

PRZEDPOLE

dwutygodniowy dodatek kulturalny „Sztandaru Młodych”

Nr 6

W a r s z a w a

Sobota, 9.X 1954

BOGUSŁAW KOGUT

DZIESIĄTE LATO

PAMIĘĆ

Zem w ciężki czas nie odszedł od was
dla lepszej doli, dla korzyści,
że gdy ostatnia broń zawiodła,
uczyłem pamięć nienawiści;

żem z waszych ócz zdmuchiwał pył,
który zasłaniał kształty rzeczy,
żem z wami był, żem z wami żył —
tego mi nikt z was nie zaprzeczy.

Gdy w wieloletnią noc bezgwiezdną
plakali mali i ogromni —
żem się jak podbił wiotki nie zgiął —
tego mi nikt z was nie zapomni.

Jam razem z wami żył i wzrastał
jak razem z drzewem wzrasta liść.
Lecz gdy czas pierwszych przemian nastał
i trzeba było wstać i iść —

nie pod ochłodę kwiatów bzu,
lecz w lipca żar, co krowił stopy,
i w jesień grzązką jak listopad —
i że mi wtedy brakło tchu,

żem pieśni nie zaśpiewał wam,
pieśni, co w sercu rytm wyznaczy,
że potracając brzeg rozpaczy
chodziłem sam i żyłem sam —
tego mi nikt z was nie przebaczy.

OBRACHUNEK

Tak bywa w życia listopadzie,
już nie bez kwitnie — brzoza siwa,
cisza na wierszach spać się kładzie,
lecz serce żywe się podrywa —
lipiec przypomni się piorunem,
a potem... potem obrachunek.

I patrząc w kres jak w mętną wodę
poeta owinięty w szal
śpiewa, że wkrótce pora odejść,
a życia żal i wierszy żal,
i krajobrazu żal, i nieba,
i z siebie coś ocalić trzeba.

Bywają inne obrachunki,
o każdej porze — wiosną, w lecie,
gdy coś zniemacka z życia umknie
i człowiekowi, i pocie.
I tylko ślad na pustej dłoni —
tego, co uszło — nie dogonisz.

Mnie, gdy nadążyć nie mógł z wami,
gdy w chłodzie cienia spocząć chciał —
nikt żadną złudą nie omamił,
jam tylko spał. Jam tylko spał.
Cień wierzyby żar na ustach tłumiał,
aż odgłos waszych kroków umilkł.

Dziś wiem, gdzie rafy a gdzie brzeg
i dawno już nie jestem sam.
Zrównałem z waszym własny bieg —
lecz trud pogoni dobrze znam
i ból ten echem w sercu dudni,
że wam beze mnie było trudniej.

By miast do szturmów nie iść w pościg,
na przełaj dróg samotnie nie biec —
nie oczekując sądziwości
już dzisiaj patrzę wstecz za siebie,
bo z ludzkich spraw, ludzkiego życia
o dziennie trzeba się rozliczać.

ZIEMIA SERDECZNA

Coraz częściej z niepokojem biegnę tam,
skąd bez żalu odchodziłem drogą krzywą.
Pod topolą, której nie ma, siadam sam
i dmuchając w dno piszczałki gram i gram
jak pastuszek — na uciechę dziłkim śliwom.

Czub topoli w takt się kiwa, wrona kracze,
gdzieś w opłotkach z nóg się ślania siwy dziad,
smutek chrypi w zawodzeniu dzikich kaczek,
żarna milczą a w kominie bieda płacze,
stara bieda, taka sama od stu lat.

Bosy lipiec z wiatrem skacze poprzez płoty,
w czapli krzyku ni to lament — ni to śmiech,
z jarzębiny blask opada szczerzoty,
pod okienkiem chłop umiera na suchoty —
wrona kaszle na gałęzi: „Żebyś zdechł”.

Pod topolą słońce strzępi płamę cienia,
co tu robię między wami, jeden z was?
Już piszczałki zapłakanej ze mną nie ma.
Pod upałem pęka ziemia, moja ziemia,
dorosłeje plon pszeniczny — który raz?

Jak twarz syna znam serdecznie moją ziemię:
Dziesięć razy opadł z krzaków dziki kwiat,
dziesięć wiosen pląg karczuje złe korzenie —
kamień nocą podrzucony szczerbi lemiesz —
a przy plugu — może ojciec, może brat...

Na tej ziemi nic się samo nie urodzi,
śpiew mój mlekiem nie napoi chudych krów,
gorzkim potem rosi skiby każde co dzień
i zułpienie z sił okrada niby złodziej.
Już na niwie zaoranej ziarno wchodzi —
lecz perz do dna nie wycięty rośnie znów.

Jak sól w ranie nie spełnione słowo boli
zanim pierwszy plon wydadzą lata prób.
Dziad roznosi bosą kłatwę z dobrowoli
i choć wrona już nie kracze na niedolę —
strach dziadowski miewa czasem wroni dziób!

Coraz częściej z niepokojem biegnę tam,
skąd bez żalu odchodziłem krzywą drogą.
I choć wiersz mój między wami nie jest sam,
wiem, że więcej, dużo więcej winien wam
niż te słowa z serca brane dać wam mogą!

DWIE MATKI

Trudno ci pojąć moją troskę
w pogodny ranek, jasny dzień.
— Po cóż na nasze szczęście proste
zadumy częściej rzucać cień?

