

Przeгляд kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

33 (103) ROK III

WARSZAWA, 19—25 SIERPNIA 1954 R.

CENA 1,20 ZŁ

W NUMERZE:

BOGDAN WOJADOWSKI — Tragiczny Manfred
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ — Wspomnienie
BOLESŁAW SZMIDT — O krytyce i wyobraźni
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI — „Maskarada” w Częstochowie — osiągnięcia, które zobowiązuje
JADWIGA JARNUSZKIEWICZOWA — Rzeźba na IV. Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki
ANDRZEJ BOGUSŁAWSKI — Opolszczyzna zawsze polska
WITOLD JEDLIŃSKI — Kulisy mieszczańskiego moralitetu
JERZY PŁAZEWSKI — Filmy zachodnie w naszych oczach

Korespondencja ze Stalinogrodu

MELDUNEK NA DZIESIĘCIOLECIE

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

Przed dwoma laty, nawet jeszcze przed rokiem, sytuacja, w jakiej znalazło się życie kulturalne Stalinogrodu, wzbudzała poważny niepokój — ale nie panikę, gorycz — ale nie beznadziejność, silny protest — lecz nie wrzaskliwy, nie demobilizujący, ale celny, służący politycznie; protest, który musiał wstrząsnąć sumieniami i biurkami tych ludzi, którzy zaniedbali sprawę kultury na Śląsku, którzy zapomnieli o ich doniosłości.

Ostrzegano nas: nie bądźcie zbyt agresywni, nie żądajcie zbyt wiele, niech ten i ów nie naraża w tej walce własnej skóry.

Byliśmy agresywni, żądaliśmy wiele, narażaliśmy własną skórę — i w rezultacie doprowadziliśmy pewnych ludzi i pewne biura do ocknięcia się, do zdania sobie sprawy z niebezpieczeństwa, na jakie nas naraża dalsza ośpałość i lekceważenie tych spraw.

Nie ulega wątpliwości, że nie kto inny, lecz właśnie aktywiści naszego województwa przyczynili się w głównej mierze do przełomu, jaki nastąpił u progu dziesięciolecia. Był to przełom poważny, decydujący dla rozwoju życia kulturalnego nie tylko w następnym dziesięcioleciu, lecz już teraz, o czym będzie jeszcze mowa.

Osiągnięcia te sprawiły — co notuję już dzisiaj, by przeciwstawić się temu — że zaczyna się mówić, i to w kołach mających pewien wpływ na bieg spraw — że nasze życie kulturalne jest już „nasycone”, że już nie zdołamy zabezpieczyć pracy większej ilości placówek kulturalnych, że już zabrakło ludzi...

Lecz to wszystko nieprawda. Osiągnięliśmy wiele, istotnie, lecz w miarę środków, jakimi dysponuje nasze państwo, będziemy zdobywali ciutplwie następne pożytki, nie żażając się tym, co nam zagroziło. Bawiem wiemy już go dziesięciu latach doświadczeń, że walka o słusne sprawy przynosi pożądaną wyniki. Sytuacja będzie o tyle łatwiejsza, ponieważ ostatnio uzyskaliśmy potężnego sojusznika w naszych władzach wojewódzkich.

Nie wygłaszam tu bynajmniej „osobistego wyznania wiary”. Takie jest stanowisko ludzi, którzy nie piastując żadnych ważnych stanowisk czują się współgospodarzami naszej ziemi. W tym poczuciu własnej odpowiedzialności osobistej za sprawy ogólne — widzę największe zwycięstwo polityki partii w minionych dziesięciu latach. Ono uprawnia nas do bezkompromisowej walki o to, co uważamy za słusne, bez względu na to, co o nas powiedzą. I w tym cały smak naszego życia.

TRUDNE BYŁY POCZĄTKI

Początek był trudny — ale burzliwy i bujny. Wychodząc z założenia, że ilość i poziom artystycznych i kulturalnych placówek zawodowych decyduje o natężeniu życia kulturalnego i decyduje o ważności i sile danego środowiska, przypomnę, czym Stalinogród (ówczesne Katowice) dysponował w pierwszych latach po wojnie.

Istniał w tym czasie zwyczaj organizowania wspólnych imprez związków twórczych (obecnie zarzucony). We środę pisarze spotykali się na wieczorach dyskusyjnych w lokalu Związku Plastyków, zaś w piątki plastycy chętnie pili czarną kawę na wieczorach literackich u pisarzy. We czwartki artystykano się na wieczorach artystycznych w Domu Kultury lub w Klubie Literackim. W inne dni tygodnia łatwo można było znaleźć kompozytorów, plastyków, literatów i dziennikarzy w kawiarni „Teatralnej” — tak jak paskarza, waluciarza i malkontenci odnajdywali się bez trudu w kawiarni „Marago”.

Istniało tu kilka wydawnictw, w tym dwa o zasięgu ogólnopolskim. Wychodziło kilka tygodników literackich, społecznych, młodzieżowych, kilka pism periodycznych (jak np. „Zaranie Śląskie”), ukazywało się regularnie pismo satyryczne. (Po likwidacji pisma, czelwisi satyrycy przenieśli się do Warszawy. Tak to bywa z tymi pismami.) Działal tu wówczas, i to pełną

parą, Instytut Śląski i jego wydawnictwo, istniał obok Teatru Śląskiego Teatr w Sosnowcu. Związek Literatów wydawał „Arkusze Śląski” i redagował swój tygodnik „Odrę”, posiadał własną stołówkę i lokal większy niż obecnie. Miejska Rada Narodowa, a nawet Okręgowa Rada Związków Zawodowych, przyznawały nagrody literackie i artystyczne, zaś Wojewódzka Rada Narodowa organizowała wojewódzkie konkursy literackie.

To zestawienie nie wyczerpuje wszystkich „atrakcji”, jakie mogły sprawić, by Śląsk już wówczas skupił licznych twórców i stał się jednym z ważniejszych w kraju ośrodków życia kulturalnego.

STAŁO SIĘ WÓWCZAS INACZEJ

Dzisiaj, w okresie rozkwitu życia kulturalnego w naszym województwie, już brak goryczy w tych wspomnieniach. A jednak, ku grom i ku przestrodze, trzeba przypomnieć, że nastąpił przed kilkoma laty okres marazmu, upadku i uwiadu życia kulturalnego. Brak troski i opieki, nieuzasadniony, biurokratyczny, krótkowzroczny — przyczynił się do martwoży wielu obiecującego ośrodka, spowodował dżeczenie wielu twórców i działaczy z tego terenu.

Centralizacja, pochopnie podjęta, zadała ciosy, jakie odczuwamy jeszcze do dzisiaj, była bowiem związana z chorobą likwidacji. Likwidowano wówczas na wysięgi, co tylko się dało, jakby instytucje centralne współzawodniczyły w tym likwidowaniu. Ministerstwo unięrchomiło m. in. sosnowiecki Teatr, później Studio Dramatyczne; Filharmonię Śląską ledwo wybronił przed rozwiązaniem.

Inni zabrali się do wydawnictw i pism literackich, jeszcze inni do Instytutu Śląskiego, centrala Artystów do naszych artosowych zespołów. I tak dalej i tak dalej, każdy roził co tylko mógł, by wbrew naszym opiniom i protestom (o co nikt nie dbał, doprawdy — NIKT!) — umniejszyć nasz stan posiadania — że się tak urzędowo wyrażę — w dziedzinie kultury.

Więc początek był trudny lecz bujny — a koniec (owego „etapu”) — więcej niż żalostny.

ODWRÓT — I PRZEŁOM

Dotarły te sprawy do naszych najwyższych władz, zainteresował się nimi Komitet Centralny PZPR. Na pytanie, dlaczego tak się stało i jaki był sens w tej epidemii likwidacyjnej, niewiele ludzi mogło udzielić odpowiedzi, i chyba żaden nie zdołał tego uzasadnić. Jeszcze kilka szturmów ze strony naszego aktywu, tu i ówdzie interwencja władz wojewódzkich i interwencje naszych działaczy — i doszliśmy wreszcie do porozumienia. Nie wracam już do szczegółów, które znalazły swoje miejsce w kilku innych, wcześniejszych korespondencjach i artykułach.

Nastąpił przełom i odwrót od „monopolistycznych”, czy też centralistycznych tendencji w życiu kulturalnym. Przełom — podkreślam to z uporem — jeszcze nie był, to jeszcze nie wystarczające; Lecz sumując dotychczasowe wyniki — nie można się wykreślić od złozenia meldunku radosnego, optymistycznego, dodającego sił i ochoty, by wiele rzeczy zaczynać na nowo. Bo to „nowe” jest imponujące, i mimo naszych niezaspokojonych apetytów, mimo krytycznego spojrzenia na to czy owo — zdumiewa nas ogromem przemian kulturalnych, jakie zachodzą w naszym województwie.

Oddajmy głos faktom.

RUCH AMATORSKI

Obliczenia dokonane przy okazji zgłoszeń zespołów amatorskich do Festiwalu X-lecia dowiodły, że ruch ten rozwinął się niebywale, zwłaszcza od lipca ubiegłego roku do dnia dzisiejszego. Okazuje się, że Śląsk i Zagłębie przodują: prawie trzydziście procent wszystkich polskich zespołów artystycznych znajduje się na terenie naszego województwa. Posiadamy 1.800 świe-

żących, w tym tysiąc trzysta sześćdziesiąt zorganizowanych przy zakładach pracy, w osiedlach robotniczych i w domach młodego robotnika, oraz czterysta czterdzieści świetlic gminnych, gromadzkich i utworzonych w gospodarstwach PGR i ośrodkach POM.

Przodują górnicy. W roku ubiegłym zgłosili do festiwalu piętnaście zespołów świetlicowych, w roku bieżącym — trzysta dziewięćdziesiąt zespołów.

Do wojewódzkiego Festiwalu X-lecia zgłoszono ogółem tysiąc dwieście zespołów, a więc jedną czwartą wszystkich polskich zespołów biorących w tej imprezie udział (5.000). Do eliminacji wojewódzkich dotarło dwieście szesnaście zespołów (13 dużych zespołów pieśni i tańca, 53 zespoły taneczne, 44 z instrumentalne, 53 z chóralnych, ok. 50 teatralnych).

Więc na tym froncie — dobry początek, rozmach, wyjątkowe ożywienie. Zastrzeżenia poważne budzi jeszcze ciągle praca świetlic wiejskich, a najpoważniejsze praca rad w tych gminach, gdzie świetlice jeszcze nie ma. Wrócimy do tego tematu przy pierwszej okazji.

OPERA I OPERETKA

Opera Śląska w Bytomiu, która utraciła kilku wybitnych członków zespołu, żyje i działa w swych blaskach i cieniach. W pierwszym półroczu 1954 roku dała 151 przedstawień dla sto ośmiu tysięcy mieszkańców Stalinogrodu, Bytomia, Gliwic, Chorzowa, Sosnowca i Nowego Bytomia. Montaż operowe obejrzało 8.400 widzów, zaś koncerty Opery — prawie czternaście tysięcy widzów, i to w miejscowościach prawie nigdy nie odwiedzanych przez żadne artystyczne zespoły, jak np. Ozimek, Sieraków czy Łazy.

Państwowa Operetka w Gliwicach w tym samym półroczu dała 147 przedstawień dla 120 tysięcy widzów — oraz, za przykładem Opery, dziesięć koncertów dla dziesięciu tysięcy osób.

TEATRY

Teatr Śląski w Stalinogrodzie w ciągu dziesięciu lat swej pracy dał przedstawienia dla przeszło trzech milionów widzów. Ilość przedstawień i widzów wzrastała z roku na rok — w ostatnim półroczu było 502 przedstawień obejrzanych przez prawie 300 tysięcy widzów.

Teatr Śląski otrzymał przed kilkoma miesiącami dwa nowe autobusy, zaś zespół artystyczny, decyzją Ministra Kultury i Sztuki, otrzymał nareszcie prawie takie same

(Dokończenie na str. 2)



Dnia 25. VII odbyła się w Operze Poznańskiej prapremiera dwóch baletów współczesnych kompozytorów polskich.

Pierwszy z nich „Zabawa w Lipinach” — balet o tematyce współczesnej, został skomponowany przez Zygmunta Mycielskiego do libretta Jarosława Iwaszkiewicza.

Drugi, będący baletową wersją komedii Piotra Baryki „Z chłopów król”, skomponowała Grażyna Bacewiczówna do libretta Artura Marii Swinarskiego.

Powyżej zamieszczamy zdjęcie z przedstawienia, którego twórcami są Stanisław Miszczyk — (choreografia), Walerian Bierdiajew (kierownictwo muzyczne), Stanisław Jaroński (scenografia) i zespół baletowy państwowej Opery Poznańskiej.

Na zdjęciu: „ZABAWA W LIPINACH” — ZYGMUNT MYCIELSKI. Scena finałowa. Od lewej: B. Stancak (Antek), H. Lupówna (Joasia), W. Kowalczyk (Władek Bazant).

„Z CHŁOPIA KRÓL” — GRAŻYNA BACEWICZOWNA. — Obraz I. Od lewej: B. Mikołajczak (Karczmarsz), T. Kujała (Zosia), R. Radek (Kazik), Z. Walczak (Błażek).

Przeciwko inercji i modzie na agresję...

I.

Nawet mniej uważny obserwator nie mógł nie spostrzec, że tegoroczna wystawa malarstwa łódzkiego plastyków różniła się korzystnie od poprzednich wystaw tego rodzaju. Doskonale pamiętamy, że np. wystawa zeszlaczona cechowała ubóstwo tematyczne i unoszący się nad wszystkimi płótnami duch starości. Ostatnio wystawione obrazy, już na pierwszy rzut oka, atakują swą różnorodnością ujęć i kolorystycznych rozwiązań. Do przeszłości chyba należy fakt, kiedy plastyk malujący portret swego synka, opatrywał go następującym tytułem: „Uczeń szkoły TPD — przodownik nauki”, rozumując fałszywie, że dopiero wówczas wypełnia postulat realizmu socjalistycznego w sztuce.

Opowiadał mi niedawno pewien plastyk, że sytuacja w malarstwie powojennym kształtowała się — jego zdaniem — następująco: najpierw był całkowity formalizm, potem rzucano się w kierunku przeciwnym, i że interpretując założenia realizmu socjalistycznego początkowo tworzyli płaskie, naturalistyczne dzieła sztuki. Dopiero właściwie w ostatnim czasie — dowodził ów plastyk — zaczęliśmy pogłębiać zasady realizmu i wszystko wskazuje na to, że wchodzimy nareszcie w okres prawdziwie humanistycznej twórczości. Rozmówca mój charak-

teryzował w ten sposób ogólną sytuację plastyki w Polsce, nadmienając jednak, że było to szczególnie charakterystyczne dla środowiska łódzkiego.

Jest jednak i druga strona tego zagadnienia. Dotyczy ona organów kierujących życiem artystycznym i organizujących naszą kulturę. Jeżeli plastyk łódzki malował szare warstwy, szare hale fabryczne, szarych ludzi, jeżeli wymowę ideologiczną swych dzieł wspierał odpowiednio skomponowanym napisem, to dlatego, że takie obrazy łatwiej dostawały się na wystawę i chętniej zakupowano je do instytucji i urzędów. Nie były mile widziane na wystawie pejzaże i martwe natury, a portret o tyle zjednywał sobie prawa obywatelstwa, o ile potrafił ukazać przodownika z tkalni lub z PGR.

O tych i tym podobnych sprawach mówiło się szeroko na naradzie zorganizowanej z inicjatywy Związku Plastyków, przy współudziale zaproszonych literatów, dziennikarzy, historyków sztuki i ludzi powołanych do upowszechniania kultury. Narada ta, oparta na analizie materiałów Sesji Rady Kultury, stanowiła pierwszą próbę oceny zagadnień sztuki z perspektywy doświadczeń naszego terenu,

Trzeba powiedzieć, że sytuacja w Łodzi jest dość wyjątkowa. Artysty ci bowiem mając do pokonania skomplikowane trudności warsztatowe zdani są wyłącznie na samych sobie. Bodaj nigdzie tak jak tutaj nie daje się we znaki brak krytyki. Łódzcy plastycy z zazdrością patrzą np. na Kraków i Stalinogród (nie mówiąc już o Warszawie), gdzie każda wystawa malarstwa omawiana jest szeroko w tamtejszych dziennikach, gdzie reprodukuje się co cenniejsze płótna i ogłasza wypowiedzi poszczególnych artystów zbliżając w ten sposób sztukę do społeczeństwa i popularyzując miejscowy dorobek twórczy. „W Łodzi czujemy się, my plastycy — powiedział na wspomnianej naradzie Ludwik Tyrowicz — oddaleni od społeczeństwa, a społeczeństwo czuje się niepotrzebnie zwolnione od zainteresowania sprawami plastyki”. Recenzja plastyczna w tutejszych dziennikach, to do prawdy unikat, o reprodukcjach zaś obrazów nie ma co marzyć. Nawet uwzględniając istniejące łopoty dzienników (szczupłość miejsca, nawal innych, hierarchicznie ważniejszych materiałów), trudno nie uderzyć na alarm. „Dziennik Polski” w Krakowie czy „Dziennik Zachodni” w Stalinogrodzie mają zapewne po-

dobne tarapaty, a zobaczcie, ile i jak często pisze się tam o sprawach plastycznych.

Krytyka jest niezbędnym współczynikiem artystycznego rozwoju, bez niej artysta czuje się tak jak żeglarsz bez kompasu. Dla łódzkiego środowiska plastycznego potrzeba takiej krytyki wydaje się wręcz niezbędna.

Innym zagadnieniem niezalutowym do tej pory jest sprawa należycie pojętego upowszechnienia sztuki plastycznej. Ileż budźców twórczych może dać artyście przeświadczenie, że jest on potrzebny swojemu terenowi, że obrzuca jego trafnością do świetlic, domów kultury, mieszkań, wnetrz użyteczności publicznej, izb handlowych, bur itp. I odwrotnie — jakże zniechęcająco odbija się na twórcy obojętność lub zgola nierozumienie potrzeb i celów jego sztuki. Niedawno czytałem w prasie, że w jednym z wielkich zakładów marnują się zakupione kiedyś komplety sprzętu sportowego, z których od dwu lat nikt nie korzysta. A jednocześnie do Związku Plastyków zwracają się kierownicy zakładów im. Marchlewskiego z prośbą, by im urządzić bezpłatnie wnętrza świetlicy i ofiarować kilkanaście obrazów.

