

MYŚL

WSPÓŁCZESNA

CZASOPISMO NAUKOWE

10 (53)

Warszawa-Łódź

Październik 1950

REDAKTOR NACZELNY

DR SCHAFF ADAM
prof. UW

KOMITET REDAKCYJNY

DR CHAŁASIŃSKI JÓZEF prof. UE	DR KOTARBIŃSKI TADEUSZ prof. UW
DR DEMBOWSKI JAN prof. UE	DR SZYMANOWSKI ZYGMUNT prof. UE
DR GAŚSIOROWSKA NATALIA prof. UE	DR UŁASZYN HENRYK prof. UE

KOLEGIUM REDAKCYJNE

BARCZKOWSKI WACŁAW I Prezes SN	DR MANTEUFFEL TADEUSZ prof. UW
DR EHRLICH STANISŁAW prof. UW	DR MAZUR STANISŁAW prof. UE
DR GRODEK ANDRZEJ prof. SGPIS	DR SKOWRON STANISŁAW prof. UJ
DR HOCHFELD JULIAN prof. SGPIS	DR SZUBERT WACŁAW prof. UE
DR IGNAR STEFAN prof. WSGW	DR TOMASZEWSKI TADEUSZ prof. UMCS
DR KORANYI KAROL prof. UT	DR WAKAR ALEKSY prof. SGPIS
DR KRAUZE BRONISŁAW	DR WYKA KAZIMIERZ prof. UJ
KRÓL JAN ALEKSANDER red. tyg. „Wieś”	ZÓLKIEWSKI STEFAN dyr. Inst. Badań Literackich
DR KURYŁOWICZ BOLESŁAW prof. UP	ZUKOWSKI JULIAN prof. UE
DR LORIA STANISŁAW prof. UW	

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY

DR SZYMANOWSKI ZYGMUNT
prof. UE

MYŚL

WSPÓŁCZESNA

CZASOPISMO NAUKOWE

10 (53)

Warszawa-Łódź

Październik 1950

REDAKTOR NACZELNY

DR SCHAFF ADAM

prof. UW

KOMITET REDAKCYJNY

DR CHAŁASIŃSKI JÓZEF

prof. UŁ

DR DEMBOWSKI JAN

prof. UŁ

DR GAŚSIOROWSKA NATALIA

prof. UŁ

DR KOTARBIŃSKI TADEUSZ

prof. UW

DR SZYMANOWSKI ZYGMUNT

prof. UŁ

DR UŁASZYN HENRYK

prof. UŁ

KOLEGIUM REDAKCYJNE

BARCIKOWSKI WACŁAW
I Prezes SN

DR EHRLICH STANISŁAW
prof. UW

DR GRODEK ANDRZEJ
prof. SGPiS

DR HOCHFELD JULIAN
prof. SGPiS

DR IGNAR STEFAN
prof. WSGW

DR KORANYI KAROL
prof. UT

DR KRAUZE BRONISŁAW

KRÓL JAN ALEKSANDER
red. tyg. „Wieść“

DR KURYŁOWICZ BOLESŁAW
prof. UP

DR LORIA STANISŁAW
prof. UW

DR MANTEUFFEL TADEUSZ
prof. UW

DR MAZUR STANISŁAW
prof. UŁ

DR SKOWRON STANISŁAW
prof. UJ

DR SZUBERT WACŁAW
prof. UŁ

DR TOMASZEWSKI TADEUSZ
prof. UMCS

DR WAKAR ALEKSY
prof. SGPiS

DR WYKA KAZIMIERZ
prof. UJ

ZÓŁKIEWSKI STEFAN
dyr. Inst. Badań Literackich

ZUKOWSKI JULIAN
prof. UŁ

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY

DR SZYMANOWSKI ZYGMUNT

Juliusz Starzyński

Nowe zadania polskiej sztuki i nauki o sztuce

Głębokie przemiany naszego kraju w okresie powojennym nie od razu zaznaczyły się analogicznymi przemianami w sztuce. W pierwszym okresie, bezpośrednio po odzyskaniu niepodległości, wystąpiła nawet powrotna fala kierunków, nurtujących sztukę polską w 20-leciu międzywojennym i uwydatniających ówczesne sprzeczności życia społecznego. Dziś jednak, rekapitulując wydarzenia artystyczne ostatnich sześciu lat, możemy powiedzieć, że było to tylko przedgonne zgalwanizowanie niektórych kierunków polskiego formalizmu, że zwiastowało ono i przyspieszało nieuchronną agonię tych wszystkich zniekształceń sztuki oderwanej od życia i przeznaczonej dla cieniutkiej warstewki elitarnych odbiorców, pozbawionych istotnego związku z przemianami społecznymi narodu.

Moment poczynającego się rewolucyjnego przełomu w sztuce polskiej okresu powojennego zbiegł się z momentem historycznego przemówienia Prezydenta Rzeczypospolitej na otwarciu Radiostacji Wrocławskiej w listopadzie 1947 roku. Przemówienie to było wyrazem nowego etapu rewolucyjnych przemian w polskim życiu kulturalnym i artystycznym, było wyrazem woli narodu, żądającego od sztuki, by opuściła zaklętą więź z kości słoniowej, by weszła w życie i podjęła z całą świadomością swój obowiązek czynnego współuczestnictwa w pracy i walce narodu, budującego podwaliny trwałego pokoju i socjalizmu.

W sztuce polskiej mamy już za sobą blisko trzyletni okres świadomej i konsekwentnej walki ze wszelkimi zniekształceniami formalistycznych kierunków. Coraz wyraźniejszy staje się fakt głębokiego związania tych

kierunków z politycznymi celami imperializmu. Ujawnia się ich wsteczna i rozkładowa funkcja jako narzędzia walki ideologicznej, za pomocą którego imperializm usiłuje oddziaływać na świadomość, budząc w podległych mu społeczeństwach niewiarę w siły poznawcze człowieka, niewiarę w zdolność umysłu i woli ludzkiej do przekształcania rzeczywistości, do świadomego współuczestnictwa w budowaniu nowej socjalistycznej kultury, kultury wolności człowieka i sprawiedliwości społecznej. Dziś już możemy powiedzieć, że ogół naszych artystów rozumie reakcyjną istotę formalizmu.

Walka z formalizmem we wszystkich jego postaciach jest jak najściślej złączona z walką przeciwko kosmopolityzmowi. Widzimy bowiem, że imperializm z jednej strony za pośrednictwem zwyrodniałych kierunków sztuki formalistycznej usiłuje oddziaływać rozkładowo na psychikę człowieka — z drugiej strony zaś głosi hasła, mające na celu zniwelowanie narodowych odrębności kultury i sztuki. Zmierza on w ten sposób do uczynienia z wszystkich narodów Europy szarej, bezbarwnej masy, która byłaby podatna dla przyjęcia narzuconych standartów kultury i sztuki, mających służyć zaboreczym celom imperializmu.

Dzięki coraz pełniejszemu zapoznawaniu się ogółu naszych artystów i krytyków sztuki z doświadczeniami nauki i sztuki radzieckiej, dzięki coraz to pełniejszemu zastosowaniu tych doświadczeń do naszych potrzeb, wytwarza się już w społeczeństwie polskim głęboki nurt myśli krytycznej. Prowadzona na wszystkich odcinkach frontu kultury walka o realizm przestała być tylko hasłem lub deklaracją. Problemy realizmu wchodzi już głęboko w praktykę naszych warsztatów artystycznych; coraz częściej mamy możliwość rozważania zagadnień realizmu i realizmu socjalistycznego na przykładzie konkretnych osiągnięć. W miarę jak ustalają się szczegółowe, robocze kryteria naszej oceny dzieł sztuki — problem realizmu coraz bardziej poczyna się wiązać z problemem realistycznego dziedzictwa narodowej tradycji. Ujawnia nam się właściwe oblicze realizmu socjalistycznego jako metody twórczej, która niesie w sobie głęboką, rewolucyjną treść naszych czasów, ale zarazem stanowi kontynuację tych wszystkich prawdziwie twórczych właściwości i odrębności, które naród wytworzył w swych dziejach, które były jego twórczym wkładem w postępowy dorobek ludzkości.

Walka o realizm socjalistyczny w sztuce polskiej jest zarazem walką o pogłębienie jej narodowego nurtu, o wydobycie z przeszłości wszystkich nam bliskich, postępowych treści kulturalnych, o nawiązanie do

najwyższych osiągnięć artystycznych, jakimi może się poszczycić polska kultura w swym wielowiekowym dorobku.

Według klasycznej definicji Józefa Stalina: „*Naród jest to historycznie wytworzona, trwałą wspólnota ludzka, zrodzona na podstawie wspólnego języka, terytorium, życia gospodarczego i struktury duchowej, przejawiającej się we wspólnej kulturze*“. Definicję tę rozwinął Stalin w swym słynnym przemówieniu z okazji przyjęcia delegacji rządu fińskiego w kwietniu 1948 r. mówiąc: „Ludzie radzieccy uważają, że każdy naród — wielki czy mały — posiada pewne cechy, pewną swoistość, właściwą tylko jemu, której brak innym narodom. Te właśnie szczególne cechy stanowią wkład, jaki każdy naród wnosi do wspólnej skarbnicy kultury światowej, w ten sposób ją uzupełniając i wzbogacając“.

Początek wielkiej linii realizmu w tradycjach sztuki europejskiej wiąże się bardzo wyraźnie z tymi momentami historii, w których poczynala się kształtować i różnicować świadomość narodowa. W dziejach sztuki europejskiej realistyczna postawa twórczości występowała zawsze wówczas, gdy zrywał się wolnościowy pęd postępowej dążności narodu. Pierwszym nosicielem realizmu u progu nowożytnych dziejów Europy stało się ówczesne postępowe mieszczaństwo w walce z feudalizmem. Rozkwit mieszczaństwa zbiega się z momentem budzenia się świadomości narodowej głównych ludów Europy. Postępowy nurt realizmu w sztuce europejskiej — rozwijający się stopniowo w warunkach społeczeństwa kapitalistycznego, rozdieranego przez antagonizmy klasowe — z natury rzeczy musiał jednak ulegać licznym skrzywieniom i załamaniom. Po osiągnięciu szczytowego punktu swego postępowego rozwoju w okresie pomiędzy Wielką Rewolucją Francuską a Rewolucją Lipcową 1830 roku — mieszczaństwo poczęło schodzić na pozycje reakcyjne, a równocześnie i jego sztuka poczęła ulegać zwyrodnieniu i daleko posuniętemu rozwarstwieniu.

Poprzez poszczególne etapy walki z estetyzmem, którego odpowiednikiem stają się formalistyczne zwyrodnienia sztuki zachodnio - europejskiej, dziś jawnie już wprzęgnięte w służbę anglo-amerykańskiego imperializmu, poprzez realizm krytyczny na przełomie XIX i XX wieku, przeciwstawiający się temu rozkładowi europejskiej kultury — wyrasta realizm socjalistyczny jako jedyny prawdziwy spadkobierca postępowego dziedzictwa europejskiej kultury i sztuki. Realizm socjalistyczny pełni swą funkcję historyczną w świadomym powiązaniu z klasą robotniczą, która na obecnym etapie historii wzięła na siebie przodującą funkcję postępu w nieznaną dotychczas ogólnoswiatowej skali. Partyjna kierun-

kowość sztuki socjalistycznego realizmu oznacza zatem nie tylko nową rewolucyjną treść, która rozsadza starą formę, ale jest zarazem kontynuacją historycznych wartości kultury i sztuki, stanowiących kolejne etapy historycznego wzrostu proletariatu i dojrzewania jego świadomości. Dzieje się to zgodnie ze słynnym stwierdzeniem Lenina: „*Kultura proletariacka powinna być konsekwentnym rozwinięciem zasobów wiedzy, które ludzkość stworzyła w warunkach ucisku społeczeństwa kapitalistycznego, społeczeństwa obszarniczego, społeczeństwa biurokratycznego*“.

