BIBLIOTEKA
Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w GDAŃSKU
19. Polon.

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

Nr 27 (97) ROK III — WARSZAWA 8 — 14 LIPCA 1954 R.

CENA 1,20 ZŁ

W NUMERZE:

JAN KOTT — Porzućcie wszelką nadzieję
JERZY BROSZKIEWICZ — Felieton gratulacyjny
STANISŁAW STASZEWSKI — III Ogólnopolski Pokaz Architektury
LESZEK PROROK — Peregrynacje lubuskie
ANDRZEJ DRAWICZ — Nacieram na „kierunek natarcia"
KAZIMIERZ GÜNTHER — Głos ma odbiorca
TERESA BILIK — Parę uwag.
TADEUSZ JAWORSKI — Reżyser chciałby podpisywać swoje filmy
BOLESŁAW MICHAŁEK — „Tosca" na ekranie

WSPÓŁPRACA MIĘDZYNARODOWA

WINCENTY SZOBER

Z. SKIBNIEWSKI
Prezes Komitetu dla Spraw Urbanistyki i Architektury — Polska

W przeddzień odjazdu młody architekt duński zapytany w prywatnej pogawędce, co mógłby powiedzieć o swoim krótkim pobycie w Polsce, w której był po raz pierwszy, starał się swoje wrażenia ująć w jednym zdaniu. Nie doskonała organizacja spotkania, nie wygody, jakimi otoczeni zostali goście lecz serdeczność i bezpośrednia koleżeńskość Polaków a przede wszystkim spokój o przyszłość, jaki wyczuwa się w pracy naszych architektów były tymi momentami, które najbardziej zaimponowały młodemu koledze z Danii.

Wszyscy niemal mówcy w czasie obrad podkreślali, że praca architekta rozwijać się może tylko w warunkach pokojowych. Członek Międzynarodowego Komitetu Przygotowawczego Spotkania znany francuski architekt A. Lurçat mówiąc w zagajeniu spotkania o celu obrad uważał, że najważniejsza jest „wspólna praca ze wszystkich naszych sił nad tym, aby dzieła, które tworzymy z takim wysiłkiem, trudem tylu ludzi, nie były już więcej niszczone i żeby temu dziedzictwu narodowemu w pomnikach z kamienia, marmuru lub cegły, przedstawiającemu jakość i różnorodność naszych kultur, nie groziła zagłada". Wielekroć na sali obrad, w czasie spacerów i wycieczek architekci różnych narodowości i różnych poglądów mówili z głębokim przekonaniem o konieczności aktywnego stosunku artystów i budowniczych do sprawy pokoju światowego.

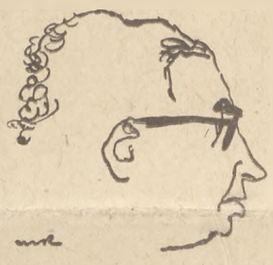
T. BRADDOCK — Anglia

*

Poprzez pryzmat problemów architektonicznych mogliśmy z całą ostrością zobaczyć aktualne stosunki na terenie Niemiec. Naczelny architekt Wielkiego Berlina prof. Henselman mówił o wielkich trudnościach w planowaniu urbanistycznym stolicy, które wynikają z podziału na strefy. Myśl planistyczna ogarniać musi całość, realizacja zaś ograniczyć się musi do części. Strefa wschodnia może już poszczycić się osiągnięciami w dziedzinie budownictwa mieszkaniowego i społecznego — zrealizowana aleja Stalina jest tym dla Berlina czym MDM dla Warszawy. W strefie zachodniej natomiast opracowywane są plany budynku uodpornionego na działanie bomby atomowej i wodorowej. Konstrukcja tego budynku jest tak pomyślana, że w przypadku ewentualnego wybuchu bomby ulegają zniszczeniu ściany i całe wyposażenie wewnętrzne, pozostaje nietknięta konstrukcja i klatka schodowa, jako najtrudniejsze do wykonania i najkosztowniejsze elementy budowli. Człowiek dla szaleńców bomby wodorowej nie jest „rzeczą" kosztowną, ulega zagładzie — konstrukcja zostaje. „Budowanie domów z myślą o nowej wojnie — to zdrada architektury. Nasz problem, o którego rozwiązanie walczymy, to: rozkwit architektury lub jej upadek, życie lub śmierć".

*

Najsilniejsze wrażenie na wszystkich naszych kolegach zza granicy wywarło tempo i rozmach inwestycji budowlanych. Szczegółowo interesowali się budownictwem mieszkaniowym, nie ograniczając się do zewnętrznego tylko obejrzenia naszych osiedli i dzielnic. W małych grupkach, z własnej inicjatywy wstępowali do mieszkań, rozmawiali z gospodarzami, porównywali różne typy układów pokoi, ich ustawność i wykończenie. Dyskutowano i krytykowano szczegóły. Ogólne uznanie zyskała dbałość o jednoczesne wyposażenie dzielnic i osiedli mieszkaniowych. B. prezes Hinduskiego Instytutu Architektury Homi Dallas tak mówił o tym:



H. DALLAS — Bombaj — Indie

— „Oglądałem mieszkania prawie we wszystkich krajach świata z wyjątkiem Ameryki i stwierdzam, że budownictwo mieszkaniowe stoi w Polsce na wysokim poziomie. Imponujący jest przede wszystkim rozmach budownictwa".

W czasie obrad mówcy porównywali nasze budownictwo z budownictwem w swoich krajach, wskazywali na zbieżność niektórych zagadnień i na szereg różnic.

Fleming Teisen, architekt Urzędu Planowania Kopenhagi przedstawił zebranym zasady, którymi urbaniści duńscy kierują się w swoich pracach nad przebudową chaotycznie zabudowanych starych miast i przyznał, „że problemy te są trudne do rozwiązania w śródmieściach wielkich miast, gdzie wartość budynku jest oceniana ponad miarę, a interesy wielkich kapitalistów idą w tym kierunku, aby ich budynki były jeszcze wyższe i jeszcze okazalszę niż te, z którymi sąsiadują".

Problemy gospodarcze, ich wpływ na urbanistykę i architekturę ujawniły się w dobitny sposób w uwagach brytyjskiego architekta Douglasa Bailey'a. Jeszcze w czasie wojny opracowywano w Anglii plany odbudowy zniszczeń i przebudowy wielkich miast. Do najsłynniejszych należy niewątpliwie plan przebudowy Londynu wykonany przez Abercrombiego. Osiągnięcia powojenne, duże niewątpliwie w zakresie uzupełnienia strat w budownictwie mieszkaniowym, nie dorównały jednak zamierzonym planom. „Miasta nasze — mówił Bailey — nie były odbudowywane na wielką skalę. Budownictwo było nierównomierne, ponieważ bardzo mało zrobiono w dziedzinie służby zdrowia, budownictwa społecznego, kulturalnego i komunikacji. Różnice między zapowiedzią a aktualnymi osiągnięciami należy przypisać m. in. ograniczeniom ekonomicznym, do których z pewnością przyczyniły się obecne zbrojenia".

F. TEISEN — Dania

Zgromadzeni w stolicy goście zagraniczni zwiedzili z wielkim zainteresowaniem Pałac Kultury i Nauki, który jest dowodem nie tylko wspólnych poglądów na sztukę, lecz również braterskiej współpracy i pomocy na płaszczyźnie gospodarczej. O przykładach takiej współpracy mogliśmy słyszeć z ust przedstawicieli krajów demokracji ludowych, którzy wielokrotnie zwracali uwagę na ich stosunki ze Zw. Radzieckim. Przewodniczący Komitetu Urbanistyki i Architektury w Koreańskiej Republice Demokratyczno - Ludowej Kim Kwan-Hen mówił o pomocy jaką zniszczony 3-letnią wojną kraj otrzymuje w ogromnym dziele odbudowy od Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej.

Abouchar Rafik — architekt z Damaszku opowiadał o zacofaniu w jakim pozostawała Syria i o ciężkich warunkach pracy architektów, którzy swymi projektami usilnie starają się poddźwignąć ogólny poziom życia w kraju. Cóż z tego — mówił Abouchar Rafik — że „mamy wielkie projekty, ale na ich realizację brak nam środków. Proponują nam wprawdzie pomoc zarówno finansową jak i techniczną, ale na warunkach ograniczających naszą niepodległość, pomoc, która nie służy bynajmniej sprawie pokoju o który walczymy. Odmówiliśmy i nadal odmawiamy przyjęcia tej pomocy".

*

Wszyscy dobrze wiemy, jak różne bywają formy współpracy między narodami. Warszawskie spoktanie architektów z całego świata było dowodem, że istnieje możliwość swobodnej wymiany myśli, niezależnie od kierunków w sztuce, którym się hołduje. W ciągu pierwszych

A. DOBROWOLSKI
Naczelny architekt Kijowa

dwóch — trzech dni Spotkania blisko 200 architektów z 22 krajów świata nie zdążyło się jeszcze dość dobrze zapoznać. Cenną inicjatywę rzucili architekci francuscy, którzy zaproponowali, poza normalnym programem, spotkania w mniejszych grupach i na początek zaprosili do siebie grupę koreańską. Wspólne wycieczki po Polsce bardzo zbliżyły uczestników, zawiązały się nowe przyjaźnie, wymieniano przywiezione wydawnictwa, notowano adresy, ofiarowywano prezenty.

A. Lurçat rozdarował wszystkie przywiezione ze sobą egzemplarze swej pracy pt. „Formes composition et lois d'harmonie". Ostatecznie, zmuszony koniecznością musiał nabyć jeszcze dwa komplety swego dzieła w kiosku Domu Książki w gmachu obrad, aby z dedykacją wręczyć je swoim nowym przyjaciołom.

Tu na marginesie nasuwa się drobna uwaga pod rozwagę tym wszystkim naszym architektom, którzy twierdzą, że kompozycja architektoniczna jest zbyt skomplikowanym zjawiskiem, aby ją można było w naszych warunkach ująć teoretycznie. Jeśli Lurçat mógł na ten temat napisać dwa grube tomy, to wydaje się, że i nas stać na to, aby na wydziałach architektury wprowadzić nareszcie przewidziane programem wykłady teorii z kompozycji architektonicznej.

Serdeczne kontakty artystów i budowniczych z odległych nieraz od siebie krajów przybierały wielekroć konkretne zupełnie formy zapoczątkowania ściślejszej współpracy. Naczelny architekt Berlina Hermann Henselmann omawiał z grupą koreańską możliwość wyjazdu ekipy architektów niemieckich do Korei. Duże doświadczenie budowniczych NRD w zakresie wykorzystania gliny jako materiału zastępczego przy wznoszeniu budynków oraz doświadczenie zdobyte przez Niemców przy odbudowie i budowie zakładów ceramicznych mogłoby stać się dla Korei nieocenioną pomocą. Bardzo braterskim i serdecznym odruchem był akces architekta belgijskiego Rodolphe

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

JULIAN PBZYBOŚ

SŁOWIK

Skryty głośno w cierniach tarnin i malin
naglił noc — i mijała, i szlifował swój głos
i świst

i wyciągał swój śpiew
w cienki włos. I wił ikliwiej i cieniej
twój złocisty lok około ucha.

Słuchaj,
słuchaj — dalej:
przenoś, miła, słowika
ze słyszenia — w widzenie:
to skowronek, to świt.
Oto widzę jaśniejącą twoją brew.

I dotknęłaś rzęsami moich powiek.

Tchnąłem słowo —
odpowiedz.

Spojrzyj: słowik
na każdym czubku drzew
znika
podlatując w jednowymiarowość
i najdźwięczniej i najbezimienniej —
w ciszę.

„Kocham" — słyszę.

PARĘ SŁÓW PRAWDY
o sprawach kulturalnych Poznania

EUGENIUSZ PAUKSZTA

Nie jest specjalną tajemnicą, choć jest faktem wstydliwym zjawisko zamierania intensywności życia kulturalnego i artystycznego Poznania. Bardzo wyraźnie zaobserwować można od paru lat obniżenie się poziomu pracy instytucji kulturalnych i ośrodków twórczych przede wszystkim zaś wygasanie wewnętrznego zapału i dynamiki. Zjawiska tego nie można przesłonić wskazywaniem na bezsporne i rzeczywiste osiągnięcia Opery poznańskiej oraz Filharmonii z jednej strony, sumowaniem zaś rzeczywiście różnorodnych i częstych imprez artystycznych z drugiej. Sprawy muzyki łącznie z operą to rzeczywiście jasna karta na mocno chmurnym niebie kulturalnym Przemysławowego Grodu — pominę je więc w dzisiejszych rozważaniach, mających na celu ukazanie przede wszystkich niedociągnięć i wskazanie środków naprawy. Ilość zaś i różnorodność imprez wcale nie przesądza sprawy jakości. Z tą zaś jest mocno gorzej, jeżeli nie całkiem już źle...

DWIE KIERUNKOWE

Pierwsze lata powojenne wskazywały na pozornie silną dynamikę kulturalnego Poznania. Aktyw kulturany i twórczy miasta w dużej mierze ocalał. Jednocześnie brak pomieszczeń w stolicy skupił początkowo w Poznaniu sporą grupkę inteligencji twórczej. Start był ostry, choć chaotyczny i nie zawsze podbudowany świadomością celów i zadań. Repertuar teatralny wahał się między ambitnymi inscenizacjami a sztuczkami bardzo miernymi grywanymi dla względów kasowych. „Życie Literackie" nie zdołało wykształcić skrystalizowanego oblicza, a po odejściu sporej grupki twórców do Warszawy, pismo zgasło wkrótce na uwiąd starczy. Plastyka wahała się między nowinkarstwem (pamiętna grupa 4F+R = forma, farba, faktura, fantastyka + realizm!!!), a pierwszymi usiłowaniami przyjęcia realistycznej metody twórczej. Wydawnictwa prywatne, a potem i spółdzielcze („Wydawnictwo Zachodnie i Morskie") wyrzucały sporo, niestety, pozycji w zasadzie b. miernych. Wznowione zostały „Czwartki literackie", odbywały się stałe dyskusje teatralne, „Czytelnik" organizował cykle wieczorów autorskich.

Wkrótce jednak pierwszy rozpęd zmalał. Gasła jedna placówka i jedna inicjatywa po drugiej. Większość z nich bowiem tkwiła jeszcze zbyt mocno korzeniami w klimacie kultury przedwojennej, co z narastaniem świadomości zadań i roli właściwie pojętej pracy kulturalnej nie mogło się ostać na długo. Pojawiły się pierwsze objawy marazmu.

Równolegle z tymi krótkotrwałymi zrywami pracy zawodowych ośrodków artystycznych i kulturalnych, konsekwentnie, planowo, z typową poznańską systematycznością rozpoczęta została wielka akcja upowszechniania kultury. Docierano do miasteczek i wsi, do fabryk i świetlic miejskich. W nowych warunkach reaktywowały działalność dawne zespoły amatorskie, powstawały nowe. Wyrastały świetlice, tworzyły się punkty biblioteczne, szerzyła się propaganda gazety i książki. Zjawisko powszechne, nie odbiegające w głównych liniach od tego, co działo się w całej Polsce. Sytuacja poczyna się zmieniać — z rozszerzeniem ilości odbiorców, z promieniowaniem kultury na nieobjęte nią dotąd warstwy społeczeństwa — równolegle słabnąć poczyna intensywność twórcza środowiska artystycznego Poznania i zamierają ogniska skupiające artystów.

Sprawy kultury w Poznaniu rozchodzą się w dwu kierunkach. Oto wzrasta ciągle chłonność terenu, podnosi się poziom nówego odbiorcy kulturalnego na wsi i w mieście, a jednocześnie traci Poznań dynamikę twórczą, następuje jakiś bezwład i zatracenie inicjatywy. Zjawisko to z każdym rokiem pogłębia się, w związku zaś z tym niepokojąco maleje siła oddziaływania kulturalnego środowiska poznańskiego. Warto tej sprawie przyjrzeć się bliżej.

PRZYCZYNY

Realizowanie podstawowych zadań polityki kulturalnej osłabia się na konkretnym terenie z chwilą, gdy maleje aktywność i opada poziom pracy działających w nim zespołów twórczych. Braki i mankamenty działalności poznańskich środowisk artystycznych osłabiły rolę Poznania jako ogniska kulturalnego Wielkopolski i ciążących ku niej terenów Ziemi Lubuskiej.

Jedną z ważkich przyczyn zamierania aktywności twórczej w Poznaniu był klimat mieszczańskiej kultury przedwojennej, ciążący zbyt silnie na wielu jednostkach, by mogły one łatwo przyswoić sobie nowe treści sztuki realistycznej.

Były jednak przyczyny dalsze. Jedne z nich łączą się z przerostami centralistycznymi w naszej polityce kulturalnej, z hegemonią Warszawy. Stolica zaczęła ściągać z Poznania bardziej wybitnych aktorów, scenografów, plastyków, kompozytorów, pisarzy. Osłabieniu uległy kadry teatru, plastyki, literatury.

Zjawisko żadną miarą nie byłoby jednak tak groźne i ciągłe, gdyby na miejscu zaistniały obiektywne warunki dla rozwoju twórczości artystycznej. Stało się jednak inaczej. W Poznaniu nie istnieje w obecnej chwili dosłownie żadne zaplecze organizacyjne ani materialne, nie ma ognisk przyciągających twórców do siebie. Rokiem zwrotnym zasadniczo, niestety, w kierunku in minus, stał się 1950. Przestały wychodzić pisma o charakterze kulturalnym na miejsce małych kilkunastu firm wydawniczych nie powołano do życia nowej. Zniesiono miejskie i wojewódzkie nagrody za działalność artystyczną i naukową. W Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych skasowano wydziały malarstwa i grafiki, zniesione zostało Ognisko Kultury Plastycznej. Pogłębiał się z zastraszającą szybkością ostry kryzys w teatrach.

W obrazie zamierania aktywności twórczej Poznania nie można pominąć jeszcze jednego zjawiska bardzo charakterystycznego. Dobór ludzi kierujących sprawami kultury był, a i jest często nadal, zupełnie przypadkowy. Przez wiele lat z rzędu wydziały kultury miejskiej i wojewódzkiej rad narodowych nie zdawały egzaminu. Wydziały te, pogrążone w papierkowej, biurokratycznej robocie, uniesione zapałem lukrowania statystyk i wykazów, zapominały zupełnie o właściwej swej roli. Nie znały stanu faktycznego, nie rozumiały potrzeb ludzi bezpośrednio związanych z pracą kulturalną. Żadne postulaty wysuwane przez związki twórcze nie znajdowały odzewu. Dla przykładu: z jednym niezawnym wyjątkiem, przez cały okres od Wyzwolenia nie została w Poznaniu zakupiona żadna z prac miejscowych plastyków, ze strony żadnej instytucji nie zostało też okazane zainteresowanie dorobkiem poznańskiej plastyki. To samo zjawisko identycznie wyglądało w odniesieniu do innych związków twórczych.

Podobnie zabrakło troski o sprawy bytowe i zawodowe artystów. Plastycy nie mogli dobłagać się o pracownie, zbywano ich niechętnym wzruszeniem ramion, i dopiero interwencja posła Barcikowskiego sprawiła, że w ubiegłym roku sporządzono 10 pracowni na poddaszach domków odbudowywanych na Starym Rynku. CBWA nie posiada właściwego pomieszczenia, wystawy urządzane są w ciemnym i ciasnym lokalu. Przedwojenny lokal Związku Plastyków, zajmowany kolejno przez różne instytucje, ostatnio, mimo że decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki od roku przywrócony został plastykom, przez lokalne czynniki ostatecznie przekazany został „Delikatesom". Nie były załatwiane sprawy mieszkaniowe.

ALE I TWÓRCY NIE BEZ WINY...

Tak związki twórcze jak i zespoły artystów teatru czy muzycy nie okazali jednak zbyt wielkiej aktyw-

DOKOŃCZENIE NA STR. 2

Rysunki
MARKA RUDNICKIEGO

Jak wam się podoba

JAN KOTT

PORZUĆCIE WSZELKĄ NADZIEJĘ

Nadzieja jest beznadziejna. Ale nie dlatego, że ten równie ponury jak czułostkowy dramat o rybakach holenderskich kończy się nieszczęśliwie i tragicznie. *Nadzieja* jest beznadziejna jako wzór i model przedstawienia szkolnego, właśnie jako warsztat młodego aktora. I oto jest cały mój spór z kierownictwem warszawskiej szkoły teatralnej.

Tłukło się tę *Nadzieję* bez miłosierdzia we wszystkich szkołach teatralnych przed tą i tamtą wojną i na niezliczonych przedstawieniach amatorskich. Tłucze się ją dalej. Przez dwa lata przygotowywali *Nadzieję* jako pracę dyplomową absolwenci wydziału aktorskiego PWST. Dlaczego? Aleksander Zelwerowicz pisze w swojej wypowiedzi w programie, że *Nadzieja* ma aż dwanaście świetnych ról, w tym osiem doskonałych ról kobiecych. Rzeczywiście role w *Nadziei* są dobre, takie jak aktorzy lubią, dramatyczne, krwiste, charakterystyczne, z mięsa i z krzyku. Można się w nich na pewno wygrać. Ale nie chodzi tylko o to, jak się gra; chodzi także o to, co się gra.

Z perspektywy sceny sztuka składa się z ról; z perspektywy widowni sztuka składa się przede wszystkim z literatury. Co mi z tego, że role są dobre, kiedy sztuka jest zła? I to zła w swoim gatunku, zła jako literatura.

Na złym malarstwie nie wychowa się nigdy przenikliwego krytyka ani wrażliwego i czułego historyka sztuki. Na złej literaturze nie wychowa się ani Czernyszewskiego, ani Sainte-Beuve'a, ani Boy'a. Nie wierzycie? Czytajcie naszą prasę literacką. Krytyk przynajmniej raz do roku musi mierzyć się z arcydziełem. Nie może wybierać tylko między tym, co jest złe i co jest jeszcze gorsze. Aktora można również wychować tylko na arcydziełach dramatu i komedii. Oczywiście w szkole teatralnej potrzebne są także ćwiczenia. Młodziutki aktor musi umieć zagrać niewidomego starca, który przechodzi ulicę i zgubił swoją białą laskę. Adeptka na aktorkę — jak to niedawno widzieliśmy na ekranach — musi umieć pokazać, jak bez igły i nitki łapie oczko, które puściło na pończosze. Ale nie można nie dostrzegać różnicy między oczkiem w pończosze i oknem, którym patrzy się na świat, między ćwiczeniem i pracą dyplomową, między środkami i celem teatralnej edukacji.

Być może, że *Nadzieja* jest zbiorem pożytecznych ćwiczeń teatralnych, ale na pewno nie jest sztuką, która może żądać dziś od aktora intelektualnego trudu, pracy wyobraźni, wewnętrznego głębokiego zaangażowania. Nawet przed pięćdziesięciu laty dramat Heijermansa nie był żadną artystyczną rewelacją. Wywodził się ze szkoły Hauptmanna z jego społeczną retoryką, przypominającą mowy wyborcze socjal-demokratów niemieckich, upodobaniem w ponurych charakterach i krwawych dramatach i naturalistyczną fakturę w rysunku postaci. Ale daleko mu do pasji oskarżycielskiej mistrza, jeszcze dalej do równie ponurej, ale precyzyjnej, zwięzłej i surowej dramatyki Ibsena.

Nadzieja Heijermansa utrafiła w młodopolskie gusta a raczej brak gustu i to było jedną z przyczyn jej dawnego powodzenia. Deklamacyjna w swoich rewindykacjach społecznych bardzo podobała się mieszczanom, zwłaszcza że szło o holenderskich szyprów. Budziła umiarkowaną grozę i łezkę; był w niej wiatr, nastrój, pierwotna natura chłopska, nieślubne dziecko i dużo melodramatu. Co więcej trzeba? W dodatku Kasprowicz przełożył *Nadzieję* podrabianą kaszubską gwarą, od czasu do czasu zatrącającą góralszczyzną.

To nie są złośliwości. Naprawdę jest o co się spierać, jeśli kierownictwo naczelnej uczelni teatralnej taką właśnie sztukę jak *Nadzieja* uznaje za „pozycję szkoleniową", na której najlepiej jest kształcić młodego aktora. Jest w tym jakieś istotne nieporozumienie ideowe i artystyczne.

Wszyscy o tym dobrze wiemy, że znakomita większość naszych aktorów młodego i średniego pokolenia staje bezradna, kiedy przyjdzie zagrać postać, która wykracza poza ich wąziutkie i prywatniutkie osobiste doświadczenie. Że nie znają ani romantycznego gestu, ani klasycznej dyscypliny, że fredrowski styl mieszają z humorem Bałuckiego, Moliera z Zapolską, a Kochanowskiego tylko dlatego nie plączą z Morstinem, ponieważ nikt z nich nigdy, jak długo żyje, nie zagrał w *Odprawie posłów greckich*.

Uczelnie teatralne muszą uczyć różnych stylów gry, nie tylko mieszczańskiego realizmu. Muszą kształcić smak, dowcip, inteligencję; realistyczne gesty na pewno nie wystarczą do uformowania aktora. Trzeba do szkół teatralnych wprowadzić jak najszerzej arcydzieła klasyki polskiej i obcej. I nie powtarzać ciągle tych samych nieszczęsnych „pozycji szkoleniowych". Inaczej przez następne lat dziesięć będziemy dalej grali ciągle w kółko i na krzyż te same dwadzieścia pięć pozycji rzeczywiście „żelaznego" repertuaru.

Żal mi bardzo słuchaczy PWST, którzy włożyli tyle rzetelnego wysiłku i ambicji w sztukę, na której tylko z trudem dosiedzieć można do końca. Ale do książki, którą kierownictwo teatru rozłożyło w przedsionku, mógłbym jedynie wpisać: „Porzućcie wszelką „Nadzieję", którzyście tutaj wstąpili..."

Teatr Nowej Warszawy Herman Heljermans: Nadzieja. Przekład Jana Kasprowicza. Przedstawienie dyplomowe słuchaczów IV roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej pod kierunkiem reżyserskim Mariana Wyrzykowskiego. Dekoracje i kostiumy: Zofia Kowalska Otto.