Jak wybrnąć z tych kłopotów, co zrobić, by pomóc łódzkim plastynom w rozwijaniu pięknosci ich (Dokończenie na str. 2)

BOGDAN WOJDOWSKI

TRAGICZNY MANFRED

„Manfred” — to dramat niescenniczny: stwierdzono natychmiast po ukazaniu się wydania książkowego sztuki*). I na tym się skończyło. Z miejsca wygasło zainteresowanie czytelników. Krytycy, co gorsza, umyli ręce i sprawę całą puścili w niepamięć. A szkoda. Ta książka, może więcej niż jakakolwiek inna z twórczości Rudnickiego, nadaje się na temat studium jego prozy, może najwyraźniej demaskuje tajniki warsztatu pisarza, ująłoby słabości wielkiego kunsztu. Dramat niescenniczny — to prawda, ale od kiedy to zaczęły spadać u nas z nieba dramaty niescenniczne? Naprawdę trudno byłoby znaleźć w dziesięcioletnim dorobku współczesnej dramaturgii sztukę tak dalece nie liczącą się z wymogami teatru, co „Manfred”. To, co powstało pod piórem dramaturgów, oglądaliśmy najpierw na deskach sceny, a dopiero potem na półkach księgarskich. Nawet „Baśkę”. Bardzo różne mieliśmy sztuki, pisane prozą i pisane wierszem, fałszywie ideologicznie i słusznie ideologicznie, lepsze i gorsze — ale niescennicznej nie było. Aż ukazał się „Manfred”.

Bardzo sprzeczne wrażenia wywołują się z lektury tej książki. I niełatwo jej potem wtłoczyć w jeden felieton, tak, aby niczego po drodze nie pogubić. Zaczęłam dlatego sposobem najprostszym, od relacji treści, anegdoty. Rzecz dzieje się w Warszawie 1944. Wszystkie postacie działające w akcji biorą udział w powstaniu. Walczą i wiedzą, za co. Ich przynależność organizacyjna jest od początku jasna. Wynika z dialogu, przebiegu wydarzeń i czynów. Na scenie ukazują się kolejno figuranci NSZ, AK, AL. Główny bohater też walczy. Przez całe trzy akty. Tylko, że nie widzimy go, nie jest objęty spisem osób, do końca nie wychodzi na scenę. To brźmi w relacji ironicznie, ale w sztuce nieobecność Manfreda jest całkiem usprawiedliwiona. Bo udział właśnie Manfreda w tym dramacie jest najmniej konieczny. Nie bronię ekscentryczności samego chwytu. Zresztą, znany to sposób z arsenału nie najnowszych środków dramatycznych. Widzowi emocji dostarcza na krótko. Już w akcji drugim widownia przestaje wypatrywać postaci tytułowej. Bardziej niecierpliwi na pierwszej przerwie zaglądają do programu i godzą się z losem.

Chodzi o coś innego. W „Manfredzie” najmniej do powiedzenia ma Manfred. Nie bierze on udziału w akcji — bo cała akcja toczy się o niego. Manfred jest tylko pretekstem dla dramatu innych ludzi. Powodem dramatu innych ludzi. Kiedy akcja sztuki się zaczyna, jego rola w niej się kończy.

Ażby to wyjaśnić uprzytomnijmy sobie idee nadrzędną sztuki. Do końca warszawskiego powstania Rudnicki wrzuca Niemca. Owego Manfreda, który na krótko przedtem porzucił szeregi Wehrmachtu i

*) Adolf Rudnicki: „Manfred”, dramat w czterech aktach. Czytelnik 1954.

przystąpił do ludowej partyzantki, do AL. Nacjonaliści polscy walczą z Niemcami i pragną zgładzić Manfreda. Partyzanci ludowi, komuniści walczą również z faszystami i pragną Manfreda ocalić. I tu rozpoczyna się dopiero dramat. Powstanie jest tylko jego tłem. Jest to dramat ludzi, którzy sami na własną odpowiedzialność muszą rozstrzygać o prawie Manfreda do życia. I jeśli już je uznali, bronić tego człowieka przed zagładą. Żeby uświadomić sobie rozmiar tego konfliktu trzeba wczuć się w atmosferę tych dni, w atmosferę rozbuchanego nacjonalizmu, który nigdy indziej znajdował pozory usprawiedliwujące. Nielatwo było wówczas, w płonącym mieście, w mieście oblężonym przez hitlerowców, kiedy Niemiec — znaczyło wróg, bronić takiego Manfreda. W grę wchodził teraz ostateczny racje bytu, racje polityki i moralności. „Manfred” — to wielki w tym zamysle dramat decyzji moralnych.

Ale tylko do końca trzeciego aktu. Czwarty dzieje się już po wojnie i ukazuje tych samych ludzi w odmienionych dekoracjach. I właściwie w innej sztuce. Nawet jeśli się nie ufa klasycznej zasadzie trzech jednoci, to trzeba bezstronnie przyznać, że właśnie autor „Manfreda” zgryzyszył wobec niej ze szkodą dla własnego dzieła. Sam Rudnicki raczej wiecieć po co ten nieszczeny czwarty akt został napisany i wpakowany do tej sztuki. Ucisza on i łagodzi treść poprzednich. To, co dotychczas autor wygromił i wzniosł do wyżyn tragicznego konfliktu — teraz przekreśla własną dłoń. Czy to optymizm? Nie, po prostu. To akt konsolacji. Wiele jest jeszcze przekonanych o tym, że rowie literaturze odmówiono prawa do tragizmu. Myślę, że Rudnicki jadał ofiarą tych przekonań.

To wielka lekkomyślność naszych czasów, że tragiczność wepchnię do lamusa katolicyzmu. W rezultacie odcie nam pocieszcicielstwo utraconego z rewolucyjnym optymizmem. Zapomniano widać lekcji Trewnia i Wiszniewskiego. Zapomniano humanistycznego sensu „Optymistycznej tragedii”. Żadna prawda, więc i chyba tragiczna, nie swój w zgodzie z naszą rzeczywistością. Kiedy mamy prawo mówić o tragiczności?

Stara to prawda, że z momentem gdy racje jednostki wchodzi w kolizję z interesami ogółu, rodzi się konflikt tragiczny. Ale w każdej epoce inne racje jednostki dochodzą do głosu i inne sankcje wymierza im historia. Kreont ustanawia nowe prawo w Tebach. Antygona je narusza grzebiąc Polineksa. Jest ona w zgodzie z niepisany prawem rodowym, ale złamała prawo państwowe. Kreont reprezentuje interesy potężnej wspólnoty państwowej. Antygona — staje w obrocie zmuszonego rodu. Kreont jest sprawiedliwy. Ale Antygona jest tragiczna. Tak było za Sofoklesa. A teraz weźmy przykład z wielkich moralistów wieku XVII, Z

miejscu natykamy się na generalny konflikt, który mimo różnorodnych rozwiązań mieści się zawsze w antynomii między powinnością i charakterem, obowiązkiem i skłonnością uczuć. Rodryg kocha Xymenę. Ale ojciec Xymeny zezwolił jego rodzica. Miłość zabrania mu zemsty, lecz kodeks honoru rycerskiego ją nakazuje. Rodryg jest tragiczny. Ale skoro monarcha absolutny pogodził dwa zwaśnione rody w imię wyższego interesu monarchii, Rodryg i Xymena się pobiorą. Wkraczamy w okres absolutyzmu. Potęga i buta magnackich rodów ulega ukrośczeniu, na chwałę monarchii i ku radości kochanków. Postać tragiczną zostaje Infanta. Tak było za Corneille’a.

W czym tkwi tragizm historii najnowszej? Na przecięciu jakich sił formują się konflikty tragiczne? Zawodne byłoby wyznaczanie jednej i tylko jednej antynomii dominującej. To pewne, że wielkie procesy literackie prowadzą do prostych i jednoznacznych formuł, ale nigdy z nich nie wynikają. Jedno można powiedzieć, że Rudnicki wiedziony trafnym zmysłem obserwacji wytropił jeden z generalnych konfliktów tragicznych. Zanim go spróbujemy zamknąć w jakiejś jednej antynomii, warto przypomnieć najpierw pewien truizm. Druga wojna światowa zburzyła do szczytów mrzonki liberalizmu mieszczańskiego. Nie można było bronić z osobną życia jednostki, wolności narodu, interesów klasy. „Aby sprawiedliwość — pisze Rudnicki w „Manfredzie” — znów stała się tym, czym być powinna, musi ona zmienić się w politykę, wtedy oczy, uszy i serca ludzkie znowu zezną funkcjonować”. Faszysty uczynili wszystko, aby odgrodzić od siebie narody, aby oddzielić sprawiedliwość od polityki, jednym słowem aby zdławić w świadomości ludzi poczucie więzi międzynarodowej. Manfred z dramatu Rudnickiego ginąc z ręki polskich nacjonalistów pada jak gdyby rykoszetem ugodzony przez niemieckiego faszystę. Jest więc miejsce we współczesnej tragedii i na to, co starożytni określali mianem fatum. Ale naczelna antynomia sił przebiega obok Manfreda. Na jednym jej biegunie stoją ci, którzy bronią internationalizmu, na drugim zaś obrońcy fałszywie pojętych interesów narodowych. Manfred ginie. Pada barykada. Miasto opowiadają niemieccy faszysty. Rudnicki mówi jasno: nie można ocalić życia jednostki nie ocalając narodu i nie można bronić interesów narodu nie broniąc interesu wyzwolenia klasy. Oto nasze hasło współczesnego humanizmu. „Manfred” to humanistyczny dramat decyzji politycznych. To internationalistyczna tragedia.

Oto, co pragnąłbym dojrzeć w „Manfredzie” Adolfa Rudnickiego. Niestety, Rudnicki nie uczynił nic, aby wnieść szlachetny zamiar do należnych mu wyżyn sztuki. Nie zaufał swemu talentowi i nie wytrwał w ambitnej koncepcji intelektualnej. Roztrwonil wielki temat, zarzucił tkwiące w nim możliwości, w połowie drogi wyrzekł się tragizmu, zrezygnował widać z wia-

SPRAWY DO ZALATWIENIA

Zbyt cieszysz nas to, co się dzieje obecnie w województwie stalinogrodzkim, bym miał chęć, przy okazji tego bilansu, na „wytykanie” braków, na wskazywanie miejsc, na które pada cień. Wiele tylko dwie sprawy, co do których zapadła już pomyślna dla nas decyzja.

TEATR W SOSNOWCU: szybciej, szybciej zabrać się do tego, bo nie ruszamy, jak przewidziano, w styczniu z premierą! Nikomu nie pozwolono jeszcze organizacji tego teatru — a trzeba pomyśleć o skompletowaniu zespołu (!!!), o repertuarze dla tego właśnie zespołu i tego terenu, o pracownikach, o studium sprawach!

STUDIO DRAMATYCZNE: jeszcze ciągle nieczynne! A napływają zgłoszenia, młodzieńcy nie wie nic pewnego, traci czas. Teatr otrzymał pismo, że Studio dostanie fundusze od 1 stycznia. Za późno! Studio, zdaniem obeznanym z tą sprawą, musi ruszyć w jesień. Jeśli zaczniemy w styczniu, to kiedy będzie się kończył rok szkolny? W styczniu? Za zimno — i niepoważnie.

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

LEKTURY

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wspomnienie

Lipcowych wiatrów pełny lipiec,
Nocy miesięcznych pogoda rośna
Podobna do pogłosu skrzypiec
Melodii gietkiej i niegłośnej.

I białodrzewu jasne dreszcze,
Niskiego nieba nachylenie,
I srebrne nachylone dreszcze —
Czy to jest prawda czy wspomnienie?

Pachnie przed domem łąn tubinu,
Wiatr czesze żółty ten kobierzec.
— Już dziesięć lat jak ciebie, synu,
Na śmierć wywiedli ludzie — żołnierze.

Przeciwko inercji i modzie na agrest...

(Dokończenie ze str. 1)

problemów? Przede wszystkim pisać o nich, krytykować ich dzieła, urządzać dyskusje publiczne na wystawach, prowadzić popularyzacje w zakładach pracy. Jak dalece słowo pisane może obudzić zainteresowanie dla malarstwa, świadczy o tym powieść Feuchtwangera „Goya”. Wielu ludzi po przeczytaniu tej powieści zaczęło telefonować do łódzkich plastyków lub odwiedzać ich w mieszkaniach, by bliżej jakoś zorientować się w zagadnieniach malarstwa. Znam wypadek, kiedy jeden z pracowników fabryki doowiedział się, że w Plocku znajdują się prace Goi, wziął sobie kilkudniowy urlop i wybrał się tam, by na miejscu wszystko dokładnie obejrzeć. Literatura i dziennikarstwo muszą sprzymierzyć się z plastyką, muszą sprawy plastyki przybliżyć jej odbiorcom. Czynny to za pomocą wszelkich dostępnych nam form: recenzja, artykuł krytyczny, sylwetka twórcy, wypowiedź itp. Zobaczyć, że podniesie się i zainteresowanie, i zrozumienie dla sztuki, twórcy zaś nie będą się czuli odoosobnieni i zdani wyłącznie na swoje własne siły.

II.

Ludzie sztuki (plastycy, literaci, reżyserzy teatru, filmowcy) powitali ostatnią Sesję Rady Kultury z uczuciem wielkiej ulgi. Oto — mówią oni metaforycznie — znaleźliśmy się na pełnym morzu pod rozwinętymi całkowicie żaglami, w które dmie wielki, pomyślny wiatr. Powinniśmy jechać z fantazją i dobić zwycięsko do celu.

Myślę sobie jednak, że dobrze będzie podumać już dziś o niektórych wykrzywieniach teoretycznych, jakie poszczególni twórcy przejawiają. Mam tu na uwadze głównie literatów ze środowiska łódzkiego, aczkolwiek zdaję sobie sprawę, że i w innych środowiskach dzieje się

podobnie. Ale to jeszcze jeden dowód więcej, że spostrzeżenia przez nas zanotowane nie są urojone.

Za główne niebezpieczeństwo uważam głoszone przez niektórych poglądy, że oto następuje czas porzucenia przystani soc-realizmu, że zaczyna się triumfalny odwrót z pozycji, których zdobycie było zwycięstwem pyrrusowym. Poglad ten posiada już swoje konsekwencje praktyczne. Wszyscy poeci rzucili się np. do pisania wierszy i poematów sielskich-anielskich. Jalone liryczne może stać się wkrótce taką samą nudą, jak przed niedawnym czasem wierszowane referaty produkcyjne. Nagle przypominano sobie o miłości i wszyscy porwali się hurmem na ten temat.

Byłoby wszakże błędem mniemać, że zawnili tu tylko pisarze. Poważną winę ponoszą redakcje i wydawnictwa, które znowu zaczynają komenderować — oczywiście w diametralnie innym kierunku. Już wszędzie panuje nowa formuła schematyczna: „piszcie tak prosto, tak serdecznie, tak bezpośrednio i broń Boże nie o produkcji”. A dlaczegożby nie? Przecież o wszystkim decydują proporcje artystyczne, a nie ustalony z góry zakres tematów i ujęć.

Dochodzi do tego, że w czołowym wydawnictwie warszawskim ządanowano o pewnego poety (podsuję, że nie od niego jednego), by posuwał ze swych wierszy wszystkie strofy, zawierające tzw. akcenty społeczne. „W mojej poezji — zwierzał się ten poeta — tak mało jest do prawdy treści społecznych, że musiał przeciwko takiemu żądaniu zaprotestować.” A inni z nas pamiętają i to dobrze, że jeszcze parę lat temu działo się w wydawnictwach odwrotnie: wycinano niemiłosiernie wszystko to, co dotyczyło właśnie miłości i czystych ludzkich wzruszeń. Nie popadajmyż

więc z jednej ostateczności w drugą. Myślimy samodzielnie i pozwólmy twórcom ponieść odpowiedzialność za to, co pisze.

Sytuacja poprawi się dopiero wówczas, gdy zdołamy wyjść z tego kręgu pomieszanych pojęć i myślowego bałaganu, w którym żeśmy się nagłe znaleźli. Już dziś wielu twórców sądzi, że podejmowanie ostrych, aktualnych tematów politycznych jest równoznaczne z pogwałceniem zasady pogłębionej twórczości artystycznej. Poetów podejmujących w swoich utworach te sprawy uważa się za „opóźnionych w rozwoju”, za prymitywistów godnych litości i pogardy. Jak bardzo niepokojąca staje się podobna atmosfera świadczy fakt, że młodzi poeci ulegają jej całkowicie. Onegdaj jeden z nich powiedział do mnie: „No cóż, napisałbym wiersz o zwycięstwie pod Dien Bien Fu, ale czy warto, będą się ze mnie wyśmiewać i nikt tego nie wydrukuje, bo teraz moda na agrest i słowiki”. To gorzkie wyznanie nie oznacza bynajmniej, że taki poeta jest słaby lub że poddaje się bezwzględnie urabianej opinii, nie należy go też w czambuł potępiać. O ile bardziej zasługują na potępienie ci nadgorliwcy, którzy wczoraj przedkładali nam schemat produkcyjny a dziś — schemat liryczny gąbki. Ci nijkaj nie potrafili żyć bez schematów.

Być może, iż w powyższych uwagach nieco przesadziłem. Niemniej atmosfera w związkach twórczych kształtuje się tak właśnie i trzeba być tego świadomym. Zarazdź temu mogą tylko jak najczęstsze spotkania i dyskusje twórców z redaktorami i pracownikami wydawnictw oraz z działaczami naszego życia kulturalnego. Dyskusje wśród samych tylko twórców sytuacji jeszcze nie załatwią.

JAN KOPROWSKI

Meldunek na dziesięciolecie

(Dokończenie ze str. 1)

uposażenia, jak zespoły wszystkich innych teatrów w Polsce. Walka o to równouprawnienie trwała przeszło trzy lata...

Cuda, jakie u nas miały miejsce, nie ograniczają się do tych autobusów i gaz aktorów. W połowie lipca odbyła się pierwsza impreza w nowopowstałym Teatrze Satyry. I to nie pokątnie, w jakimś wypożyczonym lokalu, lecz we własnym, świetnie urządzonej i wyposażonym teatrze.

Teatry częstochowskie, które ostatnio dały premierę „Maskaradę” Lermontowa — przeżywały okres rozkwitu i takiego powodzenia, o jakim nawet nie śniły jeszcze przed kilku laty, gdy w obawie przed publicznością utożsamiały repertuar „sztuczkami”. Teatr bielski - cieszyński, po raz pierwszy od chwili swego wieloletniego istnienia, w roku bieżącym przekracza w poszczególnych sztukach ileś stu przedstawień.