Dziedzictwo, wobec którego stanęła i z którego winna twórczo korzystać współczesna sztuka poszczególnych narodów budujących socjalizm w swych krajach — nie jest jednak dziedzictwem jednolitym. To, że jakaś wartość kultury i sztuki mieści się w historycznych tradycjach danego narodu, nie oznacza, że jest ona sama przez się tą wartością, którą realizm socjalistyczny pragnie podjąć i rozwijać. Stąd właśnie przeżywany przez nas obecnie przełomowy moment kultury i sztuki wymaga szczególnie ścisłego współdziałania twórczości z krytyką. Wymaga on również ogromnego wysiłku pracy naukowo-badawczej, która winna gruntownie prześwietlić całość artystycznego dziedzictwa, celem wydobyć z niego te właśnie wartości, do których pragniemy nawiązać.

Leninowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce, wyrastająca ze zdrowego gruntu marksistowsko-leninowskiej teorii poznania — daje mocne podstawy estetyce jako nauce o stosunku sztuki do rzeczywistości. Ten stosunek sztuki do rzeczywistości warunkował powstawanie, rozwój i zanik idei estetycznych, za pośrednictwem których ideologia poszczególnych epok oddziaływała na sztukę. „Estetyka naukowa — jak powiada Plechanow — nie narzuca sztuce praw, lecz skromnie stara się pojąć te, pod których wpływem dokonywa się historyczny rozwój sztuki. I ta krytyka, jak utrzymujemy, okazuje się publicystyczna właśnie o tyle, o ile okazuje się prawdziwie naukowa...“ W naukowej, marksistowsko-leninowskiej estetyce widzimy zatem teoretyczne uogólnienie historycznych doświadczeń praktyki artystycznej w jej twórczym stosunku do rzeczywistości.

Pojmując historię sztuki jako odbicie ciągnącej się poprzez wieki walki materializmu z idealizmem wszelkich odcieni, *wykrywamy w naszych badaniach artystyczny realizm jako właściwą tendencję rozwoju produkcji i twórczości artystycznej ku jej własnej, odrębnej, narodowej postaci. Wykrywamy artystyczny realizm jako właściwą siłę, w której poznawcza i odkrywczą postawą człowieka w stosunku do rzeczywistości jednoczy*

się z dyspozycją do prawdziwego odtwarzania tej rzeczywistości w obrazie artystycznym. W dyspozycji tej mieści się jednak nie tylko moment wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości — mieści się w niej również podstawowy moment przekształcania tej rzeczywistości. W nim to wyraża się twórcza i poznawcza siła umysłu ludzkiego, jego świadoma wola kształtowania własnego życia w ramach naturalnej i społecznej rzeczywistości danego czasu, jego zdolność widzenia perspektywy świadomego budowania przyszłości i świadomego tworzenia dalszych przemian.

Artystyczny realizm w minionych epokach kultury i sztuki w różnym stopniu wyrażał scharakteryzowane powyżej właściwości realistycznej postawy twórczej. Realizm mieszczański w różnych etapach swego rozwoju i przemian, aż do najbliższej nam postaci realizmu krytycznego — przedstawia zatem bardzo różną wartość z punktu widzenia nawiązań i pokrewieństwa z realizmem socjalistycznym. Dopiero realizm socjalistyczny daje możliwość pełnego wypowiedzenia wszystkich artystycznych i twórczych możliwości, które zawarte są w realistycznej postawie artysty. Byłoby więc niesłuszne w naszych badaniach przeszłości ograniczać się do dziejów realizmu mieszczańskiego.

Wszędzie tam, gdzie twórcza i poznawcza myśl człowieka, gdzie jego twórcza wola panowania nad naturą zdobywała się na wykrywanie nowych prawd o człowieku w świecie — wszędzie tam mieściły się mocne i zdrowe ziarna realizmu artystycznego, aczkolwiek były one nieraz głęboko ukryte i uwikłane w rozwojowych sprzecznościach dawnych, antagonistycznych społeczeństw. Stąd też musimy ogarnąć całość artystycznego dorobku dziejów ludzkości. Badając sztukę nawet najdalszych epok stwierdzimy bowiem istnienie i wyrażanie się głęboko ludzkiej, realistycznej prawdy, ukrytej nieraz i w tych dziełach sztuki, które powstały w oparciu o przebrzmiałą już dawno mitologię lub też wierzenia i przeżycia religijne. Realizm socjalistyczny oraz związana z jego metodą twórczą naukowa teoria i historia sztuki — nie zamierza rezygnować i przechodzić pomimo najwyższych osiągnięć geniuszu twórczego epok minionych, znaczących się potężnymi dziełami klasycznej sztuki greckiej, wspaniałością katedr gotyckich, wielkimi nazwiskami Michała Anioła, Rembrandta, Bacha lub Chopina.

W oparciu o naukę marksizmu-leninizmu i zawartą w niej zasadę historycznego uwarunkowania wszelkiej twórczości artystycznej — współczesna nauka o sztuce podejmuje podstawowy dla współczesnej twórczości *problem uporządkowania i przewartościowania naszego stosunku*

do kulturalnego i artystycznego dziedzictwa całej ludzkości, z punktu widzenia zawartych w nim wartości artystycznego realizmu. Jest rzeczą zrozumiałą, że w pierwszym rzędzie musimy pracę tę podjąć w stosunku do realistycznego dziedzictwa naszej własnej narodowej kultury i sztuki. W tym właśnie punkcie splatają się jak najściślej aktualne wymagania twórczości artystycznej na drodze do realizmu socjalistycznego — z zadaniami, które musi sobie postawić nauka o sztuce we wszystkich jej odgałęzieniach.

Dotychczasowa walka o polską sztukę realizmu socjalistycznego dokonała już głębokiego przełomu. Moment, w którym się znajdujemy obecnie, domaga się jednak nowych rozstrzygnięć twórczych, przy czym rola teorii i krytyki wysuwa się bardzo mocno. Trzeba powiedzieć, że nauka o sztuce nie dotrzymywała dotychczas w pełni kroku tym przemianom, które dokonywały się równocześnie w polskiej sztuce. Stawiając zagadnienie realizmu socjalistycznego w nawiązaniu do wielkiej linii dążeń realistycznych w przeszłości, szukając łączności z tym wszystkim, co jest nam bliskie w dziejowym dorobku sztuki polskiej — winniśmy obecnie przystąpić do gruntownego zrewidowania metod badawczych. Krytyka dotychczasowego dorobku nauki polskiej w zakresie badań nad sztuką winna stać się podstawą planowej, zespołowej pracy, prowadzącej do przewartościowania całego dziedzictwa naszej kultury i sztuki.

Estetyka marksistowsko-leninowska, dająca teoretyczne uogólnienie praktyki artystycznej z przeszłości — wytycza zarazem punkty orientacyjne w dokonującej się obecnie przebudowie naszej wiedzy o sztuce. Zasada ścisłego powiązania teorii z praktyką wskazuje na to, że musi istnieć ścisła współpraca teoretyków, historyków i krytyków — z twórcami sztuki. Twórcza metoda realizmu socjalistycznego zapowiada bowiem znaczne wzmoczenie czynnika naukowo-poznawczego w sztuce. Stopniowo wytwarza się nowy typ artysty, dla którego moment świadomości historycznej staje się ważnym współczynnikiem twórczości. Zasada partyjności nauki i sztuki i wynikający stąd nakaz czynnego współuczestnictwa naukowca i artysty w procesie dokonujących się przemian społecznych, nakaz świadomej walki o przebudowę świata — czyni tę współpracę nieodzownym warunkiem dalszego rozwoju zarówno nauki, jak i sztuki.

Polska nauka o sztuce we wszystkich swych odgałęzieniach (estetyka, literaturoznawstwo, historia sztuk plastycznych, muzykologia, teatrologia itd.) winna stać się twórczym współczynnikiem rewolucyjnych

przemian, współdziałając w wytyczaniu jasnej perspektywy rozwoju nowej sztuki polskiej, socjalistycznej w treści i narodowej w formie. Zarówno poszczególni naukowcy jak i ośrodki naukowo-badawcze muszą zdecydowanie zerwać z wszelką skłonnością do elitarnego odosobnienia, zerwać z hasłem „nauka dla nauki“, które w swych formalistycznych konsekwencjach wydaje się nie mniej groźne od przewyciężanego obecnie hasła estetyzmu „sztuka dla sztuki“.

Podejmując walkę o prawdę współczesnego życia i człowieka naszej epoki w sztuce realizmu socjalistycznego — musimy o to samo walczyć w nauce, nadając jej właściwy kierunek metodologiczny. Jak realizm socjalistyczny jest podstawową i jedyną metodą twórczości artystycznej, przez którą w sztuce naszych czasów powstawać będzie prawdziwe odbicie rzeczywistości historycznej — podobnie metoda materializmu dialektycznego i historycznego stanowi podstawową i jedyną metodę w badaniach nad sztuką. Dzięki niej gruntujemy naszą świadomość naukową i zdobywamy prawdziwą wiedzę o stosunku sztuki do rzeczywistości społecznej i przyrody zarówno w epoce nam współczesnej, jak i w minionych epokach społecznego rozwoju człowieka.

Marksistowska zasada historycznego uwarunkowania wszelkich zjawisk, wchodzących w zakres ideologii społecznej, a więc i sztuki — stanowi mocną podstawę metodologicznej jedności w badaniach nad sztuką. Błędem jednak byłoby sądzić, że w określeniu historycznego uwarunkowania sztuki i w wyjaśnieniu jej związków i zależności od życia społecznego danej epoki wyczerpuje się właściwy problem naukowy w badaniach nad sztuką. W tym miejscu bowiem problem ten, jak wiemy, dopiero się zaczyna. Wystarczy przypomnieć słynne powiedzenie Marksa w jego rozważaniach nad sztuką klasyczną we „Wstępie do krytyki ekonomii politycznej“: „Trudność nie polega na zrozumieniu tego, że sztuka i epepea grecka są związane z pewnymi formami rozwoju społecznego. Trudność polega na zrozumieniu tego, że mogą one jeszcze nam dostarczyć zadowolenia estetycznego i mogą być uważane pod pewnymi względami za normę i wzór niedościgły“.

Podejmując wielką pracę oparcia swych metod badawczych na zasadach materializmu dialektycznego i historycznego — polska nauka o sztuce winna się wystrzegać grożącego jej często niebezpieczeństwa wulgarnego socjologizmu, przed którym twórca nauki marksistowskiej i jego następcy tak wyraźnie nas ostrzegają. Chcąc należycie zrozumieć właściwe miejsce sztuki i funkcje jej w życiu społecznym w grze sił po-

między bazą ekonomiczno-społeczną i nadbudową ideologiczną, w której się mieści źródło i główny zakres działania sztuki — musimy pamiętać o podstawowej zasadzie dialektycznego pojmowania historii, o istnieniu stosunku wzajemnej zależności pomiędzy bazą a nadbudową. Stosunek ten posiadający fundamentalne znaczenie dla wszelkich badań nad sztuką, został przecież niedawno w sposób klasyczny sformułowany w wypowiedzi Stalina, dotyczącej marksizmu w językoznawstwie: „Nadbudowa wyrasta z bazy, ale nie znaczy to bynajmniej, że jest ona tylko odbiciem bazy, że jest bierna, neutralna, że zachowuje się obojętnie wobec losu swojej bazy, wobec losu klas, charakteru ustroju. Przeciwnie, skoro się zjawia, staje się ogromną, aktywną siłą, aktywnie dopomaga swej bazie w kształtowaniu się i utrwaleniu, czyni wszystko, aby dopomóc nowemu ustrojowi w dobiegu i zlikwidowaniu starej bazy i starych klas“.