HENSELMAN
Naczelny Architekt Wielkiego Berlina

A. LURÇAT
Francja

T. W. OLSSON
Szwecja

J. TSCHUMI
Przewodniczący Międzynarodowej Unii Architektów — Szwajcaria

KIM KWAN HEN
Wiceprzewodniczący Komitetu dla spraw urbanistyki i architektury Koreańskiej Republiki Ludowej

G. ADAMOLI
Włochy

WSPÓŁPRACA MIĘDZYNARODOWA

DOKOŃCZENIE ZE STR. 2

Haesen'a, który rezygnując z intratnej prywatnej praktyki, w swoim kraju, zgłosił chęć wyjazdu do Korei na okres całego roku.

*

Nasi zagraniczni koledzy, zachęceni pięknym bezpośrednim przemówieniem Naczelnego Architekta Warszawy Józefa Sigalina w pierwszym dniu obrad oraz życzliwą, serdeczną atmosferą przez cały okres pobytu w Polsce wypowiadali się szczerze o naszym kierunku twórczości architektonicznej. Któregoś dnia późnym wieczorem grupa architektów czeskich, duńskich i polskich wracała ze Starego Miasta do hotelu. Jeden z Duńczyków powiedział, że forma całego budynku, jego konstrukcja, czy materiał, z którego został wzniesiony uzależnione są jedynie od warunków geograficznych i klimatycznych. Formy narodowe czy regionalne ujawniać się powinny dopiero w szczegółach, dekoracji i detalowaniu. Nie wszystkich gości przekonywał sposób nawiązywania przez naszych architektów do wzorów klasycznych. „Jeżeli chodzi o mnie — mówił np. architekt brytyjski Douglas Bailey — skrytykowałem w pewnych wypadkach tendencje do odtwarzania raczej szczegółów niż ducha klasycznej architektury i tworzenia architektury elewacji". Był to początek dyskusji, którą podchwycił znany architekt, profesor z Pragi, Oldrich Stary. Tematu starczyło do samego hotelu. Kiedy indziej po wyjściu z Ogólnopolskiego Pokazu Architektury dwaj inni czescy architekci, Stadtdrucher ze Zwolenia i Novy z Pragi, z całym uznaniem wyrażali się o polskiej myśli urbanistycznej, wskazując jako na najlepsze na projekt zabudowy Gdańska i rozwiązanie wschodniego odcinka trasy W—Z w Warszawie według projektu zespołu Guzickiej i Tetmajera.

*

Trudno zakończyć te uwagi z kilkunastodniowego spotkania z zagranicznymi kolegami. Zbyt świeże są jeszcze wrażenia, aby móc oddzielić rzeczy ważne od mniej ważnych, aby zdobyć się na wyciągnięcie bardziej ogólnych wniosków. Bogaty materiał czeka na bardziej wnikliwe opracowanie.

WINCENTY SZOBER

PARĘ SŁÓW PRAWDY
o sprawach kulturalnych Poznania

DOKOŃCZENIE ZE STR. 2

ności w trosce o własne sprawy. Nie było protestów przy pociągnięciach bezpośrednio uderzających w sprawy twórcze, jak przykładowo pełna rezygnacji zgoda na skasowanie wydziałów malarstwa i grafiki przy WSSP. Bezceremonialne w swoim czasie poczynania redaktorów miejscowych pism z dostarczanymi im przez literatów tekstami, dopisywania i samowolne skreślenia lub zmiany również mijały bez echa. Tradycyjne „Czwartki Literackie" przez długi czas pozostawały w zawieszeniu skutkiem tego, że władze miejskie dysponujące salą Odrodzenia w Starym Ratuszu wyznaczyły olbrzymią kwotę za każdorazowe użytkowanie lokalu. Po skasowaniu „Kroniki miasta Poznania", ale w czasie gdy była jeszcze ważna licencja wydawnicza, nie znalazł się nikt, kto by pokusił się o wznowienie miesięcznika, oczywiście w zmienionej redakcji i adresie odbiorcy.

W sensie twórczym zapanowało wyraźne otępienie. Plastycy nie przykładali większych wysiłków w kierunku pogłębienia metody realistycznej, a pokornie zgadzając się na ciasne instruktaże tematyczne i inne wegetowali, każda kolejną wystawą demonstrując obniżenie poziomu. W literaturze zanosiło się na katastrofę, gdy przez parę lat z rzędu nie można się było doszukać ani jednej pozycji poznańskich pisarzy, szereg zaś kolegów przyjęło zawód okolicznościowego prelegenta, albo specjalisty od utworów okolicznościowych, zgodnie z zamówieniami redaktorów pism, wulgaryzujących rolę literatury. W teatrze zabrakło ducha bojowości, zgadzano się na dyktat repertuarowy ludzi zzewnątrz, o scenie nie mających pojęcia, a odtwórczo pchano spektakl za spektaklem w sposób najbardziej martwy i bezduszny. Więcej czasu zajmowały nieraz „rozróbki", niż próby. Wybitniejsi, bardziej też energiczni spośród artystów różnych „branż", zamiast walczyć o zmianę niezdrowej atmosfery w Poznaniu, woleli drogą najsłabszego oporu zmienić miejsce zamieszkania.

W efekcie z tych i innych przyczyn nastąpił nieustający po dziś dzień exodus wybitniejszych sił z Poznania do innych miast, głównie do Warszawy. Skromne środowisko pisarskie w rubryce strat może wpisać w ciągu ostatnich trzech lat około 12 nazwisk, a więc blisko połowę obecnego stanu ilościowego oddziału poznańskiego ZLP. Podobna sytuacja ma miejsce wśród plastyków, kompozytorów, poważne rozmiary przybrała również w skromnym i nie wystarczającym ilościowo środowisku teatralnym, skąd ubyli najlepsi scenografowie, reżyserzy i aktorzy.

W ostatecznym wyniku powstała specyficzna, mimo ostatnich pewnych przebłysków zmiany na lepsze, nie przełamana jeszcze atmosfera bagatelizowania zagadnień kulturalnych, spychania ich na dalszy plan. Stąd wynikał pobłażliwie lekceważący stosunek do twórców, pogłębiający się brak dbałości o ich sprawy, wreszcie nawet brak zaufania w możliwości twórcze. Więcej było narzekań, znacznie mniej albo i wcale zrozumienia dla trudnej drogi, jaką z nich wielu kroczyło. Często chciano traktować ludzi kultury wyłącznie tylko jako narzędzie doraźnej propagandy, zapominając o konieczności przeżycia przez artystę podejmowanego tematu. Zdecydowanie zahamowany został rozwój twórczy, do czego przyczyniła się zresztą w znacznym stopniu podkreślona już bierność samych twórców.

Przed niespełna rokiem kryzys osągnął stopień szczytowy. Było to może zjawiskiem pozytywnym. Od tej chwili bowiem rozpoczęły się pewne fermenty, nieśmiałe z początku, nie wychodzące jeszcze poza ramy samych związków twórczych. Wewnętrzna analiza sytuacji wyłoniła jaskrawo wszystkie braki i zaniedbania. Okręgowa wystawa jesienna plastyków przyniosła kilka wartościowych prac, ogólnie zaś wykazała wzrost intensywności twórczej. Pisarze poznańscy po latach prawie zupełnego ugorowania wyrzucili na rynek ponad dziesięć pozycji książkowych. W teatrach „Grzech" i „Łaskawy chleb" zdawały się zapowiadać powolną, chwiejną, niemniej już tendencję zwyżkową. Pojawiły się śmielsze głosy protestu przeciw bagatelizowaniu zagadnień kulturalnych, przeciw bezdusznemu ich traktowaniu.

Dyskusja po IX Plenum, tezy zjazdowe, wreszcie ostatnia Sesja Rady Kultury i Sztuki fermenty te wzmogły, więcej, sprawiły, że i wśród lokalnych czynników „od kultury" zaczęły kiełkować zdrowsze, rozsądniejsze myśli...

TRZEBA OD PODSTAW

Wtedy okazało się, że chwilowego podniesienia aury twórczej nie można jednak przeceniać. Było w tym fakcie trochę desperacji twórców przerażonych własną impotencją, było też trochę przypadku, że kilka pozytywnych osiągnięć zbiegło się w czasie, stwarzając pozory polepszenia. Dyskusja przedzjazdowa i związana z nią sesja MRN poświęcona sprawom kultury, ujawniły bowiem jasno, że naprawę sytuacji należy zacząć od stworzenia konkretnych podstaw wyjściowych, w oparciu o które, poważne niewątpliwie możliwości kulturalne Poznania mogłyby zostać zrealizowane praktycznie. Atmosfera rzeczowej, krytycznej i szczerej analizy na sesji pozwoliła na przemyślenie i sprecyzowanie zasadniczych postulatów. Wnioski konkretne poszły w następującym kierunku. Po pierwsze, zgodnie zresztą z planami CUW, należy jak najszybciej powołać w Poznaniu do życia wydawnictwo książkowe. Zezwoli ono na stworzenie mocniejszego niż dotąd ośrodka pisarskiego, zaspokoi lokalne zapotrzebowania terenu, powiąże przez sam fakt istnienia znacznie bliżej z resztą kraju. Drugą sprawą, o szerszym już charakterze, jest zagadnienie pisma, dwutygodnika kulturalnego, nie tylko dla Wielkopolski, ale i dla Ziemi Lubuskiej może nawet dla Bydgoszczy, Wrocławia i Szczecina łącznie. W Poznaniu nie ma platformy dyskusji, polemiki, nie ma trybuny dla omawiania osiągnięć, krytyki muzycznej, teatralnej, plastycznej i literackiej. Nie ma gdzie omawiać i wspomagać pracę zespołów amatorskich, tak licznych, i obok niewątpliwych osiągnięć tak często zarazem zbaczających na bezdroża. Przez brak pisma uniemożliwiona też zostaje możność bezpośredniego promieniowania środowiska twórczego Poznania w terenie. Wydawnictwo i pismo stworzą też zasadnicze zaplecze materialne, co nie jest rzeczą ostatnią, jeżeli się weźmie pod uwagę często dosyć krytyczne położenie artystów poznańskich. Zagadnieniem trzecim, bardzo ważnym i zupełnie dotychczas zapoznawanym, to problem stworzenia raz wreszcie bazy bytowej dla licznego i nie tak lichego, jakby to niektórzy usiłowali sugerować, środowiska plastyków poznańskich.

Równie ważną rzeczą, szczególnie w obliczu ujawnionych faktów prowadzonej częstokroć przez różne ośrodki partyzantki kulturalnej, powinna stać się sprawa powołania rad, komisji czy kolegiów — mniejsza o nazwę — kulturalnych, koordynujących w miejsce dzisiejszego bałaganu całokształt spraw kulturalnych. W ciałach takich powinni znaleźć się i mieć głos zasadniczy przedstawiciele związków artystycznych, dotąd bowiem wszystko odbywało się poza ich plecami.

W dziedzinie teatru nie pomogą najlepsze chęci, ani największa ofiarność zespołu, o ile nie nastąpi decyzja zniesienia wreszcie dziwacznego tworu, jakim jest kombinat czterech teatrów poznańskich pod jedną dyrekcją, w dodatku przy bardzo niewystarczającym składzie osobowym aktorów, przy braku scenografów i reżyserów. Ta sprawa już nie tylko dojrzała, ale prawie że i przejrzała.

Ten ogólny kierunek naprawy sytuacji wyraźnie da się podciągnąć we wszystkich kwestiach pod jeden mianownik. Należy przeciwstawić się dotychczasowej polityce wyłącznej hegemonii Warszawy, a przerzucić zarówno część inicjatywy jak odpowiedzialności na środowiska z tzw. prowincji. Bo tak, jak jest teraz, to praktycznie rzecz wygląda następująco: Warszawa daleko, zajęta własnymi sprawami, a w takim prowincjonalnym Poznaniu robi się ciasno, nudno i stęchle.

NA NUTĘ OPTYMIZMU

Ostatni powiew, trzeźwe zanalizowanie sytuacji i realne postulaty wskazują wyraźnie na wielkie możliwości środowiska poznańskiego. Więcej, bo oto ujawniły się już pozytywne rezultaty niedawnych jeszcze dyskusji. Filharmonia, gnieżdżąca się dotychczas w skandalicznym lokaliku, otrzymała obecnie odpowiadające jej pracy pomieszczenie, z piękną salą kameralną dla prób baletu i zespołów orkiestrowych. Postanowione zostało wznowienie już w bieżącym roku zaniechanych od paru lat miejskich nagród artystycznych i naukowych, mających znaczenie silnego dopingu dla miejscowych środowisk twórczych. Prezydium WRN rozpisuje zamknięty konkurs literacki na utwór związany z Wielkopolską, z poważnymi nagrodami. Nareszcie ruszyła z martwego punktu sprawa odbudowy na Rok Mickiewiczowski zniszczonego przez hitlerowskich barbarzyńców pomnika Mickiewicza. Krytyka spraw kulturalnych przestała być wreszcie tematem drażliwym. Przy Prezydium MRN powstał kolektyw dla spraw kultury, grupujący najwybitniejszych przedstawicieli środowisk artystycznych Poznania. Ciało to wypracowuje jeszcze wprawdzie właściwe formy działania, ale załatwienie kilku ze wspomnianych spraw w dużej mierze należy właśnie jemu przypisać. Przy WRN powstaje podobne ciało o szerszym charakterze, większym zakresie zadań i większych kompetencjach. Niesposób dzisiaj wróżyć, jak działalność tych zespołów będzie wyglądała, raczej należy zachować pewną dozę sceptycyzmu. Niemniej są to już pociągnięcia istotne.

Źle byłoby jednak, żeby przy najsłuszniejszym rozwiązywaniu spraw mniejszego formatu, choć ważnych — zapomniało się o podstawowym zadaniu: utworzenia operatywnej, atrakcyjnej podstawy ogniskującej życie twórcze miasta i województwa. Taką podstawę stworzą dopiero wydawnictwo, pismo, właściwa organizacja teatrów, zaplecze materialne dla plastyki.

Po wielu jałowych latach drgnęło wreszcie w Poznaniu i w dziedzinie spraw kultury. Są tutaj wielkie możliwości, by zamiast roli „Kopciuszka" kulturalnego, przywrócić Wielkopolsce i Poznaniowi miano jednego z głównych centrów kultury narodowej. Nie można tych możliwości nie wyzyskać.

EUGENIUSZ PAUKSZTA

Po koncercie

Felieton gratulacyjny

JERZY BROSZKIEWICZ

Na koncertach dyplomantów panuje szczególnie przyjemny nastrój. Widownia nieco się „odmładza" — przedostaje się na nią atmosfera konserwatorium, żywość, bezpośredniość reakcji, smak młodości przepojonej muzyką. Poza tym koncerty takie niosą ze sobą dreszczyk niespodzianki i oczekiwania. Jak zabrzmi instrument pod dłonią nowego pokolenia — jak poprowadzi orkiestrę batuta jeszcze nieznana? Cały niepokój i cała radość debiutu nadaje występom młodych cenę szczególną — urok nigdzie indziej nie spotykany. I tak jak ów szczególny czar towarzyszy wszystkim na przykład występom szkół teatralnych — tak koncerty dyplomantów i końcoworoczne wieczory studentów konserwatorium mają w sobie ów czysty, jasny ton: niespokojną radość debiutu, siłę niespodzianki, urok młodości i nowości.

W tym roku umknęła mi niestety ich większość. Nie słyszałem, będąc poza Warszawą, wszystkich. Toteż mimo woli postąpię niesprawiedliwie wspominając tylko o jednym z owych wieczorów. Przyniósł on jednak cenną i dobrą nowinę. Może jej wartość zmniejszy winę mimowolnych przeoczeń i przemilczeń felietonisty.

Ową dobrą nowinę przyniosła I Symfonia Szostakowicza. Dyrygował Andrzej Markowski (z klasy W. Rowickiego).

Symfonia ta jest dziełem wielkim i trudnym w realizacji. Niesie sporo zasadzek technicznych — jej zaś treściowej wielkości wątłe ramiona nie udźwigną. Słyszałem wykonania pod doświadczonymi batutami, kiedy okazało się, że ów ciężar zgina karki tęgim nawet majstrom. Gubili się nie tylko w labiryntach technicznych — gubili się przede wszystkim w drapieżnej dramatyczności dzieła. Nie umieli przekazać jego siły, jego ostrości i... jego liryki sięgającej wyżyn tragedii optymistycznej. Nie słyszeli współczesności.

O oto dobra nowina: Andrzej Markowski wyszedł na estradę warszawskiej Filharmonii z I Symfonią Szostakowicza w sposób naprawdę świetny. To była właśnie ta Symfonia — dzieło wielkie i piękne. A zatem przybyła nam nowa batuta dyrygencka, która estradom symfonicznym doda mądrości i blasku nowego talentu.

Markowski nie imponuje efektownym gestem. Właściwie go nie ma. Jest nawet w geście skąpy i surowy. Warto by, było zresztą trochę z tego skąpstwa zrezygnować — tym bardziej, że nie jest ono brakiem techniki. Podejrzewam, że Markowski uciekając przed efekciarstwem zapomniał po trosze o wadze niektórych efektów. Jest to zresztą sprawa małej wagi — marginalna.

Markowski bowiem imponuje dojrzałością talentu. Skupieniem i inteligencją. Czuje się w jego pracy mądrą, przygotowaną robotę intelektu, którą potem podnosi do lotu wzruszenie, głębokie ludzkie wzruszenie. Nie często przemawia ono z estrad z takim skupieniem i z taką szczerością przekazywane, jak podczas występu Markowskiego. Owa artystyczna bowiem szczerość jest sztuką bardzo trudną — a szczególnie trudną w młodości. Młodzież bardzo często myśląc, że mówi szczerze — mówi cudzym głosem cudze myśli — mówi o sobie, lecz... za panią matką. Markowski zaś zaskakuje dojrzałym brzmieniem głosu — własnego głosu. Od razu się czuje i wie, co to za typ artysty, jaka osobowość, jakie możliwości. Przekonuje — słuchacz rozumie i słuchacz wie, że ten muzyk słyszy współczesność, że umie swą wiedzę o niej przekazać mądrze, w skupieniu, we wzruszeniu.

Artyści średniego i starszego pokolenia zazwyczaj są zdania, że debiutów nie należy chwalić zbyt szeroko. Grozić to może zawrotem głowy od sukcesów. Kończąc więc ten gratulacyjny felieton życzę młodemu dyrygentowi sukcesów. Równocześnie jednak z kronikarskiego obowiązku przypominam i o tym, że pracę wybitnych talentów nie tylko najwyżej się ceni, lecz także ocenia się... najostrzej

III OGÓLNOPOLSKI POKAZ ARCHITEKTURY

STANISŁAW STASZEWSKI

Otwarty w czerwcu w Warszawie w salach redutowych Teatru Narodowego III Ogólnopolski Pokaz Architektury odgrywa w środowisku architektonicznym podwójną rolę: odzwierciedlania aktualnej rzeczywistości architektonicznej i przeglądu sił, z jakimi architekci wobec tej rzeczywistości stają. Analiza stanu rzeczy ukazanego przez tę wystawę, wytypowanie sił postępowych i kierunków natarcia najstosowniejszych w danej sytuacji leży już w innej kategorii zjawisk. Muszą one stać się przedmiotem szerokiej dyskusji, co bez wątpienia na stąpi. Pozostaje tylko żałować, że na dyskusji tej mogą zaciążyć pewne nastroje pokazu, nastroje wynikające z obrania niewłaściwej dominanty tematycznej wystawy, z przeeksponowania niektórych zjawisk. Lecz o tym będzie jeszcze mowa. Tymczasem zobaczmy, co mówią stoiska pokazu.

Przed wejściem na wystawę leżą bloki lekkich betonów, części sklepień i prefabrykaty. Pierwsze plansze wystawy poświęcono problematyce budownictwa wielkopłytowego i normatywom. Główną część sali przeznaczono na projekty zakładów przemysłowych o różnorodnej technologii. Ogromna część modeli, to modele obiektów przemysłowych. Projekty wielkopłytowe pokazano w pełnej dokumentacji, są do nich załączone wszystkie plansze wchodzące w skład projektu (rzecz na pokazach architektury bardzo rzadka). Jednym słowem — otwarto szeroko wrota pokazu dla zagadnień rozwoju przemysłu i techniki budownictwa. Wydaje się jednak, że ten niewątpliwy przejaw dynamiki postępu technicznego wymknął się niejako z rąk organizatorom wystawy. Zabrakło kierunkowości w ukazaniu zjawiska, wystąpiło ono żywiołowo w swoich typowych i nietypowych aspektach.

Znajdują się na przykład na pokazie dwa projekty cementowni: Arcta i Janowskiej oraz J. Gottwalda. Oba te projekty stanowią przykład dobrego uporządkowania technologii zakładu (z plastycznego punktu widzenia) i z pewnością są dokumentem zdecydowanej postawy autorów we współpracy z technologami. Lecz różnice między nimi są minimalne; można powiedzieć, że w problematyce pokazu jest to wyakcentowanie zagadnienia przez powtórzenie. A czy ten akcent jest słuszny?

Oczywiście, usiłowania architektów zmierzające ku uporządkowaniu części składowych technologicznej machiny są godne podkreślenia. Ale w projektach tego typu co pokazane cementownie lub wystawione również w wielkiej ilości silosy z natury rzeczy podstawowym przedmiotem kompozycji przestrzennej są formy niearchitektoniczne: zbiorniki, wieże wind, rury. Tworzenie z tych elementów zorganizowanych układów przestrzennych jest ciekawe, perspektywy rozwoju tego typu budownictwa nie dadzą się na razie określić. Ale nie tu leży problem podstawowy dla architektury, rozwijającej się we współczesnych nam warunkach.

Wobec żywiołowości rozwoju techniki istnieją dwie postawy. Jedna z nich to bezkrytyczny entuzjazm dla pojawiającej się w sposób technologiczny nowej formy, druga — atak na technologicznie powstające formy, dążenie do podporządkowania ich własnej wizji artystycznej.

Że pierwsza z tych dwu postaw istnieje wśród architektów — to rzecz powszechnie znana. I właśnie budownictwo przemysłowe stanowi często domenę tego rodzaju poglądów. Toteż z tym większą satysfakcją (stojąc na drugiej z wymienionych pozycji) oglądałem prace, świadczące o istnieniu dążeń, których celem jest podporządkowanie technologii plastyce, zwycięstwo wizji nad funkcją i konstrukcją.

Chciałbym (czy nie poniewczasie?) zastrzec, że ani nie jestem upoważniony, ani też nie zamierzam oceniać na tym miejscu któregokolwiek z projektów. Czerpię po prostu z arsenału prac wystawionych przykłady na poparcie związanych z pokazem refleksji.

Wśród projektów przemysłowych znajduje się praca inż. inż. Benedyktynowicza, Kołodziejczyka (architekci), Kursy i Milesy (konstruktorzy). Jest to projekt bezzastrzałowej wieży wyciągowej nad szybem. Wspólny wysiłek zespołu autorskiego przekroczył tu zwykłe czynności porządkowania określonych technologią i tradycją konstrukcyjną elementów. Architekci wkroczyli w samo centrum zagadnienia technologicznego i w efekcie otrzymano formę może niedoskonałą, ale nową i — zaryzykujmy określenie — realistyczną przez to, że zawiera ona w sobie zarówno pierwiastki obiektywnej rzeczywistości techniczej jak i subiektywną emocję w tworzeniu koncepcji plastycznej.

Prefabrykowany Silos nasion oleistych. Autorzy: ROMANOWSKI ZBIGNIEW. PIENKOWSKI WŁADYSŁAW. foto: T. Biliński

Innym interesującym przykładem typowo architektonicznego traktowania technologicznych funkcji i nowych konstrukcji jest projekt cechowni w kopalni węgla inż. inż. Cemple, Michalskiej (wnętrza), Opalińskiego, Balkenstedta (architektura) i Kursy (konstrukcja). Zachowując kwadratowy plan, celowy ze względów ekonomicznych, autorzy dla stworzenia lepszego nastroju wnętrza, które przy płaskim przekryciu prostopadłościennej przestrzeni z galeryjkami mogłoby być przykre, ustawili nad halą czaszę sklepienną o wielkiej rozpiętości. Powstała w ten sposób kompozycja przestrzenna wprowadza mimo zachowania starego schematu funkcji zupełnie nowy wyraz plastyczny wnętrza. Tego rodzaju rozwiązanie *robotnik* na pewno przyjmie z aplauzem.

Okres, który przeżywamy w architekturze, wymaga od twórców bardzo ostrego widzenia właściwych proporcji między żywiołowym rozwojem techniki a organizującą rolą sztuki w budownictwie. Niebezpieczeństwo zagubienia tych proporcji uwydatniło się w innym dziale wystawy, poświęconym budownictwu wielkopłytowemu.

W tym nowym systemie budownictwa dotychczasowe metody kompozycji zawodzą. Tu potrzeba bezsprzecznie zupełnie nowego spojrzenia, w którym namiętne dążenie do zrealizowania wizji architektonicznej musi podporządkować sobie cały proces projektowania w jego pełnym, skomplikowanym przebiegu. Oczywiście, pełna realizacja takiej postawy twórczej każe jeszcze na siebie poczekać; wielkopłytowe budownictwo jest u nas rzeczą wciąż jeszcze bardzo nową. Ale już teraz na niektórych przykładach widać pewne problemy bliskiej przyszłości.

W projekcie zespołu inż. Kleyffa (Bielicki, Kaczner, Kołodko, Lewicki, Drouet, Wojciechowska) stanowiącym wartościową pozycję pokazu, dzięki temu, że jest przedstawiony w całości, ze wszystkimi interesującymi szczegółami opracowania tej składanej konstrukcji objawia się jedna postawa, a w wielkopłytowym budynku mieszkalnym inż. Bohdana Lacherta — postawa druga.

Pierwszy z wymienionych projektów obnaża strukturę budynku, wydobywa z niego charakter składanki. W dążeniu zaś do jakiegoś wzbogacenia formy umieszczono w zwieńczeniu wysoką attykę (w innej alternatywie balustradę). Efekt jest moim zdaniem wątpliwy, a tego rodzaju metoda na pewno niesłuszna.

Wydaje mi się, że wobec zjawiska wielkopłytowego budownictwa architekt powinien wybuchnąć jakąś zajadłością twórczą, powinien gnieść przyjęty system konstrukcyjny od samego początku jego powstawania dla podporządkowania go swojej wizji architektonicznej, swojemu sposobowi widzenia świata.