Poszerzając swój zasięg i podnosząc poziom (wykonania i repertuaru) trzy państwowe Teatry lalki — Atenum (Chorzów), Baniuluka (Bielsko), Teatr Dzieci Zagłębia (Będzin).

Stalinogrodzki „ARTOS”, między innymi w stu ośrodkach wiejskich (również na Opolszczyźnie) — tylko w jednym kwartale bież. roku dał 455 imprez.

W roku bieżącym wystąpi również, po raz pierwszy, nasza wielka nadzieja i radość — mianowicie Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, który we wzmocnionym tempie przygotowuje się w Katowicach do tej premiery.

SPRAWY ZALATWIONE

Do spraw „zalatwionych”, o które jesteśmy już spokojni, należy jeszcze istnienie dwóch nowych pism: kwartalnika ZLP „Śląsk Literacki” (ukazał się już numer 10), oraz ilustrowanego tygodnika „Panorama” (liczy już sobie dwadzieścia numerów). Sprawy, którymi miał się zająć Instytut Śląski, prowadzi z powodzeniem wrocławski Zakład Historii Śląska, utworzony przy Instytucie PAN.

Dalej: dokonane ostatnio obliczenia wykazały, że księgozbiory wojewódzkie liczą obecnie cztery miliony tomów, a więc przeszło dziesięć razy więcej niż wynosił ich stan w 1945 roku! Jeśli już mowa o książkach, warto wspomnieć, że nareszcie ukazały się nakładem PIS „Pieśni ludowe Śląska opolskiego” — jako zapowiedź dalszych zbiorów pieśni.

Przed dwoma miesiącami rozpoczęło pracę stalinogrodzkie wydawnictwo dla publikacji historycznych i publicystycznych, o które tak uparcie wolałisi przez kilka lat; prawdopodobnie otrzyma nazwę „Odra”. Zaś Wielka Orkiestra Symfoniczna otrzyma już wkrótce wspaniale wyposażone studio i salę koncertową, a teatr „Baniuluka” w Bielsku własny gmach teatralny.

Pozostało wiele do omówienia, więc działalność domów kultury, zwłaszcza wojewódzkiego, działalności Pałacu Młodzieży, szkolnictwo artystyczne (przeszło trzy tysiące studiujących), praca wszelkiego typu poradni, osiągnięcia związków twórczych, powstanie nowych kin stałych i objazdowych, podwójna ilość szkół ogólnokształcących — i

O KRYTYCE i WYOBRAŹNI

Niejednokrotnie zastanawiałem się ostatnio nad rzeczywistą potrzebą „pisanej” krytyki na temat naszej twórczości architektonicznej. Nie dlatego, żebym poczynił tracić wiarę w jej posłannictwo, które stało się już chwalebny obyczajem naszych środowisk artystycznych — po prostu chwilami traciłem wiarę w jej skuteczność, obserwując jej formę i mechanikę działania.

Wspominając o krytyce „pisanej” mam na myśli nie tylko formę, tzn. recenzji opracowanej mniej lub więcej literacko, ale przede wszystkim — referaty krytyczne, które stają się utrapieniem naszych zjazdów i narad. Biorąc kilkakrotnie udział w pracach przeróżnych komisji oceny zacząłem doznawać wrażenia, że wszelkie opinie redakcyjne zbiorowo stają się podobne do sztucznego tworzu-homunculusa — pozbawionego indywidualnego oblicza, a tym samym — twórczej oryginalności, która natomiast w sposób nie zamierzony pojawia się w pojedynczych wypowiedziach obserwatorów lub dyskutantów.

Dlatego mam najgłębsze przekonanie, że nasza krytyka pisana powinna rozwijać się nie tylko w postaci komisyjnych werdyktów, (również potrzebnych dla uzyskania możliwie obiektywnego obrazu poszczególnych zjawisk twórczości artystycznej, a w posumowaniu — dla uzyskania pewnej zbiorowej syntezy poglądów), ale ponadto — drogą właśnie indywidualnych wypowiedzi. Nie wydaje mi się, żeby

BOLESŁAW SZMIDT

ktokolwiek z nas chciał zamieniać technikę rysunku na technikę słowa; widziabym natomiast wielką korzyść dla naszej codziennej pracy projektowej w upowszechnieniu krytyki architektonicznej, w ożywieniu jej głosami architektów-twórców z najszerszych środowisk naszej pracy zawodowej. Pokośiem każdego zjazdu architektonicznego, każdego pokazu lub ważniejszego wydarzenia na polu naszej twórczości powinna być ożywiona dyskusja, korespondencja, a nawet polemika na tematy, które nas wszystkich tak bardzo obchodzą. A tymczasem od niedawnej dyskusji w „Stolicy” na temat Miłynowa nastąpiła prawdziwa cisza morska. Ani jeden śmielszy głos na temat wielkich wydarzeń, których przecie nie brak w pracy projektowej, nie mówiąc już o jakiejś polemice! Oczywiście nie wszyscy mamy na to czas, a prawie wszyscy „piórowstrei”, co zresztą jest znamienne oznaką, że wszystkich problemów architektonicznych nie rozwiążemy wyłącznie „pisaną” czy „mówioną” polemiką. Z drugiej strony poglad, jakoby sedno sprawy tkwiło wyłącznie w bezpośrednim, warsztatowym zmaganiu się przy rysownicy z konkretnymi problemami twórczości, byłby poławiczny. Większość prawdziwie konkretnych i rzeczowych rozwiązań powstaje jednak drogą myślowych poszukiwań, nie raz w oderwaniu od rysownicy, szczególnie tam, gdzie chodzi o decyzje zasadniczej natury, o ustalenie kierunku, charakteru, metody, ogólnego nastroju, ideowo-artystycznego obrazu dzieła,

Wydaje mi się, że podstawowa rola wszelkiej krytyki polega na mobilizowaniu postępowych wartości twórczych i na ujawnianiu wszelkiego marazmu, bezwładu i zacołania. Dzisiaj, kiedy naszą główną ambicją jest znalezienie właściwego wyrazu ideowo-artystycznej działalności w wielkich realizacjach budownictwa socjalistycznego, osiągnięcie tego, co powinno zasłużyć na miano stylu, dzisiaj — szukamy odpowiedzi na nurtujące nas wątpliwości drogą zbiorowej analizy zjawisk zachodzących na polu naszej twórczości. A jednak — musimy to stwierdzić — wszelkie próby zbyt rygorystycznej oceny naszych wysiłków zaczynają zawodzić. Próbowałismy ustalić dość ściśle kryteria oceny różnych dziedzin projektowania architektonicznego, próbowałismy działać obiektywnie, metodycznie, jak najbardziej rzeczowo, a jednak kiedy czytamy dzisiaj, po upływie kilku tygodni, tekst referatu krytycznego na temat III Ogólnopolskiego Pokazu Architektury, który odbył się niedawno w Salach Redutowych Teatru Narodowego w Warszawie, (sam będąc jednym z członków zespołu redakcyjnego) dochodzę do przekonania, że właśnie w tej niesłychanie poprawnej próbie analizy krytycznej brak było zdecydowanych akcentów mobilizujących realne wartości postępowe, jakie daly się zaobserwować na Pokazie, choć nie brak w niej było impulsów zachodzących ze wzburzającej fali dalszego przełomu artystycznego, jakim wszyscy pragniemy na polu twórczości architektonicznej.

Wszyscy pragniemy, aby nasza sztuka socjalistyczna sięgnęła prawdziwych wyżyn, stąd się godzą epoki wielkich przemian społecz-



„Maskarada” — Michał Lermontow. Akt I.
Od lewej: Stefan Miedzinski (III Gracy), Edmund Pionski (Kazarin), Marian Łoziński (Pan N. trzymający bank).

Muszę zacząć od nuty prawie osobistej. Należę do tych, którzy śledzą z uwagą życie teatralne prowincji. Widzę w nim nie tylko autonomiczne zjawiska artystyczne, ale — co ważniejsze — przejawy społecznych impulsów kulturalnych. Dobre przedstawienie, poza tym, że wywołuje jedynie w swoim rodzaju przeżycia i wzruszenia — prowokuje dyskusje i rozmowy, które zapładniają i pogłębiają życie mieszkańców ośrodków, samowystarczalność kulturalną. Dobre przedstawienie to — nie wulgaryzuję — krok naprzód w budowie naszej 6-letki kulturalnej. Gruntownie przemysłowe, starannie opracowane, choćby nie blizszczo gwiazdami pierwszorzędnej jakości — jest naprawdę sprawą o wiele ważniejszą niż efemeryczny fajerwerk w centrach kulturalnych. Tam, gdzie teatr jest jedynym źródłem wzruszeń i przeżyć artystycznych, a więc jedynym wychowawcą kulturalnym — działalność jego jest szczególnie ważna i płodna w skutki.

Przyznam się, że z tego właśnie powodu miałem nieraz wiele zastrzeżeń w stosunku do kierownictwa teatrów częstochowskich. Ambitnie niekiedy porwy, którymi teatr chciał zaznaczyć się w życiu teatralnym kraju — zamieniały się w niewypały; wiele cennych pozycji repertuaru tonęło w tanim operetkowym sosie, zamazane w nich było to, co najcenniejsze, zatarty nurt postępowy, wyjakrawiony zewnętrzny błękit, który pogłębiał straszne gusty drobniomieszczańskie w gruncie rzeczy publiczki. Przedstawienia były w większości niechlujne, nieprzemyślane, sztuki źle odczytane, często zgoła szmior-

nach, dlatego każdy z nas szuka dla niej najwłaściwszego wyrazu, zgodnego z obrazem dzisiejszego życia, szuka form narodowych, nie neguje, a przeciwnie, opiera się na tradycji. A jednak raz po raz wpadamy albo w klasycystyczny eklektyzm, albo w picassowsko — konstruktivistyczny epigonizm. Pojawiają się koncepcje architektoniczne pozornie przełamujące eklektyczną manierę, jaka pokutuje w wielu eksploatowanych projektach, a w rzeczywistości dające w zamian po prostu bezduszny prymitywizm, bezbarwny i ubogi w detale, natomiast ekscentryczny do ostatnich granic w prezentacji graficznej. Zwolna zaczynamy zapominać o tezach realizacyjnych podawanych projektów, znowu chcemy obalać — co się popisywaliśmy perspektywami, które zamazują prawdziwy obraz przemysłowych, plastycznych, albo raczej brak tych pomysłów.

Do spraw, które niestannie wymagają czujności nieustannie należy między innymi zagadnienie postępu technicznego, zagadnienie żywej, głębokiej i twórczo pojętej tradycji w architekturze narodowej i może w największym stopniu — poczucie treści społecznej dzieła. Te trzy podstawowe źródła postępu wymagają po prostu stałej eksploatacji. Są one zarazem głównymi kryteriami oceny naszych projektów i realizacji.

Jeżeli dokonamy choćby krótkiego przeglądu niektórych obiektów przedstawianych na wspomnianym Pokazie, to od razu stwierdzimy, że na ile dość nierównego poziomu opracowań projektowych na czoło wybijają się albo te, które są szersze i bez reszty oparte są na tradycji, jak np. Zakład Obróbki Kamieniarskiej (T. Gawłowski i R. Nastaborski), jak próba reaktywowania kamiennicy staromiejskiej w szkicu zabudowy mieszkaniowej (proj. J. Baumüller i B. Grzesio), jak zrealizowany spichrz gdański (proj. arch. Sierakowski), jak wie-

wate. Nieliczne wyjątki nie podważą reguły.

Nie obawiam się ostrych słów. Używam ich umyślnie, aby tym wyraźniej kontrastowały z uwagami, jakie mi się nasunęły z okazji polskiej prapremiery *Maskarady* Lermontowa.

Bo w przedstawieniu *Maskarady* widzę nie tylko uzasadnioną dla teatru satysfakcję z wystawienia prapremiery. Chcę w nim dopatrzeć się — a są na to dane — zmiany stylu pracy teatru, pogłębienia stosunku do warsztatu teatralnego.

Wiem, że Maślinski od dawna już hodował wzięcie *Maskarady*, że pieścił ją zanim poszedł do Częstochowy, przemysłował nad nią i powołał ją do budowy. Przygotowując przedstawienie częstochowskie trawił długie tygodnie na rozmowach z aktorami o Puszkynie, Gribojedowie, Lermontowie, o romantyzmie malarstwa i muzyce, o wierszu; wiele czasu spędził na wspólnym czytaniu Stanisławskiego i na wspólnych spacerach nad Wartą. Ten kształt *Maskarady* to nie jakaś tam wykompowana „romantyczna” wizja, ale realistyczne przedstawienie oparte na sprawdzonych możliwościach aktorskich, kulturze plastycznej, intuicji muzycznej i gruntownej znajomości epoki. (Dowodem niech będzie Maślinski przekład *Madremu biada* Gribojedowa, nie wiadomo czemu dotąd niewydany. Publikacja tego przekładu byłaby okazją do interesujących zestawień z tłumaczeniem Tuwima).

Otoż to wszystko, to gruntowne przygotowanie i prace wstępne odbijają się na przedstawieniu częstochowskim. Brzmi ono jak symfonia, gdzie każdy z instrumentów, przejmując motyw prowadzący, wyraża myśl kompozytora. Uderza

też te projekty, które rozwijają tematykę na wskroś współczesną, jak szereg obiektów przemysłowych, ujawniających najnowsze osiągnięcia postępu technicznego. Przy tym podkreślić należy, że projekty przemysłowe przez swą szeroką tematykę technologiczną, potężną niekiedy skalę przestrzenną i brylową, posiadają najbardziej współczesny obraz architektoniczno-plastyczny i może najsilniej przejawiają treść ideowo-artystyczną znamienną epokę przeobrażeń społecznych i gospodarczych. Nawet pomimo niewygasłych naliotów formalizmu (Zakład Przemysłu Chemicznego, proj. S. Kowalczyk, Z. Kruszelnicki, J. Piotrowski i M. Bednarska), pomimo supremacji konstrukcji, pomimo kapryśnej niekiedy gry brył, w projektach tych tkwi jakiś zadek syntezy czynników: ideowych, technicznych i tradycyjnych. Nie twierdzę bynajmniej, że są one na wyżynie konkretnych wzorów do naśladowania; jest w nich może więcej grzechów plastycznych niż osiągnięć, ale w tym błędzeniu, bez którego nie ma postępu, zarysowują się odległe perspektywy nowych, realnych, współczesnych wartości. Architektura przemysłowa dzięki swej niepowtarzalnej skali i bezprecedensowej tematyce jest tym wspaniałym wybiegnięciem w przyszłość, które może się stać najbardziej odkrywcą dziedziną twórczości architektonicznej.

Niejednokrotnie podkreślana była jedność architektury przemysłowej i pozostałych, najbardziej monumentalnych i najsławniejszych dzieł projektowania, ale przy tym stwierdzone zostało, że każda z tych dziedzin odznacza się przewagą swolitych czynników, decydujących o jej wyrazie plastycznym i charakterze. I tak budownictwo mieszkaniowe z natury rzeczy musi być najbliższe skali człowieka, najbardziej bezpośrednio w ogarnięciu życia rodzinnego, a przy tym najbardziej jednolite społecznie i

MASKARADA

w Częstochowie — osiągnięcie, które zobowiązuje

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

harmonia wszystkich elementów, zestrojeniem środków teatralnych — aktora, muzyki, oprawy plastycznej, i w tym jego doniosłość.

Bo — można grać *Hamleta* dla samego *Hamleta*, jeżeli się ma aktora. To znaczy aktora, który potrafi zagrać koncert solowy, jak Paganini i, omotując nas, zniechęcając równocześnie na wszystko, co się dzieje poza tym. Tego właśnie typu przedstawieniem była *Maskarada* Mossowiet. Był to koncert Mordwinowa, który skupiał na sobie całą naszą uwagę, targał naszymi nerwami i oślepiał na wszystko, co się poza nim działo. Arbenin Mordwinowa — to demon, bardzo bliski romantyzmu widzeniu bohatera przez Lermontowa, demon, któremu — tak się marzy Lermontowowi — ulegają wszyscy, który pogardza damami dworu, któremu ulegają kobiety, nawet karty są mu posłuszne. Motyw dramatu romantycznego, motyw skłócenia rozumu z sercem — odgrywa tu rolę naczelną. Wszystko inne jest zatarte, zniszczone ze sceny mocą wielkiej indywidualności aktorskiej.

Takiego modelu Arbenina nie mógł naśladować nie tylko aktor częstochowski, ale żaden w Polsce. Oczywiście będziemy twierdzić, że u nas nie gra się w ogóle tak sensualistycznie jak to czynił Mordwinow. Ale poza tym usprawiedliwieniem pozostaje nagi fakt, że nie ma u nas aktora, który by potrafił zagrać Arbenina według tego modelu. Przypuszczam, że w tym razie, a nie w obawie przed wielkimi monologami, tkwi przyczyna, dla której żaden teatr w Polsce nie podjął dotąd wystawienia *Maskarady*.

W przedstawieniu częstochowskim ciężar pięć dramatycznych został, jak już wskazywaliśmy, rozłożony na różnych aktorów. I tu wydaje mi się tkwi źródło niewątpliwego sukcesu inscenizacji częstochowskiej.

Arbenin nie jest bohaterem romantycznym typu schillerowskiego Karola Moora. To nie szlachetny zbrojca. Wprost przeciwnie — Arbenin jest normalnym żywym człowiekiem, o którym wiemy nawet, z czego żyje, w każdym razie z czego żył. Odzwiają się już echa zbliżające się kapitalizmowi, Arbenin, personifikacja wielkich, romantycznych namiętności, wyrasta z konkretnego środowiska. Jego przeszłość jest — powiedzmy delikatnie, aby nie rozpraszać romantycznego uroku — zamazana. Jeden z graczy w I odsłonie, gdy Arbenin zasiada do stołu gry, mówi wręcz: „oczy miej — uważaj na łobuza”. Realista Lermontow nie chce chy-

ba odkryć tylko metryki Arbenina. Tymi słowami załatwia się z wszystkimi, którzy tam, w tym klubie, znajdują się. To rozprawa z całym środowiskiem dworskim. Ze środowiskiem, które w szulerni pospolituje się z fałszywymi hrabiami i typami w rodzaju Szpracha, i te stosunki oraz odpowiadające im formy etyczne wprowadza na dwór.