Jest w oczach matki wielka radość,
przecząca przeszłym chwilom złym,
znalazłszy pierwsze słowo — syn
marzeniom naszym czyni zadość.

I dom nasz nie zna pustki złej,
nocą nikt do drzwi nie kołacie;
ukochałszy zwykłą pracę,
umiemy cel odnaleźć w niej —

i coraz śmielej pnie się wzwyż
owocująca życia gałąź,
i że nam dobrze jest już dziś,
czy to za mało? Czy za mało?

Kiedy niedzielny lipca skwar
z upału miasta nas wypędzi,
cień dębu kryje słońca żar —
a dzieci biegną po żółędzie

i przez otwartą furtkę w płocie
wybiegną wprost na chaty próg,
a tam najmłodszy chłopski wnuk
nie zerka głodny na łakocie.

I tamtej matki szczerą twarz
nie patrzy z żalem w twarze gości
i dziecko dziecku nie zazdrości:
„Chlebusia daj nam Ojcie Nasz”.

I wiesz, że pod dach chaty tej
pogodne dzisiaj już zajrzało
i będzie ludziom coraz lżej —
czy to za mało? Czy za mało?

DOPÓKI WALKA TRWA

A przecież nie czas spocząć jeszcze
pogodą nasyciwszy wzrok.
Jeszcze w ostępach siekaj deszcze
i w błocie grzęźnie ludzki krok.
Jeszcze są ludzie, którym ciemno
i którzy błądzą nadaremno
i którym trudno mówić ze mną
poprzez kurawę, poprzez mrok.

Jeszcze nie wszędzie prawda doszła,
gdzie się przesądu plenił czerw;
jeszcze nie wszędzie wszęźła wiosna
na przeoranej głębi serc —
jeszcze nienawiść i zabobon
o ludzką duszę walkę wiodą
i staje w poprzek ludzkim drogom
zmurszałych praw zmurszała żerdź.

Trzeba w złej chwili wszystkim pomóc,
każdego podnieść, kto nie wróg;
każdemu, kto chce dojść do domu
za ciężką kłodę wziąć spod nóg —
w upale dnia, gdy najgoręcej —
dostrzec zdradzieckie, chytne ręce
nim rzucą żagiew w chaty próg.

Kto żyjąc z nami w taki czas
o własnym tylko szczęściu wie —
ten próżno się poetą zwie
i próżno słowa stwoi w blask —
choćby miał lirę złotostrunną
i mową szumną, strofę dumną —
te strofy bezpotomnie umrą
na cmentarzysku walki klas.

LATO

Czerwiec z ogrodów wiosnę spędza,
kłos żytni w pas się kłoni chatom.
I wraz wstępuje w mój kalendarz
stateczna pora życia — lato.
Czas nadać kształt wiosennym snom,
nie kwiaty zbierać — ale plon.

Nie żal mi maja, który minął —
w nim żaden wicher mnie nie oszczędził.
Nie żal mi kwiatów, które giną —
z nich na pożytek owoc będzie.
Tylko, że gdzieś za dalą — dal,
której nie poznam — tego żal.

O NIEŚMIERTELNOŚCI

Już wyraźniej w lat oddali kształt świata
przeistoczonego. I ludzi w komunizmie wi-
dzieć; nie będą tacy jak my — mali. Ja nie
dobiję do ich brzegów — i tego żal, tego mi
żal. I tego żalu się nie wstydzę.

Lecz kto by z nas do tamtych krain samego
siebie przenieść chciał — umrze samotnie
mimo drogi. Bo żaden prorok, żaden Faust
sekretu życia nie utai i chociaż nikt z nas
nie jest Bogiem, to nasza będzie nieśmiertel-
ność.

To wiem na pewno. To wiem na pewno.
Przyszłości obraz najwspanialszy nosimy
w sobie, Towarzysze. Już dzisiaj żyje nasza
część w potędze spraw, które nadchodzą; bo
co się rodzi — żyje zawsze. Czy w walce za-
ciskając pięść, czy wiersz serdecznym trudem
pisząc — przekazujemy życie nasze tym
wszystkim, którzy się urodzą.
Nam zapomnieniem czas nie grozi i nie
trzeba nam ocalenia od niewdzięczności przy-
szłych wieków. Śmierć naszym czynom nie
przeszkodzi po wszystkie czasy trwać w czo-
wieku.

