

W NUMERZE:

ROMAN ZIMAND — Kłopoty z krytyką
BOGDAN WOJDOWSKI — Samuel Pepys w Warszawie
MICHAŁ JASSEM — O sprawach „marginesowych” twórczości architekta
ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI — O ludziach przecznych
JAN KNOTHE — Co ludziom a co cegłom
JAN PAWEŁ GAWLIK — Wiśniowy sad czyli o dobrych ambicjach
JERZY BROSKIEWICZ — W sprawie czarnoksiężnika
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI — O taryfie ulgowej
NASZA ANKIETA — Czekamy na książki, które lubimy
ZBIGNIEW STOLAREK — Przed przyjazdem „Theatre National Populaire”

WIELKA DROGA CHIN

PAŹDZIERNIKA 1953 R.
W PEKINIE.

PRZEMIANY I OSIĄGNIĘCIA

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Na wielkim placu przed Mauzoleum Rewolucji ustawione są czworoboki wojsk, marynarzy i lotników. W głębi, u wylotów ulic, tłumy młodzieży. Wzniesione nad ich głowami bukiety różnobarwnych kwiatów sprawiają wrażenie żywych kobierców, są ruchliwe i bąkają kolorowe.

Trybuna oddziela od trasy demonstracji głęboki kanał, płynący w obramowaniu przepięknie wyrzeźbionych balustrad, mostków i wysmukłych postumentów. Nad nami wysoka ściana Mauzoleum, baldachim i olbrzymie czerwone lampiony. Czerwień, złoto i biel balustrad wokół trasy. Czerwień, szafir i zieleń na trasie. Oto kontrast plastyczny demonstracji znakomicie harmonizujący ze sobą w przemysłowej do najdrobniejszych szczegółów całości.

Punkt dziesiąty wchodzi na trybunę Mauzoleum Mao Tse-tung, Czou En-lai, Liu Szao-czi i reszta przywódców partii i kierowników rządu. Oklaski. Orkiestra gra hymn. Z bramy wyjeżdża w samochodzie salutować Dżu-De. Naprzeciw niego, również w samochodzie — szef sztabu. Meldunek. Dżu-De pozdrawia poszczególne jednostki wojskowe. Gromkie okrzyki. Jedna zwrotka wojskowego marszu. I znowu głośny, wyraźny okrzyk Dżu-De. Odpowiedź. Wreszcie Dżu-De wchodzi po stopniach na Mauzoleum i skłania meldunek Mao Tse-tungowi. Krótkie przemówienie premiera Czou En-lai. Orkiestra. Zaczyna się celiłada.

Maszerują szkoły oficerskie. Zastłżone dywizje. Ochotnicy chińscy, którzy wrócili z Korei. Marynarze, lotnicy, spadochroniarze. Na czoło tegorocznej defilady wysuwają się jednak w sposób zdecydowany jednostki zmobilizowane, artyleria, broń pancerna, 450 dokładnie oznaczonych kolejnymi numerami czołgów, lotnictwo odrzutowe.

Krótką przerwa i przepiękny, barwny korowód młodzieży. Sportowcy. Dzieci, szkoły, uniwersytety, cała młodzież stanowią kolorowy kościec demonstracji. Bajeczny fajerwerk barw, kobierce kwiatów, falujące morze różnokolorowych sztandarów...

To nie jest zwykła demonstracja — to ogromne, przepełnione widowisko, festiwal młodzieży i upojenia. O trybunę uderza nieustający krzyk radości i entuzjazmu. Sens słów nikomu nie jest potrzebny. Mówi sam za siebie uśmiech demonstrujących, intonacja głosu, piękno barw, kolorowość sukienek...

Świat kultury i sztuki, pisarze, plastycy, muzycy, artyści, teatry, opery i szkoły artystyczne stanowią w pochodzie grupę kulkowic od rębna. Plac wypełniają grupy taneczne, widowiskowe, fragmenty oper klasycznych, tańce akrobacyjne, szopka kukielkowa, stroje narodowe i ludowe, zespoły pieśni i tańca. Na chwilę cały pochód podbiega do balustrady i śpiewa pieśni o Mao Tse-tungu. Tysiące głębi zrywają się do lotu prując powietrze barwnymi wstęgami. Róje bałoniczków kiwają się pod połtą nieba w łagodnym, południowym, jesiennym słońcu...

Ostry warokt bebenków. To idą w zwartych szeregach fabryki głoścące zwycięstwo swoich osiągnięć. Z wybijanym w takt marsza wartoktem bebenków przeczodzą mimo nas tysiące ludzi. Wrażenie jest niezwykle. Kombinezony robotce nadają pochodom robotniczym barwny, świecący charakter, mimo że całkowicie odmienny od pochodów młodzieży. W rytmie, ich kroków nie czuć ani śladu zmęczenia...

Ostatnie kolumny demonstrantów. Plac cichnie, pustoszeje, otwiera się. I nagłe ze wszystkich wylotów ulic olbrzymi, przypływ kwiatów. Kobierce kwiatów, głów ludzkich, potężniejący z każdą chwilą śpiew. Wzbrnięte fale podrywają pod same trybuny, chyboczą się, mienią, uderzają w niebo kwieciami, okrzykami, śpiewem.

Jeszcze raz tysiące głębi, kartacje bijące w słońce gamą przebarwnych bałoniczków, kwiatami spływają kanały rzek, powietrze ogromnie nie młotnym okrzykiem na cześć Mao Tse-tunga...

„Myślę o wielkiej drodze Chin Ludowych, które zrzuciły potrójne jarzmo — feudalne, kapitalistyczne i obcego imperializmu. Rewolucja chińska była jednocześnie wojną narodowo-wyzwoleniczą, którą kierowała partia komunistyczna rozumnie współpracując z wszystkimi patriotycznymi i demokratycznymi elementami kraju. Zwycięstwo rewolucji — to było zwycięstwo narodu. Chłop zrzucił jarzmo feudalizmu, zacofania, ciemnoty, nędzy i głodu. Robotnik stworzył wrota socjalizmu i wolności. Inteligencja pracująca — nowoczesnej wiedzy, nauki i kultury. Olbrzymi kraj toczący od czasów wojny opiumowej i powstania Taipingów śmiertelną wojnę z kolonializmem wkroczył na tory wielkiego budownictwa socjalistycznego, wolności, potęgi gospodarczej, zamożności i narodowej kultury.

W ten sposób Chiny rozpoczęły znowu wielki marsz naprzód, który został przerwany w drugiej połowie XVII wieku, to jest od chwili, kiedy zaczęła się era cesarzy Ts'ing. Epoka Ming, epoka rozwoju handlu, manufaktur, miast, złoty wiek renesansu chińskiego, przerwany najazdem Mandżurów i ciemną erą schyłkowego feudalizmu, nie została

rozjaśniona ani latami oświecenia, ani latami pozytywizmu.

Rewolucja burżuazyjno-demokratyczna zwyciężyła pod wodzą Sun Jat-sena dopiero w 1911 roku, lecz już nie miała dosyć siły dla samodzielnego rozwoju. Oligarchia finansowa pod wodzą Czang Kai-szeka sprzedała się imperialistom, feudalni generałowie ciągle knuli spiski i rabowali kraj, lewica burżuazji bała się rewolucji proletariackiej, chociaż nienawidziła interwentów. W tych warunkach zadania rewolucji burżuazyjno-demokratycznej na nowej fali przetrwania w rewolucję socjalistyczną reprezentowała konsekwentnie wyłącznie klasa robotnicza w sojuszu z chłopstwem.

Toteż dopiero lata 1924—1949, lata wojny domowej stały się latami krzepnięcia świadomości narodowej i narodowej jednolitej kultury...

✱

„Sądzę, że kluczem do zrozumienia nowych Chin jest przyjęcie zasady, że podstawowe procesy walki klasowej i rozwoju są tak samo jednorodne jak i u nas. Tylko specyfika, forma jest inna oraz inny

jest układ sprzeczności, w warunkach wyzwolenia się na gruncie rewolucji ludowo - demokratycznej sprzeczności kapitalistycznych, feudalnych, a nawet patriarchalnych (Tybet, Chiny Zachodnie), w warunkach powstawania świadomości i jednoci narodowej dopiero w okresie walk rewolucyjnych od 1911 do 1949 roku. Procesy jednak walki klasowej zarówno w mieście, jak i na wsi — są te same i ten sam jest człowiek. Te same są opory i metody wroga klasowego, kulaka, niedobitków feudalnych i burżuazji, i te same dążenia ludu chińskiego walczącego o nowe socjalistyczne życie. To samo jest poczucie prawdy, piękna, jednoci treści i formy, mimo, że kanon estetyczny, uosobienie prawdy obiektywnej w kształcie, w formie artystycznej posiada swoje własne proporcje zbliżenia do przedmiotu i własną, narodową, tradycyjną formę, własną narodową wyobraźnię ludową. Te same są również założenia etyczne i moralne, mimo że przejawiają się inaczej. Ta sama jest miłość do dziecka i szacunek dla życia rodzinnego. I kobiety chińskie tak samo chcą się podobać, mimo że chodzą w spodniach i starannie okry-

wają biust i nawet szyję. Naród chiński posiada to samo poczucie humoru, dowcipu, tę samą miarę podłości, zdrady i smutku, tak samo przeżywa radość ze swoich zwycięstw i osiągnięć, chociaż posiada niewątpliwie większe poczucie dyscypliny, uczciwości i społecznej odpowiedzialności, i niewątpliwie inaczej przejawia swoje głębokie i prawdziwe uczucia...

✱

„Wielkość przemian i osiągnięć Chin Ludowych należy mierzyć nie tylko perspektywą przyszłości, lecz i perspektywą dziedzictwa przeszłości. Nie tylko tym, co już zrobiono, lecz i tym, z jakiego poziomu buduje się tutaj wielką przyszłość chińskiego ludu. A więc nie tylko ilością wyższych szkół, lecz i trudnościami w wychowaniu nowej inteligencji, kształtowaniu dotąd na bazie uniwersytetów japońskich, amerykańskich i europejskich. Nie tylko entuzjazmem młodzieży i cyframi awansu społecznego, lecz i walką toczoną przez tę młodzież w domu, w rodzinie, we wsiach odległych od miasta tygodniami jazdy na osie, w skupiskach dzonek, gdzie nierzadko jeszcze królują swoisty gangster lub starszy echu, gdzie skryły się donny publiczne, wypar-

te z miasta, i gdzie kontrola władzy ludowej jest utrudniona ruchliwością i płynnością tych olbrzymich dzielnic miasta, zmieniających w ciągu jednej nocy swoje geograficzne położenie o kilkadziesiąt kilometrów. A należy pamiętać, że w Szanghaju, Handżou i w Kantonie dzonkowa ludność — to setki, tysiące, a nawet miliony ludzi.

Poznajac więc Chiny, należy mocno trzymać się busoli marksistowskiego myślenia, jeżeli z jednej strony nie chce się uproszczyć sobie oceny wszystkoizmem zjawisk na każdej szerokości kuli ziemskiej, a z drugiej strony — nie chce się zgubić specyfiki codziennego bytu, tak innego i tak urzekającego dla Europejczyka. Analizując zaś zjawiska w chińskiej polityce kulturalnej należy pamiętać o zasadniczej tezie Mao Tse-tunga, że wszystkie narodowe kwiaty chińskiej kultury powinny kwitnąć w epoce socjalizmu, tylko powinny kwitnąć dla ludu i służyć ludowi, a nie jednej klasie, świadomie dotąd niszczącej wszystko, co narodowe, na rzecz wyługiwania się — kosmopolitycznemu molochowi obcego imperializmu...

Fragmnty książki pt. „Dziennik podróży”, która ukaże się nakładem „Czytelnika”.

5 lat — to nieznaczny odcinek czasu. Jednakże 5 lat, jakie upłynęło od proklamowania Chińskiej Republiki Ludowej, przewyższa swoim znaczeniem całe wieki. Wyzwolenie pół miliarda ludzi wytłamało jedno z najwznajniejszych ogniw łańcucha imperializmu. W życiu narodów Azji zapoczątkowana została nowa epoka.

Przed pięć laty towarzyszy Mao Tse-tung powiedział: „Zjednoczeni, rozgromimy dzięki ludowej wojnie wyzwolenczej i wielkiej rewolucji ludowej ciemiężycieli zewnętrznych i wewnętrznych. Obecnie ogłaszamy powstanie Chińskiej Republiki Ludowej. Naród nasz odtąd będzie zaliczony w poczet członków wielkiej rodziny narodów miłujących pokój i wolność całego świata. Odważnie i w trudzie pracujemy nad wytworzeniem naszej cywilizacji i naszego szczęścia, a jednocześnie nad utrwaleniem pokoju i wolności na świecie”.

Na czterech słowach: „pokój”, „wolność”, „cywilizacja” i „szczęście” opiera się ta niezwykła budowa. Powstanie na gruzach półfeudalnych Chin — wolnej i silnej Republiki Ludowej gruntownie zmieniło sytuację w Azji i na Dalekim Wschodzie. W zwycięstwie narodu chińskiego, w wyzwoleniu jednej trzeciej ludzkości Azja odnalazła swoją duszę i swoje przeznaczenie. Ale amerykańska dyplomacja obrała sobie za dewizę lekceważenie tych realnych faktów. Wiemy, że polityka taka skazana jest na kryzys i klęskę. Wiemy również, że bez względu na to, jak długo Waszyngton będzie prowadził politykę nieuznawania Chin Ludowych i niezależnie od przeszłości, jakie będzie wznosił na drodze przywrócenia ich legalnych praw w ONZ — nie zmieni to w żadnej mierze faktu, że wielkie Chiny żyją, potężnieją i wywierają coraz większy wpływ na ukształtowanie sytuacji międzynarodowej.

W ciągu 5 lat odrodziła się prastara ziemia chińska. Przemiany, jakie zaszły w Chińskiej Republice Ludowej, zmieniły w sposób zasadniczy życie ludzi, którzy przez dziesiątki lat uginali się pod jarzmem rodzimej reakcji i obcych imperialistów. Kto się zastanowi na chwilę nad tym, że w kraju, gdzie jeszcze wczoraj w poniżającym niewolnictwie człowiek czuł się barbarzyńcą, nieczłowiekiem, nie wskazywały na to jego łańcuchy, dzisiaj miliony ludzi biorą dobrowolnie udział w pracach nad ujarzmieniem rzek — ten potrafi łatwo sobie wyobrazić, co oznacza te pięć lat odzyskanej wolności i godności. Kto zrozumie, czym jest obalenie feudalnego systemu matelzkiego i przyznanie chińskiej kobiecie ludzkich, obywatelskich praw, kto sięszyć, jak godna podziwu młodzież Nowych Chin opuszczała swe domy rodzinne, wybierając pełen trudów życia, pracowników sanitarnych lub instruktorów rolniczych na odległych prowincjach kraju — tego nie może nie urzec ów przewrót. Kto umie ocenić wagę i znaczenie zwycięstwa chłopstwa chińskiego w walce o ziemię oraz wyzwolenie Chin od głodu — ten nie może nie pokać rewolucji chińskiej. Kto zna z opisów i ustnych relacji bohaterstwo chińskich ochotników ludowych, którzy pospieszyli z pomocą bratniemu narodowi koreańskiemu w jego walce przeciwko amerykańskiemu agresorowi — ten na zawsze i szczerze pokocha lud chiński. Kto się zapozna bliżej z kulturą chińską, filozofią, poezją i sztuką — temu trudno jest się oprzeć uczuciu prawdziwego podziwu dla wielkości narodu chińskiego.

Nowe Chiny, zwycięskie i budujące na swojej ogromnej ziemi socjalistyczne społeczeństwo, to wspaniały przykład stanowczej woli i osiągnięć ludu, wzniosłości jego ducha. Konstytucja Chińskiej Republiki Ludowej uchwalona ostatnio przez Ogólnochińskie Zgromadzenie Przedstawicieli Ludowych nie jest niczym innym jak właśnie podsumowaniem owych zwycięstw i osiągnięć na wszystkich frontach pokojowego socjalistycznego budownictwa.

Prości ludzie Nowych Chin, którzy doświadczili niesłychanych ciężarów wojny, łakną twórczej, pokojowej pracy. Po tej drodze polu i twórczości prowadzi naprzód wielki naród chiński, zahartowana w bojach komunistycznej Partii Chin.

J. O.



Rys. ALEKSANDER KOBZDEJ

MAO TSE-TUNG

Stoję samotny

Samotny stoję, w jesieni pierwszy chłód.

Wartko na północ splaywa rzeka Siang.
Na mandarynów wyspie w wieży patrzę, skąd
nadał jak w cztery strony ciągną fale wzgórza
tysięczne i jak barwny obrzeża je las.

Sojki strzelają z ziemi w niebios głąb.
Zielona wstęga wody, przejrzysta jak szkło;
walcząc z prądem, tysiące łodzi wodę tną,
uwijają się ryby, tam, gdzie płaski brzeg —
wszystko się tej jesieni do wolności rwie!

Z niebem się w dyskurs wdaję, pytam ziemi
bezkresnych, w fałdach na kształt fal:
„Kto panem życia? Kto nim rządzą tak,
że jeden z nagła opada na dno,
gdy na wyżynę wstępuje ów?”

Druh z druhem, niegdyś krążyliśmy tu,
ufnie spleceni uściskiem rąk.
Jak jasno każdy rok w pamięci trwa!
Uczniowie szkół — kipiało wszystko w nas
swawolą młodości. Wszystko było w nas jak pęk.
serce, talent i rozum. I nie myślał nikt
o sławie, karierze, czy sukces gotuje mu los.

Trwaliśmy w upojeniu wobec gór i rzek.
Pijane było słowo. Cóż był dla nas wart
blask, czymże była panujących moc?
Wszak byli starzy! Prochnem, bagnem byli oni!

Ach, czy pamiętasz obraz ten?
Jak się burzliwie fala pnie,
spietrzona ponad łodzi dnie,
gdy ją szalony porwie prąd...

T a b l i c a

Towarzysze,
pomyślcie tylko!
Przed torem wyjściowym
stał obcy żołdak
z karabinem
do strzału gotowym.
A było tak,
wiele sam,
przed niewieloma dniami.
I bramy skrzydła czerwone
dźwigały tablicę:
WEJSCIE CHINCZYKOM
I PSOM ZABRONIONE!

Brytyjczycy, jankesi,
przechodzili przez bramę.
Nie pomyślał żaden,
jak głęboką ranę
zadali nam słowa
przez nich wypisane.
I trwałoby to wszystko
jeszcze długie lata,
gdyby ich
i Czanga
nie przegnał Mao
w cztery krańce świata.

*Na szturmową
drabinę*

Taszczyliśmy ją z sobą
przez wiele niedziel.
Przeklinaliśmy w duchu:
Diabli by cię wzięli!
Lecz, gdy szturm nadszedł czas,
ona, jakby starszy brat,
na mur posadziła nas,
ta cholera,
jakiej nie znał świat,
pomogła nam zwyciężyć
i w gorące walki
— ożpadał się na kawałki.
Pamiętajmy o niej,
żołnierze,
jak o towarzyszu,
jak o bohaterze

Spolszczył

ANDRZEJ WIRTH

Latem, w pięknym miesiacu lipcu, spotkało mnie nieszczęście. Jako nieplastyk usunięty zostałem wraz z wieloma kolegami z Sekcji Krytyki Związku Polskich Artystów Plastyków. Człowiek cichy i pokornego serca — zniosłem ten cios ze spokojem zalecanym przez niektórych filozofów starożytności. Fowiem więcej: uwierzywszy niekiedy mówcom na Zjeździe Plastyków, pomyślałem, że tak będzie lepiej.

Szczególnie trafił mi do przekonania pewien mówca nazwiskiem Zborowski. Znaliśmy mówili mi, że jest on malarzem; wszystko być może. Należy — twierdził on — zlikwidować Sekcję Krytyki, ponieważ m o g i a b y ona stała się powolnym narzędziem w rękach Prezydium ZPAP.

Bardzo mi się to spodobało. Dość już miałem tych nieustannych rozkazów otrzymywanych od t.w. Teissyre'a. Najgorsze zaś było to, że telefonowałem zawsze poźną nocą; ze słuchawki padały krótkie, żołnierskie słowa; słuchałem ich drżąc z zimna i strachu. (Oto, nawiasem mówiąc, przyczyna, dla której krytyk M. Porębski nie ma w domu telefonu. Nie chciał, aby go budzono w nocy i wykazał w swym uporze hart ducha).

W dżdżyste wieczory lipca marzyłem o tym, jak będzie rozwijać się wyzwolona z pęt krytyka, jak szłyby „Przeglądu Kulturalnego” zapewnienia się artykułami poświęconymi „plastyce”. W marzeniach swych zapędzałem się tak daleko, iż, wstyd przyznać, widziałem „oczy” ma mej duszy” r e g u l a r n i e i ukazujące się „Przegląd Artystyczny”. Marzenia moje były jak arabskie konie — piękne, i szybko galopujące.

Powoli jednak haszysz uchwylał Zjazd Plastyków przestawał działać. Nie kłósyms już marzeniami zasypianym z trudnością. Czułem się coraz gorzej. W końcu znajomi siłą prawie zaprowadzili mnie do lekarza. Konsyliarz zbadał mnie dokładnie, po czym zebrałwszy szczegółową historię choroby, powiedział surowo: pan doznał poważnego wstrząsu.

KŁOPOTY z KRYTYKĄ

ROMAN ZIMAND

Przyznałem ze skruką: wstrząsnęta została moja wiara w skuteczność...

Tak wygląda surowa prawda. Zważyłem w służności uchwały Związku Plastyków. I oto na jakiej zasadzie.

SIEDEM KRÓW CHUDYCH KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

Ukazuje się u nas recenzje z wystaw plastycznych, czasami nawet artykuły o poszczególnych malarzach. Jedne są lepsze, inne gorsze, niektóre bardzo dobre, a niektóre bardzo złe. Ale krytyki artystycznej w pełnym sensie tego słowa u nas nie ma.

Nie ma tego szerokiego nurtu, który obejmowałby najważniejsze sprawy sztuki plastycznych, nie ma krytyki, która podejmowałaby nową problematykę, trudne zagadnienia, która pomagałaby i plastykom, i resortowi kultury już to przez sygnalizowanie nowych ważnych spraw, już to przez wykazywanie błędów nie tylko poszczególnych malarzy czy rzeźbiarzy, ale błędów polityki ZPAP lub Ministerstwa Kultury i Sztuki. Można by wprowadzić założyci, że skoro krytyka nie wskazuje na żadne błędy, to znaczy, że Ministerstwo takowych nie popełnia. Ryby to usprawiedliwienie krytyki, ale czy służyłoby prawdzie?

Krytyka nasza jest rejestrująca. Jej stosunek do wydarzeń tego świata jest tak bierny, że wydaje się niekiedy, iż prawo mówiące o czynnym charakterze poznania ludzkiego nie obejmuje tej dziedziny świadomości.