A więc wymarzona w konwencji romantycznej postać bohatera-demonu daleka jest od wysublimowania. I dlatego chyba, dla pełnej zgodności treści i formy, nie on sam wygłasza tu odautorskie słowa buntu, sprzeciwu, czy oburzenia.

W czasie maskarady Maska (baronowa Sztral) mówi do księcia Zwiedzicza:

„W tobie się jednym cały odbił
Ten wiek tak błyskotliwy
a nikczemny”.

A więc znów konstrukcyjnie wtraca zasada symfonii. Sąd poety o Petersburgu, o dworze, o wyższych dziesięciu tysiącach — przejmując poszczególne głosy na zasadzie motywu prowadzącego. W trzecim akcie jeden z gości mówi podczas zabawy maskowej:

„Jak dzikus, co postuszny tylko
woli swojej,
Nie gnę się nieduwaczny, hardy
język nasz,
A za to my zginiemy chętnie się we
dwójce”.

Gorycz, bunt, protest, pogarda, odraz — wszystkie te uczucia, leżące niewątpliwie na dnie stosunku Lermontowa do władzy carskiej, do dworu, do sprawców śmierci Puszkina — znajdują wyraz w najrozmaitszej postaci. Wybrałem niektóre z nich jedynie i tylko dla przeprowadzenia pewnego dowodu instrumentalnej koncepcji inscenizacyjnej Maślinskiego.

„Ale rola pierwszego skrzypka, rola głosu prowadzącego i stałe towarzyszące innym przypada Arbeninowi. To jednak jemu każe poeta powiedzieć:

„Dowiedz, że i w naszym pokoleniu
dusze
Istnieją, w którym plon obraza
rodzi...
O, ja nie jestem służką. Precz
z nadzieją,
Żebym potrafił schylić kark...”

Odzwia się tu w jednakowej mierze czysto romantyczny nurt konfliktu dramatycznego, wiara i serce przeciw rozumowi, jak i nurt

ten sposób zatracona została skala porównawcza na Pokazie i powstał jakby niepełny obraz wydarzeń projektowych, które niewątpliwie miały dość ważki wpływ na rozwój architektury i urbanistyki w naszym kraju. Ale i w tych projektach decydującą rolę odegrały czynniki tradycji i poszukiwania wyrazu ideowego w propagowanych rozwiązaniach.

Wystawiony model ukształtowania urbanistycznego śródmieścia Gdańska jest przykładem patosu urbanistycznego, mylnie pojętej roli społecznej projektowanego ośrodka, który w wersji proponowanej przez autorów przypomina takie skupiska kubatur jak np. Palais de Justice w Brukseli, albo kolonialne gmachy administracyjne w południowej Afryce. Towarzyszy temu przeroz skalarny, nie liczenie się z pobliskim środowiskiem staromiejskim, a w sumie — negacja postulatów tradycji, co nie rokuje osiągnięcia na miarę tak pięknego tematu. Zagadając się w pełni z sygnalizowanymi w poprzednich opracowaniach zasadą wyrastania nowego, dominującego ośrodka z układu zabytkowego, trudno nie wyrazić rozczarowania z powodu nader uproszczonego, jednostronnego przeprowadzenia tej zasady w obecnym projekcie.

Podobne fiasko widoczne jest w projekcie odbudowy Placu Kościuski we Wrocławiu, gdzie minione echa tradycji napoleońskiego placu ćwiczeń wojskowych z niewiadomych przyczyn doczekały się ożywienia w postaci rygorystycznego założenia opartego na kwadracie, źle wpasowanego w strukturę miasta, sprzecznego z rolą społeczną projektowanego placu, uwidatnianego nader niekorzystny maszyn wielkiego domu towarowego, którego nigdy nie uda się wkomponować w zamierzoną architektonikę całego ośrodka. Zamiast rozkładowania szeregu sprzeczności wynikających ze stanu istniejącego, zamiast wyko-



„Maskarada” — Michał Lermontow. Akt III.
Od lewej: Krystyna Bielowna (Nina), Czesław Łodyński (Arbenin)

buntu społecznego, góruje uczucie buntu człowieka, który się nie ugnie przed represjami, jakimi chcą go unicestwić. Można tu dopatrzeć się wyrazu solidarności z dekabrystami, ale z pewnością jest to manifestacja jedności z Puszkinem. Równocześnie Arbenin odwołania nam podszewkę tego mechanizmu nacisków, „Morderstwo... nie w moim dziele już... Zioto i język — oto sztyl i trucizna”. Sztafaż całkowicie romantyczny, treść — nieduwacznie demaskatorska, społeczna.

Wszystko to było w przedstawieniu częstochowskim jasne i czytelne. Wszystko, co zawarte jest w komentarzach do *Maskarady*, co się mówi o społecznych treściach tego wspaniałego dramatu romantycznego — odczytaliśmy z przedstawienia, z jego koncepcji inscenizacyjnej, z jego konsekwentnej realizacji.

Te treści ułatwiły — sądzę — aktorom przeprowadzenie ich ról. Czesław Łodyński jako Arbenin nie zubożył nas całkowicie o walkę wewnętrzną, jaką przeżywa ten romantyczny Otełło. Walka jego nie miała tych przepastnych głębi, jakie odsonił Mordwinow. Ale była w niej konsekwencja i prawda. Wierzyliśmy mu. Tak samo wierzyliśmy i byliśmy wzruszeni weźszym już dramatem Niny — Krystyny Bielowny. Cóż — Nina młodziczka, mniej przeżyła. Młodej Bielownie łatwiej to przyszło. Sukcesem aktorskim były role baronowej Sztral, którą grała Irena Szabelakowa i Kazarina — Edmunda Pionskiego. Postacie te były koncert-mistrzami przedstawienia, gdzie muzyka wietrza płynęła potoczysie.

Po raz pierwszy od paru lat, od czasu jak śledzę teatr częstochowski, widziałem tam konsekwentną, celową i ładną budowę sceny. Kilka klasycystycznych kolumn usta-

wionych w półokrąg, kotary i zmieniające się detale — daly obraz przepychu i wystawności petersburskich pałaców magnackich, klubów, wnętrz mieszkalnych.

Po raz pierwszy również od wielu lat słyszałem tam muzykę, która nie tylko była ilustracją muzyczną, ale spełniała samodzielną funkcję dramatyczną. Muszę to podkreślić i z tego względu, że nie wzięto partytury Chaczaturiana do *Maskarady*, a dobrano ją z fragmentów Glinki, Beethovena, Schumann, a nawet Kurpińskiego. Który tam wcale nie raził polskością.

Po raz pierwszy również od wielu lat widziałem piękną reżyserską inscenizację Schillera. Sceny zbiorowe rozmowy, które się toczą w coraz to innej grupie, wirujące postacie i taniec przepięknie rozmowa — to wszystko mi przypominało bal u Senatora z „Dziadów” Schillera i trochę piękny balet Joosa.

X

Wystawienie *Maskarady* tak jak to zrobiono w Częstochowie, niewątpliwie sukces artystyczny — pozwala i nakazuje wyciągnąć pewne wnioski warsztatowe. Sukces jest wynikiem rzetelnej pracy.

Widzowie częstochowskiemu obójcie czy to prapremiera, czy też zwykła częstochowska premiera. Widz częstochowski nie patrzył na *Maskaradę* jako na wydarzenie teatralne w skali krajowej. Patrzył na to jak zwykłe ogląda widowiska w swoim teatrze. Tym razem z większym zainteresowaniem i bardziej wzruszonym. Trzeba, aby dalsze przedstawienia nie popuściły jego dobrego sądu i wielkich przeżyć, jakie wyniosł z teatru po *Maskardzie*. Na to czekamy i my — wasi przyjaciele z daleka.

Wśród prac, które posiadają ów ton odkrywczy, można wymienić zaledwie kilka z ostatniego pokazu, bynajmniej nie kwalifikując ich przez to do najwyższych kategorii. Do nich należy, wspomniany tylko mimochodem w referacie krytycznym, projekt ujęcia wodnego na Wiśle (arch. H. Rutkowski), gdzie pomimo całej egzotyki błędna tkwią szczerze wartości: twórcze, odczuwa się odkrywcze działanie wyobraźni. To samo odczuwa się w szkicu Akademii Technicznej (proj. Z. Wacławek), w niejednym projekcie przemysłowym, a już w małym stopniu w projekcie odbudowy placu osiedlowego w Nowych Tyłach, gdzie frapujący motyw świetlików zdobniczych kalenic jednego z budynków mieszkaniowych wydaje się zbyt słabym zadaniem, nie dla mieszkańców wspinających się po mrocznych żużlach wewnętrznych klatek schodowych. Tradycyjna gloria — svensturka w roli świetlika nie jest tutaj dostatecznie przekonująca.

Tak więc reasumując dochodzimy do wniosku, że oprócz rozważań krytycznych, stosowania reguł, zalebienia teorii, podejmowania zdobywczych technik i głębokiego poczucia tradycji narodowej, zrozumienia dążeń i potrzeb społeczeństwa, konieczna jest dla twórczości architektonicznej, dla każdej twórczości artystycznej, spora dora fantazji, bez której, jak pisał Lenin, nawet „wynalezienie rachunku różniczkowego i całkowego nie byłoby możliwe”.

BOLESŁAW SZMIDT

JADWIGA JARNUSZKIEWICZOWA

Rzeźba na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki

O d krytyka żąda się nadzwyczajnie wiele. I może nawet słusznie. Tylko jak sobie zestawiam te wszystkie zadania wystrzone jeszcze dodatkowym zastrzeżeniem, że krytykowi nie wolno się mylić, że ma rozstrzygać, pomagać, prowadzić, nie popełniając po drodze żadnego błędu, to stwierdzam, że mnie po prostu na to nie stać. Nie jestem w obecnym krytykiem. Ale jestem odbiorcą. Odbiorcą bardzo zainteresowanym sztuką i zaproszonym do głosu nie tylko przez ankietę „Przeglądu Kulturalnego”, ale przez sam fakt publicznej ekspozycji prac naszych artystów.

Chcę pisać jako odbiorcę dlatego jeszcze, by sobie zachować prawo osobistego przeżywania sztuki, osobistego do niej stosunku, bez obawy, by doszukiwano się w nim „urzędowych” recept jak to bywa nieraz wobec krytyka — by wreszcie zachować sobie prawo wyboru tylko tych problemów i tych prac, które mnie szczególnie poruszyły i zainteresowały.

Wybór niełatwy, ale chyba konieczny, bo na obecnej IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki skrytykowałoby się tyle istotnych problemów ogólnych i indywidualnych, że bardzo trudno wyczerpać je w całości.

Co wydaje mi się najważniejsze, zwłaszcza w aspekcie toczonej się od paru miesięcy dyskusji? Może to, że osiągnięcia tej wystawy pokazują bardzo jasno szerokie perspektywy rozwojowe i możliwości artystyczne realizmu, że te osiągnięcia pozwalają dostrzec twórcze znaczenie wcześniejszych poszukiwań, nawet tych błędnych i nieudanych, że te osiągnięcia przekreślają modną niedawno opinię o kryzysie naszej sztuki.

Wystawa pokazała jasno, że nie ma mowy o żadnym kryzysie, w każdym razie nie w tej chwili. Ale owszem, wydaje mi się, że taki kryzys był, że wbrew licznym obronom można było dostrzec jego objawy na III Ogólnopolskiej Wystawie. Wyraził się on tam chyba z jednej strony w deklaracyjnych schematach, w pracach naturalistycznych, bez wyobraźni, aranżowanych poza myśleniem artystycznym, poza troską o artystyczne wartości, w pracach mówiących równie mało o człowieku i jego rzeczywistości, co o sztuce. Z tym godzi się wszyscy. Ale myślę: powinno się chyba równie wyraźnie powiedzieć, że z drugiej strony wyraził się wtedy ten sam kryzys w osłabieniu realizmu, w czystym zarysowaniu się ciążeniu ku powierzchownemu, dekoracyjnemu estetyzmowi. Były to dwa objawy tego samego chyba błędu.

Bo chociaż to ciążenie ku estetyzmowi zrodziło się zapewne z buntu przeciw złej sztuce, przeciw nieartystycznym, błędnym i ciasno pojętym realizmom sztuki realizmu socjalistycznego, to niewątpliwie u podstaw tego zwrotu musiało być równie ciasne i fałszywe pojmowanie realizmu, skoro poszukiwania wartości artystycznych nie zmieściły się na jego drodze. Myślę, że nie oceniliśmy wówczas trafnie sytuacji rysującej się na III OGP, mimo ówczesnych dyskusji. Głosy, które wówczas sygnalizowały niebezpieczeństwo regresu realizmu miały z pewnością jakąś swoją rację, tylko że była to chyba racja bardzo fragmentaryczna, jednostronna i nieprecyzyjna. Jednostronna — bo niebezpieczeństwo owego regresu wskazywała tylko w estetyzmie. Nieprecyzyjna — bo ostrzegając przed nim nie określiła w pełni istotnych niebezpieczeństw tej drogi, nie tylko ideologicznych, ale i formalnych. Fragmentaryczna — bo dostrzegając kryzys nie umiała się doczytać tego, co w zastrzegających się sprzecznościach wtedy dojrzało, a co dziś wydawało swoje owoce.

Nie dostrzegliśmy, że za niedobrym ciążeniem do estetyzmu dojrzała potrzeba przemiana dotychczasowej praktyki i jej rezultatów. Nie dostrzegliśmy, i wtedy i później, jak za innymi błędami, w pobórach nie zawsze udanych, dojrzała i narastała świadomość artystyczna, jak wśród różnych, czasem nawet chybotliwych poszukiwań rysowało się dążenie do rozszerzenia i pogłębienia naszej sztuki.

Dlatego zaskoczyła nas obecna Wystawa i jej osiągnięcia.

Nie podzielałam przekonania tych, którzy w IV Ogólnopolskiej Wystawie widzą ostry zakręt, początek jakiejś nowej drogi. Przeciwnie, dużym i ważnym znaczeniem tej wystawy zdaje mi się właśnie to, że podsumowała niejako dotychczasowy proces rozwojowy, że wykrystalizowała się w niej różne a charakterystyczne drogi poszukiwań, ich rzeczywiste możliwości i perspektywy rozwojowe. Konkretnie rezultaty stały się sprawdzianem, która droga poszukiwań zaprowadziła dalej, która naprawdę pogłębiła i rozszerzyła problemy artystyczne, która naprawdę jest drogą rzetelną, poważnego rozwoju naszej sztuki.

Te problemy, wspólne wszystkim dyscyplinom sztuki na tej Wystawie, w rzeźbie zdają mi się szczególnie ostro zarysowywać w kompozycjach Wiśniewskiego i Smolana z jednej strony, a z drugiej —

w pracach Kenara, Horno-Popławskiego, Szapocznikow i Wieckówny. Wiśniewski i Smolana byli chyba jednymi z pierwszych, którzy w rzeźbie ujawnili potrzebę twórczej rewizji dotychczasowych błędów i dążenie do zwiększonej troski o artystyczne wartości sztuki. Potrzeba takiej decyzji była na pewno słuszną i cenna. Natomiast coraz więcej, a teraz więcej i wyraźniejszych niż kiedykolwiek mam wątpliwości wobec samego wyboru ich drogi poszukiwań. Mówiąc jawniej — żałuję, że tak radykalnie odwrócili się od swojej pierwotnej twórczości, zagubiając jej linię wśród nowych docieków prowadzących coraz wyraźniej w kierunku estetyzmu.

Ładna jest „Kolorowa” Wiśniewskiego. Jest w niej z pewnością dużo tego, co nazywamy „smakiem” i „kulturą”. Jest ładnie zrealizowany rysunek kompozycyjny, jest i żarliwość szukania formy rzeźbiarskiej, z dążeniem do powściągliwej syntezy i wyszukanego różnicowania. Mimo to mam wątpliwości. Bo to już jest chyba wszystko. Bo to są już chyba wszystkie problemy, które sobie i odbiorcy stawia artysta. Nie przeszkadza mi, że nie na każdym centymetrze tej rzeźby są one rozwiązane do końca, że obok bardzo ładnie rzeźbionych pleców, ramion czy rąk są partie puste, czy maskowane żywocią faktury. To są fragmentaryczne, nie najważniejsze z pewnością luki. Mnie niepokoi inna pustka. Nie mogę się oprzeć przekonaniu, że Wiśniewski zaczął od „nieświadczonego końca”. Nie mogę dostrzec istotnego punktu wyjścia dla jego poszukiwań formalnych, jakiegos ważnego, określonego dla nich powodu, nie widzę dla nich pokrycia. Nie ma tu człowieka. Jest on tylko pretekstem nie przedmiotem zainteresowania. I przez to rzeźba Wiśniewskiego wydaje mi się nie tylko jednostronna w swoich poszukiwaniach formalnych, ale — co więcej — sprowadza chyba te poszukiwania do wymyslanej, umownej, niegłębokiej dekoracyjności.

Długo nie mogłam znaleźć stosunku do tej rzeźby, bo jeśli widać jest dużo do podobania się, to chyba i bardzo dużo do niezgody. A najtrudniej pogodzić mi się z tym, że słuszną w samym założeniu decyzją Wiśniewskiego do poszukiwań i pogłębienia wartości artystycznych rozwinięła się nie na drodze „Granicy Pokoju” i „Apelei Sztokholmskiego”, a na zakręcie, który je pozostawił na poku.

Podobny problem nasuwa mi się przy rzeźbie Smolana. Zadebiutował on na I Wystawie Ogólnopolskiej swoim „Łodowcem”, kompozycją wprawdzie nie pozbawioną wielu błędów, ale rzeźbioną b. bezpośrednio, z prawdziwym, realistycznym „nerwem” rzeźbiarskim, ujawniającą żywy, pełen temperament talent. Na tej samej drodze, przy pewnych tylko wygładzeniach jej chropowatości utrzymała się jeszcze „Raymonde Dien”. I choć różne zarzuty można było stawiać tym przecież jeszcze młodzieńczym pracom, to z pewnością pokazywały bardzo duże możliwości rozwojowe, otwierały szeroką, wyraźnie określoną i bardzo osobistą drogę, uwienczoną poważnym, w moim przekonaniu, bardzo wartościowym osiągnięciem, jakim była praca konkursowa na pomnik w Brzezince. Jeśli jednak wyrwę w tej własnej, dobrej linii rozwoju stanowiła konwencjonalna trochę estetyzacja „Młodego Dzierżyńskiego”, to chyba bardziej wynikała z potrzeby wyrównania niepoprawnych zosrkości, niż z intencji do jakiegos bardziej istotnego zwrotu.