Pierwiastki takiej postawy dają się zauważyć w projekcie inż. B. Lacherta, a także w drugim opracowaniu z tejże dziedziny, którego autorami są inż. inż. Karwowski i Nowosadski. Patrząc na te prace odczuwa się, że nie traktują one paneli jako celu; że dla ich autorów pojawienie się tego systemu konstrukcji było podnietą do rozwinięcia ich artystycznego widzenia świata i że używają oni projektowania w warunkach wielkiej płyty jako środka do urzeczywistnienia tej wizji. Natomiast projekt omówiony poprzednio podporządkowuje się dynamice nowej formy budownictwa i schodząc ze stanowiska sztuki staje się dziełem być może praktycznie doskonałym, ale konstrukcyjnym.

To nowe, któremu tak łatwo ulec, wdziera się do twórczości architektonicznej wieloma drogami. Obok szybkiego rozwoju przemysłu, obok budownictwa wielkopłytowego mamy jeszcze i inne czynniki, stanowiące przejaw oddziaływania żywiołowych praw rozwoju na warsztat twórczy. Jednym z nich jest ogromna ofensywa planowej przebudowy i rozbudowy miast oraz budowanie miast nowych.

W dziedzinie urbanistyki bogato zaprezentowanej na III pokazie zjawisko postawy architekta wobec naporu charakterystycznej dla naszego budownictwa wielkiej skali i nowej społecznej funkcji założeń wygląda nieco inaczej niż w innych działach twórczości. Oglądając najcharakterystyczniejsze dla urbanistycznej części pokazu i budzące największe zainteresowanie projekty osi Wolskiej odniosłem wrażenie, że te projekty są właśnie par exellence wizjonerskie, przy czym przy całościowo słusznej i nowej koncepcji ich niedomogi są jak gdyby wynikiem spojrzenia na zagadnienie pod bardzo szerokim kątem.

Pomyślana jako pulsująca przestrzeń magistrala w projekcie inż. Szmidta z zespołem (Kozik, Więckowski, Czarnecki, Zoller) ma ciekawy nastrój, wywołany wieloma otwarciami ścian magistrali, wyznaczającymi perspektywy różnorodnych wnętrz urbanistycznych. Lecz w koncepcji odczuwa się brak dominanty, panującej nad całością założenia, jakiegoś dłuższego prostego odcinka, placu zdecydowanie większego od innych, osi bardziej niż cały układ sztywnej.

Koncepcja imponująco zakrojonego założenia Guzickiej, Tetmajera i Kowalskich pomyślana jest jak gdyby od drugiego krańca metody. Przyjęto tu wyraźnie i lapidarnie zorganizowany układ, powiązany z centralnym placem im. Stalina, oparty o mocno wyakcentowane przestrzenie kilku placów. Lecz rozwiązanie elementów tego układu budzi niejedną wątpliwość. Pomijam w tej chwili koncepcję parkway'ów i ich związki ze sztywno usytuowanymi ścianami placów, ale objazd pomnika w Ogrodzie Saskim jest na pewno błędem. Podobnie, znając istniejący budynek WRN w Szczecinie, uważam za niesłuszne ustawianie wolnostojącego budynku z court d'honneur'em (w okolicy kina W—Z).

Cały pokaz mówi o tym, jak bardzo potrzeba architekturze intensywnej, zażartej pracy nad warsztatem. Ten warsztat wymaga znajomości bardzo licznych dyscyplin wiedzy o charakterze technicznym i humanistycznym. Tu trzeba wielkiej sprawności. Bo czasem się uda, zaprosiwszy na dyskusję o projekcie szoferów, poprawić to i owo w schemacie komunikacji. Ale widać z pokazu, że tylko nieliczni będą mieli możność zmieniać swe projekty na podstawie opinii pełnego wachlarza fachowców; u nas, jak mówią nasi zagraniczni goście — jak w piekarni: projekty idą do realizacji jeszcze gorące. Więc pełna odpowiedzialność spoczywa praktycznie na architekcie; czy będzie chodziło o ustawienie wanny w łazience, czy budynku do stron świata, czy drzewa lub krzewu w stosunku do bryły cienia. Jasne, że cały dorobek wiedzy o ludzkich potrzebach jest nie do ogarnięcia. Ale nie chodzi nam przecież o jakąś statyczną osobowość, posiadającą znajomość zawodowych wszechrzeczy — rozpatrujemy środowisko w jego rozwoju, szukamy kierunków, zarzewi, sił popychających sprawę naprzód.

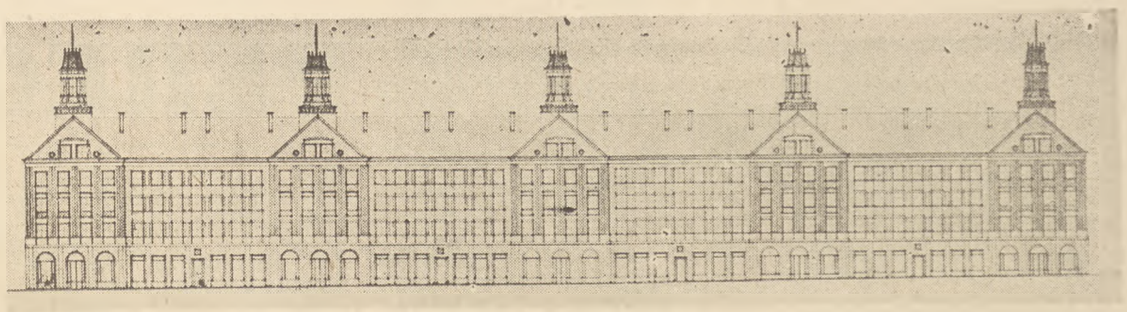
Dlatego z sympatią patrzy się na sędziwy już projekt Domu Kultury w Rybniku stalinogrodzkiego zespołu Buszki, Franty i Godfrieda, którzy szlifują już od kilku lat formę tego ciekawego założenia. Nie można życzyć wszystkim projektom tego losu, ale jakże miło jest widzieć, że rzecz staje się coraz lepsza, ba — wbrew wszystkiemu — coraz świeższa!

Dlatego zaciekawia (mimo przerażających wieżyczek) błyskotliwość pomysłu wykorzystania sekcji typowych, zastosowanego przez inż. inż. Wejcherta i Czyża w projekcie domu mieszkalnego w Nowych Tychach dla stworzenia potrzebnej urbanistycznie formy.

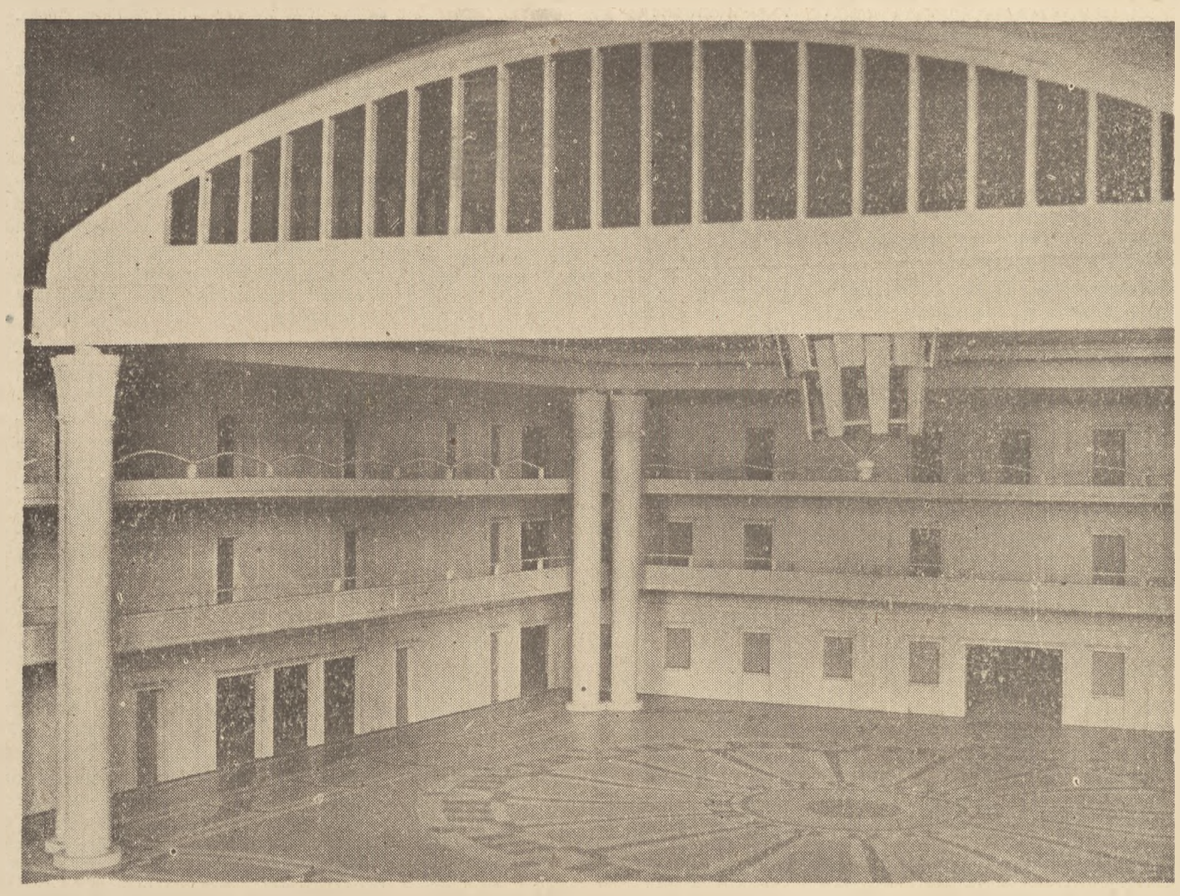
Dlatego z nadzieją oglądamy takie projekty, jak Akademia Techniczna inż. Wacławka czy Kinoteatr w Nowej Hucie (Uniejewskich) i wszystkie inne projekty, które świadczą o sile indywidualnego sposobu widzenia rzeczywistości, w których nie ma uporu ani oschłego rutyniarstwa, lecz jest zapamiętałość w poszukiwaniu środków wyrazu.

I to jest chyba to, co określa kierunek natarcia. Wobec tego, co pokazała wystawa w dziedzinie żywiołowego rozwoju techniki, istnieje konieczność stawiania na siły organizujące ten żywiołowy rozwój — na namiętności twórcze, na młodzieńczy (lecz niezależny od wieku) zapał, na pasję doskonalenia warsztatu, na ideowość i mistrzostwo architektoniczne. I tym sprawom na pokazie architektury należą się największe splendory.

Bo technika, która sama znalazła drogę do salonów architektury, w miarę wzrostu ilości dźwigów, podnośników i baz materiałowych — nie potrzebuje pomników.



Ściana północna placu osiedlowego Nowe Tychy. Autorzy: KAZIMIERZ NEJCHERT, JERZY CZYŻ.



Wnętrze Cechowni w Kopalni Węgla Kamiennego. Autorzy: wnętrze: JÓZEF CEMPLE i TEODOZJA MICHALSKA, architektura: BRONISŁAW OPALIŃSKI i JANUSZ BALKENSTEDT konstrukcja: JERZY KURSA. foto: T. Biliński

Dużym i zasłużonym powodzeniem cieszył się wśród warszawskiej publiczności ostatni program Państwowego Cyrku nr 2 zatytułowany „Podróż po świecie". Obecnie jak wiadomo cyrk przebywa na gościnnych występach w Pradze i Budapeszcie. Praca cyrku zainteresowała JANA MARCINA SZANCERA.

Oto dwa jego rysunki.

PEREGRYNACJE LUBUSKIE

LESZEK PROROK

Jan Cichy — „Król Polaków" z Nowego Kramska — rys. I. Klukowski.

Z Ziemi Lubuskiej niedaleko do Szczecina, Wrocławia, Poznania. A jednak na wieczorze literackim z okazji tegorocznych Dni Oświaty, Książki i Prasy w Nowej Soli, znacznym miasteczku przemysłowym, referent Prez. PRN, ob. Sawicki, zauważył z melancholią: — To ładnie, że znów ktoś przyjechał. Ostatni literat był tu równo trzy lata temu. Takie krótkie nzawisko. Acha. Bratny.

A więc zagadnienie prowincji kulturalnej. Dynamiczne pojęcie terenu zdaje się wypierać wszędzie tamten rzeczownik o tradycyjnym posmaku senności i ciasnoty. Czy Nowa Sól jest „terenem", czy też jeszcze „prowincją"? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Teatr Ziemi Lubuskiej planował tu przyjazd ze „Szczęściem Frania" na dwa dni. Skończyło się na jednym przedstawieniu ze szczupłą widownią, gdyż miasteczko przeżyło przedtem sześć innych imprez scenicznych pod rząd. Był artosowy „Janek", był Teatr Łódzki z „Pinokiem" i rewia humoru ze Stalinogrodu. Wszystko to w ostatnim tygodniu przed pierwszym, zaś poprzedni wieczór literacki odbył się przed trzema laty.

W swej terenowej akcji na Ziemiach Odzyskanych ZLP otoczył szczególną opieką skupiska autochtonicznej ludności Śląska Opolskiego, Warmii i Mazur. Na Ziemię Lubuską przed 6—8 laty docierali pojedynczo pisarze w ramach akcji terenowej „Czytelnika", następnie sporadyczne wieczory autorskie organizowało Tow. Wiedzy Powszechnej. Od kilku lat nastąpił w tej dziedzinie zastój. Nieliczne wyjątki jedynie go uwydatniają. Dlatego też dwa zbiorowe wypady literatów poznańskich na otwarcie i zakończenie Dni OK i P. stanowiły zdarzenia bez precedensu w życiu kulturalnym Ziemi Lubuskiej.

*

Zielona Góra rysuje się w mej wyobraźni jako miasto krwawe i okrutne. Na skwerku blisko dworca stoi wielki kamień z napisem. Napis ten głosi, że „W dniu... 1951 r. województwo... zlikwidowało całkowicie analfabetyzm..." W dniu! Biedni analfabeci. Prawdopodobnie w czasie zielonogórskiej nocy św. Bartłomieja wyrżnięto wszystkich, którzy nie zdołali opanować alfabetu w ciągu 24 godzin. Dla siedmiu przybyłych literatów (W Degler, K Iłłakowiczówna, B. Kogut, J. Koller, E. Paukszta, H. Rospendowski i niżej podpisany) daleki prowincjonalny zachód okazał się znacznie bardziej łaskawy. Z dziesięciu spotkań, których frekwencja wahała się od 25 do 400 słuchaczy, większość pozostawiła uczucie rzetelnej satysfakcji. Świeża, chłonna publiczność chciała mówić, dyskutować, a nade wszystko pytać, pytać. Zwłaszcza młodzież, która wydaje się tu liczniejsza niż w innych okolicach. W Zielonogórskiem szkół zatrzęsienie.

Zbieżność Dni OK i P z okresem egzaminów, mało fortunna zresztą, sprawiła, iż szereg spotkań przekształcił się w doraźne polonistyczne seminaria. Po lekturze własnych utworów jedno, dwa zapytania, wśród nich sakramentalne — o stosunek prawdy do fikcji, potem nękający ostrzał ze wszystkich stron. „Jak ująć krótko ogólny sens „Lalki"?", „Kto z pisarzy otrzymał w zeszłym roku nagrodę państwową?" Biada gościowi jeśli zawiedzie zaufanie, wdzięczność, jeśli „załatwi" dwa z przypuszczalnych pytań egzaminacyjnych.

Gorzej jeśli audytorium dzieli się w połowie na ośmio-dziesięcioletnie dzieci, w połowie zaś na starszych. Znaleźć wspólny język, zainteresować w równym stopniu obie grupy słuchaczy to trud z rzędu ekwilibrystyki. Niemały także kłopot jeśli w ostatniej chwili trzeba prelekcję przygotowaną dla starszych przestawić na tonację bardzo młodzieżową.

*

Wieczór autorski na wsi odbiega czasem zupełnie od utartych szablonów. Spotkanie z B. Kogutem w gromadzie Przylep (pow. zielonogórski) rozpoczęło się o godz. 19. Na sali setka dzieci w różnym wieku i nieliczne zrazu grono starszych. Jest stół prezydialny. Za nim, obok gościa, sołtys, nauczyciel, kilku notablów. Na stole naręcza kwiatów — akurat pora bzów.

Po lekturze fragmentu prozy wieczór przekształca się w rozmowę bez sztywnych ram, bez wytyczonego porządku. Mała z mysimi warkoczykami pyta po opanowaniu nieśmiałości: — Co trzeba zrobić, by zostać pisarzem? Innych ciekawią tajniki warsztatu: — Jak długo pisze się książkę? Autor mówi o swym życiu, o swej drodze do książek. Wniosek — ilu piszących, tyle dróg.

Za oknami wiejskiego kina pogłębia się mrok. Dzieci młodsze, zmęczone, odpływają grupkami. Prezydujący nauczyciel zdążył jeszcze wyciągnąć dla siebie dydaktyczny efekt spotkania: — Pamiętajcie dzieci, wy też możecie dojść tak daleko, ale nauka, praca, lektura...

Pojedynczo, parami, napływają starsi po gospodarskim obrządku. Wieczór trwa nieprzerwanie, tylko audytorium się wymieniło. Gromada Przylep przygotowała się starannie do spotkania. Szereg osób czytało „Zbuntowanych". Znalazł się uczestnik strajków chłopskich z lat trzydziestych. Z losami bohaterów powieściowych zestawia własne wspomnienia. Inny manifestuje wyraźnie gusty literackie. Stara się „ustawić" dzisiejszego gościa w swoim literackim świecie. Pada nazwisko Anny Seghers, Howarda Fasta, ze szczególnie ciepłym komentarzem kilka tytułów książek polskich. Dużo tu nieporozumień, jeszcze więcej dobrej woli i ocen zaskakujących świeżością.

*

Kramsko Nowe wraz z kilku sąsiednimi miejscowościami Ziemi Babimojskiej to jedyny zwarty ośrodek ludności autochtonicznej w woj. zielonogórskim. Tutaj to zjechała powtórnie, na zakończenie Dni Ośw. Ks. i Prasy kilkoosobowa ekipa poznańskich literatów. Ważna rocznica w życiu wsi nadała zamknięciu dorocznego święta kultury szczególne znaczenie. W dniu 11.VI. minęło 25 lat od chwili, gdy grono odważnych ludzi dobrej woli założyło tu szkołę polską.

Przed ludnością wioski i kilku setkami przybyłych gości, wśród których znaleźli się również goszczący w Zielonogórskiem budowniczowie warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki, Larissa Gladianowa i inżynier Giennadij Strielnikow, zasiedli weterani słusznej sprawy: Dominik i Weronika Krawiec oraz Wiktoria Adam, którzy przed ćwierćwieczem odstąpili swe mieszkania na szkołę; Onufry Kania, Franciszek Piwecki, Agnieszka Wachowska, członkowie pierwszego komitetu szkolnego, Fabisiowa, wdowa po zamordowanym w Oranienburgu działaczu szkolnym i inni. Na mównicy wieloletni przywódca ludności Nowego Kramska, Jan Cichy, również więzień obozów koncentracyjnych, zwany przez hitlerowców „Królem Polaków". Suchy, ascetyczny starzec, o wąskiej, sępiej twarzy i nad podziw jeszcze rzeźkich ruchach, kreśli historię szykan i prześladowań ze strony Gestapo.

Warto nadmienić, że w r. 1937 z tej wsi udała się trzyosobowa delegacja do berlińskiego ministerium oświaty, żądając ni mniej, ni więcej — zamknięcia szkoły niemieckiej w Nowym Kramsku jako zbędnej.

Obchód uroczystości i spotkanie z pisarzami przygotował komitet gromadzki, jego sprężyną jest niestrudzony działacz oświatowy, ob. Wiesław Sauter, kierownik szkoły. Zaproszono zespoły artystyczne z Sulechowa i najbliższej okolicy. Tutaj odbywa się także powiatowy zjazd aktywistów czytelnictwa. W ślad za wielobarwnymi jak kwietniki kioskami księgarskimi (jeden przybył z Poznania wraz z literatami), zjawił się nawet przedstawiciel Centr. Zarz. Księgarstwa z Warszawy.

Na prowizorycznej scenie z desek najmłodsi wychowankowie szkoły — jubilatki demonstrują pośród innych również Taniec Kramski. Dźwięczą w nim ludowe melodie różnych regionów. Przygrywa trzyosobowa kapela, częsta w Babimojskim, skrzypki, klarnet i kobza w koźlej skórze. Dziewczęta migają barwnymi spódnicami i ozdobnymi czepcami z koronek. Chwyta ją węglem na karton gość literatów poznańskich, artysta malarz Ign. Klukowski. Czepce stanowią najświetniejszą właściwość miejscowego folkloru.

Przy okazji dowiadujemy się o smętnym losie autentycznych kramskich strojów ludowych. Wykupił je ZSCh z zamiarem założenia wzorcowej szatni regionalnej. Kramszczanie odprzedali zabytkowe odzienie pod warunkiem, że wzorcownia pozostanie w ich wsi, w centrum regionu autochtonicznego. Stało się inaczej. Zakupione stroje zwieziono do Zielonej Góry, gdzie pleśnieją ponoć — jak z goryczą informowali miejscowi rozmówcy — w jakimś nieodpowiednim magazynie.

Nie jest to zresztą jedyna sprawa, która zaćmiła jasny horyzont literackiej wyprawy. W mieszkaniu Jana Cichego z dyplomów, którymi obwieszono skromne ściany, przedwojennych, opłaconych niejedną krzywdą, i nowych — dyplomu Komitetu Obrońców Pokoju i Frontu Narodowego, których działaczem jest sędziwy „Król Polaków" zza dawnego kordonu, wzrok ześlizguje się na pluszową serwetę i potyka się o papier z urzędową pieczęcią. Zajęcie młocarni, komody itp. za zaległości w świadczeniach. Podobne zajęcia otrzymało kilku starych działaczy szkolnych na kilka dni przed uroczystością. Uprzedzano nas we wsi, byśmy się nie dziwili, jeśli ta nieszczęsna historia zmrozi nastrój obchodu.

Zdaje się, że nie zmroziła, pożytku jednak na pewno nie przyniosła. Ponoć zajęcie u Cichego wyrosło z nieporozumienia co do podstawy wymiaru. Wir i zamęt obchodu niedzielnego nie pozwolił dociec sprawy; jakkolwiek by jednak było, zajęcie nie jest rozwiązaniem zgodnym z interesem polskich ziem zachodnich. Muszą się znaleźć sposoby na to, by zasłużony starzec i towarzysze jego walki z szowinizmem pruskim mieli możność wywiązania się ze świadczeń wobec państwa, o które walczyli. Literaci poznańscy wyczekiwali z niepokojem na swą właściwą kolej.

*

Planowane imprezy literackie uratowała ulewa. Dzięki niej odwlekła się zabawa taneczna. Deszcz zatłoczył wnętrza szkoły jubilatki. Jednak nie tylko deszcz był sprawcą sukcesu.

Był to chyba najbardziej duszny wieczór autorski poznańskiego Oddz. ZLP. w czasie dni Oświaty (imprez tych zorganizowano 54). W salce szkolnej, wystarczającej na normalne przeznaczenie, stłoczyło się z górą dwustu słuchaczy. Obok mieszkańców Kramska, Klemska i Podmokła na ławkach i pulpitach rozsiadło się kilkadziesiąt młodziutkich przedszkolanek z Sulechowa.

W zatłoczonej klasie Jan Cichy przeżył drugą chwilę serdecznego wzruszenia tej niedzieli. Eugeniusz Paukszta czytał swe niepublikowane opowiadania z cyklu lubuskiego. Wśród nich opowiadanie o „Królu Polaków" z Nowego Kramska. Potem zabrał głos stary bojownik. Mówił o swym życiu. Sala grzmiała oklaskami, a po wpadniętych policzkach starego człowieka toczyły się łzy.

Odwiedziny w Nowym Kramsku zakończyła lektura impresji E. Paukszty p. t. „Dzwon przyjaźni". Echa uroczystości zawieszenia pamiętnego dzwonu na moście między Frankfurtem a Słubicami, echa zrozumienia nowych Niemiec, budujących za granicą pokoju po raz pierwszy w dziejach przyjazne nam państwo, były tym dobitnym akcentem, który zamknął treść literackiej wyprawy, zamknął też imprezy Dni Oświaty, Ks. i Prasy na Ziemi Lubuskiej.

*

W zakończeniu garść wniosków. Ziemia Lubuska domaga się „własnej literatury" ze zrozumiałą natarczywością.

Chodzi wreszcie o częstsze niż dotąd wizyty literatów w malowniczym i ciekawym kraiku, o którym nie jeden z piszących wie wciąż jeszcze dalibóg „mniej niż o Chinach". Naturalne drogi literackie biegną tam przez Szczecin, Wrocław, a nade wszystko przez Poznań. Dla literackiego Poznania wyrasta przeto wdzięczne zadanie. Prezentować publiczności zielonogórskiej również tych twórców różnych ośrodków pisarskich, którzy odwiedzają Wielkopolskę. Zadanie to Poznań w miarę swych możności podejmuje i zaprasza autorów na Ziemię Lubuską.

Kobzlarz z Nowego Kramska — rys. I. Klukowski

NACIERAM NA „kierunek

O wartościach „Kierunku natarcia" nie będę wiele mówić. Są one oczywiste. Fakt zaś, że mimo dużej sumy trafnych ocen, mimo odwagi angażowania i niezaprzeczonej ideowości sądów — książka jako całość budzi poważny sprzeciw — skłania mnie do zajęcia się jej brakami.

Gdy zawartość „kierunku" dochodziła do nas w postaci pojedynczych artykułów, szkiców czy polemik — budzące się sprzeciwy ograniczało wielokrotnie przeświadczenie o użyteczności, o merytorycznej trafności wielu sądów, o ideowej pasji, z jaką je formułowano. Obecnie jednak, gdy otrzymaliśmy do ręki książkę zawierającą obszerny wybór krytycznego dorobku autora z lat ubiegłych — szukamy w niej nie tylko echa literackich kanonad, ale i własnego profilu twórcy. I tu już uznanie podważają raz po raz poważne zastrzeżenia. Autor jakby przeczuwając możliwość ich wysunięcia zastrzegł sobie w posłowiu rezerwę owego historycznego dystansu, ale czytelnikowi wolno jej w pełni nie respektować — ma przecież prawo wiedzieć, co z ocen i diagnoz okazało się istotnie trwałe. Ma również prawo przypomnieć autorowi o możliwości poprawek bardziej zasadniczych niż dokonane tu i ówdzie drobne korekty. Wygładziły one, stonowały to i owo — zasadniczych braków jednak nie tykając.

