

W NUMERZE:

STANISŁAW ZIELIŃSKI — O starym mieście bez wodotrysku
EDMUND OSMANCZYK — Tradycja przymierza
BOGDAN WOJDOWSKI — Kontynuator persyflażu
ALEKSANDER TWARDOWSKI — Za dalą — dal (fragment poematu)
LESZEK STUDNICKI — Zapomniano o człowieku...
JANUSZ SŁAWIŃSKI i DARIUSZ FIKUS — Uwagi studenta o warszawskiej polonistyce
WITOLD FILLER — Czy „stracone złudzenia”?
ROMAN ZIMAND — O niektórych sprawach trudnej sztuki wartościowania
WANDA WERTENSTEIN — Mało a dobrze czy mało i źle?
STANISŁAW KOKESZ — Smutno mi, Boże... czyli o polskiej fotografii filmowej

Przeegląd kulturalny

Sprawy przyjaźni

MIROSLAW ŻUŁAWSKI

Co roku, jesienią obchodzimy miesiąc pogłębiania przyjaźni polsko-radzieckiej. Trudno nawet powiedzieć, że obchodzimy, nie jest to bowiem ani święto, ani żadna rocznica, a po prostu okres, w którym ze szczególną intensywnością zapoznajemy się z życiem, kulturą i sztuką narodów Związku Radzieckiego.

Przyjaźń do Związku Radzieckiego, pomoc Związku Radzieckiego, przykład Związku Radzieckiego, są kamieniem węgielnym, na którym budujemy ustrój socjalistyczny państwa i świadomość socjalistyczną człowieka. Wspólne tradycje walk rewolucyjnych, sięgające czasów Dekabrystów i naszych powstań narodowo-wyzwoleńczych, braterstwo broni polsko-radzieckie, przypięte do Lenina i Berlinem, braterstwo pokojowej pracy nad odbudową zarówno własnych krajów, jak bezpieczeństwa Europy i świata — wspólna droga, jaką od dziesięciolecia kroczymy ku świetlanemu jutru u boku naszego wyzwoliciela i sąsiada — wszystko to ugruntowało w społeczeństwie polskim uczucie szczerej przyjaźni do kraju, bez poparcia i rewolucyjnych doświadczeń którego byłoby nam znacznie trudniej, jeśli nie zbyt trudno, zbudować własną, niezależną byt i utwierdzić władzę ludu pracującego.

Jeśli ta mocna, niewzruszalna oparta na istotnych interesach obydwóch krajów przyjaźń wymaga ciągłego pogłębiania, to dzieje się tak dlatego, że czas budowy biegnie szybko, że życie naszych narodów zmienia się z godziny na godzinę, że aby poznawać się coraz głębiej wzajemnie trzeba temu potrzebemu rytmowi przemian dotrzymać kroku.

Nie może być rozwoju przyjaźni, bez pogłębiania wzajemnego poznania, bez zdobywania coraz pełniejszej wiedzy o ludziach przyjacielskiego kraju; o ich życiu i sprawach, o jego historii i teraźniejszości, nauce, kulturze i sztuce.

W roku ubiegłym miałem możliwość odbycia podróży po Związku Radzieckim. Przekonałem się wówczas, jak żywa, powściągnięta i szczerą jest w społeczeństwie radzieckim przyjaźń do nas, Polaków. To było chyba najsilniejsze wrażenie, jakie wyniosłem ze Związku Radzieckiego: owo serdeczne, głębokie zainteresowanie naszym życiem, naszymi sprawami, zainteresowanie tym wszystkim, co określamy Polską. Grupa, z którą odbywałem podróż po Kraju Rad chciała oczywiście jak najwięcej dowiedzieć się o Związku Radzieckim, chciała zobaczyć i poznać jak najwięcej, chciała przywieźć do Polski nową cegiełkę poznania, z której buduje się najtrwalsze przyjaźnie. Ale nikt z naszej grupy nie oczekiwał, że gdziekolwiek będziemy, w Moskwie czy Leningradzie, w nadwołżańskim kolchozie czy w aserbejdżańskiej winnicy, wszędzie domagać się będą, byśmy mówili o Polsce, jej ludziach i sprawach, jej dokonaniach i trudnościach, jej kulturze i sztuce. Zdawało nam się, że byłoby rzeczą zupełnie naturalną, gdyby w Polsce istniało wię-

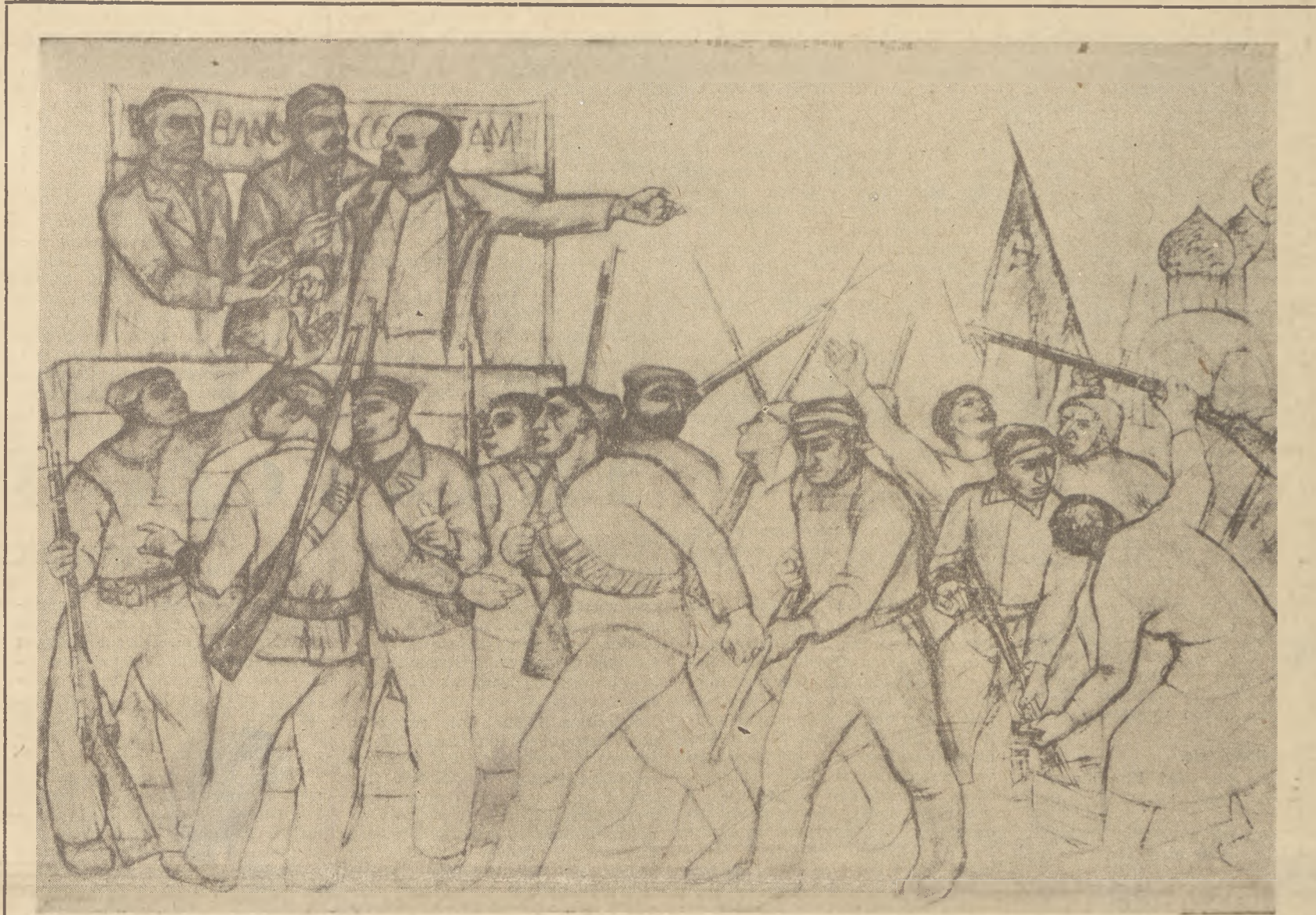
sze zainteresowanie Związkiem Radzieckim jako pierwszym krajem, w którym mit o ustroju bez wyzysku przestał być mitem, a stał się codzienną rzeczywistością — niż w Związku Radzieckim Polskę. Nie doceniliśmy widać istoty i głębi przemian, jakich w świadomości całych narodów dokonuje socjalizm. Przeczyliśmy widać coś z prawdy, że naród musi pokochać sprawę, dla której poniesie najcięższe ofiary. Społeczeństwo radzieckie mituje nasz kraj usiany mogiłami swych synów, którzy nieśli mu wyzwolenie i nowe życie, kraj, do odbudowy którego wielu najlepszych ludzi radzieckich przyłożyło się dionią i sercem. Dlatego to pytano nas wszędzie o Polskę, dlatego nalegało, abyśmy o niej jak najwięcej mówili.

My w Polsce mamy do wymiecenia ze świadomości ludzi zalegające tu i ówdzie resztki wrogiej Związkowi Radzieckiemu propagandy, jaką sfery rządzące częstowały hojnie opinię publiczną przez całe międzywojenne dwudziestolecie. Niedoparty postulat przyjaźni wzajemnej, jaki przed sumieniem naszego pokolenia postawiła historia, nie u wszystkich znajduje poparcie w rzetelnej znajomości radzieckiego życia. Nasza informacja o Związku Radzieckim, nasza prasa i radio, nie zawsze umiemy oddać całą złożoność a zarazem całą ludzką wspaniałość trudnych problemów, jakie są dniem powszednim ludzi Kraju Rad. Zbyt często, zamiast pokazać żywych ludzi radzieckich, serdecznie nam bliskich, zamiast pokazać wielki kraj po ludzku walczący o realizację najtrudniejszego przedsięwzięcia, jakie zna historia — wznosi się wyniosłe ale odległe pomniki, z których uleciało to człowiecze ciepło, jakie jest nieodłączną cechą klimatu radzieckiego życia. Wiele jest jeszcze do zrobienia, abyśmy poznali się lepiej, i dlatego potrzebny jest miesiąc pogłębiania przyjaźni do kraju, którego jesteśmy przyjaciółmi.

Myślę, że szczególnie wiele jest jeszcze do zrobienia na polu wzajemnego poznania i zbliżenia kulturalnego. Oczywiście — radzieckie książki, zespoły teatralne i sztuki, radzieckie filmy, wystawy i koncerty, wizyty radzieckich uczonych i artystów, zbliżyły nam w ciągu dziesięciolecia wielką kulturę naszego sąsiada. W ogólnych zrebach rosyjska i radziecka kultura i sztuka stała się codzienną własnością polskiego społeczeństwa. Ale każdy, kto śledzi z bliska niezmiernie bujne i pełne dyskusji radzieckie życie kulturalne, przyznać musi, że często umyka nam aktualna ośrodek problemów, jakimi żyje i bogaci się teoria i praktyka radzieckiej kultury i sztuki. Nasze pisma kulturalne i literackie, nasze środowiska twórcze nie reagują tak jak powinny na aktualne radzieckie problemy i dyskusje, z których przecieć i dla nas nie jedna płynie nauka. Przestępiiliśmy jakoś niezmiernie ciekawą dyskusję o dramaturgii radzieckiej czy dyskusję o literaturze, prowadzoną przy sposobności omawiania nowej powieści Erenburga „Odwilż”. Jeśli nawet docierają do nas echa tych spraw, to rzadko tylko umiemy problemy radzieckie przymierzyć i zastosować do naszych spraw i potrzeb.

Myślę także, że nie robimy wszystkiego, aby w pełni zbliżyć Polskę, jej dokonania i trudności, jej kulturę i sztukę społeczeństwu radzieckiemu. Przekonałem mnie o tym naocznie pobyt w Związku Radzieckim. Tam, z naszej zresztą winy, znają nas też trochę z opóźnieniem, czasem nawet dość znacznym. Nawet tłumacze naszych książek znają współczesną literaturę polską sprzed roku czy dwóch. Nie byłam na Ukrainie, ale inni nasi najbliżsi sąsiedzi, Białorusini, nie ukrywali, że mają o wiele większe potrzeby w zakresie poznawania naszej kultury i sztuki niż te, które dotychczasowa praktyka zaspokaja.

To są też sprawy przyjaźni, o których warto chyba przypomnieć u progu miesiąca, który ma tę przyjaźń pogłębić.



Rys. I. CELNIKIER

Fragment kartonu do kompozycji pt. Rewolucja Październikowa

Oczami radzieckiego człowieka

A. FIEDOROW-DAWIDOW
Prof. historii sztuki Uniwersytetu Moskiewskiego

Często wspominam swój dwukrotny pobyt w Polsce, spotkania z polskimi historykami sztuki, plastykami i uczącą się młodzieżą. Zawsze towarzyszy tym wspomnieniom przeświadczenie o olbrzymiej twórczej mobilizacji, wielkiej energii, patriotycznym napięciu, które charakteryzuje przodujących ludzi Polski Ludowej.

Wspinałbym dowodem tej twórczej mobilizacji jest rozbudowa i rekonstrukcja zburzonych w czasie wojny polskich miast, a przede wszystkim Warszawy. Szybkie tempo odradzania się miasta, szeregi front robót, a także ich twórczy charakter, wywarły na mnie ogromne wrażenie jeszcze w czasie mojego pierwszego pobytu w Polsce w 1951 r. Tym silniejsze wrażenie wywiera obecnie odbudowa Warszawy i jej ogólnonarodowy charakter — teraz, kiedy w centrum miasta wznosi się zespół Placu Konstytucji z jego jasnymi, pięknymi budynkami. Czynią one wrażenie, architektonicznego wystrzału, radości życia, kształtów, przykłady nowego ustroju społecznego i tego, co daje on prostym ludziom.

Mnie, radzieckiemu człowiekowi, sprawiało ogromną radość, że w nowym centrum miasta wznosi się już Pałac Kultury, dar ludzi radzieckich — przyjacielskiemu i bratniemu narodowi polskiemu.

Porównując budownictwo widziane w Warszawie w 1951 r. z tym, co stworzono teraz na Marszałkowskiej, na Placu Konstytucji, konstatuję się na przykładach naocznych twórcze osiągnięcia polskiej architektury, porzucającej wpływy konstruktoryzmu i formalizmu i kroczącej śmiało drogą

do realizmu w oparciu o wielkie tradycje narodowe.

O teź walce o realizm i sztukę rozumiałą i bliską narodowi, biorącą aktywny udział w budownictwie nowej, ludowej Polski, mówi wiele obrazów i rzeźb na wystawie poświęconej dziesięcioleciu Wojska Polskiego. Tematycznymi i realistycznymi dążeniami wydały mi się takie płótna, jak: „Lenino” — Byliny, „Polska dywizja” — Krajewskiego, „Powrót kaprala” — Marcinkowskiej, „Bitwa” — Żółtowskiego, „Portret” — Karpińskiego, popiersie Bieruta, wielkiego rzeźbiarza polskiego — Dunikowskiego i obok niego prace młodego, utalentowanego rzeźbiarza Makowskiego. Szczególnie godne podkreślenia wydają mi się zblizanie się w kierunku realizmu takiego wybitnego malarza starszego pokolenia, jak Eibisch. Wspominając to, co widziałem uprzednio, cieszyłem się z tego, że tak niewzruszenie i szybko rozwija się polskie malarstwo w kierunku realizmu socjalistycznego. Co prawda na teź samej wystawie był również cały szereg prac wskazujących na to, że polskich plastyków czeka jeszcze niemało twórczych zmagani o przezwyciężenie poprzednich wpływów.

Szczególnie radośnie jest widzieć, że w Polsce sztuka coraz silniej zwraca na siebie uwagę społeczną, że zainteresowanie sztuką wciąż wzrasta i rozszerza się wśród mas. Najwyraźniej można było to zaobserwować w czasie niedawnych uroczystości poświęconych pamięci wielkiego polskiego artysty narodowego, Jana Matejki,

które stały się prawdziwie narodowym świętem. Radość nasza jest tym większa, że imię wielkiego polskiego artysty - patrioty staje się sztandarem w walce o realizm socjalistyczny w polskiej sztuce.

Będąc w Krakowie na uroczystościach matejkowskich bezwiednie przypominałem sobie smutne listy Repina, który przyjechał do Krakowa w dniu śmierci wielkiego malarza; oburzył się na to, że tradycje matejkowskiej sztuki ulegały w gruncie rzeczy zapomnieniu, a zastąpione zostały przez daleki od życia, obojętny wobec niego formalizm.

Bezwiednie przyszło mi na myśl, jakby się ucieszył wielki rosyjski malarz - demokrat, który tak wysoko cenił sztukę Matejki, gdyby mógł sam zobaczyć, jaką sławą cieszy się teraz Matejki imię w Polsce Ludowej, jak pomaga w budownictwie nowej, realistycznej sztuce współczesnej.

