

W sprawie artykułu „O NIEDOBRYCH ZWYCZAJACH W NASZEJ PLASTYCE”

MIECZYŚLAW PORĘBSKI

W toczącej się szeroko dyskusji w różny sposób określa się i nawiązuje sytuację poszczególnych dziedzin naszej twórczości artystycznej. Opublikowany w nrze 22 „Przeglądu Kulturalnego” artykuł Armanda Vetulaniego stanowi próbę określenia sytuacji w naszej plastyce.

Sytuacja ta według autora kształtowała się mniej więcej tak: na początku było dziedzictwo rozkładowej atmosfery sztuki elitarniej, burzowej, oderwanej całkowicie od społeczeństwa i rzeczywistości. Stan ten trwał do roku 1949. Potem nastąpiło zwulgaryzowanie kryteriów realizmu socjalistycznego, które podzieliło naszą plastykę na dwa obozy: szlachetnych wulgaryzatorów i niepozbawionych również szlachetności obrońców talentu i swobody twórczej. W rezultacie plastycy się zdeprawowali i cała ich działalność ograniczała się do takiego czy innego deptania wokół własnych interesów. Potem przyszła ostatnia sesja Rady Kultury i Sztuki, która obudziła wśród plastyków różne niedobre nadzieje. W trakcie tych wszystkich perypetii pojawiło się — nie bardzo wiadomo skąd — trochę osiągnięć, które mimo wszystko podtrzymują wiarę w sens walki o realizm socjalistyczny. Do świadomości plastyków zaczyna jakoś docierać, że pracują oni i tworzą dla społeczeństwa, ale wielu twórców, krytyków i historyków sztuki nie bez słuszności podejrzewa to społeczeństwo o smak skazony drobnomieszczańskim naturalizmem. Wniosek: należy wyeliminować z wszystkich komisji artystów, których twórczość ma być przedmiotem kwalifikacji, należy do komisji wprowadzić artystów osobiście niezainteresowanych (gdzie ich szukać — na boga?), poza tym w równych proporcjach krytyków i przedstawicieli innych związków twórczych, rozpisz szerokie ankietowe plebiscyty i nagradzaj prace, których zdolność oddziaływania na odbiorcę jest największa.

Niepokojąca ocena i niepokojące wnioski. Niepokojąca, bo w każdym zdaniu z osobną — tak jak je tu sformułowałem — jest przeciwieństwo do prawdy. A obraz całości jest fałszywy, poczwarny. Dlaczego? Bo Vetulani nie uwzględnił jednej bagateli: ustawicznego, nieodwracalnego, rodzącego się w walce i z walki wzrostu świadomości ideo-

wej i artystycznej, świadomości politycznej i partyjnej naszych twórców. Nie uwzględnił podstawowego psychologicznego prawa socjalistycznej rewolucji, które mówi, że wraz z przemianami w bazie otwierają się nowe horyzonty myśli i uczuć człowieka, którego interesy nie są obiektywnie sprzeczne z interesami i dążeniami mas.

Trzeba dowodów? Poszukajmy przedtem przyczyn upiornej wizji „niedobrych zwyczajów”, która nawiedziła autora artykułu. Sprawa tego wystąpienia nie jest bowiem sprawą tego tylko wystąpienia. Jest sprawą całej naszej dotychczasowej krytyki plastycznej, której łatwiej jakoś było dostrzegać zło i stare niż dobre i nowe, której łatwiej było piętnować niż zauważać proces przemian zapowiadający powstanie nowych wartości. Niedorzeczność ideowa i twórców i krytyki — przy najlepszej nawet woli obu stron — prowadziła do wzajemnych zastrzeżeń, bolesnych nieporozumień, krzywdzących często ocen. Powoli przyzwyczajaliśmy się do tego, że plastyci naszej trzeba pilnować. Nie umieliśmy jej towarzyszyć, towarzyszyć twórczo — to znaczy czujnie, ale i serdecznie. Piszę o tym, bo sam nie byłem bez winy, bo zdarzało mi się nierzadko widzieć i malować stan naszej plastyki bardzo czarno, formułować oceny surowe i bezwzględne. Moja rzecz, ile mnie to kosztowało. Przyczynę, tym chętniej, że nie zawsze miałem rację.

Wiem natomiast, że miałem ją wtedy, gdy śledziłem i analizowałem twórczość rysunkową wielkiego grafika, który ukazał mi twarze wolnych ludzi i krajobrazy wyzwolonej przez nich ziemi. Miałem ją, gdy dzieliłem entuzjazm i nieustępliwą wolę najlepszej, najbardziej zgodnej z artystycznym sumieniem realizacji u twórców polichromii Starego Miasta w Warszawie i Ulicy Długiej w Gdańsku. Miałem ją, gdy nawet w tych obrazach, rzeźbach czy rycinach, które mnie nie zadowalały, budziły żal, gniew, obawy czy wątpliwości odnajdywałem wysiłek zdążający do plastycznego opanowania nowych treści naszego czasu, odnajdywałem decyzję wyciągnięcia z dawnych wniosków z przemian zachodzących w życiu narodu i we własnej świadomości.

To właśnie owe dowody. Z dnia na dzień znajduję ich wciąż więcej i dlatego zabieram głos w sprawie

artykułu, który stawiając szeregi słusznych w zasadzie zagadnień, stawia je niestusznie i dlatego przynosi szkodę sprawie, której chcę bronić. O poszczególnych tych zagadnieniach będziemy jeszcze dyskutować i przed zjazdem i przede wszystkim na zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków, który jak wierzę weźmie pod rozwagę liczne trudności organizacyjne i inne naszej plastyki i skutecznie przybliży ich rozwiązanie.

Sądzę, że w dyskusji zjazdowej nie braknie również głosu kol. Vetulaniego, doświadczonego organizatora wielu wystaw plastycznych. Przedtem jednak trzeba jasno postawić jeszcze jedną sprawę. W artykule „O niedobrych zwyczajach w naszej plastyce” zawarta jest nie tylko ocena sytuacji, fałszywa i szkodliwa, jak to starałem się wykazać, ale dająca się dyskutować, a przez to w jakiś sposób pomocna. Są tam jeszcze sformułowania, które autora artykułu postawiły muszę wobec szczególnie ciężkiego dla piszącego krytyka zarzutu — zarzutu nieodpowiedzialności za słowo.

W artykule Armanda Vetulaniego czytamy: „Aż do dnia dzisiejszego, jak za najlepszych czasów uprzedniego „hermetyzmu sztuki”, raz ta, raz trochę inna grupa samych twórców kwalifikuje na wystawie m. in. swoje własne prace, wpływa na przyznawanie sobie samym nagród i na dokonywanie za-

kupu własnych prac”. I dalej: „Członkowie komisji — które wśród ogółu plastyków straciły już jakikolwiek autorytet — po zakwalifikowaniu własnych prac, bywali zresztą poza tym dość tolerancyjni. Wystawy, nawet ogólnopolskie, były takim nagromadzeniem twórców niedoświadczonych, słabych i zakłamanych, że ginęły wśród nich nierzadko wartościowsze dzieła”. Z tych przesłanek wynika wniosek, o którym tu już była mowa, wniosek, że „należałoby przyjąć zasadę eliminowania z wszelkich komisji artystów, których twórczość ma być przedmiotem kwalifikacji”. Nie chodzi mi w tej chwili o to, co autor artykułu chciał w przytoczonych sformułowaniach powiedzieć. Chodzi mi o to, co powiedział.

Powiedział mianowicie, że wszystkie nasze komisje kwalifikujące obrazy czy rzeźby na wystawy mają charakter klikowy, że głównym ich celem jest przede wszystkim zapewnienie miejsca na wystawach własnym pracom, że poza tym wykazują one karygodne niedbalstwo o poziom i wyraz ideowy wystaw i że w związku z tym „ogół plastyków” odmawia im swego zaufania.

„Przegląd Kulturalny” czytała nie tylko plastycy, którzy mają możliwość właściwie ocenić demagogiczny i niezgodny z rzeczywistością sens tych sformułowań. Nie jestem uprawniony ani powołany do składania jakiegos oświadczenia

oficjalnego. Ponieważ jednak brałem i biorę czynny udział w pracach jury wystaw ogólnopolskich, od pierwszej poczynając, uważam za swój obowiązek stwierdzić, że wszystkie jury, w których uczestniczyłem, były powoływane zawsze na zasadzie obowiązujących regulaminów i uchwał organizacyjnych, że szeroko reprezentowały rozmaite stanowiska artystyczne, że pracowały zawsze na zasadzie pełnej swobody dyskusowania nadstawianych prac i demokratycznego ich głosowania.

To od strony formalnej. Zaś od strony merytorycznej: kolejne jury I, II, III i IV Wystawy Ogólnopolskiej były — dla mnie przynajmniej — jednym z najbardziej istotnych i cennych przejawów i sprawdzianów kształtowania się nowej świadomości ideowej i artystycznej plastyki polskiej. W trakcie prac jury widziałem wiele. Widziałem zażarte, dramatyczne walki i starcia ideowe i artystyczne. Widziałem dbałość i troskę o najdrobniejszy nawet przejaw artystycznej działalności. Widziałem, jak przy decydowaniu o losie prac brano pod uwagę obok racji ideowych i artystycznych — wiek, środowisko, poprzednią drogę twórczą artysty, widziałem, jak w wielu nawrotach rozważano i przy- mierzano do siebie zarówno dzieła o trwałych wartościach jak i prace najbardziej mierne i nijakie. Nie widziałem jednego: nie widzia-

łem, żeby ktokolwiek decydował o własnej pracy, nie widziałem prywaty, niedbalstwa, lekceważenia. Czy znaczy to, że komisje kwalifikacyjne zawsze działały nieomylnie, że poszczególnymi ich uczestnikami nie powodowały nigdy żadne osobiste predylekcje czy uprzedzenia? Dzieło człowieka zawsze sądzić i sądzić będą żywi ludzie. Sądzę, że nad dziełem sztuki nie da się obwarować paragrafami kodeksu. Nie może on być niczym innym, jak wykładnikiem nabywanego latami całymi doświadczenia, kontrolowanego osobistą ideowo-artystyczną świadomością i sumieniem.

Dlatego nie sądzę, żeby kiedykolwiek udało się stworzyć komisję kwalifikacyjną z ludźmi sprawą swej własnej sztuki „osobiście niezainteresowanych”, dlatego nie sądzę, żeby wartość dzieła można było mierzyć jakąś przeciętną jego „oddziaływania na odbiorców”, dlatego protestuję przeciwko wszystkim demagogicznym i nieodpowiedzialnym zurotom i sformułowaniom artykułu „o niedobrych zwyczajach w naszej plastyce”.

A o tym, jak urealnić i pogłębić więź i oddziaływanie wzajemne pomiędzy sztuką a społeczeństwem, z którego pracy i walki bierze ona swe życie, któremu pragnie służyć jak najszerzej i jak najzartiwiej — będziemy dyskutowali wszyscy — krytycy i twórcy — gorąco, uparcie i oby skutecznie.

Po kiermaszu książki

REFLEKSJE I PARĘ WNIOSKÓW

ZBIGNIEW WASILEWSKI

papierowych losów — wy, nabywcy tych setek tysięcy tomów, których narecza wynieśliście do swych domów — wy, mówię „zawodowi” niu-chacz i wączacze drukowanego słowa, i wy, zagorzali czytelnicy, którzy wracając z kiermaszu musicieście płacić w tramwajach bilet bagażowy, i nawet wy także, którzy — jak Polska długa i szeroka — przychodziliście na kiermasze tylko po to, by posłuchać muzyki i popatrzyć na kolorowe okładki, ale nie

mogliście się oprzeć pokusie i ulegliście głosowi Puszkina, Sienkiewicza, Newerlego czy Fiedlera — nie zapomnijcie podziękować księgarzom i pracownikom wydawnictw! Przez cztery niedziele oddawali wam oni bezinteresownie swój czas, spełniali wasze życzenia i zachcianki, podawali do waszych rąk słowo, które nigdy jeszcze nie było głoszone w Polsce tak powszechnie i szeroko.

Wybaczyć nawet, jeśli tu i ówdzie, zmęczeni pracą, odpowiedzieli wam może nie dość uprzejmie, jeśli wykazali niepełną fachowość. Nasz paroma tygodniami. Nie jest pewne, czy organizatorzy kiermaszu potrafili jeszcze zdobyć na ostatnią niedzielę choć trochę tłumaczeń Romea i Julii oraz Hamleta, również wydanych na wiosnę. W obu wypadkach Dom Książki zalecił nakład 2000 egz., po czym wydawcom udało się utargować jeszcze tysiąc.

Leon Kruczkowski zasiadł 20 czerwca, w dzień po rocznicy śmierci Rosenberga, przy stole ich listów w nowym wydaniu PIW-u, które zaopatrzył wstępem; swego dramatu o Juliuszu i Ethel podpisał tylko skromniutką ilość egzemplarzy, bo więcej nie ma już w całej Warszawie.

Nazim Hikmet pracował tylko pół godziny przy stołku, na którym złożono jego świeżo wydane dramaty. Mógł ich podpisać pełny tysiąc lub więcej, ale PIW zdołał ściągnąć już tylko sto egzemplarzy, ogalającą w tym celu księgarnie warszawskie i własne magazyny. I tej pozycji Dom Książki zażądał tylko 2000 — podobnie jak Pigmaliона Bernarda Shaw, który rozszedł się w Warszawie w ciągu jednej niedzieli kiermaszowej, choć PIW znów wydał go o tysiąc więcej niż wynosiło pierwotne zamówienie.

...Mogę długo jeszcze tak wylizywać autorów i tytuły — ot, np. chęć tuwimowska Księgę wierszy polskich XIX w., wydana tylko na „posmakowanie” w 5000 egz. Zaopatrzone w swoje rezerwy „cegieł”, w swoje konta, szkrona, mianka i plany Dom Książki mechanicznie, bez jakiegokolwiek analizy i znajomości potrzeb i gustów czytelników, ogranicza nakłady dramatów i poezji z reguły do 2 tysięcy i dopiero na energiczne sprzeciwy wydawców godzi się „laskawie” przyjąć jeszcze 50 proc. więcej! I to nie zawsze — exemplum: dramaty Brechta.

Sytuacja to niepokojąca! Trzeba stanąć do niej jak najrychlejszemu zmianie systemu decydowania o wysokości nakładów. Wydaje się konieczne, aby w tej sprawie mieli głos, wyrażali opinię również przedstawiciele czytelników, pisarzy, władz bibliotecznych i instytucji kulturalnych, wydawców i Centralnego Urzędu Wydawnictw — przy doradczym współudziale reprezentantów sieci kolportażowej. Gdy likwidujemy przerosty administracyjne w zakresie twórczości, tym bardziej trzeba przeciwdziałać się nieuprawnieniom w uprawnieniom instytucji upowszechniania kultury, zwłaszcza, gdy zadania swe wykonują niedostatecznie.

rezultaty gnuśnej obojętności i ślepego uporu „czynników” z Domu Książki, które decydują o ilości wydawanych książek.

Leopold Staff chce przyjść na kiermasz, ale... co będzie podpisywał? Jego Wikline, wydaną przed pół rokiem w 5000 egz., można dostać przypadkiem, w antykwariacie. Więc może choć niedawno wznowiony przekład Goethego? Cóż, kiedy wydawca zdołał „zmobilizować” już tylko 200 egz. Cierpień młodego Wertera...

Jarosław Iwaszkiewicz będzie mógł dedykować czytelnikom tylko kilkadziesiąt sztuk Warkocza jesieni, którego druk ukończono przed paroma tygodniami. Nie jest pewne, czy organizatorzy kiermaszu potrafili jeszcze zdobyć na ostatnią niedzielę choć trochę tłumaczeń Romea i Julii oraz Hamleta, również wydanych na wiosnę. W obu wypadkach Dom Książki zalecił nakład 2000 egz., po czym wydawcom udało się utargować jeszcze tysiąc.