Braki te upatrywałbym w zbyt jednostronnej eksploatacji właściwych autorowi cech jego pisarstwa. Ideowość i pasja polemiczna nie służą do zastępowania nimi konkretności i wnikliwości sądów, a ambicja nie wydaje się wykluczać skromności. Na odwrót, tylko one użyczają krytyce pełnego blasku, stwarzają perspektywy właściwego podsumowania etapów, czy też ukazania kierunku rozwoju. „Kierunek" Lasoty poważnie zakłóca tę równowagę. Nie wystarczy tu poprawka na młodość, naturalny temperament czy ogólny brak kryteriów, zmuszający każdego, kto pisze o literaturze do wypracowywania ich na własny użytek i odpowiedzialność. Trzeba wskazać na kilka spraw konkretnych.

„KIEDY DWÓCH MÓWI TO SAMO"...—CZYLI O NADUŻYCIACH

Zacznijmy od toru tych szkiców, od sposobu formułowania autorskich sądów, od dróg, którymi się do tych sformułowań dochodzi.

Razi mnie przede wszystkim nadużywanie cytatu. Kiedy dwóch mówi to samo — to jeszcze nie powód aby drugi musiał powtarzać sformułowanie pierwszego. Przynajmniej tam, gdzie przy konkretnej analizie warto by samemu potrudzić się nad odnalezieniem właściwych wniosków nie czerpiąc ich w postaci gotowej z Sobolewa, Revaia, czy z pism Lenina. Cóż z tego, że są to rzeczy najsłuszniejsze! Na ogół nie pierwszy Lasota skłonił nas do ich zapamiętania i nie tylko „Kierunkowi" będziemy zawdzięczali przeświadczenie o ich przydatności. Chciałoby się mieć podobne przeświadczenie i o sądach krytyka. Ten zaś potrafi zamiast dowodu, zacytować szereg strof Heinego, Mickiewicza i Hikmeta, zamknąć to wszystko Szczipaczowem — zamiast wniosku — a następnie z rozbrajającą szczerością przyznać, że na tym wyczerpują się jego możliwości uogólnień. A przecież możliwości są znacznie szersze—czemużby nie zestawić jeszcze Dantego, Szekspira i Simonowa — albo Byrona, Słowackiego i Nerudę — na szczęście materiału dowodowego nie prędko zabraknie!

Przykład powyższy, jak również strony 31-35 stanowiące właściwie kompilację cytatów (po cóż tu jeszcze własne wyjaśnienia!) z wrocławskiego przemówienia Bolesława Bieruta — czy zakończenie „Walki o jakość" nadużywające za jednym zamachem Lukacsa, Revaia i Andrzejewskiego — są objawami jaskrawymi, bo dobranymi z punktu widzenia potrzeb polemisty, ale i typowymi zarazem (aż pióro świerzbi żeby kropnąć cytacik o typowości. Apage!). W przekonaniu o tym może utwierdzić czytelnika, który zechciałby te uwagi skonfrontować z książką, zbyt wygórowana ambicja autorska raczenia nas uogólnieniami typu „na marginesie". I tak — na marginesie uwag o Woroszylskim następuje mały wykładzik o bazie i nadbudowie (str. 149), przy okazji „Węgla" wzbogaca nas Lasota wiedzą o ogólnym i jednostkowym (str. 58), a z racji „Pamiątki z Celulozy" możemy (ach, któryż to raz!) przypomnieć sobie, co miss Harkness dowiedziała się od Engelsa o tendencyjności (str. 108).

Raz i drugi można to wytrzymać — ale jako reguła nabiera takie postępowanie cech epatowania „uczonością". Nie trudno przecież zgadnąć, że w podtekście rozważań każdego krytyka sformułowania te muszą tkwić. Co byście jednak powiedzieli o chirurgu, który zamiast dokonywać operacji demonstrowałby przed nosem zdumionego pacjenta wysoką jakość narzędzi, w jakie wyposażyła go współczesna medycyna?

Zastępowanie sądów własnych sądami klasyków, teoretyków i mężów stanu nie jest zresztą jedynym źródłem werbalizmu i powierzchowności wielu stwierdzeń „Kierunku". Obfitą falą płynie ów werbalizm z nadmiernie rozbudowanych wstępów nakreślających tło poszczególnych książek (szkice o „Węglu" i „Biegu do Fragala"), lub ukazujących ich treść w perspektywie osobistych wspomnień autora („Czerwone i czarne", „Przeżyć jak człowiek", „Poeta agitator"). Szczególnie ta ostatnia sprawa jest symptomatyczna — wskazuje na uzasadnione poszukiwanie szerszego wachlarza form krytycznej wypowiedzi, któremu na razie nie towarzyszy dobitność i aforystyczna zwięzłość.

I jeszcze jedno. Polityczność ocen nie wydaje się zmuszać do nasycenia tych ocen terminologią oficjalnych przemówień i wstępnych artykułów. Lasota — zbyt często woli posłużyć się uznanymi, powszechnie sprawdzalnymi ogólnikami — zamiast w danej sytuacji odnaleźć ich konkretne odpowiedniki. Stąd w każdym szkicu skaczą nam przed zmęczonymi oczami nadużywane po stokroć: „szlachetna, socjalistyczna moralność", „życie nowego człowieka", „ideologiczne poglądy burżuazji" — stąd wszystko się tam „przełamuje", „zarysowuje", „ściera". Doprawdy, bierze chętka zedrzeć jakieś zaciemniające tą książkę rolety zrobione z płacht papieru gazetowego zadrukowanego wstępniakami, naprzestrzał otworzyć okna na wielki, wspaniały świat polskiego języka, tętniącego jędrnością zwrotów przelewającego się bogactwem określeń, pulsującego szeroką gamą odcieni i subtelności!

O PROPORCJACH

„Zasadnicza wartość „Pokolenia" polega na tym, że jest to pierwsza, *cenna artystycznie* (podk. moje — A. D.) powieść przedstawiająca w ogólnym zarysie prawdziwy obraz walki narodowo - wyzwoleńczej w Warszawie podczas okupacji, uwypuklająca kierowniczą w tej walce rolę Polskiej Partii Robotniczej, odzwierciedlająca życie, walkę i dojrzewanie ZWM-owców — reprezentantów najlepszej części polskiej młodzieży, popularyzująca i ucząca kochać idee i ludzi wielkiej partii" („Pokolenie — str. 78).

O co tu chodzi? Na pozór wszystko jest w porządku — trudno nie zgodzić się z wyczerpującym podsumowaniem treści poznawczych książki. Ale przeczytajcie ten cytat jeszcze raz i zwróćcie uwagę na zestawienie jego elementów. Ową treść i polityczny sens zgłębia szeroki, godny co najmniej ministerialnych ust okres, a na grunt, będący jakby nie było podstawą rozważań — grunt literatury i jej specyfiki — sprowadza nad skromniutkie: „cenna artystycznie".

Przeczytajcie — i zapomnijcie. Chcę uczynić z tego tylko motto dla dalszych rozważań. Bo z ocenami artystycznymi u Lasoty jest bardzo często jakoś tak właśnie. Oto „Węgiel".

„Tym wszystkim ideologicznym założeniom na ogół dość dobrze zostały podporządkowane środki wyrazu. Konstrukcja książki zwarta, akcja wartka, obrazowanie dobitne, bogactwo dialogu" (str. 61).

Ten szkic jest zresztą jednym z wcześniejszych. Sytuacja późniejsza jest lepsza — „Pokolenie" i „Pamiątka", „Początek opowieści" i „Dzisiaj" zawierają już mniej lakoniczne, nieraz bardzo trafne sformułowania. Ale dysproporcja, zawarta także w kompozycji spychającej „warsztat" przeważnie ku końcowi — jest ciągle widoczna. Ciągle odnosimy wrażenie, że krytyk pogrąża się w literacką specyfikę jak diabeł w święconą wodę — z konieczności, ale bez przekonania i w miarę możności, na krótko.

Szczególnie dobitnie wynika to z omówień twórczości Brauna i Woroszylskiego. Jak już zauważył R. Matuszewski („Życie Lit." nr 48/53), przykłady angażowania się we współczesną tematykę, agitatorskiej pasji i politycznej czujności są tam podawane niezależnie od ich wartości artystycznej, o której mówi się dopiero przy końcu. A przecież czytelnik nie rozdziela tych spraw.

Wzbudza również niepokój użycie niektórych pojęć ogólnych, szczególnie zaś określeń kierunków literackich — ekspresjonizm, surrealizm, psychologizm. Lasota szafuje nimi często, z nadmierną pewnością siebie — traktując je jako gotowe absolutne kwalifikacje, zwalniające od dowodzenia i wyjaśniania. W rezultacie Woroszylski w ogólnym omówieniu zostaje skrytykowany słusznie za ciągotki do ekspresjonizmu we wczesnych utworach, a parę stron dalej, z okazji bardzo charakterystycznego wiersza tego samego typu, mówi się o „nihilistycznym stosunku do logiki" (sic!) Ogólną diagnozę stanu powojennej poezji określi krytyk w następującej formule. „Była to ciężka choroba formalizmu w różnych jego objawach: „nadrealizmu, naturalizmu, estetyzmu i dekadentyzmu" (str. 149).

Jedno nieduże zdanie — a przynajmniej dwa duże nieporozumienia. Pierwsze — rozciąganie poję-

Dyskusja o muzyce rozrywkowej

GŁOS MA ODBIORCA

KAZIMIERZ GÜNTHER

Śledząc od dłuższego już czasu przebieg dyskusji toczącej się na łamach „Przeglądu kulturalnego" wokół problemów muzyki tanecznej i rozrywkowej doszedłem do wniosku, że jakkolwiek dyskusja ta toczy się z myślą i w trosce o liczne rzesze odbiorców, to jednak toczy się ona w zasadzie bez ich udziału. Treść publikowanych w tym przedmiocie artykułów cechują kategorie myślenia właściwe ludziom stojącym jeżeli nie przy samym warsztacie muzycznym — to w każdym razie stojącym blisko tego warsztatu, a więc muzykom, muzykologom i działaczom. Dlatego uważam, że w toczącej się dyskusji nie powinno zabraknąć głosu jednego z setek tysięcy odbiorców i słuchaczy tego właśnie gatunku twórczości muzycznej.

Dla rozwiania obaw co do obiektywnego charakteru moich uwag i sądów pragnę zaznaczyć, że zawodowo zajmuję się nader prozaiczną produkcją obuwia i z muzyką taneczną utrzymuję kontakt tylko w formach aktualnie dostępnych dla ogółu odbiorców a więc poprzez radio, film, płyty gramofonowe, koncerty publiczne oraz od czasu do czasu poprzez parkiet dancingowy.

Przyjrzyjmy się bliżej wszystkim tym formom.

Radio — to najpoważniejszy „przewodnik" łączący twórczość z odbiorcą. Mimo pewnej poprawy, zwłaszcza od chwili wprowadzenia letniego programu, radio traktuje nadal muzykę taneczną w sposób nieco lekceważący. Urozmaicono wprawdzie dobór materiału programowego, lecz nadal w audycjach tego typu panuje stara zasada „odbębnienia" płyty za płytą czy taśmy za taśmą. A przecież można by stworzyć z materiału, jakim radio dysponuje, — miłe, lekkie i przyjemne koncerty zaopatrzone np. w dowcipną konferansjerkę. Dyr. A. Ostrowski narzekał kiedyś, że brak u nas dobrych orkiestr. Jego zdaniem posiadamy tylko dwa zespoły na poziomie. Ja natomiast jestem skłonny twierdzić, że nie posiadamy żadnego. Obie nasze orkiestry radiowe Cajmera i Haralda poza tym, że nieco się unowocześniły wprowadzając sekcje skrzypiec i poza tym, że używają kontrabasu zamiast bębna niczym nie różnią się w zasadzie od zespołu Jacka Hyltona z okresu lat 1931-33. Sposób i styl odtwarzanych przez nie utworów grzeszy prymitywem i monotonią. Dwa jaśniejsze punkty to Naruszewicz i Matusik. Orkiestra Cajmera wyróżnia się ponadto tym, że nie lubi grać „piano" a zespołowi Haralda zdarza się nie zawsze składne uchwycenie rytmu w kilku pierwszych taktach utworu.

Ale wróćmy do radia. Wskutek albo braku pomysłowości, albo fałszywie pojmowanego reżimu oszczędnościowego nie wykorzystuje radio nadal znacznej liczby środków dla nadania blokowi muzyki tanecznej bardziej atrakcyjnej i ciekawszej postaci. Mam na myśli audycje typu „Schlagerlotterie" nadawanych co dwa tygodnie przez berlińską Deutschlandsender, — których to audycji jestem stałym słuchaczem. Audycje te w NRD posiadają setki tysięcy entuzjastów i stanowiąc niejako formę publicznego plebiscytu dają radiu NRD znakomite odbicie aktualnych upodobań, gustów i smaku odbiorców.

W programie naszego radia dominuje wszechwładnie forma przydatna do tańca. A przecież istnieje mnóstwo utworów tanecznych w opracowaniu koncertowym, utworów usymfonizowanych, odtwarzanych przez kilkudziesięcioosobowe zespoły wraz z chórami. Utwory te z uwagi na bardzo wysoki poziom wykonania nadają się znakomicie jako środek umuzykalniający. Lecz wskutek dość dziwacznego traktowania muzyki tanecznej utwory te są nadawane w programie naszego radia rzadko i chaotycznie — od przypadku do przypadku.

Dyr. Adam Ostrowski wołał kiedyś o krytykę słuchowisk. Moim zdaniem krytyce winny podlegać nie tylko słuchowiska, lecz cały program radiowy, a zwłaszcza jego odcinki lokalne w rozgłośniach regionalnych, które to odcinki nieraz aż proszą się o taką krytykę. Cały szkopuł w tym, że nie ma gdzie krytykować. „Radio i Świat" nie nadaje się na ten cel, ponieważ zadania tego pisma są innego rodzaju. Biuro Studiów mimo posiadania ogromnego materiału krytycznego nie zawsze robi użytek z narzekań abonentów, którzy ze swej strony też nie zawsze wiedzą czego chcą.

Film w dziedzinie muzyki tanecznej posiada równie poważną rolę i zadania do spełnienia choćby dlatego, że zasięgiem działalności zwłaszcza w dobie obecnej niewiele ustępuje radiu. Oczywiście chodzi tu o szczególny typ filmów, — filmów muzycznych czy rewiowych. Co przewinęło się przez nasze ekrany w ciągu ostatnich 9 lat z tego właśnie typu filmów? Stary, ograny i „opatrzony" — niemniej zawsze chętnie oglądany „Świat się śmieje". Następnie równie chętnie oglądana „Wiosna". Dalej, dwa wątpliwej wartości dramatycznej i muzycznej amerykańskie: „Belita tańczy" i „Kulisy wielkiej rewii" Ponadto film, który zelektryzował miłośników muzyki jazzowej: „Serenada w Dolinie Słońca"". Jak głęboko film ten pozostał w pamięci melomanów mogą się krytycy przekonać, jeżeli spowodują jego wznowienie. Niedawno oglądaliśmy poza tym film „Zagubione Melodie" z muzyką Schmidt-Gentnera. Wydaje mi się, że filmy tego typu należą do najbardziej upośledzonych w repertuarach naszych kin. Naliczyłem wszystkiego 6 tytułów przez okres nieomal 9 lat. To nie dość, że mało — to równa się niemal zeru. Po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki odkryto nagle, że film to przede wszystkim rozrywka. I znów dość późno odkryto, chociaż lepiej późno niż wcale. Wnioski, jakie się przy tym nasuwają nietrudno wyciągnąć i uczynię to nieco później.

Płyty gramofonowe. Jest rzeczą powszechnie znaną, że popularności tej lub innej melodii toruje drogę najpierw radio i film. Potem daje się zauważyć wielki „run" na sklepy z płytami w poszukiwaniu danej melodii i okazuje się, że nagrań tych jeszcze nie ma. Gdy się nareszcie ukazują, wówczas są już tak niemiłosiernie ograne, że wszelka chęć nabycia dawno zniknęła, ponieważ w tym czasie popularność zdobyły inne melodie itd. w kółko. Tak było z nagraniami „Mazowsza" i Marii Koterbskiej. Ukazały się dopiero, gdy piosenką „Wio, koniku" i „Kukułeczką" straszyli po nocach nieliczni co prawda podchmieleni osobnicy nie mówiąc o dzieciach, z których każde znało tę melodię na pamięć. Nie trzeba dodawać, że początkowy entuzjazm wielbicieli „Mazowsza" i Koterbskiej stracił w międzyczasie sporo na temperaturze — no i nabywców tych nagrań jest dziś znacznie mniej niż dwa lata temu. Co powie literat o czytelniku wybierającym książki nie według znajomości dorobku pisarskiego poszczególnych autorów, lecz według mniej lub więcej ładnie brzmiących tytułów i małego urywka tekstu? Wiadomo co powie. O kupnie tej czy innej płyty decyduje u przeważnej większości nabywców tylko ładnie brzmiący tytuł i na chybił trafił wybrany przez sprzedawcę urywek melodii. W roku ubiegłym kompletowałem płytotekę dla radiowęzła fabrycznego. Sprzedawca, u którego zaopatrywałem się w płyty, powiedział mi jego zdaniem komplement: „Pana lubię obsługiwać, bo Pan wybiera płyty według nazwisk kompozytorów nieraz nawet bez przegrywania. — Wie Pan — prócz Pana mam jeszcze dwoch takich klientów, którzy się znają" Zapytałem: „A ilu klientów kupuje u Pana muzykę taneczną w okresie miesiąca?" Odpowiedź brzmiała: „Tak razem z prowincją będzie około 2 000 osób". — Zastanawiający stosunek. 3:2 000. Każdy niemal czytelnik wie, że Trylogia to Sienkiewicz, „Pamiątka z Celulozy" to Newerly a „Lewanty" to Braun. Tymczasem tylko trzech na 2 000 wiedziało, że „Jalousie" to Jacob Gade, „Na prawo most..." to Gradstein a „Karawana" — to Duke Ellington. A przecież nie wszyscy odbiorcy muzyki tanecznej kupują płyty gramofonowe. Znów powraca uparcie myśl ze wstępu, że twórczością kierują gusty ukształtowane na łzawo-sentymentalnym prymitywie. Jeśli chodzi o dobór zespołów, to poza orkiestrami Cajmera i Haralda kołaczą się jeszcze, zwłaszcza we wcześniejszych nagraniach zespoły Obrębskiego i B-ci Łopatowskich, lecz dużo słabsze od naszych dwóch „na poziomie". Niedawno natknąłem się na zespoły Wendy i Kubanka, które okazały się przyjemną niespodzianką.

O reszcie zespołów nie wspominam, aby uniknąć melancholijno-żałosnych porównań.

Koncerty publiczne. Na wszystkich koncertach lekkich główne miejsce w programie zajmują soliści rozmaitej maści a muzyka odtwarzana przez orkiestrę plącze się gdzieś na marginesie ich występów.

Rozgłośnia poznańska w okresie powojennym zorganizowała blisko 160 popularnych koncertów rozrywkowych. Jednakże zawsze przeładowane one były nadmiarem solistów wokalnych, humorystów, satyryków, — ba, nawet plastyków (Lengren też rysował na jednym z nich). Miały charakter bardziej recitali niż koncertów. Organizatorzy wychodzą widać z założenia, że skoro na tego rodzaju imprezach i tak nikt nie może tańczyć, trzeba ograniczyć produkcje orkiestr do niezbędnego minimum.

Dancingi. Tu jest najgorzej. Muzyka taneczna jest umiejscowiona w lokalach rozrywkowych zgodnie z panującym u nas przekonaniem, o jej wyłącznym przeznaczeniu. Ponieważ w żadnej innej formie kontaktu między twórcą a odbiorcą utylitarność tej muzyki nie przejawia się tak jaskrawo jak na dancingu, przeto każdy niemal utwór bywa z reguły rozgrzeszany, jeśli tylko można z niego wydobyć jakiś rytm. W radio, filmie, płytach, czy koncertach na dobór programu zwraca się jeszcze uwagę, choć nieraz w nieco dziwaczny sposób. Na dancingach natomiast panuje wszechwładnie grafomańska tandeta i nigdzie hołdowanie złym gustom nie przybiera takich rozmiarów, jak tam właśnie. Trudności repertuarowe, brak orkiestr, to są wszystko argumenty poważne. Lecz równie poważny jest fakt, że większość naszych zespołów dancingowych pozbawiona należytej opieki, manieruje się i usiłuje brak pomysłowości pokryć nieudolnym naśladownictwem. Przedsiębiorstwa rozrywkowe Przemysłu Gastronomicznego radzą sobie jak mogą i uciekły się ostatnio do wymiany zespołów pomiędzy miastami. Lecz co dalej, jeżeli i te możliwości zostaną wyczerpane?

Wnioski. Jest ich tyle, że nie bardzo wierzę, czy uda mi się sformułować je w sposób przejrzysty.

Jeżeli nasza rodzima twórczość jest ilościowo i jakościowo niewystarczająca — należy odbiorcom udostępnić poznanie dorobku innych nacji w tej dziedzinie.

Chodzi o to, aby odmierzanie go kroplomierzem stosowane dotąd, zastąpić w programie radowym szerokim strumieniem. Również odbiorcy muzyki tanecznej powitają z radością okazję do szerokiego poznania dorobku innych nacji również. Francuzi, Czesi, Włosi, Niemcy, Rosjanie, Amerykanie (Gerschwin, Porter, Berlin, Kern i in.) i Murzyni amerykańscy (L Armstrong, Duke Elington i in.) stworzyli bogaty dorobek w tej dziedzinie. Udostępnienie tego dorobku w szerokim zakresie rozszerzy u odbiorców ich zasób wiadomości o muzyce, posłuży wzajemnemu zbliżeniu i poznaniu. Ponadto doda bodźca naszym twórcom i wykonawcom w ich pracy, czego sobie przecież wszyscy życzymy.

Co do filmów — chodzi mi o filmy muzyczne. Jeżeli Centrala Wynajmu Filmów wyłowi więcej obrazów tego typu i pokaże — to przez znawców dobrej muzyki lekkiej i tanecznej zostanie na pewno rozgrzeszona z kilkuletnich błędów. Niech tylko CWF nie zapomina o tym, że film to przede wszystkim rozrywka — no i że tandetą coraz trudniej wykręcać się u nas dzisiaj.

Jeżeli chodzi o wnioski dotyczące koncertów, to zwracamy się w tej sprawie m. in. do Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, żeby nam zechciał sprowadzać od czasu do czasu z Berlina, Lipska czy Pragi po jednym a jeszcze lepiej po kilka zespołów na kolejne tournee. Jeśli chodzi o nazwiska, to sądzę, że KWKZ posiada lepsze informacje niż ja. W każdym razie nie chciałbym, aby na tych tournee zabrakło zespołów Gerda, Natschinsky'ego, Kurta Henkelsa, Otto Dobrindta, Bruno Drosdego, Güntera Golascha, Ericha Donnerhaga i Karela Vlacha a z wokalistów — tenora Herberta i Ernst Groh. Sfinalizowanie takiego tournee nie powinno nastręczyć większych trudności. Berlin, Lipsk czy Praga nie leżą dalej od granicy niż Koluszki od Warszawy. Korzyść zaś będzie dwojaka. Z jednej strony da się odbiorcom to, na co od kilku lat czekają — a po wtóre naszym twórcom i fachowcom stworzy się realną okazję do obserwacji i studiów. Wrażenia słuchowe poparte wrażeniami wzrokowymi dają znacznie więcej niż każde z nich z osobna.

A teraz dalej o koncertach. Oprócz dobrych zespołów orkiestrowych, winny brać udział w koncertach również zespoły solistów instrumentalnych. — a więc pianistów, akordeonistów, klarnecistów, trompecistów itp. z grupą perkusyjną. Dalej, należało by pomyśleć o stworzeniu typu zespołu niemal zupełnie u nas nieznanego — orkiestry smyczkowo - tanecznej (Streich-Tanzorchester). Pożądane jest również organizowanie wielkich widowisk muzycznych z tzw. „Tanz-Symphonie-orchester" — a więc z zespołami o liczebności dużej orkiestry symfonicznej wzbogaconej chórami. Wiele uroku posiada również muzyka taneczna wykonywana na organach Wurlitzera — choć zdaję sobie sprawę z rozmiarów kosztów takiego zamierzenia. W sumie więc chodzi o stworzenie warunków, w których nowoczesna, starannie dobrana muzyka taneczna nacechowana wysokim poziomem zajmie należne jej miejsce i rangę wśród pozostałych rodzajów muzyki.

Wracając do dancingów uważam za wskazane, aby wydawane dla tego typu zespołów orkiestrówki przestały być orkiestrówkami. Przeciętne zespoły naszych lokali rozrywkowych grają w składzie 5-10 osób. Orkiestra? Chyba raczej zespół solistów. Dlatego też repertuar dla tych zespołów należałoby opracowywać kładąc nacisk na solowe partie poszczególnych instrumentów. 7-osobowy zespół grający melodię wszystkimi instrumentami jednocześnie jest czymś nie do zniesienia, prymitywnym i nudnym.

Repertuar tych zespołów należałoby najpierw przecedzić przez gęste sito — a potem odświeżyć starannie dobierając jego pozycje. Same zespoły zaś, z których większość „chodzi samopas" należało by poddać jakiemuś łatwo dostępnemu systemowi instruktażowemu czy patronackiemu.

Kończąc te rozważania chciałbym jeszcze zwrócić uwagę naszych muzyków na sprzymierzeńca prawie zupełnie niewykorzystanego — w dziele umuzykalnienia jej odbiorców. Sprzymierzeńcem tym to Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, dysponujące środkami nie do pogardzenia. W zakładzie, w którym pracuję, TWP urządzało co miesiąc odczyty na rozmaite tematy. Na temat muzyki nie wygłoszono w ciągu 2-ch lat ani jednej prelekcji. mimo że nowe pianino, na którym można by częściowo tego rodzaju prelekcje zilustrować, stało dosłownie w odległości kilku kroków od prelegentów.