Estetyka marksistowsko-leninowska, jedyna estetyka naukowa, stwarza pewną podstawę badań nad sztuką tak w odniesieniu do jej teorii, jak i historii. W stwierdzeniu aktywnego charakteru nadbudowy ideologicznej mieści się również podkreślenie doniosłej roli, jaką nauka i sztuka może odgrywać i zawsze odgrywała w życiu społecznym, kształtując to życie i czynnie wpływając na jego przemiany. Sztuka w swym historycznym rozwoju jest nie tylko uwarunkowana panującym układem sił społecznych, ale zarazem, przez kierunkowość swego oddziaływania, staje się czynną siłą przemiany i przebudowy życia społecznego.

Na podstawie naukowo odkrytych i stwierdzonych praw historycznego rozwoju ludzkości — nauka o sztuce, w oparciu o metodę materializmu dialektycznego i historycznego, otrzymuje nowe zadania. Obecny etap walki o sztukę realizmu socjalistycznego wytycza badaniom nad sztuką właściwą tematykę. Istnieje przecież swoisty schematyzm i formalizm w badaniach naukowych, któremu musimy przeciwstawić się z całą ostrością. W badaniach naszych nie ma miejsca na jałową „wpływologię“ i przyczynkarstwo, z czego bynajmniej nie wynika, żebyśmy nie doceniali wielkiej wartości, jaką np. w historii sztuki posiada metoda porównawcza, stosowana prawidłowo i ze świadomością istotnego celu. Nie wynika stąd również, że zamierzamy zaniedbać podstawową dziedzinę prac dokumentacyjnych i źródłowych. Wszystkie te prace naukowe, w znacznym stopniu mające zresztą charakter aparatu pomocniczego — muszą być jednak podporządkowane jasnym liniom wielkiego planu prac naukowo-badawczych, którego domaga się od nas nowy twórca i nowy, społeczny odbiorca sztuki. Porządkując i przewartościowując dla naszych

czasów całe bogactwo doświadczenia, zawarte w historycznym dziedzictwie kultury i sztuki — stworzymy mocną podbudowę dalszego rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego, a jednocześnie będziemy pracować nad udostępnieniem i rozpowszechnieniem w społeczeństwie wartościowego dziedzictwa przeszłości.

Historia realizmu artystycznego, jako odpowiednika naukowego, materialistycznego poglądu na świat w jego walce dziejowej z różnymi formami światopoglądu idealistycznego — winna stać się głównym przedmiotem historycznych badań nad sztuką. Jest rzeczą oczywistą, że w badaniach tych starać się będziemy przede wszystkim o nawiązanie do historycznego nurtu własnej tradycji, że zajmiemy się przede wszystkim analizą ideologicznego znaczenia doświadczeń warsztatowych i zdobyczy formalnych, przekazanych nam przez największych twórców sztuki narodowej, takich jak Chopin, Moniuszko, Bogusławski, Gierymski, Matejko i inni. Musimy pamiętać, że wobec rozwarstwienia kultury narodowej, rozwarstwienia typowego dla dziejów antagonistycznego społeczeństwa kapitalistycznego — niejednokrotnie będziemy musieli z wielkim mozolem doszukiwać się zdrowego ziarna realistycznej tradycji, odrzucając narosłe złoża obcych, kosmopolitycznych nalotów. Szczególną też opiekę będziemy musieli rozłożyć nad badaniami nad sztuką ludową celem twórczego włączenia jej dorobku i doświadczeń we wspólny nurt sztuki narodowej.

Badania sztuki ludowej w oparciu o rozległy program badań nad historią kultury materialnej — pozwolą wnikać w zagadnienie odrębności sztuki polskiej nieraz o wiele głębiej niż ograniczanie się do powszechnie znanych, historycznych pozycji. Co więcej, zerwanie z zakorzenioną skłonnością do poza-historycznego pojmowania sztuki ludowej — rzuci nowe, niekiedy wręcz rewelacyjne światło na całokształt dziejów polskiej produkcji artystycznej. W słusznej trosce o wydobycie narodowej odrębności nie możemy jednak zagubić zasadniczego wątku, łączącego sztukę polską z wielką realistyczną tradycją sztuki europejskiej w jej historycznych, rewolucyjnych okresach. Za jedno z najpilniejszych zadań naukowych uznać należy właśnie wydobycie i podkreślenie tak często niedocenianych powiązań sztuki polskiej ze sztuką rosyjską oraz ze sztuką innych krajów, złączonych z Polską tradycjami historycznego współżycia oraz wymiany postępowych wartości kultury.

Ogrom zadań, jakie czekają naukę polską w zakresie uporządkowania i przewartościowania artystycznego dziedzictwa — wymaga zdecydowa-

nego przełamania postawy hermetyzmu i odosobnienia, dającej się jeszcze zaobserwować u wielu naszych badaczy. Wymaga to nowego stylu pracy naukowej oraz podjęcia rozległych prac zespołowych z szerokim zastosowaniem twórczych metod krytyki i samokrytyki. Wyrazem dążeń do planowego kształtowania rozproszkowanego dotychczas procesu naszych badań nad sztuką — jest powstanie i obecna działalność nowych instytutów naukowo-badawczych, jak Instytut Badań Literackich, Instytut Architektury i Urbanistyki oraz Państwowy Instytut Sztuki. Organizowana obecnie w ramach prac Kongresu Nauki Polskiej Pierwsza Ogólnopolska Konferencja Naukowa w sprawie badań nad sztuką, mająca się odbyć w listopadzie 1950 r. w Krakowie — zmierza do wytworzenia głębokiego nurtu planowej, kolektywnej pracy wszystkich ośrodków naukowo-badawczych. Ma ona również na celu wzmocnienie współpracy pomiędzy teoretykami i historykami wszystkich dziedzin sztuki w nawiązaniu do żywych zagadnień i potrzeb współczesnej twórczości artystycznej w myśl zasady łączenia naukowej teorii ze społeczną praktyką. Tylko w ten sposób polska sztuka i nauka o sztuce może wypełnić swe zadania w służbie narodu budującego socjalizm.

Juliusz Starzyński

A. I. Burow

Estetyka marksistowsko-leninowska przeciwko naturalizmowi w sztuce

Historyczne uchwały KC WKP(b) dotyczące spraw ideologii włożyły na estetykę radziecką zadanie nieustępliwej walki z przeżytkami wszelkich kierunków burżuazyjnych w sztuce radzieckiej. Wypełnienie tego zadania jest warunkiem dalszego ideowo-artystycznego rozwoju sztuki radzieckiej.

Nieprzejednanym wrogiem realizmu socjalistycznego — artystycznej metody sztuki radzieckiej — jest formalizm i naturalizm.

Formalizm w sztuce jest oczywistym wyrazem tego rozkładu burżuazyjnej kultury epoki imperializmu, o którym pisał Lenin. Formalizm jest ohydny propagowaniem nienawiści do człowieka, amoralności, kłamstwa, cynizmu, instynktów zwierzęcych i obłąkanego majaczenia, propaganda, którą na różne sposoby prowadzą liczne szkółki formalizmu — kubiści, ekspresjoniści, surrealiści itd. Ta najreakcyjniejsza treść ideowa formalizmu doprowadziła sztukę do zupełnego zniekształcenia jej oblicza artystycznego, do likwidacji formy artystycznej, zaprowadziła sztukę w ślepy zaułek, spowodowała jej gnicie. Istotną przyczyną przejawianej przez formalizm nienawiści do wiernego odtwarzania rzeczywistości jest zwierzęcy strach burżuazji imperialistycznej, którą bieg historii skazał na zagładę, strach przed prawami rozwoju świata obiektywnego, a także dążenie burżuazji do wykorzystania sztuki dla swoich nikczemnych celów, do przekształcenia jej w środek ogłupiania i duchowej demoralizacji mas ludowych.

Służąc tym niskim celom artyści-formaliści krajów kapitalistycznych posługują się w dużej mierze metodami naturalizmu — kierunku, który powstał w sztuce burżuazyjnej nieco wcześniej niż formalizm, ale który

świadczy także o tym, że sztuka burżuazyjna znajduje się na drodze rozkładu i upadku.

Mimo zewnętrznych różnic między formalizmem a naturalizmem łączy te dwa kierunki przede wszystkim i decydująco to, że i formalizm i naturalizm zniekształcają rzeczywistość i wszelkimi sposobami prowadzą walkę przeciwko sztuce o treści ideowej, przeciwko prawdziwemu odтворzeniu życia realnego.

Formalizm prowadzi tę walkę najczęściej otwarcie, przyznając artyście „prawo“ do dowolnego kaleczenia, zniekształcania, wypaczania rzeczywistości, i negując jakąkolwiek konieczność przestrzegania przez artystę choćby elementarnej łączności dzieła sztuki z naturą.

Inna jest metoda walki naturalizmu. Będąc podobnie jak formalizm na wskroś dekadencjnym — naturalizm często występuje pod maską realizmu. W teorii wyzyskuje on terminologię realizmu, a w praktyce — naśladuje odtwarzanie realistyczne. Wypaczanie rzeczywistości w utworach naturalistycznych maskuje „podobieństwem“ do przedmiotów rzeczywistych.

Naturalizm — to zamaskowany antyrealizm. Od tej cechy jest uzależniony charakter walki z tym kierunkiem.

Zasadnicza ocena naturalizmu, jako antyrealistycznego, antyludowego kierunku sztuki, została przez partię opublikowana w prasie.

Zatwierdzony przez rząd radziecki statut Akademii Sztuk Plastycznych ZSRR określa formalizm i naturalizm jako prądy burżuazyjne w sztuce i nakazuje Akademii bezkompromisową walkę z nimi.

Podczas narady działaczy muzyki radzieckiej w KC WKP(b) Żdanow określił naturalistyczne zboczenia w muzyce jako odejście od „naturalnych, zdrowych norm muzyki“ wskazując, że ordynarne naturalistyczne naśladowanie dźwięków, jakim popisywali się kompozytorzy-formaliści, stanowi zboczenie typowo dekadencjne i nawet unicestwienie muzyki jako takiej. „Trzeba powiedzieć po prostu — mówił Żdanow — że cały szereg utworów współczesnych jest tak przesycony dźwiękami naturalistycznymi, że przypomina, proszę darować niewytworne wyrażenie, wiertarkę, lub muzyczną wywrotkę“¹ (duszegubka = czółno-wywrotka — przyp. tłum.).

W artykule wstępnym „Prawdy“ czytamy: „Realizm socjalistyczny rozwijał się i umacniał, zmiatając ze swojej drogi formalistów, naturali-

¹ „Sowieszczanie diejatelej sowietsoj muzyki w CK WKP(b)“, str. 143, 1948.

stów, dekadentów, nosicieli kosmopolityzmu burżuazyjnego i innych przedstawicieli antyludowych prądów w sztuce“.²

Antyludową istotę naturalizmu i formalizmu zdemaskowała również gazeta „Kultura i życie“ w swoim artykule wstępnym, poświęconym sprawozdaniu z dyskusji o naturalizmie w malarstwie: „Poniżając rzeczywistość, utrudniając zrozumienie jej cech istotnych, przedstawiając ją jednostronnie, naturalizm jest obcy i wrogi rzeczywistości radzieckiej“.³

Wystąpienia prasy partyjnej w kwestiach związanych z naturalizmem i formalizmem były konieczne wobec uwidaczniających się prób dyskredytowania, przemykania do sztuki radzieckiej schyłkowych burżuazyjnych „teorii“ sztuki, a zwłaszcza prób zaszczepienia sztuce radzieckiej metody naturalistycznej i przedstawiania naturalizmu jako pewnej odmiany realizmu.