Można przytoczyć wiele przykładów, świadczących o prawdziwości tych słów.

Czy wiecie, że od 1949 roku nie toczyła się na łamach stołecznej prasy a n i j e d n a dyskusja plastyczna. Przepasram, raz dyskutowano publicznie o „języku ar-

tystycznym” (było to w 1951 roku). Należy jednak wątpić, czy ten dziwny spór, w którym obie strony nie miały racji, można zapisać w bilansie naszej krytyki po stronie „ma”.

W tym czasie w literaturze kłócono się o realizm socjalistyczny w poezji, o stosunek do literatury dwudziestolecia, o „Lewanty”, o schematyzm, o teatr Brechta — o wiele innych ważnych i mniej ważnych rzeczy. Nie zawsze w tych sporach dochodzono od razu do słusznych wniosków, ale w tej chwili nie o to chodzi. Ważne jest, że krytyka literacka jako część składowa polityki Partii na odcinku kultury istnieje, a krytyki plastycznej prawie nie ma.

Inne przykłady? Proszę.

W Warszawie wychodzą 2 czasopisma, których zadaniem jest realizowanie polityki kulturalnej na odcinku plastyki: „Przegląd Artystyczny” i „Przegląd Kulturalny”. Pierwsze z nich ukazuje się w takich odstępach czasu i z takimi opóźnieniami, że w stosunku do jego ingerencji można z powodzeniem zastosować przysłowie „nim słońce wszędzie rosa oczy wyje”. „Przegląd Artystyczny” (który recenzję z IV Wystawy zamieścił w numerze czwartym, a trzeci ukazał się dopiero niedawno) reaguje na problematykę frontu plastycznego jak owa żyrafa, która zamoczyła nogi w poniedziałek, a kichnęła w sobotę. Dyskusje na palce konkretnie tematy są w „Przeglądzie Artystycznym” po prostu niemożliwe. Od ewentualnego zagajenia do ewentualnej odpowiedzi upłynęłoby tyle czasu, że sam profesor Starzyński zapomniaby o co chodzi.

O polityce działu plastycznego „Przeglądu Kulturalnego” można powiedzieć, że z malarstwem ma

wspólne przede wszystkim to, iż przypomina obraz Breughela pt.: „Ślepcy”. Ukazuje się np. w „Przeglądzie” budzący co najmniej wątpliwości artykuł A. Vetulaniego, a w jakiś czas po tym nie mogący budzić zastrzeżeń artykuł T. Gleba. Który z nich zostaje zaopatrzony przymiotnikami „dyskusyjny”? Na przekór zdrowemu rozsądkowi — artykuł Gleba. A wbrew opinii redakcji na łamach tegoż pisma dyskutuje się nie z Glebem, lecz z Vetulanim. Przykład drobny, ale znamienity.

Dość by można, że wydawane przez PIS „Materiały” znacznie śmielej walczą o problematykę realizmu krytycznego niż o sprawy teorii realizmu socjalistycznego. Redakcja czuje się pewniej w XIX niż w XX wieku, wychodząc być może z założenia, iż umarli nie mają racji.

To, co tu piszę o stanie naszej krytyki artystycznej, nie odnosi się tylko do innych. To również i ja nie pisywałem tych bojowych i wyznających nowe drogi artykułów, to również i ja zbywałem zamówienia redakcji „Przeglądu Kulturalnego” obiecanymi realizowanymi na święte nigdy. Jeśli mam wiele do zarzucenia naszej krytyce w ogóle, to mam także co wypomnieć sobie.

Nie twierdząc, że na łamach wymienionych czasopism nie ukazywały się żadne wartościowe artykuły o sprawach plastyki. Byłyby to po prostu nieprawda. Chociażby w ostatnich miesiącach można było przeczytać wspomniany artykuł Gleba, znakomitą recenzję Czeskiej, szkic Porębskiego o Kulisiwiczu. Są to być może jaskółki — wiosny jednak nie ma.

Sytuacja przy tym jest dość paradoksalna. Oto pięć lat temu nastąpił w plastyce zasadniczy przełom. Zrodziło się w Polsce nowe malarstwo, powstawały nowe rzeźby, rozwijała się wspaniała grafika. Rewolucja kulturalna w Polsce stworzyła nowe niebywałe możliwości rozwoju krytyki; przede wszystkim krytycy otrzymali nową niezawodną broń — metodę marksistowską, rozwinęła się naukowa historia sztuki — ważny element teoretycznego zaplecza krytyki. W samej krytyce dokonali się również zasadnicze zwroty — aby się o tym przekonać wystarczy przejrzeć roczniki „Przeglądu Artystycznego” z lat 1947 i 1954. Ale osiągnięcia naszej krytyki są nieproporcjonalnie małe wobec obiektywnych możliwości, jakie ma ona w naszym kraju i wobec osiągnięć samej plastyki. Gdyby utworzyć retrospektywną wystawę grafiki ostatniego pięćciolecia a zamiast katalogu sprzedawać antologię recenzji plastycznych z tegoż okresu — to okazałoby się, że dysproporcja jest tu mniej więcej taka jak między naszym przemysłem a rolnictwem, z tym, że grafika mogłaby śmiało odgrywać rolę Nowej Huty.

Kiedy sprawdziła się przepowiednia biblijnego Józefa i w Egipcie zapanował nieurodzaj, mieszkańcy tego kraju, ludzie zabobonni, mówili: wola boża. „Jednakże my — jak mówi Brecht — nie zajęci dłuższą sztuką znoszenia, ile raczej zajęci sztuką nieznoszenia i wysuwający liczne wnioski ziemskiej natury”, my powinniśmy znaleźć inne bardziej rzeczywiste przyczyny siedmiu krów chudych naszej krytyki artystycznej.

GRZECZY WŁASNE I CUDZE

Tam, gdzie wiele jest nieprawości, tam wiele musi być przyczyn, które je wywołują.

Pierwszym i naczelnym grzechem naszej krytyki artystycznej jest słaby bardzo związek z codziennym życiem plastyki. Pisał o tym m. in. w swoim artykule Gleb. Jeszcze więcej na ten temat mówił on na Zjeździe Plastyków. Sprawa jednak

nie ogranicza się do tego, że krytyk X nie był nigdy w pracowni malarza Y. Jest to problem znacznie głębszy. Wiąż pomiędzy krytykami a malarzami czy rzeźbiarzami jest w ogóle bardzo mała. Krytycy rzadko np. biorą udział w dyskusjach w Kole Twórczym, nie mają wiele wspólnego ze szkoleniem ideologicznym w Związku, rzadko kiedy śledzą dzieła twórców od chwili ich powstania aż do ostatecznej realizacji. Jeżeli stosunek pomiędzy krytykami i artystami nie ma nic wspólnego z tym, co łączyło np. Stasowa z *pierdużnikami*, to przecież nie dlatego, że nie ma wśród nas Stasowa, a przede wszystkim dlatego, że nie wprowadzona została w życie ta wspólnota krytyki i twórczości plastycznej, która była źródłem wielu to mów korespondencji największego krytyka rosyjskiego z Riepinem.

Izolacja krytyki pozabawia ją możliwości działania. Nie mamy materiałów — nie widzimy faktów. Z koniecznością zatem ograniczamy się do recenzji z wystaw. A przecież recenzje to na pewno nie jedyny sposób, w jaki krytyk może i powinien oddziaływać na twórczość. Zresztą, w tej sytuacji nawet recenzje nie mogą być tak pełne jakby się tego chciało. Widzimy przecież najczęściej tylko rezultaty; przyczyny leżą poza naszym polem widzenia.

To oderwanie się od praktyki powoduje, iż zanikają niemal zupełnie takie dziedziny krytyki artystycznej jak artykuły o poszczególnych malarzach, lub artykuły — monografie obrazów.

Brak faktycznego materiału nie pozwala rozwinąć bogatej problematyki teoretycznej. Uogólnienia, które powstałyby w takiej sytuacji, byłyby z góry skazane na jednostronność i ubóstwo. A cóż dobrego można powiedzieć o krytyce artystycznej unikającej sporów teoretycznych? Jeżeli Kalinin twierdził, że każdy komunista winien czasami popliżofować, to na nas obowiązek ten ciąży podwójnie — jako na komunistach i jako na krytykach. Podwójnie też nie wywiążemy się z tego obowiązku.

Izolacja krytyki powoduje wręcz i to, że wpływ jej na rozwój pracy ideowo - politycznej ZPAP jest żaden.

Ala krytyka oprócz własnych ciężkich grzechów napotyka również na przeszkody, za które nie powinna ponosić bezpośredniej odpowiedzialności.

Ministerstwo Kultury i Sztuki od kilku lat holduje dziwnej zasadzie przyznawania nagród tuż niemal po otwarciu Ogólnopolskich Wystaw. Dlaczego — trudno powiedzieć. W ubiegłym roku na niesłusznosc tego rodzaju postępowania zwrócił uwagę J. Bogusz w liście opublikowanym w „Trybunie Ludu”. Skutek był żaden. Pośpiech, z jakim w tym roku przyznano nagrody, był taki, że komunikat o nich ukazał się przed jakąkolwiek dyskusją prasową o Wystawie. W rezultacie krytycy zamiast pisać o malarstwie muszą pisać o Ministerstwie. Wprawdzie oba słowa zaczynają się na „m” — ale to nie to samo. Jest bardzo niedobre, kiedy przyznawanie nagród zamiast stanowić podsumowanie dyskusji staje się jej załącznikiem. Komu potrzebne jest to odwrócenie porządku postępowania, niepodobna odgadnąć. Wydaje się, że metoda ta jest zupełnie niezgodna z istotą partyjnej polityki kulturalnej.

Drugą przeszkodą, że tak powiem obiektywną, jest niewłaściwy stosunek znacznej części plastyków do krytyki. Wzajemny stosunek plastyków i krytyków ma w dwudziestolecie złe bardzo tradycje. Każda grupa artystyczna (np. kapieści lub lukaszowcy) miała „swoich” krytyków, których rola polegała na tym głównie, że chwaliłi oni „swoich” malarzy i wylewali kubki pomoy na głowy „wrogów”. Stąd też wielu plastyków przyzwyczailo się, że krytykować — to znaczy właściwie

chwalić, ponieważ z krytyką wychodzącą z „wrogiego” ugrupowania nie liczył; po wrogach nie można się przecież spodziewać niczego dobrego. Rozmiary kumoterstwa krytyki międzywojennej można porównać jedynie z rozmiarami jej wyjątkowego metniactwa.

Zle tradycje ciążyą na niektórych naszych artystach. Nie wszyscy jeszcze malarze rozumieją, że krytykować — to znaczy pomagać. Artysta, który nie odróżnia recenzji od ciastek z kremem, dziwi się i oburza, kiedy okazuje się, że recenzja może być gorzka. Stąd bardzo często jedyną reakcją niektórych plastyków, szczególnie starszego pokolenia, jest gniew i śmiertelna obraza.

Falszywa tradycja spotkała się tu na dodatek z pewnym niesłusznym politycznie wyobrażeniem o krytyce. Jeżeli na przykład twierdzi, że malarz X nie wkroczył jeszcze na drogę realizmu socjalistycznego, to tenże malarz jest bardzo często przekonany, iż tym samym określam go jako wroga klasowego. Jest to wyobrażenie bardzo naiwne. Gdyby Partia miała stosować taką politykę na przykład wobec chłopów, to okazałoby się, że wszyscy chłopci, którzy nie przekonali się jeszcze do spółdzielczości produkcyjnej, są wrogami. Wszyscy wiedzą, że Partia takiej polityki nie stosuje.

Podobnie rzecz ma się z owym malarzem X. Jeżeli krytyk pisze o nim, iż jeszcze nie stosuje metody realizmu socjalistycznego, do wodzi to m. in. tego, że krytyk ów wierzy w przyszłość tego malarza. A zatem nie traktuje go jako wroga, a wręcz przeciwnie jako sojusznika, którego należy przekonać, z którym można, trzeba i warto dyskutować.

Niesłuszny stosunek plastyków do krytyki powoduje, że rzadko kiedy biorą oni pióro do ręki, rzadko kiedy piszą o swoich sprawach, nie wysuwają swoich racji — zamiast dyskutować, obrażają się. Fakt ten niemają przyczynia się do zubożenia krytyki.

FAŁSZYWY BALSAM I PRAWDZIWE LEKARSTWO

Takie są więc przyczyny, dla których wątpię w słusznosc decyzji Zjazdu Plastyków. Wydaje mi się, iż sceptycyzm mój jest, twórczy i całkowicie mieści się w ramach deterministycznego poglądu na świat.

Nie wierzę, aby w sytuacji, w której najpoważniejszym brakiem naszej krytyki jest jej słaby związek z plastyką i w której grzechy we wzajemnym stosunku są obopólne, cokolwiekby mogła pomóc likwidacja Sekcji Krytyki. Ludzie, którzy w wypadku bólu głowy radzą głowę odciąć, nie budzą we mnie zaufania jako lekarze, nie mam również przekonania, że obiektywny związek przyczyn i skutków kojarzy się w ich umyśle w sposób prawidłowy.

Z tego wszystkiego wynika, iż jedną z najbliższych potrzeb frontu plastycznego jest ś c i ś l e j s z e z w i ą z a n i e krytyki z plastyką. Można to osiągnąć m. in. drogą reaktywowania Sekcji Krytyki, a przede wszystkim wspólnego przedyskutowania jej planu pracy.

Wydaje się również nieodzowne, aby Prezydium ZPAP zastanowiło się wspólnie z Dyrekcją P. I. S. nad przyszłością „Przeglądu Artystycznego”. To jest fant, z którym trzeba coś zrobić, bo zabawa przedłuża się zbytnio.

Warto by było chyba również podyskutować wespół ze Stowarzyszeniem Dziennikarzy o tym, jak wygląda (a raczej jak nie wygląda) krytyka artystyczna w prasie terenowej.

Wszystkie wymienione tu środki, to różne strony tej samej sprawy: należy koniecznie ściślej związać krytyków z pracą organizacyjną i ideowo - artystyczną ZPAP.

Być może, znajdują się tacy plastycy, którzy powiedzą: *dotychczas obchodziliśmy się bez krytyki i jakoś było dobrze*. Na takie dictum trudno jest znaleźć odpowiedź. Jeżeli jednak będą tacy, którzy *zechcą motywować słusznosc uchwały Zjazdu Plastyków*, to myślę, że warto i na ten temat podyskutować.

BOGDAN WOJDOWSKI

LEKTURY

SAMUEL PEPYS w WARSZAWIE

Co dzień, niezmiennie od wielu już lat, wybiera się o zmierzchu, po zakończeniu pracowitego dnia, na przechadzkę po mieście Samuel Pepys. Obchodzi z uwagą dzielnicę śródmiejską, zapuszcza się w Krakowskie Przedmieście i stosownie od ochoty skręca w Piwną, na Rynek lub schodami w dół, okrążając kościół św. Anny, zbiega na osiedle Mariensztackie. Jeszcze tylko parę kroków a znajdzie się nad Wisłą i utnie pogawędkę z piaskarzami. Pragnie się bowiem dowiedzieć, ile zarabiali za wydobytą toń piasku w roku 1934 a ile w roku 1954, czy mieli wówczas do dyspozycji pogłębiarki mechaniczne i ile razy w sezonie dostawali wymówienie, po którym szli na ryby. Wszystko to dokładnie pan Samuel sobie notuje. I tak co dzień. Jeśli nie ma go pewnego wieczoru na Wybrzeżu Kościuszkowskim, to znak, że prześiaduje w parku Saskim lub na Siekierkach. Taką już naturą ma pan Samuel, wszystkiego jest ciekaw, wszędzie pragnie zajrzeć, a co ujrzy — notuje.

Bo Samuel Pepys spisuje dziennik. Skrupulatnie i rzetelnie, werny cyfrowo i faktom, pełen szacunku dla nazwisk rzeczywistych robi z dnia na dzień zapiski opatrzone każdą z nich dokładną datą. Nie pomyli to przypisywanie pana Samuela z niechęci do gazet, bynajmniej. Ot, po prostu, z ciekawości d'a ludzi i zdarzeń. I chęci pozostawienia po sobie świadectwa, że przeżył swój wiek z otwartymi oczami, że lubił poznawać ludzi, toczyć z nimi rozmowy i potem zastanawiać się nad tym, wszystkim przed białą kartką papieru.

Wszystko to zelanne. Pan Samuel oślepł w roku 1669 i nikt za niego odtąd pamiętnika nie spisywał. Nie ma w Warszawie Samuela Pepysa. Niewiele się tym martwi. I nikt na pewno nie pragnie go wykreślić. Piśmiennictwo dokumentalne otoczone jest lekceważeniem lub niepomocą. Wtule i szare wegetuje gdzieś w dalekich rubieżach literatury współczesnej. Takich arcydzieł, jak dziennik Samuela Pepysa, n'e kryje w sobie na pewno.

Najłatwiej ten stan rzeczy byłoby uważyć katastrofą gatunkową. Dziennik, pamiętnik, list literacki, relacje o współczesnych, tzw. charakterystyki i relacje o orientacjach intelektualnych, obyczajach, gustach środowisk, czyli tzw. maksymy, anegdoty aforyzmy — muszą zginąć w epoce, kiedy każdy dzień przynosi dziesiątki gazet i audycji radiowych, a każdy tydzień nową kronikę filmową. Otóż właśnie, prasa, radio, kino, polkneły —redle tych poglądów — wiele gatunków piśmiennictwa dokumentalnego, z tej prostej przyczyny, że je wykreśliły. Tak by się na pozór wydawało. Tymczasem Jarosław Iwaszkiewicz ku zdziwieniu niedługo kontynuuje tradycję epistolograficzną. Zofia Nalkowska uwraca konwencje dawnego „zapomnianych „charakterów”, a ze wszystkich stron rozlegają się pod adresem publicystów i reporterów otoczenie o bardziej

wnikliwie studia obyczajów, o bardziej samodzielną penetrację dowodów, o wręczanie na nieutarte ścieżki tematyczne, słowem, o to, czego nie jest w stanie dostarczyć ani kilkunastowa audycja, ani parowiezowa notatka w gazecie codziennej obliczona na szybko i doradzą informację. Tutaj właśnie, w pobliżu propagandy, dziedzinie informacji doraźnej, roziąga się królestwo piśmiennictwa dokumentalnego we wszystkich jego przejawach, począwszy od reportażu a skończywszy na pamiętniku.

Chodzi nie tylko o to, że czytelnicy wszystkich czasów poza pasją czytania powieści, romansów, „ręczy wymyślonych”, mieli jeszcze inną równie silną namiętność: dla tego co się dzieje „naprawdę”, dla listów rzeczywistych ludzi, dla opisów autentycznych wydarzeń — ale również i o to, że literaturze konieczny jest odważny niebanalny reportaż szczerzy, niezalangany pamiętnik; krótko mówiąc potrzebne jej są dokumenty. Każdy inżynier wie, że zanim przystąpi do ostatecznego wykonania projektu musi na jego stole zjawiać się dokumentacja techniczna. Czy trzeba do takich porównań się odwoływać? Dzieje powieści dostarczają aż nadto wymownych świadectw ścisłej współzależności między okresami rozkwitu tego gatunku a narastaniem rezerwu piśmiennictwa dokumentalnego.

Może najjaskrawiej świadczy o tym smutny początek powieści o kresu polskiego Oświecenia. Przywołajmy ją więc na świadka.

O ile narodziny nowoczesnej mieszczańskiej powieści angielskiej, jak wskazywa historycy, poprzedzała przygotowywana dla gromadzenia materiału pamiętnikarskiego i publicystycznego, długotrwały etap zbierania doświadczeń, relacji i wspomnień, które się na nią złożyły — o tyle w warunkach polskiego Oświecenia stadium takie w ogóle nie może być brane pod uwagę. Powstanie „Przypadków” — tej pierwszej realistycznej powieści polskiej, dzieła pierwszego dziesięć lat od ukazania się zaledwie numeru „Monitora”. Powieść stanisławowska rodzi się w jamym ogniu walki publicystycznej, część obowiązków publicystyki aktualnej bierze uprost na siebie. Doraźność formułowanych też nadaje jej publicystyczne piętno, które sprawia, że dziś jest ona już lekturą nieznośną. Zresztą, od stu lat nie wyszła poza szkolny program. Pozostała już tak, martwa i zgrzybiała, ku przestroze dla literatów, na utrapienie studentom.

Drugą okolicznością wyjaśniającą słabość powieści stanisławowskiej to fakt opóźnienia się rezerwu dokumentalno - pamiętnikarskich. I znów obserwujemy niekorzystne dla rozwoju powieści zjawisko równoległego powstania tej gałęzi piśmiennictwa, która w Angli i Francji ukształtowała się na długo przed pojawieniem się powieści, aby nareszcie ją wzmocnić i szczerze zaopatrzyć w materiał obserwacyjny,

realia obyczajowe i społeczne niezbędne realistycznej prozie. Pamiętniki w pierwszym rzędzie kwalifikujące się na tworzywo wielkiej powieści, a więc Karola Łubieży Chojckiego, konfederata barskiego, który zesłany na Syberię zetknął się osobiście z wielką wojną chłopską, z buntem Pugaczewa, i pierwszy zdał współczesnym szeroką o nim relację — wyszły w roku 1789. Pamiętniki Beniowskiego, konfederata, podróżnika i konkwistadora, kochanka Anastazji Nilotowej, córki gubernatora Kamczatki i wszechwładnego króla Murzynów madagaskarskich — wyszły dopiero w roku 1797. Natomiast większość pozostałych pamiętników tych czasów, albo pisana była ex post (Wybiecki, Niemcewicz), albo przynajmniej publikowana dopiero w wieku XIX (Matuszewicz, Kitowicz, Cieszkowski, Ogilński).

Trzecia wręcz okoliczność niekorzystna, towarzysząca powstaniu powieści ówczesnej to fakt, że była ona odcięta od źródeł autentycznego piśmiennictwa plebejskiego. Piśmiennictwo to stanowiło mocne zaplecze nowoczesnej powieści na zachodzie, jak podkreślała studentka Jana Kotta. Poza suplikami chłopskimi późną poezją anoniimową, nie wydobyło polskie Oświecenie takich dokumentów literatury ludowej, które by mogły przykuć wyobraźnię i uwagę powieściopisarzy; a od literatury rybałtoskiej wieku XVII kultura polskiego Oświecenia była odcięta.

Oto okoliczności, w których zamarta powieść stanisławowska. Formacja powieściowa całej epoki! Jest się nad czym krytykować zastanówć. I ma on prawo do wyrażania swych obaw, nawet przesadnych.