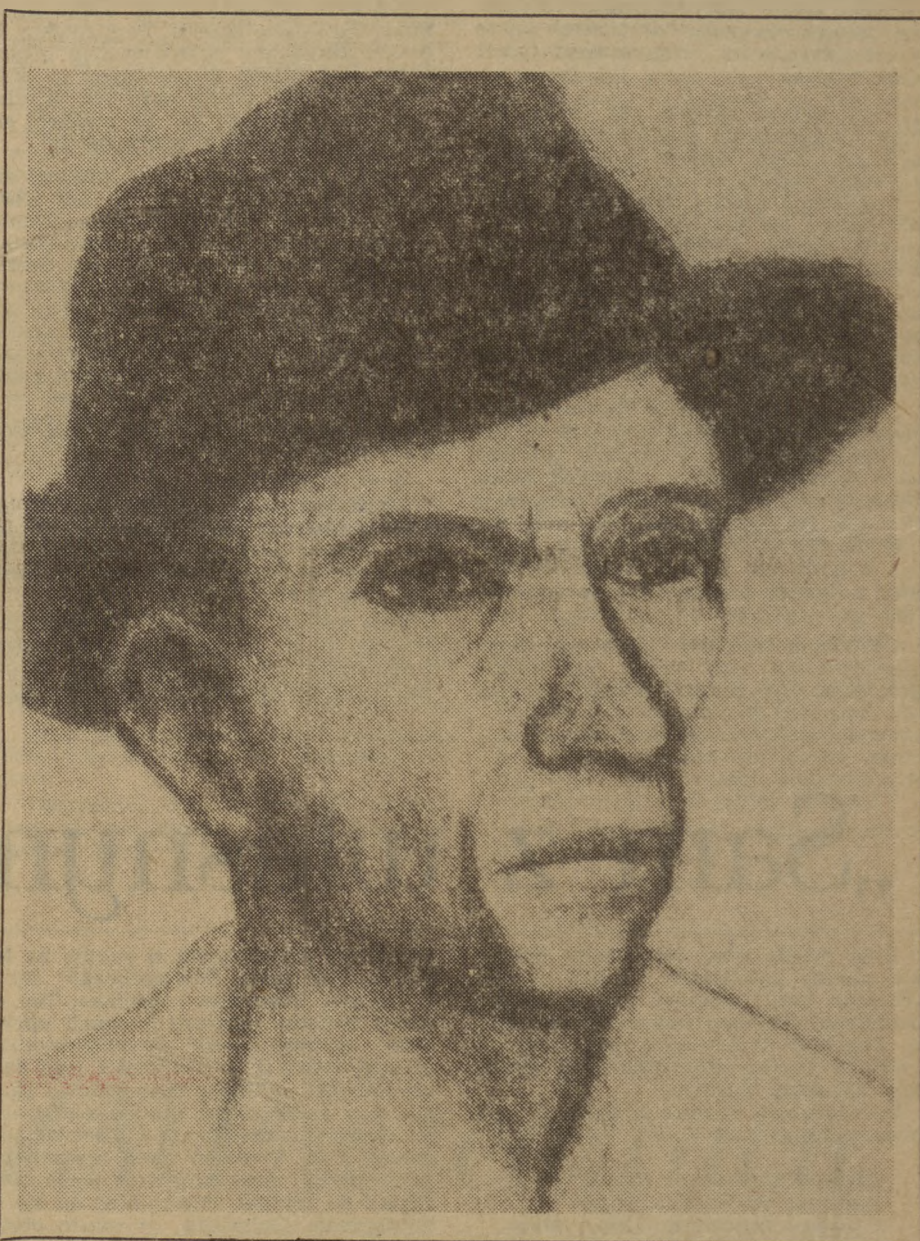
Dla naszej sprawy śmierci nie ma.

PRZESŁANIE

A jeśli kiedyś zechce kto
szczęśliwy pytać o nasz czas,
o mnie powiedzcie tylko to,
że zawsze byłem jednym z was.

Poznań, 1954 r.

RYUNKI BARBARY JONSCHER



Krajobraz rosyjski w malarstwie Włodzimierza Zakrzewskiego

(Wystawa otwarta z okazji Miesiąca Pogłębia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Centralnym Klubie TPP-R w Warszawie, w dnach od 15.IX—12.X)

Wystawa składa się z 37 prac malar- skich (techn. olej), w małym formacie. Poziom ich jest różny. Wszystkie razem spełniają założenie wystawy — zbliżają polskiemu odbiorcy piękno rosyjskiego krajobrazu.

Wszystkie są dokumentem szczerego przeżycia, mają ciepło żywo notowanego pierwszego wrażenia, które artysta pragnął przekazać i utrwalić.

Niektóre prace są notatkami o nie dość jednolitej koncepcji, gdzie wśród wielo- rakich elementów natury, wśród bogactwa barw i form, brak konsekwencji wy- boru, brak decyzji — te prace działają na mnie wycinkowo i bardziej dokumen- talnie niż artystycznie i stąd oceniałbym je jako najsłabsze. Patrząc na te obrazy wierzę artysty, że „tak było”, że kolor i forma odpowiadają jego wrażeniu rze- czywistości, ale nie wiem, nie czuję dla- czego ten właśnie, a nie inny wycinek krajobrazu przedstawia malarz, co go w nim szczególnie zafrapowało.

Wszystko w tych pejzażach działa zbyt jednoznacznie. Są inne, którym nie moż- na odmówić poprawności, które oddają nastroj i specyfikę krajobrazu, ale któ- rych środki nie wykraczają poza kon- wencję z polskiego malarstwa XIX w. i dlatego nie działają na mnie swą oso- biście odkrywczością. Z tego typu wyda- je mi się np. subtelny pejzaż pt. „Sjonie- myla”.

Najżywiej odczułam i pozostały w mej pamięci te prace, które odznaczają się prostotą środków, ściśle prowadzących wrażenie odbiorcy według zamierzenia ar-

tysty. W tych obrazach jest to, co jest koniecznym elementem utworu artystycz- nego — decyzja.

Wśród nich wyróżniłabym pejzaż pt. „Leningrad, Wybrzeże Newy”. Ilek skon- densowanego nastroju i wyrazu ma ten mały obraz. Piękne zestawienie szarości nieba i wody z odległą sylwetą mia- sta w dyskretnej tonacji, która potęguje wrażenie przestrzenności i pierwszopla- nowo mocniejsze akcenty mostu z czer- wonymi plamkami tramwaju. Ta czer- wień nie wyrwająca się, wtopiona w atmosferę całosci organizuje konsekwen- tnie obraz w jednolity, pełen poezji na- stroj — przekazuje na pewno silne prze- życie artysty.