Leon Kruczkowski zasiadł 20 czerwca, w dzień po rocznicy śmierci Rosenberga, przy stole ich listów w nowym wydaniu PIW-u, które zaopatrzył wstępem; swego dramatu o Juliuszu i Ethel podpisał tylko skromniutką ilość egzemplarzy, bo więcej nie ma już w całej Warszawie.

Nazim Hikmet pracował tylko pół godziny przy stołku, na którym złożono jego świeżo wydane dramaty. Mógł ich podpisać pełny tysiąc lub więcej, ale PIW zdołał ściągnąć już tylko sto egzemplarzy, ogalającą w tym celu księgarnie warszawskie i własne magazyny. I tej pozycji Dom Książki zażądał tylko 2000 — podobnie jak Pigmaliона Bernarda Shaw, który rozszedł się w Warszawie w ciągu jednej niedzieli kiermaszowej, choć PIW znów wydał go o tysiąc więcej niż wynosiło pierwotne zamówienie.

...Mogę długo jeszcze tak wylizywać autorów i tytuły — ot, np. chęć tuwimowska Księgę wierszy polskich XIX w., wydana tylko na „posmakowanie” w 5000 egz. Zaopatrzone w swoje rezerwy „cegieł”, w swoje konta, szkrona, mianka i plany Dom Książki mechanicznie, bez jakiegokolwiek analizy i znajomości potrzeb i gustów czytelników, ogranicza nakłady dramatów i poezji z reguły do 2 tysięcy i dopiero na energiczne sprzeciwy wydawców godzi się „laskawie” przyjąć jeszcze 50 proc. więcej! I to nie zawsze — exemplum: dramaty Brechta.

Sytuacja to niepokojąca! Trzeba stanąć do niej jak najrychlejszemu zmianie systemu decydowania o wysokości nakładów. Wydaje się konieczne, aby w tej sprawie mieli głos, wyrażali opinię również przedstawiciele czytelników, pisarzy, władz bibliotecznych i instytucji kulturalnych, wydawców i Centralnego Urzędu Wydawnictw — przy doradczym współudziale reprezentantów sieci kolportażowej. Gdy likwidujemy przerosty administracyjne w zakresie twórczości, tym bardziej trzeba przeciwdziałać się nieuprawnieniom w uprawnieniom instytucji upowszechniania kultury, zwłaszcza, gdy zadania swe wykonują niedostatecznie.



BUDZĄ NAS W KOLORZE CZERWONYM

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

jaką jest wejście w posiadanie całej prawdy, oparcie się działaniu czasu i jego zmiennych koniunktur. Jastrun przywołał przed zebranych obraz długiej i zawsze bolesnej kryształizacji prawdy w umyśle pisarza, pod jego pięknem.

Jeśli Putrament wskazał na to, że dziś sprawy najbardziej wzbudzone antagonizacyjną treścią ideową należą można na wsi, gdzie dramat rewolucji rozgrywa się dopiero w pierwszym swym akcie, to z tego przecież nie wynika, że Jastrun przeszedł na obrady z problemami pozornymi. I przeciwnie. Dlaczego bowiem pisarz świadomy najwyższej miary odkryć artystycznych, nie miałby po te odkrycia sięgnąć w głąb dramatu rewolucji na wsi? A raczej tego tak — w imię czego miałby się od tego uchylać, jeśli tylko czuje w sobie dość sił, by porwać się na największe sprawy epickie? Nasze dyskusje mają wciąż zbyt wiele z poszukiwania kamienia filozoficznego a wiemy, że kamień filozoficzny należy do myślenia magicznego. Kamieniem filozoficznym staje się ten czy inny artykuł, to czy inne przemówienie, często wręcz woli autora, a za sprawą niezawodnych uszytych, którzy sami nie dotknęli nigdy nieścisła, gdzie sztuka spotyka się bezpośrednio z życiem. Jedno „przejęcie” — zdaniem ich — przystaje się następny po to, by temu ostatniemu zaaplikować z kolei kurację w postaci „przegięcia” trzeciego. Z te, magii jest wyjście poprzez rozpoznanie problemów w ich realnych wymiarach i w ich historycznej ciągłości. Rzeczywiście, gdyby na następstwo takich zdarzeń, jak XI Sesja, jak potem kilka artykułów pra-

sowych, w których argumentacja skupiona była niemal wyłącznie na obronie słuszności samej zasady inspiracji ideowej — gdyby na te fakty spojrzeć oczyma poszukiwaczy kamienia, biedne nasze oczy stanęłyby w ślup. Nowy grafoman? Mandalian czwartym wieszczem? Zez i noc. Tymczasem odniesienie tych zdarzeń do jednolitego doświadczenia historycznego, do osiągnięć, które dały nam lata ubiegłe, pozwala zrozumieć ich sens i potrzebę, ich dopełnianie się.

Sądzę, że potrzebna jest w tych sprawach większa aktywność wnikliwej krytyki, teoretycznej publicystyki literackiej uzbrojonej w wiedzę o mechanizmie dzieła i w wiedzę o życiu społecznym. Potrzebna jest niestająca, czujna obecność tej publicystyki. W braku jej bowiem takie zdarzenia jak XI Sesja, ten czy inny zjazd lub artykuł rysują się jako samotne, dalekie sobie skalne masywy na pustym horyzoncie. Przyciągają też wtedy oczy poszukiwaczy kamienia filozoficznego.

Zjazd, skupiony raczej na zagadnieniach organizacji i zasad ideowych pisarstwa, w niewielkim stopniu kontynuował rozważania o samym dziele literackim i jego stosunku do życia. Dlatego też tym potrzebniejsze wydały mi się dwa zagadnienia poruszone w obradach.

Jeden z tych — jak sądzę — bardzo istotnych problemów, poruszony przez Jacka Bocheńskiego, to sprawa najściślej związana z oddziaływaniem ideowym dzieła — sprawa pozytywnego bohatera. Literatura zagrzebana bez reszty w patologiczną społeczność nie zaspokaja nawet prostego instynktu życia, właściwie wieści koniec świata. Czy znaczy to jednak, że autor, który temat zła

podjeżdża w sposób niejako kompleksowy, musi nieodwrotnie tę część obrazu zrównoważyć odpowiednio wybitną plamą jasną — bohaterem pozytywnym? A jeśli znany mu materiał nie dostarcza tworzywa do takiej postaci? Czy ma zrezygnować z tematu, czy ciągnąć bohatera pozytywnego za uszy? Otóż wydaje się, że bohater pozytywny wynika z sposobu konieczny z wymogów epiki rozbudowanej do wielu wątków, dającej przekrój społeczeństwa socjalistycznego, całą tkankę nowego życia. Tu prawda o supremacji elementu postępowego musi być reprezentowana w fizycznych wcieleniach. Inaczej ma się chyba rzecz w formach silnie skróconych lub stosujących z zasady jednakierunkowość przejawiania. W noweli bohaterem ideowym utworu może być sam autor i jego jego ocena wcielenia w obraz literacki budzi jednoznaczne uczucia i myśli — prawda utworu nie ponosi szwanku. Podobnie jest z satyrą, gdzie bohater pozytywny, jeśli nie jest nim sam śmiech, niewielki ma w ogóle szanse na to, aby uniknąć papierowości.

Drugi problem — rozwijany przez Wiktora Woroszyńskiego — to sprawa źródeł zła w naszym życiu społecznym. Woroszyński przypomniał ważną dla literatury prawdę, że pewne przejawy zła w naszym życiu społecznym nie dadzą się sprowadzić do trwania u nas elementów starego ustroju czy związanej z nim mentalności lub nawyków. Walcząc z trudem o swą przyszłość, napierani z zewnątrz przez wrogi świat, spieszymy się, improvisujemy wiele rzeczy i sztukujemy. Rodzą się stąd produkty uboczne, niezamierzone, niezamienne wcale dla naszego ustroju, niemniej realne, same dzia-

lające z kolei. Czy to będzie biurokratyzm czy chuligaństwo, dla działacza społecznego a także dla pisarza, nie te wypadki będą najboleśniejsze, a zarazem najważniejsze, z którymi stoi dolar lub utraciona fabryczka, ale te które powstają bez żadnej racji dla wrogości lub bez wrogości uświadomionej. Jeśli literatura wyrzekła się tych konfliktów, ograniczyłaby swoje pole działania, odjęłaby samej sobie wpływ moralny, cały zakres socjalistycznej moralistyki. Wrogowi bowiem nie jest przedmiotem dla moralnego oddziaływania. Przynajmniej nie jest nim do czasu rozbrojenia i ukarania. A w końcu — rzadziej dającą dolar, częściej głupota czy niedorozwój moralny.

Powiedziałem na początku, że sprawa literatury jest sprawą od dłuższego czasu otwartą. Myślę, że sprawa ta zostanie zawsze otwarta. Nie przeżyto w niczym mojej optymistycznej ocenie obrad zjazdowych. Chodzi mi po prostu o to, że żaden zjazd nie może ustalać ostatecznych poglądów na sztukę, że jest to sprawa wraz z życiem samym rozwijająca się. Sejm pisarzy może i powinien natomiast wyrazić swą solidarność z życiem. I tak się tu stało.

Ci, których pioski i przypawia o rozterkach dyskusyjna zmienność literackich krajobrazów, mogli się przekonać o powszechności tego prawa, słuchając gorącego przemówienia Konstantego Simonowa. Rządzący pisarz, szkiełkując obraz rozległych i burzliwych dysput literackich w swoim kraju, tylko jeden nakreślił w tym trop stały i niezmienny: działanie na korzyść piękna i prawdy nowego, walczącego życia.

MARCIN CZERWIŃSKI

UWAGI PRZED ZJAZDEM ARTYSTÓW PLASTYKÓW

ALEKSANDER WALLIS

Praca artysty wymaga atmosfery sprzyjającej i pobudzającej twórczość. Atmosferę tę tworzy wiele czynników: wspólny, ogólny program artystyczny, poczucie przynależności klasowej czy narodowej bądź też świadomość osamotnienia społecznego, stosunki z odbiorcą dzieł sztuki, krytyka i dyskusje o sztuce, wystawienictwo i polityka muzealna oraz sporo innych. Czyniki te skupiają się i przełamują w świadomości grup i środowisk artystycznych i decydują o stopniu ożywienia artystycznego i chęci do pracy, o bojowości lub ospałości, o sile lub inercji danych środowisk — a w rezultacie o wartościach, jakie one tworzą.

Dla powstania właściwej atmosfery artystycznej nie wystarczy dzisiaj, że nasi twórcy żyją w ustroju, który złamał i zniósł główne klasy wyzyskujące i buduje socjalizm, dzięki czemu mają oni wszelkie obiektywne warunki dla stworzenia prawdziwie wielkiej, ideowej sztuki. Nasz ustrój, praca i walka mas ludowych dają artyście program ideowo - polityczny. Działem samych artystów winien być wielki program artystyczny i jego realizacja. Programu takiego — nie w słowach czy w sformułowaniach teoretycznych, lecz w działaniu — jeszcze nie mamy. Na tym polega zasadnicza trudność naszej walki o realizm socjalistyczny w malarstwie. W dziełach sztuki: powierzchowne było zjawisko, że klasy społeczne świadomie walczyły o kierunek rozwoju sztuki w myśl swoich interesów. Walka o sztukę całkowicie nową, odmenną od tego, co się w twórczości artystycznej działo do niedawna — jest bez precedensu. Stąd trudność całej sytuacji artystycznej, w której myśl teoretyczną wyprowadza praktykę. Rozumiemy wiele błędów popełnianych przez naszych twórców obecnie i w niedalekiej przeszłości: naturalizm, schematyzm, płaską ilustracyjność, niefypowość, postimpresjonizm, ukryty abstrakcjonizm czy barwną dekoracyjność — potrafimy je odnajdywać i wskazywać. Wiemy w najogólniejszych zarysach jakże malarstwo przeszłości pomaga nam budować kulturę socjalistyczną, a jakie jest nam nieprzydatne. Wiemy teoretycznie, jakim wymaganiom ma sprostać nowa sztuka, której oczekujemy: ma być śmiała, optymistyczna, ma ukazywać piękno i dynamikę naszych dni codziennych. To wszystko wiemy, o tym piszemy i mówimy przy licznych okazjach. Jednak sformułowania i postulaty chociażby najjaśniejsze i najłusczniejsze stanowią dopiero jeden z wielu warunków dla powstania nowej sztuki. Jeżeli nie mamy dotąd dzieł, które by nas zadowalały, to trzeba się zastanowić, jaka sytuacja stwarza możliwość powstania wielkiej sztuki i czy wszystko uczyniliśmy, by ją artystom stworzyć. Mówimy: ostre zakrety historii, napięcie walki klasowej, wysoka świadomość twórcy na usługach postępowej klasy — oto co kształtuje sztukę, do której po wiekach wciąż powracamy. Tak, lecz to dopiero pół prawdy. Druga połowa mieści w sobie: znajomość światowego i narodowego dziedzictwa artystycznego, mistrzostwo warsztatu artystycznego, warunki dla rozwoju artysty i konkretne zamówienie na dzieło sztuki. Innymi słowy impulsem dla twórczości artystów są przeżycia, jakie wywołują w nich wielkie społeczne sprawy. Lecz aby artysta potrafił swe głębokie przeżycie przetworzyć w dzieło sztuki, dużej miary musi przyswoić sobie (w przeciagu wielu lat swej drogi artystycznej) wielowiekowe doświadczenia i umiejętności sztuki, w zakresie której jest czynny. Stąd wspomniane drugie pół prawdy. Osiągnięcie w pełni wszystkich wyliczonych powyżej warunków na skalę całego środowiska plastycznego jest oczywiście utopia. Lecz przecież po to istnieje CZISP, ZPAP, PIS, CZM i cała polityka kulturalna, by w miarę posiadanych możliwości, a możliwości te są olbrzymie (choćabym w porównaniu z możliwościami przedwojennymi), uczynić wszystko dla ich realizacji. Dlatego warto podyskutować po XI Radzie Kultury a przed dorocznym zjazdem ZPAP nad niektórymi posunięciami naszej polityki kulturalnej, które odnoszą się bezpośrednio do wymienionych już warunków twórczości i które mają olbrzymi wpływ na kształtowanie się atmosfery w naszych środowiskach artystycznych. Te zagadnienia w dyskusjach wielkich konferencji ijazdowych zajmują zwykle zupełnie marginesowe miejsce, za to dominują nieraz w różnego rodzaju kameralnych i kawiarnianych rozmowach. Czas, by stały się one również przedmiotem zasadniczych rozważań zarówno samych artystów, jak i władz resortowych.

O sytuacji społecznej i materialnej malarzy pisało u nas już kilkakrotnie. Słusznie wydaje się poddać sprawę Janusz Bogucki, gdy w artykule „O złej doli malarstwa sztalugowego” położył nacisk nie na trudności materialne, lecz na trudności artystyczne malarzy, jakie się wiążą z brakiem szerokiego środowiska odbiorców sztuki. Zaczniemy najlepiej od przykładów. Doświadczenia Związku Radziec-

kiego, jak również i nasze, przemawiają za tym, że szereg najwybitniejszych dzieł malarstwa i rzeźby ostatniego okresu powstało w wyniku konkretnych zamówień i co ważniejsze zamówień o dużej ideowo - artystycznej wadze. Nie jest rzeczą przypadkiem, że grupa „Robotnik i Kolchoznica” Muchinej powstała dla zwieńczenia pawilonu radzieckiego na wystawie paryskiej 1937 r., czy że „Proletariatczyków” malował Kowarski dla Domu Partii. Sądzę, że podjęcie trudnego, odpowiedzialnego tematu staje się trudnością twórczą (to znaczy mobilizującą wszystkie siły i możliwości artysty) wtedy, gdy artysta ma również świadomość roli i miejsca przeznaczenia swego dzieła. Przykład drugi, z zakresu grafiki. Nie wydaje się, by rozwój twórczości Tadeusza Kuliewicza w naszym dziesięcioleciu mógł być tak owocny bez nacisku opinii publicznej i krytyki, jakie istnieją wokół jego rysunków. Krytyka Kuliewiczem zajmuje się na dobrą sprawę bez przerwy. Jego rysunki znajdujemy we wszystkich tygodnikach dziesięciolecia. Popularność jego cykliów jest oczywista. Kuliewicz wie nie tylko o zasięgu oddziaływania swej twórczości i jej funkcjach, lecz także odczuwa zainteresowanie, z jakim oczekiwany jest każdy jego dalszy krok. To jest właściwa atmosfera, w której talent artysty ma warunki do owocowania. Naturalnie nie każdy artysta może otrzymać zamówienie dla Domu Partii, jak nie każdy zaliczony zostanie do najwybitniejszych. Z przykładów tych wynika jednak, że sztuka z prawdziwego zdarzenia rozwija się wtedy, gdy poszczególne dzieła są nie tylko odpowiedzią na konkretną społeczno - polityczną sytuację, lecz gdy powstają z przeznaczeniem do konkretnej społeczno-artystycznej funkcji. Artysta musi wiedzieć, do jakich ludzi będzie przemawiać swym dziełem i jakie życie jest temu dziełu przeznaczone. Jest to jeden z zasadniczych warunków szczerzego i pełnego zaangażowania się w pracę twórców sztuki. Dotyczy to chyba wszystkich artystów.