O SPRAWACH „MARGINESOWYCH”

MICHAŁ JASSEM

Jeśli łamy „Przeglądu Kulturalnego” stoją otworem dla dyskusji o sprawach architektury, czy to dziwne wydać się może, że dotąd nie przedyskutowano warunków pracy architektów, sprawy czynników, które hamują rozwój ich twórczości. Przyznam, że zdziwienie, o którym piszę, obudziło się we mnie dopiero po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki, a szczególnie po Krajowym Zjeździe Literatów. Jakże otwarcie i szczerze, jak ostro i odważnie mówią literaci o bolących ich swojej twórczości, o jej hamulcach i pobudkach. W poczuciu odpowiedzialności za jakość swej pracy, za rozwój twórczości — mówią z pasją o tym, co było złe, co warunkowało często lub sprzyjało powstaniu łatwizny, szmyry i tandety literackiej, co hamowało rozwój twórczości w literaturze najszerzej pojętego zakresu.

Myszę, że nie redakcyjne ograniczenia problematyki dyskusyjnej ale słabość naszego środowiska i aktywny zawodowy, idealistyczne nawyki myślenia, a także niepozabawione hipokryzji negowanie zna-

czenia warunków pracy twórczej architektów — to niektóre z przyczyn, które spowodowały, iż, jak dotąd, nie doceniamy w należytnym stopniu i nie mówimy otwarcie o sprawach bolesnych naszego warsztatu twórczego. A jednak po sześćdziesięciu latach istnienia i działania biur projektowych, w obliczu zbudowanych osiedli, gmachów i fabryk, czyż można mówić, że jeszcze nie dojrzały do przedyskutowania sprawy warunków pracy zawodowej architekta, jego twórczości?

✱

Za jeden z podstawowych warunków prawidłowego i pełnego rozwoju twórczości architektonicznej uważam uczestnictwo architekta w pełnym cyklu powstawania budowl. Ten pełny cykl to wybór i opracowanie sytuacji, sporządzanie założeń programu, opracowanie i obrona projektu oraz rzeczywisty autorski nadzór budowy, tego ostatecznego i decydującego ognia cyklu

pracy architektonicznej. W szczególności oderwanie pracy projektowej od pełnej autorskiej kontroli budowy uważam tu za sprawę najgroźniejszą. Architekt, który nie czuje się ojcem budowy, który nie obcuje z powstającym według jego idei realnym dziełem nie może stać się pełnym twórcą. Tymczasem ogromna, jeśli nie przytłaczająca większość architektów w biurach projektowych nie zna dostatecznie swoich budów. Czasem, gdy na budowie powstają jakieś wątpliwości, architekt zostaje oderwany od deski, by objaśnić rysunek, sprawdzić profile, kolor lub fakturę swojego dzieła. Po ilus latach takiej „czysto rajsbrelowej” twórczości architekt przestaje być pełnym fachowcem. Po prostu nie zna się na dobrym budownictwie. Takich architektów mamy dziś bardzo wiele, szczególnie wśród młodego pokolenia. Jest to wielka szkoda i wielkie zło. Jego skutki przejawiają się w niedostatecznych rezultatach walki o jakość budownictwa,

w usterkach, które są plagą dla ludności, chorobą ekonomiki budowlanej. (Szkoda, że nikt dotąd nie podliczył ile izb można by wybudować za pieniądze pochłonięte przez poprawianie usterek). To co obecnie stosuje się jako „nadzór autorski” jest jedynie z nazwy nadzorem, w istocie bowiem sprowadza się najczęściej do konsultacyjnej pomocy projektanta w wyjaśnianiu rysunków wykonawczych i ogólnej pomocy przy realizacji plastycznej strony budowy. Podstawowej wagi zagadnienie prawidłowości technicznej i jakości wykonawstwa ma w swej pieczy i kontroli Z.O.R. Jeśli jednak nie przyznajemy oczu będziemy mówili o jakości naszych osiedli mieszkaniowych, to można udowodnić bez trudu, że obecne oddzielenie nadzoru technicznego od nadzoru autorskiego (ograniczającego się w praktyce do spraw plastyki), kryje w sobie chybą niedobrego wykonawstwa w architekturze przede wszystkim mieszkaniowej. Jakże często w oddanych do użytku domach napotykałyśmy rozchwia-

Dyskusja o stadionie „START“

O LUDZIACH PRZEZORNYCH

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

I. O SZKLE I FORMALIZMIE. Publikując w 100 nr „Przeglądu Kulturalnego” szereg uwag na temat projektu warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych na stadion „Start” zająłem stanowisko wyrażnie emocjonalne. Zaciekała mnie zasadnicza koncepcja zrodzona w zespolenie projektantów: W. Fangora, Z. Inhatowicza, J. Sołtana i T. Strynkiewicza, pociągając urok nowego na naszym gruncie, świeżego i śmiałego pomysłu. Dlatego z uznaniem mówiłem o jego głównych założeniach, o najbardziej ogólnej koncepcji dzieła. Ponieważ dalsza dyskusja rozciągająca się również na czasopisma „Stolica” i „Miasto”, potoczyła się wyraźnie w kierunku szczegółowej analizy z zagubieniem zasadniczej idei tego projektu, dlatego też — korzystając z uprzejmości Redakcji — postanowiłem ustosunkować się również do poruszonych wielokrotnie kwestii szczegółowych względnie tych spraw ogólnych, które, jak mi się wydaje, zostały niesłusznie zinterpretowane.

W pierwszym oddziale szkoły powszechnej miałem nauczyciela, który potrafił łączyć w sobie dużą subtelność uczuć i niechęć przed swym wychowankom — z właściwymi pojęciami zasadami pedagogicznymi. Tak oto w jego wersji wyglądała awantura o spóźnienie się do szkoły: „Znowu niektórzy z was przyszli po dzwonku. Nie chce nikogo zawstydzać, dlatego też, nie wskazując palcem... Kwieciński do taby!!!

Podobne chwytły polemiczne stosowane były przy zwalczaniu projektu ASP, skoro na jego temat moi sąsiad z 3 str. setnego numeru „PK” wypowiedział następującą opinię: „Ta właśnie praca (tzn. ASP) i ta decyzja skłania do zabrania głosu, każe protestować. Twierdzenie, że spoza tej decyzji pokazuje rogi nasz stary znajomy — formalizm, mogłoby zaprowadzić mnie na tory zbyt szerokiej dyskusji teoretycznej, w której biegłemu łatwo można ulec...”

Postawiony wyraźnie zarzut formalizmu zostaje przez niektórych dyskutantów wzmacniany dalszymi argumentami, świadczącymi o rzekomym konstruktoryzmie tej koncepcji. Zaczynam od tej właśnie kwestii, bowiem przy dalszej analizie innych jeszcze dowodów mówiących o obciążeniu wszelkimi możliwymi „izmami” pracy konkursowej nr 3 dochodzimy nieoczekiwanie do sedna sprawy — do kwestii właściwej współpracy plastyków z architektami. Dlatego raz jeszcze pozwól sobie zacytować drobny fragment wspomnianego artykułu: „Kiedyś windowano uparcie na piedestał logikę i ekonomikę konstrukcji, precyzyjny schemat funkcjonalny, nowe, oszczędnościowe materiały, a zaprzeczano dzieła architektonicznemu prawu do bogactwa i różnorodności form, prawa do detalu i ozdobności. Obecnie jesteśmy świadkami zadziwiającej metamorfozy: oto niedawni orędownicy szkła i nagich betonów montowanych w oparciu o matematyczne niemal koncepcje przestrzenne głoszą priorytet plastyki dzieła architektonicznego, bogactwo założeń i barwy...”

Rzeczywiście prowadzi się dziś walkę o „bogactwo założeń i barwy” dzieł architektonicznych, o zlikwidowanie schematu, monotonii, eklektyzmu, prowadzi się walkę, lecz nie o „priorytet” plastyki w architekturze, ale o właściwą współpracę tych dwóch czynników. W imię tej właśnie współpracy raz jeszcze zajmuję się konkursem na stadion „Startu”, gdyż w przeciwnym razie nie miałbym ani tytułu, ani kompetencji do wdawania się w architektoniczną dyskusję. Jedynie zaś dla przypomnienia niezbyt odległych wydarzeń wspomnę, że nie formalistyczność rozpoczęła się walkę i nie rzeczniczy szkła (biedne szkło stało się symbolem konstruktoryzmu) zorganizowali gdańską sesję Rady Kultury i Sztuki — lecz głęboko myślący i prawdziwie postępowi twórcy spośród naszych plastyków i architektów.

II. O SKALI NIELUDZKIEJ. Czytelnikom nie wprowadzonym w tok dyskusji przypominę znaczenie tego dziwnego zwrotu, który stał się wywoławczym hasłem oponentów przeciw projektowi ASP. A więc owa „skala ludzka” — to, jak powiada jeden z dyskutantów, „skala i rytm kompozycji zgodne ze skalą człowieka i przyrody”, zaś „skala nieludzka” — to „szukanie wyrazu masowości z przekreśleniem jednostki ludzkiej”. Jest rzeczą oczywistą, że antagonizacji pracy ASP w stosunku do niej używają tego drugiego określenia.

Zastanówmy się, czy w wypadku tego stadionu możliwa jest do utrzymania — jak proponowano — skala Nafolina, Królikarni lub Starówki, a więc kompozycji zabytkowych położonych wzdłuż skarpy warszawskiej. Starówka posiada ok. 600 m. długości, mniejsze znacznie rozmiary posiada Królikarnia i jej park, natomiast sam tylko stadion zajmuje przestrzeń ok. 300 m. Obiektu, którego wielkość warunkują ponadto nie dające się zmniejszyć odległości jak np. 400-metrowy obwód bieżni czy też przekątna stadionu licząca 183 m — nie ukrywamy żadną siłą w krzakach. Możemy zakryć drzewami piaszczynę dla dzieci, nawet kort tenisowy, lecz nie stadion na 15 tysięcy osób.

Drobna skala tak wielkiej inwestycji byłaby ponadto w sprzeczności z powstającą dziś nową sylwetką miasta. Monumentalne założenia MDM, Pałacu Kultury, bulwarów nadwiślańskich i innych wielkich realizacji nowoczesnej stolicy wyraźnie wskazują na to, że nie palaciki doby Stanisławowskiej będą w przyszłości określały skalę warszawskich budowli użyteczności publicznej.

Słusznie zwalczamy obecnie szkodliwe tendencje rozproszenia zabudowy Warszawy, tendencje dezurbanizacyjne, te ostatnie pozostałości przebrzmiałej teorii „miast-ogrodu”, utrudniające kształtowanie nowoczesnego miasta jako jednorodnego organizmu. I słusznie też dążymy do tego, by stworzyć szereg akcentów odpowiadających dużym założeniom lokowanym w centrum stolicy. Mówił o tym wyraźnie E. Goldzamt („PK”, 1954, nr 105): „Ustokrotni się odrodzona sylwetka stolicy. Zawtórzą dominującemu pionowi Pałacu pomniejsze wieżowce na skalę hotelu „Warszawa”, zlokalizowane w bezpośrednim otoczeniu centrum i akcenty znaczniejsze położone na krańcach śródmieścia”.

Dlatego też jest rzecz zupełnie dla mnie oczywista, że i na Mokotowie musimy się liczyć ze znaczącym akcentem architektonicznym. Przecież miasto nie kończy się na rogatkach przy Placu Unii, przecież ulica Puławska stanie się pożądaną arterią komunikacyjną. Z tych względów wielkie założenie sportowe, jakim jest stadion „Startu”, odegrać musi poważną rolę w kształtowaniu tej dzielnicy. Skala stadionu nie jest skalą „nieludzką”, lecz skalą przyszłości, ale aby to już dziś zrozumieć, należy posiadać odpowiednią dozę wyobraźni.

Rozważania na temat skali projektu nr 3 pragnę uzupełnić jeszcze jedną uwagą. Wydaje mi się mianowicie, że skala nie jest tylko funkcją wielkości, lecz również sprawą działania bryły i ustosunkowania jej do detalu, będącego z kolei w określonym stosunku do człowieka. Dlatego też nie ma pokrycia twierdzenie o „nieludzkiej skali” omawianego stadionu, skoro poprzez swą formę podkreślającą naturalne ukształtowanie terenu, poprzez detale rzeźbiarskie i kolorystyczne rozwiązanie całości — jest on właśnie dziełem na wskroś pogodnym, humanistycznym. A o tym pomówimy później...

III. O KONTRASTOWANIU. Skoro mowa o usytuowanych w pobliżu stadionu budowli zabytkowych — należy się w tym miejscu

zastanowić nad wzajemnym stosunkiem znajdujących się tam pomników naszego dziedzictwa artystycznego a mającym powstać w ich sąsiedztwie dużym założeniem sportowym. I tu znów oponenti powiada: usytuowanie między Królikarnią a Łazienkami budowli o nowoczesnej formie, widocznej z dużej odległości a więc silnie przyciągającej wzrok widza, jest dowodem braku szacunku dla tych klasycznych przykładów zabytkowej architektury warszawskiej. Stąd propozycja: stadion i pomocnicze boiska należy nie tylko skryć w krzakach, ale także i w jego usytuowaniu konieczne jest nawiązanie do architektury ubiegłych stuleci.

Sprawa narastania stylów, sprawa bezpośredniego sąsiedztwa budynków o skrajnie różnych cechach stylistycznych, a często nawet w ramach jednego obiektu zgodne i harmonijne współzycie dzieł z różnych epok historycznych — nie jest przecież tylko kwestią ewolucyjnego rozwoju i upodobnienia się jednej i tej samej koncepcji architektonicznej (niezależnie od istnienia związku w ramach jednorodnego rozwoju sztuki narodowej) — lecz również jest sprawą działania kontrastu. Właściwie użyty kontrast nie stanowi zaprzeczenia, zagubienia lub niwelowania pewnych wartości, ale często jest ich podkreśleniem czy wydobyciem. Operowanie i kontrastem, i analogią stanowi integralną część porządkowania i hierarchizowania elementów, które składają się na całość kompozycji.

IV. O KRZAKACH. W miejscu, gdzie dziś planujemy założenia sportowe „Startu”, rozstawił niegdyś swe sztalugi Canaletto, tworząc zna-

ny obraz przedstawiający widok ze skarpy na łąki wilanowskie. Zakrycie tej właśnie perspektywy, nie wykorzystanie tych możliwości pejzażowych przy wznoszeniu stadionu byłoby zasadniczym błędem.

W dyskusji nad stadionem padało wielokrotnie słuszne żądanie: należy uwypuklić skarpe. A więc chodzi tu o widok z przeciwnego kierunku, od strony łąk wilanowskich na sylwetę miasta. Słuszne to żądanie prowadziło wielu krytyków — z niezrozumiałych dla mnie względów — do nieoczekiwanego wniosku: uwypuklając skarpe należy ją zadrzewić. Wychodząc z takiego założenia atakowano projektantów ASP za to, że „na otwartej przestrzeni lokowali stadion wzdłuż z oddali, odcinając się ją skrawą plamą od otoczenia, stanowiący w terenie wyraźny akcent kolorystyczny. Jeśli jednak cały obiekt schowany w lesie czy też w krzakach (zakładając, że taki „drobiaz” na 15 tysięcy osób można rzeczywiście ukryć), to wówczas nie będzie ani architektury, ani skarpy. Będą drzewa czy krzaki, ale o z tego wynika?”

Na pewno nie wyniknie świadome operowanie masą zieleni — bo pragnę tu przypomnieć, że omawiany projekt nie stoi wśród pustki, lecz otoczony jest odpowiednio formowaną i grupowaną zielenią. Rozrzucone chaotycznie kępy zieleni, które tak podobały się niektórym krytykom w dwóch dalszych projektach, to nie jest kwestia celowego i planowego działania artysty, który również w organizowaniu zadrzewienia widzieć powinien zadanie architektoniczno - plastyczne. Stosunek artysty do natury może być stosunkiem czynnym lub biernym. Dokąd zabrze taka krytyka, która uznaje tylko ten drugi?

Krytyka świadomego operowania dużą masą odpowiednio grupowanej zieleni doprowadziła niektórych antagonistów pracy ASP do wniosków natury pozarchitektonicznej. Jedni chcieli widzieć na stadionie czy przy stadionie jaśminy i słowiki(?), inni miejsce intymnych spotkań i pożegnań... Synteza tych cikliwych elementów „humanistycznych” dałaby nam spotkanie pod jaśminem przy śpiewie ptaśzka polnych. Jeśli tego ktoś koniecznie potrzebuje, to czy w takim wypadku tem nie może być świadomie formowana zielen?

Zresztą i z detalem nie jest tak źle. Oczywiście przy systemie zieleni organizowanej i nierozłącznej związanej z architekturą i pejzażem będzie także miejsce i na te „intymne” detale, bowiem nie zapominajmy, że projekt wstępny zawiera tylko generalne założenia, bez szczegółowego opracowania drobnych fragmentów. Widoczna w projekcie ASP tendencja „karłowatości” zasadniczych linii kompozycji nie oznacza jej osłabienia, braku detali, wręcz przeciwnie, o bardziej intymnym charakterze, o co wielkim głosem wołają niektórzy recenzenci. Oznacza ona natomiast podporządkowanie wszystkich elementów dzieła zasadniczej koncepcji, która obok troski o właściwe rozwiązanie funkcji użytkowej stadionu wiąże w organiczną całość architekturę, zadrzewienie i pejzaż. W tych warunkach trudno się dziwić, że barwa stała się słusznym elementem kompozycji.

V. O BURZY W „MIEŚCIE”. O użyte w projekcie ASP efekty kolorystyczne prowadzona jest zacięta walka. Dochodzi nawet do tego, iż Fangorowi przypisuje się słowa, których nigdy nie wypowiedział. Mam tu na myśli opublikowane w piśmie „Miasto” jego wyznanie, od początku do końca wymyślone przez autorów tego artykułu, jakoby dążył on poprzez intensywny kolor do oddania atmosfery burzy. Oczywiście argumenty takie i stosowane tu chwytły polemiczne nie należą do

rzędu krytyki artystycznej, dlatego też „burzę” pozostawiam poza dyskusją.

Zastosowanie w stadionie barwnej okładziny było wynikiem prowadzonych skrupulatnie studiów kolorystycznych, uwzględniających nie tylko stosunek „architektury do mającej otaczać ją w przyszłości zieleni, ale także i zmieniający się zasadniczy kolor nieba w zależności od pory roku. Przecież właśnie daleka perspektywa ciągnąca się pod skarpy równiny, widoczna na kilkanaście kilometrów sklepienie nieba, wielkie masy zieleni oraz odcinająca się od niej bryła stadionu — tworzą w sumie potężne zjawisko kolorystyczne, które musi być przez projektanta we właściwy sposób rozwiązane. Na tym między innymi polega wielkie znaczenie tej koncepcji plastycznej i dla architektury i dla malarstwa. Można nie zgadzać się z takim założeniem, lecz krytyk nie powinien przejść nad nim do porządku dziennego, zatawiając sprawę poważnej oceny tego rozwiązania kolorystycznego pogardliwym machnięciem ręki

VI. O LUDZIACH PRZEZORNYCH. Równoczesne operowanie kontrastem, analogią, barwą, śmiało zarysowaną bryłą, świadomie formowaną zielenią, przy pełnym wykorzystaniu efektów pejzażowych oraz szarmonizowaniu całego założenia z naturalnym ukształtowaniem terenu — świadczy o bogactwie środków, jakimi posługiwali się autorzy projektu nr 3. Dlatego też ludzie przezorni nie bez zrozumienia skądinąd troski powiadają: „...zachodzi uzasadniona obawa, że w końcu zabraknie środków wyrazu...” Jestem z pełnym uznaniem dla takiej szczerości, jednak mimo wszystko muszę tu przypomnieć, że przecież dyskutujemy o sztuce. Autorowi takiej uwagi zacytuje jego własne słowa: „A przecież tyle mówimy o korzystaniu z dorobku dawnej architektury”.

CO LUDZIOM A CO CEGŁOM JAN KNOTHE



Kys. autor

Przeczytałem artykuł Zielińskiego w „Przeglądzie Kulturalnym” (Nr 36) i wzruszyłem się. Nic mnie to nie dziwiło, bo wzruszam się łatwo zwłaszcza jeżeli rzecz jest dobrze napisana i traktuje o krzywdzie ludzkiej. Rzeczywiście biedni są ci mieszkańcy Barssowskiej strony Starego Rynku. Jak się wybuduje

domy na ulicy Brzozowej to zamiast dalekiego widoku na Wisłę i budującą się Pragę będą mieli przed swymi oknami takie okna „przynależne” lokatorom z Brzozowej...

którzy z kolei będą mieli rozległy widok na Wisłę i budującą się Pragę. A co będzie dalej? Coraz gorzej! Zaczyna budować drugą stronę Brzo-

zowej i z kolei szczęśliwcy, którym przydzielono mieszkania po nieparzystej stronie wyżej wymienionej ulicy, będą mieli przed swymi oknami lokatorów „parzystych”... którzy będą mieli... itd. A przecież na tym się nie skończy. Przewodopodobnie pójdzie jeszcze dalej. I co wtedy? Doskonale rozumiem, że mieszkańcy strony Barssa niepokoją się tym, że im „przed samym nosem” wyrósł wielopiętrowy chatup. Zbierając podpisy i pisząc petycję do „in-stancji”. Sam bym tak robił. Nie wolno nikomu zabierać należnych mu dobrych (a chociażby średnich) warunków higienicznych, którym zaprzecza zasada stworzenia podługowatej studni między wysokimi domami — domami „w stylu zabytkowym” jak się grabnie wyrzucił jeden z moich kolegów po piórze. To prawda! Ale, o drodzy staromieszcianie! nie powołujcie się w waszej argumentacji na „rozległy widok, Wisłę i budującą się Pragę! Rzecz jasna, że każdy chętnie ogląda i Wisłę, i Pragę siedząc we własnym zabawionym szaf ściennych (taki przepis) mieszkaniu. Każdy lubi — ale rzecz w tym, że nie każdy musi. Założmy, że taki argument jest przekonywujący i że czterech ścian rynku nie wybudowano jednocześnie, ale najpierw ukończono stronę Kołtąją. Otóż mieszkańcy jej widzieli z okien wyżej wymienionego rozległy widok, Wisłę itd. i protestowali gorąco przeciwko budowie strony Barssa — bo im zasłonił Wisłę. A gdyby nie było Piwniej martwiłoby się o „swoją” widok obywatela Podwala — a gdyby... i tak dojechałbyśmy aż do Mokotowa i okazałoby się, że w opole Warszawy nie można budować. Straszna rzecz!

Zart żartem, a Zielińskiego i jego sąsiadów trzeba jakoś uspokoić. Mnie mnie wzrusza ich widok na Wisłę (sam widzę Wisłę ze swego okna i mam jakąś taką nadzieję, że

się jej nie uda przestonąć) natomiast przejmuję się ich obawą przed znalezieniem się nagle na „dnie studni”. A byłoby wszystko w porządku, gdyby autor „Dna miski” i jego sąsiedzi czerpali wiadomości nie z oficjalnych „enuncjacji” (bo te są zawsze nieaktualne), ale z prawdziwych i wiarygodnych plotek. Trzeba tylko znaleźć dobre źródło i czerpać bez ograniczeń. Ot, przyszedłby do „mnie...”