Dotąd jeszcze niektórzy artyści mają mętne i fałszywe pojęcie o naturalizmie w sztuce. Tak np. rzeźbiarz G. Kepinow podczas dyskusji o naturalizmie w malarstwie w 1948 roku oświadczył: „Nasi artyści, którzy kierują naszym życiem artystycznym, są to w swoim poglądzie na świat — naturaliści. Obrali oni za swój ideał pieriedwiżników... Nie ogarnęła ich żądza nowatorstwa.“⁴

Kepinow w tej wypowiedzi utożsamił realizm z naturalizmem. Wielkich realistów-pieriedwiżników uznał on za naturalistów! Takie „obalanie“ naturalizmu okazuje się w rzeczywistości walką przeciwko realizmowi.

Próby utożsamiania naturalizmu z realizmem nie zawsze dokonywane są tak jawnie, częściej maskują się one za pomocą skomplikowanych konstrukcji teoretycznych. Tak więc prof. L. J. Timofiejew w podręczniku „Teoria literatury“ określa naturalizm jako „niższy, niepełnowartościowy realizm“.⁵ Innymi słowy prof. Timofiejew usiłuje przedstawić naturalizm jako kierunek różniący się od realizmu tylko co do stopnia realistyczności, tzn. ilościowo.

Ten najzupełniej błędny pogląd na naturalizm usiłował rozwinąć również historyk sztuki A. Michajłow, który pisał: „Naturalizm w swoich fazach początkowych nie przeciwstawia się realizmowi, lecz (w tych

² „Prawda“, 29.9.1949.

³ „Kultura i życie“, 11.9.1948.

⁴ Cyt. wg. referatu A. Lebediewa: „Stan i zadania krytyki artystycznej“. „Diskussstwo“, nr 2, 1949, str. 49.

⁵ Ł. J. Timofiejew, „Teoria literatury“. Uczpiedgiz 1938, str. 308.

momentach wyjściowych) sam jest realizmem, tyle tylko że naiwnym nierozwiniętym, uproszczonym“.⁶

Takie utożsamianie naturalizmu z realizmem jest podwójnie szkodliwe: nie tylko rozgrzesza naturalizm, lecz i poniża realizm.

Z pojęciem o realizmie, jako o czymś „szarym“, „przyziemnym“, wiąże się zagmatwanie w określaniu realizmu socjalistycznego. Wypaczając istotę realizmu, niektórzy krytycy (B. Bialik i inni) przedstawiali go jako połączenie realizmu z romantyzmem, uważając przy tym, że realizm z natury swej jest obcy jakimukolwiek patosowi, i dlatego trzeba go wzmocnić pierwiastkiem romantycznym, który winien podnieść „przyziemny“ realizm. Poniżenie realizmu wykorzystują formalisci w swojej walce z realizmem socjalistycznym, zasłaniając się sztandarem walki z naturalizmem.

Wymownych tego dowodów dostarcza działalność zdemaskowanych przez społeczność radziecką krytyków - kosmopolitów. Atakując realistyczne podstawy sztuki radzieckiej, krytycy ci usiłowali upozorować swoje ataki krytyką naturalizmu. Tak np. J. Warszawski zapewniał, że MChAT wystawiając sztukę N. Wirty pt. „Ziemia“ przewyciężył swoje... tendencje naturalistyczne.

Jednym pociągnięciem pióra przypisał J. Warszawski tendencje naturalistyczne wsławionemu swym realizmem najlepszemu teatrowi na świecie.

Dekadencka nienawiść do realizmu, chęć zniesławienia, poniżenia go, i w tym celu mianowanie go naturalizmem — oto sens podobnych występów, pod płaszczykiem obrony wyrazistości i barwności sztuki, przeciwko „szarzyźnie“ i „przyziemności“ realizmu. Z pomocą niewymyślnego chwytu krytycy-kosmopolici zamierzali przeciągnąć sztukę radziecką z drogi realizmu na pozycje formalizmu. Dokoła tych zagadnień powstało niemałe zamieszanie. Oto z jakiego powodu w celu walki z formalizmem i naturalizmem należy teoretycznie opracować zagadnienie metodologicznych zasad naturalizmu i ich diametralnej przeciwstawności w stosunku do realizmu.

*

Za istotne cechy naturalizmu przyjmuje się najczęściej dwie właściwości obrazu artystycznego: obfitość szczegółów i ich wykończenie (nacisk

⁶ A. Michajłow, „O sowieckiej żiwopisi“. „Nowyj Mir“, nr 3, 1936, str. 261.

na indywidualizację obrazu), oraz charakter dokumentalny, tzn. wierność faktom, „fotograficzność“ obrazu. Ojcowie naturalizmu w literaturze francuskiej, bracia Goncourt z największą skrupulatnością odtwarzali w swych powieściach i sztukach obserwacje kliniczne. Naturaliści niemieccy Schlaf i Holz poświęcili swoje opowiadanie pt. „Śmierć“ subtelnej „analizie“ wzrokowych i słuchowych wrażeń dwóch studentów, dyżurujących u łóżka umierającego kolegi. Francuski naturalista Huysmans gotów był opisać szczegółowo na trzystu stronach, jak urzędnik, wyszedłszy rankiem z domu, spostrzeża, że ma nieoczyszczone buty i wraca do domu. Podobnych przykładów można by przytoczyć bardzo wiele.

Jednakże obfitość szczegółów widzimy również w dziełach realistów. W „Wojnie i pokoju“ L. Tołstoja znajdujemy szczegółowe opisy bitwy pod Borodino i opisy wielu innych wydarzeń historycznych. W portretach i charakterystykach psychologicznych L. Tołstoj udziela wiele uwagi szczegółom. Wzrok wielkiego artysty dostrzeża zarówno barwę twarzy Napoleona, jak i jego sposób mówienia, poruszania się, gestykulacji. Tworząc portret „małej księżny“ Bołkońskiej L. Tołstoj często zwraca uwagę na jej górną wargę, cokolwiek krótszą od dolnej. L. Tołstoj analizuje dokładnie przeżycia swoich bohaterów.

Balzac w powieści „Antykwarjat“ daje prawie inwentaryzacyjny opis przedmiotów; jego powieść „Chłopi“ zawiera niezwykle szczegółowy opis sadyby, jej historię, dane o jej dochodowości w różnych okresach, o jej właścicielach itd.

Znany krytyk rosyjski W. W. Stasow wysoko cenił wyraźne oddanie szczegółów w malarstwie. Podkreślając schyłkowy charakter wielu dzieł artystów zachodnio-europejskich na wystawie światowej w 1873 roku, jednocześnie z zachwytem wyrażał się o obrazach polskiego malarza, Gierymskiego: „Biwak w lesie“, „Awangarda“, „Kozacy“. „Naturalność postaci ludzkich i koni — pisał Stasow — pejzaże malowane zdumiewająco, dym ze strzelby, która wystrzeliła przed chwilą, wrony kraczące i trzepocące skrzydłami w powietrzu, każdy szczegół i każdy drobiazg namalowane są tu w sposób wprost zdumiewający“.⁷

Oczywiście, skierowanie uwagi na szczegóły i zainteresowanie się indywidualnością, samo przez się nie decyduje jeszcze o istocie metody artystycznej i przyjęcie tej cechy zewnętrznej za decydującą w określeniu

⁷ W. Stasow, Nyniesznije iskusstwo w Jewropie, 1874, str. 135.

metody artystycznej — oznacza znalezienie się na błędnej drodze badania.

Wrogowie realizmu niejednokrotnie wykorzystywali tę cechę formalną dla utożsamiania realizmu z naturalizmem i dla walki z realizmem. Takich wybitnych realistów, jak malarz I. Kramskoj i rzeźbiarz M. Antokolski, krytyka formalistyczna uznała za „głównych przedstawicieli naturalizmu“⁸ na tej podstawie, że stworzone przez nich obrazy odznaczają się realistycznym wykończeniem i wyraźnym rysunkiem. Znaleźli się krytycy, którzy na tej samej „podstawie“ uznali obraz A. Łaktionowa „List z frontu“ za wzór naturalizmu.

Realizm nie odrzuca detalizacji i indywidualizacji obrazu, ale szczególnie realistyczny, realistyczna indywidualizacja obrazu są wręcz przeciwstawne indywidualizacji naturalistycznej.

Klasyczne rozwiązanie zagadnienia indywidualizacji dają Marks i Engels w znanych wypowiedziach o jedności indywidualizacji i typowości w sztuce prawdziwie realistycznej. Engels, charakteryzując realizm, wskazuje na „prawdziwość szczegółów“ jako na jedną z istotnych jego cech. Oceniając jeden z utworów M. Kautskiej, Engels chwali autorkę za „wyraźną indywidualizację“ w nakreśleniu charakterów. „Każda postać jest typem — pisał Engels — ale zarazem i w pełni określoną osobowością“.⁹ Marks w liście do Lassalle'a pisał o jednej z postaci występujących w jego dramacie „Franz von Zickingen“: „Hutten moim zdaniem przedstawia samo tylko „uduchowienie“, a to nudzi. Alboż nie był on zarazem utalentowany i diablo dowcipny, i czy, wobec tego, nie jesteś w stosunku do niego bardzo niesprawiedliwy?“¹⁰

Indywidualizacja obrazu stanowi dla Marksa i Engelsa warunek przedstawienia realistycznego. Aby obraz był prawdziwy powinien być żywy, powinien zawierać konkretną różnorodność właściwości indywidualnych. Analizując wspomniany dramat Lassalle'a, Marks zauważa, że autorowi „przy kreśleniu charakterów brak właśnie cech charakterystycznych“.¹¹

Umiejętność indywidualizacji Marks i Engels uznają za sprawdzian talentu artysty. Zarazem podkreślają oni, że realistyczna indywidualność powinna być konkretyzującą tego, co ogólne. Engels widzi doskonałość

⁸ Patrz A. Kut: „Naturalizm i natura“. „Sowietskoje iskusstwo“, 5. 3. 1933.

⁹ „K. Marks i F. Engels ob iskusstwie“, Sbornik, 1933, str. 161.

¹⁰ Tamże, str. 173.

¹¹ Tamże, str. 173.

dzieła sztuki w zupełnym zespoleniu „wielkiej głębi myślowej, świadomości sensu historycznego z szekspirowską pełnią życia i aktywnością“.¹²

Twórcy marksizmu wymagali od artysty przede wszystkim głębokiego rozumienia społecznego sensu przedstawianych zdarzeń i obrazów. Uważali oni, że tylko rozumienie społecznego sensu zdarzeń może doprowadzić do odtworzenia rzeczywistości w jej najistotniejszych przejawach. Brak głębokiego wniknięcia w istotę zjawiska uniemożliwia realistyczną detalizację i indywidualizację.

Dowodząc konieczności realistycznej indywidualizacji obrazów, Marks i Engels stanowczo przeciwstawiali się takiej indywidualizacji, która „sprowadza się do małostkowego mędrkowania i stanowi istotną cechę literatury epigonów“.¹³ Jedności dialektycznej tego, co indywidualne i ogólne w obrazie artystycznym, nie pojmował wybitny pisarz zeszłego wieku E. Zola. Przeciwstawiając indywidualne ogólnemu, doszedł on w swoich teoretycznych studiach do mylnego wniosku, że przedstawienie tego, co indywidualne, poszczególne — jest głównym i nawet jedynym zadaniem realizmu.