Wiele mówią o wybitnych osiągnięciach i słusznej drodze, po której poszły badania polskich historyków sztuki, prace muzeów Warszawy, Krakowa, Poznania, prace PIS-u. Prace te, przepojone są dążeniem do odkrycia społecznej roli i znaczenia sztuki, do wyjaśnienia spuścizny kulturalnej jako środka poznania i wychowania człowieka. O ostatnich teoretycznych dyskusjach oraz o zainteresowaniu pracami z dziedziny teorii sztuki uczonych radzieckich świadczą na przykład „Materiały do studiów i dyskusji”, wydawane przez PIS. Chciałbym również podkreślić znaczenie takich zasadniczych uwaga-

nictw jak wspaniale wydany wielki album poświęcony słynnemu ołtarzowi Wita Stwosza, przynoszący honor i polskim drukarzom, a także nie chciałbym pominąć periodyka „Biuletyn historii sztuki” czy wydawnictwa, które obecnie zaczęło się ukazywać „Katalogi pamiętników kultury w Polsce”.

Nigdy nie zapomnę swojej podróży po miastach i miasteczkach Polski, w których wszędzie napotyka się przepiękne budowle i to nie tylko w takich słynących ze swej architektury miastach, jak: Warszawa, Kraków, Poznań czy Gniezno, lecz i w małych miasteczkach w rodzaju Wąchocka z jego wspaniałym karterjańskim klasztorem, w którym zachowane romańskie wnętrza, kapituły zaskakują swoim pięknem i doskonałością architektonicznych form. Wszystkie te romańskie i gotyckie kościoły, renesansowe i barokowe pałace pozostawiały w mojej pamięci niezatarte wrażenie. Z całego serca jestem wdzięczny tym polskim historykom sztuki i architektom, którzy pokazywali mi te zabytki i opowiadali ich dzieje. Polscy uczeni wykonują olbrzymie dzieło, chroniąc, analizując i propagując te bezcenne skarby sztuki.

Na zakończenie chciałbym przekazać polskiemu kolegom życzenia dalszych sukcesów i jeszcze większego rozwoju ich twórczej i analitycznej pracy, nowych osiągnięć w dziele rozwoju polskiej kultury artystycznej. Moje wrażenia o polskim życiu artystycznym uprzyjemniały serdeczne kontakty osobiste z ludźmi, ich troska i uprzejmość, z którymi spotykałem się zawsze u polskich artystów - plastyków i historyków sztuki.

JAKICH
10
KSIĄŻEK
N A L E Ż Y ?
W Z N O W I Ą ?

Ankiety na ten temat ogłosiliśmy w numerze 32 (tam bliższe szczegóły). Czy już przesłałeś swą wypowiedź?

O STARYM MIEŚCIE BEZ WODOTRYSKU

1.

Przeprowadzkę poprzedziła rozmowa, której zakończenie wypadło mniej więcej tak:

— A więc oglądam mieszkanie — mówiłem do żony — jest przemiłe, choć pokoje swym wydłużonym kształtem przypominają przedziały w wagonie kolejowym. Ściany pomalowane na jasny, słoneczny kolor, a słońce zagląda do nas z ukosa, od strony cerkwi, bo tam wschód. Popatrz na plan... Tu drzwi, to zaś okna. Jakże piękny z nich widok! Z trzeciego piętra ogarnia się wzrokami panoramę od Żerania po trasę W-Z. Wychyliwszy się, można zobaczyć nawet kościół na Nowym Mieście. No i Wisła, Wisła, dosłownie o krok. Z wysokiej skarpy prezentuje się wspaniale: statki, żagłówki, kajaki... i malownicze mieliny, przy których pracują pogłębiarki napelniające piaskiem głęboko zanurzone barki. Tuż pod naszymi oknami stęka jeszcze ruiny, ale znikną wkrótce. Na miejscu składów, potrzebnych dziś jeszcze dla budów, powstanie park: zieleni od skarpy po Wisłastradę! Nie fantazjuję, to bliska przyszłość. A wszystko razem — wzruszające. To przecież powrót. Wracamy wreszcie do Warszawy, ja po 14 latach, ty po 9, bo liczysz czas od powstania.

Ostatni raz widziałem dawną Warszawę 31 sierpnia 1939 roku. Przejedźdżałem transportem... W trzy tygodnie później byliśmy znów bardzo blisko, lecz nie starczyło sił, nie doszliśmy do miasta. Warszawska luna wypełniała horyzont, wydawało się, że spali się tam wszyscy... I wreszcie w lutym 1947, gdy z Niemiec przyjechałem na urlop, zobaczyłem Warszawę powojenną. Poszedłem na Starówkę: leżała pod śniegiem. Rusztowania podtrzymujące ocalałe mury świadczyły o troskliwości konserwatorów, ale nie nastrojały zbyt optymistycznie. Dość jednak wspomnień, wracając do naszego mieszkania. Otóż, te drzwi prowadzą z przedpokoju do kuchni...

— Znowu kuchnia bez okna... — westchnęła żona. — Czy jest śpiżarnia? Czy są schowki? Wnęki? Pawlacz musi być, bo pokoje bardzo wysokie. Powiedz po ludzku, co to jest „trzon węglowo - gazowy”?

Zamyśliłem się. — Jaka kuchnia? Hm, nie zauważyłem. Najdłużej stałem przy oknie.

— Taka jak u Wandy? Biała? — Nie, jakaś inna. Szara, taka... mysia.

— Aha. Teraz już wiem wszystko.

Następnego dnia pojechaliśmy razem. Ledwo przekroczyliśmy próg zapomnieliśmy o pawlaczu, śpiżarni i o schowkach. Od razu podeszliśmy do okna.

— Nie wyobrażam sobie Warszawy bez Starówki — powiedziała żona. — Gdyby tu zbudowano gmachy a la Kruca, lub coś w rodzaju MDM, umarłabym z pewnością.

Ulegliśmy wzruszeniu. Ogarnia ono wszystkich warszawiaków, gdy spoza miasta lub z byle jakich mieszkań przeprowadzają się do s i e b i e. Ale wzruszenie lokatorów nie uwalnia fachowców od obowiązku pamiętania, że wygląd zewnętrzny domu, to nie wszystko.

Przeprowadziliśmy się w październiku 1953. Ludzie wnoszący paki z książkami i meble kleili w żywy kamień a u t o r a klątki schodowej. Bo, rzeczywiście: z obszernej sieni prowadzi w górę kretakciśnina i dopiero od półpiętra zmienia się w normalną klatkę schodową. Na dobitkę, gdzie ciasno i kręto, tam właśnie nie zrobiono poręczy. Z obu stron gładki mur.

STANISŁAW ZIELIŃSKI

Wreszcie wniesiono rzeczy. Ułagodził ludzi, chcąc nam okazać życzliwość, zabrał się do krytykowania. Słoneczny kolor jasnych ścian nazwali „zwykłym ugiem”. Powiedzieli, że wyprawa „robiona łokciem, bo kostropata”, że „ugier będzie się sypać bo za mało kleju”, że myśnią kuchnię „najlepiej od razu wynieść do piwnicy” itd... Na szczęście zbliżał się zmierzch, więc ludzie szybko dopili poczęstunek i odjechali.

Tegoż wieczoru stwierdziliśmy brak pawlacza, śpiżarni, schowków i łuficzków. Ustaliśmy, że kuchnia jest przenośnym piecem węglowym typu „Jawor”. Miał brzmienia nazwa nic nam nie mówiła, więc odłożyliśmy opinię o „Jaworze” do ogniowej próby.

Kolo północy, przesuwając po raz setny tapczan dokonalem rewelacyjnego odkrycia: umieszczenie drzwi pośrodku ściany potęguje nieustawnosć pokoju. Żona twierdzi, że to prawda stara jak świat.

2.

Po kilku dniach zapanował w mieszkaniu jakiś taki ład. Odrzuciliśmy ofertowe okazyjnie „przedwojenne klamki”, oraz propozycję wyłożenia kuchni, łazienki i WC kafelkami w dowolnym kolorze po przystępnej cenie 160 zł. za metr kwadratowy. Zrezygnowaliśmy również z malowania jeszcze raz pokoi.

Próba kuchni dała następujące wyniki: otworzywszy drzwi do przedpokoju i na klatkę schodową można rozpalic ogień. Przy pewnym wysiłku i znacznej ilości drewna można spalić w „Jaworze” parę kilogramów węgla. Rozgrzany „Jawor” śmierdzi i grozi poparzeniem, jeśli ktoś lekkomyślnie dotknie metalowych uchwyty przy drzwiczkach. Ciasto umieszczone w tak zwanej kuchence należy wyrzucić do kubła. „Jawor” pali, ale nie piecze.

Sprawę łuficzków wyjaśnił list wydrukowany w „Życiu Warszawy”. Okazuje się, że zatwierdzono dwa typy okien. Obydwa bez łuficzków. Zadekowałyśmy względy estetyczne. Ponieważ w zimie także otwiera się okna, więc strata opału jest tak oczywista, że nie wymaga powtarzania przytoczonych we wspomnianym liście obliczeń. Okna bez łuficzków prezentują się być może lepiej, ale wątpliwa ich ozdoba jest np. kaszanka na sznurku. A z takimi elementami dekoracyjnymi trzeba się liczyć, bo śpiżarni, jak już wiemy, nie ma.

Wkrótce po propozycji kafelkowej kupilem książeczkę pt. „Trakt Starej Warszawy”. Z licznych fotografii dwie od razu wpadły w oko. Na jednej łazienka z ciemnymi kafelkami, na drugiej kuchnia węglowo - gazowa i kafelki białe. Pod zdjęciami podpis: „Mieszkania Starego Miasta otrzymały wyposażenie takie jak wszystkie osiedla warszawskie”. Po przeczytaniu postanowiłem kupić pedzel, pokost i olejną farbę. Odkładać inwestycji nie można. Pod wpływem parę „zwykły ugier” sypie się do zupy. Gotujemy oczywiście na płytce gazowej. Na rusze od „Jawora” przesiaduje kot. Mysi kolor robi swoje.

3.

Znajomi i przyjaciele odwiedzają nas o różnych porach. Nie można ich odpędzić od okna. „Ach, Starówka, ach widok! Macie szczęście. Tu człowiek czuje, że naprawdę żyje. Ach!...” — powtarzają raz po raz w zachwycie.

Aż pewnego dnia (jak grom z jasnego nieba), zjawila się sąsiadka spod osmego... Przyniosła list-prośbę mieszkańców Strony Barssa (z

mieszkań mających widok na Brzozową) skierowany do Naczelnego Architekta Warszawy.

— Grozi nam odbudowa Brzozowej, to znaczy, że w odległości kilku metrów od naszych okien wyrośnie mur. Zamiast widoku — cudze okna. Zamiast słońca — półmrok. Czy pan podpisze?

Podpisałem. Wieczorem zerwał się wiatr. Rozhuczała się klatka schodowa. Wyła, świszczala, postękiwała. Wydawało się, że lada chwila dom zerwie się z fundamentów i poleci na Muranów. Efekty akustyczne wspaniale. Nigdzie nie słyszałem podobnie znakomitych.

4.

Robotnicy zatrudnieni przy rozbiorze ruin Brzozowej (cały czas mowa o stronie nieparzystej) nie wiedzą nic. Są ze wsi. W kierownictwie naszego odcinka ruszają ramionami: jeszcze nie pewnego. Stary majster, znający Starówkę na wylot, twierdzi, że możemy spać spokojnie, bo „po co? Teraz miejsca jest dosyć. Nie trzeba domu wypchać na dom. Tu, na Brzozowej” tylko c e l o w n i a c oś warta (najwyższa ruina przy Celnej), reszta takie same dziady jak na Pradze”. Na zakończenie rozmowy postukał dwunaznacznie palcem w czolo.

Mój znajomy jest za odbudową Brzozowej. Powiada, że była ulubionym miejscem spacerów „pełnym romantycznych zakamarków”. Mieszkał na Kolonii Staszica. Na Starówkę przychodził popatrzeć i

pospacerować. „Architekt jest mądrzejszy od literata. Pisarz nie zbuduje domu, architekt zaś może napisać książkę. Zostaw sprawę fachowcom. Zresztą, tak było dawniej. Była Brzozowa, niechże będzie znówu”.

„Tak było”, to argument ważki. I oto od drobiazgów, od drobnych usterek z gatunku „Jaworów” i schodów bez poręczy, dochodzimy do sprawy istotniejszej. Do określenia proporcji, co zabytkom, a co ludziom.

5.

Dawniej od Mostowej po zamek stał mur obronny. Pojedynczy, bo z tej strony miasta Wisła stanowiła naturalną przeszkodę dla napastników. Zabudowania gospodarcze mieszkańców Strony Barssa zmieniły się z czasem w budynek mieszkalne. Wyrosła Brzozowa. Był okres, że ulica słynęła z domów publicznych średniej kategorii. A jednak o wznowieniu tych instytucji głucho. Dlaczego? Bo nie. Nie kopiujemy wszystkiego, co dawne.

Był kiedyś na rynku ratusz, były też włoskie tople. Były stragany i był wodotrysk, przy którym Tępow dostał po pysku. (Z tego wszystkiego właśnie wodotrysk przydałby się dzisiaj. W upały Rynnek nagrzewa się jak... „Jawor”). Gdy budowano mury obronne nie było wodociągów, kanalizacji, elektryczności, telefonów, gazu, barów mlecznych i Cepeli. Budując mury po raz drugi nie zaleca się jednak łuczywa do oświetlenia mieszkań. Dostęp powietrza i słońca jest zdobyczą równie cenną jak światło elektryczne. Dlatego np. w pro-

TRADYCJA PRZYMIERZA

EDMUND OŚMAŃCZYK

Radość, jaka zapanowała w Polsce w przeddzień Piętnastej Rocznic wresznie, gdy z Paryża nadeszła wiadomość o pogrzebaniu tam absurdalnego układu o armii antyeuropejskiej, złączyła się z powszechną w naszym narodzie nową falą tradycyjnej sympatii dla Francji.

Ogłoszona kilka dni przedtem nota Rządu PRL do Rządu RF ożywiła w społeczeństwie naszym serdeczną pamięć wspólnych losów Francji i Polski i choć w ośmiu ostatnich dniach sierpnia w całym świecie spoglądano z uwagą na Francję, śmitem twierdzić, że w Polsce w spojrzeniu na Francję najwięcej było w tych dniach najsłodszej uczuciowej ładunku.

W okresie, w którym ogłoszony został tekst naszej noty do rządu Francji, chodziłem po Warszawie i stawałem napotkanym znajomym pytanie: „Z jakim uczuciem przyjeżdżacie do Francji? Czy macie jakieś wiadomości, że nasz rząd proponował rządowi Francji Traktat Przymierza i Wzajemnej Pomocy?” Odpowiedzi były za każdym razem prawie te same: „Z uczuciem radości”, „Z sympatią”, „Z serdecznym uczuciem”.

Świadomo sformułowałem pytanie tak, by odpowiedź odzwierciedlała uczuciowy klimat, jaki charakteryzuje stosunek naszego narodu do Francji. Niezmiennie od stułeci kochamy Francję i wiemy z historii, jak bardzo bliskie, jak bardzo współzależne są dzieje naszych narodów. Nie będę wyliczać przykładów z kilku stułeci, wspomnę natomiast tylko przykład sprzed lat piętnastu. Opowiadał mi, że gdy we wrześniu kapitulowała przed hitlerowskimi generałami Warszawa, w Paryżu plakano tego dnia na ulicach. W rok później w okupowanej Warszawie widziałem

sam przez łzy płaczących warszawiaków, gdy dotarła do nas wieść, że hitlerowscy generałowie depczą paryski bruk. Zaciśniętymi pięściami ludzie wycierali łzy i przyrzekli sobie, że uczynią wszystko, aby nigdy więcej w przyszłości Europa nie mogła oglądać poharbienia swych stolic.

Potem doczekaliśmy się radości wyzwolenego Paryża i radości Francuzów z wyzwolenia Polski i oparcia Polski o Odrę i Nysę, rzeki pokoju i bezpieczeństwa również i Francji. Przechywałem osobliwie tę radość w sierpniu 1945 roku w Poznaniu, kiedy spośród kilkuset zagranicznych korespondentów tylko radziecki i francuski dziennikarze manifestację wznosili nam i radowali się z nami z ustalenia granic Polski na Odrze i Nysie.

Radość tamtych dni zmacona jednak została przez lata następne, kiedy z serdeczną troską w Polsce obserwować nam przyszło rzecz nie do wiary, a jednak prawdziwą, że oto odbudować się chce nad Niemem hitlerowski Wehrmacht i to z pomocą Francji! Przecież zrodzony w Waszyngtonie, opracowany w Bonn i w Paryżu układ o armii antyeuropejskiej zwracał się przeciwko Europie Wschodniej, a więc przeciwko Polsce! Otwierał on zatem perspektywę czegoś, czego nigdy w historii nie było, czegoś niesamowicie absurdalnego: wciągnięcia Francji na drogę wojny przeciwko Europie Wschodniej, i to Francji w sojuszu z hitlerowskimi generałami, którzy przed kilkunastu laty dawili Warszawę i Paryż!