Mogę wam, drodzy sąsiedzi, powiedzieć na ucho (żeby uspokoić serca) — nie jest tak źle z tą Brzozową! Zadne „odnośne” decyzje jeszcze nie zapadły i zapadną niezbyt prędko. Zapytacie dlaczego? Otóż dlatego, że w tej chwili robi się konkurs na odbudowę Zamku. Zapytanie: co ma Zamek do Brzozowej? A właśnie ma. Jak się robi konkurs na przykład na pomnik — na przykład na Mokotowie — to warunki konkursu są tak sprytnie ułożone, że przy okazji trzeba zaprojektować całą dzielnicę — właśnie ów Mokotów. A ponieważ konkurs może dać genialne rozwiązanie właśnie owego Mokotowa, więc „na wszelki wypadek” zatrzymuje się budowę całego Mokotowa, żeby przez stworzenie „faktów dokonanych” nie przekreślić możliwości zawartych w „genialnym rozwiązaniu”. Po czym — zwykłą rzeczą kolejną — konkurs nie daje rezultatu i robi się kolejno nowych pięć projektów. To naturalnie musi potrwać... Z tego jak na dloni widać, co ma Zamek do Brzozowej (wiem, że zaraz architekci napiętnują mnie jako dywersanta, który podważa samą zasadę konkursów — ale to nieprawda). Zapytacie mnie kochani Barssowcy skąd to wszystko wiem. To już moja tajemnica. Patrzcie na Wisłę (do czasu) — zbierajcie podpisy (bo to naprawdę może pomóc) i pocieszajcie się tym, że — jak mawiał pewien mój znajomek — „jeżeli zęlgalem, to tylko co do faktów”.

TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTA

ne w murze futryny drzwiowe, a często i okienne, ileż poplątanych cegłów kominowych powodujących dymienie z podłogi. Ileż złe wykonanej stolarki, za którą nikt nie odpowiada.

Przewodniczący PKPG w majowym n-rze „Nowych Drog” przypomina, że: „Podobnie jak w przemysle stawiane jest z całą ostrością zagadnienie kontroli odbioru, musimy i w budownictwie zrealizować z całą ostrością postulat prawidłowego wykonywania robót zgodnie z warunkami technicznymi.

Inwestorzy obowiązani są zapewnić pełną kontrolę robót wykonywanych przez przedsiębiorstwa budowlane. Nadzór ten jest jednak w wielu wypadkach niezwykle słaby (podkr. moje). Czym bowiem jeśli nie karygodnymi zaniedbaniami ze strony nadzoru można tłumaczyć odbieranie robót wykonanych niekiedy w sposób jawnie niezgodny z warunkami technicznymi, robót niekompletnych, z licznymi usterkami i brakami?...” Oto ocena stylu realizacji naszej twórczości architektoni-

cznej. Czy nie byłoby niewybaczalnym formalizmem ze strony architektów - projektantów dalsze niewnikanie w zło dziejące się na budowie, wyłaczanie się od generalnego nadzoru nad urzeczywistnianiem naszych projektów? Czyż nie stałoby to w rażącej sprzeczności z ideową postawą postępowego architekta-budowniczego a nie tylko rysownika naszej epoki? A jednak zjawisko zawężania zakresu zainteresowań i działań architekta-tworcy do spraw wyłącznie projektowych nie jest niestety u nas czymś niezwykłym. W 5 numerze „Architektury” arch. Roman Piotrowski, Minister Budownictwa Miast i Osiedli, stwierdza, że „...sprawa jakości wykonawstwa, decydująca w ostatecznym obrachunku w tak dużym stopniu o przydatności i wartości naszej pracy dla społeczeństwa, postawiona jest również jak gdyby na marginesie naszej twórczości architektonicznej”.

Jeśli więc chodzi o głębsze związki pracy architekta jako projektanta i generalnego inspektora rea-

lizacji jego dzieła — budowy, to widzę w nim jeden z węzłowych warunków zarówno gruntownego polepszenia budownictwa, jak szybkiego rozwoju twórczości projektowej, która dopiero przy dobrym wykonawstwie może zdawać swój pełny egzamin przed społeczeństwem obecnych i następnych pokoleń. Nie wiem, co jest lub nie jest możliwe do zmiany w obecnym okresie, ale myślę, że etap złego jakościowo budownictwa skończy się szybciej jeśli połączenie w jednej osobie architekta-projektanta - plastycznego i technicznego kontrolera budowy stanie się rzeczywistym stylem naszej pracy.

Jest rzeczą znaną i przez nikogo nie negowaną, że dyscypliny plastyczne zajmują poważną pozycję w zespole warunków koniecznych dla właściwego rozwoju twórców. Sprawa ta jest coraz lepiej rozumiana i doceniana szczególnie od czasu, w którym istota architektury jako sztuki i znacznie syntezy architektury z rzeźbą i malarstwem znalazły u nas pełne uzna-

nie. Trudno jednakże byłoby znaleźć realny wyraz tego uznania w stylu naszej pracy w biurach projektowych. Na plastyczne studia projektowe, na plastyczną analizę tematu pozwalają kierownictwa biur tylko w niewielu wypadkach. Projektowanie odbywa się więc bez wyraźnego udziału dyscyplin plastycznych, co w skutkach ogranicza całość warsztatu twórczego. Jednocześnie w wielu wypadkach tempo pracy odbiera możliwość posłużenia się marginesowo traktowanym studium rysunkowym i malarstkiem. Architekci nie rysują, zanedbują i wręcz tracą znajomość dyscyplin plastycznych, która, jak wiemy, jest koniecznym warunkiem prawidłowego rozwoju twórczości architektonicznej.

Jeśli teraz zważymy, że biura projektowe stanowią organizację i materiałną bazę naszego warsztatu zawodowego, to na pewno jest niesłuszne, że, jak dotąd, biura absolutnie nie interesują się poparciem dyscypliny plastycznej w pracy architektów. SARP co prawda organizuje popołudniowe kursy rysunku o-

dręcznego. Ale czy sprawa ta jest tylko sprawą stowarzyszenia, sprawą marginesu naszej pracy zawodowej? Bynajmniej, to sprawa również, a nawet przede wszystkim, naszej codziennej pracy. Biura zwane przecież biurami Projektów i Studiów powinny urządzać gabinety rysunku, malarstwa i rzeźby w swoich przedsięwzięciach, wyposażać je odpowiednio i umożliwić architektom stale i systematycznie uprawianie dyscyplin plastycznych, a przede wszystkim rzeźby. Architektura jest sztuką, ale aby była nią nadal architekci muszą być artystami swego zawodu. Jeśli biuro jest organizacją twórczości architektonicznej, to musi stworzyć warunki dla pełnego rozwoju dyscyplin artystycznych. W obecnym okresie rysunkowo - malarstkiem i perspektywiczne studia traktowane są jeszcze przeważnie jako uzupełnienie prac projektowych w ich końcowej fazie lub jako element pokazowy, wykonywany specjalnie dla celów ekspozycji. Te zjawiska nie są jednakże przejawem artystycznego stylu codziennej pracy architektów. Pracy, która, jak tego uczą przykłady mistrzów architektury światowej i pol-

skiej: Żółtowskiego, Szczusjewa, Szysko-Bohusza, Przybylskiego i wielu innych, od pierwszego momentu działania jest związana z rysunkiem malarstkiem, ze studiowaniem wizji plastycznej w jej całości, fragmentach i szczegółach. Czas już najwyższy nie drogą „administracyjno - intendenckich” rewolucji w biurach projektowych, ale drogą pozytywnego działania umożliwić dalszy i coraz pełniejszy rozwój twórczości architektonicznej w państwowości pracowniach architektury.

Obecnie, kiedy dla ogółu architektów coraz jaśniej i głębiej w umysłach i sercach rysują się generalne ideowe postulaty architektury epoki socjalizmu, kiedy sprawa mistrzostwa w naszej pracy staje się naczelnym postulatem twórczości zawodowej, wydaje mi się, że sprawa włączania się w walkę o pełną realizację techniczno-artystycznej treści naszych projektów i sprawa wnoszenia maksimum artystycznej dyscypliny w styl naszej codziennej pracy — to, na pozór tylko odległe, podstawowe warunki zapewnienia szybszego rozwoju twórczości architektonicznej.

MICHAŁ JASSEM

statnio wiele się u nas mówi o „taryfie ulgowej”, w naszym życiu teatralnym. Różnie interpretuje się sprawę takiej taryfy: pochwyciwszy od asekurancistów ludzi, którzy obawiają się, że zejdą z „linii” — często wyimaginowanej przez nich samych aż po oportunizm ideologiczny.

Jeszcze tylko nie napisano, że tu i ówdzie istnieją warunki wręcz zmuszające do stosowania taryfy ulgowej, czyniąc z niej deskę ratunku. Pozwolę to sobie przedstawić.

PUNKT WYJŚCIA

W 18 nr „Teatru” (1954) ukazał się artykuł wstępny pod tytułem „Taryfa ulgowa — nieważna”. Autor wysunął bardzo słuszne postulaty, pilne, godne uwagi, godzące w „beżideowość” naszych teatrów. Chciałbym się zatrzymać na tych wierszach, którym pragnie na udowodnić, że jego tezy są słuszne, co zresztą nie ulega wątpliwości.

„Bo popatrzymy na niektóre zestawienia repertuaru”, a ujrzymy cały oportunizm polityki kierownictwa teatrów. Jeden z najpoważniejszych teatrów w kraju, teatr, który może się poszczycić wieloma pięknymi osiągnięciami, wystawia kolejno *Dom otwarty* Bałuckiego, *Pana Damazego* Bliżńskiego i *Takie czasy...* w takiej sekwencji repertuarowej trudno nie widzieć pewnego zesłania. Zdajemy sobie sprawę i wierzymy, że ambitny na ogół teatr stalinogrodzki popełnił tu zwykłą niezręczność.

Otóż to, niezręczność! I niefortunny przykład w walce o słuszną sprawę.

KRÓTKA DYGRESJA

Tu miejsce na krótką dygresję: nie mam zamiaru bronić linii repertuarowej Teatru Śląskiego, natomiast mam do niej poważne zastrzeżenia, nawet ją za chwilę zaatakuję.

Muszę również wyjawiać, że w tymże teatrze pełnią obowiązki tzw. kierownika literackiego. A więc — jak wiadomo — takiego człowieka, którego wpływ na repertuar jest dość ograniczony, a w tym teatrze bardziej niż w jakimkolwiek innym. Trochę cierpliwości, a wyjaśnię dlaczego.

BYŁO INACZĘJ

Co kryje się pod powierzchnią tego, tak wiarygodnie brzmiącego przykładu na „cały oportunizm polityki kierownictwa teatrów”?

Po pierwsze: nie wolno wyjąć trzech tytułów z repertuaru dwóch lat (spośród osiemnastu innych pozycji!) i na ich przykładzie udowodniać niesłuszną politykę repertuarową. Linia repertuarowa jest „nieco” dłuższa... (Bałuckiego wystawiono w 1953 — a dwie pozostałe komedie — w tym Bliżńskiego — w 1954 roku). Jeden z idealistycznych filozofów wołał: jeśli rzeczywistość nie zgadza się z teorią, tym gorzej dla rzeczywistości!

Bałucki? Wystawiono go po premierach: *Poematu pedagogicznego*, *Mazepy*, *Niemców*, *W małym domu*.

ku, *Bancroftów*, i *Jak hartowała się stal*. Oto po jakich sztukach ujrzał światła sceny *Dom otwarty*.

Zesliżg oportunizm? Może wręcz „cały oportunizm”? Niechże sprawiedliwi osądzą sami.

Z początkiem 1954 roku wprowadzono na scenę *Pana Damazego*, w celu uczczenia 60 rocznicy śmierci wybitnego polskiego dramaturga, Bliżńskiego.

W tym czasie praca Teatru spotkała się z krytyką władz wojewódzkich i prasy miejscowej: zarzucano mianowicie, że Teatr bierze zbyt wysoki lot, nadto, że repertuar jest poważny, wręcz „zaporunzony”, że brak w nim rozrywkowych sztuk. Ostatecznie krytyka słuszna, jeden Bałucki nie ratował sytuacji. Teatr „wyciągnął konsekwencje” i sięgnął po komedię Jurandota. Właśnie ją chciano zobaczyć. Dlaczego?

Choćby dlatego, że — jak się okazało — jury konkursu dziesięciolecia, złożone z najtejszych głów teatralnych, uznało ją za najwybitniejsze dzieło tego konkursu. (To samo skłania inne teatry do tego wyboru: jeśli grać komedię — to uznaną za najlepszą. Po co grać gorzej?)

NADMIERNA UFNOŚĆ

Wspomniany artykuł wstępny, z życzliwą ufnością tak pociesza czytelników: „Zresztą zapowiedzi interesujących premier w drugim półroczu przywracają uznanie Teatrowi Śląskiemu”.

Ja bym się z tym nie zgodził. Nie! Te zapowiedzi nie przywracają uznania. Coż jest w próbach? *Wiśniowy sad* — po raz pierwszy od 30 lat Czechow na Śląsku, owszem, to dobre i potrzebne. Dalsza sztuka w próbach: *Nora* Ibsena. *Z Hamleta* wycofano się (przeniesienie reżysera sztuki do innego teatru).

I to wszystko. Taki repertuar nie jest ambitny, ani śmiały, ani odważny. Nie jest na miarę dzisiejszego Śląska, ani na miarę tego, do czego zespół jest zdolny i czego pragnie. *Nora*, *Wiśniowy sad*? Istotnie, trudne sztuki, „aktorskie”, wymagające wielkiej pracy, wielkiego doświadczenia — niechże zespół tylko dobrze je wykona!

Lecz nie o tych trudnościach myślę, ani o takich ambicjach. Przecież te sztuki, na które tak liczy przeciwnik taryfy ulgowej z „Teatru” — można grać także w Londynie! (celowo przesadzam w tym wykrzykniku).

NIEPOKOJĄCA STATYSTYKA

Proszę sobie wyobrazić, że z repertuaru 1954 roku „wypadły” czy też „zesliznęły się” m. in. dwie sztuki: *Tkacz* Hauptmanna, wielkie, wstrząsające widowisko rewolucyjne (— uwaga! pisane na podstawie materiałów zebranych w terenie!) o buncie tkaczy śląskich, tak podziwianym przez Marksa — oraz porównawca, głęboka, drapieżna sztuka o ludziach Czerwonego Października, *Pociąg Pancerny* księżę *Mściśław Udały* I. Pruta.

Oto, co potrzebne dla rozgrzania śląskiej widowni! Tego nie można zagrać w Londynie.

Wydaje mi się, że dopiero gdyby

np. te dwie pozycje pozostały w repertuarze 1954 roku, dopiero wówczas można by „przywrócić Teatrowi Śląskiemu uznanie”. Nie wcześniej. Po cóż stosować w tym wypadku taryfę ulgową? Jeśli jest nieważna — to bijmy ją, tę taryfę, ale celnie.

Jeszcze jedno. Wystawiono swego czasu *Zagładę Eskadry* Korniejczuka. Znakomicie wystawiono. Powodzenie niebawem, dreszcz na widowni.

Czy wiecie, ile przedstawień miała *Eskadra*? Chyba nie więcej niż

ny z wystawianiem sztuk wieloosobowych?

Do licha! — odpowiem — niekiedy i tak się zdarza. Można by tego częściowo uniknąć, chociaż nasza publiczność lubi potężne, rewolucyjne sztuki. A może wystawić kameralną sztukę, świetną, oczywiście, wymagającą znakomitej obsady? Nie tak łatwo. Bo co z tymi dwiema czy trzema, które fabryka musi równocześnie wyprodukować? Czy grać za wszelką cenę jeszcze dwie inne dobre sztuki, dla których nie ma odpowiedniej obsady?

O TARYFIE ULGOWEJ

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

dwadzieścia pięć. A *Dożywocie* Fredry? Dwieście. Co to znaczy? Oportunizm kierownictwa? Brak powodzenia? Nie!

GORLIWOŚĆ PRZEWYCIEŻA ROZSADEK

Dla wykonania planu usługowego, obejmującego około TYSIĄC PRZEDSTAWIEŃ ROCZNIE (czy nie przebiegają was ciarki?) — trzeba codziennie dać minimum trzy — a często cztery i pięć przedstawień. Koszmar! Ale tak trzeba, bowiem teatr nie wykona planu, bo dyrektor tej fabryki miałby cholerne przykrości. I główny księgowy też. I kierownik artystyczny.

Zrozumcie: jeżeli zespół daje przedstawienie *Zagłady Eskadry* — to w tym dniu, ze względu na to, że wszyscy aktorzy zajęci są w tej sztuce — nie można odegrać żadnej innej. *Zagładę Eskadry* — masz dwa nie wykonane przedstawienia na karku. *Zagładę Eskadry* dwa albo trzy razy — masz 6—7 przedstawień „zaległych”. Potem odrabiaj kosztem zdrowia zespołu, kombinuj, ocieraj pot.

Wiem co się robi z tą sztuką, mogącą mieć wielkie powodzenie przy pełnej widowni? Nie gra się tej sztuki. A to sztuka ideowa, mądra, mobilizująca, potrzebna!

Biurokracja i planowanie przerosły ideologię, zdławiały istotne zadania teatru, godzą w jego ideowe oblicze.

A CO ROBI DOBRY DYREKTOR

— któremu wystawienie sztuki np. Hauptmanna, Szekspira, Pruta, Wiszniewskiego, Malta — grozi „zawaleniem” planu? Dobry dyrektor skreśla taką sztukę z planu, albo — rozgoryczony — wystawia ją tylko dla dwudziestu przedstawień.

— Do licha! — ktoś zawoła — czy ambitny repertuar jest równoznac-

dy? I przez to zafalszować jej problemy i postacie?

Tym bardziej jeśli się nie ma w teatrze aż trzech dobrych reżyserów potrzebnych do przygotowania trzech dobrych i trudnych sztuk.

Wiem co? Chyba wziąć jakieś łatwe sztuki, sztuki z rolami „samograjami”, płytkie komedie potrzebujące „typków charakterystycznych” lub postaci szeleszczących jak papier? I dobrać się do tzw. „portfela” — jakże pękatego! — sztuk z taryfy ulgowej?

Bo plan tysiąca przedstawień musi być wykonany. Musi! To stało się najważniejsze, oto smak naszej pracy, oto nasze najszczytniejsze i główne zadanie!

FABRYKA SZTUK

Nie wszyscy wiedzą, jak wygląda praca w fabryce sztuk. Posłuchajcie, współczujcie, załamcie dlonie: każdy zdolny aktor czy aktorka codziennie próbują. Prawie codziennie grają. Próby kończą się w południe. Obiad. Po obiedzie wyjazd z przedstawieniem. O północy powrót do domu. Nazajutrz próba. *Da capo* al fine. Okrągłutki rozek.

Teatr nie jest odpowiednio wyposażony. Ma poważne luki w zespole (zresztą w interesującym zespole). Przedstawienia tłuką się po czterdziestu scenach objazdowych. Te sceny nie posiadają często najprzemysłowniejzych warunków, niezbędnych dla utrzymania poziomu przedstawienia.

Przedstawienia wracają z objazdów w stanie żalonym. To ostatnie stwierdzenie nie odnosi się wyłącznie do dekoracji.

Repertuar? Uzałężniony głównie od warunków transportowych i wielkości objazdowych scen. Wiem najchętniej coś małego, „dyskretnego”. Jedna dekoracja. Nieliczna obsada. Jurandot, Krylow. „Mały” Lu-

towski (*Sprawa rodzinna* — bo jest i „duży” Lutowski, np. *Wzgórze 35*).

Żelazny repertuar? Mrzonki! Nie ma magazynu na dekoracje. Zaś pospiech, brak wielkiego repertuaru, brak ideologii i założeń artystycznych, niewłaściwe obsadzenie ról — manierują zdolnych aktorów. Mamy takich. I zmanierowanych również mamy.

Zrozumiałe, że aktorzy są przemęczeni, nie zdyscyplinowani. Nie mają czasu na godziwy odpoczynek, na życie prywatne, na kształcenie się, na pracę nad sobą. Nie ma mowy, by wyjechać i zobaczyć warszawskie przedstawienia.

CO TRZECI — WYGRYWA

Oto jak wyglądają niektóre problemy życia i pracy w „fabryce przedstawień teatralnych” w Stalinogrodzie.

Osiągnięcia? Są, i to poważne. Wiemy jak wiele zdziałał tu R. Zawistowski, znany poważne osiągnięcia E. Zyteckiego, pierwsze prace G. Holoubka. Ale poszczególne osiągnięcia nie stanowią jeszcze teatru. Nie może być tak, jak to bywa na loterii: że co trzeci lub czwarty los wygrywa.

Idzie tu o oblicze teatru stalinogrodzkiego. O jego odwagę, odrębność, o jego, właśnie tego teatru, linię rozwojową i repertuarową — a nie żadnego innego. Ten Teatr stać na to. Jaki stąd wniosek? Jedyny rozsądny:

FABRYKA — W POWIETRZE!

Po dziesięciu latach pouczających doświadczeń — nadszedł czas, by wysadzić taką fabrykę w powietrze (w przenośni, w przenośni!) — i zabrać się ostro i natychmiast, i na serio do organizowania prawdziwego teatru w budynku teatralnym Stalinogrodu.

Pierwszy, decydujący dla sprawy krok — to skreślenie tej monstrualnej liczby tysiąca przedstawień rocznie! Teatr Śląski może przyjąć najwyżej plan sześciuset przedstawień — i ani jednego więcej.

PLAN PRACY

Sześć premier dla Dużej Sceny, trzy premiery dla Sceny Młodzieżowej. Poważne ograniczenie ilości objazdów. Planowanie repertuaru co najmniej na okres dwóch lat, planowanie pozycji łącznie z obsadą, która ma odegrać daną sztukę. Zawiadomienie o tym tych ludzi. Linia repertuarowa? Wiadomo, nie trzeba pisać, jest co wybierać. Oby tylko życia na to starczyło! I uruchomienie eksperymentalnej sceny — nie dla smaczków — lecz dla walki o sugestywnie przekazanie idei utworu.

Dalej: zawieranie rocznych kontraktów z aktorami lub zastrzeżenie w CZTOF rocznej stałości zespołu, oraz „wewnętrzna weryfikacja”. To znaczy: szczerze, przyjaźnie zawiadomienie, przekazane w porę tym, którzy nie mogą być obsadzeni w repertuarze danego roku.

Wiadomo, będzie z tym kłopot. Ale są większe w życiu teatralnym kłopoty.

Dalej: zagwarantowanie kadry re-

żyserkiej, w roku jedna reżyseria gościnna. Każdego roku ścisła współpraca z jednym polskim pisarzem (żyjącym, współczesnym!). Wiem, to brzmi nieco zabawnie i niepoważnie po ostatnim konkursie teatralnym — lecz nie wolno z tego rezygnować.