Podobnie działa na mnie pejzaż pt. „Mauzoleum Lenina i Stalina”, gdzie różne czerwienie architektury są szla- chetnie zestawione z chłodną zielenią drzew i szarością nieba.

Niebo jest związane z resztą płaszczy- ny tą samą czujnością obserwacji co in- ne partie obrazu w przeciwieństwie do nie- ba w wielu pracach, gdzie wyrwa się ono trochę schematycznym traktowaniem.

Takich ok-azów jest parę wśród tych 37 prac. I te uważam za osiągnięcie w rozwoju artysty. Wyjście poza notatkę — dokument w świadomą kompozy- cję malarstwa, gdzie wybór i gradacje wartości pokazuje już nie tylko wycinek rzeczywistości, ale emocjonalno-po- znawczy stosunek artysty.

Przeżycie artystyczne, jakie mi dało te kilka na pewno dobrych prac i dokumen- talna wartość innych, pozwalają mi oce- nić tę wystawę pozytywnie.

Szlachetnym ambasadorem przyjaźni między narodami jest przekazywane na- wzajem piękno.

B. ZBROŻNA



Włodzimierz Zakrzewski

Mauzoleum Lenina i Stalina.

List do redakcji

Jeszcze raz „Dookoła”

Wszystko, co napisał kol. Lenart o tak przez niego z uporem nazywanym „comiesię” byłoby zupełnie słuszne... gdyby nie było całkowitej niesłuszne. Więc najpierw: opowiadanie rysunkowe polega na ścisłej współpracy między li- teratem i plastykiem, powiedziałabym nawet, że dla odbiorcy plastyk jest na pewno ważniejszy, bowiem obrazek rzu- ca się przede wszystkim w oczy. Tym- czasem kol. Lenart nie zająknął się ani słówkiem, co sądzi o plastycznej stro- nie opowiadania. Czyżby jej nie zauwa- żył?

Rozpatrzmy dalej „Inklinaacje pisarki do intelektualnej literatury”. Czy o- powiadanie obrazkowe, to ścisłe połą- czenie obrazka ze słowem, można na- zwać literaturą? Sądzę, że nie. Opowia- danie takie, to coś w rodzaju filmu. Wprawdzie przy filmie pracuje literat, autor scenariusza, ale film to nie jest literatura. Praca taka jest jednak pocią- gająca dla literata: trzeba sobie wyobra-zić każde niemal słowo przetłumaczone na język plastyki, a dopisywanie ma- lowniczych uwastek to też ciekawe zajęcie. Muszą one być celne i zwięzłe. Niech kol. Lenart spróbuje, sądząc po jego pi- saniu nie przyszłoby mu to łatwo. Na- sze bratnie pismo „Humanite”, którego kol. Lenart nie miał widać nigdy w re- ku — zamieszcza codziennie dwie- trzy historyjki obrazkowe. Od strony li- terackiej robił je Aragon, robiła Eliza Triolet, jako opowiadania obrazkowe idą „Przygody Dyla Sowidzdrała” i „Po- dżoże Gulivera”, idą coraz nowe, bo lu- dzie to lubią. Węde de Coster, Defoe, Swift, Aragon... dają nam słowo, kole- go, że mnie to towarzyszyło nie obraza.

...są łatwe do przyjęcia... są w sta- nie wywołać duże napięcie emocjonal- ne... Ba, tu trafiliście w sedno! Jeżeli posłużyliśmy się tą formą, to właśnie dlatego, że chcemy, by to, co mówimy, łatwo się przyjęło i wywołało duże na- pięcie emocjonalne. Żeby doszło nawet do ludzi intelektualnie ciężkich, do tych, którzy nie mają czasu przeczytać pięk- nej i często trudnej powieści. Bo to, co

my piszemy, różni się między innymi od Karola Maya taką drobnostką, że ma słuszną i postępową treść.

...że nowe treści nie mogą, nie chcą i nie potrafią zmieścić się w starych... formach”. Niestety, muszą. Bardzo pra- gnęlibyśmy, kolego, żeby na zawołanie powstały nowe formy nowych treści, nie jest to jednak łatwe. I powieść i dramat, i sonet i epepeja, ba, nawet fraszka, nawet bajka, to wszystkie for- my bardzo, bardzo stare, wytworzone w różnych okresach przez wspólną pra- cę wielu narodów.

Ale wy dodaliście jeszcze „skompro- mitowanych ideowo” formach. Czy rzeczy- wiście „Humanite” kompromituje te formy? Zdaje się, że nie, jak nie kom- promituje ich wiele innych pism nawet i w kraju. „Wolę Iwaszkiewicza” — pi- szecie, kolego Lenart. Nie sądzę, żebyś- cie w ten sposób pochlebili Iwaszkiewi- czowi. Powiedzieliście mniej więcej: przestańcie śpiewać piosenki, wolę so- natę. Czy te dwie formy można porów- nać? Nie. Muszę tu dodać: tytuł opo- wiadania nie ja obmyśliłam, nie do mnie należą nadpisy drugiego numeru, opo- wiadanie zostało przerwane w przypad- kowym miejscu, zakończenie nie ja do- pisywałam — więc nawet i od strony „scenariusza” nie mogę za nie ponieść całkowitej odpowiedzialności.