Zamierzywszy „rozwinąć“ realizm Balzaca i Stendhala i sądząc, że przewyciężą resztki klasycyzmu i romantyzmu w ich twórczości Zola usiłował usunąć kamień węgielny realizmu — obraz typu społecznego. Takie obrazy u Balzaca i Stendhala uznawał on za odstępstwo od „prawdy“, za „przesadę“ i „romantyzm“. Powieści realistyczne Stendhala, zawierające uogólnienia historyczne — stanowią, zdaniem Zoli, „płodny umysł“, w których ludzkość ukazuje się „oczyszczona metodą filozoficzną“.¹⁴

Zola świadomie atakuje w dziele sztuki właśnie szerokie uogólnienia społeczne. Postać balzakowskiego Vautrina, wyraża, według słów Zoli, „tragikomedie restauracji“, ucieleśnia potworne sprzeczności okresu restauracji we Francji. A na obraz stendhalowskiego Julien Sorela „naależy patrzeć, jako na uosobienie ambitnych marzeń i odczuć całej epoki“.¹⁵ Zdaniem Zoli jest to źle, „nieprawdziwie“ i obwieszcza on: „dążenie do indywidualizowania — oto co stanowi dla nas kotwicę zbawienia“.¹⁶ Stendhal i Balzac zatrzymali się, jego zdaniem, w pół drogi skło-

¹² „K. Marks i F. Engels ob iskusstwie“ str. 176.

¹³ Tamże, str. 177.

¹⁴ E. Zola, Dzieła t. 46, str. 79, Kijów 1904.

¹⁵ Tamże, str. 81.

¹⁶ Tamże, t. 47, ks. 2, str. 97.

niwszy się ku indywidualizacji, nie porzucili jeszcze uogólnień, typizacji, obrazu syntetycznego. Zola postanowił zrobić ostatni krok jakoby na drodze realizmu. Sądząc że jest obrońcą realizmu, w samej rzeczy uzasadniał on teoretycznie przejście do naturalizmu¹⁷

Obraz może być typowym tylko wtedy, gdy jest to obraz społeczny. Dlatego zaniechanie typizacji przez naturalistów oznacza dążenie do odwrócenia się od rzeczywistości społecznej, ucieczkę od realnych przeciwieństw życia społecznego. Wymaganie indywidualizacji naturalistycznej wypływa z nastawienia na społeczność sztuki. „Indywidualizowane postacie naturalistów są to osobniki biopsychologiczne, lub biopatologiczne, a nie ludzie realni, tj. społeczni. Na przykład prawie wszystkie powieści i sztuki dramatyczne braci Goncourt podają opis życia indywidualów, izolowanych od społeczeństwa: najczęściej są to dzieje ludzkich stanów patologicznych, obrazy agonii, śmierci. Aspołeczność w przedstawieniu rzeczywistości oznacza zagubienie realnej perspektywy historycznej, realnego czasu, realnego człowieka społecznego, a zatem wyklucza możliwość powstania realistycznego obrazu artystycznego.

Występując przeciwko typowemu obrazowi społecznemu naturaliści szczególnie zwalczają typ heroiczny, wzniosły. W naturalistycznym pojmowaniu „naturalności“, „prawdziwości“ tkwi sens poniżania człowieka i rzeczywistości. Dążenie do poniżania jest niezmiernie charakterystyczną cechą naturalistów. Właśnie z takiego punktu widzenia Zola zarzucał Balzacowi „wyolbrzymianie zalet jego bohaterów“. „Jemu wciąż zdaje się — pisał Zola o Balzacu — że oni (bohaterzy Balzaca — A. B.) jeszcze za mało są wspaniali; i oto swoimi potężnymi twórczymi rękami tworzy on samych olbrzymów“¹⁸ Zola sądzi, że „prawdziwy realista“ (tj. naturalista) „bezwarunkowo ruguje... bohaterów, gdyż uznaje on tylko naturalny bieg ludzkiego życia... W powieści naturalistycznej... zwykli śmiertelnicy jak gdyby maleją i zajmują miejsca im należne, jeśli pisarz zabiega przede wszystkim o to, aby jego utwór był prawdziwy“¹⁹

Praktyka naturalizmu wskazuje, że pogoń za „naturalnością“ i „prawdziwością“ takiego rodzaju doprowadza w rzeczywistości do tego, że codzienność i banalność w przedstawieniu naturalistycznym przeistacza się

¹⁷ Bierzemy pod uwagę tylko teoretyczne artykuły Zoli o naturalizmie, choć w swojej twórczości Zola często dochodził do sprzeczności z tymi rozważaniami teoretycznymi.

¹⁸ E. Zola, Dzieła t. 46, str. 106.

¹⁹ Tamże, str. 105/106.

w coś wyjątkowego, prawie nadprzyrodzonego. Dążenie do umieszczenia w centrum uwagi tego, co drobne, jednostkowe, nieważne, prowadzi do usiłowania nadania tym drobnostkom i błahostkom niewłaściwego im znaczenia, aby czytelnika i widza zainteresować tym, co samo przez się nie jest zajmujące.

Dekadenckie w swojej istocie dążenie do takiego rodzaju indywidualizacji często przechodzi w formalistyczne doszukiwanie się „ciekawych“ indywidualności, lansowanie „pikantnych“ szczegółów. Dlatego cokolwiek by teoretycy naturalizmu pisali o prawdziwości i naturalności, w praktyce naturaliści zawsze okazują się poszukiwaczami wszelkich anomalii życia, odchyłeń od normy, „amatorami zgnilizny, wywachującymi padlinę“.

Tę właściwość naturalizmu znakomicie scharakteryzował M. Gorki. Pisał on: „Jeśli ja na bohatera opowiadania wybiorę człowieka o sześciu palcach i dam jego psychice stałe dręczące odczucie potworności tego dodatku, albo sprawię, że będzie on z niego dumny, to oczywiście będzie to prawdziwe: ludzie z sześcioma palcami istnieją i, prawdopodobnie, czują się nieco skrępowani. — Będzie to coś indywidualnego, podkreślonego przeze mnie.

Właśnie tak jest z indywidualnością w literaturze współczesnej (artykuł pisany w r. 1912 — A. B.) Zawsze jest ona obdarzona jakimś zbytecznym w stosunku do normalnej psychiki dodatkiem, co ściąga na nią uwagę czytelnika.

Ale czyż to jest zadaniem prawdziwej, wolnej sztuki? Jej zadaniem jest to, co ma znaczenie powszechne, to co typowe; wieczne i nieśmiertelne dzieła sztuki są zawsze syntetyczne, a dla syntezy niezbędne jest szerokie, wszechstronne poznanie życia, którego brak pisarzowi współczesnemu, wskutek czego zwraca on uwagę na wyjątek — na szósty palec“.²⁰

W taki sposób, między realistycznym pojmowaniem indywidualizacji a indywidualizacją naturalistyczną ujawnia się podstawowa, zasadnicza różnica. Indywidualizacja realistyczna jest nierozdzielna z typizacją, z artystycznym uogólnieniem i stanowi sposób głębokiego wyjawienia rzeczywistości w obrazach artystycznych. Indywidualizacja zaś naturalistyczna, występująca w oderwaniu od typizacji i uznawana za cel sam w sobie, wypacza jedynie rzeczywistość.

²⁰ M. Gorkij, Litieraturno-kriticzeskije statji. 1937, str. 134—135.

Z naturalistycznym pojmowaniem indywidualizacji wiąże się bezpośrednio tzw. dokumentalność, faktyczność, „fotograficzność“ odtworzenia, którą naturaliści poczytują także za warunek twórczości artystycznej. Wymaganie dokumentalności ograniczonej, tj. odrzucanie uogólnień, jest bardzo charakterystycznym wyrażeniem zasady twórczej naturalizmu.

Skłonność do fotografowania rzeczywistości usprawiedliwiają naturaliści potrzebą zupełnego wyłączenia osoby artysty z procesu twórczego, w celu jakoby największej „obiektywności“ i wykluczenia możliwości zabarwienia subiektywnego w odtwarzaniu rzeczywistości.

Pod pozorem walki z subiektywizmem stronnicy naturalizmu odmawiają artyście prawa do rozważań, do wydawania sądów o życiu i do wyrokowania o nim. Sztuka, według ich zdania, nie powinna nic potępić ani usprawiedliwiać, winna tylko konstatować.

„Najcięższy“ zarzut, wysuwany pod adresem realizmu przez naturalistów, to zarzut „tendencyjności“, zarzut, że realizm osądza, obwinia bądź usprawiedliwia. „Nie trzeba — mówił Zola — aby pisarz rozważał czy komentował; wystarczy gdy tylko stwierdza“.²¹ Powieściopisarz, według Zoli — to „nie moralista, a anatom, który zadowala się zakomunikowaniem o tym, co znalazł w trupie człowieka“.²²

Tak więc, w imię niby to prawdziwości i obiektywności, artysta — zgodnie z teorią naturalistyczną — winien tylko ustalać fakty, powstrzymując się od jakiegokolwiek ich interpretacji, od osądu i oceny. Oto w ten sposób estetyka naturalistyczna walczy przeciwko ideowości w sztuce. Ale w samej rzeczy obiektywizm naturalistyczny prowadzi nie do obiektywności przedstawienia lecz do subiektywizmu, do dowolności subiektywistycznej, tj. właśnie do tego, przeciw czemu naturalizm jakoby walczy.

W sensie gnoseologicznym naturalistyczne hołdowanie faktom oznacza wyrzeczenie się uogólnień, myślenia teoretycznego. Ale na ile twórczość artystyczna jest myśleniem, na ile artysta-naturalista mimo wszystko myśli, na tyle — głosząc zasadę wyrzeczenia się myślenia — wyrzeka się on jedynie myślenia poprawnego. „Ile by nie okazywać pogardy dla wszelkiego myślenia teoretycznego — pisał Engels — to jednak niepodobna bez tego ostatniego związać ze sobą choćby dwóch faktów przyrody, lub zrozumieć związek istniejący między nimi. Pytanie dotyczy tylko tego, czy myśli się przy tym poprawnie czy nie, a lekceważenie teorii sta-

²¹ E. Zola, Dzieła t. 46, str. 76.

²² Tamże, str. 107.

nowi, jak wiadomo, najpewniejszą drogę ku temu, aby *myśleć naturalistycznie*, a tym samym niepoprawnie“²³

Engels widzi w tym lekceważeniu myślenia teoretycznego pierwszy krok do mistycyzmu.

Ma się rozumieć, myślenie artystyczne jest to swojego rodzaju myślenie obrazami, Ale przede wszystkim jest to *myślenie* i jego prawa określa marksistowsko-leninowska teoria odbicia. Specyficzność zaś myślenia artystycznego — w odróżnieniu od naukowego, logicznego — polega na tym, że w samym procesie takiego myślenia nie zachodzi oderwanie tego, co zostało uświadomione jako ogólne, od tego, co naoczne, konkretne. Podobnie jak uczoney, tak i artysta obserwuje, porównuje, bada, uogólnia, ale zasadniczą kategorią myślenia artystycznego jest obraz, a nie pojęcie, jak w myśleniu logicznym. Nie znaczy to jednak, że myślenie logiczne przeciwstawia się obrazowemu, jest z nim sprzeczne. Artysta zawsze świadomie ocenia tę lub inną sytuację, dokonywuje wyboru stosunków, stanów, położeń, tworzy pojęcia.