KATEGORYCZNY WARUNEK WSTĘPNY

Zmniejszyć plan do sześciuset przedstawień. O tym już była mowa. Już teraz powinno się polecić Teatrowi Śląskiemu, by jak najszybciej załatwił sprawy tych aktorów, którzy przejdą do teatru w Stalinogrodzie. Ta grupa aktorów, już obecnie, w okresie wypowiedzenia, mogłaby w murach Teatru Śląskiego przygotowywać sztukę na otwarcie teatru sosnowieckiego.

Zaoszczędzimy masę pieniędzy, masę czasu, przyspieszymy uruchomienie teatru dla Zagłębia (bo inaczej otwarcie nastąpi w marcu 1955), a zatrudniając ludzi zmniejszymy ilość „rozróbek”.

KONKLUZJA

Słowa, które tu piszę, to nie tylko moje własne pragnienia. To dążenie najlepszej, najzdrowszej części zespołu.

Dosłży mnie słuchy, że CZTOF myśli o tych sprawach. Ale postawmy problem otwarcie: myśleliśmy już o tylu pięknych rzeczach w dziedzinie teatralnej! I wiemy, że w Warszawie są szlachetni ludzie, którzy chcieliby mieć wzorcowe i doskonałe teatry w stolicy. Część tych ludzi jednak nie wie, że istnieją miasta, które pragną teatrów z prawdziwego zdarzenia. Poza Warszawą są przecież miasta wojewódzkie. Fakt, można to sprawdzić chociażby w księgach telefonicznej, na pocztę. Mało: istnieją szanse, by prowincja teatralna przestała istnieć. (Uwaga: prowincja istnieje nie tylko na prowincji, trafia się także w Warszawie).

Licząc na zrozumienie poruszonych tu spraw i mając doświadczenie, że słuszne sprawy wreszcie kiedyś ktoś rozpatrzy i załatwi, zespół Państwowego Teatru w Stalinogrodzie oczekuje pomyślnych wieści, ale na piśmie.

Śląsk może złożyć naszym władzom oświadczenie: jesteśmy gotowi do uruchomienia w naszym budynku teatralnym ambitnego teatru — i to już w pierwszym kwartale 1955 roku. (Jeśli plan będzie zmniejszony, już dzisiaj można wprowadzić w próby *Tkaczy*). Prosimy o konkretną pomoc w tej sprawie. Prosimy o przesłanie do dyrekcji Teatru odpowiednich zarządzeń — ale musi to się stać już teraz, by zdążyć do końca bieżącego roku przygotować skomplikowany plan pracy. Zespół pomoże w tym wszystkim i nie straci zapału.

Na Śląsku może istnieć teatr bez „taryfy ulgowej” — proszę nam w tym pomóc. W chwili obecnej to nie zależy od nas — i wiążę się z „centralną” odpowiedzialnością za nasz Teatr, jego stan i potrzeby. Użytkaliśmy ostatnio bardzo wiele. Doceniamy to. Jednak chcemy pojąć dalej.

CZEKAMY NA KSIĄŻKI KTÓRE LUBIMY

Podajemy fragmenty dalszych wypowiedzi uczestników ankiety wydawniczej (por. PK nr 37 s. 115).

W WALCE O BOYA

...W upowszechnianiu czytelnictwa przeszliśmy już kurs podstawowy i znajdujemy się na wyższym szczeblu. Zrozumiałe jest więc, że duża ilość czytelników ma już swoje upodobania i gusty literackie. To też o ile jeszcze przed paroma laty można było ustalać ogólnie, co czytelnikom tym dać do lektury, o tyle dziś już trzeba się liczyć z ich żądaniami. Niestety, z tym nasze instytucje wydawnicze na ogół się nie liczą. Popyt na poszczególne książki winien być przyjmowany przez nie jako wyraz istotnego zapotrzebowania społecznego. Skoro tak nie jest — czytelnicy muszą znaleźć inny sposób przedstawiania swych postulatów. I właśnie — na początek — z pomocą w tym zakresie przychodzi ankieta PK. Wiemy jednak z praktyki, że artykuły prasowe na tematy wydawnicze są zazwyczaj przysłowiowym grochem rzuconym o ścianę. Toteż liczny udział czytelników w ankiecie powinien doprowadzić do tego, byśmy mogli kompletować biblioteki domowe według swego gustu a nie według gustu tej czy innej instytucji. Publiczna dyskusja nad planami i publiczna krytyka pracy wydawnictw — oto czego nam potrzeba.

Za rzecz pilną z dawna obiecywaną ale jeszcze nie zrealizowaną, uważam wydanie dzieł Fredry w sposób choćby taki, jak to uczyniono z pismami Moliera. Przyzwolite wydanie c a i e g o Żeromskiego winno też ukazać się niezwłocznie. Wśród innych zaniedbań, których usprawiedliwić niczym nie można, wymienić muszę przede wszystkim zupełne ignorowanie przez wydawnictwa wołań czytelników o pełnego Boya-Zeleńskiego.

Za słabe moje pióro, bym się kuś napisać, kim był Boy dla ludzi prostych, ilu nas nauczył czytać, kochać i rozumieć literaturę, dla ilu był jednocześnie elementarnym, szkołą średnią i uniwersyte-

tem literackim. Toteż jeśli nie przez część dla wielkości Boya (którego 80 rocznicę urodzin obchodziliśmy w końcu tego roku), to na żądanie wielkich rzesz czytelnichy winna być wydana bez żadnych skrótów i uzupełnień cała Biblioteka Boya a oraz wszystkie jego oryginalne książki.

„Przeglądzie Kulturalny”, rozpocznił generalny, konsekwentny szturm w tej sprawie! Pomocy od czytelników ci nie zabraknie. Dowodem tego niech będzie załączona lista podpisów, zebrana na przedce po ogłoszeniu naszej ankiety. Redakcja, stań się przewodnikiem czytelników w tej walce i doprowadź przy naszej pomocy do zwycięstwa. Plany wydawnicze na r. 1955 i 56 muszą uwzględnić wydanie całego Boya!

Stanisław Krawczyk
(Będzin)

i siedemdziesiąt sześć innych osób z Będzina, Stalinogrodu, Dąbrowy Górniczej, Sosnowca, Czeladzi, Bytomia, Zawiercia, Żywiec, Szopienice, Zagórze, Grodzka, Wojkowice, Bobrownik, Dobieszowice, Golonoga, Łęgisz, Łosienia, Brzozowice (w liście podpisy i adresy).

ŻEROMSKI I INNI

Plan wydawniczy na r. 1955 wiąże się z podsumowaniem osiągnięć dziesięciolecia na tym odcinku i dlatego właściwe instytucje winny uzupełnić jak najszybciej wszystkie braki minionego okresu. Największym z nich — a nazwać go można bez przesady grubym skandalem wydawniczym — jest sprawa pism zebranych Stefana Żeromskiego. Rozpoczęte wkrótce po wojnie przez „Czytelnika” pełne wydanie pism Żeromskiego ciągnęło się przez kilka lat, by wreszcie w r. 1950 niespodziewanie urwać się z dużymi lukami. Do dziś więc nie mamy możności: zaznajomienia się z całym dorobkiem twórczym jednego z najznakomitszych pisarzy polskich! Większość z nie wydanych pozycji posiada co prawda poważne braki ideologiczne, ale to chyba nie tłumaczy ich niewydania, gdyż dopiero na le całokształtu twórczości pisarza można poznać jego ewolucję ideową oraz jego ogromne znaczenie dla literatury polskiej. Zre-

szta — wydaliśmy już utwory znacznie bardziej „wypłiwne” w swej wymowie, a nawet... zupełnie niewypłiwne, jak *Wiry* Sienkiewicza czy *Bunt* Reymonta — czytelnicy mieli „obawiać się” *Róży*, *Ech* leśnych lub tomu *Rozdziobki nas krulki i wrony...*

„Bardzo skromny jest nasz dorobek wydawniczy dzieł tzw. okresu Młodej Polski. *Legenda Tatr*, *Weśsele* i skromny wybór Kasprzowicza — to chyba wszystko. Jeżeli pisarstwo Młodej Polski oceniamy na ogół negatywnie, czy to znaczy, że nie mamy znać utworów z tego okresu albo że nie ma wśród nich dzieł wartościowych, ciekawych, które warto i trzeba poznać? — A więc życzenie: wydać wybór utworów poetyckich (i dramatycznych) Wyspiańskiego, Kasprzowicza, Tetmajera, Langego, Rydla oraz niektóre utwory prozaične Tetmajera.

Zenon Rajewski
(Warszawa)

NIE SAMYM PRUSEM CZŁOWIEK ŻYJE...

Dorośli i młodzież szukają dobrej literatury rozrywkowej. Dlaczego nikt się nie gorszy tym, że poważni ludzie chodzą na filmy sensacyjny i że producenci i reżyserzy takie filmy tworzą? Przecież *Śmiali ludzie* czy *Strażnica w górach* nie są ani złe, ani „potępiane” i widzowie chętnie je oglądają. Dlaczego więc czytanie książek lżejszego kalibru — książek „sensacyjnych” — uważa się za zjawisko ujemne? Oczywiście, sensacja musi być właściwie podana: nie chodzi przecież o wznowianie ponurych, krwawych kryminałów — powieść sensacyjna może uwzględniać np. fantazję naukową (jak w powieściach Lema) lub egzotykę, która nas czaruje u Conrad. W czytelnikach Curwood, London, Fiedler przechodzą z rąk do rąk, szczególnie wśród młodzieży. Książki tych nigdy nie ma na półkach, nigdy nie czekają na amatora. Dlatego prosimy o jak najwięcej książek tego rodzaju. Nie samym Prusem czy Gorkim człowiek żyje...

Urszula Piotrowska
(Tarnobrzeg)

WIĘCEJ ODWAGI!

Szkoda, że ankieta dotyczy tylko wznowień. Tu nie jest, jak sądzę, najgorzej. Złe jest natomiast z przekładami. Nie ma tu ani przemysłowego planu, ani pomysłów i odkrywczości w doborze autorów i tytułów. Zdarzają się „odkrycia” — takie jak np. *Zbrodnia ks. Amaro* — ale nieczęsto; na ogół trzymamy się wydeptanych szlaków. Pisał o tym niedawno L. Budrecki w „Nowej Kulturze” wyliczając przykłady z literatury współczesnej. Nie oburzam się na ten artykuł. Złości mnie, że nie mamy po polsku *Manna Lotfy* w *Weimarze*, *Doktora Fausta* i wielu innych książek. Złości człowieka, że sprzyja to nieuctwu. Są ludzie, którzy nie znają ani nazwisk, ani tytułów, ani książek. Mniejsza tu o nich — mogą je poznać i poznają. Trzeba im pomóc, ale to jest sprawa stosunkowo prosta. Pomaga im szkoła, prasa, radio, biblioteka, pomaga im cały nasz ustrój. Tu nie ma niebezpieczeństw — jest praca. Nie to obawiam się nieuctwa. Są jednak ludzie, którzy znają nazwiska i tytuły, ale nie znają książek. Ci są niebezpieczni. Tu rodzi się frazes. W artykułach i dyskusjach powtarza się nazwiska, dużo nazwisk: Mann, Proust, Dostojewski, Vercores, Steinbeck, Faulkner itd., itd. Autorzy artykułów czytają czasem autorów, o których piszą — ich czytelnicy na ogół nie. Nazwiska jednak idą w świat. Znam ludzi, którzy rozprawiają o rozkładzie powieści burżuazyjnej nie znając Prousta, o wielkości literatury rosyjskiej nie czytając Dostojewskiego, o *Doktorze Faustie* wiedząc tylko ze słyszenia o jego istnieniu. Nie oni są temu winni. To, co jest słuszne w stosunku do Henry Milera czy Koestlera, jest chyba szkodliwe wobec Tomasza Manna. Podział na dobrą i złą literaturę nie pokrywa się przecież (nawet współcześnie) z podziałem na literaturę burżuazyjną i proletariacką. Cała literatura socjalistyczna jest postępowa, ale nie cała literatura burżuazyjna jest reakcyjna. Są to trzymy. Proust i Mann to klasycy. Trzeba czytać klasyków. Nie pomagamy nieuctwu — wydajemy książki, które są tego warte.

Dlatego moja odpowiedź nie wymienia książek, które należałoby wydać „ze względu”, „z punktu widzenia”, „po linii” ogólnohistorycznych zadań. Uppominam się o kilka książek, z których niektóre lubię inne zaś uważam za ważne. Oto one:

Bracia Karamazow Dostojewskiego (wydawnictwa zapowiedziały już *Zbrodnia i kara* i *Biednych ludzi*). — Proust. Na początek i „na próbę” w *Stronie Swanna*. Nie należę do entuzjastów Prousta — w wielu miejscach jest on dziś irytujący — ale przeczytać go warto: wcale nie mało opowiedział nam o swojej klasie. Któż jeśli nie my potrafi te opowieści odczytać? Wydanie Prousta nie „zwiczenie” chyba ani Putramenta, ani Konwickiego... — Norwid — duży wybór, w nim konieczne *Promethidion*, żeby publicyści mieli skąd cytować o Szopena „zaśpiewie na sztukę narodową”. Lubię artykuł *Ważyka O Norwidzie i norwidzynie*. Lubię również Norwida. Ale nie lubię tego, że myśli *Ważyka*, przyswojone sobie przez wydawców, przeszkadzają mi w czytaniu Norwida lub narażają na nadzwyczajne koszty (czy wiesz, ile kosztuje Norwid w antykwaracie?). Wydaje mi się, że dość przeczytać Gałczyńskiego czy Jastruna, aby uświadomić sobie, że Norwid jest żywą częścią naszej tradycji narodowej i że czas skończyć z wydawaniem go w wyborach dla młodzieży. Mam nadzieję, że po wydaniu Norwida nie zacznie „norwidyzować” ani Mandalian, ani Gaworski.

Dalej: Leśmian — spory wybór wierszy. Dużo tam romantycznych „śnitruków”, ale to naprawdę ładne, urokliwe. Czytelnicy poezji wiedzą o tym: czytają Leśmiana i szukają w antykwaratach jego zbiorów. — Walt Whitman — o nim chyba po prostu zapomniano, chociaż Stefan Napierski przełożył kiedyś niezłe jego poematy. — Conrad. Wznawia się go trochę nieporządnie. Trzeba się chyba zastanowić nad planem wydawania Conrada. Nie wiem poza tym, dlaczego ma się tam zajmować akurat „Pax”, jak to się ostatnio dzieje. — Dalej już tylko tytuły: Hemingway *Pożegnanie z bronią*, Fallada *I coś da-*

lej, szary człowieku?”, Steinbeck *Ludzie i myszy*, Feuchtwanger *Wojna żydowska*, Gide *Lochy Watykanu...*

Jedne z tych książek są po prostu dobre, inne tylko interesujące. Są to jednak książki ważne, w każdej z nich osiadł kawałek historii. Chętnie zrezygnuję z tej czy innej pozycji, będę jednak bronił zasady: wznowiać odważnie, wznowiać także burżuazyjną literaturę! Sądzę, że można by nawet założyć bibliotekę literatury burżuazyjnej, która jeśli już komuś zaszkodzi, to z pewnością nie klasie robotniczej. Chodź bowiem o te książki burżuazyjnych autorów, które świadczą przeciwko ich klasie. Czynią to nierzadko wbrew swoim twórcom — taka bowiem jest siła rzeczywistości, którą opisują. Spróbujmy pokazać to czytelnikowi — odczytać na swoją korzyść najlepsze książki burżuazyjnej literatury. Niech wie o nich od nas, nie od ludzi, którzy chcieliby wykorzystać je przeciwko naszej literaturze. Tu jednak zaczyna się już problem krytyki...

...Sądzę następnie, iż są książki, które należy wznowiać „automatycznie”, nie czekając, aż ich zabraknie w księgarniach. Nie ma co domagać się wznowienia *Wojny i pokoju*, *Straconych złudzeń*, czy *Czerwonego i czarnego*. Książki te powinny po prostu b y ć w księgarniach, kiedy ktoś chce je kupić. Należałoby ustalić listę takich książek i pilnować, żeby b y ł y.

Ostatnia uwaga dotyczy już techniki. Nasze wydawnictwa coraz częściej dają książkom trwałe oprawy. Wydaje mi się, że oprawy mymi należałoby gospodarować rozsądnie. Dzieła Prusa, Turgeniewa, Tołstoja, książki, do których powraca się wielokrotnie, bardziej ich potrzebują niż np... nie będę dawał przykładów. Kupię niedawno *Nowiznę* Turgeniewa (wyd. PIW) na papierze prawie gazetowym. Dobrej papierze trzeba oszczędzać, ale nie na Turgeniewie!

Jerzy Szacki
(Warszawa)

Przed przyjazdem „THEATRE NATIONAL POPULAIRE” do Warszawy

ZBIGNIEW STOLAREK

Przed 1939 rokiem istniało we Francji pięćset teatrów — mniejszych i większych, lepszych i gorszych, bardziej lub mniej znanych. Obecnie jest ich z pół setki — z czego bodaj czterdzieści przypada na Paryż. Ilość to, nawet jak na stolicę, bądź co bądź niemała. Tylko, że liczby nie mówią wszystkiego. Między innymi nie mówią i o tym, że mniej więcej trzy dziesiątki paryskich scen teatralnych (z o-wych czterdziestu) znajdują się w rękach ludzi nazywanych mało po-chlebnie „sprzedawcami zupy”, co już daje niejakię pojęcie, czym kie-rują się oni w doborze wystawia-nych przez siebie sztuk.

Jakby jednak nie było przed i jakby nie było po 1939 roku, jedno jest pewne, że nikt nigdy nie je-dził do takich na przykład miej-scowości jak Suresnes, Cligny, Gen-nevilliers, aby się tam nadyszeć tea-trem. Nawet nie dlatego, aby leża-ły one zbyt daleko od Paryża. Skąd znowu! Są to miasteczka, które przy odrobinie dobrej woli łatwo zali-czyć do przedmieść stolicy: metrem wprawdzie dojechać do nich się nie da, ale za to autobusem bez trudu. Rzecz więc w czym innym. Po prostu szukanie tam wzruszeń teatralnych byłoby chyba tak samo grubym nieporozumieniem jak, powiedzmy, wyimaginowanie sobie, że najzdrowsiej jest spędzać urlop wypoczynkowy wśród domów fa-brycznego osiedla. Niemniej jednak przed około trzema laty nazwy kilku miejscowości podparyskich zaczęły w pewnym momencie zna-czyć tyle, co wydarzenia — na du-żą skalę — w życiu teatralnym kraju. Łączyło się to zresztą ściśle z inicjatywą „week-end'ów ar-tystycznych”. Owe „week-end'y ar-tystyczne” łączyły się z kolei z no-wym programem działalności „Thé-atre National Populaire”, a tenże nowy program pozostawał w nie-mniej bezpośrednim związku z oso-bą Jean Vilar'a, który niczym ha-sio bojowe rzucił stwierdzenie:

„Publiczność paryska to nie tylko ta publiczność, która żyje między Montmar-trem i Montparnasse: Paryż to rów-nież Suresnes, Cligny, Plessis Robinson... Stworzenie teatrów u bram Paryża od-powiada obecnej rzeczywistości demo-graficznej Paryża, a więc i Francji”.

Raczej grubszy niż cieńszy łań-cuszek przyczyn i skutków. Nie rozwdzając się (w tym jeszcze mo-mencie) nad samą sprawą owych week-end'ów, skojarzonych z przy-miotnikiem „artystyczny”, należy jednak z miejsca uprzedzić, że z powyższego cytatu wcale nie wy-nika, aby na przykład w takim Gen-nevilliers miał zaraz powstać stały i to nie byłby jakiegoś kalibru teatr. Nie. To po prostu Jean Vilar po-stanowił wyjść naprzeciw ludziom, o których z pewnością nie da się powiedzieć, by mieli możliwość u-częszczania do teatru z prawdziwe-go zdarzenia — nie takiego na od-czepne jak miszka zupy dla bezro-botnych, ale teatru, o którym i naj-bardziej elitarna publiczność mu-siałaby mówić z entuzjazmem. Sprawa to zresztą nie była nowa — mimo że zrodziła się niegdys w nieco innej sytuacji.

Kiedy Firmin Gémier — o któ-rym historia teatru francuskiego mówi poprzedzając jego nazwisko pochwalnymi określeniami — objął w 1920 roku kierownictwo tea-tru narodowego, miał za sobą niemałe osiągnięcia w próbach wyprowadzenia teatru ze ślepego zaułka; tworząc już w 1911 roku Teatr Wędrowny i rozbijając jego namioty poza Paryżem — rozbijał jednocześnie ówczesne rutyniarstwo teatralne. A jednak w chwili śmierci (w 1933 roku) Gémier chyba nie tak wiele zmieniłby w swoim za-wołaniu, z jakim wyruszał niegdys do walki o nowy teatr. Były to sło-wa, które mniej utraciły na swojej aktualności niż by się mogło wy-dawać:

„Ceny biletów powodują ograniczenie ilości widzów: proporcjonalnie do tego zmniejsza się sale teatralne. Rozpłenit-y się obecnie bombardierki, gdzie — aby rzec prawdę — sprzedaje się ulecie ra-czej mocno piętrzną... Pokazuje się tam nowobogactwa, bo właśnie oni gotowi są zapłacić żądaną cenę, muszą bardzo pod-karsana. Pichci się tam dla nich potra-wy ze swoistym zapaszkim. I nawet jeśli nasi autorzy nie holdują rozwiązo-ści, mają oni teraz szczególne upodobanie do pisania dla dwóch czy trzech tuzi-ów mądrych i snobów, którzy uwa-żają sobie za dyshonor dzieło rozrywki z tłumem. Nasi dyrektorzy i archi-tekci zajmują się przede wszystkim se-regregowaniem ludzi poprzez kunstowne szajadkowanie ich według stopnia za-możności, zajmują się oni zwiększaniem ilości szczelnych przegród, dostarczaniem

widzom kaczków, nerek, budek, gdzie by mogli przycupnąć, jedni z dala od dru-gich; zajmują się przedzielniami wi-dzów piętrami, broskitowym wynajdywa-niem sposobów, aby się publiczność nie zmieszała ze sobą, nie zbliżyła do sie-bie... Niech teatr współczesny otworzy swoje drzwi na całą szerokość!... Zbu-ryć wszelkie przegrody! Przewietrzyć anie, gdzie rozmnażają się mikroby por-nografii i snobizmu! Trzeba przywołać lud, jak w okresie Sofoklesa, jak w Średniowieczu, jak za czasów Szekspi-ra i Moliere! a wtedy chorująca na nne-mię sztuka dramatyczna odzyska swo-ój dawny vigor!”