Odbudowując Warszawę, wznowsząc wielkie budowe socjalizmu, wyprzedzając w uprzemysłowieniu

stokację ulic Piwna — Piekarska — Rycerska — Wąski Dunaj zabudowę działki obniżono z 78 proc. na 57,4 proc. (Dane z pracy J. Vogtmanna: Adaptacja zabytkowych domów mieszkalnych, PWT 1953).

Dlatego Autor wymienionej książki określa zabudowę XIX-wieczną jako świadectwo zupełnego lekceważenia najbardziej elementarnych potrzeb człowieka. I dlatego budzi sprzeciw odbudowa Brzozowej w postaci istniejącej na makiecie i na planach.

W tym sęk, że Starówka, to nie muzeum. Muzeum po wyjściu zwiedzających można zamknąć na cztery spusty... To nie dekoracja teatralna i nie makiet naturalnej wielkości. Starówka jest dzielnicą turystyczną - mieszkaniową. Turysty przychodzą i odchodzą. (Wybieczek do „Krokodyla” pod turystykę podciągnąć się nie da). Wracając do siebie spacerowicze z innych dzielnic miasta. Zostają mieszkańcy. Ludzie, którzy chcą mieszkać na Starówce. Nie przechylajmy więc szali zbyt mocno na korzyść turystów.

A zresztą — czy „zwolennik Brzozowej”, oprowadziwszy turystów po Rynku, z równą dumą i pewnością siebie pokaże zwiedzającym mieszkanie bez światła? Jakże znajdzie usprawiedliwienie? Ze tak było? Ze w murze zasłaniającym słońce tkwią barokowe lub gotyckie reszki?

Poprawiając błędy przeszłości — nie grzeszymy. Mamy obowiązek poprawiania nie tylko ogólnego wyrazu plastycznego dla jeszcze piękniejszych efektów światłocienia, ale i szczegółów, dla codziennej wygody i zdrowia. Dlatego mieszkańcy Strony Barssa podpisywali petycję wzywając w niej ratunek przed trwałym zaciemnieniem słońca. To naprawdę ludzkie. Przypuszczam, że najzapalczywszy o-

brońca zabytków nie zbudowałby dla siebie mieszkania z widokiem na mur barokowy... To także ludzkie.

6.

Pociemniały młode tynki Starego Rynku. Słońce je patynuje i deszcz i węglarz kokosowym pyłem. Minął prawie cały rok. Wybieczki nie zawracają z Rynku w stronę miasta. Spieszą obejrzeć Barbakan, Fretę, Nowe Miasto. I my chodzimy tam w niedzielę. Barbakan piękny (Kraków z zadrzoci chyba pięknie). Tuż obok, na murze budującej się kamienicyki hasło: „Każda cegła w murze!” W obronny?

Całość fortyfikacji można ocenić tylko na makiecie wystawionej na Starym Rynku. Podwójny, tegi mur od Podwala po róg Mostowej i Brzozowej. Wiesz i baszt kilkanaście. Ile cegieł pochłonie realizacja średniowiecznej wizji? Dużo.

Nie strzelam z procy w obronny mur. Nie mam również zamiaru zohydzać złośliwościami pięknego dzieła konserwatorów. Ale, gdyby mi dano (na przykład) do wyboru, co zbudować najpierw, izbę szkolną czy kawał muru, głosowałbym za szkołą. Rzecz w tym, że baszta może czekać, a dzieci nie. Idzie mi o hierarchię potrzeb. Jeżeli nie zachowamy proporcji i hierarchii, nie pochwalą nas z pewnością.

Sprawy to delikatne i drażliwe, bo nie obojętne sercu. Lecz dyskusy-towa potrzeba — póki czas, choć Starówka to nie Kruca.

Gdy ludzie wracają ze Starówki, twarzą promienią radością i dumą. Słyszałem kiedyś: „to, panie, nasz bilet wizytowy rzucony na grób hitleryzmu”. Lecz czy pełne blasku, to nie usta pełne wody, Z wodą w ustach nie zajdzie się daleko,

polskiego, Dla byłych okupantów Warszawy i Paryża naturalne dążenie narodów Francji i Polski do zabezpieczenia pokoju w Europie jest oczywiście rzeczą alarmującą. W Bonn przyjęto oczywistą wiadomość o propozycji polskiego rządu z uczuciem wściekłości, tym większym, iż politycy bońscy i waszyngtońscy zdają sobie dobrze sprawę z tego, że propozycja polska jest naturalną konsekwencją długiego historycznego procesu, w którym wreszcie 1939 r. i czerwiec 1940 r. są bardzo ważnymi datami, a razem jest naturalną konsekwencją tych wszystkich zbliżeń francusko-polskich, które w ostatnich czasach obserwowano z takim niepokojem w Bonn.

Nowy krok w kierunku związania wspólnych interesów francusko - polskich w imię bezpieczeństwa naszych narodów ze strony polskiej został zrobiony.

W propozycji przymierza francusko-polskiego odżyła w obliczu wspólnego niebezpieczeństwa. Coraz częściej z ust Francuzów (również tych bardzo dalekich od komunizmu) slyszeliśmy w ostatnich dwóch latach słowa: „Jesteśmy naturalnymi sojusznikami”.

W Genewie — choć to szczegó-

bardzo drobny, niemniej tak charakterystyczny, że warty wspomnienia — dziennikarze polscy byli otaczani tak serdeczną przyjaźnią ze strony większości dziennikarzy francuskich, że zwróciło to uwagę jednego z adenauerowskich korespondentów, który pewnego dnia, widząc znów grupę polskich i francuskich dziennikarzy w serdecznej rozmowie, kąśliwie zapytał: „Czyżby nowy francusko - polski sojusz?”

Już przedtem w prasie adenaue-

rowskiej ukazywały się zresztą artykuły alarmujące o coraz szerszych kręgach zbliżenia francusko-

nym! To on swoją osobą usprawie-

diwia nalność opisu. Jego pers-

pektywy widzenia wyznaczają granice satyry. Ciemnogradzianie są

zli i głupi. On żalonoś naiwny.

Tak jak być powinno w krotkach.

Kiedy odkładamy poemacik po

ukończonych lekturze, uczujemy się

trochę nabrani. Więc jak to? Każ-

dy z własnego doświadczenia we-

że, że mieszczkańskich indywidualistw

nico trudniej rozpoznać w zwiu

niż w „Podróży Bulwicia”, że na-

cisk burżuazyjnej mentalności, że

dywersja drobnomieszczańskiej ide-

ologii działa daleko bardziej skryty-

mi drogami niż te, które zaaga-ro-

wał satyryk (rozdziaty: „Koniec

świata”, „Trochę bakteriologii”,

„Pod białą lilią”). I tutaj wpadamy

na drugi trop podróży Bulwicia.

Ten poemacik heroikomiczny to

nie tylko satyra na wrogów klaso-

wych, ale w równym stopniu saty-

ra na uproszczone pojęcia o wro-

gu klasowym. Po to właśnie poliz-

bný jest w utworze bohater typu

Chryzostoma Bulwicia — naiwny

obserwator, komentator i kronikarz

w jednej osobie.

To jest właśnie owa druga per-

spektywa „Podróży do Ciemnogra-

du”. Perspektywa persyflażu. Jesz-

cze jedno upodobanie łączące Ga-

łczyńskiego z satyrykami wieku O-

świecenia.

BOGDAN WOJDOWSKI

KONTYNUATOR PERSYFLAŻU

Zniewalająca jest w poezji Gałczyńskiego gra liryzmu i drwiny, mieszanina wzniosłości i komizmu, dzięki której patos tak blisko graniczy z sarkazmem, oda z groteską, hymn z parodią. Pisarz ten, jak nikt inny chyba we współczesnej literaturze, potrafił łączyć żenującą afektację z prostotą liryczną, wyzwalać w czytelniku — czasem jednym i tym samym utworem — skrajne stany uczuciowe, rozpalać w jego wyobraźni entuzjazm i gasić go ironią. Trudno byłoby ułożyć jego twórczość tak, aby w jednym tomie znalazła się liryka a w drugim satyra, ażeby osobno ułożyć liryki obywatelskie i liryki intymne. (Nawiasem trzeba wspomnieć, że według tej właśnie nieszczytliwie zastosowanej zasady podziału skomponowane jest ostatnie wydanie pism poetki).

Gałczyński miał swawolną wyobraźnię libertynna — ruchliwą i przewokującą. Błaka się gdzieś w jego twórczości cień rubasznego ironisty wieku osiemnastego. Zresztą sam był świadom tych nawiązań własnych. Poemacik humorystyczny — „Chryzostoma Bulwicia Podróż do Ciemnogradu” — już w samym tytule nawiązuje do tradycji satyry Oświecenia. Ale nie tylko w tytu-

le. Szyderczy ton tych wierszy, ich zniewalający dowcip, zabójcza ironia oddane są w całości na usługi racjonalistycznego myślenia.

Podobnie jak Stanisław Kostka Potocki, który w swej „Podróży do Ciemnogradu” odnalazł na mapie monstrualne królestwo feudalizmu, którego prawa i instytucje parodiują ówczesne rzeczywistych monarchii Europy — Gałczyński odnalazł drobnomieszczański partykularizm i wpisal go na mapę współczesności.

Cóż to za krajna? Mieszkańcy jej śpiewają hymny z refrenem: „wiat trzecia wojenka”. Z okrzykiem „koniec świata” na ustach wykupują szparagi, koldry i pinieski. Topią się znajdując u swych dzieci czerwony krawat. Cóż to za kraj? Ludzie tu chodzą z parawanikami aby ocalić „życia prywatność”. Każdy posiada tu własną latarnię z monogramem i łódkę, przy pomocy której przepławia się na drugi brzeg Ciemnawki, a wszyscy obracają co chwila wzrok w stronę ryccerza na jedno wypatrzonego przyjazdu „białego konia”.

Oto obraz drobnomieszczańskiego Ciemnogradu, który ujął parodię dysta. Nie ma takiego kraju na rzeczywistej mapie, lecz pokutuje je-

szcze typ mentalności wydającej takie objawy. W przekonaniu wielu z nas drobnomieszczański partykularz społeczny zamknięty jest w granicach podatków i ceł, skompromitowany w oczach młodzieży, osaczony wobec zdrowych reakcji opinii publicznej. Tak, ale używając słów poetki, „pod lodem Ciemnawka płynie”. I jeżeli nadal w upodobaniach, gustach, ambicjach kulturalnych, obyczajowych i estetycznych pokutują zastarzałe nawyki — to ani podróz Bulwicia do Ciemnogradu nie jest podrózą spóźnioną, ani atak satyryki nie okaże się bezcelowy.

Wysuwa się drobnomieszczaństwu grunt spod nóg, traci ono jako warstwa rację swego gospodarczego istnienia w handlu, wytrącona mu jest z rąk inicjatywa prywatnej twórczości, ale właśnie dlatego w duszyczce rozgoryczonego mieszcza-nina rośnie lek i poczucie bezsilności. Lek dyktuje mu nienawist do socjalizmu, bezsilność podpowiada mu absurdalne koncepcje polityczne. Walka klasowa przenosi się w wyższe piętra nadbudowy społecznej. Toczy się również na polu światopoglądowym, w sferze orientacji i pojęć o świecie. Oto, czemu Ciemnograd odkryty przez

Chryzostoma Bulwicia w jego podróży nie jest wytworem jedynie wyobraźni poety, ale wymiernym obszarem na mapie społeczeństwa.

Bardzo różny jest poemacik heroikomiczny Gałczyńskiego w porównaniu z większością aktualnej produkcji satyrycznej. Nastroża też pewien kłopot, bo nie mieści się ani na obszarze zajmowanym przez humorystykę rozrywkową, ani w obrębie rytmowanej satyry politycznej. Sekret tego utworu kryje się chyba w tym, że Gałczyński potrafił nie tylko „piętnować”, ale również — śmiać się szczerze i głośno. A to wcale nie jest — jakby się na pozór zdawało — powszechnym przywilejem współczesnej satyry. Nie ma on w zwyczajny pienić się, ale, jak każdy powołany parodysta, podaje obiekt swych ataków zabiegom deformującym, które w rezultacie muszą dać efekt zamierzony.

Bo tutaj każdy ma parawanik, chodzi z nim, jeździ i sypia na nim.

Gdy się, na przykład spotka dwóch panów, to rozmawiają zza parawanów;

U góry widac głowy, kosmyki, zaś za zastoną reszta psychiki.

Taka metoda, jak łatwo zgadnąć,

ocala w pełni życia prywatność;

i tę intymność,

i to zacisze,

świat psychoprzygód...

Któż to opisze?

Czy taka deformacja stoi w sprzeczności z metodą realistyczną? Na pewno nie. Służy ona wyjaśnieniu cech rzeczywistego zjawiska, prowadzi do jego celowej absurdalności. Znali ten sposób wielcy ironiści przeszłości. Krasiński na zakończenie wielkiej wojny mnichów kazał wnieść do zważnionych gigantyczny puchar, owo osławione „vitrum gloriosum”. Był to nie tylko znak zgody dla stron walczących, ale zarodem groteskowego symbol opilstwa ówczesnych klechów. Parawaniki Gałczyńskiego, wprowadzone do poematu na oznaczenie mieszczańskiego indywidualizmu, nie są wcale mniej wymowne.

„Podróż do Ciemnogradu” — to parodia skompromitowanej klasy i reliktów jej mentalności. Sadu nad tym środowiskiem dokonana już historia. Może właśnie dlatego więcej w tym utworze z krotkowili niż z satyry polemicznej. Tak, to krotkowila o mieszczaństwie. Ale nie tylko. Między wiersze jej wkradł się jeszcze jeden ton.

Krytyce i ośmieszeniu poddaje poeta mieszkańców Ciemnogradu. Tylko że Chryzostom Bulwiec nie jest przecież bohaterem pozytyw-

R. I. Gałczyński „Chryzostoma Bulwicia Podróż do Ciemnogradu”. Wyd. Lit. Kraków 1954. Wydanie I. Ilustrował Daniel Mróz.

ZA DAŁĄ - DAL

ALEKSANDER
TWARDOWSKI

(Fragment poematu)

Początek pieśni trudno dźwigać,
Choć chcesz, by była jak najszczęsza.
Aż patrzysz nagle: poszło, chyba?
No tak — przylega wiersz do wiersza.
I jak przylega! Szlak przygodny,
Gdy krew dla niego wzbiera falą,
Będzie twym wsparciem niezawodnym —
Niosąc ci w darze dal za dalą.
I na papierze myśli drogie
Spisuje, jakby ciebie urzekł. —
A od dobrego cugu ogień
Bucha i huczy głośno w rurze.
I oto szczęścia cechy stare:
Dreszcze, bijące serce żywo,
I rozpalone ciało żarem,
I ręk do pracy niecierpliwosć...

I nagle —
Zajęczała żalem
Ta oś pod hamulcami. Płacz jej
Oстрыm odezwał się metalem
I przeszył cię nawskroś rozpaczą.

I przez ojczyznę naszą całą,
Przez wszystkie wioski jej i miasta
Nieszczęście falą się rozlało —
I w sercu wielki ból narastał.

I, jak szeleszcząc, wiatr czasami
Przytula się do ziemi blisko,
Tak wszyscy w bólu byli z nami
I nasza dal
I nasza bliskość.

A pociąg, jakby zwolnił biegu
Przed jakimś mostem, czy tunelem...
Sztandary chyłą się w szeregu —
Żalobą smutek wagon ściele...

Dopóki ojca nie pochował
To jeszcze jesteś wciąż młodzieńcem,
Choć — może dziwne są to słowa, —
Czterdzieści lat masz albo więcej.
Choć żona, dzieci — trudna rada,
Wciąż jesteś synem tego ojca
I w życiu swym nie odpowiadasz
Za wszystko w pełni i do końca.
Choć sam się opiekunem staniesz
Swych spraw — to jednak, w każdym czasie
Chowasz sąd jego, radę, zdanie,
Jak gdybyś chciał je mieć w zapasie.
Spoglądasz w twardszą myśl od glazu,
W lat jego trudnych doświadczenie,
Lecz oto umrze — i od razu
Z młodości twej zostają cienie
I już do życia twoje dojście
Musi być twarde po tej stracie,
Ponieważ był ci wszystkim — ojciec:
Twój nauczyciel i przyjaciel...

Tak w marcu mieliśmy na twarzach
Znak bólu, który nie przeminie,
Jak gdyby każdy się postarzał
W tym dniu, w okrutnej tej godzinie.

Wtedy, w tej chwili pożegnalnej,
Gdy szliśmy za pogrzebem ojca,
Poculiśmy odpowiedzialność
Za wszystko w pełni i do końca...

W ciszy, w głębokim smutku wtedy
W sali zebraliśmy się tłumnie —
W tej samej sali, w której kiedyś
Przy leninowskiej stał on trumnie
Serce mu biło równym rytmem,
Z ręką na piersi patrzył z siłą,
A te budowle, praca, bitwy —
Wszystko przed nami jeszcze było,
Wszystkie terminy te i daty,
Wskazania, co kreśliły los nasz,
I wreszcie dzień okropnej straty,
Gdy wieść o śmierci się rozniosta...