Być może to co miałem do powiedzenia będzie przyjęte za naiwne i nie na czasie. Lecz wyłożyłem szczerze to co myślę i czuję, ponieważ chciałbym, aby dzień jutrzejszy był lepszy, radośniejszy i bogatszy od dzisiejszego i żebyśmy doczekali się wreszcie własnego Kreudera, Fischera, Dunajewskiego, no a przede wszystkim własnych Straussów i Leharów. Niechaj piosenka towarzysząca ludziom w ich pracy, w podróży, na wczasach czy w tramwaju zostanie wreszcie podniesiona do godności sztuki i niechaj ubarwi i wzbogaci radość naszego życia.

PARĘ UWAG

TERESA BILIK

— Piszę te słowa przy nastawionym na Warszawę głośniku radiowym, słuchając od dwóch godzin muzyki tanecznej. A więc zacząć muszę od optymistycznego stwierdzenia, które było zupełnie niemożliwe jeszcze pół roku temu: Polskie Radio może — dysponując posiadanymi dzisiaj środkami — uprzyjemnić nam sobotni wieczór.

Pod wpływem słusznych i silnych żądań słuchaczów Polskie Radio wypracowało przed kilkoma miesiącami nowy program, uwzględniający w znacznej mierze opinie swych odbiorców.

Zwiększono ilość odcinków muzyki tanecznej, utworzono całe grupy muzyki rozrywkowej zróżnicowane pod względem typu swej rozrywkowości. Wzbogacono repertuar zespołów własnych, a ponadto — po raz pierwszy w takiej skali ofiarowano słuchaczowi dobre nagrania orkiestr i solistów zagranicznych, z radiofonii zaprzyjaźnionych. Te właśnie posunięcia zadecydowały w głównej mierze o widocznej i przyjętej przez wszystkich słuchaczów z radością poprawie całego programu muzycznego.

Jednakże aby to proste, optymistyczne stwierdzenie mogło być zastąpione świadomym, pełnym zaufania — uznaniem — ze strony najszerszych kręgów słuchaczy — potrzebne są stałe wysiłki, bardziej pogłębione, lepiej zorganizowane i szerzej ogarniające wielorakie sprawy z tym związane niż dotychczas.

Pragnę jako zainteresowany słuchacz i amator dobrej muzyki (w myśl podziału muzyki na dobrą i złą, a nie „lekką" i „ciężką") — włączyć się do prowadzonej przez „Przegląd" dyskusji i dorzucić parę uwag.

Jednym z wielu warunków, koniecznych dla rozwoju muzyki rozrywkowej jest zajęcie się organizacją systematycznego szkolenia nie tylko kompozytorów, (jak to sugerował artykuł H. Czyża) ale także wykonawców.

Najmocniej chyba odczuwany w tej chwili brak pieśniarzy musi być czymś wypełniony i to czymś pełnowartościowym. Jest to możliwe tylko przy maksymalnym zwróceniu uwagi na wymagania pełnych kwalifikacji, zdobytych na specjalnych wydziałach szkół muzycznych.

— Zespoły i orkiestry, których oby było jak najwięcej — oczywiście muszą istnieć w wielu ośrodkach. Wydają mi się jednak trochę niesłuszne zastrzeżenia H. Czyża, kiedy stwierdza: „Monopol Polskiego Radia na większe zespoły taneczne i rozrywkowe nie wytwarza atmosfery współzawodnictwa, która jest konieczna dla systematycznego podnoszenia poziomu".

Wydaje mi się to trochę niesłuszne, bo po pierwsze, o ile mi wiadomo, nigdzie nie została ustanowiona wyłączność Radia w tym zakresie, a poza tym nawet gdyby tak było — wystarczy przypomnieć przykład Anglii, gdzie w rzeczywistości nie istnieje żaden zespół muzyczny rozrywkowy poza orkiestrami radiowymi (BBC), a mimo to ich poziom nie cierpi na tym tak bardzo.

Sprawa, która mnie niepokoi natomiast w polityce Polskiego Radia w stosunku do jego zespołów — to fakt małego zróżnicowania poszczególnych orkiestr, znajdujących się w różnych rozgłośniach regionalnych. Mam wrażenie, że dysponując co najmniej 5 dobrymi zespołami (całkiem abstrahuję tu, rzecz jasna, od różnych zespołów i kapel ludowych) — można je wyspecjalizować w różnych rodzajach muzyki rozrywkowej, a nie pozwalać na bliźniacze upodobnianie się ich wzajemne. Jest to jednoznaczne bowiem z obniżaniem ich wartości, która polega właśnie na zindywidualizowaniu zarówno repertuaru, jak i stylu wykonawczego. Istnieją właściwie dwa typy zespołów radiowych: 1) taneczny (Cajmer, Harald), 2) „ogólnorozrywkowy" — z tendencjami do rozszerzania we wszystkie dosłownie strony swego repertuaru (Rachoń, Rezler, Gert, Debich) i mówiąc o bliskich pokrewieństwach — miałem na myśli przede wszystkim ten drugi typ.

Obie grupy zespołów (taneczna na pewno znacznie silniej) odczuwać muszą brak własnego dorobku muzycznego, w sensie utworzenia jakiegoś polskiego genreu, odróżniającego go od innych.

Jakkolwiek pojęcie polskiego stylu w muzyce rozrywkowej jest w tej chwili właściwie zupełnie niemożliwe do sprecyzowania — można i trzeba zastanawiać się nad jego warunkami.

W dyskusji nad perspektywami rozwojowymi naszej muzyki rozrywkowej — błędem wydaje mi się alternatywne sformułowanie możliwość „foxtrott, czy oberek". Nie może być tu mowy o takim „alboalbo". Różnica między foxtrottem, a oberkiem między innymi polega na różnych funkcjach obu tańców.

Rozumiem to tak, że foxtrott ma wartość przede wszystkim użytkową, której z bardzo wielu przyczyn nie może w takiej skali dzisiaj mieć oberek, nie przestający być przez to cennym składnikiem naszego folkloru i całej kultury muzycznej. Z tego przede wszystkim względu są to rzeczy nieporównywalne. Ponadto oberek (symbol w tym wypadku wszystkich tańców ludowych) ma niesłychaną (na pewno większą niż foxtrott) popularność na wsi. Nie może być mowy o rozwoju jednego z tych tańców kosztem drugiego.

Myślę w ogóle, że wysiłki organizatorów i aranżerów muzyki rozrywkowej powinny iść nie w kierunku wypierania, czy faworyzowania pewnych gatunków i rytmów muzycznych, ale w kierunku — z jednej strony zapewnienia jak najwyższego poziomu interpretacji i wykonania, z drugiej strony — wytworzenia atmosfery i warunków, sprzyjających prawdziwej twórczości w tej dziedzinie muzyki. Taka podstawa dopiero może pozwolić na wypracowanie jakiegoś polskiego stylu, odrębnego charakteru itp. powstającej i wykonywanej u nas muzyki rozrywkowej.

Nie może to być i nie będzie na pewno kwestią możliwą do rozstrzygnięcia w ciągu kilku tygodni czy miesięcy. Może potrwa szereg lat. Ale na to nie można biernie oczekiwać. Konieczne są wysiłki i starania — swobodne, odważne i twórcze.

natarcia"

ANDRZEJ DRAWICZ

cia formalizmu do rozmiarów worka mieszczącego wszystkie inne kierunki — i uznawanie np. naturalizmu za jeden z jego rodzajów. Drugie — dekadentyzm był istotnie przez jakiś czas określeniem szkoły literackiej (na Zachodzie określano tak m. in. Baudelaire'a i Verlaine'a) ale już od dawna upowszechnił się w potocznym rozumieniu jako ogólna etykietka dla objawów upadku kultury burżuazyjnej okresu imperializmu — i jako taka ma zakres znacznie szerszy niż sąsiadujące z nim nazwy kierunków.

Spraw merytorycznych dotąd nie poruszałem — co nie oznacza, iż wszystkie sądy Lasoty są dla mnie przekonywające. Najmniej chyba trafia do przekonania — zdecydowanie zbyt pozytywna ocena pierwszej fali debiutów z r. 1950. („Czas przełomu"). Samo zaakcentowanie momentu przełomowego, jaki stanowiły utwory Wilczka, Hamery, Konwickiego i innych, nie podlega zakwestionowaniu. Powtarzanie ich jednak bez żadnego komentarza — na odwrót, z całkowitą zgodą współczesnych im ocen T. Drewnowskiego i W. Leopold, których optymizm da się uzasadnić tylko historycznie jako poparcie dla „nowego" — to już nieporozumienie tym większe, że szkic pisany był bezpośrednio przed opublikowaniem tomu — z perspektywy umożliwiającej dokonanie koniecznych przewartościowań. Nie tylko historyk literatury z roku 1992 (w którego usta włożył Lasota swoją relację) lecz i ten o czterdzieści lat młodszy ukazałby tamte książki bez przesądnego entuzjazmu — jako pierwsze, pionierskie, bardzo jeszcze nieporadne i sztywne usiłowania — nie kwestionując wcale ich znaczenia i wartości.

Szczególnie dziwi w tym wszystkim fakt, że nie kto inny a właśnie Lasota hojną ręką przyznaje autorom pełny wymiar słuszności ideologicznej — półgębkiem kwestionując tylko niedowład niektórych artystycznych rozwiązań. Czyżby istotnie bezpartyjny inteligent oderwany od kolektywu robotniczego, sekretarz ukazujący się dopiero na zakończenie książki, działacz partyjny, który nie *działa*, tylko rezonuje — czyżby to były sprawy czysto techniczne, warsztatowe? I skąd to przeświadczenie o ukazaniu partii jako „kierownika i organizatora życia narodu" — które trudno poprzeć przykładami z tekstu? Pisarzowi wolno od biedy brać własne chęci za dobrą monetę, ale krytyk jest po to, by wymierzyć sprawiedliwość

O SKROMNOŚCI

„Wskazanie kierunku natarcia realizmu socjalistycznego w literaturze — oto cel, jaki postawiłem sobie pracując nad tą książką". (str. 259).

Nie wydaje mi się, żeby rezultaty pracy krytyka w wystarczającej mierze sprostały tym szlachetnym zamiarom. Co rozumiem przez stwierdzenie *kierunku natarcia?* Dokonanie przeglądu i oceny dotychczasowych osiągnięć, wytyczenie nurtu najbardziej reprezentatywnego — ale przede wszystkim, i po trzykroć, ukazywanie perspektyw, wyciąganie wniosków na dalszą drogę. Bez tego „przyszłościowego" ujęcia samo słowo *kierunek* wydaje mi się tracić sens.

Tymczasem wszystkie te partie książki, gdzie Lasota stara się dać takie ujęcie, są — najoględniej mówiąc — dość mało precyzyjne. Przykład:

„Wydaje się, że linia rozwojowa poematu związanego z nową socjalistyczną epoką (obserwujemy to również na przykładzie „Nocy narodzin") prowadzi od nawiązania do ludowej twórczości i klasycznej puścizny — poprzez wnioski z Majakowskiego, poprzez indywidualne środki wyrazu do nowej socjalistycznej treści i nowej, narodowej formy". (str. 174).

Alež szeroko! — zakrzyknie tutaj jakiś wzruszony matador „wszystkoizmu", który mimo najgorętszych usiłowań nie przychwyci autora na pominięciu żadnego istotnego elementu naszej literackiej teraźniejszości, przeszłości i przyszłości.

Tylko co to znaczy?

Co to znaczy „baczniejsze przypatrywanie się metodzie budowy utworów literackich Prusa, Sienkiewicza i Żeromskiego"? (str. 259). Lasota umożliwia nam przypatrywanie się również metodzie Mickiewicza, Heinego, Hikmeta i Szczipaczowa (o czym już była mowa). Czy zwalnia go to od śmiałości postulowania popartego konkretami? Czytelnik daruje mi wszystkie zastrzeżenia, które tradycyjnie wypadałoby uczynić. Niech już tkwią w domyśle, w podtekście — o trafności wielu ocen, o politycznej wnikliwości, jak również mimo wszystko o *historyczności* tych szkiców, o której starałem się przy ich rozpatrywaniu pamiętać. Jednego nie daruję sobie, jedno pragnę z całym naciskiem podkreślić — błędy Lasoty są wspólną winą całej naszej krytyki — tak mało jako całość ideowej, zaciekłej, postulującej — że już przez to samo prowokującej do przegięć w drugą stronę.

Trudno się dziwić, że w okresie gdy krytyka wielkiego formatu milczała lub odrabiała zaległości historii literatury, gdy kaliber zamieszczanych w prasie artykułów nie przekraczał stereotypowych recenzenckich laurek — gdy ton ich nadawała często powierzchowna połajanka, czy takież wazeliniarstwo — sprawa wytyczania kierunku, która może być normalnie tylko wypadkową wspólnego wysiłku, spadała na ochotne barki, zbyt słabe jednak, by unieść jej ciężar. Książka Lasoty jest w swych błędach niejako uwarunkowana historycznie — co rzecz jasna, nie zdejmuje z jej autora ciężaru osobistej odpowiedzialności.

Chyba właśnie teraz, gdy dyskusje literackie stanowią przygrywkę do szerokiej wymiany poglądów, gdy mnożą się oznaki mówiące o stopniowym przełamywaniu impasu w ocenach, w uogólnieniach, we wskazówkach — pora jest na wytyczenie istotnego nurtu tradycji literatury, kierunku naszego natarcia na przestrzeni dziesięciolecia, na troskliwą analizę stanu aktualnego — po to, aby iść naprzód.

REŻYSER CHCIAŁBY PODPISYWAĆ SWOJE FILMY

TADEUSZ JAWORSKI

Niezależnie od gatunku filmowego — fabularnego, dokumentalnego czy oświatowego — nazwisko twórcy mówi zwykle samo za siebie. Wystarczy przecież powiedzieć: film Chaplina, Eisensteina, Pudowkina, René Claira, Griffitha, Orsona Wellesa, de Sicci czy René Clémenta, a od razu można wyobrazić sobie jego wartość ideowo-artystyczną oraz technikę i styl warsztatu twórczego. To samo dotyczy filmów dokumentalnych i oświatowych, takich twórców jak Dolin, Flaherthy, Zguridi, Karmen, Painlevé, Haeserts, Homoki-Nagy czy Brunch. Film powstaje wprawdzie w wyniku pracy wielu, czasem bardzo wielu ludzi. Ale oblicze ideowo — artystyczne każdego filmu jest przede wszystkim obliczem reżysera. On koordynuje pracę kolektywu, on podpisuje film.

Odmiennie, z gruntu odmiennie dzieje się w naszej kinematografii oświatowej. Tu reżyser jest tylko figurantem, „ślepym" niejednokrotnie wykonawcą poleceń ludzi, którzy siedząc przy biurku, odgórnie komenderują, narzucają, ograniczają zakres działania reżysera do minimum, przejmując w rezultacie autorstwo filmów. Dodajmy autorstwa filmów złych lub przeciętnych. W każdym razie, jeżeli chodzi o metodę i warsztat twórczy, zawsze jednakowych.

Trudno wprost pisać o pracy reżyserów, o ich błędach i potknięciach, o tym, że i oni niejednokrotnie ponoszą winę za niską jakość naszych filmów oświatowych. Trudno jednak ich pracę oceniać. Z tego prostego powodu, że żaden z nich nie zrealizował filmu samodzielnie od początku do końca.

Przejdźmy do konkretnych przykładów. Oto scenariusz i scenopis został zatwierdzony przez Wydział Programowy i przekazany reżyserowi do realizacji. W fazie zdjęć reżyser może istotnie rozwinąć swoją inwencję (chociaż i tu, na odległość, ingeruje się w jego warsztat twórczy). Natomiast w fazie montażu i ostatecznych prac nad filmem — żegnaj swobodo twórcy. Reżyser z zasady nie pracuje tu samodzielnie a staje się mechanicznym wykonawcą ciągłych poleceń, wskazań, ustaleń i wytycznych Wydziałów Programowych, które wnikając w każdy szczegół starają się wszystkimi siłami podporządkować rodzący się film jakiejś stosowanej przez siebie recepcie.

Takim klasycznym przykładem był w swoim czasie film „Dur brzuszny". Na podstawie zatwierdzonego scenariusza i scenopisu reżyser zrobił ciekawy film. Ponieważ forma jego była nowa, oryginalna, jakaś inna od filmów dotychczas wyprodukowanych, Wydział Programowy sprawdził szufladki z receptami i okazało się, że nie ma w swoim arsenale recepty tego rodzaju. Co się stało potem? Film zaczęto przemontowywać według utartych wzorów. Zaczęła się gorączkowa praca utalentowanych urzędników, którzy ten film chcieli „uratować". Reżyser oponował, aż w końcu bezradny, wycofał się ze współpracy. Był to jedyny krok, na który mógł sobie pozwolić. Z ciekawego filmu wyszedł montażowy zlepek — zły film. Film pt. „Guma" spotkał ten sam los. W końcowej fazie prac, kiedy film był prawie gotowy, Wydział Programowy zaczął intensywnie ingerować. A więc koniec filmu przestawiono na początek (dziwny to film, w którym można dowolnie przedstawiać rozmaite sekwencje). Ponieważ nie było w nim żłobka, przedszkola i innych urządzeń socjalnych i nie dało się ich żadną siłą włożyć między poruszane zagadnienia produkcyjne, ktoś wpadł na doskonały pomysł. Zamiast obrazu użyto formy werbalnej mówiąc na tle hal produkcyjnych o rozmaitych urządzeniach socjalnych, które istnieją w tej fabryce. W konsekwencji wyprodukowano jeszcze jeden zły, naiwnie „wszystkoistyczny" film.

„Chloromycytyna" (temat z przeglądu „Czy wiecie, że...") inny jaskrawy przykład złego stylu pracy w Wytw. Filmów Oświatowych. Wydziały Programowe (piszę w liczbie mnogiej, gdyż powszechnie wiadome jest, że Wydział Programowy WFO nie pracuje samodzielnie, jest pod ścisłą kuratelą Wydziału Programowego Centr. Zarz. Wytwórni Filmowych) zatwierdziły scenariusz i scenopis. Film został zrealizowany. I dopiero wtedy okazało się, że nikt przed tym dokładnie nie zweryfikował tematu, nie ustalił tezy naukowej. Na kolaudacji Wydział Programowy doszedł do wniosku, że film nie ma traktować o chloromycytynie jako takiej, tylko o symbiozie i antybiozie w przyrodzie. A więc zmieniła się raptownie teza filmu na diametralnie różną od poprzedniej, według której film zrealizowano. Reżysera zmuszono do rozmaitych zmian włącznie z dokręceniem nowych zdjęć, które w rzeczywistości stały się podstawą zupełnie innego filmu. Tytuł „Chloromycytyna" zmieniono na „W Instytucie Farmaceutycznym" i w ten sposób mieliśmy możliwość obejrzenia na ekranie jeszcze jednego złego filmu, nie wiadomo po co i dla kogo przeznaczonego.

Warto tu nadmienić, że konsultant filmu, naukowiec i twórca polskiej chloromycytyny (za którą otrzymał Nagrodę Państwową, wspólnie z reżyserem oponował przeciwko tego rodzaju ingerencji, która powinna była może nastąpić, ale w fazie weryfikacji scenariusza. Konsultat naraził się tylko na to, że starano się udowodnić mu, iż nie zna się na zagadnieniach, które są jego specjalnością. Gdyby nie jego poczucie humoru, z pewnością obraziłby się, i miałby rację.

Jest to jedna z metod współpracy WFO z naukowcami i nic dziwnego, że rzadko zdarza się, aby ktokolwiek z nich chciał powtórnie z Wytwórnią współpracować. A zaplecze naukowe to przecież podstawa naszej kinematografii oświatowej. Tak samo, a może jeszcze bardziej brutalnie ingerowano w pracę reżysera filmu „Mleko" i „Ziemniaki". W końcu doprowadzono do tego, że ani reżyser, ani Wydział Programowy nie wiedzieli, co z tymi złymi filmami zrobić. Można sięgnąć także do najnowszych kwiatków z oświatowej łączki na dowód, że oznak poprawy jakoś nie widać.

Np. film „Matejko" realizowany jest już przeszło rok. Film został już dawno ukończony, ale prześladują go stałe komisje. Wciąż coś się dokręca, ciągle się coś tnie, reżysera w ogóle nie widać już przy pracy. Prawdopodobnie zrezygnował, gdyż wszystko za niego robią Wydziały Programowe. Kopię tego filmu oglądałem niedawno i myślę, że mają rację ci, którzy twierdzą, że w tej chwili raczej nadaje się na półki. Nie wiem, kto jest winien. Jedno jest pewne, że jeżeli zatwierdziło się scenariusz i scenopis, jeżeli miało się zaufanie do reżysera powierzając mu tak odpowiedzialny film, trzeba było zaufanie to utrzymać do końca i pozwolić reżyserowi ukończyć realizację filmu samodzielnie. Nie pozwolono. Ingerencja trwa tu już kilka miesięcy i nie wydaje mi się aby pierwsza wersja filmu była gorsza od ostatniej, którą widziałem. Jeżeli jednak film się w końcu ukaże, zupełnie nie wiadomo będzie, kogo chwalić lub ganić — kto jest twórcą tego filmu. No i jeszcze: kto w końcu odpowiada finansowo za tego rodzaju styl pracy.

Niemniej dziwnym przykładem jest film „Mazury". Nie przesadzę pisząc, iż film ten przeszedł około kilkudziesięciu komisyjnych i niekomisyjnych przeglądów. Podobno zbiera się już setna z kolei komisja. Realizacja jego trwa przeszło rok, bijąc rekordy ustanawiane przez pełnometrażowe filmy fabularne. Wydział Programowy — chociaż i tu zatwierdził scenariusz oraz scenopis — po zmontowaniu doszedł do wniosku, że film jest zły. Dlaczego? Tego chyba nikt nie wie, a świadczy o tym fakt, że film od roku nie może doczekać się ukończenia mimo tylu komisji. Wydziały Programowe jako kompetentne w akcji ratowania „złych" filmów wzięły ster w swoje ręce. Reżyser zamienił się w posłusznego wykonawcę, który w myśl dyktanda zaczął przerabiać film. Znowu wycinano, przecinano, doklejano, a w końcu wyjechano po rocznej przerwie na nowe dokrętki. Co z tego wyniknie, nikt nie jest w stanie przewidzieć. Jedno jest pewne, że reżyser nie jest tu samodzielnym twórcą, że wydziały programowe odgórnie komenderują i narzucają swoje sugestie, że fikcją jest mówić w tych warunkach „film Iksińskiego", „film Igrekowskiego", a za to z pełną słusznością można mówić „film Wydziału Programowego".

W takiej atmosferze nie mogą powstawać pełnowartościowe, słuszne ideologicznie i dojrzałe artystycznie filmy. Młody reżyser, który zdobył wiedzę i rzemiosło, zamiast się rozwijać, cofa się, tracąc z czasem samodzielność. Nie uczy się, gdyż nie zna swoich błędów i potknięć, nie zna swoich osiągnięć, nie czuje się na serio za nie odpowiedzialny. W tej sytuacji trudno mówić o kształtowaniu się własnego warsztatu twórczego, własnej techniki artystycznej, o dojrzewaniu ideologicznym, o wszystkich tych cechach, które powinny charakteryzować twórcę socjalistycznego.

Byli wśród realizatorów tacy, którzy nie mogli pogodzić się z tego rodzaju stylem pracy. Przypomnijmy tu choćby reżysera Puchalskiego, jedynego u nas filmowca-ornitologa, twórcy wielu wybitnych filmów z życia ptaków, nagradzanych na wielu międzynarodowych festiwalach. Puchalski odszedł z WFO, gdyż chciał zachować godność naukowca i artysty. Do dziś krąży w Wytwórni anegdotka, jak to po zrealizowaniu jednego ze swoich pięknych filmów reż. Puchalski na kolaudacji spotkał się z zarzutem Wydziału Programowego. Chodziło o to, że z obrazu przedstawiającego bociana brodzącego po mokradłach nie można było zorientować, iż dzieje się to w Polsce Ludowej...

Po kilkuletniej przerwie zrozumiano błąd i zwrócono się z prośbą o dalszą współpracę. Dziś Puchalski znowu realizuje filmy. Szkoda tylko, że nie ma jakoś odpowiedzialnych za kilkuletnią przerwę w pracy tego głośnego na cały świat twórcy, jednego z nielicznych w naszej kinematografii oświatowców z prawdziwego zdarzenia. W ciągu tego czasu mógł on naszej kinematografii oświatowej dać niejeden piękny film.

Dziwią się w Centr. Urzędzie Kinematografii, że z WFO wielu młodych reżyserów i operatorów „ucieka", przenosząc się do innych wytwórni. Nikt się jednak nie zastanawia głębiej dlaczego tak się dzieje. Czy w świetle choćby niniejszego artykułu fakt owych ucieczek jest aż tak bardzo zdumiewający?

Nie przy pomocy biurokratycznego szufladkowania filmów według mniej lub więcej (raczej mniej niż więcej) doskonałych recept, jakie narzuca wielokrotnie Wydział Programowy, lecz w myśl indywidualnych przesłanek reżysera powinno się wybierać koncepcje filmu. Tak, by zagwarantować z jednej strony wysoki poziom ideowo - artystyczny filmu, z drugiej zapewnić twórcy możliwość eksperymentowania, szukania własnej oryginalnej drogi.

Konieczna jest naturalnie współpraca między wydziałem programowym a reżyserem, polegająca na udzielaniu reżyserowi wskazań merytorycznych, lecz reżyser powinien utrzymać rzeczywisty prym w artystycznym tworzeniu.

Może wówczas, oglądając nasze filmy oświatowe, widz nasz przestanie wreszcie wzdychać: „Otacza nas tyle interesujących zjawisk i spraw — dlaczego filmy o tych rzeczach są takie nudne i wiecznie jednakowe?"

Jest już chyba najwyższy czas aby film oświatowy podnieść do nowej godności i znaczenia — do godności dzieła sztuki, której to godności dotąd nie chcą mu przyznać pewne czynniki w Centr. Urz. Kinematografii. A można to zrobić przez danie mu nowej, ambitnej artystycznie formy. Potrzebny jest filmowi oświatowemu nowy ożywczy prąd — realistyczny, głęboko ideowy, o śmiałych formach artystycznych zindywidualizowany twórczością poszczególnych reżyserów.