A teraz, kolego Lenart, do kogo prze- mawiając historyjki obrazkowe? Między innymi do ludzi, do których chcemy tra- fić. Czy wybraliśmy słuszną formę dla takich obrazkowych historyjek? Tu jest właśnie miejsce dla sądu odbiorcy. By- ly głosy „za” i były, choć mniej lic- ne — głosy „przeciw”. Była to próba. Czy źle wypadła? Być może. Czy należy rezygnować z nowych dalszych prób? Nie sądzę. Bo jest przecież wypróbow- any, stary sposób, żeby się nigdy nie my- lić: nie robić w ogóle nic.

WANDA MELCER

O scenografii — nie dla scenografów

śle określonym miejscu

i czasie. Kiedy sztuka

zeldzie z repertuaru,

Andrzej Sadowski

pozostaje po niej niewyraźny ślad, jakim jest dokumentacja składająca się z egzem- plarz reżyserskiego, projektów scenogra- fii, fotografii i recenzji, pozwalająca po do- kładnym przestudiowaniu na odtworze- nie sobie w najlepszym razie zaledwie ogólnego pojęcia o przedstawieniu. Nie odtworzy się jednak podstawowych war- tości teatru — twórczości aktora i siły oddziaływania, jaką daje równoczesność występowania wszystkich elementów, składających się na to, co nazywamy widowiskiem teatralnym. Otóż właśnie. Teatr współczesny nie rezygnuje z ża- nego z dostępnych środków wyrazu, a scenografia jest jednym z nich i to nie najmniej ważnym.

Okresem, w którym sprawy plastycz- ne w teatrze zostały zepchnięte na ostat- ni plan, był wiek XIX. System malowa- nych kulis, stanowiących ramę dla za- wieszanego z tyłu płótna tzw. prospek- tu zaznaczającego konwencjonalnie mie- sce akcji bez względu na epokę i wyma- gania utworu dramatycznego, doprowa- dził do zupełnej degeneracji plastyki teatralnej. Efekt był taki, że jeszcze ok. r. 1900, kiedy budowano nowy teatr w jednym z większych miast Polski, rów- nolegześnie zamówiono z góry dekora- cję wnętrza i pejzaży w oształmającej ilości 2500 m kwadratowych płasko ma- lowanego płótna, które w ciągu trzech lat zostały wymalowane przez najlep- szego w tej dziedzinie fachowca i unie- możliwiły na dłuższy czas wszelkie pró- by projektowania właściwych dekoracji do wystawianych sztuk.

Używając określenia — sprawy plasty- czne — mam na myśli nie tylko kolor i formę, ale i sytuację aktora na scenie. Konwencja dekoracji kulisowych zmu- szając do poruszania się zawsze na pla- skim, prostokątnym lub trapezowatym wycinku podłogi, wytworzyła specyficz- ną szampę ruchu aktora, powielała plas- tyczne rozwiązanie przestrzeni scenicz- nej determinuje w znacznym stopniu sy- tuację aktorów.

Dlatego scenograf, będąc malarzem, musi być równocześnie człowiekiem tea- tru, inscenizatorem. Obie te dyscypliny sztuki obowiązują go w jego twórczości. Rozwiązanie ruchu postaci na scenie po- przez usytuowanie przejść, schodów, po- destów, jest zadaniem inscenizacyjnym podobnym zadaniu reżysera, przeważnie zresztą wspólnie z nim dyskutowanym. W historii scenografii ostatniego pięć- dziesięciolecia zdarzył się okres przero- stu funkcjonalizmu, czyli poświęcenia wartości malarskich, dekoracyjnych sce- nografii na rzecz jej wartości czysto u- żytkowych. Meyerhold w swoich przed- stawieniach odsłaniał całą kuchnię tea- tralną, używał zwykłych pomostów po- łączonych odkrytymi rusztowaniami i stopniami, ustawiał reflektory na sce-

nie, pokazywał działa- nie wyciągów. Rezygnu- jąc z estetyki, koloru, formy, zostawił działanie aktorowi, ma- ksymalnie eksponując go swoimi kon- strukcjami. W rezultacie metoda ta nie zdała egzaminu i pozostała co najwyżej interesującą próbą.

Wypaczeniem przeciwnego gatunku było dążenie do dekoracyjności za wszel- ką cenę. Feeria barw i kształtów, fan- tasyjne draperie, kolorowe światła zbierały oklaski przy otwartej kurtynie, a w śród tego został zagubiony najwa- żniejszy czynnik teatru — żywy człowiek, aktor.

Scenografia jest sztuką plastyczną. Operuje kolorem jak malarstwo, prze- strzenią jak architektura. Podlega praw- kom kompozycji jak obraz sztalugowy czy projekt architektoniczny. Jest wy- razem indywidualności twórcy. Dobre dekoracje, dobre kostiumy dają zado- wolenie płynące z oglądania dzieła plas- tycznego potęgującego atmosferę wy- znaczoną przez utwór dramatyczny, któ- remu służą, pomagając reżyserowi i ak- torom i uwytłumiając ich własne środ- ki wyrazu.