Z niepokojem zacząłam śledzić drogę Smolana dopiero od jego „Pak Den-ai” z II Ogólnopolskiej Wystawy. Złaziska, gdy bezpośrednio po niej powstał „Portret Inki”. Lubie tę głowę. Jest bardzo ładna i rzeźbiarsko przemysłana. Ale zawsze przy niej nasuwały mi się niepokojące pytania: czym ona jest dla autora, jakie miejsce zajmuje w jego twórczości, czy powstała na marginesie, czy w samym centrum głównego nurtu jego problematyki artystycznej. Czy od niej, czy obok niej pójdzie dalszy rozwój. Bo jeśli od niej, to dokąd może prowadzić. Była to praca, która bardzo mi się podobała, ale w której nie mogłam dostrzec perspektyw rozwojowych. To było miejsce, od którego nie prowadzi już dalej żadna droga, chyba ten jeden krok — do „Koszykarek”.

„Koszykarki” wystawione na IV Ogólnopolskiej Wystawie to ostatni i w moim przekonaniu nieunikniony etap tej drogi, którą nie tyle wybrał, co narzucił sobie Smolana. Wydaje mi się chyba prawidłowe, że bezrefleksyjnie estetyzm, pozbawiony głęboko ludzkich poznawczych powodów i bodźców do każdorazowo nowych poszukiwań środków artystycznego wyrazu, musi doprowadzić do tego schematyzmu, do tej właśnie konwencjonalnej dekoracyjności i blachej ładności, do których doprowadził Smolana. Bo na tym to przede wszystkim polega słabość jego rzeźby. Wszystkie inne błędy, jak np. jednakowość rzeźbienia, niedoszukanie się kształtu w pewnych dużych partiach są częściowo konsekwencją tego schematyzmu, dekoracyjnego myślenia, konsekwencją, do której ujawnie-

nia doszło tym ostrzej, że zadanie, jakie sobie postawił Smolana było trudne i ambitne. Braki i niedociągnięcia jego rzeźby nie powinny przesłonić odwagi jego zamierzeń i wcale nie blachy zalet zwłaszcza kompozycyjnych.

W sumie wydają mi się „Koszykarki” najmniej udaną pracą Smolana. Ale cenę jego prawdziwy, rzeczywisty talent i dlatego cieszę się w gruncie rzeczy, że zrobił taką właśnie rzeźbę, że tak prędko doszedł do końca tej ślepej uliczki estetyzmu. To jest artysta, który umie wyciągać prawidłowe wnioski i dlatego wydaje mi się, że to pozorne niepowodzenie okaże się jego życiowym sukcesem.

O ile rzeźby Wiśniewskiego i Smolana mimo budzącej wątpliwości drogi poszukiwań znajdują swoją genezę w jakiejś twórczej decyzji, o tyle są na wystawie prace, które trudno odgadnąć skąd się wzięły. Trudno zrozumieć jak powstały, dlaczego, z jakiego powodu, bo nie zatapiają żadnej sprawy ani ideowej, ani uczuciowej, ani artystycznej. Wymyslane głowy i kompozycje o zapożyczonym przepisie na „smak” a przecież pozbawione smaku nie posuwają sprawy ani ludzkiej, ani rzeźbiarskiej, ani treściowej, ani formalnej, do czego szczególnie roszcżą sobie wyraźnie pretensje. Nie wymieniam ich ani z tytułu, ani z nazwisk autorów i nie wspominałabym ich w ogóle, bo niewątpliwie jest to droga, która już całkowicie się przeżyła, a i na naszej Wystawie te prace należą do osamotnionych wyjątków. Ale jest powód, wydaje mi się, żeby o nich chwilę pomyśleć. Powód jest taki: autorzy tych prac wiele już wystawiali w naszym dziesięcioleciu, mieli coś do powiedzenia, nieobojętny był im człowiek, mniej czy bardziej trafnie umieli go odkryć w historii i w życiu dzisiejszym. Dlatego nagłe kwitują go pseudodekoracyjnym konceptem? Dlaczego konceptem usiłują skwitować i sprawę sztuki?

Intencje artysty nie zawsze można odczytać jednoznacznie, ale jedna jest pewna, że każdy zawsze chce zrobić dobrą sztukę. W tym wypadku droga do tej sztuki wybrana została chyba trochę na pokaz. Na przekór realizmowi, na przekór całej ich problematyce — ponieważ bardzo często złe, nieczęsto dobre, a nigdy w sposób doskonały nie była rozwiązywana. Rezygnując z problemu artystycznego dlatego, że był błędny, nieartystycznie rozwiązywany — to trochę chyba „wylewać dziecko wraz z kąpielą”. Rozstrzyga konfrontacja Wystaw. Mnie osobście takie „na przekór” nie odpowiada. Ja wolę drogę np. Aliny Szapocznikow, która „na przekór” bardzo żłymi realizmowi podjęła temat o trudnej i skomplikowanej problematyce, mający już swoją złą tradycję w sztuce i obciążony fałszywą konwencją — podjęła go po to, by znaleźć jego trafne, przekonujące i prawdziwie artystyczne rozwiązanie. Mnie bardziej przekonuje ta droga, bo jest odważna i odkrywcza, bo nie rezygnuje, a szuka, bo nie ogranicza, ale wzbogaca, bo, wreszcie — nie kwituje sztuki jednym łatwym konceptem, lecz zmusza do poważnych, rzetelnych i wielorakich dociekań artystycznych.

Drogi twórczej Aliny Szapocznikow nie zmylimy takie, czy inne błędy w ustawianiu kryteriów realizmu socjalistycznego. Bardzo trafne, głębokie i własne ich rozumienie prowadzi jej rozwój konsekwentnie i spokojnie, bez krańcowych szamotań i gwałtownych zwrotów. Jej sztuka jest prosta. Wyrasta ze szczerego, osobistego przeżycia, z głębokiego, angażującego zainteresowania dla człowieka, z bardzo ciepłego, a jednocześnie bardzo prostego do niego stosunku.

Wśród różnorodnych dróg myślenia i tworzenia zarysowujących się na obecnej Wystawie rzeźba Szapocznikow znalazła się na jakiejś bardzo chyba dobrej, bardzo ładnej drodze. Jest bardzo prosto pomyślana, prosto rzeźbiona, bez snobizmu, uczciwie i jawnie. Jawnie jest budowana bryła nie zamazana smaczkami powierzchownymi, jawnie i jednoznacznie określona jest forma, nie schowana za byskotliwość faktury. Jawne i jednoznaczne są wszystkie decyzje, zalety i błędy, nie zaklamane powierzchownym pozorem. Jawnie pokazuje momenty tak nieprzychylnie rzeźbieniu jak współczesny ubiór męski, nie stosuje żadnych uników i wykrętów jak to ostatnio parokrotnie widziałam gdzie indziej. Marynarka nie zmienia się w dowolną kombinacyjną draperię, zostaje marynarka, owszem, nawet z niepokojącą zawsze „watką” w ramieniu, ale zostaje ściśle związana z bryłą, a jej poszczególne elementy wplatają się w ogólny rytm kompozycyjny.

Lubie uczciwość, a w sztuce łatwiej ją odczytać niż gdzie indziej. I mnie się bardzo podoba ta artystyczna prosta uczciwość Szapocznikow, która w swej rzeźbie nie wykręca się od trudności konceptem, czy jakimś „sposobem”, tylko dla nieprzychylnego kształtu natury szuka prawdziwej rzeźbiarskiej interpretacji. W jej rzeźbie nie ma kokieterii. Nic nie wabi na dekoracyjność układu, czy drobne, wy-

koncypowane smaczki. Posługuje się autorka bardzo prostymi i skromnymi ale poważnymi środkami i posługuje się nimi w sposób, jak mi się wydaje, bardzo celowy, nie rozpraszaając się na odcinkowe czy powierzchowne efekty. Zapewne przez to jej „Stalin” przy całej prostocie widzenia i rzeźbienia jest monumentalny. Zapewne dzięki swej prostocie właśnie i bezpośredniości „trafiła”, jak to się mówi, w temat nie mający dotąd zbytniego szczęścia w sztuce. Bo wielkość człowieka, którego w tytule innych wizerunkach uszytywniano reprezentacyjną hieratycznością, Szapocznikow odkryła w jego prostym, mądrym i odpowiedzialnym człowieczeństwie.

Nie chciałabym być złe zrozumiana. Jeśli przeciwstawiłam pewnej grupie prac rzeźbę Szapocznikow, to nie dlatego, bym w niej widziała realizację jakichś powszechnie obowiązujących recept myślenia i rzeźbienia. Ja takich recept nie widzę w ogóle. Ale widzę jedną powszechnie obowiązującą zasadę — uczciwość, uczciwego stosunku do człowieka, który nie może być obojętny i uczciwego stosunku do sztuki, jej piękna, pięknej jej formy, które nie może być kwitowane powierzchownym, dekoracyjnym konceptem.

Zwycięstwo tej zasady na obecnej Wystawie wydaje mi się największym jej osiągnięciem. I nazwijmy wyraźnie — jest to zwycięstwo realizmu.

Nie chcę tutaj teoretyzować dlatego tak się stało, ale konfrontacja prac świadczy bardzo jawnie, że to po tej stronie właśnie znalazły się największe osiągnięcia naszej sztuki i to nie tylko o znaczeniu ideowym i poznawczym, ale, co bardzo znamienne — najwyższe osiągnięcia artystyczne, najwyższe osiągnięcia formalne. Okazało się, że nie estetyzm, a właśnie droga realizmu do nich doprowadziła.

Może niech konkretnym argumentem będzie tutaj rzeźba Antoniego Kenara. Dlatego ona, że tu szczególnie daje się odczytać bardzo pieczeniowe myślenie o formie. Tylko z jakichś całkiem innych pozycji, całkiem inne myślenie niż w pracach, o których była mowa na początku.

Rzeźba Kenara mówi o człowieku. To jest jej punkt wyjściowy. Mówi nie o tych sprawach największych, niezwykłej wagi, tylko o zwyczajnych, codziennych. Ale w tej zwyczajności odkrywa piękno i odkrywa je nie upiększając prawdy ale pokazując piękno w tym wszystkim, w czym nie zwykliśmy go dostrzegać: w zająciu, które nauceczymy się uważać za nieestetyczne, w pozie i całym zaaranżowaniu postaci, które wybiega poza nasze bardzo jednoznacznie obciążone konwencje ładności.

I mnie się wydaje, że w odejściu od tych konwencji, w tym gatunku surowego piękna, jakie odkrywa w swojej „Swiniarce” Kenar, przejawiają się kryteria nowego stosunku do człowieka, kryteria ideowego humanizmu, pozbawionego miękkich, łatwych wzruszeń i nie wabiącego gładkimi, zewnętrznymi wdziękami.

Kenar odzruca pośrednictwo konwencji. Chce pokazać człowieka takiego, jakiego się dopatrzył w swoim artystycznym przeżyciu i to jest istotny, wyjściowy powód jego poszukiwań formalnych. Jego rzeźba jest bardzo finezyjnie rzeźbiona, bardzo doszukana w formie i przestronnym rozwiązaniu układu bryły, ale nie ma w tym nic wymuszonego z próżni. Ta finezyjność — to jest jakieś bardzo cienie wyrażenie syntezy, która nie wyodrębniając, nie artykułując poszczególnych drobnych elementów sygnalizuje wyraźnie, stwierdza i określa ich istnienie. Ta finezyjność — to jest chyba jeszcze trafność skrótów rzeźbiarskiego języka, który mówiąc pięknie, mówi celowo, gorąco i prawdziwie o człowieku.

I podobnie można powiedzieć o rzeźbie Horno-Popławskiego, w której ogromna umiejętność budowania bryły, lapidarność i trafność uogólnień, napięcie formy niepowierzchniową, od głębi idącą dynamikę, cała duża i poważna wiedza rzeźbiarska została zaangażowana w myślenie o człowieku. A z pewnością i na tym myśleniu wyrosła, bo nie ma w niej nic z pseudointelektualnych, oderwanych spekulacji, a jest przemyślana artystyczna interpretacja charakteru zjawisk i kształtów podpatrzonych w rzeczywistości. Wszystko w tej rzeźbie ma swoje pokrycie. Nawet to, co jest w niej dekoracyjne, co gdzie indziej mogło by grozić nawet konwencjonalną ładnością, tutaj ma swoją wagę przez swój ładunek emocjonalny i rzetelną docieklność rzeźbiarską.

Ta „Zniwiarzka” to jest chyba jakaś nowa, duża sprawa Horno-Popławskiego, a jednocześnie rzuca może nowe światło na jego orzebytą w naszym dziesięcioleciu drogę.

Wytrwale i nieustannie pogłębiając nie przez Horno jego sztuki zwykło się kwitować szacunkiem dla jego pracowitości, ograniczając ją świadomości, czy nieświadomie do doskonałości techniki rzeźbiarskiej. Ponieważ głęboka odpowiedzialność artystyczna nie dopuszczała do gwałtownych skoków w jego twórczości, więc wymknęła się powierzchownej przynajmniej uwadze ta oczywista prawda, że owa synna pracowitość Horna ma nie tylko swoją intensywność, ale wyraźny i bardzo konsekwentny kierunek. Poza jego osiągnięciami rzeźbiarskimi długo nie doceniało się jak powoli, krok za krokiem, przełamywał swój dystans izolacji. Jak od

dekoracyjnych mimo pozorów tematyczności konceptów „Pracek”, czy „Mickiewicza” zbliżał się do człowieka w „Głowie Marynarza” i „Ks. Sciegiennym”, jak wreszcie chłód jego obiektywizmu rozbił się w „Matce Beojanisa” tak gwałtownie, że chyba nie mogąc nadać z jego nowym artystycznym przeżyciem poszedł na wyjątkową u niego koncepcję szkicowej, bezpośredniej ekspresji.

Okazało się, że na drodze swego pracowitego rozwoju Horno-Popławski odkrywał sprawy nie tylko rzeźbiarskie.

„Zniwiarzka” jest chyba najbardziej świadomym etapem tej drogi i dojrzałym owocem jej poszukiwań. Rozwój artystyczny Horna skrytykował się tu w głębokim, prawdziwym humanizmie, nie programowo „odfajkowanym” ale uczciwie i bardzo osobście przeżytym.

Trochę się boję teoretycznych uogólnień, a jednak jest wyraźna prawidłowość w tym, że poszukiwania artystyczne w kierunku realizmu stawiają sobie trudniejsze problemy, uczciwiej, głębiej, poważniej je rozwiązują, bez łatwego efekciarstwa i błyskotliwych uników.

Kiedy się dowiedziałem, że Wieckówna, która na poprzednią wystawę przysłała grupę dwu górników, teraz pracuje nad grupą trzech — przyszan się wydało mi się to trochę zabawne, że to tak o roku można by dodawać po jednym. Ale kiedy zobaczyłam tą grupę na wystawie, zrozumiałam, że to jest bardzo mądra decyzja i dużo w niej do uzasadnienia. To jest decyzja na długofalową pracę rozstrzygnięcia jednego z najtrudniejszych rzeźbiarskich problemów, i nie jednego zresztą, decyzja świadcząca o rzetelnym poczuciu odpowiedzialności artystycznej. I to tym bardziej, że Wieckówna należy do tych w niebezpieczny sposób zdolnych ludzi, o których się mówi, że mają „nerw”, „świeżość” i „bezpośredność”, którymi często kwitują sprawę rzeźbienia nieraz nawet bardzo efektywnie.

Tak więc z całym przekonaniem można powiedzieć, że Wieckówna w ten sposób nie skwitowała swojej pracy. Że nie zmylił jej drogi pierwszy i bardzo szybki przecież sukces. Jeżeli jej ambitna i z pewnością bardzo błyskotliwa praca z poprzedniej wystawy przy wszystkich swoich niewątpliwych zaletach mogła budzić i budziła obawy co do dalszego rozwoju młodej artystki, to te obawy miała prawdopodobnie i ona sama, skoro podjęła zadanie raz jeszcze, by je rozwiązać do końca nie zadowolając się pierwszym efektem. W rozwoju Wieckówny do uzasadnienia jest nie tylko jej praca, ale przede wszystkim umiejętność prowadzenia tej pracy, odwaga, z jaką atakuje niebezpieczne, czy

(Dokończenie na str. 6)

OPOLSZCZYŻNA

ANDRZEJ BOGUSŁAWSKI

P ochylają się głowy nad szeregiem gablot. Oczy wpatzone w połówki karty szacownych pergaminów, ręką pisanych listów urzędowych, rejestrów gminnych, dokumentów cechowych, listów prywatnych i oficjalnych, wypracowań szkolnych, druków, książek, obwieszczeń i gazet... Przewodnik cierpliwie tłumaczy, objaśnia, odpowiada na pytania.

Jesteśmy na wystawie „Słowo polskie na Opolszczyźnie”, urządzonej w salach opolskiego muzeum z inicjatywą miejscowego Komitetu Badań Naukowych Opolszczyzny i opartej głównie na zbiorach z Wojewódzkiego Archiwum. Zresztą organizatorzy zadali sobie dużo trudu, aby materiały uzupełnić eksponatami wypożyczonymi z innych bibliotek, archiwów i muzeów śląskich a nawet ze zbiorów osób prywatnych.

Wystawa, mimo skromnych rozmiarów, zaskłaga na uwagę z wielu względów. Po pierwsze — jako odbicie prac młodych naukowców opolskich, głównie autochtonów, którzy zdołali pokazać na wystawie bogactwo niezwykle interesujących dokumentów ilustrujących niestanną, upartą i skuteczną walkę o polskość Opolszczyzny podczas 600-letniego politycznego oderwania Śląska od reszty ziem Polski. Po drugie — jako cenna inicjatywa miejscowych działaczy kulturalnych, zastępująca nie tylko na poparcie, ale na rozszerzenie i przeniesienie do innych ośrodków Polski. Po trzecie — jako jeszcze jeden dowód potencjalnych możliwości rozwoju życia kulturalnego Opolszczyzny, tego właśnie terenu gdzie niedawno, na zakończenie tegorocznych Dni Oświaty, Książki i Prasy, odbył się wielki festyn ludowy, zwracając uwagę na tę daleką od Warszawy, ale jakże bujnie rozwijającą się w ludowej ojczyźnie ziemię i jej wspaniałych mieszkańców, wśród których aż 55 proc. stanowią Polacy z dawien dawna osiadli. Po czwarte wreszcie wystawa zaskłaga na uwagę ze względu na pewne niedociągnięcia, niewielkie zresztą w porównaniu z ogromem włożonego serdecznego trudu i osiągnięć jej organizatorów,

którym należy się przede wszystkim szczerze uznanie za cenną i wartościową imprezę.