Nie jest chyba rzeczą konieczną wszczypanie polemiki (mocno spóź-nionej), czy rzeczywiście może być mowa o traktowaniu spraw teatru jak gdyby niezależnie od epoki, z odwoływaniem się do przeszłości jako wciąż aktualnego przykładu i argumentu. Wystarczy powiedzieć, że gdyby Firmin Gémier żył jeszcze w 1936 roku, mógłby odnaleźć dro-gie mu koncepcje w coraz wyraź-niej zaczynającym się wówczas krystalizować nowym rytmie życia teatralnego. Ale jeśli do takiej zmiany doszło to przecież nie dla-tego, by istniały jakiejkolwiek ana-logie między starożytną Grecją czy Średniowieczem a... zwycięstwem Frontu Ludowego. Bo właśnie Front Ludowy wniósł nowy oddech również w życie teatralne. Ale z jego upadkiem w 1938 r. skończył się także dla teatru okres przybie-rającego na sile „przewietrzania sal i otwierania ich drzwi na całą szerokość”.

W 1951 roku Firmin Gémier mógłby z powodzeniem znów bić na alarm i głosić konieczność reformo-wania. Bo choć na przykład ceny biletów w Teatrze Narodowym z pałacu Chaillot były zdecydowanie niższe niż w teatrach prywatnych, ale to jeszcze nie stanowiło o wszystkim. Mimo okazałości swojej siedziby sprawiał on trochę wraże-nie kufra, w którym garderobę tak obficie przepasyano naftaliną, że w nosie kręci.

Tak było na wiosnę. Ale Jesienią — po przejściu tego teatru pod dyktando Jean Vilar'a — posypały się łokciowe, entuzjastyczne recen-zje zarówno na temat ponownie wystawionego Cyda jak Matki Cou-rage Brechta, granej w tym samym czasie. Zresztą powoływanie się na recenzje, choćby najbardziej po-chlebne, to zbyt mało, aby nawet jako tako wyrazić fakt, że rezonans wywołany owym wydarzeniem (bo było to wydarzenie) wybiegł daleko poza krąg ludzi interesujących się sprawami teatru.

A właściwie, kto zaczął ów Jean Vilar i na czym, tak dokładnie rzecz biorąc, polegał sukces teatru, którego dyrektorem mu powierzono?

Przed wszystkim trzeba by wspomnieć o podwórku pałacu pa-pieskiego w Avignon. Właśnie tam, pod niebem południowej Francji, na tle jednego z najpiękniejszych zabytków sztuki średniowiecznej, Jean Vilar odnosił rok w rok — począwszy od roku 1947 — niepo-słednie triumfy podczas Festiwa-lów Sztuki Dramatycznej. Reżyser (nic już nawet nie mówiąc o akto-rze), którego indywidualność nie mogła być przez nikogo i w żad-nym wypadku zakwestionowana! Pewnie, piękną są rzeczą festiwale w Avignon. Dla sceny — prostego podium wzniesionego pośrodku po-dwórca — ściana pałacu stanowi jak najbardziej odpowiadające Vi-lar'owi tło: daleko posunięta osz-czędność w wprowadzaniu rekwizy-tów na scenę znajduje rekompensa-tę. Bardzo szerokie proscenium nie jest tu płaszczyzną poziomą, lecz coraz bardziej pochyla się w dół, jak gdyby zstępując ku widowni, aby — zgodnie z koncepcją Vilara — możliwe jak najbardziej wią-zać widza w to wszystko, co się dzieje na scenie. A wszelkie dzia-nie się na tutejszej, festiwalowej sce-nie ma tę artystyczną rangę, że re-spekt dla niej ze strony sprawo-zdawców teatralnych zaczyna na-bierać cech tradycji. A więc od sukcesu do sukcesu. Szkoła! W tym, że festiwal w Avignon trwa przez dwa tygodnie w roku. A przez pozostałe czterdzieści sześć tygodni?...

W książce, poświęconej Jean Vi-lar'owi, jej autorka, Catherine Val-gonne, opowiadając o swojej z nim rozmowie w jednym z paryskich bistri, mówi między innymi:

„Czuło się w nim człowieka, który drży na myśl, że lata jego największych możliwości mogłyby minąć, a on nie bę-dzie miał okazji pełnego pokazania, na co go stać”.

Bo i sytuacja, w jakiej podówczas znajdował się Jean Vilar, raczej nie pozwalała na optymizm:

„...wciąż poszukuję teatru — zwierzał się on. — Przeglądam szopy w mojej dzielnicy, czternastej dzielnicy Paryża, z nadzieją, że znajdę tam coś, co do-to-by się przerobić na teatr”.

W dwa lata później, właśnie je-sienią 1951 r., Jean Vilar'owi po-wierzony został (choć nie poszło to gładko jak po masie) Théâtre Na-tional Populaire.

Nie licząc normalnych przedsta-wień w pałacu Chaillot i kilku wy-jazdów za granicę, trupa TNP wy-stępowała w pierwszym kwartale w dwudziestu jeden miejscowś-ciach podparyskich. Między innymi również w Gennevilliers. Nie było to zresztą normalne przedstawienie. TNP zorganizował tam jeden z „week-end'ów artystycznych”.

W sobotę o godzinie piątej po południu zaczęło się w sali tea-tralnej w Gennevilliers nie ma już ani jednego wolnego miejsca. Co zawiera pierwszy punkt week-end'owego programu? Odpowiedź na to pytanie mogłaby się zaczynać od słów Jean Vilar'a:

„Zbyt często sale koncertowe znajdują się daleko od fabryk i biur. Trzeba więc zbliżyć do siebie słuchaczy i muzyków, publiczność i wykonawców”...

TNP wziął również na siebie rolę propagatora muzyki. Więc utwo-rył wspólnych muzyków fran-cuskich w wykonaniu znanego ze-społu *Concerts Lamoureux*, więc występ paryskiego Chóru Ludowe-go, więc i Yves Montand, najbar-dziej popularny z francuskich pio-senkarzy. Konferansjerkę prowadzi nie kto inny jak Gerard Philipe — filar trupy TNP. Dopiero po części muzycznej — część teatralną: *Cyd* Corneille'a. Zanim jednak dzieje miłości Cyda i Chimeny ożyją przed oczyma widzów, przewidziana jest dwugodzinna przerwa. Uczestnicy week-end'u kierują się do poblis-kiej hali, gdzie czekają już na nich stoły z przygotowanym posiłkiem (na każdym talerzu porcja mięsa, porcja salatkę jarzynowej, chleb,

biora udział ludzie z różnych śro-dowisk. Różne są wypowiedzi...

— Kiedy słyszałem, jak na scenie *Cyd* opowiada o swojej walce z Maurami — mówi pewien robotnik — przypomniało mi się zaraz, choć przecież nie myśla-łem tutaj o tym, opowiadanie mojego kolegi, który pracuje w fabryce Renault, a mieszka ze mną przez ścianę. Pew-nie, nie mówił mi kolega o żadnych Maurach. Mówił o strajku w zakładach Renault. Ale gdy mi przedstawiał, jak strajkujący dawali sobie radę z policją, było coś takiego w jego głosie, co i u Cyda, gdy wspominał walkę z Maura-mi”...

Po dyskusji — posiłek obiadowy w sąsiedniej hali. Znajomości, za-dzierżnięte w poprzednim dniu, stają się niemal zażyłe. O godzi-nie trzeciej sala teatralna znów się zapelnia. Tym razem publiczność oklaskuje *Matkę Courage* Brechta. W sumie jest więc co komentować, jest o czym rozmawiać podczas po-siłku wieczornego. Wreszcie — bal stanowi ostatni punkt week-end'owego programu.

Chyba więc przyszłowiowemu szu-kaniu dziury w całym byłoby zgłaszanie jakiegokolwiek zastrze-żeń do takiej inicjatywy i jej rea-lizacji. Zapewne. Niemniej jednak blaski „artystycznego week-end'u” nie były bez cienia. Wprawdzie chodzi o cień nie mający nic wspól-nego z programem — ale w każ-dym razie: cień. Tkwił on w lako-nicznym stwierdzeniu: tysiąc czte-rysta franków. Bo tyle właśnie ko-sztowała karta udziału we wszyst-kich imprezach week-end'owego programu. Trzeba by więc było nie być jakiegoś samozaparcia ze stro-ny ludzi, których zarobek miesie-czy nawet przewyższał oficjalne „minimum życiowe” (wynoszące wówczas około dwudziestu tysięcy franków), by wziął udział w tak kosztownej — w stosunku do ich zarobków — imprezie artystycznej. A cóż mówić dopiero o tych, któ-rzy walczyli o uzyskanie „mini-mum życiowego”. Skonfrontowanie tych dwóch sum skłania więc do smętnych refleksji w związku z



Gérard Philipe (Cyd) i Jean Vilar (Król) w rozmowie przed wejściem na scenę.

wokół 400 fr.). Praktykowanej przez TNP polityki cen biletów nie dałoby się jednak utrzymać (choćby ceny te nie są z pewnością takie, by każdy robotnik mógł sobie po-zwolić na teatr) bez dotacji ze stro-ny państwa. Łatwo więc można so-bie wyobrazić, w obliczu jakiegoś niebezpieczeństwa znalazł się TNP z chwilą, gdy jak najbardziej ofi-cjalne propozycje zaczęły zmierzać do obcięcia przyznanych mu kredy-tów o dwanaście milionów fran-ków (czyli niemal o jedną czwar-tą). Rezultat tego byłby jasny: podwyższenie cen biletów lub zmniejszenie ilości przedstawień za-równo w Paryżu, jak i na prowinc-ji...

Mniej więcej w tym samym cza-sie natchalniejsze się stały ostrze-żenia pod adresem Jean Vilar'a, by „nie lał wody na młyn komunis-tów”. Oczywiście autorom tych o-strzeżeń — których orientację po-lityczną wcale niedwuznacznie o-kreśla kierunek ich pretensji — nie chodziło o takie sprawy jak koncepcje inscenizacyjne Jean Vi-lar'a (np. oszczędność w stosowa-niu elementów dekoracyjnych, eks-ponowanie roli proscenium itp.) ani

Jana z Gand w *Ryszardzie II*, prze-cież siła ludu w *Ruy Blas*... Dąże-nie, by dotrzeć do tętnicy utworu, niejednokrotnie bijącej już ledwo wyczuwalnym tętnem pod warstwą zafałszowanych lub powierzchow-nych interpretacji, sprawia, że nie-mal każdy utwór wystawiany przez TNP staje się wydarzeniem teatral-nym — i często nie tylko teatral-nym. Bywa przecież, że prócz gry aktorów publiczność nagradza i słowa, które oni wypowiadają. Są to słowa, których sens ma swoje analogie z sytuacją polityczną we Francji...

W lipcu bieżącego roku Jean Vi-lar'owi przyznana została przez ju-ry składające się z czołowych kry-tyków teatralnych „prix Moliere” (utworzona w tym samym roku) za Moller'owskiego *Don Juan'a*. Z ca-łą pewnością jednak osiągnięcia te-go nie pomniejszy stwierdzenie, że jest ono po prostu kontynuacją tej samej drogi, na którą TNP wstąpił poprzez wystawienie swej pierwszej sztuki — *Cyda*.

Gérard Philipe — którego krea-cja w roli Corneille'owskiego boha-tera przejdzie zapewne do historii francuskiej dramaturgii — mówił w okresie przedwyborczym (tego samego roku, w którym powstał odrodzony TNP), dlaczego głosił na partię komunistyczną, podkre-ślając, że partia krocząca na czele walki o pokój prowadzi tę walkę i dla niego — jako człowieka i jako artysty — dla którego pokój jest nieodzownym warunkiem istnienia i tworzenia. Oczywiście nieporozu-mieniem byłoby uogólnianie konse-kwentnej postawy Gérarda Philipe'a na całość trupy TNP; w jej skład wchodzi przecież aktorzy skłania-jący się w mniejszym czy więk-szym stopniu ku różnym kierun-kom politycznym. Ale wspólne jest im przeświadczenie, że sztuka po-winna być chlebem codziennym ka-żdego człowieka.

Zasięg teatru TNP nie jest — mi-mo swych niewątpliwych sukces-ów — taki, jak by sobie tego ży-czył Jean Vilar i aktorzy teatru pozostającego pod jego dyktando. Lecz już chociażby przykład roku 1936 — roku zwycięstwa Frontu Ludowego — mówi o tym, że je-żeli istnieją sprzyjające warunki po-lityczne, koncepcja teatru ludowe-go zaczyna promieniować, inten-sywnie rozrasta się.

Wspominając dzisiaj kreację Gé-rarda Philipe'a w roli Cyda, drugo-rzędny mimo wszystko wydaje się fakt jednogłośnego dla niej zachwy-tu koneserów gry teatralnej — dru-gorzędny wobec tamtej wypowiedzi, jaką można było słyszeć na poranku dyskusyjnym w Genne-villiers, i która śwadczyła, że na-wiązana została łączność między życiem sceny a życiem kraju, któ-rego niejaki „pars pro toto” by-ła wówczas walka metalowców z fabryki Renault, choć równie do-brze mogłaby to być walka doko-rów, przeciwstawiających się wy-ladunkowi amerykańskiej broni.

I wypowiedź ta mówi chyba dość jasno, że TNP uzyskał kontakt również z widzem spoza kręgu tra-dycyjnych bywalców teatralnych. A to z pewnością nie jest sprawą poboczną dla teatru, którego troska o dotarcie do nowej publiczno-sci jest w pełni widoczna w ta-kich nawet szczegółach, jak sposób opracowywania zeszytów z progra-mami, które w sumie stanowią po-każne dossier wiedzy o sprawach teatru w ogóle.

„Handlarze zupy”, przywykli „ro-bić kasę” szmirami, zaczynają co-raz bardziej odczuwać skutki dzia-łalności teatru Jean Vilar'a.



Ostatnie przygotowania do jednego z przedstawień „Cyda” w cyrku przy Porte Maillot

jabiko no i, oczywiście, nieodzow-na szklanka wina). Przy akompa-niamentie widelców i noży rozpo-czynają się rozmowy, dzielenie się wrażeniami z koncertu. Związują się znajomości — wspólny posiłek sprawia, że typowa dla sal koncer-towych czy teatrów publiczność u-lega przeobrażeniu: są zbliżający się do siebie ludzie. O godzinie dziewiętej: na scenie *Cyd*. Wraz z opadnięciem kurtyny po trzecim akcie kończy się sobotni program. Nie kończy się jednak week-end. Jego dalszy ciąg rozpocznie się na-stępnego dnia, w niedzielę, o godzi-nie wpół do jedenastej.

Wszystko, co ma się teraz odbyć, odbędzie się nie na scenie, lecz na widowni, gdzie już stoi mikrofon. Przy mikrofonie Jean Vilar. Wła-ściwie mikrofony są dwa — drugi, przenośny, zjawia się przed każ-dym, kto chce zabrać głos. Odby-wa się rozmowa między dyrektorem TNP a publicznością. Padają mniej czy bardziej słuszne uwagi na temat koncertu i *Cyda*, stawia-ne są liczne pytania, na które od-powiada Jean Vilar. W dyskusji

nazwą teatru — „populaire”, mimo że cena owych dwóch przedstawień teatralnych, koncertu, trzech posił-ków i balu została skalkulowana możliwie najtaniej. Nie jest to już jednak wina Jean Vilar'a, że ceny rosną z dnia na dzień, podczas gdy zarobki znacznej części ludności, właśnie tej, do której miał on am-bicję dotrzeć ze swoim teatrem, są diabło niskie. W swoim zakresie usiłował on zaradzić tej trudności w następujący sposób: niekoniecz-ne jest kupowanie całej karty wste-pu — bilet na koncert można wów-czas nabyć za 100 — 200 fr., bilet na przedstawienie za 100 — 250 fr. Jak z tego wynika cena posiłków podnosi niebawale koszt karty we-ek-endowej.

Oczywiście TNP, który już w pierwszym kwartale swej działal-ności objął swoim zasięgiem osiem-dziesiąt tysięcy widzów, nie jest, z punktu widzenia finansowego, te-atrem samowystarczalnym, mimo że ceny biletów uległy znacznej pod-wyżce (ceny biletów „studentekich” grawitują wokół 250 fr., ceny bile-tów na przedstawienia „popularne”

też pewne dowolności popelnione podczas realizowania niektórych utworów (*Śmierć Dantona*, *Loren-zaccio* czy też, w mniejszym stop-niu, *Ryszard II*), co właśnie spot-kało się z zastrzeżeniami krytyki postępowej. Nie, nie o to im cho-dziło. Natomiast „wodą na młyn komunistów” z całą pewnością był według nich *Cyd*. Właśnie — stył Corneille'owski *Cyd*. Bowiem w interpretacji trupy TNP (z niepo-równanym Gerard Philip'em w ro-li głównej) *Cyd* przestał być utwo-rem, który przez cztery wieki tak się uleżał pod warstwą kurzu i naftaliny, że najwłaściwszym dla niego miejscem byłaby gabłota w muzeum. Na scenę TNP weszła sztuka żywa i — co więcej — po-siadająca dla widza silne akcenty aktualności. Walka o ojczyznę, żar patriotyzmu bijący z monologu Cyda — to sprawy, które publicz-ność potrafiła przeżłuszczyć na inną, współczesną jej sytuację. Zresztą nie chodziło tylko o *Cyda*. Przecież potępienie wojny w *Mat-ce Courage*, przecież rewolta *Don Juana*, przecież miłość ojczyzny

w teatrze i o teatrze

CO ROBI TERAZ NASZ PRZYSZŁY GOŚĆ?

Przed swym zapowiedzianym przyjazdem do Polski teatr Jana Vilara zbiera laury na gościnnych występach w Montrealu (Kanada). Recenzując inauguracyjne przedstawienie Cyda, jeden z krytyków kanadyjskich pisze: „Od dawien dawna istniało nieporozumienie między Corneille'm i nami. Myślę o tych strasznych lekcjach literatury, kiedy to nauczyciele nasi gorączkowali się naiwnie wielkością dramaturga i grali pociesznie Chimenę z leżką w oku. Między Corneille'm a nami piętrzyły się glossy, komentarze, dysertacje wszystkich Brunetierów i wszystkich Lansonów. ...I oto aktorzy posługują się minimum rekwiwytów, pokazując nam od pierwszych replik, że Corneille znał swój warsztat do głębi. Postaci jego rozsądzały aleksandryni swymi wielkimi namiętnościami, są istotami z krwi i kości, są ludzkie i po bratersku nam bliskie.

Teatr Vilara godzi nas z Corneille'm i daje nam okazję usłyszenia — powiedzianych tak jak trzeba — najpiękniejszych wierszy repertuaru francuskiego*.

Większym jeszcze powodzeniem niż Cyd cieszyło się w Montrealu przedstawienie Don Juana Moliera,

które spotkało się z owacyjnym wprost przyjęciem publiczności.

h. k.

SZEKSPIR I D'ANNUNZIO

W programie do prapremiery sztuki Kasprowicza *Świat się kończy*, wystawionej przez łódzki teatr Nowy, jest artykuł Stanisława Kasprowicza „O dramaturgii Jana Kasprowicza”. Pod koniec tego pożytecznego artykułu autor — zgodnie zresztą z prawdą — stwierdza, że „Kasprowicz był także znakomitym tłumaczem najcenniejszych utworów dramatyki światowej”.

I tu jednym tchem wymieniam: „M. in. przekładał Ajschylosa, Eurypidesa, Szekspira, Schillera, Maeterlincka, Hauptmanna, Rostanda, Gabriela d'Annunzio itd.”.

Kasprowicz rzeczywiście tłumaczył d'Annunzia. Wybór ten da się ostаточно wyjaśnić i zrozumieć na tle gustów epoki i w związku z drogą artystyczną samego Kasprowicza. Rzecz krytyka jest gust ten skomentować — albo w najgorszym wypadku go przemilczeć. Ale mechaniczne i bezmyślne wyliczenie w szeregu „najcenniejszych utworów dramatyki światowej” bredzącego d'Annunzia parę nazwisk dalej za Szekspirem! Żal mi czytelnika, który mógłby w taką klasyfikację uwierzyć.

k. h.

przegląd wydawnictw

Z ROSYJSKIEGO I UKRAIŃSKIEGO

Przełożenie tradycyjnego Miesiąca Pogłębiecia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej na wczesniejszy, wrześniowy termin nie zaskoczyło naszych wydawców, które akurat w tym czasie wystąpiły ze spora ilością nowych przekładów z literatury rosyjskiej i ukraińskiej. Odbiór tych nowości jest oczywiście duży zbior tiumacza Juliana Tuwima z rosyjskiego (to tytuł publikacji), który zawiązuje Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu. W trzech oprawnych tomach zebrano tu niemal całość dorobku przekładowego autora *Kwiatów polskich* — odpadło tylko to, co Autor sam przed śmiercią zdyskwaliifikował przygotowując ten zbiór do druku. Był zaś Tuwim surowym sędzią swej pracy translatorskiej — o tym i o tuwimowskiej sztuce przekładu, o jej mistrzostwie, o przemianach w poglądach Tuwima na pracę tłumacza pisze obszernie Seweryn Pollak we wstępie do obecnego wydania.

Przegląd treści Z rosyjskiego najwygodniej zacząć od tomu II, który mieści wyłącznie przekłady z Niekrasowa: *Komu się na Rusi dobrze dzieje* (poprzednie wyd. 1953) i *liryki*. Tom I zawiera pozostałe tłumaczenia poetyckie, przy czym czytelnika zdumiewa rozległość dorobku Tuwima: od *Słowa o wyprawie Igora* i *Szota Rustaweli* przez fragment *Łomonosowa*, wiersze *Baratynskiego*, *Tużewicza*, *Aleksandra Tołstoja*, *Peta* i in. — po *Majakowskiego* (*Obłot w spodniach*), *Rylskiego*, *Swietłowa* i *Twardowskiego*. Osobne miejsce w tomie zajmują: *Puszkina — z powtórzeniem lirycznej Lutni Puszkina*, *Jedźcieś miedziannym, bajkami i fragmentami Oniegina* — oraz *Lermontowa* (*liryki* i *Pieśń o czarnie luanie*). Tom trzeci przynosi wreszcie przekłady utworów dramatycznych (*Gribojedowa*, *Gogola*) i prozy (*Gogol*, *Leskow*, jedno opowiadanie *Korolenki*).

Z klasyków narodów radzieckich spodziewamy się wkrótce pierwszych tomów pism zebranych wzgl. obszernych wyborów Czechowa i Gorkiego. Dwa pierwsze tomy Czechowa (z jedenastu) zapowiadają na IV kwartał br. „Czytelnik”, 2-3 tomy Gorkiego — PIW. „Czytelnik” wznowi też Dwa wieki poezji rosyjskiej w opr. Jastruna i Pollaka, a PIW wyda *Eugeniusza Oniegina* w tłum. Wazyka w edycji albumowej z ilustr. Szancera, *Rustana* i *Ludmilę* (przekł. Brzechwy) oraz 2 książki Lwa Tołstoja: *Anię Kareninę* z ilustracjami Uniechowskiego i zbiór *Dramatów* w serii Z pism autora *Wojny i pokoju* pod red. P. Hertza.