Zadaniem plastyka — scenografa jest znalezienie formy najlepiej wyrażającej intencje aktora dramatu, charakteryzu- jącej epokę, określającej miejsce akcji. Kolor może być ponury i wesoły, ciężki i lekki, krzyczący i cichy, pociągający, i odpychający. Forma może być monu- mentalna i niepokojąca, działać depri- mująco i radośnie, przerażać i cieszyć. To są środki, z których scenograf, jeże- li tylko jest plastykiem z prawdziwego zdarzenia, musi korzystać. Teatr nie jest kopią życia, żyje swoją własną teatral- ną rzeczywistością i dekoracją, nawet najprecyzyjniej wykonane, nigdy nie stworzą iluzji. Realizm nie polega na powtarzaniu fragmentów otaczającego nas świata. Przypomina się anegdota o paju i chłopie: pajac udaje kwik prosięcia i zbiera oklaski. Chłop, który się założył, że będzie kwiczał równie do- brze, chowa pod kapotę żywe prosię i szczyptę je ukradkiem: prosię kwiczy a chłop wygwiżdzy. Prosię kwiczało zapewne bardzo dobrze, lecz kwiczało bez sztuki. Oto błąd naturalizmu, że zawsze żąda, aby kwiczały prosięta. Dlatego też smutno nieraz się robi, słysz- ąc zachwyty z gatunku: „dekoracje jak prawdziwe”.

W warszawskich recenzjach teatral- nych nader często jako duży komple- ment spotyka scenografa określenie: „dekoracja i kostiumy utrzymane w sty- lu epoki”. Należałoby i to wyjaśnić. Nikt nie neguje potrzeby studiów historycz- nych przed przystąpieniem do projek- towania sztuki klasycznej. Ale teatr to nie muzeum, ani miejsce wykładowi hi- storii kultury. Skopiowane elementy ar- chitektury, czy ubiory przerysowane z podręcznika kostiumologii, nie są sce- nografią. Wnętrze wybudowane na sce-

nie z maksymalną wiernością wobec realiów epoki, jest bezsensowne i przy- pomina widywane w muzeach etnogra- ficznych wnętrza chaty chłopskiej z wy- pchaną kukłą wieśniaczki w stroju lu- dowym siedzącej przy kołowrotku. Ak- tor jest jednak żywym interpretatorem tekstu literackiego i jego otoczenie mu- si być interpretacją rzeczywistości stwo- rzonej przez aktora sztuki, a nie suchym, obiektywnym eksponatem wystawowym.

Kostium i rekwizyt, to najbliższe ak- tora, dostownie i w przenośni, elementy kompozycji scenograficznej. Kostium może i powinien ułatwić jego zadanie sceniczne przez scharakteryzowanie po- staci odtwarzanej. Może powiększyć lub skrócić jego gesty, może go podwyż- szyć lub poszerzyć, zmonumentalizować lub ośmieszyć. Równocześnie jest dla projektodawcy malarskim zadaniem ukształtowania zmiennego obrazu, two- rzonego z żywych elementów na scenie. Sytuacje zmieniają się przez cały czas trwania przedstawienia, a co za tym idzie zmieniają się zestawienia kolorów postaci wobec siebie, i wobec tła na któ- rym działają.

Kostiumy, ich kolor i forma, dekora- cje i rozwiązanie ruchu na scenie, świa- tło, wszystkie te czynniki składają się na scenografię, sztukę związaną bezpo- średnio z zespołem innych sztuk, które działając razem tworzą teatr.

W ostatnich miesiącach, po całych chyba latach milczenia, w „Przeglądzie Kulturalnym” i „Teatrze” ukazał się szereg artykułów mówiących o scenografii. Wyrażają one najróżniejsze poglądy, ale świadczą wszystkie o próbach i poszu- kiwaniach środków, które pozwoliłyby stworzyć teatr realistyczny i monumen- talny, do którego budowy swoją cegłą dokładają plastycy. Scenografia nasza dotąd w nielicznych tylko wypadkach potrafiła wydobyc się z panującej ogólnie choroby szarizmy, ostrości i jak- kiejś poprawności, dzięki której pocie- szaliśmy się nieraz, że nie jest wcale tak źle z plastyką teatralną w Polsce. Pa- trząc na przedstawienia teatralne w ostatnich latach można było zauwa- żyć tendencje do cichego, estetyzującego realizmu, a niekiedy wręcz naturalizmu, brak odwagi zaryzykowania i poszuka- nia samodzielnej drogi prowadzącej do sztuki realistycznej prawdziwie twórczego. Ostatni rok przyniósł kilka poważnych i nowych rozwiązań scenograficznych (dekoracje A. Pronaszk do „Fantazego”, J. Kosińskiego do „Legendy o Miłości” czy A. Cybulskiego do „Snu nocy let- niej”) świadczących dużo mocniej od wszystkich słów pisanych o możliwości- ciach rozwoju sztuki projektowania de- koracji i kostiumów.

Wszystkie te uwagi w sprawie sceno- grafii napisane zostały na użytek widza, abym w odróżnieniu od niektórych recen- zentów teatralnych zrozumiał i ocenił tę trochę zapomnianą dziedzinę twórczości teatralnej.

Zbigniew Wiszniewski

Renesans zapomnianej sztuki

Jesteśmy na koncercie symfonicznym; słynny skrzypek zakończył swój występ, rozlegają się brawa. Publiczność dzieli się uwagami: „Jaki piękny ton”, „a jaki nośny!”. „Cóż za doskonała interpretacja!”. Do takich i podobnych zdań, świadczą- cych, że słuchacze zauważyli tylko wirtuo- zozę i jego grę, dołączają się i inne: „jakie wspaniałe dzieło!”, „podobala mi się zwłaszcza II część”. Tu trafiliśmy na grupę publiczności dostrzegającej w mu- zyce — prócz wykonawstwa — także i twórczość kompozytorską. Jeżeli prze- wa w czasie koncertu długa, a ciekawia nas wymieniane na gorąco wrażenia pu- bliczności, przechadzajmy się dalej po foyer, a na pewno usłyszymy takie zdanie: „ten instrument pięknie brzmi, ciekaw jestem, kto go budował”.