OD REDAKCJI

Artykuł reż. Jaworskiego jest ósmym na przestrzeni ostatnich miesięcy artykułem o aktualnych problemach polskiej kinematografii dokumentalnej i oświatowej (patrz nry 74, 78, 79, 83, 85, 91 i 92 „Przegl. Kulturalnego").

Czy obfitość tego rodzaju materiałów wynikła przypadkiem? Oczywiście nie, jest ona odbiciem nader niepokojącego obniżenia lotów, jakie — w przeciwieństwie do filmu fabularnego — wykazują ostatnio nasi dokumentaliści i oświatowcy.

W dyskusji wskazywano najdotkliwsze bolączki, padały propozycje wyjścia z impasu, wszystkie niemal adresowane do zainteresowanych Wytwórni, lub wprost do Centralnego Urzędu Kinematografii.

Nasze władze filmowe dotąd jednak zachowują się zgodnie z rené clairowską maksymą, uważając, że milczenie jest złotem. Milczeniem jednak rzadko wychodzi się z impasów.

Może milczenie to oznacza, że nie mamy racji, pisząc o złej sytuacji w naszym filmie nie fabularnym? A może odwrotnie: wszystkie uwagi krytyczne padające w dyskusji są w pełni słuszne i uzasadnione?

W prasie radzieckiej panuje chwalebny zwyczaj: gdy ukazuje się artykuł krytykujący jakiś wycinek działalności jednej z wytwórni, zainteresowana instytucja odpowiada, z czego wiadomo przynajmniej, że czytała artykuł. Często wiadomo również, czy dany artykuł czegoś jednak dokonał, czy komuś pomógł i o ile.

Chcąc upowszechnić na naszym terenie owe dobre obyczaje, zapraszamy na nasze łamy Wytwórnie Dokumentalną i Oświatową. Sądzimy, że może to walnie dopomóc sprawom, które są nam wzajemnie drogie.

BIBLIOTEKI INFORMUJĄ

Przełom w bibliotekarstwie powojennym zwykło się charakteryzować jako przejście od postawy biernej bibliotek do postawy czynnej i aktywnej wobec czytelnika. Powiedzmy nawet: agresywnej. Dzięki niej książka dotrze do każdego i wszędzie. Ale czy tylko książka? Czytelnikowi niewyrobionemu sama ona nie wystarczy, czytelnikowi doświadczonemu... też nie. Dla dobrego spopularyzowania książki, jej doboru, a następnie należytego wykorzystania niezbędne są informacje o niej. Bibliotekarz nie tylko powinien dawać książki, ale także informować o nich — i to w bibliotekach wszystkich typów.

W większych istnieją specjalnie w tym celu utworzone ośrodki informacji naukowej i poradnictwa. Uchwała krynickiej konferencji bibliotekarzy z r. 1951 stwierdza, że mają one służyć „zarówno pracownikom naukowym jak i studentom, samoukom, racjonalizatorom, fachowcom dążącym do podniesienia swych kwalifikacji" itd. W latach następnych ośrodki informacji rozwinęły się bardzo szybko i obejmują obecnie swym zasięgiem wszystkie większe biblioteki naukowe oraz sporą część bibliotek wojewódzkich i miejskich. Jak przejawia się ich działalność? Powiedzmy najpierw, że ta na szerszą skalę prowadzona dziedzina pracy bibliotek jest u nas nowością. Mnóstwo zagadnień nie zostało jeszcze rozstrzygniętych do końca, tym bardziej, że dotąd nie ma odpowiednich instrukcji, czy choćby wytycznych pracy.

Ośrodki udzielają informacji czytelnikowi indywidualnemu, masowemu, jak również instytucjom. Najwięcej udziela się informacji bibliograficznych, rzadziej — rzeczowych i bibliotecznych. Świadczy to o wyrobieniu czytelników korzystających z pomocy ośrodków. Istotnie, najczęściej spotykany typ czytelnika to naukowcy, studenci, młodzież szkolna. A do tych, którym najbardziej potrzeba pomocy, należą samoucy, racjonalizatorzy, fachowcy pozbawieni opieki nauczyciela. Właśnie wśród tych szerokich rzesz ludzi, podnoszących drogą lektury swe wykształcenie ogólne i zawodowe, komórki informacyjne powinny rozwinąć działalność szczególnie aktywną. Chodzi o to, aby ośrodki informacji, tak wielokierunkowe, jak i specjalne, nie oczekiwały biernie na czytelnika, ale wychodziły ku niemu, przekonały go o swej przydatności. Winny nadążać za wciąż rozszerzającą się akcją czytelniczą, za stale podnoszącym się poziomem wiedzy społeczeństwa. Wszak w bibliotekach naukowych te właśnie ośrodki są punktem najsilniej związanym z żywym odbiorcą książki. One mogą najlepiej kierować samokształceniem.

Oczywiście, wymaga to personelu o wysokich kwalifikacjach, wyrobionego ideologicznie, obytego w bezpośredniej pracy z czytelnikami. Wymaga to dobrego wyposażenia ośrodków w pomoce bibliograficzne (nie wszystkie pomoce dadzą się wykonać we własnym zakresie; o szczupłości ich już pisałem). Wreszcie wymaga to również koordynacji i współpracy całej sieci ośrodków informacyjnych w zakresie wymiany materiałów bibliograficznych i książek, sporządzanie katalogów centralnych itp. Ośrodkiem centralnym wielokierunkowym jest Ośrodek Informacji Naukowej i Poradnictwa Biblioteki Naukowej.

I jeszcze jedno. Ośrodki informacyjne jako placówki dużych bibliotek stojące najbliżej „terenu", mogą i powinny prowadzić badania na jego potrzeb na użytek planów wydawniczych. W ten sposób można by w pewnej mierze zmniejszyć trudności w planowaniu nakładów. Współpraca wydawnictw z bibliotekami jest wciąż jeszcze za mała. O przydatności jej wcześniej przekonało się wielu pisarzy, którzy korespondują z bibliotekami, chcąc dowiedzieć się o swych książkach tego, czego nie mówi im milcząca, niestety, krytyka.

HENRYK BARDIJEWSKI

„TOSCA" na ekranie

BOLESŁAW MICHAŁEK

Większość sztuk teatralnych przeniesionych na ekran nie zdobyła sobie publiczności. Konwencje teatralne przejęte przez film powodują zwykle charakterystyczne zgrzyty. Zlikwidować je może tylko stała świadomość, że wymaga tego pietyzm dla scenicznego kształtu dzieła, że — na dobrą sprawę — nie jesteśmy w kinie. Erenburg napisał wręcz: „Sztuka teatralna z samej swej istoty opiera się ekranizacji..." A cóż dopiero mówić o operze na ekranie! O utworze, w którym mnożą się konwencje, dialogi zastąpione są przez arie i recitativa, a spięcia dramatyczne wyrażone są muzyką? Chyba z niemniejszym przekonaniem o słuszności stwierdzić by można: „Opera z samej swej istoty opiera się ekranizacji..."

Rozumowanie powyższe, jak to często bywa, jest słuszne tak długo, jak długo brak konkretnego przykładu. A oto mamy konkretny przykład: „Tosca" na ekranie.

Żaden bywalec operowy, zapoznawszy się z fabułą „Toski", t.zn. przeczytawszy w antrakcie treść poszczególnych aktów, nie wzrusza się jeszcze losem pięknej śpiewaczki i jej kochanka. O dramacie Toski i Cavaradossiego daje dopiero znać dramatyczna muzyka Pucciniego. A tymczasem znana aria Cavaradossiego — ta, która najpełniej charakteryzuje sylwetkę bohatera — pojawia się w filmie bodaj jeden raz, i to jako element towarzyszący scenom ostatniego poranka bohatera. Zrezygnowano z muzyki jako z czynnika wyrażającego dramat, a pokuszono się o wyrażenie go poprzez sytuacje, poprzez rozwój akcji. Takie założenia adaptacyjne są wynikiem pracy dwóch twórców: Francuza Jean Renoira, który rozpoczął prace nad filmem, przerwawszy je przed przystąpieniem do zdjęć, oraz Niemca Karla Kocha, który ostatecznie nakręcił film w roku 1940.

Jeżeli tak, to dramat, który przyjmowaliśmy dotąd na słowo Pucciniego, po odsunięciu kompozytora na dalszy plan, trzeba teraz udowodnić obrazem. Trzeba przekonać widownię — nie posługując się śpiewem — że Tosca cierpi, że Cavaradossi jest bohaterem, a Angelotti — bojownikiem o wolność.

Czy znaczy to również, że głos oddać trzeba autorowi libretta? Zanim odpowiem na pytanie, czy do głosu doszedł Victorien Sardou, pisarz równie niegdyś popularny jak powierzchowny — chciałbym pokazać, że to, co znaliśmy dotąd z niedbałego streszczenia, urosło pod pewnymi względami do rangi dramatu.

Scena przesłuchiwania Cavaradossiego, zdumiewająco podobna do późniejszej o kilka lat sceny przesłuchiwania inż. Manfrediego z filmu „Rzym, miasto otwarte", ma dane by przekonać widownię, że Cavaradossi jest bohaterem, że Tosca przedkłada miłość doń nad inne uczucia i obowiązki. Finał, śmierć samobójcza Toski uzyskuje wystarczające uzasadnienie fabularne: miłość do Cavaradossiego, podstępność Scarpii, groza sytuacji, w jakiej się znalazła. I dlatego zaryzykuję twierdzenie, że udało się przedstawić dramat bohaterów, i to nie muzyką, a środkami dramaturgii filmowej.

W tym miejscu zacząć się mogą wątpliwości. Czyż tego rodzaju dramat miłości, zazdrości, poświęcenia — ulokowany we wnętrzach i kostiumach przełomu XVIII i XIX wieku — wystarczy żeby wzruszać? Czy owe silne namiętności nie mają charakteru umownego? Czy miłość śpiewaczki i malarza to przypadkiem nie przebrzmiałe rekwizyty zeszłego wieku, niezdolne dziś do wzbudzenia jakichkolwiek uczuć?

Na wszystkie te pytania odpowiedzieć można by twierdząco, bo widać w filmie sporo umowności i naiwności, sporo pozy i fałszywego patosu. Można by tedy film bez trudu zdyskwalifikować, gdyby nie skojarzenia, które nasuwają pewne postacie i sceny.

Gdy bohaterami są Cavaradossi, Angelotti, Palmieri — ludzie, o których raz po raz mówi się „jakobin", „wolterianin", a jednocześnie „bonapartysta" — mimo woli przychodzi na myśl Fabrycy del Dongo i Julian Sorel. Sądzę, że to nie Sardou doszedł do głosu po wyeliminowaniu Pucciniego. Sądzę, że to dalekie echa dzieł pisarza niewymienionego w czołówce: Stendhala.

Otóż i mamy rodowód owych — nie najlepiej może przedstawionych — jakobinów i bonapartystów, owych zbuntowanych „ludzi wolnych". Stąd czujemy — prawda, że słaby — powiew wielkiego konfliktu przełomu XVIII i XIX wieku, kiedy Napoleon, jeszcze rzecznik Rewolucji, niósł światu wieść o wolności. Odnalezione w filmie ślady burzy przebiegającej przez Francję — a z niej przez całą Europę — przydają filmowi nieoczekiwanej wartości. I nie tylko to. Film jest dziwnym konglomeratem narodowościowym, jest dziełem Francuzów, Włochów, Hiszpanów, Niemców. A jednak można go uznać za dzieło francuskie. Można — i ideowo, i stylistycznie — umieścić go obok dzieł kinematografii francuskiej, reprezentowanych przez twórców takich, jak Christian-Jaque czy Claude Autant-Lara, nawiązujący raz do Stendhala, raz do Woltera i Diderota.

Jest, jak już powiedziałem, rzeczą niezmiernie łatwą dowieść, zachowując wszelkie pozory słuszności, że „Tosca" jest filmem bezwartościowym. Że jest typowym kiczem kostiumowym; że śmiech wzbudza scena, kiedy Tosca zadaje nożem cios diabolicznemu Scarpii, albo kiedy rzuca się w otchłań. Łatwo jest udowodnić, że podniosły ton niniejszej recenzji nie stoi w żadnym stosunku do jakości tego kiepskiego filmu o włoskich arystokratach zajętych romansami.

Przyjdzie mi zatem uciec się do argumentu niesprawdzalnego. Otóż w pewnych scenach dzieje się na widowni (i w świadomości recenzenta) coś, co przesłania, być może, obiektywną wartość filmu. Na przykład wtedy, gdy Palmieri, stojąc przed plutonem egzekucyjnym, woła zduszonym głosem: „Niech żyje wolność!"

architektura

KRAJOWA NARADA ARCHITEKTÓW

W dniach 2 — 3 lipca br. odbyła się w Warszawie w salach III Ogólnopolskiego Pokazu krajowa narada architektów, na którą przybyło około 200 architektów ze wszystkich ośrodków kraju. Trzeba jednak stwierdzić, że sala — zwłaszcza pierwszego dnia obrad — świeciła pustkami. Na naradzie brakło wielu czołowych twórców — nie świadczy to dobrze o stosunku tych ostatnich do szerokich dyskusji architektonicznych. Zarazem słaba frekwencja i mało ożywiony charakter ostatniej narady były niewątpliwie wynikiem nader słabego przygotowania tej imprezy i fatalnie wybranego terminu.

W pierwszym dniu uczestnicy obrad wysłuchali ogólnej oceny wystawy komisji SARP-u (referował arch. J. Geysztor) oraz referatu na temat „Architektura przemysłowa w Polsce Ludowej", który w imieniu zespołu wygłosił arch. B. Schmidt. Po wysłuchaniu prelekcji arch. A. Majorka o Międzynarodowym Spotkaniu Architektów i Działaczy Samorządowych przystąpiono do dyskusji, w której zabierało głos około 20 mówców.

Większość dyskutantów stwierdzała, że pokaz jest niepełny, że brak na nim (za wyjątkiem projektów zachodniego odcinka Trasy W—Z) rozwiązań wielkomiejskich i przykładów wielokondygnacyjnego budownictwa mieszkalnego. Zwracano uwagę na niewystawienie projektów największych bieżących realizacji, jak np. projektu dzielnicy przemysłowej Służewiec, centrum Nowej Huty, Teatru Wielkiego, Banku Narodowego czy Teatru Wojska Polskiego w Warszawie.

Najwięcej miejsca w dyskusji poświęcono problemom budownictwa przemysłowego. Na ogół podnoszono, że architektura budynków przemysłowych zrobiła ogromny krok naprzód w porównaniu z latami ubiegłymi. Architekci pracujący w przemyśle idą słuszną drogą podnoszenia form, automatycznie wynikających z procesów technologicznych, do świadomie założonego obrazu architektonicznego. W wypowiedziach wielu dyskutantów przebijała troska o to, by architekci pogłębiali właściwe zrozumienie klasyki, by nie projektowali eklektycznych pseudozabytków lecz budynki nowe, piękne i wygodne, twórczo rozwijające nauki tradycji.

Wielu dyskutantów mówiło też o problemach postępu technicznego. Zagadnienie to w wielu pracowniach zostało zepchnięte na daleki plan. W wielu biurach panuje pogląd, z gruntu niesłuszny, jakoby problemami nowej techniki i nowych materiałów miały zajmować się tylko pracownie specjalne. Domagano się większej ilości prac drukowanych, które by lepiej niż dotychczas informowały architektów o nowych możliwościach technicznych.

Dość dużo miejsca poświęcono budownictwu mieszkalnemu i społecznemu, ograniczając się z konieczności do tych prac, które wystawione były na pokazie. I tu, zwłaszcza w budownictwie mieszkaniowym o wysokości 3 — 4 kondygnacji, stwierdzono duży postęp tak w rozwiązywaniu bloku mieszkalnego jak i architektury.

Dyskusja przyniosła bardzo mało wystąpień prawdziwie krytycznych, mało ocen, które uogólniałyby szeroko stan naszej twórczości architektonicznej i wskazywałyby główne jej niedomagania. Tej luki dyskusji nie wypełniło demagogiczne wystąpienie jednego z mówców, który, nie formułując konkretnych zarzutów merytorycznych a wykorzystując uzasadnione niezadowolenie zebranych z powodu nieobecności na naradzie przedstawicieli czołowych kół i instancji architektonicznych, usiłował przeciwstawiać „doły" „górom" i samozwańczo proklamować jako rzekomą płaszczyznę tych „dołów" — platformę wąskiego technicyzmu i funkcjonalizmu, platformę likwidacji zadań ideowo-artystycznych architektury.

Ogólnopolską Wystawę Architektury i związane z nią obrady architektów mamy już poza sobą. Trzeba przyznać, że nie spełniły one oczekiwań szerokich kół architektów, których nie zadowala „bezpieczna" a banalna sztampa, rzeczywiście lansowana nieraz przez Rady Techniczne, a którzy tym mniej myślą o powrocie do konstruktywistycznych upiorów, obcych polskiej kulturze architektonicznej. Oczekujemy ożywczej dyskusji, orientującej i szczerej wymiany zdań, skonfrontowania ocen i poglądów. Niestety dyskusje dotychczasowe nie mogły się stać tym niezbędnym czynnikiem dalszego postępu, gdyż brakło w nich stale niezbędnego elementu — głosu naszego kierownictwa architektonicznego.

Sądzimy, że zjawiska i problemy polskiej twórczości architektonicznej, ujawnione na pokazie i naradzie, winny się stać przedmiotem dalszego publicznego omówienia.

Z. K.

w teatrze i o teatrze

JUBILEUSZOWY DOROBEK „BAJA"

Dwadzieścia pięć lat minęło, gdy na Żoliborzu grupa młodych entuzjastów i zapaleńców wyczarowała ze starej skrzyni po piernikach teatr kukiełkowy „Baj" przy RTPD.

Dużo wytrwałości i entuzjazmu musiała mieć ta pierwsza kadra kukiełkarstwa polskiego, gdy w ówczesnych warunkach, bez żadnych wzorów, doświadczeń i poparcia rozpoczęła swój pionierski marsz ku Polsce Ludowej. Od pierwszej bowiem chwili stanęli do tej pracy ludzie, którzy ze świadomością i uporem ten cel przed sobą widzieli i do niego kroczyli.

Był jeszcze jeden cel, który stał się drogowskazem dla Baja. Celem tym było nieść dzieciom radość. Wielką przeto miłością darzyli mali widzowie aktorów Baja. Być nawet może, że tu tkwi tajemnica dlaczego Baj wytrwał i przetrwał.

Trudno tu wymienić nazwiska osób, które zasługują na uznanie czy wyróżnienie, gdyż Baj stanowił zwarty kolektyw artystyczny. Znajdziemy dziś tych ludzi w Polsce Ludowej na odpowiedzialnych stanowiskach ministrów, prorektorów i profesorów uczelni artystycznych, wybitnych reżyserów filmowych, pedagogów, artystów teatru oraz w gronie najwybitniejszych polskich kukiełkarzy.

Baj pojmował swą pracę artystyczną jako służbę społeczną i dlatego z całą ofiarnością dzielił się swoim doświadczeniem i dorobkiem. Z usług Baja korzystały zespoły amatorskie, nauczycielstwo postępowe, a zwłaszcza Polonia zagraniczna. Liczne kursy kukiełkarskie organizowane przez Baja przyczyniły się do tego, że nie tylko w kraju ale i we Francji i Niemczech powstawały podobne teatry. W okresie okupacji potrafił Baj nieść pomoc artystyczną do warszawskiego getta. Podsumowaniem tego dorobku jest wystawa urządzona w foyer teatru.

Na widowisko jubileuszowe wybrał Baj sztukę Kazimiery Jeżewskiej SŁAWA MISTRZA TWARDOWSKIEGO z muzyką Feliksa Rybickiego. Widowisko reżyserowali Jerzy Dargiel i Bohdan Radkowski, scenografia i lalki Tadeusza Sowickiego.

Wybrana na jubileuszowe przedstawienie sztuka odbija od dawnych dobrych tradycji Baja. Jeszcze w roku 1950 otrzymał Baj podczas Festiwalu nagrodę II za pedagogiczne wartości widowiska. Widowisko jubileuszowe budzi od tej strony poważne i uzasadnione zastrzeżenia.

Cóż Baj pokazał? Mistrz Twardowski jest uczonym i studiuje dzieło Kopernika. Nauka nie daje Twardowskiemu zadowolenia ani dochodów. Uczoność Twardowskiego posiada bardzo kruche podłoże skoro pod wpływem starej baby, której nie potrafi odmłodzić, oraz pod wpływem dwu szlachciurów opojów, którzy oczekują wyrobu złota — mistrz porzuca naukę i daje się uwieść diabłu. A skusił go najgłupszy z polskich diabłów — Rokita.

Dopiero po zawarciu paktu z diabłem rośnie „sława mistrza Twardowskiego". Jeździ więc na kocie, czaruje swą żonę, odmładza stare baby, tłucze garnki i w końcu daje się ułapić diabłu Rokicie w karczmie Rzym. Na próżno stara się wierny żaczek Maciuś odciągnąć mistrza. „Kto raz diabłu się zaprzedał, nic dobrego światu nie dał" Na nic tu nauka. Twardowski za sprawą diabła wylatuje z książką Kopernika na księżyc. Rozmyślił się jednak i odsyła po chwili z powrotem książkę Maciusiowi z testamentem krwią pisanym: „Ucz się — wiedza to rzecz święta".

Ten końcowy „morał" w żadnym wypadku nie rozgrzesza błędów zawartych w nowym ujęciu legendy o Twardowskim.

Legenda ta jest powszechnie znana. Artyście jednak wolno legendę przetwarzać, ale pod warunkiem, że to przetwarzanie wnosi walory artystyczne wyższej jakości. Wątpliwej jakości jest jednak takie przetwarzanie, gdy np. zamiast jazdy na kogucie Twardowski jedzie na czarnym kocie. W baśniach ludowych tkwią pierwiastki, które mają swój sens i swoją wymowę. Ignorowanie tego sensu pozbawia baśń wymowy.

Bajka i romantyka może dziecko wzbogacić ideowo. Widowisko omawiane tego zadania nie spełnia. Sugerowanie widzowi, że Twardowski był uczonym, wyznawcą postępowej nauki Kopernika itp., ale diabelska moc góruje nad tym wszystkim — stwarzać musi w umyśle dziecka-widza niepotrzebne zamieszanie. Wręcz fatalnym nieporozumieniem jest demonstrowanie kopernikowskiej teorii o obrotach ciał niebieskich łącznie z „diabelskimi sztuczkami" na rynku pod Sukiennicami.

Pedagogika współczesna stawia sztuce proste wymagania. Sztuka powinna pomóc dziecku wniknąć głębiej w różne zjawiska życia i lepiej je zrozumieć, budzić w człowieku nowe uczucia. Kairow pisze: „Należy chodzić na takie przedstawienia, które mogą być następnie wykorzystane w pracy szkolnej, które należycie rozwijają smak artystyczny."

Tych postulatów jubileuszowy program Baja nie spełnia.

Reżyseria mogła „ustawić" sztukę tak, aby uwypuklić wartościowe momenty sztuki. Stało się jednak inaczej, gdyż podkreślono słabsze a stłumiono lub wręcz skreślono z tekstu momenty niewątpliwie wartościowe. Przykładem tego jest skreślenie tekstu sprzedawcy kogutków, który prosi Twardowskiego o złoto, aby mógł, mając pieniądze, rozwijać swoją sztukę i kształcić się u mistrzów.

Reżyseria nie ustrzegła się również od błędnej interpretacji widowiska, które w tym ujęciu przypomina raczej historię doktora Fausta. Twardowski w szacie obszytej gronostajami, obłożony księgami, cytujący po łacinie uczone mądrości i Rokita przybrany w czarno-czerwony płaszcz Mefista odebrały widowisku właściwy swojski charakter. Rokita w/g baśni ludowej to figlarz i psotnik dokuczający chłopom. Po cóż więc było go drapować aż w płaszcz Mefistafilozofa?

Jeśli już mowa o strojach lalek to niczym nie można usprawiedliwić ani uzasadnić kontuszów z epoki króla Jasia czy Stasia w epoce Zygmunta Augusta.

Wartością widowiska pozostał ładny język i dobry wiersz autorki. Ale to nie wystarcza.

Muzycznie widowisko przygotowane jest starannie. Tu utrzymały się dobre tradycje Baja. Muzyka F. Rybickiego doskonale ilustruje wydarzenia sceniczne i ładną introdukcją wprowadza w klimat krakowskiej baśni. Ale i tutaj reżyseria nie potrafiła wykorzystać wszystkich możliwości muzyki. Gdy muzyk ilustruje orkiestrą brzęk rozbijanych garnków, na scenie słyszymy głuche uderzenia w tekturowe atrapy. Śpiewy chóralne i solowe przygotował jak zwykle starannie J. Sandecki.

Oprawa widowiska została pomyślana ciekawie i oryginalnie, w formie tryptyku w stylu starej architektury krakowskiej. Tryptyk ten jednak nie został należycie wykorzystany przez inscenizatora, gdyż grała tylko jego środkowa część.

Mimo bogatego wyposażenia elektrotechnicznego i tym razem zawiodły efekty świetlne. Zamiast poświaty księżyca w drugim akcie, oświetlony brzeg wygląda tak, jakby się po nim ślizgały reflektory samochodu stojącego za sceną. Również księżyc wykonany jest tak nieudolnie, że uczeń pierwszej klasy obliczy żarówki zastosowane do tego efektu.

A dziecko-widz jest krytykiem bystrym i wymagającym.

Wykonanie aktorskie jest nierówne. Obok doskonale ujętej roli Maciusia (Z. Dębicka), starannej pracy Boguckiego w roli Twardowskiego, dobrze zróżnicowanej głosowo grze i śpiewie opojów szlachciurów śpiewających poloneza — rażąco odbija interpretacja roli kota. Mały chłopczyk Jędruś zapytał mię w przerwie: „Dlaczego ten kot na scenie mówi tak, jak jakiś „pan", a nie mówi tak ładnie po kociemu, jak mówią koty w radio?" To pytanie kieruję pod adresem reżysera.

Bawiąc w Polsce Sergiusz Obrazcow powiedział literatom w Łodzi: „Każde dzieło sztuki musi pozytywnie odpowiedzieć na trzy pytania: dla kogo, jak, po co?" Trudno będzie Bajowi odpowiedzieć pozytywnie chociażby na jedno pytanie.

W dwudziestopięciolecie Baja życzyć należy teatrowi, aby wrócił do dobrego stylu i był dalej teatrem niosącym r a d o ś ć dzieciom.