On stał. Kraj cały bólem zdjęto
I on przysięgał razem z nami.
I leninowskie wielkie dzieło
Musiało dźwigać jego ramię.
On właśnie musiał w rękę trzymać
Ten wszechpotężny ster okrętu
Do dnia, gdy przyszła smutna zima,
W której nie stało go. Zaczęła
Sprawę ujęły nasze dłonie,
Ster pochwyciły ręce obie...

Ale czyż zdołam mówić o nim?
Nie — ja nie o nim.
Ja — o tobie

Mój przyjacielu, rówieśniku.
Druhu wczorajszej mej młodości,
Byliśmy dziećmi w Październiku
I obok siebie myślny rośli,

Czas naszych losów zimny, głodny,
ZWROT, co pożaru był płomykiem —
Był naszych młodych lat podobnych
Niepowtórzonym Październikiem.
Ich wojną był i wielkim głodem,
Wiarą i zrywem i marzeniem,
I niósł zwycięstwa ich urodę,
I świętą pamięć rozpromieniał
Tych dni i nocy wiosny mglistej,
Gorących słów, żarliwych pieśni,
Trosk, niepokojów chat ojczystych
I wielkich dróg, i ścieżek leśnych:
Dróg do bieguna północnego,
Którym blask rzek szumiących świecił —
Spraw kuli ziemskiej i wszystkiego
Czym wiek nasz znaczą się w stuleciach.

W tej dali — w pracy naszej zwartej,
W męstwie, ofiarach, w naszym marszu
On z nami był i z jego hartem,
Z jego imieniem szliśmy naprzód.
I w miejsce mej młodości, strutej
Nedzą barnków, niewygody
Rosły pałace, mosty, huty,



RYS. J. CELNIKIER

Fragment kartonu do kompozycji pt. Rewolucja Październikowa

Tych lat kopalnie i ogrody.
Chroniliśmy tę sławę czujnie,
Z nim, w Kremlu nasze serce żyło;
Tu nic nie dodasz, nic nie ujmiesz —
Bo tak na ziemi naszej było.

I niech rozjaśni pamięć światłem,
Niech nam utrwali cechy znane
Częstokroć twardej i niełatwej
Jego prawości niezachwianej.
To ona pulsowała w żyłach,
Droższa nam w życiu ponad wszystko
Ta jego prawosć, jego siła,
Gdy pod czołgami kraj ojczysty
Huczał w pocisków wścieklej wrzawie.
Ryczącą falą ognia spływał —

Gdy on naszego życia sprawie
Dał krótką nazwę: sprawiedliwa.

On, który dał nam hart i męstwo,
Dni jasnej nam przyszłości wręczał —
Dziś zawdzięczamy mu zwycięstwo,
Tak samo, jak on nam zawdzięcza.

O, takiej władzy ojca — wierzyć —
W żadnej rodzinie nie znajdziecie,
To było nasze wielkie szczęście,
Że żył on pośród nas na świecie,
Ze drogę życia nam wzbogacił,
Ześmy kochali to, co robił...

Mój rówieśniku, druhu, bracie,
Wiedz:
Ja — o tobie
I — o sobie.

I ja, schyliwszy nisko głowę,
Wśród tych, co byli bólem zdjęci,
Też stałem w Sali Kolumnowej
Z oddzielną, własną mą pamięcią.

Tworzyłem przecież przy nim. Czułem,
Ze mam najświętsze prawo marzyć,
By, przeglądając spis tytułów,
On mógł i mnie tam zauważyć.
Mógł wzruszyć się albo surowo
Osądzić krytyką bezwzględną
Moją stronicę, wiersz, czy słowo —
Z tych, które są, lub z tych, co będą.

Tę pracę rozpocząłem przy nim —
Wybranek marzeń drogich, bliskich —
Lecz nadszedł dzień, zakreślił linię
I ja — za linią, tak jak wszyscy.
Oddany zamierzeniu memu
Przerywam je do pewnej pory,
Bo nie od razu mogłem przemóc
Ból straty i nieszczęścia gorczy.
Wiedzialem, że to wbrew mej woli,
Ze pióro w ręce będzie zwiślać,
Dopóki serca, które boli
Nie będę tutaj mógł opisać —
Zrodzonych przy nim myśli nawał...

A życiem rósł mój kraj rodzinny,
Ani na chwilę czas nie stawał,
Ale się stawał za to innym...

Niby wiosenne kwiaty pierwsze,
Wyglądające jeszcze z pęków,
W świat wyrzywały się te wiersze —
Szukało serce w słowach dźwięku.
Przyroda też rozlała wokół
Swe dary — nocą i o brzasku —
By nie zaciemnić straty roku,
Lecz by mu przydać więcej blasku.
Ludzi przy siedwie pół zatrudnić,
By do zwycięskich szli ataków,
Od świtu północ wzniesie, południe —
Do pełna podnieść wschód i zachód.
I już dla wszystkich tych zamierzeń,
Właśnie na wielkiej tej przestrzeni,
Dla miast i wsi, dla dróg i ścieżek
Wstawał roboczy dzień — plomieniem!

Już coraz piękniej kraj zieleniał,
Już nowe życie się zaczęło,
Już zapachniała chlebem ziemia —
To naród tworzył wielkie dzieło,
Losy całego swego kraju,
Własne, swych dzieci, swej rodziny.
Niezlomnej Partii powierzając,
Tak jak to zawsze ufnie czynił.

On ze sztandarem wznosił ramie,
Z nakazem swych nauczycieli...

I to jest stawa — wieczna pamięć
Żywych i tych, co już zginęli,
Nieśmiertelności wielką siłą
Tego, co od nas żyje dłużej.

Dziękuję ci, ojczyzno miła,
Ze mogę z tobą być w podróży,
Ze mogę zmieścić się niemało
I westchnąć szczęściem w nocy, we dnie.
I dalej w drogę — wielki, mały,
Ach, jak najmniejszy — wszystko jedno —
Do mnie zwycięstwo twoje należy,
Moim jest smutek twój i żal,
Przyzywasz mnie swym głosem świeżym:
Zdobądź wiedzę i przemierzaj
Za dalą — dal,
Za dalą — dal.

Przełożył: WŁODZIMIERZ BORUŃSKI

LESZEK STUDNICKI

Dyskusja o stadionie „START“

ZAPOMNIANO O CZŁOWIEKU...

Decyzja jury w konkursie na stadion „Startu“ oraz pokaz prac konkursowych dały początek ożywionej dyskusji w kołach architektów i plastyków, dyskusji, która jednak winna być zatoczona znaczenie szersze kręgi: powinni wypowiedzieć się ludzie, dla których stadiony tego typu wznosimy: robotnicy i urzędnicy, dorosli i młodzież, wszyscy, którzy po pracy zdobywają siłę i wypoczywać na stadionach i w parkach sportowych. Wydaje mi się, że o tych ludziach nie pamiętano przy ocenie nadesłanych na konkurs prac.

Cieszy mnie stwierdzenie sądu konkursowego, że wszystkie projekty stały na wysokim poziomie i przyniosły pozytywne rezultaty współpracy architektów i plastyków, tym cenniejszej, że trwającej od pierwszych opracowań projektu.

Jednak decyzja jury, przyznająca pierwszą nagrodę pracy zespołu warszawskiej ASP pod kierownictwem W. Fangora, Z. Inhatowicza, J. Soltana i F. Strynkiewicza, wydaje mi się niesłuszna. Niesłuszna, gdyż nagrodzono i przyjęło jako podstawę do projektu realizacyjnego pracę nie dającą odpowiedzi na podstawowe założenia konkursu: miał być zaprojektowany stadion dzielnicowy, w otoczeniu parkowym, w bliskości jednego z najpiękniejszych pałaców okresu klasycyzmu, na krajobrazie historycznym, na skarpie wsielanej.

Warunki konkursu wskazywały na konieczność projektowania nie jako kameralnego, związanego ściśle z otoczeniem. Sąd konkursowy, przyznając najwyższą premię pracy dającej rozwiązanie potężne, monumentalne, podporządkowujące sobie inne elementy układu, przytłaczające swą skalą człowieka, postąpił w sposób zaczynający u nas niestety wchodzić w tradycję: nagrodził pracę nie na temat. Istnieje obawa, że niedługo w naszej praktyce architektonicznej konkursy staną się tylko pretekstem do rysowania wizji plastycznych luźno tylko związanych z tak dokładnie przecież precyzowanymi warunkami konkursu.

Zastanówmy się na wstępie, czym powinien być stadion dzielnicowy? Moim zdaniem, odpowiedź na to pytanie zawarta jest w dużej mierze w warunkach konkursu: należało zaprojektować boisko do piłki nożnej wraz z bieżnią, otoczone widownią mogącą pomieścić 15.000 osób, halę sportową na 1.200 osób,

plywalnię, oraz szereg innych urządzeń, jak korty tenisowe, boisko hokejowe z trybunami, place do gier małych itp.

Jak wskazują cyfry, założenie raczej niewielkie. I nie dla sportu wyczynowego, o charakterze widowiskowym przewidziany jest stadion. 15.000 widzów gromadzi obecnie spotkanie ligowe, w którym biorą udział przeciwnicy, nie należący do czołówki przeciwnicy. Nie są rzadkością mecze, które ogląda 30 i 40.000 osób, nie mówiąc o spotkaniach międzynarodowych, na które przyszedłoby i 80.000 widzów, gdybyśmy tylko mieli odpowiednie stadiony. A przecież popularność sportu stale wzrasta.

Z drugiej strony, przewidziano do zaprojektowania urządzenia sportowe o dużej wszechstronności, całość założenia umieszczono w otoczeniu parkowym. Wydaje mi się, że warunki konkursu jasno wskazywały linię, po której miał iść projekt: należało udostępnić wiele dyscyplin sportowych możliwie największej liczbie ćwiczących. Stadion Z.S. „Start“ miał służyć idei zbliżenia człowieka pracy do boiska, kortu i bieżni, słowem miał służyć idei naprawdę masowej kultury fizycznej.

Tymczasem decyzja nagrodzenia pracy, w której b. silną dominantą plastyczną jest potężny amfiteatr — widownia, ozdobiony szeregami monumentalnych rzeźb, wskazywałaby, że mamy do czynienia ze stadionem typu par excellence widowiskowego, który jest terenem międzynarodowych zawodów czy igrzysk, gdzie boisko jest tylko areną dla garstki wyczynowców, a trybuna sednem zagadnienia. Wygląda na to, że członkowie jury byli nieco pod wrażeniem niedawno konkursu na „Stadion między wiaduktami“ na P-adze, ale nie zwrócili dostatecznej uwagi na różnicę skali zagadnień. Tam, pomimo że stadion miał spełniać również rolę dzielnicowego dla Pragi, poważną rolę odegrał także fakt, że stadion był przewidziany jako reprezentacyjny dla całej Warszawy, do czasu wybudowania odpowiedniego założenia na lewym brzegu Wisły. Trybuna boiska do piłki nożnej miała pomieścić do 60.000 widzów. Chodziło także o stworzenie pewnego rodzaju podkreślenia dla sylwetki Warszawy i Pałacu Kultury. W tym więc wypadku przyjęcie rozwiązania o charakterze wybitnie reprezenta-

cyjnym. mogło być uznane za słuszone, choć i tu, zdaniem wielu fachowców, można było pójść drogą ścisłego zespolenia projektu z zielenią sąsiedniego Parku Skaryszewskiego.

Stadion typu dzielnicowego powinien przez charakter swojej architektury ułatwiać zetknięcie człowieka ze sportem, powinien zachęcić do ćwiczeń ludzi dotąd albo obcych sportowi, albo znających go właśnie tylko z widowni.

Czy zaprojektowany przez pracownię warszawskiej A.S.P. potężny amfiteatr, otoczony ogromnymi płaszczyznami regularnie ujętej zieleni, spełni te zadania, czy ułatwi ludziom przełamanie oporów psychicznych i nawyków dzielących ich od czynnego uprawiania sportu — należy wątpić.

Zagadnieniem bardzo ściśle związanym z psychiką człowieka odpowiadającego jest kwestia właściwego zorganizowania terenów zielonych. I tu zupełnie niesłuszne wydaje się wyodrębnienie urządzeń sportowych z otoczenia parkowego. Przejście od parku, terenu wypoczynku biernego, do urządzeń sportowych, musi się dokonywać, moim zdaniem, w sposób niewidoczny, człowiek powinien być niejako wciągany na tereny przeznaczone do uprawiania sportu.

Dziwny wydaje się fakt, że autorzy omawianej pracy, mając w bezpośredniej bliskości przykład tak doskonałego zestrojenia architektury z otaczającą przyrodą jak założenie Królikarni, wybrali drogę wręcz odwrotną. A przecież tyle mówimy o korzystaniu z dorobku dawnej architektury.

Na przekór niezaprzeczonym wartościom plastycznym projektu chciałoby się powiedzieć, że obrano tu łatwiejszą drogę postępowania: wygodniej jest istniejący układ przełamać, stworzyć coś zupełnie nowego niż uszanować wartości istniejące, projektować w harmonii z otoczeniem, tak jak uczynili to autorzy pracy nr 2. (autorzy: D. Bredy, J. Brzuchowski, J. Łowiński, S. Niewiadomski, N. Strumiło i L. Tomaszewski).

Przykład wielu zrealizowanych stadionów w Z.S.R.R. oraz liczne opracowania teoretyczne autorów radzieckich wykazują, że problem łączenia naturalnych warunków pejzażu z architekturą jest jednym z najpoważniejszych zagadnień twórczych w dziedzinie budownictwa sportowego.

O TEORII I PRAKTYCE

ROMAN ZIMAND

Artykuł dyskusyjny

Sprawy, o których tu piszę, gnębią mnie od dawna. W połowie lipca pisałem o nich felieton; byłem wówczas pełen pasji i oburzenia. Zapewne dlatego felieton się nie udał — nie mogli nikogo przekonać. Jestem od dziesięciu lat propagandystą i wiem z własnego doświadczenia, że aby przekonać ludzi nie wystarczy mieć rację. Trzeba umieć tę rację przekazać innym. Prawda nie dowodzi się — jak mniemano ongi — sama przez się, gdyby tak było wszyscy ludzie od dawna byłiby marksistami, wszyscy chłopie spółdzielcami a wszyscy malarze realistami. Doprawdy trzeba umieć przekonać.

Ale mimo, że felieton się nie udał (nawet nie dałem go do redakcji) pozostał temat, sprawa, która ma miast z czasem błędnie wracała coraz niespokojniejsza, coraz bardziej natarczywa.

Powróciłem do niej i piszę o sprawie kryterium oceny dzieła sztuki.

W teorii sprawa jest jasna. Podstawowym wyznacznikiem wartości dzieła sztuki jest realizm rozumiany jako jedność ideowej i artystycznej strony utworu. Jako generalne kryterium oceny jest realizm problemem w zupełności wystarczającym, mieści on bowiem w sobie miarę natężenia ideowego obrazu i miarę prawdziwości, realizm mówi zarówno o szczerości wypowiedzi artysty, jak i o kształcie piękna, jakie wypowiedzi tej zdołał on nadać. Miara realizmu jest najbogatszym, najbardziej wszechstronnym narzędziem w ręku artysty, krytyka, działacza resortu kultury. Jej prawdziwość i przydatność stwierdza wieloletnie doświadczenie polityki kulturalnej międzynarodowego ruchu robotniczego.

Ale z teorią jak to z teorią. O wiele łatwiej jest nauczyć się jej na pamięć niż realizować jej założenia w praktyce. I nie ma nawet nic dziwnego w tym, że to czy inne urzeczywistnienie założeń teoretycznych nie jest bezbłędne. Praktyka bowiem jest znacznie bogatsza od teorii i znacznie trudniejsza do „uporządkowania”. Zle zaczynać dzieła się wtedy, gdy miast prostować błędy *dorabia się do nich ideologię*. Pisząc o dorabianiu ideologii mam na myśli takie zjawisko, kiedy do słusznych założeń teoretycznych usiłuje się dodać nieprawdziwe koncepcje, których jedynym uzasadnieniem jest to, że usprawiedliwiają nasze błędy. Dorabianie ideologii nie ma nic wspólnego ze wzbogacaniem teorii, tj. z takim zjawiskiem, kiedy np. krytyk powiada: w oparciu o doświadczenie naszej sztuki proponuję uzupełnić teorię realizmu socjalistycznego takimi to nowymi tezami. Dorabianie ideologii w przeciwieństwie do wzbogacania teorii nie świadczy o odwadze.

TEORIA HIERARCHII

Powstała ona w okresie triumfów schematyzmu, choć nie została nigdy sformułowana na piśmie, jawnie nie wystąpiła w pełnym uzbrojeniu ewentualnej argumentacji. Niemniej w dyskusjach, które toczą się na froncie plastyki, w niektórych posunięciach resortu kultury teoria ta żyje i działa.

Zwolennicy jej powiadają: oto mamy dwa obrazy — pejzaż i kompozycję o tematyce bezpośrednio politycznej, oceniać będziemy wyżej kompozycję, albowiem malarstwo pejzażowe jest mniej potrzebne.