A jak wyglądają te problemy w

naszym malarstwie. Od dłuższego czasu mówi się u nas o niezwykle ciężkiej sytuacji z odbiorem społecznym malarstwa. Przydadzą się tu, jak sądzę, pewne wyjaśnienia historyczne. Przed wojną zbyt obrazów stanowił niewielki procent całej twórczości malarskiej. Zakupy państwowe były minimalne, przypadły przy tym częściowo na muzea. Obrazy, które się jednak rozchodziły, kupowane były przez burżuazję, obszarników i część inteligencji. Siła tego mecenatu malała zresztą przez cały czas dwudziestolecia międzywojennego. Po wojnie odbiorcy ci w ciągu kilku lat zniknęli. Zmiany społeczne zniósły walty mecenat burżuazyjny, lecz nie stworzyły, bo nie mogły stworzyć, od razu nowego. Awans kulturalny klas, które doszły do władzy, nie dokonuje się przecież automatycznie. Przejdzie jeszcze sporo lat zanim klasa robotnicza stanie się masowym i bezpośrednim nabywcą dzieł malarstwa. Zanim to nastąpi rolę nabywcy wzięło na siebie państwo. Taką sytuacją musiała się w warunkach naszych wytworzyć i nonsensem byłoby kogośkolwiek za jej powstanie winić. Natomiast stanowczo zbyt mało czynimy, by z potencjalnych nabywców sztuki, jakimi są dotąd ludzie pracy, uczynić ich rzeczywistymi. Z tego należy sobie zdać sprawę. Związkiem, że resort kultury, który stał się głównym sędzią i nabywcą malarstwa, popełnił w swej działalności błędy, które zwiększają jeszcze próżnię społeczną, w jakiej zawisła większość naszego malarstwa. Wymieńmy niektóre z tych błędów. Artysci nie wiedzą na ogół o losie dzieł, które zostają u nich zakupione. Następnie praca jury, komisji nagród i dotychczasowa atmosfera dyskusji nad pracami artystów nie zawsze sprzyja twórczości. Świadczy o tym powsechnie stwierdzony fakt, że wielu artystów maluje dwutorowo: inaczej na wystawę, a inaczej dla siebie. Jest i inny wariant tej sytuacji. Na wystawę okręgową (fakt autentyczny) daje się martwą naturę, a na wystawę ogólnopolską — „Zebranie Biura Politycznego”. Czy może być w takim przypadku mowa o ideowości, a coż dopiero

o walce artysty o nową sztukę. Kryteria, jakimi operują nasze jury i komisje nagród, potwierdzają niestety tezę Putramenta, że bardziej warto w plastyce tworzyć dzieła bezbarwne, lecz poprawne niż dzieła nowatorskie. Nowatorstwo sztuki wymaga śmiałości i ryzyka ze strony artysty. Jakże ma artysta ryzykować, jeżeli wie, że odpowiednie władze resortu nie zaryzykują i nie stworzą mu warunków dla jego pracy, a gdy dzieło powstanie i nie zmieści się w ramach, których używa resort do mierzenia realizmu socjalistycznego, to zostanie przekreślone. Jak ma w artyście zrodzić się wielka ochota do pracy, jeżeli „maluje dla jury” — wyrażenie, do którego przynajmniej się wielu malarzy. Wydaje mi się, że to są najakutniejsze problemy polityki kulturalnej na terenie sztuk plastycznych. I tu wracamy do przytaczanych przykładów. Zainteresowanie ministra, kilku krytyków i kilkunastu jurorów wraz ze wszystkimi dobrymi i złymi posunięciami, którymi dokonują i mogą dokonać, nie zastąpią artystom środowiska odbiorców. Sztuczne oddychanie, jakim są zakupy państwa we malarstwie, nie zastąpią na dłuższą metę normalnego rozwoju. Sążniste artykuły w naszej prasie o potrzebach, które winno zaspokoić malarstwo, nie zastąpią artystę żywego nabywcy sztuki, jego istnienie pozwoli twórcy pracować z uśmiechem człowieka przekonanego o celowości swej pracy. Uwagi całego resortu kultury nie zastąpią artystom oddziaływania na nich szerokich rzesz. Warto tu przypomnieć, że jedynie ciepłe słowa o krytyce, jakie można usłyszeć z ust naszych artystów, to uwagi plakacistów o dyskusjach nad ich pracami, które przeprowadzono bodaj kilkakrotnie w jednym czy kilku POM-ach. Pewne próby w tym kierunku są od dość dawna czynione. W roku 1949 rozpoczęto akcję portretowania przodowników pracy. Organizuje się wśród robotniczego audytorium dyskusje o malarstwie. Wycieczki z zakładów pracy odwiedzają ogólnopolskie i okręgowe wystawy. Akcje te z różnym nasileniem trwają cały czas. Jednak najistotniejszego kontaktu

między artystą a odbiorcą brakuje. Jeżeli na jakiejś wystawie oglądamy portret robotnika, to zwykle dzięki temu, że artysta pragnął stworzyć dzieło programowe, wyszukał sobie „społeczny model”. Przypomina to trochę literata z „Takich czasów”, który przeznacza dwa dni na znalezienie w fabryce bohatera dla swej sztuki. Przy tak powierzchownym traktowaniu sprawy brak właściwego zainteresowania ze strony portretowanego, a dla malarza obraz rzekomo staje się czymś w rodzaju „egzaminu”, który ma świadczyć o jego walce o opanowanie metody realizmu socjalistycznego. O ileż naturalniejszy byłby rozwój malarstwa, gdyby nowy portret mógł się wyłonić z setek i tysięcy wizerunków malowanych na zamówienie robotników i chłopów. Trzeba pomyśleć o sposobach, które by skłaniały ludzi pracy na zamawianie obrazów i ułatwily im to pod względem finansowym. Dla przykładu taka propozycja. Mamy rozmaite sposoby wyróżniania i nagradzania przodowników pracy. Czy jednym z nich nie mogły być portret bohaterów zamówiony przez jego zakład i przeznaczony dla niego samego lub dla świetlicy. Przy czym wybór artysty powinien leżeć w rękach samego portretowanego, a odpowiedni przedstawiciel resortu kultury lub związku twórczego spelnialby przy tym rolę doradców. Akcja taka będzie miała sens tylko wtedy jeśli będzie masowa. Sposób drugi. Na każdej wystawie są zakupywane obrazy. Ich dalszy los jest mało komu wiadomy. Trafiają one podobno częściowo do muzeów, trochę do świetlic, a znaczna ich część jest ponoć w magazynach resortu. Ołóż zamiast mechanicznie rozdzielac nagromadzone płótna po świetlicach czy nie lepiej zaprosić robotników z jakiego zakładu i poprosić by w obecności artystów sami sobie obraz wybrali. W akcjach tych potrzebna byłaby zarówno aktywność resortu jak i samych środowisk twórczych. Jak słyszałem Węgierski Związek Artystów Plastyków prowadzi spółdzielnię przyjmującą na dogodnych dla obu stron warunkach zamówienia na obrazy i ma już dobre doświadcze-

nie w tym zakresie. Musimy w każdym bądź razie podjąć kroki, by uruchomić potencjalne możliwości, które z całą pewnością istnieją. Można stawiać naszemu malarstwu różne zarzuty, lecz nie ulega wątpliwości, że mamy bardzo wiele płócien, które z większym pożytkiem wisieć będą w domu robotniczym niż leżeć w magazynach CBWA. Sprawa malarstwa często nie znajduje zrozumienia w szeregu terenowych ogniw związkowych a także partyjnych. Za przykład niech posłuży próba, z jaką zwrócili się w Łodzi przedstawiciele ZPB im. J. Marchlewskiego, jednej z łódzkich „fabryk - olbrzymów” do okręgowego Związku Plastyków. Chodziło mianowicie o to, by malarze objeśli szesielstwo nad świetlicą przyfabryczną i z tego tytułu ofiarowali jej swoje obrazy. Wiodącemu świetlicy nie przewidywaliśmy w swym budżecie żadnych sum na zakup obrazów, a trzeba dodać, że jest jedną z największych i od wielu lat jedną z najżywszych świetlic łódzkich. Jeżeli potrzebnych świetlic środków finansowych nie może dostarczyć wydział kulturalno - oświatowy Związku Włóknarzy, to może Ministerstwo Kultury i Sztuki lub Wydział Kultury Rady Narodowej m. Łodzi odstąpi wyróżnionym świetlicom część swych funduszy przeznaczonych na zakupy obrazów. Wynik ekonomiczny będzie ten sam, wynik artystyczny być może znacznie lepszy. To są wszystkie sprawy w dużej mierze organizacyjne, lecz rozwiązanie ich ma poważne znaczenie artystyczne.

Organizowanie środowiska odbiorców i nabywców sztuki nie pokrywa się, rzecz naturalna, z wychowaniem tego środowiska. Nie chciałbym się nad problemem ostatecznym zabierać, choć waży on na szali niemało. Zanotujmy więc tylko ten truizm, że praca biur oświatowych w muzeach i odczyty TWP z zakresu sztuki, wydawnictwa artystyczne PIW-u i „Sztuki”, wszelkie wydawnictwa pocztówkowe, wreszcie działalność prasy i tygodników — mają swój pośredni wpływ na dalsze losy naszej sztuki i warto by były one oceniane również z tego punktu widzenia.

W krakowskiej szkole teatralnej

HENRYK VOGLER

Na zjeździe teatralnym, jaki odbył się w kwietniu br. w Warszawie, jednym z tematów szerokiej dyskusji zapoczątkowanej referatem dyr. S. Balickiego było zagadnienie szkolnictwa teatralnego. Znajdując się ono w tej chwili przed nowym, bujnym okresem rozwojowym. Lata najbliższe powinny — jak wykazał przebieg zjazdowych obrad — przynieść dalszy wzrost sieci teatrów w całej Polsce, dalszy wzrost ich ideowego i artystycznego poziomu. To stwarza konieczność coraz rozleglejszego i coraz bardziej przemysłowego szkolenia młodych kadr, gdyż dotychczasowy stan rzeczy nie może dostarczyć kroku przemianom, jakich — w takiej skali i o takim charakterze — nie znała dotąd kultura polska.

Wracamy w okres, w którym kończąca studia gromadka i zespoły absolwentów dają próbki i pokazy nabytych w ciągu 4 lat umiejętności, legitymując metody swoich pedagogów, pozwalając nam wyrobić sobie szkieletowy choćby pogląd na zasadniczy nurt naszego nowego teatru, który tam, u tych szkolnych źródeł rozpoczyna swój bieg. W sposób tak metodyczny, jakiego nie znała historia narodowego teatru (rozpoczęta dziełkami Bogusławskich, Zółkowskich, Trapszów, wędrownych trup i cygańskich egzystencji) nurt ten zostaje uchwycony w zasadnicze łuski i nasycany realistyczną siłą napędową.

Jedną z trzech (niestety, tylko trzech) działających dotąd na terenie naszego kraju szkół teatralnych — Państwową Wyższą Szkołą Aktorską w Krakowie — przedstawiła ostatnio swoich tegorocznych absolwentów w dwóch spektaklach: w „Ślubach panińskich” i w „Wassie Zeleznowej”. Już rodzajowa rozpiętość obu tych pozycji od czułej, lirycznej, łagodnie i wyrozumiale roześmianej poezji Fredry do surowego w swej nagłej realizmowej prawdzie Gorkiego, od zaściankowej gnuśności dworku szlacheckiego do drażliwej prężności kapitalistycznego bagna — nie tylko zakłada dużą skalę umiejętności technicznych wykonawców, ale także pozwala wierzyć w ambitny zamiar pedagogiczny realizatorów Fredy i Gorki to przecież w jakiś sposób filary, na których wspiera się — lub winien wspierać — strop naszego teatru, dwa — oczywiście rozmaitego rodzaju — kamienie węgienne stylu realizistycznego we współczesnym teatrze.

Jakie trudności piętrzą się przed

młodzieżą przy podejmowaniu obu tych zadań? Trudności są niemałe. Dramat Gorkiego wymaga od interpreterów gorzkiej dojrzałości życiowej, rozległych doświadczeń i mądrej wiedzy o człowieku. Komedia Fredry (w szczególności właśnie „Śluby”) żąda, na odwrót, młodości, ale młodości o najwyższej temperaturze wdzięku, delikatności uczuć, inteligentnego humoru.

Jest rzeczą dość zastanawiającą, że młodzi krakowscy kandydaci na aktorów na ogół lepiej czuli się w owym brutalnym, dojrzałym, a nawet przejrzałym, środowisku rosyjskiego mieszczaństwa aniżeli w młodzieżowo upożytkowanej atmosferze szlacheckiej prowincji polskiej. Bardziej im odpowiadała realistyczna konkretyzacja niż realizmowa stylizacja. Nie przypuszczam, aby odgrywało to rolę większe oddalenie historyczne od czasu Fredry niż od czasu Gorkiego. Przyczyna wydaje się być raczej ogólniejszej natury. Nacisk kładziony w teatrze naszym (zresztą nie tylko w teatrze) na konwencje artystyczne realizmu krytycznego i tych form realizmu socjalistycznego, które bezpośrednio z realizmem krytycznego się wywodzą — spowodował zaniedbania innych konwencji, a więc np. romantycznej. Ślady tego można zauważyć właśnie u wychodzących z naszych szkół młodych kadr aktorskich. Obracają się one z dość dużą swobodą wśród form ekspresji, które zbliżone są do form codziennych, naturalnych, niekiedy także naturalistycznych. Dialog, gest, charakterystyka postaci Perzńskiego, Zapolskiej, Gorkiego, Simonowa itp. przychodzi tym adeptom ze stosunkową łatwością. Natomiast na opory napotyka tworzenie czegoś, co wymaga już pewnego współuczestnictwa wyobraźni, pewnej umowności w prowadzeniu gry scenicznej, stylizacyjnej przenośności, jak to konieczne jest np. u Fredry, nie mówiąc już o wielkich romantykach.

Sprawa ta uwidoczniła się w krakowskich pokazach. W „Wassie Zeleznowej” zespół — odliczając, oczywiście, zahamowania wywołane nie dającą się uniknąć różnicą wieku pomiędzy aktorami, a niektórymi z odzwiercianej przez nich postaci — umiał już sugerować zagęszczoną do obrzydliwej duszności mieszczańskiego środowiska Jeszcze rwał się niekiedy kontakt i tempo, pomiędzy poszczególnymi partnerami i sytuacjami powstawa-

ły puste miejsca, ale zasadniczy realizistyczny rysunek całości był trafnie uchwycony. „Wassa Zeleznowa” — która jest jak gdyby innym opracowaniem motywu „Jegora Butyczowa”, tylko, że w jego odmianie kobiecej — nasręcza nawet dojrzałym aktorom poważne trudności interpretacyjne. Cała „butyczowska” złożoność psychiki wielkiego kapitalistycznego drapieżcy, którego Gorki bynajmniej nie upraszcza znajdując miejsce nawet na współczucie dla jego osobistych losów, ale zróżniczkowanie środowiska od degenerata Zeleznowa i psychopaty Prochory, poprzez infantylny w swej ładnej, choć niedorozwiniętej uczuciowości Ludmiłę aż do znacznie pełniejszej niż w „Jegorze” postaci pozytywnej bohaterki Raszeli — stawiają w odczytaniu scenicznym tym większe przeszkody, że dramatycznie „Wassa” nie należy do arcydzieł Gorkiego. Śmierć chociażby Wassy przychodzi dość nieoczekiwanie nie pozwalając na dostateczne rozegranie zarysowywujących się dopiero konfliktów.