Niestety rozlega się dzwonek i wraca- my na salę. Ale przedtem uświadomiamy sobie, że oto odkryliśmy trzy główne ele- menty sztuki skrzypcowej: sztukę wyko- nawczą, czyli grę na skrzypcach, sztukę kompozytorską i sztukę lutniczą, czyli budownictwo instrumentów smyczko- wych.

Z instrumentem smyczkowym, a zwsz- ęcza ze skrzypcami, spotykamy się na każ- dym kroku. Nie ma takiego regionu Pol- ski, gdzie nie wchodziłby one, jako główny instrument, w skład kapeli ludo- wej; nawet wśrodożyłki i rozpięający się z tupetem parweniusza akordeon nie potrafiłby wyeliminować skrzypiec z naszej muzyki ludowej i amatorskiej. Śmiało możemy powiedzieć, że jest to nasz in- strument narodowy.

Możemy to twierdzić tym pewniej, że typ dzisiejszych skrzypiec wykształcił się z pierwotniejszych „geśli” u nas, w Pol- sce, prawdopodobnie zupełnie niezależnie od drogi rozwojowej tego instrumentu za granicą.

Jeżeli poinformuję czytelników „Przed- pola”, że stało się to jakieś 400 lat temu, że do dziś dnia zachowały się bardzo nie- liczne, co prawda, egzemplarze skrzypiec polskich pochodzących z tamtych czasów, będzie to dla wielu sensacją. Ale możemy sobie wyobrazić zdumienie. Ogarnia ono i wielu fachowców, którzy znają dobrze dzieje sztuki budowy instrumentów smyczkowych, czyli historię lutnictwa i którzy ze wzruszeniem biorą do ręki skrzypce, rzeźbione ręką słynnego kra- kowskiego mistrza z przełomu XVI i XVII stulecia — Marcina Groblicza Star- szego.

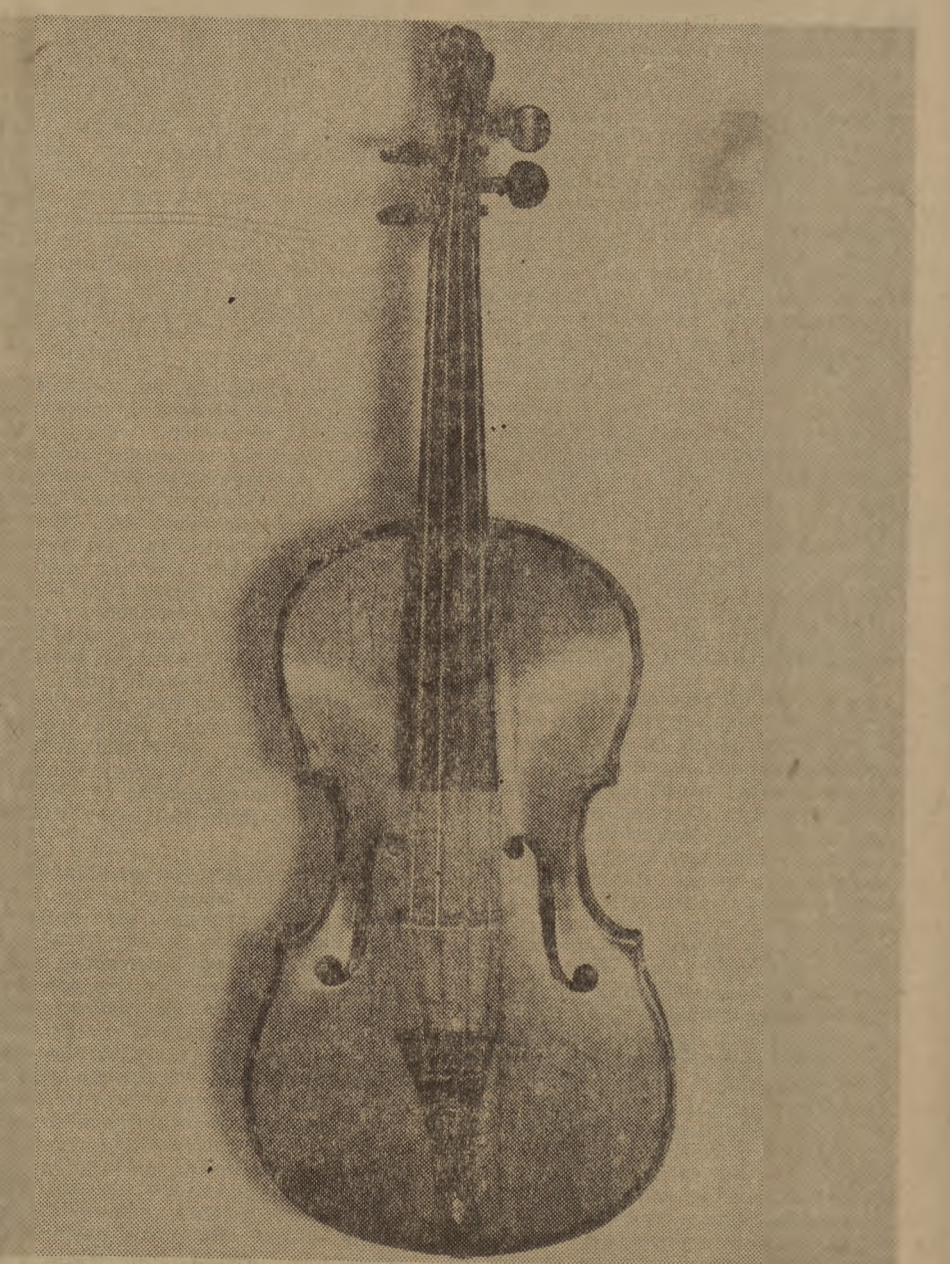
Bo pomysłcie tylko! Delikatny instru- ment o szlachetnych kształtach, obiekt muzycznej kultury polskiej, na który po- lowali wszelkiego rodzaju grabieżcy na- szego kraju, poczynawszy od szwedzkiego najęźdźcy, poprzez okupantów z okresu świętego przymierza i penetrujących na- sze ziemie (zwłaszcza w dwudziestolecu międzywojennym) handlarzy ameryka- Ńskich, a skończąwszy na zdrajcę — ary-