Rozpatrzymy zatem dwie sprawy. Po pierwsze czy słuszne jest wysunięcie *rodzaju malarstwa* jako głównego kryterium oceny. Po drugie zaś czy rzeczywiście socjalistyczne stosunki między ludźmi zmniejszyły zapotrzebowanie na malarstwo pejzażowe.

Założenie pierwsze jest niesłuszne, a co za tym idzie, nieprzydatne. Stwierdzenie, że jeden obraz jest kompozycją a drugi pejzażem nic nie mówi o wartości, t.j. o realizmie tych obrazów. Jeśli powiem np. że „Portret zbiorowy” prof. Głowackiego jest kompozycją a „Kosciół w Chmielnie” prof. Studnickiego pejzażem — to mówię prawdziwe banalne, które same przez się nie dają mi prawa do oceny tych obrazów. Aby doszukać się ich rzeczywistej wartości muszę dowiedzieć się to obrazy realistyczne (a więc dobre, a więc piękne). Ale z chwilą gdy zastanawiam się nad realizmem wymienionych płócien, z tą chwilą teoria hierarchii jest mi niepotrzebna, ponieważ nie pomaga mi w ocenie realistycznych wartości sztuki.

Czy znaczy to, że krytyka nie interesuje rodzaj, od jakiego dany obraz należy? Nic podobnego. Wydaje się mianowicie, że krytyk musi pamiętać o tym, że kompozycja daje *najpełniejszy w malarstwie obraz świata*. Dlatego też krytyk, gdy ma do czynienia z *dwoma dobrymi, realistycznymi obrazami, z pejzażem i kompozycją, utwierdzi się w opinii, że kompozycja jest wyżej oceniana*. Postulat ten nie ma nic wspólnego z teorią hierarchii. Albowiem teoria hierarchii w praktyce abstrahuje od realistycznej wartości obrazów lub spycha tę sprawę na dalszy plan. Natomiast sformułowana tu zasada wychodzi z podstawowego założenia realizmu socjalistycznego — każde ona przede wszystkim troszczyć

O NIEKTÓRYCH SPRAWACH TRUDNEJ SZTUKI WARTOŚCIOWANIA

się o prawdziwość i piękno dzieła sztuki.

Błąd teorii hierarchii, która głosi, że kompozycja jako taka jest już godna pochwały a pejzaż jako taki jest czymś mało ważnym, polega m. in. — jak sądzę — na ahistorycznym traktowaniu naszego malarstwa.

Kiedy w 1949 r. na wezwanie Partii artyści zaczęli tworzyć malarstwo realizmu socjalistycznego, w tej nowej sztuce rzecz najbardziej nową była realistyczna kompozycja o tematyce bezpośrednio politycznej. Aby wyjaśnić dlaczego tak było należałoby napisać historię sztuki i estetyki międzywojennego dwudziestolecia. Pomijając tedy genezę, ograniczam się do stwierdzenia stanu rzeczy. Było w tej sytuacji rzeczą oczywistą, iż Partia udzieli pomocy przede wszystkim temu odcińkowi malarstwa, na którym trudności są największe. Dlatego też krytyka pisała w pierwszym rzędzie o kompozycjach, obrazy tematyczne wysuwała na plan pierwszy. Jak mogła, jak umiała pomagała temu, co się rozdziło. A że nie brak było przy tym nadgorliwów i nadentuzjastów — to popełniano i błędy. Ale nie one stanowiły o zasadniczej, słusznej linii uderzenia. Godzi się, nota bene, przypomnieć, że i wówczas Partia nie głosiła jakiegś pogardy dla malarstwa pejzażowego lub martwej natury. Owszem, pisano o tych gatunkach malarstwa mało — ale to wynikało stąd, że wszystkie siły (a nie mieliśmy ich znowuż tak dużo) skupiono na najtrudniejszym odcinku frontu.

W ciągu pięciu lat dzielących nas od katowickiego zjazdu plastyków w środowisku artystycznym zaszły nader ważne przemiany. Mimo wszystkie błędy czy to twórców czy, co było szczególnie dotkliwie, Ministerstwa Kultury i Sztuki, owe lata można uznać za najpodniejszy okres rozwoju naszego malarstwa bodaj czy nie w całym XX wieku. Nie jestem superentuzjastą, wiem dobrze, że nasi sztalugowcy nie stworzyli w tym czasie ani jednego dzieła na skalę malarstwa Giermskich, ale wiem na pewno, że od wielu dziesiątków lat nie powstały u nas obrazy o takim natężeniu ideowo - artystycznym co niektóre płótna Fangora lub realizacje malarstwa Tarasina, Wróblewskiego, Studnickiego czy Strumiły pokazane na IV Ogólnopolskiej Wystawie. Nadzwyczaj rzadko krytyk ma prawo wydawać komuś paszport na nieśmiertelność, ale dziś ma on możliwość powiedzieć: gruntu został przeorany — nowe ziarno zaczyna przynosić zdrowe plody.

I dlatego, że nowa sztuka jest już o wiele mocniejsza niż pięć lat temu, myślę iż starczy nam sił by iść naprzód równomiernie na całym froncie malarstwa sztalugowego. Czas przenieść kompozycje malarstwa z ciepłarni na pole — niechaj je owiewa wiatr historii, niechaj nimi kołyszą burze dyskusji.

Kilka uwag o drugiej z wymienionych tu przesłanek teorii hierarchii — o zasadzie negującej przydatność malarstwa pejzażowego. Nie wiem dlaczego sztuka, która mówi o pięknie mojej ojczyzny, która uczy kochać ziemię, pola i lasy — wszystko co od tysięcy lat wyrzeźbił u nas trud człowieka, nie wiem czemu taka sztuka ma być mało użyteczna. Narodowi nasi będą malarzowali piękno jego ziemi w dwójnasób. Zaborcy i rodzi mi wyzykiwacze chcieli z ziemi tej zrobić piekło. I może dlatego właśnie każdego z nas, gdy czyta o polach „malowanych” pociemnia, wyśrebranych żytem” chwytą coś za gardło. Zaprawdę nie wiem dlaczego miałbym niedoceniać sztuki, która przy pomocy kształtu, barwy i światła mówi o miłości ojczyzny, o pracy człowieka, o pięknie przyrody.

Może treści ideowe pejzażu są ubogie? Abstrahując od tego, że trudno mówić o ubóstwie treści w sztuce, która wyraża takie uczucia i myśli jak humanizm lub patriotyzm, sądzę że filozoficzne możliwości pejzażu są bardzo szerokie. Kto nie wierzy niech przyjrzy się uważnie partii pejzażowej jednego z najlepszych obrazów IV Wystawy — „Nasze ziemi” Strumiły. Jak wiele mówi ten rozległy kraj-obraz znakomicie oświetlony resztkami promieni słońca ukrytego za horyzontem. Kto był w 1945 r. na

Ziemiach Zachodnich nie po to, by grabić, lecz by budować, ten pozna, właśnie tę ziemię tych lat; ziemię trudną, rozległą, ziemię nową a jednak naszą. Strumiło jest w tym pejzażu wyznawcą ludowej filozofii, patrzy na pejzaż oczyma osadników ze swego obrazu, oczyma bohatera opowiadania Czeskiej „Zołnierza gospodarzem”. I jeśli porównać pejzaż z wielkiej kompozycji politycznej Strumiły z pejzażami prof. Studnickiego to zrozumiecie jak wiele bogactwa i różnorodnej treści zawiera może ten ubogi rzekomo rodzaj.

A może niedobre jest to, że pejzaże są na ogół małe. Uczy się historii. To tylko bywalcy Hotelu Lambert szadzili, że Chopin komponując mazurki i etudy zajmując się drobiazgami — my wiemy, że to nieprawda.

Jeśli wreszcie spojrzeć na całą sprawę od strony, że tak powiem, rynku, to i wówczas okaże się, że potrzeba malarstwa pejzażowego jest wielka.

Oto reprezentacyjne lokale na placu Stalina w Warszawie, oto piękne żłobki i przedszkola w nowych osiedlach, korytarze sanatoriów i domów wypoczynkowych,

turalistycznym knotem można się męczyć tak samo jak nad dobrym, z prawdziwego zdarzenia obrazem. A poza tym nie sądzę, aby ktokolwiek z malarzy chciał być nagradzany za to tylko, że się bardzo męczył — to uwłacza godności artysty.

O NAGRODACH

Sprawy, o których tu pisałem, nie należą bynajmniej do czystej teorii sztuki, o ile taka w ogóle istnieje. Krytyk ma pisać recenzje, juror ma przyznawać nagrody, pracownik CBWA ma oprowadzać po wystawach — a wszyscy oni są odpowiedzialni za to, co mówią narodowi o sztuce, odpowiadają przed odbiorcą i przed twórcą. Tam gdzie sprawa toczy się o kryteria oceny dzieł sztuki, tam kończy się zabawa, plotka, rozmówka a zaczyna polityka kulturalna, zaczyna się marksistowska nauka o sztuce.

I dlatego, zdając sobie w pełni sprawę z odpowiedzialności, jaką ponosi krytyk za to co pisze, chociażby najbardziej „w swoim imieniu”, chciałem powiedzieć, że niektóre nagrody przyznane na tegorocznej Wystawie budzą we mnie poważne zastrzeżenia.

Kontynuując dyskusję o IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyków „Przegląd Kulturalny” zamieści w najbliższym numerze artykuł Jadwigi Siekierskiej pt. „O wystawie słów kilka”

oto gabinety rektorów wyższych uczelni i dyrektorów kombinatów przemysłowych — wszędzie, na wszystkich ścianach tych pomieszczeń są białe plamy, które w przyszłości zajrzymy pięknymi pejzażami, martwymi naturami, portretami.

Dla jasności należy tylko dodać, że człowiek, który chciałby w przedszkolu powiesić wielką kompozycję przedstawiającą marynarzy polskich w niewoli czangkajszekowskiej byłby równie pozbawiony zdrowego rozsądku jak ten, który by przestronny hall siedziby jakiego ministerstwa chciał ozdobić jedynie małą martwą naturą.

TEORIA MĘKI

O ile teoria hierarchii operuje argumentacją intelektualną o tyle „teoria męki” kładzie nacisk na uczuciową stronę problemu.

Wśród artystów dość często można usłyszeć następujące rozumowanie: ten obraz jest wprawdzie nie zbyt udany, ale malarz włożył w niego wiele wysiłku, wiele męki twórczej.

Krytyk, który styka się z tego typu rozumowaniem, czuje się zażenowany. Krytyk bowiem nie chce urazić artysty, nie chce być posądzony o lekceważenie jego wysiłku. Krytyk często w takim wypadku milczy. Wydaje się, że trzeba przetrwać to niebezpieczne milczenie i powiedzieć co następuje:

Szanowni koledzy, kryterium wysiłku twórczego w ocenie wartości obrazu, nie może być decydujące. Jest to wyznacznik bardzo nieuchwytny, albowiem nie ma w przyrodzie ani w społeczeństwie jednostki miary, przy pomocy której można ocenić czy dany artysta włożył w dzieło więcej męki twórczej od swego kolegi czy mniej. Kryterium męki wywodzi się z kumsterskiej krytyki dwudziestolecia. To o malarzu Czapskim pisywali kapiści krytycy, że się bardzo męczy. Widocznie niczego bardziej ważkiego w obronie jego płócien nie można było wymyślić.

Krytyka naukowa tym jednak m. in. różni się od hagiografii, że nie zajmuje się hierarchizacją dostojności mecenastwa. Krytyk ma pisać recenzje, a nie żywoty świętych. Zgodzimy się, że jeżeli wspólnie walczymy o malarstwo realizmu socjalistycznego to musimy odrzucić teorię męki. *Naczelny miernikiem wartości obrazu jest realizm*, a nie abstrakcyjne rozumiany wysiłek twórcy. Tylko w oparciu o tę zasadę możemy odróżnić dobre malarstwo od złego. Bo ostatecznie nad na-

dzieży z organizacji „Spójnia” z Leninem w czasie jego pobytu w ówczesnej Galicji. A jednocześnie „Lenin i Spójnia” to obraz symboliczny tj. operujący nie tyle konkretnym historycznym zdarzeniem, ile ogólnym bardzo ujęciem tematu *Lenin i młodzież*.

Artysta ma pełne prawo do rozwiązania swojej koncepcji już to w jednym, już to w drugim kierunku. Ale artysta musi się zdecydować czy swoją koncepcję realizuje przez malarskie ujęcie rzeczywistej historycznej rozmowy Lenina ze Spójniakami czy przez ujęcie jej w sposób symboliczny (w realistycznym rozumieniu tego słowa). Otóż sądzę, że z tego punktu widzenia obraz prof. Eibischa jest *niezdecydowany*.

Zaczniemy od rzeczy pozornie błahe. Piszę pozornie, bowiem u artysty o tak wielkiej kulturze i doświadczeniu jak prof. Eibisch nie ma rzeczy błażych — u dobrego artysty wszystko jest ważne. Zaczniemy tedy od rzeczy pozornie błażej — od tła.

Trzy wielkie szarozielone płaszczyzny, z których załamania koloru i różnice natężenia tworzą jakby trzy ściany. Ale tylko jakby — ponieważ nie są to na pewno ściany żadnego pokoju. A może to jakaś nota bene wiełokątna — sala? Wątpliwe, albowiem sala ta musiałaby być dość potężnych rozmiarów, a jak na wielką salę jest na obrazie za ciasno. (Nie w ogóle za ciasno, a za ciasno jak na wielką salę).

A może to w takim razie jest „alegoryczne”, czysto malarskie tło? Wahałbym się przed wypowiedzeniem takiego sądu. Reszta obrazu, a przede wszystkim grupa młodzieży, potraktowana jest zupełnie inaczej: między młodzieżą ujęta raczej w sposób konkretno - historyczny a takim „alegorycznym” tłem istnieje zbyt wielka dysproporcja.

Ta dysproporcja, to „niezdecydowanie” najgorzej jednak odbija się właśnie na postaci Lenina. Dla artystycznego ujęcia postaci bynajmniej nie jest obojętne czy ma to być Lenin z symbolicznego spotkania z młodzieżą „w ogóle”, czy Lenin z rzeczywistej rozmowy z rzeczywistymi młodymi ludźmi. Oba sposoby przedstawienia są uprawnione, w obu jednym z centralnych problemów ideowo - artystycznych jest ukazanie jakiejś ważnej prawdy o wielkim człowieku, ale też w obu wypadkach środki wyrazu artystycznego *muszą być różne*.

A Lenin z obrazu prof. Eibischa jest trochę z jednego i trochę z drugiego ujęcia. Za prawdziwym bardzo, skromnym stołem niepozorny człowiek na pół zastłżył w niezdecydowanym geście wyciągając rękę, która jest jednym z najsłabszych punktów obrazu. Brak konsekwentnej decyzji w samej koncepcji sprawia, że Lenin prof. Eibischa jest niezdecydowany, nie jak człowiek wahający się, a jak postać tworzona przez artystę przy pomocy różnych metod.

Mimo że chodzi o inną dziedzinę sztuki, chciałbym odwołać się do genialnej kreacji Szczukina w filmie „Lenin w 1918 r.”. Szczukin bardzo konsekwentnie i bardzo różnie buduje „swego” Lenina. Inaczej na przykład w scenie rozmowy z kulakiem a inaczej w partiach filmu wchodzących właśnie w wymiar wielkiej realistycznej symboliki. Nie chodzi, rzecz jasna, o to, aby koncepcja Szczukina była obowiązująca dla wszystkich rodzajów sztuki. Przykład podaję dlatego, że Szczukin konsekwentnie rozgranicza sprawę niepotrzebnie w obrazie prof. Eibischa pomieszaną.

Niekonsekwencja, o której mowa, przejawia się również, choć w znacznie mniejszym stopniu, w ujęciu grupy — a raczej dwóch grup — młodzieży. Grupa po prawej stronie obrazu — bardzo trafna. Siedzą i stoją młodzi ludzie, którzy rzeczywiście słuchają Lenina. Ktoś notuje, ktoś nachylił się i może mówi coś do przyjaciela. Gdyby cały obraz był taki jak ta partia! Nieestety już grupa po lewej nie tyle słucha, ile jest zapatrzona, ci realizują założenie innego obrazu.

Kilka zdań o kolorze. W powiedzeniu Czeskiej, że na tym obrazie ludzie zrobieni są z bardzo barwnego pierza, zawiera się nie tylko, ale pełny kłos prawdy. Hojnie rozrzucone na płótnie czerwienie i zielenie kładzione są specyficznie

mi pociągnięciami na odleży 1 twarzach Spójniaków (ze szczególnym upodobaniem do nosów); nie pełnią one jednak żadnej funkcji organicznie związanej z tym, co artysta chciał powiedzieć. Ich czysto kolorystyczna „gra” nie jest przekonywująca. Wychywał to chyba w pewnym stopniu sam artysta, skoro kolor, przy pomocy którego kształtuje postać Lenina, jest o wiele spokojniejszy i w zasadzie pozbawiony „pierzastej” maniery.