Na razie — jako zadatek tych planów „klasykowskich” — otrzymaliśmy 2 tomy *Pism wybranych* Michała Kociubynskiego („Czyt.”) w przekładzie J. Jedździejewicza z dużym wstępem historyczno-literackim profesora M. Jakóbca. Kociubynski (1864-1913) to trzecia wielkość w plejadzie gwiazd literackich Ukrainy po Tarasie Szewczewie i Iwanie Franko. Niestety, czytelnikowski wybór opowiadań jest nazbyt skromny — nie tylko uboższy od dwutomowego wydania rosyjskiego, lecz i od popularnego

wydania ukraińskiego w jednym tomie. A szkoda, bo ponowna okazja obszerniejszej prezentacji autora *Fatamorgany* czytelnikowi polskiemu zdarzy się zapewne nieprędko. Tu trzeba dodać, że Szewczenko i Franko przewidziani są w planie wydawniczym na r. 1955. Nareszcie zaczynamy więc odrabiać kompromitującą braki w znajomości literatury sąsiedzkiego narodu, którego wybitnych twórców łączymy z Polską i Polakami wieloletnie i bliskie związki. No, i nareszcie zrywamy z niecną praktyką tłumaczeń z ukraińskiego via przekłady rosyjskie. Lepiej późno niż wcale...

I jeszcze jeden klasyk, tym razem teatru. Trzy tomy pism wybranych Konstantego Stanisławskiego zaskarżenie chowa pod korektem Dom Książki. Podobno czeka on na tom czwarty, ostatni, aby udostępnić odbiorcom od razu całość wydania. Ale tom ukazuje się — jak głosił plany PIW-u — dopiero w roku przyszłym. Pytanie, czy warto przetrzymać niemal przez rok 30.000 potrzebnych książek w magazynach, gdzie narażają się na uszkodzenia, zamiast udostępnić je szybko czytelnikom. Można przecież zabezpieczyć sprzedaż IV tomu przy pomocy przedpłaty, zadatku lub t.p. Trzy wydane dotychczas tomy zawierają: *Moje życie w sztuce* (t. I), *Pracę aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania* (II), *Pracę aktora nad sobą w twórczym procesie realizacji scenicznego* (III), tom IV przyniesie *Pracę aktora nad rolą*, *Etykę* i inne mniejsze pisma i artykuły Stanisławskiego. Całość opracował b. starannie komitet red. pod kier. F. Ceto, a Henryk Sztyński napisał duży wstęp Konstanty Stanisławski i jego działalność, który w tomie I zajmuje 60 bitych (gęsto) stron. PIW zadbał o b. porządną, oprawne wydanie.

Współczesna literatura radziecka reprezentowana jest wśród nowości dość skromnie. Nie nowina! „Iskry” wznowiły porządnie *Młodą Gwardię* Fiediejewa; PIW wydał w jednym opasłym tomie historyczną trylogię powieściową Olgi Forsz pt. *Radzieczech* (wstęp S. Pollaka) i dwutomową powieść Łaski pt. *Śladka kategoria*, której w przekładzie polskim dano tytuł... *Gorycz* („o, figle figle!”) „Czytelnik” sporządził — z pomocą J. Spiewaka — antologię humorów i satyr radzieckiej z lat ostatnich pt. *Prochor XVIII król błacharzy* oraz wypuścił w świat 50.000 egz. powieści Wierzy Panowej pt. *Jasny brzeg*; wreszcie Wydawnictwo MON zasililo rynek także ilością egz. *Chleba* Aleksandra Tołstoja. Dwie ostatnie książki należą do „Złotej Biblioteki”, której poświęcimy chwilę uwagi w najbliższym przeglądzie.

Kilka interesujących tytułów z literatury radzieckiej zawierał zapowiedzi wydawnicze na okres najbliższych tygodni i miesięcy. W PIW-ie ukazują się — od dawna szukane przez czytelników — *Trzy barwy czasu* Winogrodowa (powieść o Stendhalu) i *Szczęście* Pawlenki (w Bibl. Laur. Nagród Stalin.). „Czytelnik” wznowi m. in. *Cichy Don* i *Dziwotną falę* (w serii po 2.40), wydanie *Rodzinę Zurbiniów* Kozłowa oraz *Świt wielkiej budowy* Galaktionowa i *Agranowskiego*. B. ciekawą pozycją będzie tom pt. *Praca pisarza*, który przyniesie opracowania przez Romana Karsta wybór wypowiedzi literatów radzieckich o twórczości literackiej, warsztacie pisarskim, zbieraniu i przetwarzaniu doświadczeń autorskich itp. Czekamy! (a)

sprawy biblioteczne

POTRZEENA USTAWA

Artykuły I. Podlaskiej w „Expressie Wieczornym” z 8/9. VIII i kol. Bibliotekarza z Gdyni w *Przeglądzie Kult.* z 16-22.IX ogromnie mnie ucieszyły. Nareszcie największa bolączka bibliotekarzy, jaką jest sprawa topienia księgozbiorów, weszła na forum publiczne. Dotychczas bezkarne przywłaszczanie książek przez czytelników rozpalało tylko do „białej gorączki” pracowników bibliotek — poza nimi mało kto się już tą sprawą interesował. Ma rację I. Podlaska, że za przywłaszczanie książek bibliotecznej powinna czekać zbrodnia (nie bójmy się tego słowa) taka sama kara jak za kradzież zegarka. A może nawet większa, bo przecież książka jest mieniem społecznym. A co do środków proponowanych przez Bibliotekarza? Nie neguję, że zwrócenie się o pomoc do sądu powinno nastąpić po wyczerpaniu wszystkich innych środków wychowawczych, ale chciałabym wiedzieć, czy Bibliotekarz próbował już iść tą właśnie, jak sam pisze, trudną drogą?

W Bibliotece Miejskiej w Olsztynie próbujemy od dawna. Telefonujemy do czytelników i ich zwierzchników w biurach; bibliotekarze, woźni i aktywi czytelnicy chodzą po domach i urzędach, piszemy do rad zakładowych, podstawowych organizacji partyjnych, kierowników personalnych, dyrekcji, a jeśli chodzi o młodzież — do kierownictwa szkół. Ogłaszaliśmy nieraz nazwiska naszych dłużników w gazetach i radiowizjach. A z jakim skutkiem?

Podam kilka przykładów. W początku czerwca napisaliśmy do szeregu szkół z prośbą o wpłynięcie na uczniów zalegających ze zwrotem książek. W sumie podaliśmy 62 nazwiska. W rezultacie tej akcji otrzymaliśmy 27 książek, chociaż niektóre szkoły wstrzymały niesummiennym czytelnikom wydane świadectwa, dopóki nie przyniosą zaświadczenia, że nie mają już zobowiązań wobec biblioteki. — W lipcu miejscowa gazeta ogłosiła 22 nazwiska naszych dłużników, 7 z nich wzięło to sobie do serca i książki zwróciło. Z 45 osób, których nazwiska podaliśmy w ostatnich miesiącach do rad zakładowych lub wydziałów kadry, zwróciło książki 15. Podobne rezultaty dały inne „środki wychowawcze”.

A np. chcąc odebrać książkę *Valentino Leonardo da Vinci*, którą mamy tylko w 1 egz., pisaliśmy do czytelniczki trzykrotnie, potem chodziła do niej trzy razy bibliotekarka, potem staraliśmy się na nią wpłynąć kolejno przez cztery jej koleżanki biurowe, następnie posłaliśmy do kierownika wydziału, w którym pracowała, potem do wydziału kadry, potem do rady miejscowej i rady kobiecej przy instytucji, ogłaszaliśmy też jej nazwisko w prasie i przez radiowęzeł. Wszystko bez skutku. Wreszcie w następnej już instytucji, w której nasza dłużniczka zaczęła pracować, energiczna przewodnicząca rady kobiecej potrafiła ją wreszcie skłonić do długim namawianiu do zwrotu książki. Policzmy teraz tylko ilość godzin pracy zużytych — na odzyskanie jednej książki — bo zdenerwowania i bezsilnego gniewu bibliotekarzy policzyć się nie da. Takie „polowania” można urządzić tylko w wypadkach zupełnie wyjątkowych, bo przecież w bibliotece, której szczerzy personel powinien się zajmować przede wszystkim krzewieniem czytelnictwa, a nie ściganiem przestępców, naprawdę nie ma czasu na urządzanie opisanych pogoni za jedną książką.

Ile czasu można by poświęcić pracy z czytelnikiem, gdyby nie trzeba było wysyłać co miesiąc ok. 250 upomnień o zwrot książki, ani pisać do instytucji i rad zakładowych, ani codziennie telefonować do 5 — 10 dłużników.

Ob. Podlaska pisze, że Prez. St. R.N. zamierza skierować nazwiska osób zalegających ze zwrotem książek ponad pół roku na Zespół Orzekający Dzielnicy Rad Narodowych. Prezydium MRN w Olsztynie postawiło w sierpniu wniosek, aby wytoczyć na Zespole Orzekającym sprawy naszym dłużnikom. Podaliśmy 40 nazwisk i czekamy na rozprawę. Dlaczego tylko 40 nazwisk? No, bo można było podać tylko takich, którzy się przy świadkach przyznali, że książek bibliotecznych nie zwrócili. Tak! Właśnie tylko takim można wytoczyć sprawy — oczywiście o ile oskarżeni nie przedstawiają swoich, bardziej może wiarygodnych świadków, stwierdzających, że bibliotekarka wpisała numer książki na jego kartę przez omyłkę, złośliwość lub nieuczciwość...

Dochodzimy do sedna sprawy. Karta czytelnika ani karta książki, na których prowadzi się kontrolę wypożyczeń, nie są dokumentami prawnymi. Żaden sąd nie podejmie się wszczynania sprawy jedynie na podstawie zapisu bibliotekarki. Czytelnik może się w żywe oczy zaprzeczyć (i nieraz tak bywa), że tę lub inną książkę wypożyczył. Zresztą bibliotekarka przy wielkim natłoku czytelników może się niekiedy naprawdę omylić i dokonać zapisu na niewłaściwej karcie. Jaką krzywdą byłoby ukaranie niewinnego czytelnika.

Jednym słowem — ciemny las, po którym po omacku się blakamy. A przecież tak łatwo byłoby wyjść na światło dzienne.

W Związku Radzieckim nie do pomyślenia jest, aby czytelnik mógł bezkarnie przywłaszczając sobie mienie społeczne, jakim jest książka biblioteczna. Mienie to chronione jest specjalną ustawą. Czytelnicy winni przywłaszczenia książek z biblioteki lub rozmyślnego ich zniszczenia pociągani są do odpowiedzialności karnej w myśl §§ 79 i 162 Kodeksu Karnego RSFR, z równoczesnym wszczęciem postępowania cywilnego celem wyrównania przez winowajcę strat materialnych biblioteki. — Wypóchnięcie książki zapisuje się na karcie czytelnika. Ten ostatni kwituje na niej odbiór każdej książki. Przy zwrocie książek bibliotekarz kwituje ich odbiór. Karta czytelnika z podpisem czytelnika i bibliotekarza jest dokumentem prawnym, stwierdzającym fakt otrzymania książek z biblioteki oraz ich zwrotu (Klenow A. W. *Technika biblioteczna*, str. 342—3).

Wydanie podobnej ustawy w Polsce uważam za sprawę palącą. Nie tylko CZB (którego przedstawiciele byli kilkakrotnie w Związku Radzieckim), ale i my wszyscy, bibliotekarze terenowi, ponosimy ogromną winę za to, że jej dotychczas nie ma. Właśnie my powinniśmy byli domagać się jej na odprawach wojewódzkich, zjazdach ogólnopolskich i w prasie. Nie robiliśmy tego chyba z obawy, że opisana procedura wypożyczeń i zwrotów przedłuży naszą pracę i spowoduje jeszcze pokazniejsze kolejki w większych bibliotekach, a więc i niezadowolone czytelników, na których opinii nam przecież bardzo zależy.

Zdaje mi się jednak, że z chwilą gdy będziemy zaopatrzeni w odpowiednie środki, składanie podpisów przedłuż obrotu jednego czytelnika zaledwie o kilka sekund. Będzie to w sumie na pewno mniejsza strata czasu, niż wszelkie kłopotliwe zabiegi, które stosujemy obecnie, że słabym rezultatem — przy uzyskiwaniu zaległości książek.

Myślę również, że taka ustawa będzie miała duże znaczenie wychowawcze. Czytelnik nabierze szacunku do książki bibliotecznej, jeśli będzie wiedział, że ochraniają ją przepisy prawne, że jest uważana za takie samo mienie społeczne, jak każde inne. Na pewno sprawi dowód o przywłaszczenie książki będą wielką rzadkością, a ilość zamrożonych książek u czytelników wybitnie się zmniejszy.

WANDA DABROWSKA (Olsztyn)



W SPRAWIE KSZTAŁTU

Być może, że jest to głos trochę nie w porę — pierwszy program sekcje niedługo z afizją, w przygotowaniu jest już następny i nim się przyjdzie zajmować. Zanim to jednak się stanie (a można by chyba życzyć, żeby się stało jak najszybciej) konieczny jest jeszcze sygnał w sprawie „Przygody”.

Proszę wybaczyć szkolne akcesoria metafizyki, ale teatr jest dla uczniów. Kleks, atramentowa plama w zeszytach, ma dziewczęce kształty — czasem jest okragły, czasem postępnym, czasem jeszcze inny. Po obejrzeniu jesiennej wersji „Przygoda za przygodą” odnosi się wrażenie, że z teatrem dzieje się jak z kleksem z uczniowskiego zeszytu — o kształcie decyduje przyrządek.

We wrześniu — po wakacyjnej przerwie — wznowiono „Przygodę za przygodą” trochę w innym

kształcie. Wycofano „Mistera Twistera” i monolog „Anioł nie dziecko”, dodano nowe piosenki, zmieniono konferansjera, na scenie znaleźli się nowi wykonawcy. Zmiany nie wyszły jednak „Kleksom” na dobre. Z teatru satyrycznego dzieci zmienił kształt na dosyć mierny reżis, w której tylko przez przypadek w trzech utworach mówi się o dzieciach.

Cóż „zyskali” widzowie na zmianach?

Wykreślono piękną „Pieśń o Ojczyźnie” (skł. K. I. Galczyński — muz. T. Sygityński) — zrobiono to nota bene w okresie, kiedy Ministerstwo Oświaty szczególnie zależy na popularyzacji dzieł i piosenki wśród dzieci, zalecając bowiem jej śpiewanie na apelach porannych.

Wykreślono „Mistera Twistera” S. Marszaka. A na to miejsce „wzbożaczono” program szlagrem o paryskim ciociu, piosenkę z „Syreru” o Wiśle („Wista pięknie, płynie...”) nie zrozumiałym wstępem chóru Juranda i ładną piosenką radziecką o szpach śpiewaną bardzo niedługo przez Joachima Lamę.

Dwie pierwsze piosenki „Gawroche” i „Wista” — mają już wartość szlagierów. W śmiechu przetrwały one, ale „Kleksi” — Czy tylko dlatego, że wykonawcy (Z. Grabinski) miała je w swoim repertuarze?

Chór Juranda zaprezentował groteskę „Konkurs śpiewaczy w Rzepolinie”,

Są w niej nawet momenty, z których można się śmiać — pomylił jednak nie są dla dzieci.

I wreszcie Lamę. To była prawdziwa niespodzianka nawet dla dorosłych — reżis, w której piosenkarz gnie się jak wąż i puszcza przy tym oko do publiczności. Wzruszającej wartości będzie gust młodych widzów wychowanych na takich występach w „Kleksi”.

Szkoda, że i konferansjerka pogorszyła się także. Konferansjer musi być żywy, musi z dziećmi rozmawiać i nie może gubić punktów dowcipów. „Marmurów” Rajmund Zajackowski ani nie bawi, ani nie cieszy...

Tyle jesiennych pretensji i żalów. Proszę źle nie zrozumieć — nie chodzi o „ciotkowaty” dydaktyzm teatru. Chodzi o uchronienie „Kleksa” przed krzywicą — o konsekwentny i nadobny poziom artystyczny kształt teatru satyrycznego dla dzieci.

M. Zim.

JAK REAGUJA LUDZIE UKŁUCI

Istnieje u nas dobry, choć bynajmniej nie stary zwyczaj, że instytucje, kolegia, dyrekcje itd. u kłute ostrzem krytyki prawej, bezwzględnie reagują. Trudno nie reagować, kiedy się jest ukłutym, kiedy boli. Ludzie rozsądni i pełni dobrej woli, u kłuci słusznie i cennie, po-



MIROSLAW ŻUŁAWSKI współpracownik naszego pisma, wyjechał do Wietnamu i w końcu października „Przegląd Kulturalny” rozpocznie druk cyklu jego korespondencji.

Jednocześnie do Francji wyjechał JERZY BROSZ-KIEWICZ z zespołem „Mazowsze”.

Pismo nasze w najbliższych numerach rozpocznie również druk jego korespondencji z Francji.

notatnik muzyczny

W 150 ROCZNICE

W bieżącym roku mija 150 rocznica urodzin znakomitego kompozytora rosyjskiego, Michała Glinki.

Staraniem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz Związku Kompozytorów Polskich odbył się w Warszawie w dniu 23 bm. uroczysty koncert z taśm magnetofonowych, poświęcony twórczości tego kompozytora. Imprezę poprowadził prelekcja prof. Zofii Lissy, która zapoznała słuchaczy z ideologią i działalnością genialnego twórcy rosyjskiej szkoły narodowej. Urozmaicony program objął szereg operowych i symfonicznych utworów Glinki.

Z inicjatywy Związku Kompozytorów Polskich w dniu 25 września br. odbyło się w Warszawie przy ulicy Niecałej (róg Wierzbowej) odsłonięcie tablicy pamiątkowej, umiurowanej na domu, w którym w ro-

ku 1848 mieszkał Michał Glinka. Odsłonięcie tablicy dokonane przez wiceministra Kultury i Sztuki, Wilczka, poprzedziło krótkie przemówienie prezesa Związku Kompozytorów Polskich, Kazimierza Sikorskiego. W dalszym ciągu uroczystości zabrał głos: prof. dr Zofia Lissa oraz dwaj muzykolodzy radzieccy prof. prof. Martinow i Belza. Mówili oni o dowiostnym znaczeniu twórczości Michała Glinki dla rozwoju rosyjskiej i ogólnoeuropejskiej kultury muzycznej. Podkreślili również silne więzy, łączące kompozytora z narodem polskim, które zacieśniły się w czasie 3-letniego pobytu twórcy w Warszawie.

Odsłonięcie tablicy pamiątkowej stało się jeszcze jednym dowodem szlachetnej przyjaźni między narodami radzieckim i polskim, co podkreślił prof. Belza w wypowiedzianych po polsku, ostatnich słowach swego przemówienia.

Maria Szalińska

architektura

REGIONALNE POKAZY ARCHITEKTURY

Tegoroczne jesienne regionalne pokazy architektury mają już swoją tradycję — organizowane w coraz to innych miastach wojewódzkich pokazy projektów i narady architektoniczne informują szerokie rzesze miłośników architektury o bieżącej pracy Biur Projektowych i o osiągnięciach architektów ich regionu.

Również i w tym roku Centralny Zarząd Biur Projektowych wraz z SARP-em w oparciu o KUA organizuje cztery pokazy: W dniach 25.IX. — 4.X. w Szczecinie dla województw: szczecińskiego, gdańskiego, bydgoskiego i koszalińskiego, w dniach 9.X. — 20.X. w Łodzi dla województw: łódzkiego, poznańskiego, wrocławskiego, zielonogórskiego i opolskiego, w dniach 25.X. — 8.XI. w Krakowie dla województw: krakowskiego, stalingońskiego, rzeszowskiego i kieleckiego oraz w dniach 11.XI. — 30.XI. w Lublinie dla: Warszawy, woj. warszawskiego, lubelskiego, białostockiego i olsztyńskiego.

Do organizacji tegorocznych pokazów wprowadzono kilka wartościowych innowacji. Pierwszą z nich jest obowiązek uczestniczenia w pokazach wszystkich Biur Projektowych, co da o wiele pełniejszy obraz bieżącej sytuacji na wszystkich odcinkach projektowania. Projekty na pokazy typują koła SARP. Ostatecznego wyboru dokonują Komisje Eliminacji i Oceny powołane przez SARP. Eliminacje dokonywane są na podstawie jednolitych kryteriów, opracowanych przez Komisję Twórczości przy Zarządzie Głównym.

Specjalną uwagę zwraca się w b. roku na projekty typowe i projekty budownictwa wiejskiego. Zwłaszcza problem typizacji jako

warunkujący szybki postęp budownictwa i, co za tym idzie, wykonanie planów gospodarczych znajduje mocne odbicie na pokazach. KUA wraz z CZBP BM przygotowały wzorcowy zestaw 20 projektów typowych (10 projektów bud. społecznego, 5 bud. miejskiego i 5 bud. wiejskiego), który eksponowany będzie na wszystkich pokazach.

Innym novum jest warunek, że na pokazie eksponowane mogą być tylko projekty, wykonane w roku bieżącym i dotychczas nigdzie nie wystawiane. Jeszcze jedną innowacją, którą na pewno szerokie koła architektoniczne przyjmą z dużym aplauzem, jest obowiązek dołączenia do eksponowanych projektów opinii Rad Technicznych. Da to możliwość skonfrontowania tych orzeczeń (na które tak często narzekają autorzy projektów) z opinią Komisji Oceny i szerokiej publiczności, co na przyszłość może podnieść poczuć odpowiedzialności Rad Technicznych i wpłynąć korzystnie na poziom ich pracy.

Z pokazami związane są regionalne narady architektów. Program przewiduje wygłoszenie na każdej z narad dwu referatów. Pierwszy z nich opracowany przez zespół Instytutu Urbanistyki i Architektury pod kierownictwem inż. Karpowicza ma za temat problemy typizacji w architekturze. Drugi opracowują regionalne komisje oceny. Mają one zawierać ocenę projektów i pokazu oraz ocenę pracy Biur Projektowych na danym terenie.

Mejmy nadzieję, że dyskusje na naradzie zerwą z tradycją „bezkonfliktowości” wielu naszych konferencji — że więcej w nich będzie tak potrzebnej rzeczowej, śmiałej krytyki.

Z. K.

STANISŁAW JERZY LEC

W ZWIĄZKU Z ANKIETĄ WZNOWIEN „PRZEGLĄDU KULTURALNEGO”

Podobno w związku z akcją wznowienia, krąży po wydawnictwach niektórzy autorzy, żeby ich pewnych przedwojennych książek nie przypominać. Broń Boże.

JÓZEF PRUTKOWSKI

GRA W CZARNEGO PIOTRUSIA

Czarnego Piotrusia wszyscy tasowali, A żeby mieć go od siebie najdalej I każdy bardzo wyciągał się musiał, Aby nie dostać Czarnego Piotrusia. Grają personalni z uwagą i tremą I jeden podrzuca Piotrusia drugiemu.