Krakowscy uczniowie nie dali się tym niepokojom i wpatliwościami podporządkować tak, abyśmy mogli tracić zaufanie do odbywającego się przed nami dramatu. Miarą będzie choćby fakt, że można już aktorów tego przedstawienia oceniać, dyskutować z nimi, krytykować — niekiedy nawet surowo — ale w każdym razie mówić o nich — tak lub inaczej — jako o postaciach scenicznych. Irena Wiślicka w tytułowej roli miała już maskę, gest, sposób bycia, wewnętrzną dyspozycję tej „mater familias” rodu trzymającą swoją żelazną, żelaznowąską dłoń na kluczach od kasy i duszach swego otoczenia — chociaż, oczywiście, za mało tam jeszcze było dojrzałości, bogatej w odcienie mieszczańskiej drażliwości. Wanda Swarczewska jako Ludmiła potrafiła z dużą dozą taktu aktorskiego rysować wzruszające, chorobowe zdziwienie najmłodszego latorośli gniećnego rodu, choć pewnym zubożeniem była niewątpliwie jednostajność melancholijno-lirycznej tonacji. Każdemu zresztą ujęciu roli można by — przy bardziej szczegółowej analizie — wiele zarzucić. Ale ważniejszy w tym wypadku od takich lub innych szczegółowych zarzutów był fakt, że daliśmy się wymienić kilka postaci, które miały już początek swojej własnej indywidualności. Ryszard Waldeck (Mielnikow) był zwycięży, opanowany, dyskretny. Danuta Lipińska (Natalia) gorzła prawdziwa, zaciekła pasja, Leokadia Ekwiriska dala postaci Anny, owej zauszniczy Wassy, trafnie coś nieomal szczyrznego i lekkiego. Przykładów można by przytoczyć więcej. Jeszcze znamiennejsze jest (to już chyba głównie zasługa prowadzącego zespół reżysera i pedagogicznie prof. Tadeusza Biernatowicza), że przy przyjęciu konieczności dublowania prawie wszystkich postaci sztuki, mało który z dublujących

powtarzał koncepcję koleżanki czy kolegi odtwarzającego tę samą rolę, każdy starał się znaleźć własne rozwiązania. Widzieliśmy dwóch Prochorów: pierwsz — Witold Tokarski — wyposażony w dobre aktorskie gatunki czyniącą dezygnatorkę i rozciągniętą lekkością, drugi — Witold Pyrkosz — jakoś na niby bardziej poważny, zasadniczy, a przez to tym charakterystycznie podkreślający pustkę i moralną nędzę postaci. Widzieliśmy dwie Ludmiły: jedną — wymienioną już Swarczewską, drugą — Marię Gdowską — która nieco rozlaży, chorobliwy liryzm pierwszej neutralizowała leciutkim odcieniem satyrycznym. Widzieliśmy dwie Raszeli, a także dwie nieco różne Wassy. Nie rozwodzę się nad tymi i nad tym, co było słabe w przedstawieniu (a było tego sporo), bo istotne w danym wypadku jest to, co pozytywne; umiejętność typizacji i w jej zasadnicza dla metody realizistycznej, ukazana tu w wymiarach powszedniej, codziennej strefy życiowej, stosunkowo bliższej doświadczeniom odtwórców.

W „Ślubach panińskich” trzeba stwarzać innego wymiaru typizację. Zasada jest winno być coś, co w przybliżeniu można by określić jako u w z n i o ś l e n i e. Tepe środowisko - średnio szlacheckie odgrudzonego od problemów epoki dworku szlacheckiego z pierwszych dziesięcioleci XIX wieku, postaci lekkośmiesznych hulaków, ograniczonych hreczkosiejów, naiwnych gąsek, pocziwanych stryjasków ulegających jak pod dotknięciem magicznego różdżki czarodziejskim przeobrażeniom. Z twardej gleby nieużytej zaścianka tryska źródło poezji i w jego strumieniu postacie komedii obmyte zostają z brudu powszedniości. Cała sztuka interpretacji leży w tym, aby w owej strudze poetyckiej nie rozcieńczył się realistyczny typ ściśle uchwyconej formacji klasowej i historycznej, ale i — na odwrót — aby przy dokładnym realizmie obyczajowego portretowania nie rozwiała się barwna otoczka promieniująca światła tego bardzo prozaicznego światła bardzo poetycką aureolą. Jeżeli zadanie interpretacyjne w przypadku Gorkiego było trudne — w tym wypadku uznać je należy dla młodego aktora wprost za heroiczne. Tym więcej, że wymaga on innych — jak to wspomnieliśmy już wyżej — bardziej precyzyjnych i rozległych środków wyrazu niż te, które dziśiną dość jednostronnie pielęgnowane są nie tylko w naszych szkołach, ale i teatrach.

Zaważyło to na owym szkolnych „Ślubach”. Proj. Zdzisław Mroczewski dał swoim uczniom słuszną wytyczną. Bez slenia się na modną dziś — nieraz nader sztuczną — „oryginalność” i „odkrywczość” po prostu rzetelnie i dokładnie odczytał tekst „ustawiając” postacie zgodnie z fredrowskim rozumieniem ich funkcji społecznych i ich świata uczuciowego. Reszta należała do aktorów. Niestety, tej reszty, tej nad-

wyżki ciepła wewnętrznego, elastyczności ruchu i dialogu, owocuńnego, subtelnego wdzięku osobistego, tego więc, co uznać należałoby za główne elementy składowe siły i u „Ślubów panińskich” i najlepszego Fredry — zabrakło jeszcze u krakowskich absolwentów.

Uwidoczniło się to przede wszystkim w postaciach Gustawa i Albin (których miałem nadzieję sposobem oglądania tylko w jednej odsadzie). Zarówno Kazimierz Sus jak i Ryszard Waldeck byli sztywni, nieruchawi, bez giętkości i zwrotności modulatoryjnej, bez „wewnętrznej”. I tak ujawniali się granice, do których dotrzeć może zdolny nawet i dobrze się zapowiadający aktor, który pewne frazy tekstu umie już ucałe ładnie podać (Waldeck w roli Gustawa). Granicą tą jest wierne, technicznie nawet nieraz zadowalające o p i s y w a c t w o u o szczegółów, poza którą to granicą rozpoczyna się umiejętność tworzenia psychologicznie pełnej całości postaci w tych poetycko-komicjowych wymiarach, jakich wymaga arcydzieło Fredry. Podobnie i Michał Lekreczycki miał kilka zgrabnych gestów i intonacji, zabawny zarys sylwetki, ale jakże stać jeszcze daleko do owego stryjaskiego z poetyckiej, komicznej bajki, stryjaskiego, który wciąż radzi, a w gruncie jest beznadziejnie, bogatego szlachcica, który pakuje pieniądze — jak w worek bez dna — w swego ukochanego Guca i który — zapewne między innymi po to, aby temu wreszcie położyć kres — postanawia go ożenić, podstarzałego bywalca dworskich saloników, który sam jeszcze do niejednej przygody byłby gotów — i Bog wie co jeszcze wszystko w tym Radoscie siedzi.

Lepsze natomiast były kobiety, t. zn. Irena Wiślicka jako pani Dobrobrska (choćabym rysunek tej postaci utrzymał wyl trochę jakby w konwencji mieszczańskiej), a przede wszystkim Adela Zgrzybowska (Aniela) i Wanda Swarczewska (Klara). Te dwie młode początkujące aktorki próbowały już czegoś, co można by nazwać stwarzaniem charakteru wewnętrznego postaci i to bynajmniej nie drogą szablonoową i tradycyjną (w sensie jałowej, naśladowczej tradycji). A więc Aniela była trochę rezydentną, sprytną panią, która — być może — tak samo świadomie „magnetyzuje” Gustawa jak Gustaw ją. Klara zaś — mimo swoich pozorów czupurności i zaważactwa — miała dużo więcej bezradnej naiwności, która wyszła wyraźnie na jaw przy nieskomplikowanej intrydze Gustawa dotyczącej rzekomych zamiarów matrymonialnych jego stryja. Te dwie postacie dziewczęce były już szczerze do owego drugiego gatunku realizmu aktorskiego, o którym była wyżej mowa i o którym trzeba będzie dobrze pamiętać przy dalszym rozwoju naszego szkolnictwa teatralnego i jego rozbudowie.

JESZCZE O RECENZJI FILMOWEJ W DZIENNIKU

SPRÓBUJMY CHWYCIĆ DIABŁA ZA ROGI

Odmian zasadniczych ustosunkowania się redakcji do recenzji filmowej wyodrębniłam trzy. Pierwsza: „Recenzja filmowa? Owszem, chętnie. Tylko, widzicie, jutro nie. Pojutrze też nie. Brak miejsca...”. Druga: „Recenzja filmowa? Owszem, chętnie. Pójdzie jutro, można dodać dwa zdjęcia”. Trzecia: „Recenzja filmowa? Owszem, chętnie. Pokażcie. Czy nie uważacie, że... (tu mała dyskusja, recenzent zgadza się — albo nawet nie, przeważnie jednak zgadza się). Tylko oddajcie za godzinę, damy do numeru”.

Jak zauważyć nie trudno, we wszystkich trzech wypadkach rozmowa rozpoczynała się tak samo, dopiero po „owszem” następowały zmiany. Przy wariancie nr 1 recenzja leży sobie w teczkach, a ukazuje się, albo wtedy, kiedy film schodzi z ekranu albo w takiej postaci, że recenzent czyta ją z prawdziwym zainteresowaniem. Zainteresowanie to pusze nieco tylko myśl, co sobie może pomyśleć czytelnik interesujący się naprawdę filmem (nie mówiąc już o tym, co sobie może wypisać „Nasz Obiektyw” w „Filmie”).

Kolega Piestrzyński wyjaśnił już, że redakcja słusznie czyni, wtrącając się do recenzji. Chodzi o to, by działo się to nie poza plecami recenzenta. Odwołując się do mej

praktyki: każda rozmowa o recenzji pized jej wydrukowaniem pomaga mi często dostrzec to i owo, jako że bynajmniej nie roszczę sobie prawa do nieomyślności. Z drugiej strony udaje mi się wiele rzeczy wybronić. Rzecz jasna, że takie „wtrącanie się” jest możliwe wtedy, kiedy redaktor naczelny — tak jak konkretnie na moim podwórku, w „Głosie Wielkopolskim” — okazuje prawdziwe zainteresowanie filmem.

Być może ten Biniak — pomyśl sobie w tym miejscu niektórzy koledzy. Powoli. Nie od razu recenzję wydrukowano. Czasem recenzja wędruje bezpośrednio na biurko sekretarza redakcji, na którym leży ostro za temperowany ołówek, nożyce i stoi pokazanych rozmiarów butelka kłajstru (och, ten kłajster!). Bywa, że udaje mi się ominąć czujność tych przedmiotów. Ale dla pewności mego płodu nie spuszczam z oka tak długo, dopóki goniąc redakcyjny nie zniknie z nim w sinej dali. Metoda bodaj jedyna.

W recenzji z „Nadziei za dwa grosze” pisałem np. tak: „...prosta jest historia dwojga młodych, Carmeli i Antonia, powszednia...”. W tym miejscu ołówek adiustatora drgnął niecierpliwie, poruszyły się nożyce. „Ładna mi powszednia historia — zabrał głos Jego Królew-

ska Mość Adiustator — jeżeli ludzie nie mają co jeść!” (był to wypadek niebezpieczny, gdyż adiustator tym razem wdział film na własne oczy). Recenzent jednak był czujny. Natychmiast przypuścił szturm, i wyważając z wdziękiem otwarte drzwi, rzucił cyfrę kilku milionów bezrobotnych we Włoszech, z której to cyfry powinno być już wynikać, iż historia Carmeli i Antonia jest właśnie powszednią historią w kapitalistycznych Włoszech i nie tylko we Włoszech.

Brak miejsca. Oto problem: jak zmieścić się w tych stu wierszach colonełu (o peticie nikt z nas nie marzy)? Kolega Piestrzyński proponuje felieton filmowy, z uchwyceniem jednej sprawy. Ale czy nie istnieje niebezpieczeństwo, że w felietonie, ze względu na jego specyfikę — powie się jeszcze mniej, jeszcze bardziej ogólnikowo (fachowcy poprawią na pewno, że metnie)? A tymczasem właśnie piśmno codzienne, które ma do czynienia z mnij wyrobionym czytel-

nikiem, ulegającym w znacznej mierze mierze gustom drobnomieszczańskim, musi wiele rzeczy wyjąć z „od Adama i Ewy”.

Wyjście wdziałbym w pewnym kompromisie. Nie trzeba pisać o każdym filmie. Dla przeciętnych — wystarczy notka informacyjna. Natomiast dla recenzji z wybitnych filmów redakcja winna moim zdaniem przeznaczyć stanowczo więcej miejsca. Wówczas będzie i czytelnik syty i recenzja cała. Jak pisać? Osobiście nie lubię recenzji à la Węgrzyński, czyli w wadze ciężkiej, pisanych na dostojno, a zakończonych dmuchnięciem w puzon. Nuda, schemat, nadmierne, wygłaskana ostrożność w formułowaniu sądów — zawsze działa nasennie i nie skłania — jak niektóre filmy — do myślenia.

Oczywiście — drogę do poprawy naszych recenzji trudno dostrzegać wyłącznie w zwiększeniu przydziału miejsca na szpaltach. Najgorsze dla nas, recenzentów prowincjonalnych, jest to, że pracujemy w zupełnym odosobnieniu. Wiemy, że w Warszawie jest inaczej.

U nas, w Poznaniu, mieście nawet nie tak małym, nawet początku nie było. Dyskusje na tematy filmu odbywają się od wielkiego dzwonu. Nie tak dawno odbyła się dyskusja nad „Mariensztatem” z okazji przyjazdu Korczakówny i Buczkowskiego. Nastrobiła mnie ona (dyskusja, nie Korczakówna) raczej smutno. Jeden z dyskutantów (na dobiek z miejscowych tzw. sfer filmowych) dziwił się najpoważniej pod słońcem, dlaczego unikamy pokazywania w komedii ułomności ludzkich, bo przecież ludzie lubią się śmiać z jakających się, garbatych...!

Tutaj widzę jasno jedną konieczność — aby pisać lepiej, trzeba wiedzieć więcej. A u nas, w Poznaniu, cicho. Nie ma z kim podyskutować (stąd m. in. moja radość z „wtrącania się” redakcji); „Kwartalnik Filmowy”; owszem, „Przegląd Kulturalny”; owszem, „Film”; plus tych kilka książek — i poza tym pisać przeważnie po omacku. I dlatego warto by przygotować jakiś kurs centralny w Warszawie, połączony z wycieczką do atelier.

W nrze 6 (76) „Przeglądu” red. E. Piestrzyński ze stałono grodzkiej „Trybuny Robotniczej” podjął sprawę recenzji filmowej w gazecie codziennej. Sprawa jest o tyle doniosła, że chodzi tu o najbardziej masowy (i najbardziej bodaj czytany) rodzaj krytyki artystycznej, za pośrednictwem którego wielu czytelników gazet uczy się w ogóle czytać o sztuce. Krytyka filmowa w prasie codziennej stoi niedobrze. Artykuł E. Piestrzyńskiego wzbudził duże zainteresowanie i dalsze głosy w dyskusji.