Oto pokrótce główne powody, dla których uznanie obrazu „Lenin i Spójnia” za najlepszy na Wystawie wydaje się być błędne.

Wracając do punktu wyjścia, muszę raz jeszcze powiedzieć, że nie przekonał mnie ci, którzy mówią wyłącznie o wysiłku twórczym prof. Eibischa. Ich sąd jest prawdziwy, ale jest to prawda i łatwa do powiedzenia i niepełna. Sedno sprawy tkwi bowiem w realizmie a nie w mecie. Gdy o kobiecie mówią, że ma kształtne uszy — znaczy to, że jest brzydka.

RAZ JESZCZE O PEJZAŻU I KOMPOZYCJI

Oto obrazy uznane za równe w swej wartości, obrazy mierzone pozornie jedną a w rzeczywistości różną miarą. Pejzaż prof. Studnickiego i „Portret zbiorowy” prof. Głowackiego *).

O obrazie prof. Głowackiego wszyscy recenzenci zgodnie pisali, że jest nieudany. Przyłączając się do ich sądu chciałbym wskazać na dwa obiektywne czynniki stanowiące o wyjątkowej trudności podjętego przez malarza tematu.

Po pierwsze ostatni tego typu realistyczny portret zbiorowy w sztuce polskiej stworzony został ok. 40 lat temu przez Lentza. Prof. Głowacki podjął rodzaj w naszym malarstwie niemal zupełnie nowy. Od czasu portretu zbiorowego „Członków Warszawskiego Towarzystwa Naukowego” do obecnej wystawy dwukrotnie tylko podjęto ów rodzaj portretu zbiorowego. Uczynił to Kowarski w „Rządzie Narodowym” i w „Proletariatach”. Ale Kowarski posługiwał się bardzo specyficznym sposobem monumentalizacji i odmienną manierą kolorystyczną niż prof. Głowacki, którego obraz usiłuje nawiązać właśnie do tradycji Lentza.

Po drugie zaś, polityczne znaczenie tematyki obrazu prof. Głowackiego stawiało artystę wobec szczególnie trudnych problemów ideowych i malarskich.

Ale *nazwał się grzybem* — włąd do kosza, mówi rosyjskie przysłowie.

Sądzę zresztą, iż nie trudności sprawiły przede wszystkim, że „Portret zbiorowy” jest pozycją słabą. Główną jego wadą jest to, że artysta ma nam niewiele do powiedzenia od siebie. Dlaczego chciał przywódców Partii pokazać właśnie tak? Niektóre postaci na obrazie odbijają. Ale tylko niektóre. Bo inne biorą w obrazach udziału; są bo są. Ale malarstwo jest sztuką. Obraz musi mieć również jakieś uzasadnienie artystyczne, malarz musi powiedzieć coś, czego nie da się wyrazić inaczej niż przy pomocy malarskich środków wyrazu.

To co mówi prof. Głowacki odbiorcy jest powierzchowne. Nie mając wiele do powiedzenia w dziedzinie dla portrecisty najważniejszej — w zakresie psychologicznej prawdy o portretowanych postaciach, malarz narzucił sobie przedziwną konwencję kolorystyczną. Większość portretowanych nosi jego zdaniem przedziwne marynarki, już to fioletowe, już to brudnozielone. Tak dziwna „ciężka” (a może mająca służyć powadze?) koncepcję kolorystyczną próbuje ożywić. Nie wystarczy mu jaskrawa czerwień stołu. Stąd zielona plama „Holbeina” wiszącego nie wiadomo po co na ścianie obok straszne go pejzażu. Nad wszystkim króluje złoty świecznik, wiszący tak nisko, że łada chwila ktoś zahaczy o niego głową.

„Portret zbiorowy” — to obraz naprawdę nie zasługujący na wyróżnienie.

I na odwrót, pejzaże prof. Studnickiego to wielki sukces, nie tylko indywidualne osiągnięcie artysty, ale cenna pozycja naszego nowego malarstwa. Są prawdziwe, są piękne. Kiedy prof. Studnicki maluje południe lub wieczór, to jest to właśnie południe i właśnie wieczór. Mówi o tym nie tylko doskonałe zestawienie kolorów, mówi powieterze, na każdym obrazie inne, na każdym rownie pełne i prawdziwe, mówi światło logicznie przenikające każdą partię obrazu. Nieco jest tu niebem, droga droga a cisza przedwieczorna cisza przedwieczorna. Te obrazy mówią o pięknie i poezji kraju, który kocham, i ukazują je w krajobrazie zwykłym, codziennym.

Dlatego postawionemu zły i dobry obraz na jednej płaszczyźnie, dlatego równo je nagradzając zatarto różnicę między dobrym i złym malarstwem? Obawiam się, że działają tu teoria hierarchii.

Błądność tej teorii starałem się wskazać na początku.

Oto dlaczego powiadałem w tym artykule sprawy na pozór różne.

* Prof. Studnicki wystawił trzy pejzaże. Osobiście za najlepszy uważam „Kosciół w Chmielnie”. Ponieważ jednak wszystkie trzy obrazy są dobre przedmiotem porównania dla tego artykułu sporę o „Kosciół w Chmielnie” będę w dalszym ciągu mówił o wszystkich jego pejzażach razem.

MAŁO A DOBRZE czy mało i źle?

Trzeba to powiedzieć jasno — z naszym filmem dokumentalnym jest źle. Ostatnio pojawiło się szczególnie wiele artykułów, zwracających uwagę na kryzys polskiej kinematografii dokumentalnej. W notatce redakcyjnej w nr. 97 „Przeglądu Kulturalnego” czytamy, że „film dokumentalny niepokojąco obniżył loty”, sygnalizuje pewne niezdrowe objawy Irena Merz w „Trybunie Ludu”.

Dobrze się stało, że zaczęto pisać o twórczości dokumentalnej — szkoda, że tak późno; że „zmowa milczenia”, która przez wiele lat mocno dokuczała naszym realizatorom, została przetrwana dopiero teraz, kiedy o przyszłości filmu dokumentalnego trzeba pisać wręcz z niepokojem.

Dla obecnego kryzysu charakterystyczne jest nie to, że robimy złe filmy. Złe filmy bywały i w najlepszych latach. I nie powinno nas uspokajać, że mamy wcale nie tak mało dobrych pozycji — nie mniej niż w latach ubiegłych. Zło leży gdzie indziej.

Tym groźnym objawem jest atmosfera zniechęcenia, która opanowała nasze środowisko realizatorskie. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych realizuje coraz mniej filmów: 42 w r. 1952, 26 w r. 1953, 13 do 1.8.54. Coraz więcej realizatorów przechodzi lub myśli o przejściu do filmu fabularnego, dopływ młodzieży ze Szkoły Filmowej jest znikomy.

Jeżeli dzisiejszy stan nie będzie przełamany — możemy za parę lat znaleźć się w takiej sytuacji, że nie będzie wprost komu robić filmów,

DO KĄD PROWADZI OSTROŻNOŚĆ?

Przez wiele lat Wytwórnia Filmów Dokumentalnych uważała się za najbardziej eksponowaną politycznie placówkę polskiej kinematografii. Rozumieliśmy, że naszym głównym zadaniem jest realizowanie filmów bezpośrednio pomagających Partii w pracy agitacyjnej, filmów żywo i szybko reagujących na aktualne zagadnienia.

Atakowaliśmy istotne sprawy naszego życia, problemy polityki międzynarodowej, sprawy naszego budownictwa, nowych form stosunku człowieka do pracy.

Wśród tych filmów zdarzały się oczywiście — obok dobrych — i bardzo słabe, nieudolne, w których dobrym chęciom nie umiały sprostać talent i umiejętność realizatora. Bywała i szampa i powtarzanie gotowych wzorów. Przeciwno nim słusznie zwracano się ostrze krytyki, niestety przeważnie wewnętrznej, bo w prasie było na ten temat na ogół głucho.

Ale tu nastąpił nieoczekiwany zwrot w polityce produkcyjnej Wytwórni. Walka ze szampą, z niedolnością i naiwnością przerodziła się w nadmiar ostrożności, w osłabienie temperatury ideowej i wreszcie w szkodliwą teorię, że lepiej robić mało filmów, niż robić złe. Teoria pozornie tylko rozsądna, zamykająca drogę wszelkim eksperymentom i praktycznie uniemożliwiająca młodym realizatorom oprowadzanie warsztatu twórczego.

W Wytwórni zapanowały niedobre obyczaje. Krytyka, z którą spotykał się realizator, była miądzą-

ca, zniechęcała do dalszych poszukiwań. Atakowano nie konkretne słabości danego filmu, ale podawano w wątpliwość możliwości twórcze realizatora. Tak było np. z bardzo ważną i potrzebną nam tematyką wiejską. W ciągu kilku lat autorzy filmów o wsi spotykali się z tak napastliwą, bezwzględną krytyką, że dziś nikt nie kwapi się klasę głowy pod ewangelie.

Podobnie jest z montażowymi filmami publicystycznymi. Było wśród nich wiele złych, ale były pozycje takie jak „Odpowiedź”, jak oba filmy o Korei, jak „Ludzie wybierają życie”, które zostały bardzo dobrze przyjęte przez widza i spełniły poważną rolę agitacyjną. Od dwóch lat Wytwórnia nie robiła żadnego filmu tego rodzaju. Zamiast próbować nowych dróg w tej dziedzinie — zwinięto chora-giewkę. Po kilku nieudanych filmach po prostu wpisano ten gatunek filmu dokumentalnego na indeks.

Zasięg tematyczny filmów zaczął się niepokojąco kurczyć, coraz więcej było „samograjów” w rodzaju koncertów na ekranie lub sprawozdań z imprez sportowych, coraz mniej widzieliśmy ambicji docierania do istoty naszego życia, coraz mniej politycznej ofensywności.

Jeżeli tak łatwo uciekaliśmy od form już mających pewne tradycje (montażowa publicystyka) — to z podziwu godną stałością broniliśmy się przed nowymi. I tak np. jeden z najciekawszych i najcenniejszych filmów ub. r. — plakat satyryczny

WANDA WERTENSTEIN

J. Kadena o brakoróbstwie „Sprawa uczuć” został zrealizowany po wielu walkach, wbrew oporowi poważnej części kolektywu Wytwórni. Mimo że film się udał, z następnym plakatem Kadena były takie same trudności i dopiero w najbliższym czasie wejdzie on do produkcji, chociaż realizator pracuje nad nim od początku roku. Nie trudno sobie wyobrazić, jak taki długi okres smażenia scenariuszoscenopisowego wpływa na inwencję twórczą i śmiałość pomysłów realizatorskich.

Wchodzi na ekrany najwybitniejszy chyba film dokumentalny od wielu lat — śmiejmy się — jeden z najlepszych w ogóle filmów polskich 10-lecia „Gwiazdy muszą płonąć” Munka i Lesiewicza. Okres realizacji tego pełnometrażowego filmu (większość zdjęć dźwiękowych robiono w niezwykle trudnych warunkach pod ziemią w kopalni) trwał wraz z montażem i udźwiękowieniem ok. 7 miesięcy, samo zaś czekanie na zatwierdzenie scenariusza — 3 miesiące. Dlaczego tak długo? Bo treść filmu była śmiała, a forma nie szampa. Ostrożności zresztą stało się za dużo: zatwierdzono scenariusz, ale bez niezwykle pomysłowej sekwencji wstępnej, która pokazywała, co znaczy dla kraju niewykonanie planu węglowego nawet w niewielkim procencie.

KUKULCZE JAJO KINEMATOGRAFII

Jeżeli Wytwórnia robi coraz mniej filmów, jeżeli plany programowe są coraz mniej ambitne, jeżeli ul. Chełmską ogarnia coraz większa fala zniechęcenia — to trudno się dziwić, że przykład Tadeusza Makarczyńskiego, który w b. r. przeszedł do Wytwórni Filmów Fabularnych, znajduje coraz liczniejszych naśladowców. Chyba nie przesadzę: połowa dokumentalistów myśli o filmie fabularnym. I to zjawisko nie byłoby niezdrowe, gdyby przechodzeniu bardziej doświadczonego do-

kumentalistów do filmu fabularnego towarzyszył napływ młodych kadr do WFD i gdyby marzenia o fabule nie były wyrazem chęci wyrwania się ze stojącej wody ul. Chełmskiej.

Pozycja społeczna reżysera-dokumentalisty jest niewdzięczna. Reżyser filmu fabularnego już po pierwszym swoim dziele jest znany w całym kraju, ma możność sprawozdania reakcji odbiorcy. Jakże inaczej jest z realizatorem filmów dokumentalnych! Jego filmów szerszy ogół prawie nie widuje, prasa pisze o nich w najlepszym razie zdawkowo; po wielu latach pracy i poważnych nawet osiągnięciach niestety wyróżnionych nagrodą państwową i nagrodami festiwalowymi dokumentalista pozostaje nikomu nieznanym i czuje się coraz mniej potrzebny.

To poczucie osamotnienia pogłębia polityka Centr. Urz. Kinematografii, który — trudno oprzeć się temu wrażeniu — uważa produkcję dokumentalną za kulę u nogi. Wrazem tego stanowiska jest przede wszystkim fatalne rozpowszechnianie filmów dokumentalnych, szczególnie krzywdzące dla najlepszych, najbardziej wartościowych pozycji, jest polityka festiwalowa i reklamowa w odniesieniu do filmów dokumentalnych, jest wreszcie daleko idące uposzczenie materialne realizatorów i autorów scenariuszy filmów dokumentalnych w stosunku do reżyserów i scenarzystów filmów fabularnych.

Dowody niedoceniań przez CUK filmu dokumentalnego można by mnożyć — czy to, że od lat nikt z dokumentalistów nie wyjeżdżał na międzynarodowe festiwale, na których tyle odznaczeń przyniosły kinematografii polskiej właśnie filmy dokumentalne, czy — z dziedziny czysto bytowej — to, że ani jeden reżyser nie otrzymał mieszkania z przydziału CUK, czy to, że CUK nie umie się zdobyć na uzdrowienie rozpowszechniania filmów dokumentalnych, czy to, że Wytwórnia musi wciąż staczać boje o zapewnienie jej minimum niezbędnej sprzętu i taboru, i tak sprawy

poważne i drobne, sprawy ideowe i materialne, sprawy moralne i bytowe składają się na to, że film dokumentalny jest kukulczym jajem naszej kinematografii. W tej sytuacji trudno się dziwić, że starzy dokumentaliści chcą pójść tam, gdzie praca ich będzie doceniana, a młodzież stronią od wytwórni z ulicy Chełmskiej.

Byłam przed miesiącem w Szkole Filmowej na konferencji w sprawie przydziału pracy dla absolwentów. Na kilkunastu przyszłych reżyserów tylko jeden prosił o przydział do WFD, z operatorów — tylko dwóch.

CO „SŁABOŚĆ” REALIZATORÓW?

Przyjęło się w Wytwórni wszystkich ko zło zwać na „słabość” naszych dokumentalistów. A przecież nie kto inny tylko właśnie ci ludzie stworzyli takie filmy jak „Warszawa”, „Ślubujemy”, „Synowie Ludu”, „Gwiazdy muszą płonąć”, „Dzielo Mistra Stusza”, „Kolejarskie słowo”, „Wesola II”, z dawniejszych „Szeroka droga”, „Młoda wieś”, „Odpowiedź”, które stanowią chlubę polskiej i nie tylko polskiej kinematografii dokumentalnej. Nie ulega wątpliwości, że polskich dokumentalistów stać na dobre filmy, Trzeba tylko usunąć przeszkody hamujące ich rozwój twórczy.

W tej chwili polski film dokumentalny cofa się. Ale jeszcze nie jest za późno, by ten stan rzeczy uległ szybkiej poprawie.

Jeżeli kierownictwo programowe Wytwórni potrafi zerwać z kunktarstwem, nadmiarem ostrożności i żywołością w swojej pracy, jeżeli CUK zrozumie znaczenie filmu dokumentalnego i wyciągnie odpowiednie wnioski organizacyjne, możemy mieć nadzieję, że polscy dokumentaliści szybko odzyskają utracone pozycje.

Nie wolno zostawić sprawy swemu losowi. Polski film dokumentalny potrzebuje pomocy.



Scena z filmu „Paloma”

o raz trzeci widziałem wczoraj *Palomę*. Tym razem już nie słuchałem, nie czytałem napisów, patrzyłem tylko na obraz. No i jednak nie nudziłem się wcale, ani przez chwilę. Jest wprawdzie trochę racji w twierdzeniu, że praca operatora dominuje zbyt wyraźnie nad innymi elementami tego filmu, co powoduje przede wszystkim znaczne zwolnienie tempa w szeregu scen. Ale, żeby *Paloma* miała być tylko albumem zdjęć, z tym się nie zgodzę. Widziałem w tym filmie nie tylko poszczególne ujęcia, ale i znakomity obraz filmowy, ciąg ruchomych obrazów. Zresztą, po cóż mam bronić *Figueroy* — sam się broni swymi filmami, no i napisano o nim tyle pięknych słów. Nie będę też mówił o naszych kopiach tego filmu — padło już na ten temat wiele gorzkich, a słusznych słów.