Proces myślenia artystycznego, jak i proces myślenia logicznego, jest wnikaniem w istotę rzeczy; jest on tak samo złożony i dialektyczny, tak samo kieruje się „...od zjawisk do istoty i od mniej głębokiej ku głębszej istocie“²⁴ Cytując ustęp z „Tymona Ateńczyka“ Szekspira, Marks zauważa: „Szekspir znakomicie przedstawia istotę pieniędzy“.²⁵

Błądność naturalistycznego podejścia do rzeczywistości w płaszczyźnie gnoseologicznej polega na tym, że dąży ono do sztucznego zatrzymania procesu poznania na pierwszym jego stopniu (wrażenie, spostrzeżenie, przedstawienie). Naturalistyczne podejście do przedmiotu zawiera w sobie wyrzeczenie się poznania prawdy drogą złożonego ustosunkowania się świadomości do przedmiotu.²⁶ Tymczasem „prawdę znajduje się nie na początku, a w końcu, dokładniej w toku. Prawdą nie jest pierwsze wrażenie“.²⁷

Głosząc możliwość ustalania prawdy życia drogą „bezinteresownej“ kontemplacji, zabraniając budowania koncepcji, uogólniania i sądzenia — naturaliści usiłują tym samym usuwać, deprecjonować podmiot myślący, artystę. Ale ponieważ niepodobna tego dokonać (bo oderwanie podmiotu

²³ F. Engels, *Dialektika przyrody*, str. 36, 1949. (Podkreślenia moje — A. B.).

²⁴ W. I. Lenin, „*Filozofskie tetradi*“, 1947, str. 193.

²⁵ „K. Marks i F. Engels o sztuce“, 1938, str. 67.

²⁶ Co do tego estetyka naturalistyczna ściśle wiąże się z impresjonizmem.

²⁷ W. I. Lenin, „*Filozofskie tetradi*“, str. 147.

od przedmiotu w poznaniu oznaczałoby w ogóle niemożność poznania, artysta zaś jako członek społeczeństwa zawsze jest „osobą zainteresowaną“) to „obiektywność“ naturalisty okazuje się w rzeczywistości li tylko zamaskowaniem subiektywnej, powierzchownej i w rezultacie dowolnej interpretacji rzeczy odtwarzanej. Występuje tu szczególnie wyraźnie wewnętrzny związek i łączność naturalizmu z impresjonizmem, związek, który często skrywa się poza wrzawą wzajemnych wyrzutów i gorącej polemiki. Oto dlaczego bynajmniej nie przypadkową była obrona impresjonizmu E. Maneta przez Emila Zolę.

Faktografia wcale nie wyklucza subiektywizmu. Przeciwnie, w opisie empirycznym idealisci-subiektywiści zawsze widzieli ideał poznania. Mach np. oświadczał, że istota wszelkiego poznania ogranicza się do konstataowania faktów.

Jako „faktograf“, naturalista ma to samo „nastawienie“. Ograniczając się do faktografii, wyrzekając się twórczej myśli, poznania obiektywnej istoty rzeczy i zjawisk, naturalista nie może nie dojść do narzucania rzeczywistości swoich subiektywnych domysłów. Obiektywizm naturalistyczny okazuje się niczym innym jak subiektywizmem.

Obawa przed myślą, dążenie do „ochronienia“ dzieła sztuki przed nią, aby nie dać jej „popsuć“ dzieła — oto bardzo charakterystyczna cecha naturalizmu.

Powstaje pytanie: czy naturalista uogólnia? Oczywiście „uogólnia“, gdyż i on także myśli, wnioskuje. Ale uogólnienie naturalistyczne polega na tym, że ono to, co jest przypadkowe, podnosi do rzędu tego, co konieczne i tym samym sprowadza konieczne do rzędu przypadkowego. Naturalista nie zastanawia się nad prawami zjawisk, wypacza przedmiot przedstawienia.

Dlatego byłoby zupełnie niesłusznym sądzić, że naturalista nie fałszuje rzeczywistości a tylko niedostatecznie ją uogólnia. Zasadnicza różnica między realistą a naturalistą nie jest różnicą stopnia, lecz różnicą charakteru uogólnienia. Obraz typowy jest takim uogólnieniem, które wyraża prawdę obiektywną, przeciwnie zaś obraz naturalistyczny stanowi takie „uogólnienie“, które fałszuje prawdę, ponieważ okazuje się w praktyce po prostu subiektywizmem.

Hipertrofia faktu izolowanego, jednostronnej tendencji, nastroju — oto charakterystyczna cecha naturalizmu i sposób „uogólnienia“ naturalistycznego. A zatem, obraz naturalistyczny jest uogólnieniem fałszującym

rzeczywistość. Naturalizm prowadzi do zburzenia obrazu, gdyż przedstawienie naturalistyczne nie ujawnia istoty, związku i praw zjawisk.

Ma się rozumieć, ani fotografii, ani dokumentu artystycznego (studium literackie, film dokumentalny) nie można rozpatrywać jako przedstawienia naturalistycznego. Fotografia ustępuje przed malarstwem co do możliwości typizacji. Te możliwości są ograniczone przez sam specyficzny charakter uogólnienia fotograficznego, które wybiera i utrwala typ spośród jednostkowych zjawisk życia. Jednakże, rzecz oczywista, wybór przedmiotu zdjęcia lub opisu itd. wymaga umiejętności dokonania wyboru w rzeczywistości, właściwego wyjaśnienia i oceny. Dobra fotografia tak samo wyklucza stosunek obiektywistyczny do życia, jak dobre malarstwo.

Ale kiedy dekadenci zaczynają zajmować się fotografią, to fotografia staje się dekadencją. Dość przypomnieć o „eksperymentach fotograficznych“ niemieckiego dekadenta Moholy-Nagy lub Rodczenki. Ich „fotografie“ wskutek hipertrofii szczegółów zniekształcają rzeczywistość nie do poznania.

Krytyka radziecka w swoim czasie naświetliła osławioną teorię „literatury faktów“, sprowadzającą literaturę do prostej rejestracji i opisu faktów a w istocie rzeczy — wiodącą do likwidacji literatury jako sztuki. W sztuce filmowej pod sztandarem dokumentalności występowała grupa dekadencja tak zwanych „Kinoków“, twierdzących, że dla stworzenia filmu potrzeba niewiele: aparatu kinematograficznego i nożyc. Aparat kinematograficzny, czyli „oko kinowe“ — dla rejestrowania faktów, podglądania „prawdy życia“, nożyce — dla montażu zdjęć.

Treść klasową nawoływać estetyki naturalistycznej do zastąpienia sztuki fotografią i „protokółowaniem“, „kopiowaniem“ itd. stanowi negacja ideowości w sztuce, obiektywizm burżuazyjny i apolityczność.

Hasło „niewtrącania się“ w życie społeczne jest kamieniem węgielnym estetyki naturalistycznej, lecz byłoby dużym błędem zaufać deklaracjom naturalistów, co do nietendycyjności naturalizmu. Przeciwnie, naturalizm jest na wskroś tendycyjny i jego walka z realizmem jest walką o określonej tendencji, tylko tendencji schyłkowej, obłudnie maskującej swoją reakcyjną treść ideową wykrzykiwaniem hasła o „niewtrącaniu się“ sztuki w życie społeczne.

Propagując sztukę pozbawioną ideowości społeczno-politycznej, naturalizm występuje jako odmiana reakcyjnej, schyłkowej teorii „sztuki dla sztuki“.

W swojej książce „Powieść europejska w wieku XIX“ rosyjski przedstawiciel naturalizmu i reakcjonista polityczny P. Boborykin zwalcza jakoby wszelką społeczną rolę sztuki, społeczny, polityczny i moralny „utytylizm“ twierdząc, że „prawdziwy estetyk nie może uznawać kryteriów poza dziedziną piękna“²⁸ a naprawdę Boborykin bierze w obronę dekadentyzm wobec realizmu tj. broni sztuki *zniekształcającej* rzeczywistość i tym samym wypełniającej też rolę społeczną — tylko że rolę negatywną, polegającą na hamowaniu rozwoju społecznego.

Boborykin zarzucał Balzacowi namiętne przejmowanie się losami swoich bohaterów, zarzucał to, że Balzac, nie poświęcił się sprawie „artystycznego mistrzostwa w dziedzinie formy“. I przeciwnie, z zachwytem odzywał się o braciach Goncourt, których twórczość, według jego słów, stanowi „najdalej idący rozwój metod realistycznych, doprowadzonych do nec plus ultra wierności, aż do przechodzenia w fotografię lub w gorliwą pogoń za nowością, za wyszukiwaniem barw, słów, linii“.²⁹

Przejście ze stanowiska „naturalistycznego obiektywizmu“ do jawnego subiektywizmu i agnostycyzmu stanowi dalszy rozwój, w istocie swej schyłkowych, tendencji naturalizmu. Dowodzi tego również ewolucja artystów-naturalistów, którzy konsekwentnie, do końca rozwijali zasady i metody naturalizmu. Wszyscy oni przechodzą od „ultra-obiektywizmu“ do symbolizmu, chorobliwego psychologizmu i mistyki.

Takiej ewolucji nie uległ jedynie Zola. W swojej praktyce artystycznej w znacznym stopniu przewyciężył on naturalizm, a np. taki uczeń jego jak Huysmans pozostał do końca wierny naturalizmowi i przez to przeszedł do jawnego subiektywizmu, mistyki i kultu formy. Taką również była ewolucja Paul Bourgeta — drugiego ucznia Zoli. Symbolizmem i mistyką zakończył i M. Kretzer, którego nazywano „niemieckim Zolą“. To samo da się powiedzieć o innym naturaliście niemieckim Alfredzie Deblinie, który obecnie z całą skrajnością przeszedł do katolicyzmu, bez trudu pogodziwszy go z typowo naturalistyczną propagandą zwierzęcości człowieka.

Takich pisarzy, jak braci Goncourt, Holza, Schlafa, — historycy literatury zaliczają bądź do naturalistów, bądź do impresjonistów, a czasem do symbolistów. I to nie przypadkowo.

Nastawienie naturalistów na odtwarzanie przedmiotów „takimi, jakimi one są“, bez wnikania w ich istotę — jest nastawieniem na utrwa-

²⁸ P. D. Boborykin, *Jewropiejskij roman w XIX stoletii*, 1900, str. 87.

²⁹ Tamże, str. 585.

lanie przez artystę pierwszych wrażeń przedmiotów znajdujących się w polu widzenia. Tak zwana ewolucja od naturalizmu do impresjonizmu — to nic innego, jak ujawnienie w impresjonizmie całej błędności naturalizmu, pełne ujawnienie jego subiektywistycznej istoty.

Wszak i impresjoniści wzywali do bezwarunkowej „obiektywności“ tj. do odtwarzania pierwszego lepszego przedmiotu z dokładnością „fotograficzną“ i spekulowali „naukowością“, „analizą“ itd. Podobnie jak w naturalizmie tak i tu „naukowość“ ma usprawiedliwiać formalistyczne eksperymenty artystów-dekadentów (np. zielony nos tłumaczy się jako rezultat podwójnego oświetlenia — pomarańczowego i błękitnego).

Nie jest przypadkiem, że Zola ze swego teoretycznego stanowiska musiał bronić stanowiska malarstwa impresjonistycznego. Metodę „naukową“ w malarstwie Zola pojmuje jako „chemię barw“, „fizykę i fizjologię barwy“. Zola otwarcie występował przeciwko ideowości nazywając ją „literackością“ w malarstwie.