stokracie, usiłującym wywieźć to, co jest własnością całego narodu — skrzypce polskie, renesansowe polskie skrzypce są w kraju i my możemy je oglądać, nie- kiedy nawet słuchać ich pięknego dźwię- ku, którym zachwycał się wirtuoz za- graniczny — zwłaszcza Niemiec w cza- sach Jana Sebastiana Bacha...

Czyżbyśmy jednak nie mieli kontynu- atorów tradycji polskiego stylu w budow- niectwie instrumentów smyczkowych, pol- skiej szkoły lutniczej Groblicza Starsze- go i Dankwarta? Oczywiście, byli! Jesz- cze przez cały wiek XVII trwa era roz- kwitu tej szkoły, jeszcze wtedy blyszczą takie nazwiska jak: Marcin Groblich Młodszy, Jan Dankwart syn Baltazara, żeby wymienić najznakomitszych. Ale czasy saskie, wraz ze swoją modą cudzo- ziemszczyzny i upadkiem kultury naro- dowej, przyniosły pierwsze oznaki schył- ku wspaniałe rozwijającej się sztuki lut- niczej w Polsce; magnaci polscy odwraca- li się od polskich skrzypiec, sprowa- dzając włoskie (tu godzi się wspomnieć, że właśnie na ten czas przypada okres świetności jed- z włoskich szkół lut- niczych — szkoły kremonskiej szczytują- ciej się takimi nazwiskami jak: Amati, Stradivari, Guarneri). Miasta polskie ubożały, wieś ówczesna nie miała, jakbyśmy to dziś powiedzieli — potrzeb kulturalnych. Zaczęła się więc już wówczas emigracja lutników polskich za granicę, zaczęło się także usuwanie z polskich skrzypiec kar- tekcek oryginalnych i wstawianie na ich miejsce kartecek z „renomowanymi” nazwiskami włoskich mistrzów... Oba te zjawiska trwały przez cały wiek XIX; spotykamy i wtedy słynnych polskich lut- ników, ale... działali oni na obczyźnie, jak np. Mikołaj Sawicki w Wiedniu, czy Tolimir Żarski w Pradze. A słynny ba- dacz lutnictwa Lüttendorff jeszcze na początku naszego stulecia piorunuje na „nieuczciwych handlarzy instrumentów”, którzy bezmyślnie niszczą oryginalne pol- skie kartecki lutnicze, wklejając na ich miejsce inne — włoskie lub niemieckie.

Okres dwudziestolecia międzywojenne- go nie przyniósł zmian na lepsze. Począt- kowo lutnicy zabrali się z zapalem do pracy; wrócił do kraju najwybitniejszy polski lutnik pierwszej połowy XX w. Józef Rymwid-Mickiewicz; założono szko-łę lutniczą. Ale ogólna stagnacja życia kulturalnego, brak zainteresowania ze strony ówczesnych władz, świadome utrzymywanie społeczeństwa w stanie analfabetyzmu muzycznego — wszystko to nie mogło się dodatnio odbić na sztuce lutniczej. Lutnictwo polskie, wtlócone bezmyślnie w ramy rzemiosła i organi- zacji cechowej, wegetowało.

Ostatnia wojna zadała naszemu lut- nictwu tak ciężkie straty, że wydawało się, iż nie podniesie się ono już nigdy. Ale usilna praca lutników starszego po-



Skrzypce polskie Marcina Groblicza Star- szego z XVII w.

kolenia nad odrodzeniem ich pięknej sztuki dała pozytywne i piękne wyniki. Oto lutnicy mają po raz pierwszy w hi- storii swoją organizację artystyczną: Sto- warzyszenie Polskich Artystów Lutników. Polscy budowniczowie instrumentów bio- rą udział w odbywającym się w Belgii, w Liege, konkursie lutniczym na kwart- ety smyczkowe, wreszcie otwarto w roku szkolnym 1954/55 liceum lutnicze w Za- kopanem. Niedawno został ogłoszony

konkurs na nowozbudowane polskie skrzypce; niedawno wysłała piękna książ- ka Zdzisława Szulca: „Słownik Lutni- ków Polskich”. To wszystko w ciągu ostatniego roku. Widzimy więc, że jesteśmy na drodze do prawdziwego odrodzenia sztuki lutni- czej; miejmy nadzieję, że lutnictwo pol- skie stanie się wkrótce naprawdę jednym z twórczych czynników w rozwoju na- szej kultury muzycznej.