autor przedstawia pokrótce rodowód współczesnego plakatu, nadzwyczajnie szukamy nazwiska Steinlena? Plakat zachodnio-europejski końca XIX w. w głównej mierze służył komercyjnym

celom wielkich firm przemysłowych i walce konkurencyjnej. Równocześnie na fali rosnącego ruchu robotniczego, krzepnących i coraz zasobniejszych organizacji proletariackich, związków zawodowych, stowarzyszeń pojawiały się próby plastycznego propagowania idei socjalistycznych w plakacie, zapoczątkowane jeszcze w dniach Komuny. W latach 90 na murach Paryża pojawiły się litografie podpisane nazwiskiem T. A. Steinlen. Artysta cieszył się już wtedy dużą popularnością, którą zdobył sobie dzięki ilustracjom i rysunkom zamieszczanym w lewicowych czasopiśmie. Plakat reklamowy staje się dla niego często pretekstem dla wyrażenia swego stosunku do świata. A na świat patrzy Steinlen oczyma ludu paryskiego, w którym mocno tkwią rewolucyjne tradycje, będące niewyczerpanym źródłem sił, optymizmu i poczucia własnej godności. Nuta ludowości nadaje afizmom reklamowym szersze znaczenie, aniżeli miało to wpływać z wąsko-handlowej użyteczności. Plakat anonsujący przedstawienie o Mothu i Doria nastroża artystę okazję do ukazania przedstawicieli dwóch światów — sympatycznego proletariata przypalającego papierosa od zdumionego tym zuchwalstwem wyfraczonego bourgeois. Inny klient, właściciel zakładów graficznych chce za reklamować swoją firmę. Steinlen robi plakat przedstawiający ulicę wypełnioną przynajmniej przechodniami. Są tu midinetki, praczki z tobołami bielizny, proletariusze, niegaczące mieszczki i panowie. Charakteryzując postacie wydobywa i subtelnie różnicuje ich sytuację społeczną i materialną, określa swój stosunek do nich, swoje sympatie i antypatie.

Prace Steinlena z lat 90 stanowią zapowiedź jego późniejszych plakatów o zupełnie już wyraźnych politycznych tendencjach. Artysta dojrzeła, stopniowo znikają elementy umowne, symboliczne, które silnie ciążyły jeszcze np. na afiszu dla gazety robotniczej „Le Petit Sou” (1900). W plakacie dla stowarzyszenia iokatorów, Steinlen protestuje przeciwko eksmisjom rodzin robotniczych. Był rok 1913. Plakat wiszący na murach Paryża był żywym świadectwem nurtu postępowej sztuki.

Tym bardziej, że jego metoda fabularnego ujmowania kompozycji, wykorzystania układów przestrzennych, walorów i planów, odbiega a ponieważ jest przeciwna tej linii w plakacie, którą zapoczątkował Toulouse-Lautrec.

W latach I wojny światowej artysta wykonuje szereg prac o wymowie antywojennej. Wymienić tu można m. in. takie jak: „Uchodźcy”, plakat w obrobie rosyjskich jeńców w Niemczech. Twórczość Steinlena o którym Gorki pisał, że jego rysunki ulicy i życia wzbudziły w nim poczucie pięknego smutku i gniewnego śmiechu, zasługuje na wszechstronne zbadanie. Tym bardziej, że jego metoda fabularnego ujmowania kompozycji, wykorzystania układów przestrzennych, walorów i planów, odbiega a ponieważ jest przeciwna tej linii w plakacie, którą za-



A. ROMANOWICZ

Plakat z okresu plebiscytu na Śląsku



I. BIRO

Czerwony parlament

początkował Toulouse-Lautrec. Dziedzictwo plakatu radzieckiego, okresu rewolucji i wojny domowej, posiada historyczne, światowe znaczenie. Wciąż jeszcze niedostatecznie w naszych dyskusjach wracamy do doświadczeń klasyków plakatu radzieckiego. Wydarzeniem dużej wagi mogłaby się stać wystawa plakatu rewolucyjnego, lub wydawnictwo opiewające historię Rewolucji Październikowej może być przyjęta jako wyrazna cezura w periodyzacji historii plakatu politycznego. Po raz pierwszy plakat konsekwentnie i świadomie spełnia ważną misję społeczną, był wykładnikiem świadomości klasowej proletariatu i transmisją partii bolszewickiej do mas. Odtąd stanie się jednym z narzędzi walki i komunistycznego wychowania partii robotniczych na całym świecie. Przypływy fali rewolucyjnej, strajki, manifestacje, a zwłaszcza wielkie kampanie wyborcze były tymi bodźcami, które kształtowały jego ideowo-artystyczne oblicze.