CHŁOPI NA WYSTAWIE

O sile oddziaływania wystawy nawet w jej dotychczasowej formie świadczą choćby żywe zainteresowanie widzów problematyką i eksponatami.

Oto wycieczka chłopów — autochtonów zatrzymując się przed wielką otwartą księgą na stronie dotyczącej Groszowic. Księga — to kataracty podatkowy wsi opolskich z 1743 r. Wśród ówczesnych mieszkańców wsi każdy niemal znajduje bliższe sobie nazwisko. Kondziella, Kotulla, Gronotka, Konziara, Mazur, Kania, Niedziella, Kowol, Kociol... Dla jednego — to krewniak po ojcu, dla innego — po matce, po babce, po stryjnku. Nawet Twardon, autochton — przewodnik (któremu niemiecka ortografia usunęła zmniejszenie końcowego ń), zwierza mi się, że i jego babka ze strony matki pochodziła z Groszowic. Pokazuje z dumą zapisane w księdze nazwisko Kioblassa, dodając że pruskiemu pisarzycy nie udało się zanotować poprawnie właściwego brzmienia tego słowa.

POLSKIE KLEJNOTY W LACINIE

Najstarsze zapisy polskich słów podają oficjalne dokumenty sporządzone w ówczesnym języku urzędowym — średniowiecznej łacinie. Znajdujemy tam liczne nazwy śląskich miejscowości, które przetrwały po dzień dzisiejszy, a więc Otmęt, Jemielnica, Płużnica, Olszowa, Księżylas, Otmice, Gogolin, Suchy Daniec, Kanti (Katy)... Ale przez tych nazw nie mających odpowiedników w łacinie, pierwszymi zabytkami zapisanej polszczyzny są określenia rozmaitych pożywności chłopskich, czyli po prostu ciężarów feudalnych jakimi był obłożony lud śląski. A było ich nie mało. Tak dużo, że widąc autorzy bulli papieża Bonifacego VIII z 1302 roku woleli nie ryzykować możliwości omyłek prawnych wsku-

tek prawdopodobnych błędów tłumaczenia. Woleli zostawić je w brzmieniu polskim: stan, stróża, przewóz, poradnie, powołowe i wiele, wiele innych. I przypuszczalnie tej właśnie feudalnej żądzy zysku zadowoliliśmy, że w siatce utkannej ze słów łacińskich znajdujemy raz po raz klejnoty polskich wyrazów. Wyrazów stanowiących nie tylko dokument starodawnego polszczyzny, ale jednocześnie dowody ucisku chłopów przez feudalnych panów.

Chłop polski wraz z miejską biedotą, a później z proletariatem, zachował polskość przez długie wieki prześladowań narodowych, splatających się na tych terenach nierozzerwalnie z uciskiem klasowym. Łatwo ulega germanizacji polska szlachta i arystokracja ze śląską linią Piastów na czele. Bogate mieszczaństwo również wybrało zyski i interesy porzucając polskość. Lud został polski, walcząc o swą polskość nieugięcie, bohatersko, splatając tę walkę z walką o postępi i sprawiedliwość społeczną.

SZEWSKI PONIEDZIAŁEK I ŁAZNIA W NAGRODĘ

Nadzwyczaj frapujące dokumenty wydobyte z archiwów miejskich dotyczą rozwoju rzemiosła, zwyczajów i obyczajów cechowych. Choćby taki „Porządek cechowy dla czeladników”, wydany w 1661 roku przez cech szewców w Kluczborku, może stanowić materiał dla studiów z dziedziny historii rzemiosła, stosunków społecznych, a również stanu higieny w miastach. Warto przytoczyć niewielki fragment, zawierający szczegóły na temat zwalczania przyszlowski „szewskiego poniedziałku”, oraz traktowania łaźni jako nagrody za sprawnie wykonaną pracę. Punkt siódmy cechowego porządku głosi: „Żeby żaden Twarzarz z zabójki albo próżnowania się niepodpuszczał, a zwłaszcza w dzień Poniedziałkowy, takowemu Twarzarzowi Mistrz niepowinien tylko za pół tygodnia znieść, cpióć Mistrzowego dozwolenia”.

Pruskie rządy, szeroka akcja germanizacyjna przy pomocy szkoły, nie potrafiły zdusić polskości. W 1886 r. ankietą przeprowadzona

KULISY MIESZCZAŃSKIEGO MORALITETU

Refleksje w związku z reedycją „Czarodziejskiej góry” TOMASZA MANNA

WITOLD JEDLICKI

Jest rzeczą zrozumiałą, że lektura „Czarodziejskiej góry” prowokuje do uchwycenia i określenia stanowiska autorskiego kryjącego się za obfitą różnorodnością stanowisk, przekonań i poglądów poszczególnych dramatycznych personae. Zadanie to nie jest łatwe, gdyż wielomówność głównych przynajmniej postaci powieści jaskrawo kontrastuje ze swobodą rezerwy autora, który choć hojnie obdarowuje czytelników komentarzem psychologicznym, pozwalającym na precyzyjne określenie wszelkich przeżyć i doznań swoich bohaterów, jest nadzwyczaj mało mówny, gdy chodzi o skomentowanie przekonań tych ludzi. Dlatego też każda próba określenia stanowiska autora musi być narażona na błądzenie po omacku wśród wielu niewiadomych, których ilość nieznacznie zmniejszy fakt, że autor od czasu do czasu znajdował okazję do zwierzenia się czytelnikom i wielbicielom ze swoich przekonań politycznych, etycznych, estetycznych czy nawet naukowych w formie artykułu, odczytu czy wręcz wywiadu dziennikarskiego. Zbyt często bowiem wyniki marksistowskiego spojrzenia na przeszłość literacką pouczają nas o potężnych dysproporcjach zachodzących pomiędzy oficjalnymi „uteoretyzowanymi” wypowiedziami pisarza, a obiektywną wymową jego wysiłku artystycznego, abyśmy mogli bez zastrzeżeń przymierzać odczyt czy artykuł do dzieła sztuki, zwłaszcza, jeśli mamy do czynienia z bardziej skomplikowanymi naturami artystycznymi, do jakich przecież należy Mann.

Pokusie, o której tu mowa, uległ między innymi Roman Karst w przedmowie poprzedzającej reedycję dzieła. Kiedy sam śladem Karsta usiłowałem z okazji reedycji książki udać się w trudną i omylną drogę poszukiwania autora w dziele, doszedłem do wniosków w wielu szczegółach odmiennych. Wnioski te rzucają jednak pewien cień również na zasadniczą tezę przedmowy Karsta: tezę, że „Czarodziejska góra” stanowiła punkt zwrotny w długiej drodze rozwojowej autora, że ta właśnie książka rozpoczęła odwrót Manna od dawnych pozycji konserwatywnych na pozycje nowe, dalekie wprawdzie od radykalizmu społecznego, ale w każdym razie demokratyczne i antyfaszystowskie.

II

W postaci Settembriniego mamy do czynienia z klasycznym „aufklärerem”. Znany z literatury typem człowieka, oświeconego pasją oświecania do tego stopnia, że odbiera mu ona zdolność obiektywne- go, rozsądnego rozumowania i po-

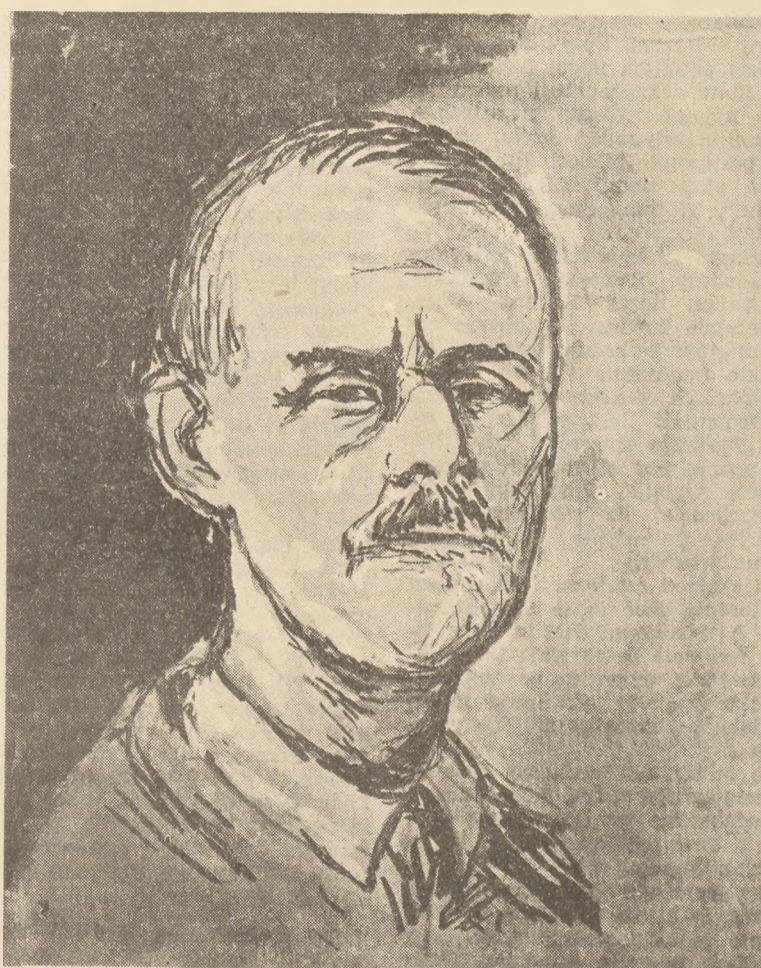
zbawia go możliwości pogłębienia jakiegokolwiek zagadnienia. Parodystyczne elementy tej postaci ujmują się często — jeżeli dobrze rozumiemy Karsta, to i on tak czyni — jako symbol degeneracji ideałów żywnych przez burżuazję w jej okresie młodzieńczym. Historia nowożytna poucza nas istotnie aż nadto dobitnie o tym jak liberalizm i racjonalizm mieszczański przekształcił się we władną parodię. Ale Settembrini to coś więcej: to parodia historycznie sparodiowanego liberalizmu i racjonalizmu mieszczańskiego. Ostatecznie najbardziej nawet skompromitowany swym zapieczeniem klasowym pseudoliberalny i pseudoracjonalistyczny bourgeois może inteligentnie bronić swojego stanowiska. Settembrini czyni to w sposób rekordowo mało inteligentny. Jego najbardziej śmieszne cechy — absolutny brak rozsądku i poczucia rzeczywistości — nie wylikają ostatecznie z jego pozycji klasowej, lecz z upojenia frazesem i planami zreformowania globu. Ten człowiek, palający żądzą czynu, w obliczu prymitywnych argumentów Naphty zdobywa się jedynie na to, aby puścić w ruch któryś ze swoich frazesów lub emfaticznie wydziwiać na temat nieuczciwości chwytywał dyskusyjnych przeciwnika, nie wykazując przy tym ani razu rzeczowo, na czym ta nieuczciwość polega. Trwa jeszcze wciąż w swoim zrutynizowanym entuzjazmie, potrafi wciąż jeszcze, choć coraz bardziej po belfersku, oświecać maluczkich — myśleć już nie potrafi.

Zdaje sobie sprawę z tego, że Karst lub ktoś podzieliający jego zdanie może mi w obronie tezy o sympatii, z jaką Mann traktuje Settembriniego, przytoczyć fragmenty, w których mowa jest o „dobrych, mądrych oczach pana Settembriniego”, może twierdzić i popierać to argumentami, że Settembriniego w oczach Manna (czytnik niewątpliwie nie istniejący w wypadku Naphty) usprawiedliwiają jego dobre intencje. Ale od cech oczu ważniejsze są tu dla mnie cechy bardziej istotne dla jego osobowości, natomiast jeśli chodzi o intencje, to właśnie one w sytuacji, w której (jeśli nie liczyć strzału w powietrze) brakuje czynu, są w największym stopniu przedmiotem złośliwej, sarkastycznej parodii.

III

Różne „teoretyczne uogólnienia doświadczonych” różnych Rosenbergow etc. polegały również na tym, że z nieproporocznego chaosu, panującego w oficjalnej nauce burżuazji, tworzyło się jeszcze nieproporocczniejsze „kompilacje ideologiczne, które już bezpośrednio służyły usankcjonowaniu jakiejś

„mokrej roboty”. Wiele spośród współczesnych programów ludobójstwa to niemal dosłowne przekłady niektórych wypowiedzi Naphty na język angielski. Nieodłączna cecha każdego niemal faszysty: frazes radykalizmu społecznego, beztreściowe wymyślanie na burżuazję przy jednoczesnym, równie beztreściowym gloryfikowaniu proletaria-



TOMASZ MANN

rys. B. Kusak

tu, występuje również u Naphty z wyjątkowo wzmoczoną siłą.

Pomimo tak uderzających podobieństw wyciąganie wniosku, że Naphta jest prekursorem faszystów, jest, jak mi się wydaje, znacznym uproszczeniem sprawy. Przede wszystkim teza ta jest dwuznaczna. Może ona znaczyć tyle, że postać Naphty jest wzorowana na programach rozmaitych ugrupowań czy stronnictw, jakich pełno pętało się po ziemi europejskiej jeszcze przed pierwszą wojną światową (ruch Corradiniego we Włoszech „Action française” Maurrasa, polska endecja itp.) i które my z perspektywy historycznej traktujemy jako zaczął-

Naphta wykazuje w zestawieniu z tymi ugrupowaniami rzeczywiście wiele cech wspólnych prócz jednej, najważniejszej: mianowicie nacjonalizmu. W tekście raczej Settembrini hołduje pewnym elementom nacjonalizmu, wygłaszając pochwałę zasady samostanowienia narodów, ujętą w duchu Wilsona. Naphta, jest kosmopolitą. W dalekiej przyszłości faszysty potrafili doskonale zespolić w swej ideologii elementy nacjonalizmu i kosmopolityzmu; jednakże te ugrupowania, na programach których Mann mógł wzorować postać Naphty, wyznawały po prostu prymitywny, chamski nacjonalizm.

Jeżeli zaś przyjmiemy drugą ewentualność, to do tej obiektyki dodają dodatkowe. Fakt wyparcia liberalizmu przez faszystów w dziedzinie praktyki politycznej burżuazji mógł bowiem w latach powstawania „Czarodziejskiej góry” przewidzieć tylko ten, kto głęboko wniknął w przyczyny rządzące biegiem historii; krótko mówiąc ten, kto przyswoił sobie zasady materialistycznego pojmowania dziejów. Nie ulega wątpliwości, że marksizm w jakiś sposób na Manna oddziałał i to mocno oddziałał. Gdyby tak nie było, Settembrini mógłby być wprawdzie poddasią starszym panem, wyznającym poglądy liberalne, ale nie byłoby pokazane, jak ten sukcesor szczytnych ideałów karbonaryzmu uzależnia w końcu całkowicie swoje poglądy od chwilowych koniunktur politycznych, i nie byłoby powiedziane, że jest to wynikiem ewolucji, jaką przeszła klasa społeczna, do której on należy; nie byłoby całej argumentacji Naphty idącej po linii wykazania historycznych i klasowych warunków ideałów Settembriniego; nie byłoby wreszcie spojrzenia w przyszłość, które nasuwa Mannowi myśl, że ideały te miną. Ale to, co zostało tak świetnie zademonstrowane w wypadku Settembriniego, jakoś zawiedło w wypadku Naphty. W charakterystyce postaci Naphty widzimy u Manna wyraźne objawy myślenia ahistorycznego. Objawianie form zwyrodnienia ludzkiego, typowych dla wieku XX, z formami zwyrodnienia, typowymi dla wieku XIII czy XIV, zostało dokonane chyba nie tylko ze względów ornamentalnych. Nie przypadkowo w dyskusjach powracają ciągle stare, nieaktualne już tematy: św. Bernard z Clairvaux, św. Elżbieta, Konrad z Marburga, sztuka gotycka, inkwizycja. Nie przypadkowo chyba Naphta czerpie natchnienie nie tylko z Jamesów i Bergsonów, ale także z rytualistyki zarówno rzymskokatolickiej jak i mojżeszowej. Te wszystkie środki służą wyraźnie do skumulowania w postaci Naphty wszelkiego demonizmu, jaki się rozprzestrzenił po świecie. Naphta to nie faszysta, nie żadne historycznie uwarunkowane zjawisko, to apokalipto, która nadchodzi, to zagłada,

KILKA UWAG KRYTYCZNYCH

Wystawa obejmuje bardzo szeroki zakres tematyczny, składa się z dużej ilości dokumentalnych eksponatów. Ale to, co jest właśnie bogactwem wystawy i największą zaletą jej twórców z mgr. Stefanem Oswaldem Popielkiem na czele — jest jednocześnie jej „piętą achillesową”. Dla szperaczy, archiwistów, naukowców — czytelność wystawy jest wystarczająca. Natomiast dla widzów nie posiadających dostatecznego przygotowania wystawa jest zbyt trudna, zawiła, wymagająca samodzielnego brnięcia przez strony nieczytelnych rękopisów. Pomocą jest przewodnik, który jednak opowiada zasadniczo tylko grupy wycieczkowe. Konieczne jest więc wzbogacenie plastyczne wystawy, położenie dużego nacisku na stronę dydaktyczną i poglądową. Warto również ozdobić wystawę dziełami artystów ludowych Ziemi Opolskiej. Ponadto niektóre dane z dziedziny rozwoju szkolnictwa, czytelnictwa, punktów bibliotecznych i ruchu świetlicowego, cytowane przez posła Józefa Barona na festynie ludowym na Górze św. Anny byłyby cennym uzupełnieniem tego dzieła.

Uczestnicy uroczystości z wielkim zainteresowaniem oglądali cenne dokumenty i wokół gablot panował tłok i ścis. Oblicza się, że skróconą wersję wystawy widziało ok. 50.000 osób.