Dlaczego niby mamy być gorsi od kolegów z działu ekonomicznego, którzy niedawno byli na kurse w Ośrodku Szkolenia Dziennikarskiego w Warszawie?

Myślę, że z problemem siedmiu małych diabłów, o których pisze Piestrzyński, można się uporać, jeżeli chwyci się głównego diabła za oba rogi — za brak miejsca na szpaltach i za brak szkolenia recenzentów filmowych.

Janusz Biniak

Czy początki przełomu?

CZY ISTOTNIE „LEPIEJ” DĄĆ RECENZJĘ Z ARU?

Ilość miejsca dla recenzji filmowej w naszej gazecie nie może przekraczać 80 — 120 wierszy. Trudno mi powiedzieć, czy moje recenzje w tej formie spełniają swe zadanie. Raz tylko zdarzyło mi się słyszeć, że jakaś młodzińska kina nie wybiera się na film, dopóki nie przeczyta o nim w „Słowie Ludu”. Naturalnie, jest to pewnie rzadki wypadek i nie ludzę się, że recenzje te spełniają jakąś doniosłą rolę wychowawczą, chociaż się o to staram i dlatego podkreślam tylko rzeczy dla danego filmu najistotniejsze, nie usiłując wcale umieścić na końcu szpilki wszystkich 7 diabłów — jak pisał red. Piestrzyński.

Co do regularności ukazywania się recenzji nie mam nigdy trudności, gdyż kierownicy redakcji, istotnie „pokubili” film. Przed kilku laty zdarzały się częściej ingerencje osób niepowołanych, przeprowadzających własne zmiany, skróty itp. Odkąd mamy wspaniałego naczelnego redaktora (niestety, już go nam zabierają) nie ma to miejsca. Raz tylko pewna kierownicza działu „przeciąła” mi recenzję w dowolnym miejscu, jak kielbasę, za co została „skarcona”.

Gorzej bywa z „odwagą”. Np. pewien zastępca sekretarza, zresztą b. kulturalny i miły człowiek, nie miał odwagi zamieścić recenzji o

filmie, który ukazał się jednocześnie tutaj i w Warszawie, więc nie czytał o nim jeszcze w prasie stołecznej (była to „Sprawa do załatwienia”, nie było więc takiego „ryzyka”, jak gdyby to był film polityczny). Toteż w ostatniej chwili „dla pewności” dał recenzję z serwisu Ag. Robotniczej zamiast mojej; chociaż, jak mówił, moja mu się lepiej podobała i — co najsmieszniejsze — jak się później przekonał, pokrywała się w ogólnych zarysach z tym, co pisała prasa stołeczna.

Trzeba by więc jakoś zwalczyć takie obawy, bo przecież każdy recenzent bierze na siebie odpowiedzialność za to co pisze. Ładnie wyglądałaby krytyka, gdyby wszyscy „powtarzali” pacierz za panią matką”. Wtedy lepiej byłoby po prostu we wszystkich prowincjonalnych pismach zamieszczać tylko recenzje AR-u. (Tak się też istotnie dzieje obecnie w 60 proc. wypadków — przyp. redakcji).

Jeżeli chodzi o możliwości kształcenia się recenzenta, to w Kielcach nie ma ich absolutnie. Trzeba by chyba wprowadzić jakieś „zaoczne” szkolenie, czy coś innego, co uchroniłoby nas od popadnięcia w rutynę, z której trudno się będzie wydostać.

Stefania Heymanowa-Majewska („Słowo Ludu” — Kielce)

Zaczęło się od kwietniowego artykułu w „Prawdzie” z r. 1952, groźącego dzwianką i oderwaną od życia teorię bezkonfliktowości w dramaturgii oraz od XIX Zjazdu Partii z października tego samego roku. W referacie sprawozdawczym KC surowo skrytykowano sytuację w kinematografii. Małenkowski stwierdził, że radziecka kinematografia ma wszelkie możliwości, aby produkować dużo dobrych i różnorodnych filmów, ale nie wykorzystuje ich należycie. Od okresu tego minął przeszło rok — a dzisiaj możemy już częściowo ocenić jakie i jak daleko idące wnioski wyciągnęły radzieckie wytwórnie i radzieccy realizatorzy filmowi ze wskazań Partii Komunistycznej.

Pomimo że, jak wskazuje artykuł Gierasimowa z „Prawdy” (z 25.III. 1954 r.) prawdziwy, jakościowy przełom jeszcze nie nastąpił i sytuacja nadal nie daje powodów do zadowolenia — niemniej widoczne są na wielu odcinkach sygnały poprawy, mogące stać się podstawą i punktem wyjścia dla owego prawdziwego przełomu, który da znać o sobie przede wszystkim w dziedzinie ideowo-artystycznej jakości filmów.

Do niewątpliwych i najistotniejszych osiągnięć ostatniego roku należy poważny wzrost bazy produkcyjnej dwu największych wytwórni „Mosfilm” i „Lenfilm” oraz w konsekwencji zwiększenie planu ilościowego scenariuszy przeznaczonych do realizacji, przy równoczesnym rozszerzeniu ich kręgu tematycznego i gatunkowego.

Do roku 1953 sytuację w zakresie

tematyki i gatunków charakteryzowała przewaga filmu historyczno-biograficznego, przy jednoczesnej monumentalizacji i odwieśnieniu w przedstawianiu wydarzeń i postaci z filmów innego kręgu tematycznego. Szczególnie jednak uderzał w oczy przerost tematyki historycznej, zwłaszcza w zestawieniu z wielkością i wagą aktualnych zadań okresu, w którym te filmy produkowano, okresu przejścia od socjalizmu do komunizmu. Toteż owo szerokie przedstawienie się na „historyczność” — pozbawiło sztukę filmową aktywniejszego wpływu na toczące się wokół życie.

Uwagi te nie dyskwalifikowały oczywiście tematyki historycznej w ogóle — kwestionowały tylko całościowy plan, który doprowadził do pewnych niepożądanych proporcji. Sama bowiem tematyka historyczna, jak świadczy m. in. przykłady „Aleksandra Newskiego” oraz „Młyna i Pożarskiego”, może posiadać olbrzymi walor aktualności i najbardziej doradczą agilitę.

W przełomie, którego oczekujemy i który dokonuje się w kinematografii radzieckiej — sprawa tematyki współczesnej należy do ogniw najważniejszych. I tu możemy z zadowoleniem powtórzyć, że w tej dziedzinie zaszły poważne zmiany.

W planach scenariuszowych i produkcyjnych wszystkich wytwórni radzieckich na lata 1954—1955 pierwsze miejsce zajmują różnorodne tematy współczesne, znajdujące swe odbicie w gatunkowo różnorodnych utworach. Przede wszystkim zwiększyła się ilość uparcie żądanych przez widza

komedi i równie uparcie oczekiwanych filmów sensacyjnych. Poza tym więcej realizuje się filmów dla dzieci. W dramatach współczesnych na plan pierwszy wysuwa się problematyka moralna, zagadnienia małżeństwa, miłości, przyjaźni, koleżeństwa i pracy. Osobiste i zarazem społeczne problemy moralności komunistycznej znajdują rozległy i silny oddźwięk w ostatnich scenariuszach radzieckich.

Wymienimy przykładowo niektóre reprezentatywne pozycje największych wytwórni („Mosfilm”, „Wytwórni im. Gorkiego” i „Lenfilm”), ilustrujące zachodzące w radzieckiej sztuce filmowej procesy. W produkcji wytwórni „Mosfilm” znajduje się scenariusz Wasylia Azaiewa „Twardzi ludzie”, reżyserowały przez A. Stopera. Film określono jako dramat psychologiczny, którego tematem jest zagadnienie moralnej odpowiedzialności człowieka radzieckiego za losy i koleje swego życia przed społeczeństwem. Film ukazuje konflikt pomiędzy uczciwą grupą pracowników fabryki a ludźmi fałszywymi, cynicznymi i obojętnymi. Ujawniając błędy tych ludzi film pokazuje na jakiej drodze powstaje u nich egoizm, obojętność, bierny stosunek do życia i jak dzięki atmosferze prawdziwej ofiarności, pomocy i troski kolektywny przezwyciężają oni swoje braki.

Scenariusz braci Tur i Prywiera „Próba wierności” poświęcony jest zagadnieniom miłości, małżeństwa, przyjaźni i rodziny. W rodzinie majstra hutniczego Kuźmicha rozgrywa się dramatyczne wydarzenie. Jego starsza córka zrywa z mężem, młodsza zaś zakochuje się w człowieku, który okazuje się karierowiczem i egoistą. Na tle tych wypadków film pokazuje wpływ rodziny i przyjaźni na rozwiązywanie trudnych i złożonych problemów.

Zwoleńników komedii i przyjaźni talentu A. Borysowa, B. Czirkowa i W. Merkuriewa ucielesnia wierność, że występują oni wspólnie w roli przyjaciół — w ukończonym już filmie reżyserii M. Kalatozowa „Starczy przyjaciele”, wykipującym biurokratów, tłumiciele krytyki i pyszałków. Jeden z trzech przyjaciół, architekt Niesiatrow, skupia w sobie ałakowane w filmie cechy. Pozostali dwaj postanawiają wciągnąć go w wir życia, zeknąć z ludźmi i tym samym zmusić do zmiany postawy życiowej.

Do scenariuszy poruszających problematykę moralną należą nadto: „Historia jednej miłości” napisana przez Gabryłowicza a omawiająca problemy rodziny radzieckiej; „Próba” Prileżajewej, w której autorka podejmuje zagadnienia obywatelskie i wierności. Akcja tego scenariusza rozgrywa się w środowisku nauczycielskim, bohaterką jest młoda nauczycielka — Ignatowa.

Wytwórnia im. Gorkiego przygotowuje ciekawy film na podstawie scenariusza S. Gerasimowa „W imieniu prawa”. I znowu tematyka zaczerpnięta została z dziedziny moralności komunistycznej. Bohaterka filmu dzięki zaleceń swego charakteru i rozumu zyskuje uznanie i wybrana zostaje sędzią ludowym. Jej nieprzejędane zasady i umiejętność doprowadzenia każdej sprawy do końca wywołują niezadowolenie wśród ludzi zafananych, którzy starają się ją przedstawić jako instrygantkę i zyskierować. Dzięki siłnemu charakterowi i pomocy otoczenia bohaterka odnosi zwycięstwo.

Gorkowska wytwórnia przygotowuje ponadto dwie komedie: „Seregowiec iwan Browkin” wg scenariusza Mławaniego i „Gdzie ta ulica, gdzie ten dom” scenarzystów Dychowicznego i Słobodzkiego. Pierwsza pokazuje formowanie się i rozwój charakteru młodego człowieka, który nie mógł znaleźć od-

powiadającego mu zawodu i drogi życiowej. Druga, w osobie szofera Bieriozina ośmiesza ludzi, którzy mimo że życie wciąż idzie naprzód, uparcie chcą żyć swymi dawnymi osiągnięciami i zasługami.

S. Michailkow przygotowuje scenariusz sensacyjnego filmu „Pulapka” a W. Solowow pisze scenariusz „Białe stiano” o moralnym obłożu młodzieży. Scenariusz demaskuje przejawy chuliganstwa i trywialności, występujące jeszcze wśród pewnej części młodzieży studentkiej. Do ciekawszych tytułów planu należą nadto: adaptacja powieści Łacisa „Ku nowemu brzegowi” reżyserii L. Łukowa, „Szczęście Maryjki” reż. Barneta itd.

Do ważniejszych pozycji „Lenfilm” zalicza się adaptacja powieści Koczetowa „Żurbinowie” i powieści Rybakowa „Kierowcy”.

Dwa spośród planowanych scenariuszy wytwórni należą do gatunku komediowego, kilka poświęconych jest radzieckiej młodzieży, inteligencji i kolechożnikom.

Do interesujących pozycji należą również: praca Roszala nad scenariuszem „Komuna Paryska” i Rachmanowa nad adaptacją powieści A. Tołstoja „Droga przez mękę”.

Jak wskazują dwie ostatnie pozycje „Lenfilm” oraz takie obrazy innych wytwórni jak „Niech silnie zabrzmi grom” („Lenin w r. 1905”), „Bogdan Chmielnicki” (kijowski wytwórni) oraz „Upadek emiratu Buchary” (Taszkient) — tematyka historyczna nie została za pominięta przez twórców, ale sprawdzona do właściwej dla niej proporcji.

Obok wytwórni centralnych aktywizują się również narodowe kinematografie poszczególnych republik radzieckich, w których przebiega ten sam proces, co w wytwórniach czołowych, jakkolwiek w mniejszej skali i z większymi trudnościami. Tak np. wytwórnia uzbecka w Taszkencie na 7 pozycji planowanych kręci 4 komedie i, co warto uwagi, wszystkie poświęcone problemom współczesnego życia Uzbekistanu. W planach wytwórni bakińskiej i Azerbejdżanie mamy także cztery komedie, w tym dwie muzyczne, oraz jeden film sensacyjny. Również pozostałe wytwórnie: w Rydze, Tallinie, Tbilisi, Aszchabadzie, Mińsku, Kijowie o wiele szerzej uwzględniają tematykę współczesną, posługując się dla jej odzwiedledenia również takimi gatunkami jak komedia i film sensacyjny.

Pożytywnym sygnałem zarysowującego się przełomu w całej kinematografii radzieckiej jest nadto fakt dopuszczenia młodych absolwentów WGIK-u do realizacji filmów fabularnych. Fakt sam w sobie niezwykle pozytywny. Na tle dotychczasowej sytuacji w filmie radzieckim nie uzyskuje on jednak dostatecznej wartości i wagi. W zasadzie udział młodych powinien nieść ze sobą nowatorstwo, śmiałość i świeżość podejścia. Często bowiem praktyka doświadczonych twórców, nastawionych na realizowanie, jak pisze Gerasimow, „historycznych przeobrażeń” o zewnętrznej monumentalizacji, mało wartościowych ideowo i artystycznie grupowała te charakterystyczne cechy młodości.

„Obecnie — pisze Gerasimow — gdy młodzież otrzymala wreszcie samodzielną pracę, z zalem obserwujemy jaką nieśmiałość i niepowerność przejawiają młodzi reżyserzy w swych pierwszych filmach”. I w tym tkwi poważne niebezpieczeństwo. Nie ma bowiem wielkiej sztuki bez odkrywczości i odwagi. Losy sygnalizowanego przez nas przełomu zależą w głównej mierze od przezwyciężenia bojaźliwej postawy twórczej wśród młodych realizatorów filmowych. Przełamanie tej postawy może przynieść prawdziwy wzrost roli społecznej i poznawczo-estetycznej radzieckiej sztuki filmowej.

(Opracował Władysław Łęszczyński)

W o b r o n i e „R u s a ł k i”

MARIA KURECKA

Rusalka nie jest leśną boginką, ani nazwą nowej kawiarni. Jest natomiast kukielkowym teatrykiem dla dzieci, istniejącym na terenie Szczecina już od pół roku w formie — połowicznej. A jak i dlaczego — opowiem.

Stalego teatru dla dzieci Szczecin ciągle jakoś doczekać się nie może. Były już różne próby zmontowania stałej sceny dla potrzeb najmłodszych widzów, lecz nigdy nie zdolano doprowadzić ich do pożądanego końca. Był teatrzyk Czarodziej i... być przestał, a podobne niebezpieczeństwo coraz mocniej grozi również Rusalcie.

Dzieci w Szczecinie jest sporo. Płaca lokalna podala nawet niedawno, że w pierwszych 3 dniach wicny przybyło 111 nowych małych szczecinianków. Lecz poza niezmiennymi porankami w kinach (nawiasem mówiąc, nielato zdobyć na nie bilety, taki taki panuje przy kasach) oraz okresowymi przyjazdami cyrku, czy „Wesołego Miasteczka” — dzieciarnia nie ma stałej, należytej zorganizowanej rozrywki. Tego wielkiego braku nie zastępuje nawet istniejący w Szczecinie Pałac Młodzieży, gdyż: 1) uczestnikami zajęć w jego „kółkach” i „gabinetach” może być jedynie starsza młodzież szkolna (od kl. IV poczynając), 2) kontakt Pałacu z młodzieżą również napotyka jeszcze na trudności, wynikające z niezbyt chętną współpracy niektórych szkół, upatrujących przyczyny złego odrabiania lekcji przez uczniów — właśnie w „pałacowych” zajęciach. Ale o tym już innym razem.