Krótkotrwały żywot rewolucji węgierskiej znalazł odbicie w plakatach, w których ekspresja i siła wyrazu odpowiadała dynamice wydarzeń politycznych, dramatycznym zmaganiom robotników z reakcją.

I. Biro czepiając plastyk tego okresu tworzy symboliczną postać obnażonego, czerwonego robotnika-herosa. Brutalny, mało zindywidualizowany, ale uosabiający niezwykłą popularność. Temat ten podjęto w latach 30 Sándor Ek i po dziś dzień stanowi na Węgrzech żywy, symbol rewolucji. Metoda przejawiania, hyperboli, skrótu nadaje plakatowi węgierskiemu swoiste, indywidualne piętno. W jednym z plakatów Biro olbrzymi, czerwony robotnik zamasyżowanym ruchem pędzi pokrywając miniaturowy gmach parlamentu czerwonym farbą.

W przykładzie pierwszym zwraca uwagę nie tylko rzadko wykorzystane przez naszych plakacistów prawo do przejawiania, zmiany proporcji, skali, ale uderza sięganie do nieoczekiwanych kojarzeń zaskakujących, pobudzających myślenie odbiorcy. Ekspresjonistyczne chwytły oddalają często plastyków od realistycznego kształtowania formy. Siłą jednak plakatu węgierskiej rewolucji stanowi ideaowa postawa twórców, ich przekonanie o słusznym celu walki, świadomość tego co tworzą i do kogo przemawiają.

Niesposób w krótkim artykule nawet

pozbliżyć omówić bogatego dorobku postępowego plakatu niemieckiego i francuskiego lat międzywojennych. Bardzo znanym jest fakt, że na konkurs na plakat dla organu KPN „Die Rote Fahne” w 1927 r. nadesłano 378 prac. Świadczy on, iż postępowi plastycy wdzili w plakacie politycznym formę związania swej sztuki z życiem ludu.

O tradycjach naszego demokratycznego plakatu niewiele dotąd wiemy. Dzięki ofiarności pracowników Muzeum Śląskiego przetrwał lata okupacji niewielki zbiór plakatów z okresu plebiscytu na Górnym Śląsku. Skomplikowana sytuacja polityczna zmuszała burżuzję polską na Śląsku do szermowania frazesem socjalnym, występowania w słowach przeciwko niemieckim junkrom, obszarnikom i potentatom przemysłowym. Dlatego plakaty wydawane przez Polski Komitet Plebiscytowy miały obiektywnie wymowę postępową, ostrze antyimperialistyczne i odzwierciedlały (aczkolwiek w sposób ograniczony) dążenia wolnościowe ludu śląskiego. Plakaty miejscowych artystów, którzy walczyli o Śląsk, w tym w tematyce budowie obrazu, w którym człowiek z jego dążeniami, przeżywał i walką zajmował dominujące miejsce.

Wydaje się, że poznanie doświadczeń wiekłych twórców postępowego plakatu politycznego, wydobyć na światło dzienne nieprzemijających wartości ideowych i warsztatowych może realnie pomóc w przezwyciężeniu istniejących trudności.

W związku z tym nasuwają się dwa konkretne wnioski. Po pierwsze — należałoby rozpatrzyć potrzebę wydawnictwa ilustrowanego, po drugie — urządzenia wystawy plakatu postępowego. Będzie to zresztą realizacją postulatów wysuniętego na ogólnopolskiej dyskusji nad plakatem w r. ub.



Surrealistyczny rysunek reklamowy dla magazynu mody



T. A. STEINLEN

Mothu i Doria