Stanisław Iłowski

notatnik muzyczny

O DZIEŁACH I TWÓRCACH NOWEJ, POSTĘPOWEJ MUZYKI.

Wśród współczesnych kompozytorów węgierskich, twórców wielkich form symfonicznych — wybitny sukces osiągnął w tym roku Rezsö Sugár swoim oratorium „Bohaterska pieśń" do tekstu Józefa Romhanyi.

Sugar stworzył monumentalne dzieło na wielką orkiestrę symfoniczną, chór mieszany, chór dziecięcy i cztery głosy solowe — dzieło będące symbolem czci dla bohatera narodowego Węgier z XV wieku, pogromcy Turków, Janosa Hunyadi.

W historycznym temacie Sugár znakomicie powiązał elementy dramatyczne, liryczne i epickie dając obrazy o wielkiej sile dramatycznej i sugestywności, jak: chór odtwarzający napięcie przed bitwą, znakomita scena batalistyczna zbudowana z kontrapunktujących fug, nastrojowe liryczne obrazy, szczególnie w ariach altowych i sopranowych.

Całość eposu wiąże płynna, bogata i barwna melodyka ludowych pieśni węgierskich.

Laureat Nagrody Erkela kompozytor Andras Mihaly tak określił na II Plenum Związku Kompozytorów Węgierskich „Bohaterską pieśń"; „uważam, że obok niezwykle urozmaiconej melodyki, barwnej harmoniki i znakomitej konstrukcji polifonicznej — czynnikami, które zadecydowały o wyjątkowym sukcesie dzieła Rezsö Sugara, są: doskonała, jednolita koncepcja, wirtuozowskie wykorzystanie klasycznych tradycji oratorium oraz pewność i pełnia komunikatywności".

*

W kilku słowach przedstawił w ubiegłym roku Paul Dessau powstanie największego swego dzieła — dramatu muzycznego „Lilo Hermann". „Przed dwoma laty dał mi Friedrich Wolf tekst — piękny, poetycki i chyba najgłębiej ludzki w jego twórczości. Dopiero jednak po upływie roku nabrałem odwagi, aby nad nim pracować".

W stałym kontakcie z odtwórcami, kontrolując i wielokrotnie zmieniając poszczególne części, poszukując rozwiązań najprostszych tworzył Dessau heroiczny dramat — obraz walki, która jest walką nas wszystkich.

Za bohaterską, głęboką wiarę w ostateczny triumf sprawiedliwości społecznej zamordowali faszyści w r. 1937 sztuttgarcką studentkę, Lilo Hermann. Na tej kanwie historycznej Dessau inspirowany przez poetę wyraża muzycznie konflikt pomiędzy barbarzyństwem faszyzmu, a pełnym szlachetnego ludzkiego heroizmu oporem patriotycznej studentki i młodej matki.

Charakterystyka muzyczna postaci operuje najsubtelniejszemi odcieniami, podkreśla i uwielokrotnia problematykę akcji, a będąc jej muzyczną konsekwencją sięga do realistycznego rdzenia tekstu.

Głęboki humanizm bohaterki przedstawia Dessau miękką, płynną frazą o typowo niemieckiej intonacji barbarzyństwo charakteryzuje krótkimi, pełnymi spięć i ostrości obrazami muzycznymi. Wstrząsający punkt kulminacyjny osiąga kompozytor w scenie, gdy „sędziowie" chcą zmusić Lilo Hermann do zdrady, dając słyszeć głos jej maleńkiego dziecka.

Lilo wytrwała, umiera i zwycięża — triumfalny chór końcowy zamyka muzyczną całość dramatu.

Mistrzostwo techniczne, jasność i konsekwencja w narastaniu konfliktu dramatycznego, podkreślenie w nim pierwiastka narodowego i odzwierciedlenie głębokiej prawdy historycznej — pozwalają, jak pisze czołowy krytyk NRD Eberhard Rebling, „określić Lilo Hermann" jako wybitne osiągnięcie realistycznej muzyki niemieckiej".

*

Ferenc Szabó laureat Nagrody Kossutha ukończył ostatnio pięcioczęściową suitę programową „Wspomnienie" — przyjętą z najwyższym uznaniem przez krytykę węgierską.

Szabó chcąc uwolnić się od formalnego schematu symfonii zmienia porządek części i używa nazwy suity.

Po krótkiej dramatycznej ekspozycji — część I ukazuje scenę polowania i daje wyrazistą charakterystykę muzyczną okrutnego ciemięzcy ludu — łowczego. Część II przedstawia wstrząsający w swym realizmie obraz gnębionego i poniżanego człowieka.

Część III i IV stanowią kulminację dramatu — bunt i śmierć bohatera. W ostatniej części zwycięża jego idea i myśl — naród zrzuca hańbiące jarzmo.

Prawdziwe ludzkie uczucie nie wygasa w muzyce Szabó nawet wtedy, gdy maluje ona najczarniejsze chwile życia pod uciskiem możnych panów.

Zaostrzenie problematyki przez kompozytora, jego umiejętne stopniowanie i budowanie punktów ciężkości utworu sprawiły, że dzieło przerosło znacznie pierwotny zamiar twórcy — ilustrację muzyczną (filmową) do „Dziwnego małżeństwa" Mikszatha.

Zdaniem Andrasza Mihaly szczególnie w części IV dzieła, potężnym marszu żałobnym — przeszedł Ferenc Szabó „z tonu osobistego w ton kolektywny — Verbunkos *) symbolizuje tu nie śmierć jednego człowieka, lecz śmierć całej klasy społecznej, takiej klasy odnośnie której Szabó w swym dziele konsekwentnie dowiódł, że na śmierć zasłużyła".

RYSZARD LINDENBERGH

*) Verbunkos — powolny taniec węgierski.

korespondencje

SZANOWNA REDAKCJO!

Zainteresowałem się korespondencją Marii Kureckiej z Zielonej Góry pt. „Trudne przedwiośnie", zamieszczoną w nr 11 (81) „Przeglądu Kulturalnego". Nareszcie coś o Zielonej Gorze! Brawo! Coś się zaczyna dziać na tym terenie. Ziemia Lubuska żąda plastyków i literatów. Piękny przykład dla innych województw z białymi plamami na mapie osiągnięć kulturalnych. Widać, że czynniki miejscowe doceniają w całej pełni pracę artysty.

Na skutek chwalebnej inicjatywy Wydziału Kultury WRN w Zielonej Górze Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych przeprowadził akcję agitacyjną i zgłaszającym się na osiedlenie zapewnił stypendia; mieszkanie zaś i dalszą opiekę miały dać władze miejscowe. Działo się to wszystko w jesieni ubiegłego roku.

Nieliczni plastycy zaczęli zjeżdżać do stolicy Ziemi Lubuskiej, ale mieszkań dla nich nie było. Były za to wolne lokale w Cigacicach, wsi odległej od Ziel. Góry o całe 15 km. Możliwości zaś komunikacyjne — kolejowe i autobusowe — bardzo słabe. Praktycznie biorąc plastyk, który miałby odwagę tam zamieszkać, byłby odcięty prawie całkowicie od miasta. Pomysł więc tworzenia ośrodka plastycznego w ładnych zresztą Cigacicach okazał się nierealny. Malarze nie chcieli tam zamieszkać.

Ja byłem jednym z pierwszych, który zainteresował się tą akcją osiedleńczą. Zgłosiłem się w Min. Kultury i Sztuki, otrzymałem stypendium i w listopadzie pojechałem do Zielonej Góry. Przyjęto mnie życzliwie w Wydz. Kultury WRN i obiecano mi mieszkanie w mieście, gdyż miałem się zająć organizowaniem życia plastycznego. Zapewniono mnie, że w grudniu z całą pewnością otrzymam przydział lokalu na mieszkanie i pracownię. Przez cały grudzień nie doczekałem się żadnej wieści, pojechałem więc po raz drugi do Zielonej Góry. Kierownik Wydz. Kultury był wyraźnie zaskoczony moim przyjazdem, gdyż mieszkania dla mnie nie miał. I znowu nastąpiły obiecanki, że do 15 stycznia lokal zostanie mi przydzielony. Rozczarowany wróciłem do Lublina. Bardzo szybko minął miesiąc styczeń. Zaniepokojony wysłałem depeszę, a skoro nie otrzymałem odpowiedzi przyjechałem po raz trzeci do Ziel. Góry. Zastałem tu czterech plastyków, absolwentów ASP z Warszawy i Krakowa, od kilkunastu dni koczujących w hotelu, gdyż przyrzeczonych solennie mieszkań nie otrzymali. Ponieważ koledzy jakoś bardzo nieufnie ustosunkowali się do obietnic, poczęli na własną rękę szukać pokoi „przy rodzinie". Niektórzy z nich je znaleźli. Poszło to tym łatwiej, że są ludźmi samotnymi, bez rodziny i ruchomego dobytku. Dla mnie pokój „przy rodzinie" nie byłby żadnym rozwiązaniem problemu, bo mam właśnie rodzinę, skromne umeblowanie, no i sporo prac skończonych i w trakcie malowania. Dnia 19 lutego odbyło się w Zielonej Górze z mojej inicjatywy zebranie organizacyjne delegatury Zw. Polskich Artystów Plastyków i na nim obliczyliśmy nasze siły. Okazało się, że na całym terenie województwa zielonogórskiego jest tylko 12 (dwunastu) plastyków, wliczając mnie i malarzy od dawna tu osiadłych. Jakim to cudem ob. Kurecka wyczarowała aż 22 plastyków! Owszem, Wydz. Kultury zaplanował „taką ilość", ale wątpię, czy do dnia dzisiejszego plan wykonano. Zebrani uchwalili założyć delegaturę ZPAP, wystosowali odpowiednie pismo i wyłonili z siebie delegację, która złożyła je w Zarządzie Głównym w Warszawie. Tu zainteresowano się sprawami plastyki w Ziel. Górze i obiecano (same obiecanki), że w pierwszej połowie marca sprawa delegatury zostanie rozpatrzona na plenum Zarządu Głównego ZPAP. Czy i jak załatwiono tę sprawę, o tym nie pisze ob. Kurecka w swym artykule.

Nie usłyszawszy tym razem żadnych obietnic tyczących mieszkania, opuściłem z żalem piękną Zieloną Górę i wróciłem do Lublina, by jąć się codziennej pracy plastyka. Żona moja jest pracownikiem kulturalno-oświatowym. Przydział jednego skromnego mieszkania dałby miastu dwie siły fachowe, o które trudno w Ziel. Górze.

Tak wygląda prawda o jednej akcji osiedleńczej.

Ob Kurecka niepotrzebnie martwi się, że wyjazd malarzy na pejzaż osłabi tempo pracy kulturalnej. Nie wszyscy plastycy są przecież pejzażystami. Malowanie krajobrazu nie pochłonie bez reszty naszych artystów. Zainteresowania ich są szersze.

Postulowanie założenia Ogniska Kultury Plastycznej w Ziel. Górze jest słuszne, lecz do wykonania tego potrzeba pomocy Min. Kultury i Sztuki oraz miejscowych władz.

Nawiązując do tytułu korespondencji „Trudne przedwiośnie" należy stwierdzić, że i wiosna będzie trudna, jeżeli chwilowego zapału starczyło tylko na efektowne inicjatywy. Plastycy zaś, zamiast na pejzaż, będą wracać do centrum kraju.

JAROSŁAW ŁUKAWSKI

Do
Redaktora
„Przeglądu Kulturalnego"
W Warszawie

Szanowny Obywatelu Redaktorze, w swym przemówieniu na Zjeździe Literatów Mieczysław Jastrun poświęcił kilka ostrych słów rysunkowi satyrycznemu, który ukazał się w Nr 23 „Przeglądu Kulturalnego".

Jako autor rysunku proszę o umieszczenie niniejszych uwag:

po pierwsze rysunek był zatytułowany: „Zawsze na linii", który to tytuł redakcja pominęła.

Następnie podpis pod rysunkiem brzmiał: „Podobno mamy prawo do eksperymentu", a nie, jak zacytował Mieczysław Jastrun: „Prawo do eksperymentu".

Szkoda, że Mieczysław Jastrun nie zechciał przyjrzeć się rysunkowi i podpisowi dokładniej, byłby na pewno zauważył, że rysunek był wymierzony nie przeciw prawu do eksperymentu, ale przeciwko tym, o których trafnie powiedział w dalszym ciągu swego przemówienia: „nie można być pisarzem bez godności, zmieniającym pogląd od sesji do sesji, a nawet już w czasie sesji".

Łączę wyrazy poważania.

Karol Ferster

na filmowej taśmie

PO LINII NAJMNIEJSZEGO OPORU

W ostatnich miesiącach zainteresowania Wytwórni Filmów Dokumentalnych uległy dziwacznym zmianom. Wytwórnia ta, o ściśle określonych zadaniach produkcyjnych (nb. kiepsko ostatnio wypełnianych) poszła po drodze najmniejszego oporu, rozpoczynając produkcję filmów... instruktażowych. Robi się już konkretnie filmy „Spawanie łukiem", „Walka z wiórami" i inne tego typu.

Czemu przypisać tego rodzaju sytuację? Zdaje się, że są aż dwa powody. Jeden, to konieczność zatrudnienia reżyserów, którym nie potrafiono widocznie przygotować pełnowartościowych scenariuszy filmów dokumentalnych. Drugi, to upychanie planu metrażowego — filmami instruktażowymi, wymagającymi stokroć mniej inwencji, odwagi, talentu.

Film instruktażowy, to bardzo ważny gatunek filmowy, i oczywiście nie mamy nic przeciw niemu. Wobec braku specjalnej wytwórni filmów instruktażowych produkcją filmów tego typu zajmuje się jednak Wytw. Filmów Oświatowych. Nic — prócz owych względów „najmniejszego oporu" — nie przemawia za tym, by z kolei drugą wytwórnię odrywać od jej właściwych zadań.

Film dokumentalny, to film dużej wagi politycznej, to jakby nie było — dzieło sztuki. Każdy zaś film instruktażowy, choćby najlepszy, to tylko i wyłącznie rzemiosło, podręcznik techniczny, nic ze sztuką nie mający wspólnego.

Dlatego o wiele lepiej byłoby, gdyby WFD w dalszym ciągu robiła, co do niej należy. Zamiast ulegać atmosferze błogostanu z powodu ułatwionego wykonania ilościowego planu. Wytwornia pomyśleć by winna o filmie dokumentalnym, którego jakość ideowo-artystyczna uległa ostatnio bezspornemu obniżeniu, a ilość realizowanych pozycji niepokojąco spadła.

T. J.

jak na dłoni

DZIECI TAKŻE MYŚLĄ

Dnia 12 maja o godzinie 14 minut 10 usłyszałem z Warszawy 11 audycję słowno-muzyczną pt. „Uczmy się śpiewać". Audycję opracował dla klas III i IV prof. Bronisław Rutkowski.

Poważamy jak najbardziej prof. Rutkowskiego za jego wieloletnią działalność pedagogiczną, ale tym razem musimy upuścić nieco żółci. Nie wiemy kto był autorem tekstu pierwszej ze śpiewanych w tym dniu piosenek, wobec czego z czystym sumieniem udostępnimy wszystkim chętnym perłę poezji polskiej. Piosenka rozpoczyna się tak:

Powiem wam troszeczkę
miałem kokoszeczkę...

— po pierwsze, o ile wiem w języku polskim użyje się raczej zwrotu „opowiem wam troszeczkę", a nie „powiem wam troszeczkę", niestety jednak i jedno i drugie powiedzenie nie jest zbyt fortunne i wyraża jeszcze o wiele mniej niż troszeczkę — to znaczy nic.

Drugą zwrotkę tej samej piosenki rozpoczyna następujący, co najmniej nieszczęśliwy dwuwiersz:

Bowiem ta kureczka
koło ogrodeczka...

— i znów jakikolwiek byłby dalszy ciąg, już początek na skromne wymagania wystarcza. Znajdujemy się w „krainie bzdury" i to bzdury dla dzieci dziewięcio czy dziesięcioletnich.

Drogi profesorze, nie wystarczy najpiękniejsza melodia, choćby nawet Waszej własnej kompozycji — kompozytor nie doda zdrowego sensu takiemu „poecie". Istnieje natomiast tyle doskonałych, pełnych dowcipu i uroku tekstów dla dzieci, chociażby Tuwima, Brzechwy, czy wreszcie Konopnickiej, do której tekstu usłyszeliśmy w tej samej audycji jedną z wielu piosenek Noskowskiego.

Zdajemy sobie oczywiście sprawę, że poziom piosenek musi być dostosowany do wieku dzieci, to zależy już od wyczucia pedagoga, w każdym jednak wypadku dobieramy je według stopnia trudności, a nie sięgamy do niższego poziomu artystycznego.

Życząc jak największych sukcesów pedagogicznych — prosimy w imieniu smutnych i może nad wiek rozwiniętych dziesięciolatków — o dokładne przejrzenie repertuaru audycji.

A. B.

O PRACACH FILMOWYCH PO 20 GROSZY ZA KILOGRAM

Nie można powiedzieć, aby polskie filmoznawstwo miało szczególnie łatwe warunki rozwoju. Dość przypomnieć poruszaną już parokrotnie sprawę archiwum filmowego, dość, że wciąż jeszcze na palcach da się policzyć ilość pozycji książkowych z zakresu estetyki filmowej, wydanych w języku polskim.

Tym bardziej jednak martwią wypadki świadczące o lekceważącym, lub co najmniej obojętnym stosunku do filmoznawstwa. Przed paru laty Państw. Wyższa Szkoła Filmowa rozpoczęła wydawanie periodyku „Przegląd Filmowy", poświęconego sprawom teorii i estetyki filmu. „Przegląd", borykający się z wielkimi trudnościami, okresami zawieszał swoją działalność, przetrwał jednak, choć wydawany jest obecnie w nikłym nakładzie, odbijany na powielaczu.

Z czasów „świetności" pisma, kiedy ukazywało się regularnie, w szacie drukowanej, pozostała w magazynach PWSF pewna ilość egzemplarzy archiwalnych. Zapasy te powoli lecz nieustannie uszczuplane były zakupami instytucji i osób prywatnych.

I oto na wiosnę br. Rektorat PWSF wydał decyzję: sprzedać archiwalne egzemplarze „Przeglądu" Centrali Odpadków, na makulaturę. Koło Naukowe PWSF próbowało decyzję zmienić, niestety — wszystkie interwencje zostały zbyte wymijającymi odpowiedziami.

Wreszcie 23 czerwca pękła bomba. Przed gmach PWSF zajechał wóz Centrali Odpadków, pracownicy Centrali zaczęli ładować na wóz paczki z „Przeglądem".

Swoiście zareagowali na to studenci: po prostu zaczęli wyrywać egzemplarze „Przeglądu" z rąk zbieraczy makulatury. Nic dziwnego — wśród słuchaczy PWSF, szczególnie z młodszych lat studiów — niewielu jest posiadaczy kompletu starych numerów „Przeglądu".

I znowu rozpoczęły się pośpieszne interwencje, prośby o wstrzymanie „egzekucji". I znowu usłyszeli odmowę Rektoratu dziekan Aneuta, prof. Lewicki i student — przedstawiciel Koła Naukowego. Dopiero energiczne wystąpienie prof. prof. Toeplitza i Jackiewicza spowodowało wstrzymanie sprzedaży.

Cała historia wywołała w PWSF spore poruszenie. Bo pomyślmy tylko: po 20 groszy za kilogram chciano sprzedać publikacje wielu cennych prac w większości po raz pierwszy i jedyny opublikowanych po polsku. Wystarczy przypomnieć rewelacyjny numer „Przeglądu", poświęcony Eisensteinowi. Mimo słabych przekładów — „Przegląd" dał wtedy dużą sumę wiedzy o tym twórcy, w szeregu artykułów trudno dostępnych nawet w obcych językach. Można wymienić długą listę prac zamieszczonych w tym piśmie, dającym podstawę do rzetelnego pogłębiania znajomości sztuki filmowej...

Czy potrzebnie piszę o tej sprawie, gdy w końcu zagłada archiwum „Przeglądu" została wstrzymana? Wydaje się, że tak. Trzeba przypomnieć o istnieniu tego „remanentu" ludziom, którym sprawy filmu naprawdę leżą na sercu; trzeba, by owe cenne i rzadkie publikacje dostały się w odpowiednie ręce.

Wreszcie — opisany incydent powinien być sygnałem alarmowym, że trwa nadal bezduszny i administracyjny stosunek do spraw filmu i wiedzy o filmie, nawet wśród ludzi, którzy powinni wykazać najwyższą troskę o przyszłość kultury filmowej w Polsce.

J. WEYCHERT

CZY CEZANNE BYŁ LICHYM PACYKARZEM?

W związku z rozwojem polskiej nauki o filmie podkreśla się ostatnio z wielu stron konieczność stworzenia naukowej placówki archiwalnej, gromadzącej i planowo udostępniającej arcydzieła kinematografii światowej. Tylko wówczas można będzie wyrobić sobie słuszny pogląd na historię filmu. O niebezpieczeństwach, wynikających z braku dostępu do spuścizny, słusznie pisze krytyk Jean Mitry w miesięczniku francuskim „Images et Scene".

Co sądzicie o rozwoju malarstwa bez muzeów sztuki, ograniczającego się do salonów dorocznych i kilku chaotycznie zaopatrzonych antykwariatów malarstwa, o którym wiedzę zdobyć by można tylko przez słowo pisane? Co sądzicie o malarstwie, którego dzieła stawałyby się niedostępne już w kilka miesięcy po ich wykonaniu i starannie zamykane w piwnicach, do których dostęp nawet dla krytyków byłby silnie utrudniony?

Mitry twierdzi nie bez racji, że zarówno orientowanie się w tradycjach malarstwa, jak i napisanie podręcznika historii sztuki stałoby się niemożliwe. Historia musiałaby być zastąpiona przez antologię krytyk, pochodzących z czasów wystawienia danego dzieła. Cóż wiedzielibyśmy dziś o malarstwie francuskim z końca ub. stulecia? Że Cezanne, Renoir i Manet byli zarozumiałymi pacykarzami, a prawdziwym mistrzem pędzla tej epoki był jakiś Bouguereau.

W malarstwie nawet myśl o czymś podobnym wydaje się śmieszna. Niestety, w kinematografii stan taki jest na porządku dziennym i godzimy się z nim z przyzwyczajenia, czy z lenistwa myślowego, choć powtarzamy równocześnie, że „film jest dla nas najważniejszą ze sztuk". (płaż)

OD KSIĄŻECZKI DO APTECZKI CZYLI PO DNIU DZIECKA

Mój sześcioletni przyjaciel Bolek, dostał w przedszkolu w Dniu Dziecka dwie książeczki. Przybiegł z nimi uradowany, jako że należy do dzieci, które przepadają za czytaniem, a właściwie za słuchaniem głośnego czytania. Książeczki były kolorowe i w ogóle wydane przez „Naszą Księgarnię". Należały do serii „Od książeczki do biblioteczki", albo „kup z własnych oszczędności". Piękne to były książeczki. Jedna zatytułowana „Ojciec i syn" zawierała perełkę prozy dla dzieci i data wydana była w 60 tys. egzemplarzy Druga zawierała takąż perełkę poezji dla dzieci i wydana była tylko w 50 tys. egzemplarzy.

I wszystko byłoby dobrze, gdyby skończyło się na oglądaniu. Ale jak wiadomo książeczki trzeba jeszcze czytać. Kiedy przeczytałem wzmiankowaną perełkę prozy włosy stanęły mi dęba. Po przeczytaniu perełki poezji opadły mi ręce.

Treść powiastki Ireny Krzywickiej „Ojciec i syn" stanowi historyjka o Jurku, który zwagarował ze szkoły Ojciec Jurka dla zawstydzenia go i moralnego pouczenia opowiada mu historię własnego, ciężkiego dzieciństwa. I wszystko byłoby dobrze, gdyby nie to, że w książeczce na 30 stroniczkach roi się od obrazów, po usłyszeniu których co bardziej nerwowe dzieci z pewnością dostaną konwulsji. Spokojniejsze zaś mogą zdradzać objawy chronicznego zacinania się wywołanego szokiem. W każdym razie bez pomocy apteczki domowej się nie obejdzie. Oto np. scena ataku granatowej policji na tłum strajkujących chłopów „Pełno ludzi padało dokoła, podwórze usiane było ciałami. Jedni leżeli nieruchomo, inni wołali pomocy. Nie podobna było jednak się poruszyć, tak gęsty był grad kul. Wicek przytulił twarz do ziemi, nie mógł na to wszystko patrzeć, zrobiło mu się mdło na widok krwi. Zawirowało w głowie Grad strzelaniny, jęki ludzkie, nieprzytomny bełkot matki .. — wszystko to rozpłynęło się i zgasło".

Prawda jaki to piękny obrazek? Jakież to pouczające i moralizujące? Czy rzeczywiście, aby zganić wagarującego chłopca trzeba strzelać z najcięższej armaty? „Znaj proporcje mocium panie" — mawiał stary Fredro...

Opowiadaniu Krzywickiej towarzyszą, jak najbardziej adekwatne do treści, wiernie tę treść oddające ilustracje Mieczysława Kościelniaka. Wzruszająca jest zwłaszcza kolorowa obrazek, na którym strapiona mama podtrzymuje tatusia, któremu krew leci z nosa (to interpretacja Bolka) Obrazek ma ukazywać ciężko rannego dziadka wagarującego Jurka.

A teraz przejdźmy do poezji. Że Włodzimierz Domeradzki „popełnił" utwór pt. „Niech wszędzie piękny łan zbóż wyrasta", to jego rzecz. Ale, że „Nasza Księgarnia" ten utwór wydaje to już jest sprawa naszą wspólna. Wierszowana powiastka Domeradzkiego mówi o pracy w fabryce traktorów „Ursus".

Jakże prosto i łatwo napisana jest ta powiastka. Rzecz prosta, że słowa takie, jak, montażownia suwnica, żeliwo, tryby untertarka itd. każde dziecko zna wprost od pieluszek. Rzecz także zrozumiała że w tych właśnie słowach mieści się tajemnica atmosfery poetyckiej utworu.