Powstał więc w październiku 1953 r. kukielkowy teatrzyk Rusalka. Ambitny, ofiarny zespół (18 osób), dużo dobrych chęci i — szerokie pole do popisu. Toteż wszyscy się, ucieszyli. Ministerstwo Kultury i Sztuki dało Rusalcie początkowo jednorazową dotację, a w r. 1954 zaczęło już regularnie nadsyłać miesięczną, choć niewysoką subwencję. CZT nie szczędził słów zachęty i okazał realną pomoc, używając łabek, dekoracji i potrzebnych rekwizytów. Ale — miejsco-

we, szczecińskie instancje nie zastrzeżczyły się o rzecz najważniejszą: o lokal.

Rusalka nie traciła nadziei. Korzystając z gościnności szkół i przedszkoli dała 52 przedstawienia jednej sztuki (T. Zaborowskiego Zielony mosteczek) i — zaczęła, choć z wielkim trudem, przygotowywać wystawienie następnej (Kownacka: O Kasi, co gąski zgubiła), ciesząc się równie wielkim powodzeniem wśród małej publiczności. Mało tego. Z rekwizytami na własnych plecach i kukielkami pod pachą dotarli wytrwali lalkarze na najdalsze przedmieścia Szczecina, byli u dzieci robotników z papieru: Skolwin, na Żydowcach, na Pomorzanych, na robotniczym Gołębiniu. Pojechali nawet do Stargardu, odwiedzić liczne spółdzielnie produkcyjne, byli i w PGR dając bezpłatne przedstawienia z tytułu zobowiązania podjętych na czes II Zjazdu PZPR.



ZABOROWSKI

„Zielony mosteczek”

Wszystkie to samo: entuzjazm małych widzów, śmiech, radość. A po powrocie do Szczecina stale ta sama troska: kiedyż w końcu znajdą i przydzielą nam jakieś określone, stałe miejsce pobytu? Leży przede mną 13 gęsto zapisanych

nach papierków. To użyczona „do wglądu” korespondencja, jaką upartą kierownik teatrzyku, St. Lagun, prowadzi od 22.1 do 11.II. br. z „czynnikami”, nieustannie molestując o lokal. Z trzech propozycji (wysuniętych przez Rusalkę) za najbardziej realną została uznana jedna: skąpo wykorzystywana

przez dotychczasowych właścicieli świetlica „Domu Książki” — niewielki budynek w centrum miasta. Były zebrania, dyskusje, komisje, w wyniku których czytamy co następuje: „...Wojew. Komisja Lokalowa w Szczecinie rozpoznał sprawę z wniosku Teatru Lalek RUSALKA o przydział lokalu użytkowego na cele widowiskowe na zasadzie art. 27, ust. 1. pkt. 1. dekretu z dn. 21. 12.45 w brzmieniu obwieszczenia Min. Gosp. Komunalnej z dn. 16.8. 50 (Dz. U. R. P. Nr 86, poz. 343 z r. 1950)

... p o s t a n o w i ł a zezwolić Teatrowi Lalek RUSALKA w Szczecinie na złożenie wniosku do Prezydium MRN w Szczecinie o przydzielenie lokalu o powierzchni ok. 250 m. kw. na potrzeby widowiskowe Teatru.

... „Decyzja niniejsza jest ostateczna”.

...



MIĘDZYNARODOWY ZJAZD ARCHITEKTÓW i DZIAŁACZY SAMORZĄDOWYCH

W dniach 17—26 czerwca odbywa się w Warszawie Międzynarodowe Spotkanie Architektów i Działaczy Samorządowych. Inicjatywa zwołania tego spotkania wyszła od Paryskiego Komitetu Międzynarodowego Spotkania Architektów. Spotkania takie, służące sprawie międzynarodowego zbliżenia kulturalnego, wymiany myśli i doświadczeń, rozszerzenia kontaktów i więzi środowisk architektonicznych całego świata, żywnie zainteresowanych w zachowaniu tego, co stanowi warunek samego istnienia i rozwoju twórczości architekta — pokoju.

Spotkanie warszawskie zapowiada się imponująco — zgłoszono przyjazd ponad 200 architektów i działaczy samorządowych z 37 krajów. Na spotkanie przybędzie delegacja Międzynarodowej Unii Architektów. Impreza ta przygotowana została przez Międzynarodowy Komitet wyłoniony na spotkaniu w Warszawie w roku 1950 w składzie: p. Max Locke — Wielka Brytania, p. Andre Lurçat — Francja, p. Fleming Teisen — Dania, p. Luigi Piccinato — Italia, p. R. Braem — Belgia i Zygmunt Skibniewski — Polska. Komitet ten zainicjował wyłonienie komitetów krajowych, które zajęły się przygotowaniem spotkania na swoim terenie. W Polsce powołany został komitet pod przewodnictwem prezesa SARP, Eugeniusza Wierzbickiego, złożony z przewodniczących rad narodowych czołowych miast Polski i najwybitniejszych architektów.

Tematem wycieczek i obrad podczas Spotkania jest „miasto powojenne” a zwłaszcza problemy odbudowy miast zniszczonych, przebudowa miast istniejących i budowa nowych miast. Są to problemy, nurtujące urbanistów i architektów całego świata — zresztą nie tylko architektów. Dlatego też na spotkanie przyjadą także gospodarze miast — merowie, członkowie rad miejskich, słowem wszyscy ci, których pracą łączą się z życiem i rozwojem miasta, którzy są zainteresowani tym by miasta mogły się swobodnie rozwijać. Po dwudniowych dyskusjach w Warszawie nastąpi wyjazd na teren Polski. Nasi goście zwiedzą poza Warszawą Gdańsk, Stalinogród, Kraków, Nową Hutę, Nowe Tychy, i miasta nieckie śląskiej. Po zakończeniu objazdu przewiduje się jeszcze dwudniowe zebranie podsumowujące. Uczestnicy spotkania zaproszeni zostali także na obrady architektów polskich, poświęcone pokazowi bieżącej twórczości projektowej i zwiedzą wystawę projektów w salach Teatru Narodowego.



W SPRAWIE OPERETKI

TADEUSZ SIVERT

Ostatnie dyskusje na temat muzyki tanecznej i rozrywkowej przeprowadzone na Naradzie Twórczej dn. 22 maja br., poprzedzone szeregiem wypowiedzi w tej sprawie na łamach prasy, stały się wreszcie początkiem walnej bitwy o dobrą muzykę lekką, której brak wynikający niewątpliwie z zaniedbania, dał się odczuwać na każdym kroku. W związku z tym paląca stała się kwestia bliska poruszoną zagadnieniem, mianowicie sprawa naszej operetki.

Chyba potrzeba tego rodzaju sztuki lekkiej nie budzi dziś, po licznych doświadczeniach, żadnych zastrzeżeń. Trudno nam w tej chwili operować danymi statystycznymi, ale niewątpliwie jest fakt, że teatr operetkowy ma olbrzymie powodzenie i to nawet wtedy, gdy przedstawienie stoi na bardzo niskim poziomie odwzorowania (co niestety jest zjawiskiem permanentnym). Najstarszy po wojnie teatr operetkowy w Łodzi cieszy się od lat niesłabnącą frekwencją. Sztuka idzie setki razy, duża sala „Lutni” jest stale przepelniona. To samo można powiedzieć o operetce gliwickiej i najmłodszej — warszawskiej. Wysoki poziom dobrych i ciekawych pozycji w teatrach dramatycznych nigdy nie wpłynął na osłabienie powodzenia operetki, choćby granej na miarę przedwojennej sztampy w różnych teatrach muzycznych. Lekka, łatwo wpadająca w ucho melodyjna muzyka operetkowa, śpiew, taniec, dużo ruchu scenicznego, wiele niefrasobliwej wesołości (niestety, nie zawsze w dobrym gatunku!) — a więc barwność muzycznego, śpiewanego widowiska, skupiającego różnorodne elementy sceniczne, stanowi przyciągającą siłę atrakcyjną dla szerokiego grona widzów, a zwłaszcza słuchaczy. Na którymś z przedstawień operetki w Gliwicach można było zaobserwować radośnie uśmiechnięte oblicza kilku niewidomych, którzy wchłaniali ze skupieniem melodyjną muzykę Leharowskiej „Wesołej wdówki”. Publiczność w ślad za orkiestrą nuciła w czasie uwertury melodyjne refreny, w czasie przerw i po wyjściu z teatru powtarzano popularne melodie. Jest rzecz jasna, że nikt się nie przejmował losem milionerki Hanny Gławari, głównej operetkowej bohaterki, lub też dziejami barona Mirko Zety, posła czarnogórskiego, systematycznie zdradzanego przez swą młodą żonę. Muzyka, śpiew, a także czysto teatralne efekty widowiska przeżyły konwencjonalną i nie znaczącą fabułę libretta, które stało się bałastem, pozostałością gustów burżuazyjnych tradycji operetki. Ale nikt już dzisiaj tego nie bierze na serio i nikogo to nie obchodzi. Operetka tradycyjna pozostawiła po sobie wiele piękna muzycznego, niejednokrotnie wywodzącego się z motywów muzyki ludowej — mieszczańskiej (Lanner, Schubert, Jan i Oskar Strauss, Offenbach, Lehar, Fall, Kalman, Abraham i tylni inni!), libretto zaś schlebalo burżuazyjnym upodobaniom, mieszczańskiemu — arystokratycznemu — elicie, która odwiedzała teatr operetkowy, szukając w nim wrażeń znamienitych dla amatorów

„wielkiego świata” i półświatka spod znaków podkasanej muzy. W tym tkwiło źródło pikanterii operetkowego libretta, mówiącego o losach Wesołych wdówek, Cnotliwych Zuzann czy Rozwódek, co z wymową właściwą dla swoich czasów uwidatniała reżyseria operetkowa przez wprowadzanie różnych „gierok”, zbytecznych gestów, licznych półśłów, improwizowanych dowcipów w najgorszym stylu, prowadzącą drogą do zwykłej scenicznej sztampy. O tego rodzaju „atrakcyjności” samego libretta, wiążącego fabułę z mieszczańskim gestem, mówią same za siebie, zupełnie przypadkowo zestawione tytuły operetek granych przed wojną na naszych scenach. A więc: „Król kawy” (muz. Müller), „Księżna Ilica” (Engel-Berger), „Księżniczka dolarów” (Fall), „Lady Chic”, „Baron Kime!” (Walter Kollo), „Księżniczka na drabinie” (Benatzky), „Dama w purpurze” (Gilbert), „Księżna Czardaszka”, „Księżna cyrkówka”, „Hrabina Marica” (Kalman), „Hrabia Luxemburg” (Lehar), „Baron Cygański” (Strauss) itp. Atmosfera wzbogaconych kokot, dam z „wyższego towarzystwa” zabawiających się przygodami miłosnymi, hrabiów czy baronów-lowelasów lub tabetycznych książąt wywołuje na twarzy dzisiejszego widza co najwyżej ironiczny uśmiech, jeżeli w ogóle pozostawia jakiegokolwiek wrażenie. Dziś w pamięci widza utrwała się tylko łatwo wpadająca w ucho melodia i ogólny, barwny obraz widowiska scenicznego. Czyż może bowiem dorównać potocznej prostocie i melodyjności walcu „Usta milczą” lub pieśni o Wilku czy Głupim jeźdźcu z „Wesołej wdówki” Lehara wiele np. naszych pieśni masowych, z pominięciem oczywiście kilku wyjątków? Inscenizatorzy tej tradycyjnej operetki wystawionej w Łodzi, rozumieją zresztą jej rolę, skoro czytamy w programie: „Jakie to zalety czynią, że „Wesoła wdówka” trwa niezmiennie jako przebój? Dla nas nie ulega chyba wątpliwości, że wystawiamy operetki Lehara wyłącznie gwołi muzyce nasyconej niemiętaną melodyjnością i bogactwem pięknych motywów, w których rozwinięciu wyczuwamy często kolorystykę słowiańską”. Wystawienie starej operetki w braku nowego repertuaru polskiego, o który musimy dopiero walczyć, ma więc swoje uzasadnienie. Musimy zresztą stwierdzić, że właściwie tradycji operetki rodzimej nie mieliśmy nigdy. Do nielicznych wyjątków należały kompozycje Wincentego Rapackiego (syna), a przed samą wojną — Fanny Gordon, obok jeszcze kilku innych słabych prób (nie wylaczając nawet operetek Moniuszki). Operetka wiedeńska i niemiecka, a potem dopiero francuska cieszyła się największym powodzeniem. Przy wyborze repertuaru mamy więc obecnie dwie drogi: sięgnięcie po operetki nowe — radzieckie, węgierskie, czeskie (zresztą słabe próby zostały na naszych scenach podjęte: Dunajewski, Miliutin), umiejętnie wykorzystanie bogatego materiału tradycyjnej

operetki — wreszcie drogę trzecią, ważną ale najtrudniejszą, bo nie posiadającą na naszym terenie prawie żadnych tradycji — stworzenie nowej, rodzimej operetki, opartej o interesujące, artystycznie wartościowe libretto. Jest to oczywiście muzyka... przyszłości, ale warto rozpocząć o nią bój. Tymczasem wszakże musimy gospodarować tym, czym dysponujemy.

Jak więc radzą sobie teatry operetkowe na naszym terenie? Niestety, pod tym względem dzieje się niedobrze. Najpierw sprawa repertuaru. Operetek nowych prawie się nie wystawia (z nielicznymi wyjątkami wyżej wskazanymi). Sięga się po stare operetki, ale bez jakiegokolwiek głębszego programowego myślenia („Cnotliwa Zuzanna”, „Ptasznik z Tyrolu”, „Wesoła wdówka”, „Córka pani Angot”, „Księżniczka Czardaszka”, „Kraina uśmiechu”, „Domek trzech dziewcząt” itd.). Zrozumiałe jest, że czerpanie z tego źródła stanowi w pewnej mierze konieczność, którą

Gdzie część ma zbrukać się może. Tekst ten natomiast uległ zmianie w inscenizacji gliwickiej, nie puchną więc uszy od słuchania, przy czym słuszenie pozostawiono słowa walcu: „Usta milczą, dusza śpiewa, Kocham cię”, gdy w Łodzi zmieniono „duszę” na „serce” (och, ten realizm!). W Gliwicach reżyser dla pogłębienia nastroju w finale trzeciego aktu przeniósł tu wraz z tekstem romantyczny walc z aktu drugiego i dodał solistom tło chóru podchwytyjącego w repryzie motyw walcu, w akcie drugim zostawił zaś tę melodię jako pieśń bez słów. Zmiany te świadczą o pewnej trosce inscenizatora o wyczyszczenie przynajmniej pod względem językowym tradycyjnego tekstu operetkowego, oraz o uzyskanie jak najdalej idących efektów nastrojowych. Od strony aktorskiej lepsze jest jednak przedstawienie łódzkie. Ogólna dość groźna sytuację ratuje tu dwoje aktorów (Jadwiga Kenda i Michał Ślaski), którzy poza dobrymi warunkami zewnętrznymi, kulturą aktorską, muzykalnością i wyszkolonym głosem mają woletoletnie doświadczenie i rutynę operetkową. Ale całość przedstawienia nie odzwierciedla do tradycji, złych wzorów: na tle tandetnych, jaskrawych dekoracji (akt II) przewijają się różne indywidua, które nie zawsze wiedzą, co mają robić na scenie. Nie giną gesty i geście, rozmaite gierki z przysłowiowym „robieńiem oka” do publiczności, taniec, trywialne dowcipy. Narybek młodych sił jest niezwykle słaby aktorsko i wokalnie. Choć koncepcja przedstawienia przegina się słuszenie w kierunku satyry, całość robi wrażenie głęboko prowincjonalnego (sprzed wojny!) widowiska, do którego zaangażowano parę gwiazdorów ze stolicy na gościnne występy.