W malarstwie, jego zdaniem, trzeba przekazywać wrażenia, zamiast myśli. Do odtworzenia, twierdził on, nadaje się jaki bądź przedmiot, niechby to był „pierwszy napotkany kawał lasu“, albo niechby artysta umieścił „w kącie swojej pracowni jakiegokolwiek przedmioty i jakichkolwiek ludzi i wziął się do malowania, dokonywując starannej analizy“.³⁰

Oczywiście, chodzi tu o „analizę“ czysto malarską, formalistyczną. Zola miał możliwość „rozkoszować się“ rezultatami takiej „analizy“. Poznawszy wystawy z r. 1896 pisał: „Wychwalałem Maneta i teraz go chwalebę za to, że uprościł technikę, przedstawiając ludzi i przedmioty tak, jak je widzimy w powietrzu, często prostą plamą na tle jasnym. Ale czy mogłem przewidzieć, jak strasznie będą nadużywać plamy, kiedy zwycięży ta teoria, słuszna sama przez się? Teraz w salonie nie widzisz nic, tylko plamy; portret — plama, postacie ludzkie — plama, drzewa, domy, morza, materie — same plamy, tu białe, tam czarne. Pięć, sześć obrazów jednego artysty — plama na plamie, wszystkie białe; u innego — to samo, tylko plamy czarne. Czarne na czarnym, białe na białym — oto oryginalność. Co może być wygodniejszego? Zdumiewam się coraz bardziej...“³¹

Zola nie pojął, że malarstwo bezideowe nie może nie być formalistyczne.

³⁰ E. Zola, E. Manet, 1935, str. 25.

³¹ E. Zola, Moja nienawist', 1903, str. 169.

Sztuka antyrealistyczna zawsze szuka wyjścia w wybiegach formalistycznych, żeby stworzyć pozór treści. Naturalizm nie stanowi w tym sensie wyjątku. Naturalizm w malarstwie wczesnego okresu dekadentyzmu można ujawnić w szeregu prac Cézanne'a.

Jednakowe rezultaty praktyczne (zniekształcenie rzeczywistości) w naturalizmie i w prądach jawnie dekadentkich — świadczą o *jednakowej istocie* tych zewnętrznie niby różnych i nawet przeciwstawnych stanowisk teoretycznych.

Właśnie dlatego wszelkie klasyfikowanie artystów-dekadentów na naturalistów, impresjonistów, ekspresjonistów, symbolistów itd. — jest bardzo względne i nietrwałe; właśnie dlatego wszystkie pozostałe wspomniane „izmy“ zawierają momenty naturalizmu.

Estetyka realistyczna zawsze występowała jako jawna rzeczniczka społecznej roli sztuki.

Walka rosyjskiej sztuki rewolucyjno-demokratycznej o realizm w sztuce — to walka przeciw bezideowości, apolityczności, przeciwko usiłowaniom zaprzęgnięcia sztuki w służbę u klas reakcyjnych, usiłowaniom wspomaganym lansowaniem hasła o „niewtrącaniu się“ sztuki w życie społeczne itd.

Sztuka realistyczna dla Bielińskiego, Czernyszewskiego, Dobrołubowa, Sałykowa-Szczedriny — to sztuka o ogromnym znaczeniu społeczno-politycznym, pełna namiętności w jej żywych tendencyjnych potwierdzeniach i zaprzeczeniach. „Odbierać sztuce prawo służenia interesom społecznym — pisał Bieliński — to nie podnosić ją a obniżać... to nawet zabijać ją“.³²

„Tendencyjność“, którą Sałykow-Szczedriny określał jako „świadomość doprowadzaną do namiętności“, uznawali rosyjscy demokraci-rewolucjoniści za konieczny warunek głębokiego wniknięcia w istotę przedmiotu i w konsekwencji — za warunek prawdziwości odtworzenia. „Wpatrując się w dzieła talentu wrodzonego — pisał Bieliński — zawsze znajdujemy w nich cechę silnej skłonności, czasem nawet namiętności ku czemukolwiek jednemu i dlatego taki talent staje się dla nas interpretatorem przedmiotu, który nim owładnął. Taki talent sprawia, że ten przedmiot staje się dla nas dostępnym i jasnym, budzi w nas sympatię i chęć poznania“.³³

Teoria realistycznego odtworzenia życia — uzasadniana przez Czernyszewskiego — zawiera jako punkt nieusuwalny dokonanie przez artystę oceny i osądu.

³² W. G. Bielinski, Dzieła t. 4. 1911, str. 585.

³³ W. G. Bielinski, Połn. sobr. socz. t. X, str. 464, 1914.

Charakteryzując literaturę jako siłę służebną, której znaczenie polega na propagandzie określonych idei, towarzyszył broni Czernyszewskiego — Dobrolubow wskazywał, że ważkość literatury „mierzy się tym, co i jak ona propaguje“.³⁴

Rosyjscy demokraci-rewolucjoniści dobrze rozumieli, że każde rzeczywistości postępowe, rzeczywistości cenne i ważne zjawisko w sztuce i życiu społecznym winno służyć interesom mas ludowych, że dlatego właściwe odtworzenie rzeczywistości w sztuce nie da się odłączyć od ludowości. Jeśli odtworzenie życia jest *wierne* — pisał Bieliński — to jest i ludowe.

Tym kryterium powodował się Bieliński, oceniając zalety i wady jakiego bądź zjawiska literackiego, bez reszty ujawniając fałsz i szkodliwość zarówno reakcyjno-romantycznych jak i pseudo-ludowych, „siermiężnych“ utworów ówczesnych.

Rosyjska krytyka rewolucyjno-demokratyczna wychowywała artystów w duchu służby społeczeństwu, ludowi, w duchu wysokiego poczucia obywatelskiego, obowiązku patriotycznego. Wielcy rosyjscy artyści-realiści zeszłego wieku głęboko czuli swój bliski związek z ludem, tworzyli w jego imieniu i dla niego. Właśnie dlatego ich twórczość ma znaczenie nieprzemijające.

W społeczeństwie klasowym, uczą Lenin i Stalin, nie ma i nie może być sztuki nie zależnej od interesów klasowych, bo sztuka jest formą działalności społecznej i czym innym być nie może.

„Nie można, żyjąc w społeczeństwie, być od niego niezależnym“³⁵ — pisał Lenin w 1905 r. w swoim znakomitym artykule „Organizacja partyjna i literatura partyjna“.

Demaskując frazes o absolutnej „swobodzie twórczości“ artysty w społeczeństwie burżuazyjnym, Lenin wskazuje, że właśnie w tym frazesie kryje się najgorsza forma zależności i braku swobody — przekupstwo i karierowiczostwo. Kiedy burżuazja wymaga od artysty sztuki „czystej“ znaczy to, że żąda ona od niego poparcia ustroju burżuazyjnego, podtrzymanie reakcji.

Epoka imperializmu jest epoką najsilniejszego zaostrzenia wszystkich kapitalistycznych przeciwieństw. Imperializm — to przeddzień rewolucji socjalistycznej. Burżuazja imperialistyczna stara się tuszować antagonizmy społeczne, propaguje „niezależność“ sztuki od polityki — ale to także

³⁴ N. A. Dobrolubow, Dzieła t. 2, str. 325.

³⁵ W. I. Lenin, Dzieła t. 10, wyd. IV, str. 30.

jest polityką, polityką odsunięcia mas pracujących od walki rewolucyjnej, polityką zachowania panowania klasowego burżuazji.

Tym celom reakcyjnym służy w szczególności naturalizm.

*

Jako kierunek w sztuce, naturalizm powstał w drugiej połowie w. XIX we Francji. Był on jednym z przejawów już rozpoczynającego się w tym czasie upadku kultury burżuazyjnej.

Ze wzrostem kapitalizmu coraz wyraźniej uwidaczniało się zasadnicze przeciwieństwo epoki — antagonizm między proletariatem a burżuazją. Już w latach trzydziestych i czterdziestych zeszłego wieku walka klasowa proletariatu przeciwko burżuazji we Francji bardzo się zaostrzyła. W szeregu bitw klasowych przeciwko ustrojowi kapitalistycznemu francuska klasa robotnicza udowodniła, że jest poważną i aktywną siłą rewolucyjną.

Przed burżuazyjną filozofią, nauką, sztuką, moralnością stało zadanie: dopomóc do zachowania władztwa burżuazji, przekonać masy pracujące o niewzruszalności kapitalizmu, zatuszować przeciwieństwa między proletariatem i burżuazją. Ideologia burżuazyjna była powołana do fałszowania rzeczywistości, do zamazywania obiektywnych tendencji rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego, tendencji prowadzących do rewolucji proletariackiej i zagłady kapitalizmu.

Nie przypadkowo zatem w drugiej połowie w. XIX wzmogły się ataki ideologów burżuazyjnych na materializm w filozofii i realizm w sztuce. Reakcyjność w polityce, idealizm w filozofii i antyrealizm w sztuce — idą ręką w rękę, podsycając i podtrzymując się nawzajem.

Ale idealizm w filozofii i antyrealizm w sztuce nie zawsze występują jawnie: często przybierają maskę materializmu i realizmu; taką maską w filozofii jest pozytywizm, a w sztuce — naturalizm.

Pozytywizm i naturalizm ściśle się ze sobą wiążą. Zdemaskowanie naturalizmu jako zatajonego antyrealizmu koniecznie przeto pociąga za sobą zdemaśkowanie pozytywizmu jako zatajonego idealizmu.

Pozytywizm w filozofii stanowi reakcję burżuazji przeciwko ruchom rewolucyjnym proletariatu w XIX wieku. Jednakże metafizyczna, idealistyczna teoria pozytywizmu „subtelnie fałszuje teorię poznania, podszy-

wając się pod materializm, kryjąc idealizm pod jakoby materialistyczną terminologią³⁶.

Spekulując słówkami: „doświadczenie“, „wiedza pozytywna“ — pozytywiści sprowadzają zadanie poznania do prostego konstatowania faktów, odrzucają myślenie teoretyczne, głoszą niepoznawalność istoty rzeczy. Pozytywistyczny empiryzm osłania idealizm subiektywny i agnostycyzm.

Poglądy pozytywistów na społeczeństwo stanowią zlepek idealizmu z biologizmem. Za pomocą „metody analogii“ pozytywista utożsamia społeczeństwo z organizmem biologicznym. Cel tych analogii polega na tym, żeby przez powoływanie się na niezmienność praw przyrody „dowieść“ wieczności i konieczności podlegania wyzyskiwanych wyzyskiwaczom.

Reakcyjna filozofia pozytywizmu skierowuje się przeciw ruchowi rewolucyjnemu proletariatu. Twórca pozytywizmu August Comte pisał, że zadanie propagandy pozytywistycznej polega na tym, żeby „usunąć zamieszki, przekształcając agitację polityczną w ruch filozoficzny“³⁷.

Pozytywizm zasłania się obiektywizmem, mówi o swojej wyrozumiałości dla wszelkich innych przekonań, ale właściwa rola filozofii pozytywistycznej w ogóle i jej socjologii („fizyki socjalnej“) w szczególności sprowadza się do walki z materializmem, do dezorientowania i rozbrajania proletariatu, do skłaniania robotników do pokory i poddania wobec ciemiężców.

Pozytywizm wywarł decydujący wpływ na powstanie teorii i praktyki naturalistycznej w sztuce.

Prawodawcą estetyki pozytywistycznej był Hipolit Taine. Polityczne oblicze Taine'a z całą wyrazistością ukazuje się w jego studiach o historii Francji, w których występuje on jako zawzięty wróg rewolucji, spotwarza lud i jawnie broni interesów arystokratycznej reakcji. Nie mniej reakcyjnym jest również dzieło Taine'a — „Filozofia sztuki“. Taine sprowadza zadanie estetyki do kolekcjonowania i opisywania zjawisk sztuki twierdząc, że taka metoda jakoby zapewnia neutralność podejścia do faktów sztuki i daje możliwość unikania ocen.