Chcę natomiast napisać uwag parę o stanie naszej sztuki operatorskiej. Upprzedzam lojalnie, że będą to myśli smutne. Wydaje mi się, że polskie filmy, szczególnie fabularne, nie są dobre operatorsko. Ściśle mówiąc, są one zazwyczaj poprawne, ale tylko poprawne, a to przecież mało. Operator nie może poprzestawać na rejestrowaniu przebiegu akcji, na dbałości jedynie o czytelne przekazanie treści. W tym miejscu, gdzie kończy się techniczne oprowadzanie rzemiosła, zaczyna się dopiero sztuka operatorska.

Służąca treści, ale też z kolei kształtująca treść. Niestety, sami operatorzy wydają się być przekonani w głębi duszy, że dążenie do odważnego, nowego sposobu pokazania treści, zdjęcia piękne i inne od przyjętego ogólnie szablonu, to koniecznie musi być formalizm, estetyzizm i Bóg wie co jeszcze. Nasze ciekawsze filmy fabularne, to dzieła operatorów zagranicznych: Tuzara, Monastyrskiego, Isnarda.

A przecież strona zdjęciowa w naszych filmach ma dobre wzmianki w recenzjach. Jak to wytłumaczyć? Wroto podyskutować.

Na przykład zdjęcia do „Trudnej miłości” (Wł. Forbert) spotkały się z pozytywną oceną krytyki.

Stwierdzono, że operator oddał atmosferę wsi. Istotnie, *atmosfera wsi* jest, dzięki przyjęciu autentycznej scenarii, dzięki sporej ilości miejsc akcji w plenerze i dobrym dekoracjom wewnątrz chat. Ale co do zdjęć, to brak mi było pięknego pciażu, przestrzeni, słońca, brak mi było cieplejszego spojrzenia na wieś polską. Wolę już atmosferę wsi z 27 numeru *Kroniki* o brygadzie Klawiera. Podpatrzony o trzeciej rana, spowity w słonecznych mgłach dzień powszedni państwowego gospodarstwa mleczniczego. Za to, że tytuł filmu *Rózewicza* przekraczono na „*Smutną miłość*” — odpowiedzialny jest także i operator. I za to, że czasem nie wiemy, czy jest jeszcze noc, czy się już skończyła. I za to, że wszystkie wnętrza pokazał w podobny sposób. Ze sceny lirycznej nie miały odpowiedniej oprawy. Wreszcie, że nie widzieliśmy na podwórzach kur, kaczek, świń i psa na łańcuchu. To są sprawy reżysera i operatora, którzy powinni razem zbudować wizję plastyczną scenariusza, stworzyć nie tylko atmosferę wsi, ale atmosferę tego, a nie innego filmu, atmosferę każdej z ważniejszych scen. Nawet filmy, które powstały ze słabego scenariusza mogą pozostać w pamięci widza, dzięki pięknemu, przemyślanemu obrazowi filmowemu (właśnie *Paloma*). Nie było piękna, nie było nowego spojrzenia na wieś w *Trudnej miłości*.

Banalne zdjęcia były jedną z przyczyn słabości *Domku* z kart. Nie główną. Nie jestem zwolennikiem filmowania sztuk teatralnych, każdą taką imprezę uważam z góry za przegrana. A jednak przynajmniej obraz filmowy można tam zrobić interesujący, zastosować ciekawsze punkty widzenia, ciekawsze ruchy kamery, więcej inwencji włożyć w oświetlenie kilku tych samych dekoracji. Operator *Domku* z kart (Ancuta) niestety zarejestrował tylko na taśmie przedstawienie teatralne, za co ponosi wspólnie z reżyserem winę. Tak jak w teatrze, czuje się dekorację w scenie na tarasie pensjonatu, a kilka ciekawszych ujęć zabawy w czasie nalołu nie zastąpi koncepcji obrazowej *całości* filmu.

Za ciężkie, za „solidne” były

zdzjęcia do obu komedii. Ze *Sprawy do załatwienia* pamiętam tylko kilka dowiecniejszych fragmentów, jak np. zabawne ujęcie z przerysowaną szklanką i ręką biurokraty na pierwszym planie.

Jest kilka ukończonych filmów fabularnych, które jesienią ukazały się na ekranach. Potwierdza one raczej chłodną ocenę sytuacji. Chciałbym tu wspomnieć tylko o zdjęciach do filmu *Autobus odchodzi* 6.20, gdyż świadczą one o — użymy sportowego określenia — złej formie St. Wohla, niegdyś autora ciekawych zdjęć do *Domu* na

SMUTNO MI, BOŻE... czyli o polskiej fotografii filmowej

STANISŁAW KOKESZ

puszki. W pierwszej części *Autobusu* jest próba stworzenia atmosfery małego miasteczka — jest to partia filmu najbardziej udana i reżysersko i operatorsko. Dalej jednak coraz bardziej pachnie atelier. Nieprawdźliwa huta, nieciekawie pokazane osiedle mieszkaniowe; doprawdy, spodziewaliśmy się czegoś więcej. Oby to załamanie wybitnego twórcy trwało jak najkrócej.

Przejemny wyjątek stanowi *Celuloza*. Tu widać myśl, która prowadzi kamerę przez cały ciąg filmu. Operator (Kruszyński) zastosował świadomie surowy styl, pozorną niedbałość w organizowaniu planu, a przy tym bardzo przemysłane, bogate ruchy kamery. Twórca współpracy reżysera i operatora dała tu wyniki przewyższające dotychczasowe nasze osiągnięcia. Pomimo to wydaje się, że pozorną niedbałość przechodzi czasem w niedbałość prawdziwą, komponowanie kadru staje się zbyt surowe, „kanciaste. Obok ujęć bardzo dobrych mógłbym w każdej sekwencji wska-

zać wyraźnie pущzone. Nie przekreśla to zresztą generalnej pozytywnej oceny strony plastycznej *Celulozy*.

Przemysłaną od początku do końca koncepcję obrazową można spotkać tylko w niektórych naszych krótkometrażówkach. Przytoczę dwa filmy, które uważam za najpoważniejsze osiągnięcia. *Kolejarskie słowo* (Kropat) ma zdjęcia, które stwarzają niezapomnianą atmosferę wieczoru, nocy i poranku na szlaku kolejowym, zdjęcia, które odznaczają się świeżością spojrzenia i własnym stylem. Przy tym nie ma mowy o doczepieniu ładnych widoczków do filmu — piękny obraz filmowy jest tu samym filmem.

To samo można powiedzieć o dziecięcinie filmie *Karmik Jankowy* (Jahoda). Obie pozycje wyróżniają się zdecydowanie spośród naszej produkcji wyjątkowym pięknem zdjęć, jednolitym własnym stylem.

Oczywiście, łatwiej jest stworzyć i przeprowadzić konsekwentnie swoją koncepcję plastyczną w filmie

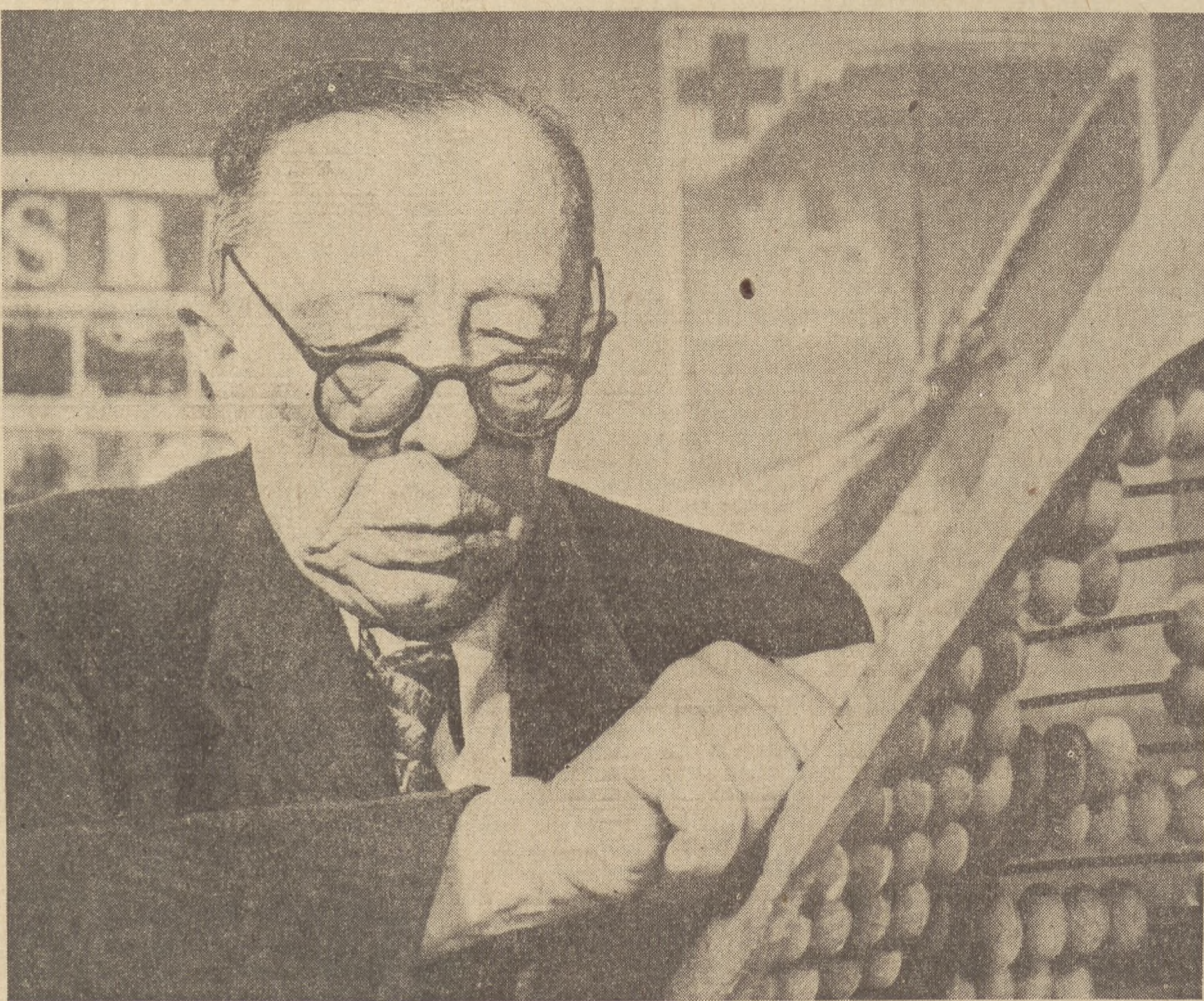
krótkometrażowym niż pełnometrażowym. Wiele zależy od naprawdę twórczej współpracy reżysera z operatorem. Bez Eisensteina nie zrobiliby *Tissé Aleksandra Newskiego*. Ale nawet pracując z merytowym reżyserem wybitny operator nie poprzestanie na poprawności.

Sądzę, że zasadnicza sprawa to przestać się bać ciekawych, oryginalnych zdjęć. Miałem sposobność słyszeć, jak Kropata i Jahoda nazywano formalistami. Uczestniczyłem też w komisji, na której poważny redaktor atakował starego operatora za *ekspresjonizm*. Chodziło o ujęcia z dołu murów zamku i gotyckich kościołów, ujęcia, które nie były nawet specjalnie nowe i odważne, wydobywały jednak właściwy charakter średniowiecznych budowli. Nie chcę popadać w skrajność — nie przetrucam odpowiedzialności na programowców (co ostatnio jest bardzo modne). Chciałbym tylko, żeby przestali straszyć „estetyzmem” i „ekspresjonizmem”, a przyznali się do tego, że i im podobają się piękne zdjęcia.

Przed wszystkim pragnąć nalezy, żeby sami operatorzy powiedzieli sobie: *piękny obraz filmowy to jeszcze nie formalizm*. Fotografii należy podporządkować treści, nie znaczy to jednak, że chodzi wyłącznie o czytelne rejestrowanie akcji filmu. Strona plastyczna filmu musi tworzyć swoje własne wartości estetyczne. Złe tylko wtedy, gdy dla kogoś „ładnie ka-drującego się ujęcia”, malownicze widoczku, którego „żał nie dać” zdradza się treść filmu, goniąc za autonomicznymi efektami.

Sprawa techniki zdjęciowej: o ilez śmielej można z niej korzystać nawet w naszych łódzkich warunkach! Nie tylko panorama za poruszającym się bohaterem, ruchów kamery jest znacznie więcej. Co może aparat filmowy, widzieliśmy w „Obywatelu Kane”, „Poddałym”, a ostatecznie wyposażenie techniczne naszych atelier nie jest jeszcze całkiem tragiczne. Mniejsza jest widocznie docieklność w poszukiwaniu nowych, właściwszych dróg, obawa przed trudnymi technicznie efektami, może wreszcie tylko nieśmiałość. Reżyser i operator muszą wspólnie przekonać się o konieczności użycia bogatszej skali środków wyrazowych.

Była niedawno w „Filmie” dyskusja na temat fotografii filmowej, zaadto chyba teoretyczna i kademicka. Trzeba by na tematy operatorskie i więcej i konkretniej pisać, bo przeciwniki w recenzjach dają niewiele. Operatorzy są z siebie zadowoleni, a to bardzo nie-dobrze. Stąd tytuł tego artykułu.



Scena z filmu „Kolejarskie słowo”

BRAMA na STARYM MIEŚCIE

ALEKSANDER GIERYMSKI
(1850–1901)

Przechodząc Rynkiem odbudowanego Starego Miasta w Warszawie nie każdy pamięta, że jedno z wejść do obecnej siedziby Muzeum Historycznego m. Warszawy — kamienny portal z XVII w. jest tym samym portalem, który widnieje na obrazie Aleksandra Gierymskiego „Brama na Starym Mieście”. Czyste, lśniąco barwami nieobeschłych — zdawałoby się — jeszcze tynków fasady staromiejskich kamieniczek mało przypominają wygląd tej dzielnicy sprzed siedemdziesięciu lat, wygląd, jaki nam pozostawił Gierymski w swoim obrazie. Stare Miasto ukazuje dzisiaj piękno swej architektury wszystkim, prezentuje je dumnie, zachęca do podziwu. W osiemdziesiątych latach ubiegłego wieku trzeba było to piękno odnaleźć, odkryć pod niechlujną pokrywą wszelkich śladów ubóstwa.

Tak je odkrył Gierymski. Nie poprzez wierność dokumentalnego, inwentaryzacyjnego odtworzenia wyglądu zabytku dawnej architektury, nie przez wizyjny wskrzeszenie dawnej, renesansowej jeszcze świetności patrycjuszowskiej kamienicy, ale w jemu współczesnym, codziennym, powszednim obrazie tego odzinka staromiejskiej dzielnicy.

Trzydziestoczeroletni wówczas malarz, który po licznych już podróżach za granicą przybył na dłuższy pobyt do kraju, nie miał w Warszawie spokojnego życia. Kilkanaste lat zmuśnionych studiów i uporczywej pracy twórczej jak i osiągnięte za granicą sukcesy nie zapewniły Gierymskiemu uznania ani wśród mieszczańskiej publiczności wystaw ani u reprezentantów krytyki „oficjalnej”. O realistyczną sztukę Aleksandra Gierymskiego toczył się musi walka, nie słabnąca przez szereg lat. O miejsce jego w sztuce polskiej, o uznanie jego twórczości artystycznej walczy krytycy tej miary, co Antoni Sycyliński czy Stanisław Witkiewicz, którzy na kilka lat, począwszy od r. 1884, skupiały swoje wysiłki w działalności publicystycznej na łamach „Wędrowca”.

Inną walkę — o własną sztukę — toczył artysta ze sobą samym. Jest to walka o uzyskanie największej prawdziwości i najwyższego artyzmu własnej twórczości. Tę walkę wieść będzie Gierymski przez całe swoje życie.

Obraz „Brama na Starym Mieście”, wystawiony w warszawskiej „Zachęcie” w r. 1883 nazwał w swej recenzji A. Sycyliński „kartką wyciętą z historii życia współczesnego”. Układ kompozycyjny pozornie najprostszy — na płaskim tle symetrycznie w obrazie umieszczone bramy, z pozornym znowu nieładem rozsypana grupa postaci ludzkich: handlarze, kupujący, przechodnie. Jak wiele tu jednak sprzeczności, ile skłóceń. Surowa rygorystyczna symetria centralnego portalu — i świadoma przypadkowość zakrojenia ram płótna, przecinających okna kamieniczki, otwory sąsiednich drzwi, ba — nawet postaci ludzkie. Kulisowa jakby płaskość założenia przestrzennego, którą rozrywa mroczny otwór sieni, wiodącej w głąb budynku. Ruchliwość figur ludzkich przeciwstawiona sztywnie nieruchomości architektury. Spokój, nawet pewne dostojęstwo kształtów portalu zakłócone natrętnością dwujęzycznych szyldów, głoszących gotowość do pełnienia usług ślusarskiego warsztatu M. Taszyńskiego. Przejrzystość, czytelność ogólnej kompozycji i nieprzebrane bogactwo szczegółów odtworzonych przez artystę z cyzelerską dokładnością.