W Gliwicach sytuacja przedstawia się jeszcze gorzej. Mimo staranniej inscenizacji oraz większej dbałości o tekst słowny i całokształt spektaklu, mamy tu przykre zjawisko obniżające poziom artystyczny: czołowych amantów grają aktorzy starsi wraz z młodymi, nie wychodzącymi poza ramy amator-szczynny, nie wyszkolonymi ani wokalnie ani aktorsko. Niedobrze jest, jeżeli starsza aktorka gra młodą amantkę, gorzej jest, jeżeli młody niewyszkolony amator gra amanta, ale już zupełnie źle, jeżeli wspólnie tworzą parę zakochanych.

I jeszcze jedna uwaga: w Gliwicach, przede wszystkim nasuwa się pytanie, czy taka operetka jak „Domek trzech dziewcząt”, oparta całkowicie na muzyce Schuberta w opracowaniu Bertego i uśiłująca ukazać sylwetkę genialnego kompozytora, ma rację bytu. Naszym zdaniem — tak. Oczywiście nie należy spodziewać się, że widz uzyska w ten sposób jakiś prawdziwy obraz z życia Schuberta. Nie o to tutaj chodzi (choć przy dobrej zbudowaniu libretcie byłoby to do osiągnięcia). Jednak muzyka, choć często wykrojona fragmentarycznie z pieśni schubertowskich i nagięta do libretta, jest mimo wszystko u-

aspiracje, skoro jej kierownictwo mówi, że „stać się ona musi w pierwszym rzędzie teatrem muzycznym o wysokich ambicjach artystycznych, który obok Opery i Filharmonii spełniać będzie rolę wychowawczą wobec nowego widza, a przez swą lepszą formę muzyczną, pogodną i wesołą treść, będzie jednym z najbardziej lubianych teatrów, dającym ludziom pracy radość i wytchnienie po ciężkiej pracy, oraz stanie się źródłem siły dla szerokiej mas — budowniczych Polski Socjalistycznej”. Ta piękna deklaracja pozostaje w tej chwili w sferze marzeń. Mówi się tu także o zespołowości gry aktorskiej, do czego nadaje się zwłaszcza ten typ kameralnej operetki co „Domek trzech dziewcząt”, ale przy najlepszych chęciach osiągnięcie zrównanego i stosunkowo wysokiego poziomu gry jest chwilowo niemożliwe. Mamy bowiem w zespole kilku dobrych aktorów komedijnych (ale nie operetkowych), poza tym aktorów z Opery, Radia, Artosu, a obok nich młodych adeptów sztuki operetkowej a właściwie amatorów, bez żadnej szkoły, którym częstokroć powierza się z konieczności główne role. Najlepsza wola nie tu nie pomoże. Dzieją się więc rzeczy trudne do przyjęcia i zlepek taki nic dobrego nie wroży. Jedni więc marnują się nie na swoim miejscu, inni nie umieją się poruszać na scenie, jeszcze inni nie potrafią śpiewać lub — co najgorsza — nie dają sobie rady ani wokalnie ani aktorsko.

Jakież płyną wnioski z powyższych rozważań? Przede wszystkim stwierdzamy, że — operetka w zasadzie spełnia swoją społeczną funkcję. Repertuar należy czerpać z twórczości operetkowej współczesnej, bądź z bogatych zasobów operetki dawnej, pod warunkiem wszakże, że libretto musi być na nowo opracowane literacko (co zresztą stosuje się już od dawna w operze). Wreszcie trzecim źródłem repertuarowym, może najważniejszym, ale postulowanym na przyszłość, byłaby nowa, rodzima twórczość operetkowa, na którą nas stać bez wątpienia. Kompozytorzy i libreciści muszą mieć jednak tę świadomość, że mają dla kogo pisać, że istnieje odpowiedni odbiorczy warsztat artystyczny, dla którego warto ponieść trud autorski.

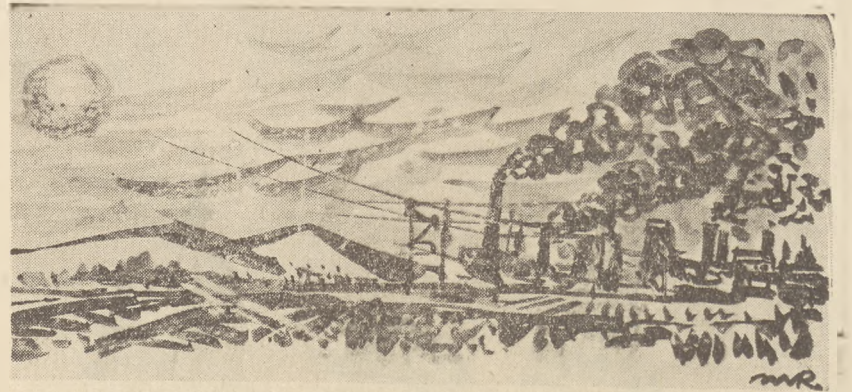
Najważniejszą sprawą jest bardzo gruntowne szkolenie kadr aktorskich. Wiąże się ono z doбором kandydatów o możliwie bogatej skali talentu, którzy muszą połączyć studium aktorskie z muzycznym wokalnym i choreograficznym. Jest to rzecz najtrudniejsza ze wszystkich, ale utworzenie stałego studia operetkowego z gruntownie przemyślanym i opracowanym programem szkoleniowym, prowadzonego przez wytrawnych specjalistów, posunie niewątpliwie sprawę naprzód. Otworzony w bieżącym roku szkolnym wydział estradowy w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej sprawy na pewno całkowicie nie rozwiąże. Operetkę należy traktować na płaszczyźnie specjalnej. Jest to droga długa i żmudna, ale jedyna rokująca poważne nadzieje na przyszłość. Tymczasem zaś musimy być skazani raczej na przedstawienia „warsztatu operetkowego”, który powoli będzie rugował zmiernie i tandetne, zastępując ją prawdziwą sztuką.



Scena z operetki „Domek trzech dziewcząt”

JAN WANTUŁA

GUSTAW
MORCINEK



Rys. M. Rudnicki

Jan Wantuła jest chyba najpiękniejszą postacią współczesnego pokolenia śląskiego i może najbardziej typową postacią w śląskiej odrębności społecznej i kulturalnej.

Jeżeli by nazwisko jego wyprowadzić etymologicznie od gwarowego „w a n t u ł a” lub „w a n t u l i s k o”, czyli od miejsca zawalonego kamieniami, od skalnego złomu lub zgola od „skalistej ziemi”, to będzie ono słuszne i trafne. Wszak urodził się chyba na kamieniu w przenośni i w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Zanim bowiem przodkowie jego wykarczowali podbeskidzki las i zanim zdolali kamieniste pole, „wantułę”, przemienić jako tako w uprawną ziemię, musieli się sporo namożoleć i nauterać z „panami”. A że owej ziemi nie starczyło, by się z niej wyżywić, przeto dobabiali się czarnego chleba na tkackim warsztacie domowym i na paszeniu drobniutkiego kierzdelka owiec na szalasach. Nie zostawili więc w dziedzictwie dostatków ni bogatszego wiana i stąd młodość Jana Wantuły była kamienista.

Poza biedą, odziedziczoną po swych ojcach, starzykach i pradziadkach, przejął od nich tradycję walki o sprawiedliwość społeczną i walki o wolność sumienia.

Bogata była tradycja przekazana Janowi Wantule przez starzyków, tradycja hymna i buntownicza. Że tkwił w niej rebeliancki posiew śląskiego zbrojnika, Ondraszka z Janowic pod Frydkiem, nie ulega wątpliwości. Nie wykrystalizowana idea walki Ondraszka z niesprawiedliwością społeczną przyjęła się i zakiełkowała wśród chłopskiej i pasterskiej biedoty beskidzkiej.

Jan Wantuła urodził się w Ustroniu na Śląsku Cieszyńskim w roku 1877. Ukończył trzyklasową szkołę ewangelicką, do której rzadko zaglądał, gdyż nie miałby kto paść krów. Matka jednak dopilnowała, żeby mały „Wantuloszek” nauczył się porządnie czytać i pisać i by go wychować na zanego człowieka.

Wantuła pisze w swym pamiętniku, że dzięki książkom, jakie znajdowały się w domu, zwłaszcza dzięki Biblii, wcześniej znalazł historię narodu żydowskiego aniżeli polskiego. Po opuszczeniu szkoły, mając lat czternaście, zaczął pracować w arcyksiążęcej hucie ustroniskiej. Zbyt śmiecie jednak sobie czynił, gdyż ze względów politycznych przeniesiono go później do pracy w hucie trzynieckiej. Przepracował jako hutnik trzydzieści cztery lata, równocześnie gospodarując na 4-hektarowym poletku, odziedziczonym po ojcu.

I jak wspomina, w pacholecym już wieku „zaraził się miłością do książek, gdyż książki są jadowite”. Miłość ta rosła, przekształcając się w szlachetną namiętność, w bibliofilstwo, w umiowanie starych druków związanych ze Śląskiem.

Janowi Wantule chodziło bowiem przede wszystkim o Śląsk.

Od najdawniejszych czasów, bo od Reformacji, jęły docierać na Śląsk polskie książki dewocyjne, przeróżne postylle Reja, Gdajusza z Brzega, Biblie gdańskie, Radziwiłłowskie i wileńskie, polemiczne piśma dewocyjne Leopolda i tak zwana „Dambrowka” wileńska, a wszystkie pisane w szlachetnej staropolszczyźnie, prawiające śląskiemu chłopu jedynie o zbawieniu jego zgrzeszonej duszy.

Miłość Wantuły do książek nauczyła go miłości do Polski. Gromadzone zaś przez niego książki, drukowane w Brzegu, Toruniu, Wrocławiu i Krakowie, przybłąkały na Śląsk „z dalekiej” Polski, miały zbijać twierdzenia ludzi złej woli, rzekomych uczonych Niemców i przekonać niewiernych, że Ślązak, posługujący się od czterech wieków polskim drukiem nie może być ani „popolszczonym Morawcem”, jak tego chciała grupa szowinistów czeskich, ani jakimś „Wasserpolakiem”, jak twierdzili Niemcy, a jest tylko Polakiem.

Wystarczyło przyjść do jego domu pod Czanorlią, w której — jak mówi legenda — śpią rycerze Jana III Sobieskiego, a z miejsca owinął przybysza przedziwny urok, który wzrusza, a który zna tylko człowiek rozmiłowany w książce.

W ogromnych szafach piętrzyły się felłaty, białe krulki, elzwyry, postylle, Biblie, księgi oprawne w skórę, zamykane na mosiężne suwaki, książki nieraz mocno sfatygowane, o wytartych brzożkach, czasem nadgrzyzione przez paskudne robactwo książkowe zanim dostały się do jego rąk, księgi pozółkłe i „uwędzone” w dymach kurnych chałup góralskich, mądre prawy naukowe, książki z ekslibrisami, z dedykacjami znakomitych pisarzy z ubiegłej i współczesnej doby, z serdecznymi uwagami ich autorów, księgi wielkie i grube, małe i filigranowe, jedne zdobione inicjałami i drzeworytami lub zgola sztychami, inne zaś skromniutki, drukowane szwabachą i „łacińskimi literami”; czasami przypłatał się jakiś cenny rękopis z XVII wieku; a wszystko to stanowiło ogromny skarb, którego nie było przeliczyć na obiegową wartość.

Poruszył się lekko Jan Wantuła, jego szare oczy zapalały się blis-

kami, usta krasiał uśmiech, gdy widział, że jego książkowe żniwo, owo całozyciowe skrzętne zbieranie, wywołuje radosne zdumienie u zwiędzającego.

Był on przeźroczny i dbający pilnie, by „nie rzucić pereł wieprzom”. Gdy zauważył, że zwykły snobizm lub pusta ciekawość spowodowałyby częste odwiedziny, bywał grzeczny i układny, lecz natręta zbywał od niechęcia jakimś tam pośledniejszym druczkiem i nie nie mówiącym gestem. Gdy jednak zauważył, że ten ktoś rozpala się, że zaczyna ogarniać „bibliofilską gorączkę”, że patrzy zdumiony i jakby z niedowierzaniem na pokazywany — jak na wręczną — stary, polski druk wrocławski czy zgola gdański lub krakowski, wtedy Wantuła zmieniał swój stosunek. Sam promieniejąc z radości, że może komuś sprawić radość, z tajemniczym uśmiechem sięgał poza uszeregowane grzbiety szarego pospólstwa książkowego.

— A to znacie? — pytał chyttrze i podawał na dloni „Triumph po spokojnej Electie Najsławniejszego Władysława Zigmunta Króla Polskiego u Szwedzkiego, Wielkiego X. Lit., obranego Wielkiego Cara Moskiewskiego etc. etc.”, w Wilnie, w kościele Confes. Augsb. roku 1632. Kazanie triumfalne”.

Słodka, mocny zapach jabłek na szafie mieszał się z zapachem starych druków, szelest przewracanych kart pergaminowych i jarmarczny harmider wróbił za oknem tworzył jakieś osobliwe zestawienie dosytnych dźwięków; nasyciona słońcem cisza i powolne tykanie zegara na ścianie — wszystko to stwarzało nastroj zamieszchłej epoki kolijatajskiej.

— A to znacie? — pytał znowu i wyciągał spoza książkowego pospólstwa inny jakiś cenny druk. Pytanie retoryczne! Skądże znałby, jeżeli jeden egzemplarz znajduje się tylko u Jana Wantuły pod Czanorlią, a drugi w Bibliotece Jagiellońskiej? Wszak zachodziły takie wypadki, że śląscy akademicy przyjeżdżali z Krakowa i z Warszawy do „starego Wantuły pod Goj-

ką”, by grzebać w jego drukach i przygotowywać się u niego do egzaminów z historii literatury.

A czasem ukazał się w dloniach gościa istotnie „biały krak” w jednym tylko istniejącym egzemplarzu, jak na przykład kopia cieszyńskiego rękopisu Trzanowskiego „Polonom celebri de stirpe”. Albo rękopis pt. „Komentarze do objawienia św. Jana”, przetłumaczony z tego samego helweckiego kalwina Bullingera, z którego korzystał Mikołaj Rej w swym „Wykładzie Apokalipsy”. I rzecz osobliwa. Jest to rękopis nauczyciela ustroniskiego z roku 1820, wykonany na zamówienie trzech chłopów ustroniskich, którzy utworzyli przedziwną spółkę czytelniczą czy biblioteczną. Korzyści oni na przemian z rękopisu i wspólnie przekazali w testamentach swym dzieciom ową zbiorową własność, która była w ich posiadaniu tak długo, aż ją „stary Wantuła” wygrzebał zapomnianą w „trówie” na strychu u ostatniej spadkobierczyni i wykupił dla swej biblioteki.

— A to znacie? — zadawał pytanie osaczone ujmującym uśmiechem człowieka mądrego i dobrego. I znowu z jego dloni wędrowała do dion gościa wspaniała „Korona na szczęśliwą Koronację Nayaśn. Władysława IV z łaski Bożej Króla Polskiego etc. etc. drukowana w Lubczu w Drukarni Jana Kmity R. P. 1633”.

Albo ten „Triumph po szczęśliwej Viktoriey, z Którą K. I. M. Władysław IV. nad Szwem Hetmanem Moskiewskim i Wojskiem jego wielkim Smoleńskim odniósł etc. etc. Druk w Thoruniu anno 1653”!