— „Tu — myśli Piotruś — nareszcie popasam, Lecz nikt pozostać z nim nie chce sam na sam. Drugi trzeciemu pcha go triumfalnie I tak Piotrusiem grają personalni.

A przecież Piotruś to porządny chłopiec Dzielny pracownik i dobry fachowiec, Czemu więc każdy unika go, czemu? I wciąż go jeden podrzuca drugiemu?

Powodu bardzo, bardzo ważnych przyczyn: Piotrusia dziadka kuzyn był leśniczym W tym właśnie lesie, gdzie wiadomo wszystkim Polował niegdyś pan Goering z Mościckim.

(b)

PRZEGLĄD KULTURALNY Tygodnik Kulturalno Społeczny
Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół Adres Redakcji: Warszawa ul. Krakowskie Przedmieście 21 róg Trebackiej. Redaktor naczelny: tel. 6 91 26. Zastępca naczelnego redaktora: 6 05 98. Sekretarz Redakcji: 6 91 23. Sekretariat: 6 62 51 wew. 9123. Dział: tel. 6 72 51. 6 62 51. Adres administracji: ul. Wiejska 12 tel. 8 24 11. Wydaje Robotnicze Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa”. Kolportaż PPK „Ruch” Oddział w Warszawie ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4.60 kwartalnie zł 13.80 półrocznie zł 27.60 rocznie zł 55.20. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wypożyczalni Rekopisów dla zamówionych Redakcja nie zwraca Zakładów Druk i Włóknodrukowe BSW „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5.
Informacji w sprawie prenumeraty wpłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch” Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleja Jerozolimskie 119 tel. 805-05.
5-B-19154

GRAFIKA RADZIECKA

(W ZWIĄZKU Z WYSTAWĄ W KAMENICY BARYCZKOW)

Żywo jeszcze tkwi w pamięci piękna „Wystawa grafiki, akwarel i rysunków artystów Związku Radzieckiego”, którą gościli w 1946 roku mury stołecznego Muzeum Narodowego (100 artystów i 300 plansz); wydarzeniem wysokiej miary w naszym życiu artystycznym była wielka wystawa radzieckiej plastyki w 1951 r.; a poza nimi — szereg drobniejszych pokazów. Tak więc — obecna ekspozycja grafiki ZSRR zorganizowana w ramach obchodu Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, ma swych poprzedników. Z wystawami dawniejszymi łączy ją oczywiście niejedno. Ogólne wrażenie jest jednak zupełnie inne. I dlatego, że ekspozycja obecna jest dość kameralna, pokazująca przy 428 pracach tylko dwudziestu paru artystów; dlatego też, że większość eksponatów stanowią ilustracje książkowe i rysunek satyryczny, a tzw. „tematyka współczesna” reprezentowana jest niemal wyłącznie przez rysunki Żukowa; i dlatego wreszcie, że słynny drzeworyt radziecki ostał się już tylko w dwóch — obok Pawłowa — najstarszych autorów prac wystawionych, nestorów sztuki „radzieckiej”: Ostrowmowej-Lebediewej i Włodzimierza Faworskiego. Ten ekspozycji nadaje szybszy, operatywniejszy rysunek i zbliżona doń w wyrazie litografia.

Najwięcej, jak wspominałem, rzuca się w oczy ilustracja książkowa, ona to charakterystycznie obecny pokaz w nieekspozycyjnych salkach staromiejskiej kamienicy. Radziecka ilustracja tekstu literackiego ma swą piękną tradycję. Przeszła jednak charakterystyczną drogę przemian: w latach międzywojennych znakomici graficy Kraju Rad wytworzyli specjalny typ ilustracji, niezwykle charakterystyczny i znamienity, typ, który w zasadniczy sposób wpłynął na rozwój europejskiej grafiki książkowej, wyścisłając wyraźnie piętno na polskiej sztuce czarno-białej, piętno, które odczuwamy i dziś jeszcze w precyzyjnym drzeworycie Wacława Waskowskiego i innych. Owe ilustracje radzieckie były z reguły drzeworytowe, niewielkich rozmiarów, zawsze operowały czarną linią na białym tle (przecież w zasadzie technice ksylografii, jako że ślad nacinającego powierzchnię drewnianej płyty duża artysta znaczy się na odbicie białą kreską czy smugą). Znamionowało je opanowanie bez reszty trudnego procesu technicznego, ogromnie drobiazgowy, bezbłędny rysunek, sugestywność w wydobywaniu plastyki i zróżnicowanej faktury przedstawianych przedmiotów. Artysty operowali linią, nie plamą, całą gamą szarości i rozjaśnień, nie kontrastami czarno-białych zestawień, cieli swe twarde łokci bukszanowe poprzecznie, „sztorcowo”, nigdy nie stosując „langowych”, miękkich efektów wzdłużnie cietej płytki. W swej technice, w rysunku wreszcie, przywoływali na pamięć romantyczną sztukę wielkich unięsien i najchętniej romantyków ilustrowali. Podpatrzyli na koniec wszystkie arkaana XIX-wiecznego drzeworytu interpretacyjnego, zastosowali i wielorzędne rylce i skomplikowane w przekroju dłu i noże — i ten fenomenalny technicznie drzeworyt „faksmilowy” przestał kryć przed nimi tajemnicę. Korzystali z jego osiągnięć świadomie i nie ukrywali tego. Tak pomyślny drzeworyt najlepiej może odpowiadać graficznemu obrazowi drukarskiej czcionki, najlepiej może komponował się z zadrukowaną kartą książkową. Wymagał jednak dość kosztownego, powolnego i bardzo uważnego odbicia, ograniczał nieco masowość nakładu, wreszcie z konieczności musiał operować pewnymi „znakami umownymi”, pewną symboliką, przenośniami, niedopowiedzeniami, do jakich zmusza technika drzeworytu twórczego, samodzielnego, mówiącego własnym językiem, a nie (jak w zesłowiecznych ilustracjach tygodników) usiłującego za wszelką cenę doprowadzić do złudzenia, powtórzyć cudzy obraz, czy rysunek, jeśli wprost nie odbitkę fotograficzną. Tak pomyślna piękna radziecka ilustracja książkowa pamiętamy — drzeworyty Faworskiego, Krawczenki i Sachnowskiej, Eczeistowa i Konstantynowa. Drzeworyt ten ustępuje z wolna z kart radzieckiej książki ilustrowanej. Na wystawie reprezentuje go jeszcze Faworski — cyklem ujmujących, stylizowanych na „romantyczne średniowiecze” ilustracji do „Słowa o Pułku Igora”, pokazujących kapitalny rysunek (szczególnie w przerywnikach) i umysłowości raz jeszcze wszystkie uroki wprost srebrzystego, subtelnie i lekko cietego drzeworytu. Ale tak można ilustrować średniowieczne eposy i romantyczne ballady, tak przenosić na język plastyki postacie Puszkina i Lermontowa, Mickiewicza i Słowackiego. Ale pełnokrwisty, nieco rubaszny humor Gogola, czy zjadliwa satyra Czechowa wymagają od grafika innych środków wypowiedzi. Na wystawie reprezentuje je w wysocy szczytówi sposób znakomitą cykl rysunków Dawida Dubińskiego (ur. 1920) do opowiadania Czechowa „Dom z facjatką”. Tak zresztą rysują i Kukryniksy (kilkanaście plansz do „Damy z pieskiem” Czechowa). Dubiński maluje rozwodnionym, „ławowanym” tuszem, uzyskując maksimum powietrza i światła. Operuje dosadnym konturem i zdecydowanym cieniem, nie szukając efektów naśladowczych barwy. To doskonała technika do offsetowej i rotograficznej, „nowocześniejsza” niż drzeworyt i reprodukcja. Dubiński, jak zresztą inni ilustratorzy radzieccy, charakteryzuje się wyjątkową wprost umiejętnością dostrzeżenia się do tekstu ilustrowanego, znalezienia wspólnego kamertonu: jego rysunki współdziałają z prozą Czechowa w doskonałej harmonii. Artysta rozumiał nie tylko intencję pisarza, usposobienia i nastroje jego bohaterów — ale umiał znaleźć odpowiednik sposobu obrazowania Czechowa, jego lapidarną, celną charakterystykę, oszczędność, dobitnego słowa. I w tym, jak sądzę, góruje nad ilustracyjnymi planszami Kukryniksów, zbyt może „gadaliwymi” i niespójnymi.

Wybitną indywidualność ilustratora zaprezentował też Szmarinow wystawiający cykle do powieści Gorkiego i Tolstoja, jak również rysunki do wierszy Niekrasowa. Pokazane jego plansze ilustracyjne do „Wojny i Pokoju”, obok ołówkowych studiów przygotowawczych do nich, wskazują jak inną — i słuszną — drogą poszedł niż Dubiński, gdy przyszło mu ilustrować Tolstoja. Bogactwo typów i wydarzeń arcydzieła, barwność i tempo burzliwej fabuły, sugestywne operowanie całymi grupami ludzi — narzuciło grafikowi koncepcję nie tradycyjnego ilustrowania tekstu, a raczej czerpania zeń tematu i lokalnej barwy do swych kartonów. Rysunki Szmarinowa są dużymi, wieloosobowymi kompozycjami utrzymanymi w charakterze obrazów historycznych sprzed półwiecza. Redukcja tych rysunków do wymiarów książki daje nam przekonanie o tym, że oglądamy reprodukcje obrazów, nie zaś ilustracje sensu stricto, że Tolstojowskie arcydzieło zostało wzbogacone o kilka kompozycji plastycznych, które powołało do życia. Rysunek nie jest w tym wypadku (jak to z reguły ma miejsce przy ilustracjach) podporządkowany tekstowi, może żyć i samodzielnym życiem. Ma to oczywiście i swoje dobre i ujemne strony.

Spośród szeregu jeszcze cykli ilustracyjnych, jakie zgromadziła wystawa (rysunki Łaptiewa, Kibrika, studia Toidze i innych) odrębną grupę stanowią barwne ilustracje dziecięcych baśni, znane i popularne na naszym rynku książkowym, jak np. ukraińska bajka ludowa o leśnych mieszkancach zabójczym futrzanej rekawicy (akwarele Raczewa). Wiąże się z nimi animalistyczne, przeznaczone dla dzieci miękkie litografie Czaruszina, szczególnie znakomite w rysunku „Zajaczki z mamą”. Kapitalne są również „Zabawki i zwierzątka” Lebediewa, ogromnie świeże i dowcipne litografie, płonne w ruchu, celne w obserwacji, przy tym oszczędne w szczególe, szukające najtrafniejszej syntezy.

Nielustracyjna, „luźna” grafika i rysunek z obecnej wystawy jest również rozmaity i ciekawy, jak i cykle ilustracji, choć — jak sądzę — nie osiąga ich poziomu. Wyjątek może stanowić grupa barwnych w większości rysunków satyrycznych, karykatur politycznych o ugruntowanej sławie, agresywnych w swej politycznej wymowie, dosadnych i dowcipnych w formie. Wystawiają je Krukryniksy (tj. zespół trzech grafików: Kupryjanow, Krylow i Sokolow), świetny i w pomyśle, i w rysunku Solferitis, wreszcie może najsłynniejszy z nich — Borys Prorokow. Artysta ten, laureat Stalinowskiej Nagrody, swymi przejmującymi litografiami i rysunkami tuszem przywołuje na pamięć Daumiera. Przemawia z jego siłą i pasją, jak ongi wielki Francuz monumentalizuje swe wstrząsające postacie, wznosi je nad zwykłą rzeczywistość, demaskatorskich i piętnujących zarazem rysunków. Jego intelektualna, zrównoważona w formie sztuka, jego bijąca w oczy pasja, jego lapidarny, doskonały rysunek — stwarzają w sumie dzieła, które niewątpliwie zachowają swą trwałą wartość i artystyczną i dokumentalną wartość.

Nieodłącznym osiągnięciem artystycznym są głowy portretowe rysowane przez Jerzego Wierejskiego (ur. 1886). Te skupione, piękne litografie przekazują poprzez charakterystyczne, złobione sędziwym na ogół wiekiem, rysy twarzy całą sumę wiedzy o człowieku, w jaką wyposażony jest grafik.

Ten pobieżny i wyrywkowy przegląd wystawy pragnę zakończyć rysunkami dwukrotnego laureata Nagrody Stalinowskiej prof. M. Żukowa. Artysta, który zresztą gości obecnie w Warszawie, ma w ohrbie wystawy jakby osobny pokaz prac własnych: eksponuje ich niemal setkę, jedną czwartą wszystkich pokazanych dzieł. Grafik to niewątpliwie wybitnie zdolny, czuły na ludzkie doznania, szczególnie na dziecięce troski, wrażliwy w wysokim stopniu na bryle i linie przedmiotu. Jego rysunki dzieci zawierają tyle wzruszającej tkliwości ojcowskiej, że udziela się ona wprost widzom. Głównie Arinki i Maszenki, czy owe „Pieć zmokniętych warkoczyków” nie dają się wprost ocenić wyłącznie w kategoriach estetycznych. Ciepłota rysunku, trafność charakterystyki, bliskość i ciepło odczuwania ludzi i ich trudów, znamionują świetne szkice rysunki ołówkiem Żukowa — doskonale na przykład sylwety portretowe karykaturzysty Solferitis czy sugestywne w syntetycznym operowaniu masą ludzką rysunki z otwarcia Kanału Wołga-Don. To nie szkic reportażowy — to świadomy „historyczny” przekaz. Wrażliwość, bezpośredni stosunek nawet do najwzkiejszych cechuje piękne sylwety Lenina. Odnajdziemy też cechy jeszcze nieraz w pracach Żukowa, nieraz odczuwamy żarliwość widzenia i twórczość (choćby kredowy „Portret chińskiego malarza”). Niejednokrotnie jednak stępują się one w procesie technicznym, rozpięły w analizie przedmiotowej, podczas powolnego przechodzenia z chwytanego na gorąco studium do znacznie chłodniejszych, „wykonczonych” prac ekspozycyjnych.

Na koniec słowo o katalogu wystawy. Sprawia on wrażenie przygotowanego zbyt pośpiesznie, choć typograficznie jest bez zarzutu. Ale zwiedzający nie dowie się z katalogu nawet imion wystawiających artystów, nie mówiąc już o takich „szczegółach” jak wyróżnienia grafików nagrodami państwowymi, pełnionych funkcji pedagogicznych, czy wreszcie dat urodzenia. A szkoda — wystawiają artyści trzech pokoleń. Pawłow jest np. o pół wieku starszy od Łaptiewa czy Dubińskiego. Zwiedzający chciałby o tym wiedzieć.

ANDRZEJ RYSZKIEWICZ



WŁODZIMIERZ FAWORSKI

Ilustracja do „Słowa o Pułku Igora” — drzeworyt



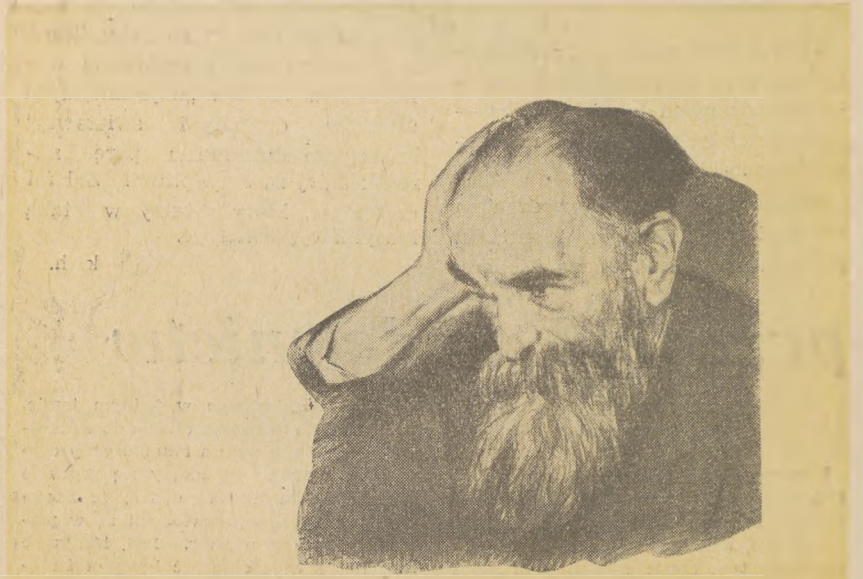
BORYS PROROKOW

Pracownia na ulicy — tusz.



M. ŻUKOW

Arinka II — ołówek



JERZY WIEREJSKI
Portret J. Orbeliego — litografia

D. SZMARINOW Z cyklu ilustracji do powieści „Wojna i Pokój” L. Tolstoja



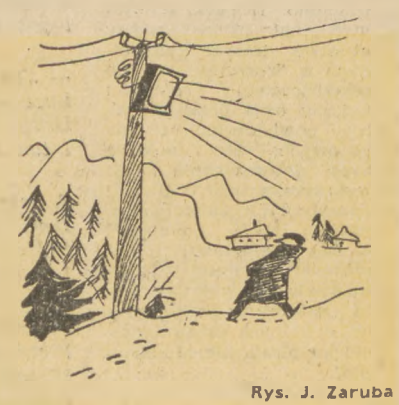
JERZY PUTRAMENT

Cztery słowa

Przy górskich siklawach w Tybecie pobożni mnisi buddyjscy podobno ustawiają takie sobie maleńkie młynki. Na młynkach nabiekane są paski papieru z czterema słowami „Om mani padme hum”. Podobno jest to najważniejsza modlitwa buddyjska. Siklawi sika, młynek się obraca. Każdy obrót młynka w pojęciu buddysty równoznaczny jest z odmówieniem modlitwy. Ponieważ pośmiertna szczęśliwość buddyjska uprost proporcjonalna jest do ilości odmówionych modlitw, źródła energii wodnej są w Tybecie pierwszym warunkiem dostania się do nieba.

Szczątki podobnych obyczajów można znaleźć i w ludowej Polsce. Tego roku, podczas najcięższych mrozów lutowych, siedem sobie baczny uleżkę krynicką. Był wcześniej zimowy wieczór. Na ulicy i dookoła — żywej duszy. Czarnym masywem wznosiła się obok góra parkowa.

Ale z tej czerni, tej pustki, tego mrozu buchała gwałtowna pogadanka. Nieznany prelegent huczał potężnym barytonem, pouczając okoliczne turnie, smreki i gwiazdy o korzyściach hodowli królików, dziejach gromady Grudziąz, rachunku różniczkowym czy metodologii baletu. Nie bardzo wiem o czym, bo było bardzo zimno, więc podniosłem



Rys. J. Zaruba

kołnierz, potężny zaś głośnik, który zapomniano zamknąć zamykając na zimę basen pływaków, w ciągu półrocznej zimowej przerwy bez żadnego choćby dnia wychodnego zdążył ochrypnąć i ryczał głośno wprawdzie, ale niewyraźnie.

Nie wiem, czy smreki krynickie bardzo podniosły swoje kwalifikacje taneczne po wysłuchaniu takiej baletowej prelekcji. Ale odpowiedział na robotę „K.O.” w Krynicy na pewno coś na tym zyskał: mógł w raporcie podać permanentnie działający radiopunkt.

W Juracie uszła jeszcze uwadze kierownictwa „Orbisu” taka sobie kawienka. Ale jej egzystencja uwarunkowana jest przestrzeganiem drańskich przepisów: tego nie wolno, owego nie wolno. Tego, tamtego i owego w ogóle nie ma. Godziny przyjęte interesantów są ściśle unormowane. I oprócz tego wszystkich trzeba jeszcze wysłuchiwać potwornego głośnika, ryczącego bez



wyboru audycje dla dziatwy przedzkolnej, dla filatelistów, dla grandilokwentów, dla głuchoniemych!

Któregoś dnia na kolanach blagiśmy kierownictwo i personel kawiarni o zamknięcie głośnika. Byliśmy sami z gości, tj. z pententów. Kierownictwo załatwiło nasze podanie odmownie. Podobno jest jakiś wiążący okólnik Min. Przem. Roln. i Spożywczego — bo zdenerwowany takim hałasem gość nie zwraca rzekomo uwagi na usterki kremowych ciastek.

Naprzeciw domowi literatów w Warszawie kierownictwo robot przy odbudowie Zamku postawiło przed paru laty gigantofon i nadawało od rana skoczne obertasy, przedzielane ochoczymi pogadankami. W domu literatów zaś dostał właśnie mieszkanie najczulszy na dźwięk z naszych pisarzy, Tadeusz Brzeczka. Całe pielgrzymki od literatów udawały się do władców gigantofonu. Bezskutecznie. Władcy twierdzili, że

hałas znakomicie pomaga im w pracy.

W tym jednym wypadku walka z radiohałasem zakończyła się zwycięstwem zdrowego rozsądku: bo Brzeczka ma swoje wysokie chody. Ale jakim kosztem. Nie mogąc zamknąć gigantofonu, zamknęto całą budowę.

Naprzeciw mego domu, jak już pisałem, mieszczą się akademicy. Władze z tego ZOA (zarządu ośrodków akademickich) nie potrafiły wprawdzie zapewnić im znośnych warunków: metrażu, czystości, światła, potrafiły za to w stu procentach dom zradiofonizować. Jakis jeden typak naciska w swoim biurze odpowiedni guzik i cały ogromny dom wybucha potwornym radiohałasem.

Któregoś dnia nie mogłem już wytrzymać, pobieglem naprzeciwko, szykując napręde słowa oburzenia czy błażne gesty pod adresem beztalonych studentów, rozkoszujących się tym bezniesym hałasem.

Wpadam na pierwsze piętro. Oto drzwi, spota których wylewa się radiopowódź. Otwieram: pusto. Wyłączam głośnik, wychodzę szczęśliwy na korytarz. Akurat: w sąsiednim to samo.

Okazuje się: studenci są na wykładach. I pod ich nieobecność pu-

sza się w tym domu kilkadziesiąt głośników.

Prof. red. Szmatawcezyk napisał w swoim czasie entuzjastyczne studium o zlikwidowaniu na terenie stolicy sygnatów samochodowych. Istotnie, piękny pomysł, słusznie zrealizowany.

Ale jeśli opuszcimy drogę dla prof. Szmatawcezyka tereny reprezentacji, musimy stwierdzić, że walka z hałasem nie została u nas doprowadzona do końca, że na odwrót, jej część trudniejsza jest jeszcze przed nami. Najgłośniejszy dla mózgu ludzkiego nie jest hałas mechaniczny, o wiele trudniejsze do pokonania są hałas organizmów czy to w formie melodii czy w formie myśli, czy w formie wypowiedzi prof. Szmatawcezyka.

Stołeczna Rada Miejska nie powinna spocząć na laurach po likwidacji klaksonu. Powinna rozpracować przepisy, ochraniające obywateli warszawskich przed radiohałasem.

Nowemu zaś kierownikowi Polskiego Radia zamiast powitalnych kwiatów przekazuje dewizę zawartą też w czterech słowach, choć innych niż w buddyjskiej modlitwie: mniej hałasu, więcej taktu! Myślę, że to najważniejszy program poprawy naszego radia.