Na podstawie dotychczasowych doświadczeń wyciągnięto już wnioski związane z dalszym wykorzystaniem wystawy. Opracowaniem nowej wersji scenariusza zajęł się jej twórca mgr. Popielek. Wkrótce wystawa zostanie nieco zmniejszona, przebudowana i przystosowana do wędrowki po ośrodkach powiatowych. Dotrze do wszystkich powiatów województwa opolskiego, a może nie tylko opolskiego. Istnieje również słuszny projekt wydania ilustrowanego katalogu-przewodnika, przeprowadzenia szerszej niż dotychczas akcji popularyzacyjnej, oraz skierowania na wystawę licznych wycieczek z całego kraju.

ANDRZEJ BOGUSŁAWSKI

którą jacyś ludzie niespokojni niosą ludziom spokojnym.

IV

To są przyczyny, dla których nie mogę pojąć, z jakiej racji Karst uważa, że postacie „Czarodziejskiej góry” ucieleśniają obok powszechnej tępoty i marazmu również największe możliwości intelektualne burżuazji. Karstowi wyraźnie chodzi tu o Naphtę i Settembriniego. Oczywiście, górują oni nad resztą mieszkańców Berghofu tym, że czytali np. Rousseau czy Haeckla, podczas gdy inni nie znają książek tych autorów nawet z okładki. Ale nie zmienia to faktu, że Naphta i Settembrini są intelektualistami co najwyżej we własnym mniemaniu. Dyskusje ich nie toczą się serio; sposoby argumentacji wywołują nieraz ironiczny komentarz autora. Zwycięstwa dyskusyjne Naphty nad Settembrinim nie są odniesionymi za pomocą uczciwej argumentacji zwycięstwami intelektualistami nad intelektualistami; to są zwycięstwa zupełnie innego typu. Naphta zwycięża w dziedzinie, w której decyduje nie prawda obiektywna, lecz całkiem coś innego: przede wszystkim dobór metod, jakimi się dysponuje oraz umiejętność atakowania i obrony, to, czego tak brak Settembriniemu.

Zwycięstwo Naphty jest jednak osobliwe, gdyż Naphtie nie udaje się to, na czym mu najbardziej zależy: stworzenie pozorów, jakoby on miał rację. Castorp w to nie wierzy; wie, że Naphta ma tylko siłę. Jeśli uprzytomnimy sobie, że wyłącznym celem dyskutantów jest oddziaływanie na Castorpa, to łatwo przyjdzie odczytać w tym sporze pozorów myśl autora: liberalizm musi ponieść klęskę, gdyż nie potrafi się już bronić, ale to, co po nim nadejdzie, nie będzie się cieszyć sympatią ani uznaniem szarego, prostego, „zwyčajnego” człowieka.

V

Karst mówi, że spór Naphty i Settembriniego „służy autorowi za podstawę krytyki burżuazyjnych doktryn politycznych”. Sądzę raczej, że służy jedynie za podstawę krytyki rozpatrywanych burżuazyjnych doktryn. To, co głosi Naphta i Settembrini, jest dla Manna sprawą drugorzędną, to i tak nie ma sensu. Nie jest przecież przypadkiem, że w książce tak bogatej w komentarz psychologiczny, gdzie tyle możemy wyczytać o przeżyciach i zachowaniach obu dyskutantów, nie znajdziemy bodaj ani jednego zdania od autorskiego komentującego treść ich poglądów. Natomiast ostre krytyki Manna kieruje się totalnie przeciw facetom, którzy w czasie długich, bezsensownych nocy układają plany reformy ustroju i stosunków społecznych, systemów wychowawczych i religij, ustawodawstwa pracy i kodeksu karnego, nie zawsze licząc się z rzeczywistością, a nigdy z żywym człowiekiem, i którzy do tego wszystkiego są na tyle mało krytyczni, że ludzka się pozorami racji naukowych przemawiających za ich stanowiskiem. Mann czyni wiele wysiłków, aby w charakterystykach tych dwu postaci wydobyc człowieka spoza doktryny. Czytelnik jest świadkiem, jak przy tej okazji wydobyte zostają paradoksy natury ludzkiej, niczym właściwie nie uformowane. Dlaczego na przykład apostoł tolerancji nie może znieść tego, że ktoś ma inne zdanie niż on, a apostoł terrorku przechodzi nad tym do porządku dziennego? Przykłady takich paradoksów można by mnożyć. Jednakże wszystkie te zabiegi autora dają niki efekty do chwili, kiedy w dramatycznym finale żywy niezakłamanym człowiek, ze wszystkimi namietnościami i ułomnościami ludzkimi, odnosi, zarówno w Naphtie jak i w Settembrinim, ostateczne nad doktrynerem zwycięstwo.

Dopiero w ostatnich rozdziałach książki zjawia się ktoś całkowicie pozbawiony wiedzy i aspiracji zarówno intelektualnych jak i politycznych, ale wykazujący za to olbrzymią umiejętność rozumienia właśnie namietności i ułomności ludzkich. Autor nadaje mu cechy zewnętrzne człowieka niemal niespełna rozumu, siłą kontrastu zwielokrotniając jego istotną wielkość, ukrętlą za parawanem pozorów. Settembrini uważa go za głupca a i Naphta poczytywałby sobie nawet zwykłe porównanie z nim za ujmę. Obaj bowiem zatrzymują się na pozorach, dalej w swej znajomości człowieka sięgnąć nie są w stanie. Tymczasem Peeperkorn zdaje się rozumieć ich znacznie lepiej niż oni jego. Co więcej, świadomie przystąpił z nimi do rywalizacji o duszę Castorpa i odniesie pełny sukces. Zanim Castorp zetknie się z Peeperkornem, ulega jeszcze nieco połączonym wpływom obydwu ry-

walizujących wychowawców, podąża ich śladami, kiedy np. w kompromitująco wulgarny (i chyba celowo zwulgaryzowany) sposób wylicza wnioski ontologiczne z praw fizyki lub z jakichś przypadkowych wydarzeń. Po zetknięciu się z Peeperkornem będzie spokojnie kończył swój pasjans, mając sobie za nie polityczne namietności Settembriniego. Wszystko to dlatego, że Peeperkorn, choć nie wie, kim był św. Bernard, choć nie czytał Rousseau i chociaż jest bardzo głupi, potrafił w pamiętnej rozmowie z Castorpem dać dowód, że nie obca mu jest wielka i trudna sztuka poznawania psychiki ludzkiej.

Za pozorami wielkości Naphty i Settembriniego kryje się nicość. Za pozorami nicości Peeperkorna kryje się wielkość. Za pozorami obiektywizmu książki kryje się moral: ma rację Ziemssen, kiedy mówi, że „nie chodzi o to, jakie kto ma opinie, ale o to, czy jest porządnym człowiekiem”. Ma rację Klawdia, kiedy poucza Castorpa, żeby nie był „en philosophe”, lecz żeby żył „po ludzku”. Ma rację Castorp, kiedy nie interesując się sprawami możliwych tego świata, spokojnie kończy swój pasjans.

Tylko czy ta postawa tak bardzo odbiega od cytowanej przez Karsta opinii z „Betrachtungen eines Unpolitischen”?

VI

Trudno, bardzo trudno ocenić tę postawę obiektywnie. Jest w niej jakaś zasadnicza sprzeczność. Jest to niewątpliwie jakaś forma ucieczki od obiektywnej rzeczywistości w dziedzinie subiektywnych doznań pojedynczego człowieka — i dalej jeszcze: w dziedzinie pozbawionych wszelkich pozorów naukowości, metafizycznych dociekań na temat czasu, śmierci i innych spraw, nad którymi rozpostarty został specyficzny nimb tajemniczości i grozy, „Czarodziejska góra” jest moralizatem, który wskazuje urbi et orbi drogę jako jedynie słuszną i właściwą. Ale w „Czarodziejskiej górze” zawarta jest zarazem egzemplifikacja tej drogi. Mam o Mannie dane biograficzne świadczące o tym, że w trakcie pracy nad książką troska o Castorpa była jego troską największą. Peeperkorn jest mistrzem, ale dopiero Castorp osiąga pełnię mannowskiego ideału. Tymczasem to, do czego dochodził Castorp w wyniku swojej ewolucji jest tak mało pojętne, że mimo woli nasuwa się myśl, jakoby w zamierzeniu Manna leżała krytyka postawy Castorpa. Tak jednak nie jest. Zbyt wielka jest zbieżność zainteresowań autora i głównego bohatera, zbyt widoczna wspólnota ich każdej niemal myśli.

Na wydanie potępiającego wyroku nie pozwala jednak rozpatrzenie zarówno genetycznych powiązań, jak i obiektywnej wymowy książki. Jakkolwiek by fałszywie była w niej postawiona problematyka etyczna czy społeczna, to jednak samo postawienie na pierwszym miejscu problemu człowieka musiało godzić w rozbawionych geseziarzy, którzy w tym czasie, kiedy książka się ukazała, z obojętnością, jeśli nie z zadowoleniem, przechodzili do porządku dziennego nad efektem swojej działalności, stręczającymi się w liczbie statystycznej jedenastu milionów zabitych. Dlatego historycy nie i klasowo ograniczony humanizm Manna był jednak w tych warunkach humanizmem. Przecież ostatecznie w krytyce Settembriniego nie chodziło Mannowi — jak innym krytykom „aufklärerstwa” — o brak zrozumienia porządkowej subtelności „czystej wiedzy”, lecz o brak zrozumienia rzeczywistych składników natury ludzkiej. Przecież wspólna mu jest z Castorpem repulsja w stosunku do „hiszpańskiego pacholka od inkwizycji i tortur”. Przecież ta książka jest protestem przeciwko koszmarnemu przeżyciu imperializmu. I dlatego, wbrew pozorom, Karst ma rację, kiedy wykazuje, że „Czarodziejską górę” od „Rozważań człowieka niepolitycznego” dzieli przepaść zasadnicza. Tam był kwiatem i samozadowolenie mieszczańska ufającego istniejącemu porządkowi rzeczy; tutaj samo postawienie problemu prawa człowieka do kultury w swojej indywidualności stanowiło gorący protest przeciwko gwałceniu tego prawa. Postawa Manna jest bardziej złożona niż postawa typowego mieszczańca, kryjącego się w świat fikcji pod wpływem przerażenia tym, co się dzieje dokola niego. Mann protestuje i protestując walczy — ten fakt winien być podstawą do sformułowania obiektywnej, całościowej oceny dzieła.

*) Por. wywiad z synem Manna, Klaussem — Wiadomości Literackie 1927 nr 167.

ZAWSZE POLSKA

przez czynniki oficjalne wśród dzieci szkolnych zmniejszonego rzekomo powiatu namysłowskiego wykazała, że na 6.321 uczniów 4.269 używa w domu tytułu języka polskiego. Niemiecki urzędnik w mieście Namslau nie był na pewno zadowolony z wyników ankiety, gdy wpisywał te cyfry do starannie przygotowanych rubryk. Dzieci polskie z wymienionej już szkoły w Malnie piły później wypracowania po niemiecku na temat swego życia i planów na przyszłość. W wypracowaniu Józefa Gabora-Odróża znajdziemy taki fragment:

„Mój ojciec mówi tylko po polsku, matka również tylko po polsku. Ja zaś uczęszczęm już przez 8 lat do szkoły i tam uczyć się wszystkiego po niemiecku. Po opuszczeniu szkoły pójdę na naukę do szewca”.

Takie były z reguły perspektywy życiowe kariery dla Polaków. Metoda była prosta — pozabawić Polaków możliwości tworzenia własnej inteligencji. A jednak zamysły te spełzły na niczym.

Ruch kulturalny na Opolszczyźnie nie trwał i rozciągał się, związany ściśle z resztą Śląska i z innymi ziemiami Polski. Tym stałym kontaktem kulturalnym nie zdolaly zapobiec żadne ograniczenia i utrudnienia. Pieśń, teatru, literatura i gazeta niosły słowo polskie i docierały do chat wiejskich, do miejskich kamienic. Praca śląskich poetów i pisarzy: Imieli, Lompy, Damrota, Kupca, Jaronia, Kani, całej plejady Ligonów — Juliusza, Jana i Stanisława.

WE WSPÓLNEJ PROLETARIACKIEJ WALCE

Ale tworzyli się też w tej walce solidarność mas ludowych przeciwko wszelkiej niewoli, przeciw jarzmu ucisku klasowego, w które zakuci byli jednak proletariusze polscy i niemieccy. Już w 1872 r. organizacje robotnicze wydawały odezwę stwierdzającą, że zwycięstwo odniesione nad Francją nie przyniosło żadnej ulgi w położeniu robotników. W 1906 r. socjal - demokracja wysuwa na Śląsku kandydaturę polskiego górnika Franciszka Szoltyska w wyborach do

parlamentu. Antywojenne ulotki z lat 1913 — 1919 to wspólne dzieło robotników polskich i niemieckich. W latach plebiscytu towarzysze niemieccy nawołują polskich robotników do wspólnej walki z kapitalizmem. W 1923 r. II Zjazd KPRP żąda oparcia bytu Polski na bratnim sojuszu z rewolucją rosyjską i niemiecką, a w 1925 — Komunistyczna Partia Niemiec wzywa robotników polskich do wspólnej walki. Później Ernst Thaelmann na wiecu w Zabrze, mając na myśli robotników polskich, niemieckich i czeskich, formułuje słynne na Śląsku hasło: „Trzy narodowości, jeden czerwony sztandar, wspólna walka, jedno zwycięstwo”.

W tym czasie prasa polska na Opolszczyźnie przeżywa swój gwałtowny rozwój, osiągając wysoki nakład 100.000 egzemplarzy, wzrasta też, mimo prześladowań, ruch świetlicowy. W 1926 r. istnieje za ledwie 12 zespołów, a w jedenaście lat później — 62.

HITLERYZM I WILKRY HISTORII

W 1936 r. hitlerowcy przypuszczają generalny atak na polskość Śląska. Wyrazem tego jest między innymi brutalna i mechaniczna likwidacja wszystkich nazw miejscowości o brzmieniu polskim. W ten sposób starodawne nazwy, które wymienia bulla papieża Bonifacego VIII z 1302 r. znikły z powierzchni ziemi na lat... 9. Ale ani ta powierzchowna „likwidacja”, ani fizyczne niszczenie Polaków nie zdołało zniweczyć polskości Opolszczyzny. I rzecz zdumiewająca — nawet w najbardziej ponurym okresie wojny, w 1941 roku, ku własnemu zdumieniu hitlerowcy zauważyli, że zasięg mowy polskiej na Opolszczyźnie nie tylko się nie zmniejsza, lecz przeciwnie — wskutek kontaktów z resztą Śląska i napływu Polaków — nieustannie roszcza. Aż wreszcie zapadł ostateczny wyrok historii. W roku 1945 Armia Radziecka zdruzgotała maszyną hitlerowskiego państwa i wywzoliła raz na zawsze Śląsk Opolski.

Filmy zachodnie w naszych oczach

(Od naszego specjalnego wysłannika na VIII Międzynarodowy Festiwal Filmowy)

JERZY PŁAŻEWSKI

Festiwal w Karlovyh Varach z dawien dawna są solą w oku magnatów międzynarodowego kapitału filmowego.

Przyjmijmy na chwilę punkt widzenia posiadacza grubszego portfela akcji „Paramount Pictures Corporation”. Coraz więcej na globie ziemskim filmów realistycznych i narodowych. Mimo braku milionowych kapitałów raz z razem zadają one klam twierdzeniom reklam, że najlepszy film wszystkich czasów to komedia „Jak wyjeść za milionera” z Marylin Monroe.

Co robić? Znajdą się np. w USA śmiałkowie, którzy wbrew Hollywoodowi nakręcą doskonałą „Sól ziemi”. Nawet jeśli film jest gotów, bynajmniej nie trzeba załamywać rąk. Można uzyskać zakaz wyświetlania go na terenie całego kraju, bądź przynajmniej w niektórych stanach. Jeśli to film nieamerykański — można spowodować anulowanie zakupu. Można skłonić największe firmy dystrybucyjne, by go nie wyświetlały w swoich sieciach kin, obejmujących 80 proc. kin USA.

A na forum międzynarodowym? I tu nic straconego. Kampaniami prasowymi, tendencyjnymi głosami „estetów”, naciskiem ekonomicznym i dyplomatycznym można wpłynąć zarówno na chadeckie jury Biennale w Wenecji, jak i na MRP-owskie (do bież. roku) jury w Cannes. Jeśli od lat już niesposób skłonić europejskich jurorów, by przyznawali Grand Prix seryjnym hollywoodzkim „superszlagerom”, to można uzyskać przynajmniej tyle, by czołowe filmy realistyczne otrzymywały dalsze jedynie nagrody. I w Cannes, i w Wenecji pasjami lubią wienaczyć głośniejszym laurem baśnie o dawnych samurajach lub problematykę trójkąta małżeńskiego. Tak bezpiecznie.

Dobrze, ale co zrobić z Karlovyh Varami? Jury złożone z wybitnych przedstawicieli 13 narodów na pewno nie zechce się liczyć ze stanowiskiem akcjonariusza Paramountu. Cóż pozostaje? Zbojkotować Karlove Vary!

I rzeczywiście: na parę tygodni przed otwarciem czeskosłowackiego festiwalu, filmowy kapitał amery-

kański rozwinął ożywiając działalność. Bojkot! Niech 10 państw „wschodnich” urządzi własny festiwal, zachód odwróci się doń plecami.

Nie ma potrzeby podkreślać, jak idealnie zgodne były te wysiłki z próbami stordowania konferencji genewskiej. Warto natomiast podkreślić całkowite niemal bankructwo tej akcji. Udzielił w niej odmówił z miejsca Anglia, Szwecja, Szwajcaria, Belgia, Holandia, Dania, największe kinematografie Ameryki Łacińskiej. Wahała się do ostatka Francja, która w końcu wzięła jednak oficjalny udział. W rezultacie uczestniczyło w tegorocznym festiwalu 19 państw kapitalistycznych, ilość rekordowa.