Rzecz niezwykła. Oto wiek Władysławy zabłąkał się „pod strzechy chłopskie”! Boć wszystkich tych książek — a było ich sporo — nie pozbiierał Wantuła ze szlacheckich dworów, lecz z chałup śląskich chłopów. Szlachta w całej Polsce i na Śląsku przechowywała z pokolenia na pokolenie stare pergaminy, prawiające o ich klejnocie szlacheckim. Chłop śląski przez cztery wieki przechowywał u siebie „klejnot chłopski” — stare druki, książki i rękopisy. Przekazywał je w dzie-

dzictwie dzieciom, wnukom, prawnukom i praprawnukom, wymieniając je ze zcją w testamentach i strzegąc zazdrośnie przed ogniem i złodziejem. Ha, zaci to musieli być złodzieje, jeżeli łakomili się na książki!... Nie tkwiły w szafie dla ozdoby mieszkania, lecz przechowywane na półce były czytane pilnie przez wszystkie tamte cztery czy pięć lub zgola sześć pokoleń!...

A potem przychodziła kolej na górala z Cisownicy, Jurę G a y d z i c e, który furmanil za wojskami napoleońskimi, włożył się za nimi po świecie i co widział i słyszał, spał w swym pamiętniku. Był to chyba pierwszy chłopski diariusz w Polsce, odkryty przez Jana Wantulę! Osobliwy jego tytuł „Dło pamięci rodu ludzkiego” zapowiadał zbiór wiadomości o charakterze dydaktycznym.

Charakterystyczną cechą owego diariusza był ekslibris Jury Gaydzicy. Polscy bibliofile i znawcy ekslibrisów długo się zastanawiali, czy to robota drukarza, czy też samego autora. Wantuła dowiódł, że autor, Jura Gaydzica z Cisownicy własnoręcznie wykonywał je dla każdej swojej książki gotyckim drukiem, naśladowując do złudzenia pracę artysty grafika czy typografa.

I gdy Jura Gaydzica wianował swoje dzieci, ofiarował im przede wszystkim książki, zaopatrując je w podobne ekslibrisy.

Piękny to był „klejnot chłopski”! Te cenne druki Wantuła zdobywał w przeróżny sposób. Dowiadywał się, zasięgał języka, zachodził, grzebał po „trówach”, wykupywał je za worek kartofli, bo tyle żądał właściciel, za worek jabłek, czasem musiał kupić inną książkę i ofiarować za starą, zjedzoną już przez robaki, a raz — jak to się zdarzyło ze starym Głajcem — wycygnął stary kancjonał za... butelkę wódki.

Wantuła nigdy nie mógł sobie darować, że on, który przez całe życie walczył z pijaństwem, musiał ofiarować staremu pijakowi butelkę wódki, żeby wydosłać od niego cenny druk. Przyznał się, że musiał się

długo łamać, zanim zgodził się na tego rodzaju transakcję. Uważał jednak, że w tym wypadku to jest jego „felix culpa”. I chyba słusznie.

Po „białych krukach” przychodziła kolej na książki z dedykacjąmi.

Kogóż nie gościł u siebie „stary Wantuła”? Bywał u niego Orkan, potem Ochrowicz, Bolesław Prus, Benedykt Dybowski, Wincenty Lutosławski, Wyslouchow — ze wymienimy tylko najgłośniejsze nazwiska, nie mówiąc już o współczesnych pisarzach i profesorach uniwersyteckich. Jakże często wiedli z nim spór, w którym najczęściej zwyciężał Jan Wantuła! Chodziło zawsze o druki, o literaturę średniowieczną na Śląsku i o jej zasięg wśród chłopów.

Zachodzi pytanie, czy Wantuła przeczytał swój księgozbiór. Przeczytał wszystkie książki, każdą wolną chwilę spędzając nad nimi. Jan Wantuła był skromny i nie chciał mówić o sobie. Niechętnie wspominał, że kilkakrotnie oferowano mu współpracę z wielu piśmami w Polsce, on jednakże stale odmawiał. Oferowano mu nawet redaktorstwo. Także odmówił.

Balem się, że przestane być chłopem, że wobec chłopów i robotników będę uchodził za panka! — zwierzył się przed Konińskim, autorem książki „Pisarze ludowi”.

Kronikarz wielmożów cieszyńskich nazwał śląskich chłopów „Humiles et fideles subditi” — pokornymi i wiernymi poddanymi. Grubo się mylił. Chłopi śląscy nie byli nigdy „humiles et fideles subditi”, a chyba już najmniej Jan Wantuła. Wyszedł on bowiem, po-

dobnie jak jego ojcowie i starzykowie, i ojcowie starzyków, tak samotwardy i zahartowany w walce. Od swych przodków wyniósł najpiękniejszy klejnot chłopski, pasujący go w pełni na wartościowego obywatela Polski Ludowej, świadomego swych obowiązków i o wysokiej kulturze umysłowej.

Dziś już nie ma Jana Wantuły. Śmierć jego była piękna jak śmierć opiewana w prowansalskiej balladzie. Sterany pracą zaczął chorować tak jakoś po chłopsku. Przyjaciele chcieli ratować jego wyczerpujące się serce. Skłonili go, żeby poddał się leczeniu w cieszyńskim szpitalu. Pobył tam kilkanaście dni i wrócił do domu. Powiedział, że mu milej w domu umierać.

Zdawał sobie sprawę, że śmierć nadchodzi. Do ostatniej chwili przegłądał swoje książki i tylko jednego żałował: że jeszcze tak mało zrobił!...

W ostatni dzień, w słoneczny poranek lipcowy, wyszedł przed dom, pożegnał się ze swoim obejściem, ze swymi jabłoniemi w sadzie, z Czanorlią, wrócił do izby, pożegnał się ze swymi książkami, usiadł w fotelu. Przyszła wnuczka Urszulka i chciała go zbudzić, bo wydawało się jej, że starzyk usnął. Nie zbudził.

Ludwik Brożek, wierny przyjaciel Jana Wantuły, napisał, że z postacią jego schodzi do grobu wybitny przedstawiciel śląskiego świata pracy, gorliwy, ofiarny działacz społeczny i kulturalny, który swe pióro przez pół wieku włączył do walki o postęp i demokrację i w tej walce trwał na posterunku aż do końca.

ŻYCIORYS WŁASNY

nabyłem w pisaniu takiej wprawy, że redakcje drukowały wszystko, com napisał, bez jakichkolwiek poprawek i zmian i prosiły o współpracownictwo. Za pisanie nie płaciły śląskie wydawnictwa żadnych honorariów. Z biedą pokrywały skromne pensje redaktorowi. W ciągu życia za napisanie przeszło 360 dłuższych artykułów, rozpraw, felietonów, raz jeden (1935) otrzymałem coś 15 zł, a w r. 1908 Andrzej Niemojewski, redaktor „Myśli Niepodległej”, obniżył mi prenumeratę o rubli pięć. Nawet za pisma, do których stale pisywałem, płaciłem przedpłatę.

Przez pismo miesięczne „Zorza” (1900) poznałem się bliżej z Marią Wystouchową, redaktorką i autorką licznych książek treści historyczno - literackiej we Lwowie. Czytywałem przez Wystouchów wydawane pismo „Kurier Lwowski” (z dodatkiem literacko - społecznym „Tydzień”) i stałem się zwolennikiem przez Wystouchów założonego Stronnictwa Ludowego. Przez Wystouchów wypłynęłam na szerzsze wody, zaznajomiłem się ze sprawami społeczno - politycznymi i kulturalnymi ziem polskich, specjalnie galicyjskimi. Tu zetknąłem się z takimi osobistościami, jak przyrodnik dr Benedykt Dybowski, red. Stapiński i wielu innymi. Wkrótce potem zetknąłem się z ruchem socjalistycznym, przeniesionym na Śląsk Cieszyński z dwu stron: z Krakowa i w zabarwieniu czeskim od Morawskiej Ostrawy. Słuchanie różnych mówców socjalistycznych i rozczytywanie się w ich literaturze polskiej i czeskiej wpłynęło na radykalizowanie moich przekonań społecznych i mocno naruszyło moje wierzenia religijne. Tą drogą poznałem szereg wolnomyslicieli (Niemojewski, Radliński, Jan Hempel). Hempel gościł u mnie kilkakrotnie w latach 1910 - 1918.

W hucie zarabiałem nienajgorzej, pracowałem z żoną od świtu do nocy, żyłem bardzo skromnie i oszczędnie. Jedyną „zbytkiem”, na jaki sobie pozwalałem w pierwszych najcięższych latach dziesięciu, to był wydatek na kupno książki, na prenumeratę czasopism. Na książki przeznaczającem dochód z pasiek (sprzedaż miodu) i ze szcepniczy (drzewka owocowe). Przy tym brałem żywy udział w pracy społecznej. Pisywałem do pism, byłem sekretarzem (niepłatnym) w kilku towarzystwach lokalnych — Spółka Drenarska itp i w organizacji zawodowej Związku Metalowców w Ustroniu.

Brałem czynny udział w organizowaniu i urządzaniu pierwszych polskich przedstawień teatralnych (amatorskich) i w zgromadzeniach politycznych. Byłem i radykałem społecznym i narodowym, mocno zaangażowany w pracę narodową przed zakusami germanizacyjnymi i w obronie materialnych praw ludu robotczego. Chciano mnie wytrącić z szeregow bojowników społeczno - narodowych, dlatego z po-

czątkiem 1910 przeniesiono mnie do pracy do huty żelaza w Trzynie, dziś na Zaolziu. Aby nie utracić przysługujących mi praw emerytalnych w Kasie Brackiej, poszedłem i pracowałem w moim zawodzie w Trzynie do 1925.

Po zwolnieniu z Trzyna wciążnięto mnie do pracy społecznej i kulturalno - oświatowej w Ustroniu. Pracowałem w Kasie Spółdzielczej przez 15 lat. W „Macierzy Szkolnej” przez takiż okres jako prezes kola. Założyłem w „Macierzy” bibliotekę, w której nagromadziłem około 1000 tomów wybranych dzieł. Wyglądałem odczyty najrozmaitszej treści, rolniczej, sadowniczej (opłacalność sadów), spółdzielczej, historycznej. Schyłek życia postanowiłem poświęcić badaniu przeszłości Śląska. Szperałem w starych bibliotekach kościelnych, archiwach zbiorowych, gminnych, wyszukując interesujące mnie szczegóły. Część zapisów opracowałem i ogłosiłem w „Zaraniu Śląskim”, w „Silwa Rerum”, w kalendarzach, czasopismach. Podczas wojny, mimo wyraźnego ostrzeżenia, jednak sporo książek — powieści — pożyczalem zaufanym osobom i wiele tomów przepadło.

Aby dać początek do odnowienia biblioteki w Ustroniu, wybrałem spośród moich książek 350 tomów powieści, poezji i popularno - naukowych i ofiarowałem gminie Ustron już przed dwoma laty. Żywię nadzieję, że tak jak dożyłem Polski Ludowej, której władze pragną podnieść chłopia i robotnika na wyższy, coraz wyższy poziom dobrobytu i kultury — dożyję czasu, gdy w każdej wsi polskiej można będzie dostać do czytania wszelkie wartościowe dzieło polskiej literatury i celniejsze utwory piśmiennictwa świata.

Przez całe życie — od dwudziestego roku życia — zwalczałem słowem i przykładem pijaństwo, alkoholizm. Napisałem na ten temat szereg rozpraw i niezliczone toczyłem dyskusje z ludźmi trzeźwymi i pijakami. Jakżebyłem się cieszył, by młodzież zamiast flaszki „czystej” i „zakrapianej” brała w ręce książki, gazety.

Gdyby mi było danym jeszcze raz przeżyć okres od 1897 do dziś, jeszcze bym się bardziej przykładał do pracy, do życia osobiste skromnego, zgola ascetycznego, a starał się jeszcze więcej pracować społecznie dla powszechnego dobrobytu, dla podniesienia kulturalno - oświatowego przez nabywanie i upowszechnianie zawartości ideowej dobrych książek! Acz twardy, nietłusty był mój żywot, ale wielkie były osiągnięcia życiowe; przeszły nawet moje życzenia i pragnienia. Mogę czekać spokojnie za koñczenia wędrówki ziemskiej.

JAN WANTUŁA

*) Fragmenty ze zbioru pism historycznych Wantuły, który ul... się nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej.



Rys. M. Rudnicki

FRAGMENTY

Urodziłem się w Ustroniu 20.IX. 1877 roku. Ojciec na gospodarstwie czterohektarowym w młodości tak jak dziad i pradziad zajmował się tkactwem. Siali len, kupowali przedzę, wełnę. Tkali i obcym sprzedawali płótno szeroko poza Ustron. Kiedy w siódmym roku życia zaprowadzono mnie do szkoły (prywatnej, ewangelickiej), umiałem już czytać i trochę pisać, bo mnie matka, przędąc wełnę na kotłowrotku, nauczyła na starym „śląbikarzu” czytać najpierw „szwabachą”, a potem łacińskimi czioczkami-literami. W domu, jak w każdej rodzinie ewangelickiej na Śląsku, było wiele książek treści religijnej: zbiory kazań drukowane na dawnym ziemiach polskich, „śpiewniki, kalendarze, a przede wszystkim Biblia. Zgola od siódmego roku zacząłem rozczytywać się w tych dziełach; nie wszystko rozumiałem. Dzieje narodu żydowskiego poznałem doskonale z Biblią w czasie, kiedy nie absolutnie nie wiedziałem o Piastach — Jagiellach — Sobieskich. „Wieczory pod lipą” Siemienińskiego przeczytałem w dwunastym roku życia. Z jakim ja to zapamiętałem te popularnie napisane dzieje Polski. Jakże bolełem nad upadkiem Polski. Kiedy w r. 1895 zaczął ks. Franciszek Michejda wydawać pismo tygodniowe „Przyjaciel Ludu”, umiałem już czytać, toteż zachłannie czytałem to piśmo, nie mogąc doczekać się nowej niedzieli. Aż do szesnastego roku skromne piśmo to starczyło mi musiano za źródło wiadomości ze świata i szczerpe wieści z Polski. Przez „Przyjaciela Ludu”, redagowanego w duchu ewangelickim, lecz polsko-narodowym, uświadomiłem się narodowo. Stopniowo stałem się i poczułem się Polakiem, członkiem wielkiego Na-

rodu Polskiego... Już na ławie szkolnej zwalczałem wśród współuczniów błędne, propagowane przez renegackie piśma poglądy, że Ślązacy to nie Polacy, ale odrębna rasa, nic z Polską nie mająca wspólnego; że nam, Ślązakom, należy robić wszystko, aby się nauczyć po niemiecku i złać się z Niemcami. Do szkoły uczęszczałem nieregularnie. Od listopada do marca bez przerwy, ale potem aż do jesieni po pół dnia (od 1 — 3 — 4 godzin), jeśli tygodniami nie widziałem siali szkolnej, pracując w polu lub pasąc krowy... Jakże ja zazdrościłem synom robotników lub urzędników, którzy nie musieli być pastierzami. Mimo tych ciągłych przerw w nauce udało mi się w ciągu zimowej nauki „dogonić” uczniów uczących się bez przerwy, a w niektórych przedmiotach zająć przodujące miejsce. To były sposoby...

Kiedy opuściłem szkołę, została mi rozbudzona przez nauczyciela ochota do dalszego kształcenia się, do zdobywania jako samouk wiedzy z książek, jakie tylko udało mi się zdobyć. Szczególnie interesowałem się historią i światem przyrody. Ojciec nie mógł mi dać środków do dalszej nauki. Była liczna rodzina. Musiałem wstąpić do pracy w hucie w Ustroniu. Wyczyłem się ślusarstwu maszynowemu. W tych czasach przy braku odpowiednich maszyn trzeba było ręcznie obrabiać precyzyjne części do budowy maszyn. Praca była dziesięć do szesnastu godzin na dobie, wyczerpująca. Trzeba było wysilać nie jeno ręce i nogi, ale i mózg. W wolnych od pracy godzinach zagłębiałem się w książkach. Odpoczywałem po pracy czytając i gromadząc okruczyne wiedzy. To nie było systematyczne, łatwe uczenie się na wykładach nauczycieli, z dobieranych umiejętnie dzieł, z objaśnieniami, ale nieraz nad zro-