Układ postaci, ich rozmieszczenie na płótnie kaže nam pamiętać, że ulica ciągnie się dalej, że tylko na chwilę uważne oko malarza spoczęło na tym właśnie fragmencie, kaže wierzyć, że dalej, na tej samej „dekertowskiej” stronie Rynku napotykalibyśmy dalsze sklepiki i byłyby one równie niepozorne, ujrzelibyśmy więcej jeszcze ludzi — byłiby — podobnie jak ci, których namalował artysta — ubodzy, szarzy, bezradni.

Uwiecznienie codzienności, utrwalenie przypadkowego, czerpanie materiału do powstającego dzieła z tego, co powszednie, przeciętne, zwykłe. A więc program naturalizmu, jak głosił go Zola? Tak i nie. Nie, gdyż chyba o wiele jeszcze więcej, niż tylko ten program.

Obraz Gierymskiego Jarzy się kolorem. Nasycenie barwnością wszystkich, najzwyklejszych namalowanych tam rzeczy podnosi ich ważność, potęgę ich znaczenie, odkrywa piękno. Tkliwa pieczołowitość, z jaką malarz otwiera ubogie, wytarte odzienia, przeistacza je w szlachetne materie, twarzą ludzi nadaje ciepło, prawdziwość, życie.

Odczytując program tego dzieła, sposób widzenia rzeczywistości — można by ten obraz nazwać naturalistycznym. Jednak malarz poprzez siłę swych uczuć, zacięłą pasję badania, odkrywania świata, przez poetycką wrażliwość wymowy rzeczy drobnych, przez artyzm swój wreszcie, kunszt, bogactwo, dojrzałość swego talentu — pozostawił nam dzieło prawdziwe i mimo fragmentarycznych usterek — realistyczne.

Nie jest to realizm naszych czasów, a mimo to obraz Gierymskiego jest żywy. Świat, jakim go zobaczył artysta, wydaje się nam dzisiaj ciasny, ograniczony, bez perspektyw. Nie można takiego widzenia świata przenieść w rzeczywistość naszych dni. Nie można, gdyż nigdy byśmy horyzontów naszej rzeczywistości takim widzeniem nie ogarnęli. A jednak jest to dzieło żywe, dzieło, które wymową swoją i znaczeniem potrafi uczestniczyć w niełatwej problematyce naszej plastyki współczesnej, potrafi wykazywać, jak nieumotywowana bywa u niektórych naszych twórców obawa przed doprowadzaniem dzieł do końca, przed „zagaśszaniem” obserwacji i doświadczeń malarza na jednym płótnie — by sprawę przenieść na płaszczyznę tzw. zagadnień warsztatowych — obawa przed szczegółem, detalem, którego dopracowanie grozi jakoby popadnięciem w naturalizm.

Nie w precyzji czy nawet drobiazgowości opracowania detalu leży niebezpieczeństwo naturalizmu. Leży ono, jak tylekroć dzieła sztuki wykazywały, w ograniczonym, wąskim widzeniu rzeczywistości.

Współczesne, świadome i szerokie widzenie świata, syntetyzujące jego obraz w słusznym rozumieniu realistycznej typowości, dzieł i musi dzielić twórczość naszych malarzy od twórczości Gierymskiego. Ale artysta ten obrazami swymi umie jeszcze dziś — a może szczególnie dzisiaj — wskazać, jak wielkie możliwości dopowiedzenia, wzbogacenia, nasycenia obrazów życiem przynosi postawa twórcy pragnącego świadomie, w sposób pełny, wszechstronny i całkowicie posługiwać się darem swego talentu.

ANDRZEJ JAKIMOWICZ



TADEUSZ KOŁACZKOWSKI

Sprawiedliwy rewanż na Chlestakowie

Nie warto było nawet go ścigać. Najszybszymi końmi uciekł Chlestakow przed zemstą horodniczego Skwoznika Dmucharowskiego. Uciekł, a przedtem wydrwił, ośmieszył — ba, co więcej — nabił w butelkę spryciarza, który — zło dziei nad złodziejami nabierał, rzemizmszków i kombinatorów takich, co cały świat by naciągali — sam naciągali.

Każdy człowiek — pisał Gogol — choć na chwilę, jeżeli nie na dłużej, był Chlestakowem, jeżeli nie jest nim stale... Z tymi, którzy byli choć na chwilę, dostatecznie rozprawił się Mikołaj Gogol w „Revisorze”. Sprawiedliwość, która była jednym z najsłabszych przemyśleń wielkiego pisarza, domagała się wyrównania społecznych porachunków z tymi, którzy raz wszedłszy na drogę chlestakowszczyzny pograżali się coraz głębiej w życiu ułatwionym.

Losy takiego konsekwentnego, niepoprawnego Chlestakowa łatwo można sobie wyobrazić. Jeszcze kilka porażek przy zielonym stoliku, kilka znajomości z przygodnymi szulerami, jakas z nimi oszukańcza spółka i... człowiek gotów. Otdąd cały swój dowcip i inteligencję wysilać będzie, aby ocygnąć wszystkich. Najlepsze swe siły poświęci, aby zdobyć najwyższy kunszt oszustwa. I w ten sposób znajdzie się na najprostszym drodze do kryminału.

Wzięcie? — nie, taki sposób rozwikłania losów bohatera nie mógłby zadowolić świetnego obserwatora i znawcę charakterów, jakim był Mikołaj Gogol. Natomiast dać bohaterowi okazję popelnienia największego lotrowsstwa, stworzyć mu perspektywę byskotliwego powodzenia, roztoczyć przed nim miraż bogactwa, by tym tragiczniejszy był jego upadek, a potem ośmieszyć go, wypić, zmiażdżyć to sposobem właściwym dla wielkiego satyryka i moralisty.

Taką drogę wybrał Gogol oddając wieloma cechami chlestakowszczyzny bohatera swej jednoaktowej komedii pt. „Gracze”. Ichariow daleko odszedł jednak od swego pierwowzoru. Chlestakow to pustogłów, gustujący w życiu łatwym i byskotliwym, ale przeciw w gruncie rzeczy chłopiec dość pocciwy, który w niezwykłej dla siebie sytuacji przypadkowo wybrał drogę farmazońskiego postępowania.

Miał szansę z tej drogi zawrócić, mogło coś z niego wyrosnąć. Ichariow — to już inna sprawa. To człowiek młody, ale który stworzył już swoją własną moralną, a właściwie niemoralną filozofię życia. „W życiu potrzebna jest bystrość umysłu. Ja właśnie z tego stanowiska zapatruję się na życie” — filozofuje Ichariow — „Przejdź przez życie tak jak to każdy dureń potrafi — żadna sztuka. Ale przystępków oszukać a samemu nie dać się oszukać — oto właściwe zadanie i cel życia”.

Po takiej gładkiej i pełnej sukcesów drodze zajął młody szuler Ichariow do zajazdu w małym, leniwie wlokącym nudne dni, miasteczku rosyjskim. Przybył na krótki popas w prawdziwie „pasterskiej” podróży, polegającej na stryżeniu naiwnych owieczek z nadmiaru rubelków. Zadowolony i pewny siebie młodzian postanawia obłupić w karciecie napotkaną w zajeździe bandę szulerów, nie spodziewających się w Ichariowie groźnego przeciwnika. Swą metodę wystudiował Ichariow do najdrobniejszych szczegółów. Latami ślezał, pod groźbą utraty wzroku, nad misternym znaczeniem kart tak pomocnych mu w wykonywaniu jego profesji. Banda szulerów okazała się jednak sprytniejsza. Zdekonspirowawszy się przed Ichariowem wciągnęła go do spółki dla ograniczenia ziemianina oczekującego w zajeździe na grubszą gotówkę z banku. Przemyślnie przemyślany plan powiódł się nadszpedzianiem łatwo. Fałszywy ziemiański synalek przegrywa dwadzieścia tysięcy... w wekslach, Ichariow idąc na rękę bandzie dyskontuje bezwartościowe weksle z pozornym zyskiem, banda ulatednia się z gotówką Ichariowa i dramatyczny finał gotowy.

Misternie budowany gmach marzeń Ichariowa runął, grzebiąc nie tylko jego projekty wspaniałego życia, ale co bolesniejsze — jego zadufanie we własną doskonałość. Został mu tylko gorzkie rozmyślenia, kończące ten dramat szulera. „Miejsze tu dowcip! Wysłał się na sposoby, subtelne pomysły! Niech to diabli! Szkoła żarliwości i szlachetnych poruwów! Krętaćka ziemia! Temu się tylko powodzi, kto jest głupi jak pień, na niczym się nie zna, o niczym nie my-

śli a gra po grosiku i to starymi kartami!”

Mało znana komedia „Gracze” nie ma pretensji do tych wielkich uogólnień, jakie spotykamy w najcenniejszych utworach Gogola. Ale i w niej znaleźć można przykłady świetnej, gogolowskiej satyry obyczajowej, jak zawsze zawierającej głębokie akcenty społeczne. Niezwykła pointa komedii, zgodnie z prawem satyrycznego przerysowania, stawia na głowie ogólnie przyjęte pojęcia o moralności i uczciwości, — silnie godzi w przekupny i oszukańczy świat carskiej Rosji niż najświetniejsza napisana umoralniająca tyrada.

„Gracze” to komedia, której bohaterami są właściwie dwaj „Chle-

stakowowie” — w różnych stopniach szalibierczego zaawansowania: pozornie naiwny, a przecież już mądry doświadczony Sasza Głow i pozornie doświadczony a w gruncie rzeczy, ciagle naiwny szuler Ichariow. Dlatego też porachunek z chlestakowszczyzną dokonany w „Graczach” jest tak pełny i generalny jak na to zaskiwał.

Wystawienie takiej nieznannej prawie komedii to nielada gratka dla każdego teatru. Prawo „odkrycia” przypadło w udziale Teatrowi Polskiego Radia. Tym cenniejsze to odkrycie, że „Gracze” w reżyserii Bronisława Dardzińskiego są jednym z tych słuchowisk, które na dłuższą wędę do programu radiowego. Świadczy o tym chociaż-

by fakt, że w stosunkowo krótkim jak na radio — czasie komedia doczekała się trzykrotnego umieszczenia w programie. O tym powodzeniu programu decyduje nie tylko atrakcyjność nazwiska autora, niezwykłość samego „odkrycia”, ale chyba w równym mierze staranne i nadzwyczaj trafne przygotowanie sztuki. Świetnie postawione role, umiejętnie i w dobrym tempie poprowadzona akcja, doskonale przygotowana przez Halinę Machaję akustyczna złożyły się na jedno z najlepszych tegorocznych słuchowisk. Szczególnie interesujący wypadki postaci — Ichariowa w interpretacji Czesława Wołłejki — Pocieszliwego, szulera i rezonera, doskonale uchwycona przez Jacka Woszczerowicza i bujną, pełną temperamentu postać młodego Saszy Głowa, rzekomej ofiary szulerskiego spisku w wykonaniu Włodzisława Głińskiego.

Na zakończenie kilka słów z innej beczki. Już się zdawało, że tak

zwana „kanikuła” „psia gwiazda” czyli jak kto woli „sezon ogórkowy” należy u nas do zamierzonej przeszłości. Lipcowy i sierpniowy program radia dowodzi czegoś wręcz przeciwnego. Prawie ani jednego nowego słuchowiska, ustawicznie uciekanie się do powtórzeń w programie i to nie tylko teatralnym. Gdyby nie aktualność dziennika radiowego można by przypuszczać, że cały dwumiesięczny program puszczono na taśmie „non stop”, lokal na Myśliwieckiej zamknięto na klucz i pogodnie rozjechano się na zasłużony odpoczynek. A tymczasem słuchacze przyzwyczaili się już nieco do radia i spragnieni są dobrych i nowych słuchowisk jednako w sierpniu jak i w grudniu. Skończył się na szczęście sierpień a z nim okres urlopów. Czekamy na „bombe”, jaką szykuje nam rad. o w jesennym programie. Oby miłe niespodzianki zrównoważyły okres letniej posuchy.

JERZY PUTRAMENT

Stronniczo i bezkrytycznie

Rozpoczynając niniejszym cykl felietonów, oświadczam, iż zamierzam je prowadzić na wysokim poziomie moralnym i materialnym, odzwierciedlając obiektywną prawdę oraz wysoko dzierżąc sztafardę zasadniczej typowości.

Tak, z grubszą biorąc, wyglądają uroczyste inauguracje publicystycznych te rubryk. I z pewnością pisać cy te podniosłe zobowiązania czynią to z całą szczerością, wierząc gorąco, że będą naprawdę bezstronni, obiektywni, uczciwi, sprawiedliwi. Niestety, po jakimś czasie spoza takich deklaracji wyłaził zaczynały własniutki guściki, osobiste nienawiści, ulicznarskie przywiązanka.

Dlaczego tak się dzieje? A bo ja wiem?

Ponieważ więc na danym etapie wiedza nasza nie pozwala z całą naukową ścisłością ustalić przyczynowych związków między czytelnictwem a dosyć płaskimi ich ciągnięciem dalszym — spróbujmy poprzestać na prostym stwierdzeniu ich następstwa w czasie.

Naprasza się wówczas drobny, ale ciekawy eksperyment. Jeśli spoza początkowych frazesów kilkakrotnie wyłaziły późniejsze świ-

na inaugurację odwrócimy całkowicie, postawimy ją niejako na głowie?

Co się stanie jeśli się oświadczy mniej więcej tak: autor stronniczo i bezkrytycznie będzie chwalił to, co mu się wydaje dobre i będzie napadał na to, czego nie lubi. Będzie niesprawiedliwy. Będzie niezarliwy! To ostatnie, jak wiadomo w naszej publicystyce jest najtrudniejsze — tyle artykułów napisano u nas o potrzebie żarliwości, że nawet red. prof. Szmatawicz w ciągu jednego tygodnia musiał aż dwukrotnie się wyżarliwić.

Nie należy też szukać w tej rubryce spraw dużych, wstrząsających światem, a choćby paru sąsiednich departamentami, np. Ministerstwa Przemysłu Mięsno-Mleczarskiego. Na odwrót będzie się zaczęło sprawy blade, nieważne, nietypowe.

Tak np. w chwili obecnej interesują mnie i zapewne znajdują w niniejszej rubryce następujące zagadnienia.

Hejduktwo jako takie i owakie. Wazelinizm ilustracyjny, czyli jeden z dominujących kierunków naszego malarstwa.

O ideologicznych podstawach walki z grą w brydża.

Co Ministerstwo PGR ma zrobić, aby do reszty obrzydzić życie wędkarzom PRL?

Gdzie są nasze kołysanki przeciwpancerne i liryka oszczepnicza?

O prawdopodobnym sknoceniu wielkiego stadionu na Pradze.

Cynizm hałasoburczy (o radiu). Patologia patetyki (o Mandaliannie).

Jak na razie tych osiem problemów wyczerpuje z grubszą moje plany twórcze na odcinku polemiki osobistej. Liczę przecież, że w końcu września wrócę do stolicy luminarnej naszego życia kulturalnego: wspomniany już prof. red. Szmatawicz, znakomity krytyk Lizotuch, muzykolog, architekturoznawca, teoretycy sztuki tacy, jak Misa (solemnis), Wedugrozka-zowski, Stulpysk. Nie kryję się, że liczę jak najbardziej na ich ożywioną twórczość kulturalną. Nawy-kli do poruszania wielkich zagadnień, zatwardziali w boju o żarliwość, samodzielność i wzniosłość z pewnością dokonają jesienią niejednej rzeczy, której będzie się mogła ucześcić moja zgrzyliwość.

W najgorszym razie liczę na „Film polski” — ten od dawna się zapisał złotymi głoski w dziejach walki o tematykę dla felietonistów.

Notatki polamiazne

No i wreszcie zwracam się z apelem do czytelników. Niech piszą, niech ślą pomysły, niech sygnalizują. Nie jestem pewien, co zrobię z ich pomyślnymi. Jestem pewien tylko, że nie zrobię z tego czytanek dla grzesznych dzieci z drugiej klasy.

Tak więc, inaugurację felietonową można uznać za dokonaną i od przyszłego tygodnia przystąpię do realizacji zapowiedzianych własnych planów.

Przypisek specjalnie dla redaktora prof. Szmatawiczka: ponieważ nie jestem pewien czy ob. red profesor zdołał doszukać się w powyższym felietonie bohatera pozytywnego, spieszę zawiadomić, że polega on na wielokrotnie już sprawdzonym doświadczeniu psychologicznym.

Mianowicie, jeśli zacząć od bardzo gorącej wody, to później nawet letnia będzie wydawała się zimna.

Natomiast, jeśli na samym początku zacząć od zimnego prysznicy, to później ciepłej się będzie przyjmowało to, co nawet Wam się wydaje letnie. Poza tym niewątpliwie pozytywnym elementem niniejszego jest, że nie nazwałem Was, profesorze redaktorze, po imieniu.