Dwa słowa o nieobecnych. Bezspornie żałować trzeba braku Włoch. Dobrze wiemy, że postępową kinematografię włoską wydaje stałe dzieła wysokiej klasy i z Karlovyh Varów wyjechałaby zapewne z niejedną nagrodą. Ale czego spodziewać się po oficjalnym kierownictwie tej kinematografii, jeśli w tym roku jej generalny dyrektor przyjechał specjalnie do Cannes przypilnować, by świetny film włoski, „Ulica ubogich kochanków”, nie dostał wypadkiem Grand Prix? Niemcy zachodnie reprezentowane były w press-roomie i nawet w jury, ale nie na ekranach. Wątpliwe jednak, by przeżywająca głęboki kryzys kinematografia bolska (ani jednej nagrody na żadnym z kilkunastu już festiwali zachodnich) miała w karlovarskiej kompetencji światowej poważniejsze szanse. Pozostają Stany Zjednoczone. Podziwiliśmy na festiwalu niezależną „Sól ziemi”, nie widzieliśmy wytworów Hollywood. Czy to poważna luka? Nie sądzę. Przed wyjazdem czytałem w pewnym reakcyjnym miesięczniku włoskim korespondencję z Nowego Jorku o ostatnich dwóch latach w kinematografii amerykańskiej. Autor omawiał sześć filmów rzekomo najwybitniejszych, do pięciu z nich miał jednak drobniejsze i poważniejsze zastrzeżenia. Do szóstego natomiast miał zastrzeżenia jedynie polityczne — do „Soli ziemi”. I on zatem przyznaje, choć pośred-

nio, że oglądaliśmy sól produkcji amerykańskiej.

Ale o nieobecnych jak o zmarłych, aut bene, aut nihil. Dość tematów dostarczyli obecni.

Przed wszystkim to, o czym już wspominałem przed tygodniem — nie ma mowy o podziale na filmy państw obozu pokoju (postępowe) i filmy państw kapitalistycznych (estetyzujące, obojętne, jeśli nie wręcz wsteczne). Oczywiście na zachodzie powstają nadal (i to masowo) filmy dekadentki i reakcyjne. Ale najambitniejsze, najsłabsze artystycznie dzieła, to filmy postępowe. „Dzieci Hiroshimy”, „Dwa akry ziemi”, „Dzień dobry, słońcu”, to filmy nasze, w formie i treści.

Radosne są te ostatnie festiwale: zeszłoroczny wenecki, tegoroczny w Cannes, teraz Karlove Vary. Niezależnie bowiem od intencji organizatorów wykazują widzom, że wielkie wznoszenie się fali pokoju nie pozwala prawdziwemu twórcy na obojętność. Jeszcze parę lat temu „Złodziej rowerów” czy „Nie ma pokoju pod oliwkami” to były rzadkie wyjątki. Postępowy film na zachodzie? To się ograniczało właściwie do jednego tylko neorealizmu włoskiego.

Któż przed czterema laty widział w Europie choć jeden film japoński? A tymczasem dziś na europejskie festiwale przybywają filmy indonezyjskie, egipskie, wenezuelskie, wysokie nagrody otrzymuje młoda produkcja brazylijska, Urugwaj, Indie...

Te młode, od niedawna ambitne kinematografie robią filmy dobre! W większości wypadków nie gorsze, a znacznie lepsze od hollywoodzkich szlagerów!

Raz nareszcie powiedziały sobie narody, że to nie ma sensu, by produkcja jednego miasta zalewała z monopolistycznymi zapędami ekranu większość miast świata. Gdy się ogląda wzruszający film hinduski „Dwa akry ziemi” o kulisie, który daremnie zabija się pracą nad siłą, byle ratować zadłużony splachetek gruntu, chętnie wybaczymy filmowi techniczną niedoskonałość np. tzw. riprojektacji (ekran, na który rzucane są widoki Kalku-

ty, służące za tło dla pewnych scen). Dlaczego? Bo wierzymy w grę wielkiego aktora Belraja Sahni, tego wydechającego nieludzkie zmęczenie kulisa i chwilowa umowność tła nie odbiera nam wiary w film, co nastąpiłoby momentalnie w komercyjnym kiczu, który skrótowno nazywamy „hollywoodzkim”

Zwłaszcza wiele mają do powiedzenia swymi filmami Japończycy, triumfatorzy festiwalu (na 4 demonstrowane filmy — 4 nagrody).

Przed wszystkim „Dzieci Hiroshimy”, jeden z najlepszych filmów, jakie w życiu widziałem. Film prosty: powrót nauczycielki, która cudem ocalała w atomowej eksplozji, do swej rodzinnej Hiroshimy. Po 7 latach wszystko pozornie jest zapomniane. Sterczy szkielet banku, obok którego nastąpiła eksplozja. Na stopniach budynku rysuje się na zawsze słynny cień człowieka, który tam siedział, człowieka, zamienionego w nicotę. Ale obok pozornie toczy się normalne życie: stoja parterowe budki, sklepiki, szkoły, sierocinice. Wystarczy jednak raz zobaczyć, jakim wzrokiem ścigają ci ludzie przelatujące amerykańskie samoloty! We wspomnieniach nauczycielki widzimy poranek tragicznego dnia 6 sierpnia 1945 r. Odwołano alarm lotniczy, ludzie idą do pracy, ciepło, słonecznie. I nagle między chmurami pojawia się daleka sylwetka bombowca B-29. Piekliennie głośno tykają wskazówki sekundników. Choć każdy wie, że za chwilę nastąpi TO — trudno wysiedzieć spokojnie w kinowej sali. Był problem: czy eksplozję pokazać w jej gigantycznej, ale abstrakcyjnej właściwie grozie wielkiego grzyba? Znacznie więcej chyba mówi kilka znaczących, następujących po potwornym błysku: zmasakrowane torsy kobiece, na których spaliły się suknie.

Ale wspomnienia zajmują mało miejsca. Reszta, to współczesne spotkanie nauczycielki ze starym życiem, z koleżanką, uczniami, służącym. Te spotkania wyjawiają prawdę strasliwą: w 7 lat po eksplozji Hiroshimy dzień po dniu płaci krwawy rachunek. Umierają w tajemniczy sposób ludzie, których bomba, zdawało się, oszczędziła; zaplakują się kobiety, które już nigdy nie będą matkami; tysiące osieroconych dzieci wyrósł na bezrodzielskiej pieszczoty. Jakże niewiele możesz, mała nauczycielko Takako, wywozać jednego sierotkę na swoją wyspę szczęśliwą! Ale jak wiele możesz, piękna sztuka filmowa, tak namiętnie podnosząc głos przeciw atomowemu szantażowi! Rozpisałem się o tym filmie, a przecież słowa nic tu nie znaczą. To trzeba zobaczyć. Cały świat powinien to zobaczyć.

Dwa inne filmy japońskie mają za temat walkę proletariatu przeciw wyzyskowi, który w tym na wpół feodalnym kraju przybierał jeszcze w XX wieku formy zgola średniowieczne. W „Lowcach krabów” bunt załogi statku rybackiego z lat trzydziestych nosi jeszcze wszystkie cechy odruchu rozpacz; w „Dzielnicy bez słońca”, też w tamtej epoce osadzonej, prześladowany ale nieugięty związek drukarzy kieruje strajkiem, który dziesięć razy pokonany okazuje się w końcu nie do pokonania. Filmy japońskie są oszczędne w efekty, akcja ich, jak we wszystkich filmach azjatyckich, toczy się wolno, a jednak są przez swą prawdę bardzo atrakcyjne dla europejskiego widza. Wyrosła nowa potęga — kinematografia japońska.

Indonezyjski „Powrót” nie dorównuje oszczędnemu mistrzostwu Japończyków. Mimo to przesadne skromne było oświadczenie kierownika delegacji indonezyjskiej: „Przyjechalismy nie po nagrody, tylko po naukę”. Specjalne wyróżnienie, przyznane 24-letniemu reżyserowi „Powrotu”, należy mu się w pełni za szczególną atmosferę filmu, dobrze zrozumiałą dla Polaka. Jest to atmosfera upojenia niedawno wywalczoną niepodległością, atmosfera kraju, w którym wielu rzeczy brak, w którym jednak buduje się ofiarnie już dla siebie, nie dla holenderskich kolonizatorów. Piękna jest poezja niepodległości!

W Ameryce Łacińskiej palnę postępu przejechał do Meksyku Brazylija, gdzie w 1952 r. silne zręby interesującej kinematografii narodowej wzniosł jeden z najwybitniejszych filmowców świata, Alberto Cavalcanti. Kapitał amerykański wietrzac w Cavalcanti nie tylko groźnego konkurenta, ale i przykład, śladami którego mogłaby pojąć cała Ameryka Łacińska, postanowił zniszczyć film brazylijski (ściśle — jego szkołę narodową, gdzś tandeciarzy z Rio, knocących filmy komercyjne wg hollywoodzkich wzorów, kapitał USA popiera). Walka trwa. „Pieśń morza”, ostatni film Cavalcanti, podobno omal nie nagrodzony w Cannes, mnie nie zachwycił. Ta opowieść o rodzinie z niedomorskiego przedmieścia grzesząca nieumiejętnością i brakiem równowagi dramatycznej. No, reżyser ponad miarę smakują doku-



Scena z filmu „Biały ren”

mentalne niemal sceny starych zwyczajów ludowych. Ale w tych scenach jest prawda, prawda jest i w całym filmie. Prawda przeciwstawiona strzelaninom w eleganckich jaskiniach gry, których pełno w brazylijskich B-Pictures. Takim komercyjnym kiczem jest natomiast argentyński film „Stało się to w Buenos Aires”, wyświetlany ostentacyjnie zamiast dobrego filmu argentyńskiego „Ciemna rzeka” (wg Vareli). Cały początek kradnie on francuskiemu „Bez adresu”, w tle, obyczajem włoskim, daje dużo autentycznych plenerów — wszystko, by bezskutecznie ukryć pustkę i bzdurę.

Wyświetlana poza konkursem komedia włoska „Dzień dobry, słońcu!” (mistrzowski scenariusz Cesare Zavattiniego) jest wydarzeniem szalenie znamienym. W komedii najwięcej mieliśmy obciążen tandetnym humorkiem mieszczańskim. Komedii realistycznych, które zdrowy śmiech czerpałyby z życia, a nie z ucieczki od niego, powstało dotąd mało, szalenie mało, mimo olbrzymiego zapotrzebowania. Niektórzy twierdzili nawet, że poza polityczną satyrą realistyczna komedia jest właściwie nie do zrealizowania. Gdyby się tacy dowieźli, że film Zavattiniego opiera się właściwie na jednej dziwacznej sytuacji — żywy słoń na czwartym piętrze ubogiej rzymskiej kamienicy — zapewne uznaliby to za wodę na młyn swej tezy: czyste wariactwo! Ano, niechby zobaczyli film. Nawet tak niezwykła sytuacja, ale doprowadzona logicznie do ostatnich życiowych konsekwencji, dać może film realistyczny wiele mówiący o współczesnych Włoszech. I niezmiernie przy tym zabawny.

Inna komedia, angielska „Geneviève” (wyciągi starych samochodów, gruchotów sprzed pół wieku) miała mniejsze powodzenie, niestety bowiem humor angielski bywa niekiedy nudny.

Powszechne uznanie — jeśli chodzi o kinematografię brytyjską — zdobyła sobie epopeja wojenna „Okrutne morze”. Jej reżyser, Charles Frend, był niegdyś dokumentalistą, ale w „Okrutnym morzu” nie chodziło mu wcale o rekonstrukcję głośnych bitew, tylko o doniesienie konfliktu moralnego, w które wciąga wojna uczciwych kombatantów. Kapitan korwety ma w pewnym momencie do wyboru: poświęcić życie rozbitków z bratniego okrętu, czy narazić losy własnego okrętu, a może i całego konwoju. W obu wypadkach decyzja jest straszna. Pokój! Pokój! Takie jest motto tego głęboko humanistycznego, uczciwego filmu.

O kinematografii fińskiej byłem kiepskiego mniemania, zmieniłem je pod wpływem japońskiej baśni „Biały ren”. Jak to jednak odwołać się do tradycji ludowej uszlachetnia błędy scenarzyści i braki w warsztacie realizatora! Baśń na ekranie udaje się wtedy, gdy widz zostaje z miejsca przekonany o baśniowości utworu. Tutaj cały ciężar takiego przekonania widza wzięła na siebie fotografia (nagrada za fotografię). Na tle mistrzowsko pokazanych śnieżnych pejzaży Laponii nie trudno poddać się urokowi surowej sagi o pięknej czarodziejce, zamieniającej się w raczgo renifera.

Brak jakoś oparcia o prawdę filmowi szwedzkiemu. Zarówno „Syn

morza” jak i film „Z gorącej, młodzieńczej miłości” miały szanse stać się dobrymi filmami. Twórców szwedzkich interesują problemy moralności seksualnej i niedawno w filmie „Przełamała tylko jedno lato” umieli przekonywająco przedstawiać czyste uczucie dwojga młodych zakłamaną moralnością hipokrytów. Choć oba tegoroczne filmy uważane są przez Szwedów za ich czołowe osiągnięcia, żaden z nich nie powtórzył tamtego sukcesu.

„Syn morza” jest prawdziwy tylko w partiach dalekomorskich połowów, zaś szalenie sztuczny tam, gdzie chodzi o życie osobiste bohaterów. „Z gorącej, młodzieńczej miłości” to z kolei rzecz o parze maturzystów, którym rodzi się dziecko zanim mają możliwość się pobrać. Potem wprawdzie się żenią, ale dziadkowie utrzymują dziecko, dowód skandalu, na odległej wsi, z dala od rodziców. Wybuch konfliktu między małżonkami, cóż, kiedy jest on tak długi i zmyślony, że wszelką prawdę życiową zastępuje od razu niezręczny wymysł scenarzysty, urok przyska, przestaje się wierzyć, koniec, kropka.

Ze nawet konwencjonalne (by nie rzec — wyświechtane) historie mogą nieoczekiwanie nabrać świeżości, świadczy szwajcarski film dla dzieci „Heidi”. Heidi jest bohaterką znanej książeczki „dla grzecznych panienek” (ten typ literatury nie obfituje w arcydzieła), a mimo to powiastka o tym dziecku góra, której w dusznym mieście pomaga u zdrowić sparaliżowaną równieźniczkę, dziwnie zyskuje na wiarygodności w autentycznych alpejskich plenerach.

Rozczarował mnie udział Francji. Niewiele można powiedzieć o kolorowych „Trzech muskietierach” (Gevacolor w tym filmie woła o pomstę do nieba), „nasta przeróbka powieści Dumasa wyraźnie zdublować miała sukces „Fanfana”, ale nie wyszło. Zabrakło lekkości i dowcipu, a same pojedynki, to jeszcze nie film.

Dotkliwszym rozczarowaniem była głośna „Sprawa Mauriziusa”, reżyserowana przez Duviviera wg powieści Wassermanna. Historia autentycznej pomyłki sądowej zdawała się początkowo być pretekstem do bezkompromisowego wołania o sprawiedliwość (jak kilka uczciwych „sądowych” filmów Francuza Cayatte’a). Rychło jednak okazało się, że jest to pretekst jedynie do metnego psychologizowania. Z wierzchu psychologizowanie to wydaje się po francusku subtelne i inteligentne. Poskrobać głębiej — wylaniają się zawstydzające płyny, przysyłone tylko ekscentrycznością formy. Choć nie ma w filmie żadnych dziwactw montażu, ani oszalamiających ustawień kamery — to właśnie nazywam formalizmem. Kiedy się nie ma nic do powiedzenia, a pozuje na Bóg w jaką głębie. Szkoda Duviviera, twórcy niezapomnianego „Jego pierwszego balu”.

Przykład Francji — przed 15 laty wiedzącej naprzód całą kinematografię światową — wskazuje, że „stare” kinematografie narodowe muszą wyżyć wszystkie siły, by dorównać tym nowym, które istotnie mają coś świeżego do powiedzenia. Chlubne tradycje i biegłość rzemieślnicza — już nie wystarczą.



Scena z filmu „Powrót”

Rzeźba na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki

(Dokończenie ze str. 4)

zagrożone miejsca w swojej twórczości. Wszystko, co w poprzedniej grupie zarysowało się jako jej słabość, zostało z całą wytrwałą premedytacją podjęte od nowa.

Trudny problem przestrzenności w kompozycji grupy rzeźbiarskiej, który wówczas postawiła sobie po raz pierwszy młoda autorka, został teraz znacznie pogłębiony i świadomie, celowo skomplikowany. Jeśli, przedtem jego trudność przesłaniała inne sprawy, to teraz widac wyraźnie dążenie do ich zrównoważenia i do wcale niełatwego zgrania. I tak np. w dociekaniach kompozycyjnych poprzedniej pracy temat był skwitowany dosyć zdawkową chyba prezentacją postaci, niewiele przy tym i powierzchownie zindywidualizowanych. Teraz zadanie kompozycyjne wzbogaca się i komplikuje wyraźnym dążeniem do określenia sytuacji, do szerszej charakterystyki treściowej i ten bardzo trudny problem wiekówna

z pewnością znacznie posunęła. Ale co mi się wydaje szczególnie wartościowe w jej rozwoju to to, że nie zadowoliła się efektem „bezpośredniości” szkicowego rzeźbienia, że mając za sobą wygraną tego efektu poszła w kierunku rzetelnego, niezamazanego budowania i określania kształtu nie gubiąc przy tym nic ze swojej żywiości i rzeźbiarskiego temperamentu. Z pewnością nie wszędzie jeszcze jest ten kształt trafnie zbudowany i określony, z pewnością odczuwa się również potrzebę jakiegos silniejszego zróżnicowania formy, ale te niedociągnięcia nie wydają mi się istotne wobec stałego i rzetelnego rozwoju autorki.

Te uczciwe decyzje rozwojowe widzę i u innych: w „Robesonie” i „Wojnie”, w ambitnej głowie granitowej Prockiego, w „Antku” Wójcika, która znalazła sobie nowe, świeże spojrzenie i ładną formę rzeźbiarską.

Załuże, że nie mogę omówić sz-

rzej tych prac. A szczególnie, jak mi się wydaje, szerokiego omówienia wymagałaby kompozycja Bandury, bardzo interesująca, pełna inwencji i rzeźbiarskiej dynamiki, ale budująca pewne zastrzeżenia rozbiem formy w migotliwość faktury, zastrzeżenie niefortunną patyną. Twórczością tego rzeźbiarza pragnęłabym się zająć osobno. Teraz wypadnie mi stwierdzić to tylko jeszcze, że jego praca wzbogaciła różnorodność indywidualności i poszukiwań wyraźnie zarysowujących się na tej Wystawie. Ta różnorodność — to ciążą jedno z najwyraźniejszych osiągnięć naszej sztuki.

Droga realizmu jest trudna. Wymaga od artysty dużej odpowiedzialności, b. dużej dojrzałości ideowej i artystycznej. Dlatego spotykało nas dotąd na tej drodze tyle niepowodzeń, ale też dlatego na tej właśnie drodze znalazły się dzisiaj nasze największe osiągnięcia rozwojowe.

JADWIGA JARNUSZKIEWICZOWA