Dziecko jest czytelnikiem (czy słuchaczem) niesłychanie wrażliwym, przyjmującym i traktującym utwór całkiem serio Pierwsze kontakty dziecka z literaturą winny uczulić go na piękno tej literatury, piękno obrazu literackiego, rytmu wiersza itd. Dlatego też z wyjątkową odpowiedzialnością należy przygotowywać pozycje bibliotecznej dla najmłodszych Walczymy ze szmirą w wierszach dla dzieci, typu „Anusia miała baranka miała". Dajemy dzieciom w zamian szmirę, rojącą się od niezrozumiałych słów, napisaną nie starannym językiem poetyckim. Nie chcemy dawać dzieciom powiastek o strachach i Babach Jagach. Nie dawajmy im także powiastek ociekających krwią, choćby była to krew przelana w najsłuszniejszej ze spraw ludzkich.

Wielka szkoda, że pisarze tej miary co Krzywicka i Domeradzki firmują swymi nazwiskami tandetę. Wielka to szkoda, że „Nasza Księgarnia" nie zatroszczyła się o właściwe wykorzystanie możliwości artystycznych tych autorów. Starajmy się wyrobić w dzieciach kulturę słowa. Starajmy się wyrabiać w nich miłość dla literatury, dla wyrażanych przez nią treści Stawiajmy wyższe wymagania i autorom, i wydawnictwu Sięgajmy do pięknych wzorów np. Konopnickiej Słowem pamiętajmy że dziecko to też czytelnik tylko o wiele ważniejszy i bardziej krytyczny.

Józef Rurawski

PRZEGLĄD KULTURALNY. Tygodnik Kulturalno Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół Adres Redakcji. Warszawa, ul Krakowskie Przedmieście 21 róg Trębackiej Redaktor naczelny tel 6 91 26. Zastępca naczelnego redaktora 6 05 68 Sekretarz Redakcji 6 91 23, sekretariat 6 62 51 wewnętrzny 231; działy tel 6 72 51 6 62 51 Adres administracji: ul Wiejska 12, tel 8 24-11 Wydaje Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa". Kolportaż PPK „Ruch". Oddział w Warszawie ul Srebrna 12, tel 804 20 do 25 Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,60 kwartalnie zł 13,80 półrocznie zł 27,60, rocznie zł 55,20 Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca Zakłady Druk. i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5
Informacji w sprawie prenumeraty wpłacanej w kraju ze zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch" Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel 805 05.
5-B-16342

Zadania stojące przed plastyką

STANISŁAW TEISSEYRE

Za kilka dni minie 10 lat od upalnych dni lipca 1944 roku, kiedy przez ulice wyzwolonego Lublina obok bohaterskiej Armii Radzieckiej, prącej niepowstrzymanie na zachód, niosącej okupowanym od 5 lat narodom wolność, pokój i postęp, maszerowały oddziały naszego odrodzonego Wojska Polskiego.

Mury miast i wsi Lubelszczyzny jaśniały białymi plamami Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego.

W tych pamiętnych dniach, jak cała zdrowa większość naszego narodu, przystąpiliśmy do pracy.

Kiedy wznawialiśmy naszą pracę po 5 latach przymusowego milczenia, czuliśmy prawie wszyscy, że otwierają się przed sztuką polską nowe zupełnie drogi, że wchodzimy w nowy rozdział historii, który ukazuje twórczości artystycznej nowe horyzonty, niosąc ze sobą możliwości wspaniałego rozwoju na trudnej drodze walki o nowe społeczeństwo, o nowego, lepszego człowieka.

My, świadkowie, uczestnicy i współtwórcy wielkiego procesu historycznego, jakim jest droga do socjalizmu, pochłonięci naszą codzienną pracą zawodową i naszym najbliższym kręgiem zainteresowań, wskutek niespotykanego dotąd tempa przemian we wszystkich niemal dziedzinach zmieniającego z miesiąca na miesiąc oblicze naszego kraju, bardzo często nie umiemy ocenić właściwie ani głębokości przemian, ani zmierzyć należycie dystansu, jaki na drodze do „nowego" zdołaliśmy przebyć.

To fragmentaryczne widzenie, koncentrujące często uwagę wyłącznie na dniu dzisiejszym, nie widzące ani drogi przebytej, ani perspektyw rozwojowych, tak częste jeszcze w naszym społeczeństwie i nie pozwalające dojrzeć istotnej prawdy zjawisk, będących przecież w ciągłym ruchu — ma również miejsce i w stosunku do plastyki, zarówno w sądach niektórych krytyków, a nierzadko i samych plastyków.

Kręte były drogi, jakimi twórczość nasza chodziła po wojnie.

Poza nielicznymi próbami — i to zaraz w okresie powojennym — szliśmy do roku 1949 starym, utartym, przedwojennym szlakiem, dobrze nam znanym z okresu 20-lecia.

Mimo tych zasadniczych błędów okres ten nacechowany był dużym zrywem do pracy. Wysiłkiem czołowych plastyków uruchomiono wyższe i średnie szkolnictwo plastyczne, założono cały szereg nowych uczelni, między innymi na terenie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu i w Sopocie. Dzięki staraniu i pracy naszego środowiska powstał cały szereg ognisk kultury plastycznej jako placówek upowszechniających, uruchomiliśmy 2 pisma związkowe „Przegląd Artystyczny" w Krakowie i „Głos Plastyków" w Warszawie. Związek nasz zorganizował dziesiątki wystaw w całym kraju.

Przykład Związku Radzieckiego, a przede wszystkim pomoc naszej Partii, która swymi wskazaniami dopomogła do przezwyciężenia bezideowej postawy okresu formalistycznego, przyśpieszyły przełom, jaki nastąpił w roku 1949 w kierunku walki o realizm socjalistyczny.

Przełom ten dokonał się na płaszczyźnie ideowości i partyjności sztuki. Partyjność sztuki* to jednak nie sprawa organizacyjnej przynależności twórczej — „to sprawa o wiele szersza, to sprawa ideowej przynależności twórczej do wielkiego obozu zasadniczej przebudowy Polski, obozu, którym kieruje nasza Partia.

Ideowość dzieła sztuki to stanowisko zajęte przez jego twórcę w wielkiej walce o kształtowanie nowego oblicza człowieka, o przyszłość narodu, o przyszłość ludzkości. Stanowisko to znajduje obiektywny wyraz w twórczości artysty".

Tymi słowami formułuje nasza partia postulat ideowości sztuki.

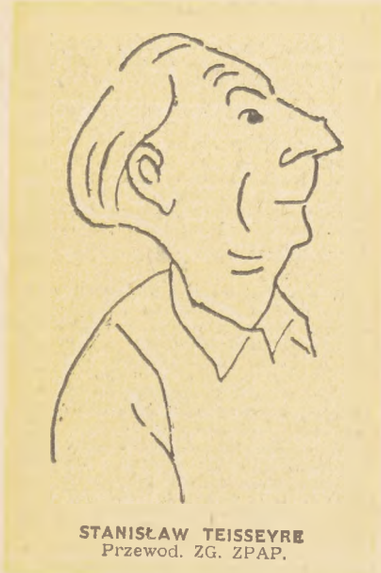
Realizm socjalistyczny stawiając jasno sprawę ważności treści postulował między innymi tematowość twórczości artystycznej.

Przeciwko tematowi w plastyce pojawiły się pseudo naukowe argumenty, że fotografia, że film, że radio, że samolot, że energia atomowa, że słowem warunki życia tak się zmieniły iż nonsensem byłoby wskrzeszanie kompozycji figuralnej, tematowej, no bo film to dużo lepiej zrobi, gdyż doda do tego jeszcze element ruchu.

Warto również przypomnieć próbę zdyskontowania realizmu socjalistycznego przez wszystkie odcienie naturalizmu. Znaleźli się tacy, którzy twierdzili, że byli zawsze tzw. „realistami" — poczynając od pierwocin swej działalności artystycznej — niemal jeszcze gdzieś za czasów cara Mikołaja czy Franciszka Józefa aż do chwili obecnej.

Tym objawom towarzyszyły początkowo częste zjawiska jednostronnego zwężania kryteriów realizmu socjalistycznego, próby komenderowania i administrowania twórczością artystyczną oraz brak szczerej, śmiałej i głębokiej krytyki.

Jeżeli spojrzymy uważnie na nasze kolejne wystawy ogólnopolskie, to musimy przyznać, że malarstwo, rzeźba i grafika w ciągu tego krótkiego okresu walki o realizm socjalistyczny zrobiły olbrzymi krok naprzód. A przecież 5 lat w rozwoju twórczości artystycznej to okres jak na tę dziedzinę niesłychanie krótki. Spojrzenie na obecną wystawę potwierdza jeszcze raz, że nasza plastyka szybko zaczyna dojrzewać, że już dziś mamy cały szereg wartościowych prac oraz że uważna analiza musi doprowadzić do przewidywania bardzo poważnego rozwoju i



STANISŁAW TEISSEYRE
Przewod. ZG. ZPAP.

wybitnych osiągnięć w ciągu niewielu lat.

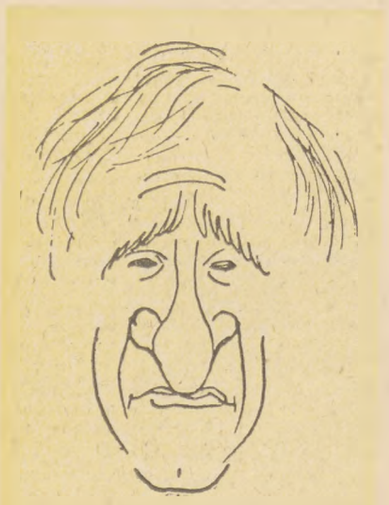
Czyż w tym kierunku nie ustawia nam strzałki wskazującej kierunek zachodzących w plastyce procesów — stale rosnąca jakość prac poszczególnych twórców średniego i starszego pokolenia oraz bardzo znaczna ilość młodych talentów, które już dziś stanowią poważne pozycje w naszej plastyce.

Przecież Bandura, Wiśniewski, Kobzdej, Fangor, Jarnuszkiewicz, Lisowski, Stanisław Michałowski, Śramkiewicz, Pomorski, Łakomski, Smolana i wielu innych — to twórcy, którzy rozwinęli się w pełni i utwierdzili swoje pozycje w ostatnim 5-leciu. A czyż w tym samym czasie nie ujawniła się olbrzymia ilość całkiem młodych talentów o

CZESŁAW RZEPIŃSKI

dużych osiągnięciach i możliwościach na przyszłość, jak Duszenko, Pietrowiec, Szapocznikow, Więckówna, Barącz, Gromadziński, Rostkowska, Maciąg, Mackiewiczówna, Wdowicki, Stanisław Wójcik, Pietkiewicz, Ostrowski, Jackiewicz, Malina, Gawron, Lachurowie w malarstwie — Borowczyk, Chrostowska, Damski, Latałło, Bunsch, Piotrowicz, w grafice — Kaja, Pałka, Świeży, Jan Lenica w plakacie — i wielu innych, których niesposób byłoby wymienić.

A czyż tego samego nie dowodzi młodość tych, ze starszego i dojrzałego pokolenia plastyków, którzy poszli słuszną drogą walki o realizm socjalistyczny, i starczość tych spośród młodych, którzy pozostali w



JACEK PUGET

przeszłości i przeżuwają echa minionego formalizmu.

A czyż nie spostrzegamy olbrzymiego rozwoju i w innych dziedzinach plastyki, wspaniałego rozkwitu plakatu, ilustracji książkowej i sztuk dekoracyjnych.

W ostatnim 5-leciu jesteśmy świadkami, jak od kilku wieków chodzące własnymi, zupełnie niezależnymi drogami, architektura, rzeźba i malarstwo zaczynają z powrotem dążyć do jedności działania, tak jak było to w najlepszych okresach rozwoju plastyki.

Również Instytut Wzornictwa Przemysłowego dzięki wysiłkowi dziesiątków plastyków może dziś poszczycić się olbrzymim dorobkiem kilkunastu tysięcy projektów, stojących na wysokim poziomie artystycznym.

W tych ostatnich kilku latach proces dojrzewania ideowego naszego środowiska poczynił również znaczne postępy. Bezideowa, wyobcowana ze swego narodu postawa artystowska prawie że zupełnie zginęła.

Ogół plastyków wszedł na drogę odpowiedzialności za losy swego kraju wspólnie z całym narodem. Sprawy rozwoju gospodarczego, przebudowa naszej wsi, rozwój kulturalny naszego społeczeństwa stały się sprawami drogimi i bliskimi sercu naszych twórców.

Doceniając w pełni nasze osiągnięcia, zarazem zwalczając fałszywy i szkodliwy mit bezwartościowości naszej plastyki, należy tym bardziej ostro i otwarcie powiedzieć o wszystkich brakach i słabościach naszej twórczości artystycznej, jak również polityki kulturalnej na tym odcinku.

Nasza twórczość artystyczna mimo stałego podnoszenia się jej jakości, mimo pogłębiania się treści i doskonalenia formy jest jeszcze ciągle daleka szerokim masom, nie docierając do nich. Słabością naszej twórczości jest jeszcze ciągle zbyt mała znajomość życia i procesów w nim zachodzących. Nasza twórczość jest w przeważnej mierze ciągle jeszcze oglądaniem życia z pozycji obserwatora, brak jeszcze ciągle żywego, emocjonalnego stosunku do zachodzących przemian. Wielka, porywająca twórczość musi być walcząca, a nie tylko obserwująca, musi wyrastać z walki we wspólnym szeregu z całym narodem.

Ta postawa oglądania zjawisk z zewnątrz powoduje jeszcze ciągle w wielu pracach brak żywego współczesnego człowieka. Bardzo często ludzie zjawiający się na naszych obrazach lub rzeźbach są ludźmi tylko z kształtów, są ludźmi w znaczeniu tylko fizycznym, a nie duchowym, są przez to ludźmi jakimikolwiek, niejako symbolami człowieka, a nie indywidualnymi jednostkami, służąc jako statyści do ilustracji jakiegoś zdarzenia czy też jakiejś tezy politycznej. Brak w nich życia indywidualnego, jednostkowego. A przecież miarą dokonywających się przemian jest człowiek, i tylko poprzez niego, przez jego rozwój i jego życie twórczość artystyczna może ukazać najpełniej współczesność. Jest to obok innych, przeważnie warsztatowych niedostatków, zasadnicza słabość naszego malarstwa i rzeźby, a powody tej słabości tkwią dosyć głęboko w naszej praktyce twórczej i w naszej dotychczasowej polityce kulturalnej.

Charakterystyczną cechą obecnego stanu w twórczości plastycznej i usług w tej dziedzinie jest z jednej strony brak należytego zaspokojenia potrzeb społecznych na wielu odcinkach związanych z plastyką, oraz z drugiej strony brak celowego i planowego wykorzystania kadr plastycznych i ich wysiłku twórczego.

Celem usunięcia przyczyn wyszczególnionych niedomagań zarówno w dziedzinie usług plastycznych, upowszechnienia plastyki, jak również stworzenia możliwości pełnego rozwoju twórczości plastycznej, zarysowuje się konieczność opracowania przez Min. Kult. i Sztuki, (przy współudziale związku), a następnie wprowadzenie w życie Narodowego Planu Rozwoju i Upowszechnienia twórczości plastycznej. Plan ten w oparciu o nasze plany gospodarcze winien uwzględnić potrzeby społeczne w dziedzinie plastyki i usług plastycznych, stworzyć warunki do pełnego rozwoju twórczości plastycznej.

Marksizm - Leninizm stawiając sprawę polityczności w twórczości artystycznej odkrył i sformułował prawidłowość zachodzącą w tej dziedzinie. Twórczość artystyczna była, jest i będzie zawsze działaniem o określonym celu ideowym. „Koncepcje bezideowości krzewią się szczególnie bujnie tam, gdzie u twórców kultury słabnie lub ginie poczucie więzi z masami ludowymi, które są źródłem wszelkiej twórczości kulturalnej, tam, gdzie zapomina się o tym, że wszelka prawdziwa sztuka, wszelka prawdziwa literatura w ostatecznym rozrachunku służy i służyć musi narodowi, masom ludowym". To wskazanie naszej partii, które cytuję z ostatniego numeru „Nowych Dróg", dobrze zrozumiane przez każdego z nas, stanie się na pewno dźwignią do pogłębienia własnej twórczości artystycznej.

Na całym świecie odbywa się walka dwóch obozów, obozu postępu i pokoju, z obozem wyzysku, niewoli i pożogi wojennej. Miliony ludzi wszystkich narodowości całego świata we wspólnym froncie walczą o godność, szczęście człowieka, o jego swobodny rozwój i pokój.

Jesteśmy żołnierzami jednego z nimi frontu i dlatego powinniśmy iść z nimi ramię przy ramieniu. A ten wspólny pochód znajdzie odbicie w naszej twórczości, która ukaże człowieka naszej epoki w jego działaniu i jego dążeniach.

*) Fragmenty referatu wygłoszonego na VI Zjeździe Z.P.A.P.

Z IV OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWY PLASTYKI

S. WÓJCIK

Dzieci koreańskie w przedszkolu

POCZĄTEK DYSKUSJI

MARIA ZENOWICZ

Dnia 26 czerwca w gmachu Warszawskiej Zachęty rozpoczął swe obrady VI Zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków. Pierwsze dwa dni Zjazdu przeznaczono na dyskusję o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki.

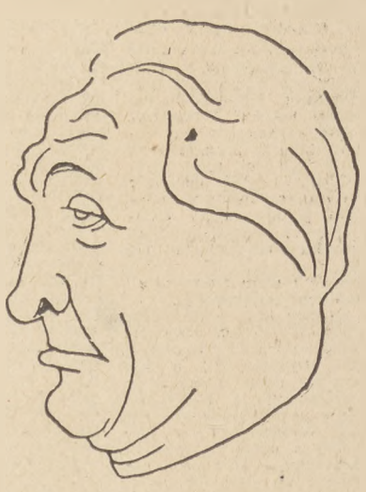
Obrady otworzył Stanisław Teisseyre, prezes ustępującego zarządu Z.P.A.P., referatem „Zadania stojące przed plastyką na tle uchwał II Zjazdu P.Z.P.R." Wprowadzeniem do dyskusji o IV O.W.P. miał być referat Janusza Buguckiego. Niestety, wybitny krytyk kierowany, jak sądzę, chęcią nawiązania żywszego kontaktu ze słuchaczami nie napisał swej wypowiedzi, lecz „ograniczył się" do kilkugodzinnego przemówienia, w którym (poza podaniem na wstępie paru ogólnych kryteriów oceny, zresztą niejasno sformułowanych i chyba niewystarczających) wyraził długi szereg osobistych impresji i uwag o zgromadzonych na wystawie obrazach, rzeźbie i grafice. Wystąpienie to, w którym zatarły się i zagubiły ideowe wartości naszej współczesnej plastyki, jak również obraz trudnej walki o realizm socjalistyczny, nie tylko nie przyczyniło się do właściwego ustawienia dyskusji, nie tylko nie zaakcentowało istotnych problemów i trudności naszych artystów, lecz jak to podkreślił następnie w swym przemówieniu St Teisseyre „zaciemniło i pogmatwało całą sprawę". Odpowiedzialność za ten niedobry początek, który zaciążył nad całym przebiegiem obrad, dzieli — jak sądzę — Janusz Bogucki z organizatorami Zjazdu, którzy nie przeprowadzili zespołowej analizy i korekty tak ważnego, kluczowego referatu i dopuścili do niefortunnej improwizacji.

Nieco chaotyczna dyskusja skupiła się głównie wokół trzech zagadnień: upowszechnienie sztuki, krytyki artystycznej i spraw organizacyjno-bytowych.

Zarówno w referacie Stanisława Teisseyra jak i w wystąpieniach większości dyskutantów bardzo ostro zarysował się problem upowszechnienia współczesnej plastyki, a zwłaszcza malarstwa stalugowego — dla którego popularyzacji w porównaniu z innymi dziedzinami sztuki, choćby z literaturą, uczyniono bardzo niewiele. Dotychczasową praktykę wystaw ogólnopolskich, okręgowych i objazdowych liczni mówcy uznali za niewystarczającą — co więcej, właśnie w tej „wystawowej izolacji" dopatrywano się źródeł obojętności dla plastyki i negatywnych, krzywdzących sądów o malarstwie i rzeźbie. Wielu malarzy domagało się umożliwienia im bliższych i bardziej bezpośrednich kontaktów z odbiorcami (pokazy i dyskusje w zakładach pracy, organizowane na wzór spotkań pisarzy z czytelnikami) oraz zastąpienia listy tematów, rozsyłanej przed wystawami — wskazaniem miejsc przeznaczenia obrazów i rzeźb, lub konkretnymi zamówieniami.

Podkreślono również konieczność utworzenia przy wszystkich muzeach, nie tylko centralnych — galerii sztuki współczesnej. Wniosek o objęcie plastyki planem narodowym, ze ścisłym określeniem jej udziału w urbanistyce i architekturze, należy uznać za najważniejszy. Od jego szybkiej realizacji zależy w dużej mierze pomyślny rozwój plastyki.

Wyłoniły się również sprawy nagród — padły projekty większego



MARIAN WNUK

ich zróżnicowania — jeden z mówców proponował np. utworzenie nagrody Związków Zawodowych, Samopomocy Chłopskiej, młodzieżowej nagrody Z.M.P., nagrody krytyków itd. — z tym, iż w „jury" decydujący głos mieliby przedstawiciele tej instytucji, która nagrodę przyznaje. Zdaniem projektodawcy upodobania i sądy określonych społecznie odbiorców znalazłyby dzięki temu swój bardziej konkretny i odpowiedzialny wyraz.

W toku dyskusji zarówno twórcy jak i krytycy wysoko na ogół ocenili poziom IV Ogólnopolskiej wystawy — uznali ją za duże osiągnięcie.

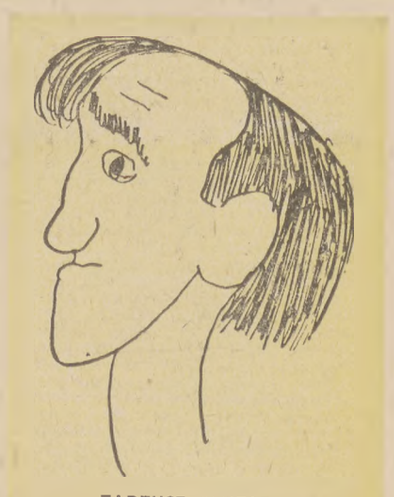
Nie wdając się w ocenę słuszności tych sądów trzeba jednak powiedzieć, że nie wynikały one w dostatecznej mierze z analizy poszczególnych dzieł czy założeń twórczych, że były nieco gołosłowne, nie poparte argumentacją jasno sformułowanych kryteriów oceny.

Po okresie niesłusznego i szkodliwego zawężania kryteriów realizmu socjalistycznego — dyskusję nad IV O.W.P. charakteryzowała duża tolerancja sądów, aprobata dla bardzo różnych założeń warsztatowych, słuszna w zasadzie, lecz jak gdyby nie pozbawiona obawy przez odważniejszą próbą wartościowania odmiennych kierunków i postaw malarskich pod kątem perspektyw rozwojowych sztuki realizmu socjalistycznego. Niechęć do tego typu rozważań, która wyraźnie zadźwięczała w paru wystąpieniach, wydaje się niesłuszna, ponieważ trudno się zgodzić z twierdzeniem Czesława Rzepińskiego, jakoby na IV O.W.P. wszyscy twórcy osiągnęli wspólny język artystyczny, „wspólnotę, która jest konsekwencją wspólnej postawy wobec świata".

Oczywiście ocena wystawy, analiza pewnych metod i tendencji twórczych, które się na niej wyraźnie zarysowały — należy nie tyle do artystów, co do krytyków — pod których adresem kierowano na obradach poważne i ciężkie zarzuty. Plastycy nie bez racji podkreślali opieszałość i niesamodzielność naszej krytyki artystycznej, żalili się na brak zainteresowania dla ich pracy, na brak osobistego zaangażowania się krytyków w trudną walkę o nową sztukę realizmu socjalistycznego. Przywoływano i stawiano za wzór nazwiska wielkich klasyków — Diderota, Bielińskiego, Sygietyńskiego i Witkiewicza. Dużo zastrzeżeń wywołała również prasa. — „Przeglądowi Artystycznemu" zarzucono w pierwszym rzędzie pewną jak gdyby „akademickość", brak szybkiej reakcji, a co za tym idzie oddziaływania na konkretne, aktualne wydarzenia plastyczne. „Przegląd Kulturalny" krytykowano za niekonsekwentną linię redakcyjną, prasie codziennej wytknięto bądź całkowite przemilczanie spraw plastyki, bądź bardzo niski poziom zamieszczanych artykułów i recenzji.

Tym zarzutom niesposób odmówić słuszności, nie trzeba jednak zapominać, że krytyka, która jest niewątpliwie twórczością w pewnej mierze artystyczną — przeżywała w okresie walki o realizm socjalistyczny podobne jak nasza sztuka słabości — schematyzm ocen, naturalistyczne opisywactwo, kłopoty z „pozytywnym bohaterem" itd. Obecnie zasadniczą trudność stanowi zbyt mała ilość ludzi poświęcających się krytyce plastycznej. Jak dotąd, starano się werbować nowe kadry przeważnie ze środowiska historyków sztuki; rację miał jak sądzę Mieczysław Porębski, mówiąc, iż postulat żarliwej, osobistej śmiałej krytyki mogą spełnić przede wszystkim ludzie, którzy potrafią pisać o swych uczuciach, którzy potrafią celnie formułować swe sądy i przekonania. Dlatego, nie rezygnując oczywiście z wiedzy historyków sztuki, należy gorąco apelować do literatów, by więcej interesowali się plastyką, by częściej o niej pisali — tak jak to się działo w latach 45—48. Słuszny również wydaje się projekt utworzenia studium historii sztuki przy szkole dziennikarskiej.

Dwa następne dni obrad wypełniły zagadnienia organizacyjne,



TADEUSZ KANTOR

sprawozdania i wybór nowych władz Związku.

Niezorganizowana należycie dyskusja, której nie potrafiono skupić wokół ważnych i istotnych zagadnień, jakie zarysowały się w związku z IV O.W.P., dotknęła jednak wielu spraw zasadniczych, zadźwięczała tu i ówdzie słuszną i trafną uwagą czy oceną. Pożyteczne byłoby zapewne zorganizowanie dalszych związanych z wystawą dyskusji, koncentrując je wokół wybranych, interesujących, aktualnych problemów naszej twórczości artystycznej.

Rys. K. FERSTERA