Wytrzebiając ze sztuki treść społeczną Taine w swoich rozważaniach o sztuce usuwa z niej człowieka społecznego, a zastępuje go osobnikiem biologicznym. Znajduje to wyraz w obmyślonym przez niego schemacie „rasa — środowisko — moment“, którym, jego zdaniem, należy kierować się określając wartość dzieł sztuki.

³⁶ W. I. Lenin, Dzieła t. 14, str. 316.

³⁷ A. Comte, Duch pozytywnej filozofii, 1910, str. 44.

Znaczenie utworu literatury artystycznej jest uwarunkowane, według Taine'a, tym, jak głęboko wnika ten utwór w duchową istotę człowieka. Cóż rozumie Taine pod duchową, moralną istotą człowieka? Pod duchową „istotą“ człowieka Taine rozumie coś wrodzonego, biologicznego, związanego z przynależnością do rasy i tylko w nieznacznym stopniu z warunkami społecznymi. Mistyka rasy u Taine'a polega na klasyfikacji ras na niższe i wyższe; te ostatnie są jakoby twórcami społeczeństwa, filozofii, sztuk i innych wartości duchowych. Nie warto zajmować się analizą taine'owskiej mistyki krwi: mało ona różni się od najreakcyjniejszych bredni rasistowskich.

Za kryterium wartości dzieł sztuki Taine przyjął stopień wyrażenia rysów charakterystycznych wynikających z ducha rasy. Zgodnie z tym kryterium Balzac i Szekspir uznani są za wielkich pisarzy, ponieważ oni jakoby „wniknęli w tajemniczą, biologiczną istotę charakteru człowieka“. Człowiek-zwierzę ze swymi wszystkimi „pierwotnymi namiętnościami“ jest ideałem Taine'a. Nie przypadkowo Taine lubi zastępować pojęcie „człowiek“ pojęciem „zwierzę nazwane człowiekiem“. Konsekwentnie i uporczywie usuwa Taine ze sztuki ideowość żądając aby artysta zajmował się filozofią, biologią, tylko nie realnym człowiekiem społecznym. Dążenie do odsunięcia artysty od aktualnych zagadnień współczesności, od walki klas, do zamazywania antagonistycznych przeciwieństw w społeczeństwie burżuazyjnym — oto cel estetyki Taine'a.

Pozytywistyczna filozofia i pozytywistyczna teoria estetyczna stały się teoretyczną podstawą antyspołecznej sztuki dekadencjonalnej, a w pierwszym rzędzie naturalizmu.

Biologizm w poglądach na społeczeństwo i człowieka jest zasadniczym rysem naturalizmu w sztuce. Jest on sposobem ucieczki artysty-dekadenta od zagadnień życia społecznego i stwarza pozór bazy „naukowej“ dla propagandy antyhumanizmu.

Wyzyskiwaczom, pisał Gorki, „dogadza widzieć w bliźnim głupią, niezdarną pokrakę i w ogóle — stworzenie, w stosunku do którego wydaje się w zupełności wytłumaczony bezlitosny, cyniczny, okrutny sposób traktowania, stworzenie, do którego należy zastosować najsurowsze metody wychowawcze“. ³⁸

³⁸ A. M. Gorkij, O literaturze, 1937, str. 340.

Historia sztuki realistycznej zawiera wiele przykładów śmiałego i wier- nego odtwarzania wulgarności i brudu, występków i zbrodni. Jednakże zadanie realistycznego przedstawienia podobnych zjawisk polega nie na tym, żeby je przedstawić dla nich samych, ale na tym, żeby określić ich rzeczywistą rolę w życiu społecznym, wykryć ich przyczyny społeczne, żeby je osądzić i napiętnować z punktu widzenia idei postępowych, aby wzywać do przezwyciężenia tych zjawisk i powodujących je przyczyn. „Tylko wtedy — pisał Dobrolubow — przykre zazwyczaj obrazy brudnej nędzy i związanych z nią oszustw, wulgarności, ciemnoty i nawet zbrodni — ukażą się nam we właściwym świetle, kiedy myślą lub instynktem dotrzemy do ich prawdziwych przyczyn, nie leżących w naturze tej lub innej osoby, lecz w całym ustroju otaczającego ją życia“.³⁹

Naturalizm zaś przedstawia to co odrażające i potworne — jako normę, jako istotę „natury ludzkiej“. Naturalista nie krytykuje, nie potępia, a rozsmakowuje się w tym, co odrażające, czyni zeń walor estetyczny, a zatem — utrwała je.

Biologizm w sztuce, jakkolwiek by go nie uzasadniać, nieuniknienie prowadzi do nienawiści człowieka. Nawet tak wybitny pisarz jak Emil Zola, przyjąwszy biologizm pozytywistyczny doszedł w niektórych swoich utworach do wniosku, że pochodzenie zwierzęce jest w człowieku czynnikiem decydującym. Oczywiście obniżyło to znacznie wartość artystyczną tych utworów.

Zola posiadał w znacznym stopniu temperament społeczny. Miał on odwagę wystąpić z bezwzględną krytyką przestępczych machinacji burżuazyjnego rządu francuskiego w znanej sprawie Dreyfusa. Szczerocść tych wypowiedzi Zoli, świadczących o jego sympatiach demokratycznych, o jego pragnieniu przyczynienia się do sprawy postępu i wolności — nie ulega wątpliwości.

Jednakże Zola nie znalazł w zasadach estetycznych właściwych dróg do realizacji swoich zamierzeń. Wbrew swoim poglądom społecznym, przyjął on błędną pozytywistyczną teorię Comte'a i oparł swoje poglądy estetyczne na antynaukowej teorii tożsamości procesów fizjologicznego i społecznego.

Pod bezpośrednim wpływem tej błędnej teorii Zola pisze takie powieści jak „Teresa Raquin“, „Człowiek-zwierzę“, w których odrywa się on od

³⁹ N. A. Dobrolubow, Dzieła t. 2, str. 578.

gruntu społecznego. Prawem życia okazuje się tu walka wszystkich przeciwko wszystkim.

Teoria biologiczna wciąga Zolę w ślepy zaułek, przychodzi on do dziwnego wniosku, że walka o przewrót społeczny nie zmieni sytuacji mas pracujących, gdyż człowiek — to, z natury, zwierzę. Ale sympatie demokratyczne Zoli sprawiły, że porzucił on koncepcję biologiczną i uwzględnił zjawiska społeczne.

Ideowa i artystyczna wartość powieści Zoli jest bezpośrednio zależna od tego, czy na pierwszy plan wysuwają się tendencje biologiczne czy społeczne. W swoich najlepszych powieściach Zola odstępuje od zasad naturalizmu i wznosi się do ważnych uogólnień społecznych.

Historia naturalizmu wykazuje, że naturalizm ewoluje w kierunku coraz wyraźniejszego ujawniania swojej antyrealistycznej, antyludowej istoty, coraz bliższego zbliżania się do kierunków jawnie dekadentkich, aż do skrajnego formalizmu.

Naturalizm osiągnął swój największy wzrost w sztuce burżuazyjnej epoki imperializmu — epoki rozkładu kapitalizmu i jego kultury.

W sztuce rosyjskiej „rozkwit“ naturalizmu przypada na koniec XIX i początek XX wieku i jest wyrazem reakcji burżuazyjno-szlacheckiej w stosunku do proletariackiego rosyjskiego ruchu wolnościowego. Pisarze dekadency — typu F. Sołoguba, L. Andrejewa, W. Arcybaszewa — wystąpiwszy z nikkzemną propagandą zwierzęcości człowieka, usiłowali odwieść masy od udziału w walce rewolucyjnej, wychować w nich cynizm społeczny, zdemoralizować je politycznie i społecznie. Po porażce rewolucji lat 1905—1907, w okresie reakcji stołypinowskiej znieważali oni rewolucję, spotwarzali lud, usiłując przedstawić ruch rewolucyjny mas jako ślepa i bezmyślną wściekłość zwierza, który się zerwał z łańcucha.

„Pojawiła się cała zgraja będących w modzie pisarzy, którzy „krytykowali“ i „gromili“ marksizm, obrzucali rewolucję błotem, sztydzili z niej, wychwalali zdradę, wychwalali rozpustę płciową pod pozorem „kultu osobowości“.⁴⁰

Pisarze - naturaliści, jak i cały obóz dekadentki — nie tylko zerwali z wielkimi tradycjami rosyjskiego realizmu klasycznego, ale także skierowali cały swój wysiłek na to, aby ten realizm zdyskredytować. Humanizmowi rosyjskiej sztuki klasycznej XIX wieku przeciwstawili nienawiść człowieka, jej demokratyzmowi i ludowości — wstrętną potwarz na czło-

⁴⁰ „Historia WKP(b), „Książka i Wiedza“, 1949, str. 115.

wieka pracującego, jej socjalnemu patosowi wolnościowemu — obronę ustroju burżuazyjno-mieszczańskiego.

Najwyższy stopień reakcyjności i antyartystyczności osiągnął naturalizm w burżuazyjnej sztuce współczesnej, znajdującej się jak i cała tak zwana „kultura“ imperialistycznej burżuazji w stanie zupełnego marazmu.

Głównym dostawcą reakcyjnego naturalistycznego paskudztwa są Stany Zjednoczone, centrum współczesnej reakcji imperialistycznej. Naturalizm gra główną rolę we współczesnej dekadencji amerykańskiej. W konkursie na najlepszą nowelę amerykańską w r. 1947 otrzymały nagrodę cztery nowele, z których trzy obrały jakoby temat z życia powszedniego. W jednej z tych nowel autor opisuje zabójstwo dokonane przez chłopca, w drugiej figuruje bohater — schizofrenik, w trzeciej treść główną stanowi nieszczęśliwy wypadek i drobiazgowy opis operacji klinicznej.

Osobliwość naturalizmu we współczesnej sztuce burżuazyjnej stanowi to, że nawiązuje on do kierunków jawnie dekadentkich — symbolizmu, formalizmu, ujawniając tym samym w pełni swoją naturę reakcyjną. Charakteryzując obecny dekadentyzm, A. A. Fadiejew słusznie zauważył, że w nim „ze skrajną wyrazistością uwidoczniły się, już prawie nierozłączne, dwie postacie zwyrodnienia w literaturze: z jednej strony naturalizm zoologiczny, z drugiej — mędrkujący symbolizm, będący częstokroć taką samą estetyzacją nikczemności ludzkiej“.⁴¹

Nie znaczy to, że naturalizm już porzucił swoje usiłowania przybierania pozorów realizmu. Bez względu na rodzaj szyldów, pod którymi występuje, naturalizm nie przestaje kryć się pod maską realizmu, tak w teorii jak i w praktyce.

W USA utwory, należące do takich masowych rodzajów sztuki jak np. kino i literatura, zazwyczaj imitują realizm. Te „realistyczne“ mimi-kry dekadentyzmu obliczone na przeciętnego Amerykanina są stosowane dlatego, aby przemycić w masę idee reakcyjne, i stanowią jeden z najsilniej działających narkotyków.

Zasłaniając się zwrotami: „prawda życia“, „życie, takie jakie ono jest“ itp. — naturaliści malują brudne obrazy zбочeń fizjologicznych i psychicznych. Wstrętny przez swoją nienawiść do człowieka, francuski egzystencjalista Sartre nazywa przedstawienie podobnych zjawisk „pogłębianiem“ realizmu.

⁴¹ „Problemy socjalistyczekowo rrealizma“. Sbornik, 1948, str. 35.

W podstawach najnowszego naturalizmu tkwi po dawnemu biofizjologiczny, biopatologiczny pogląd na człowieka. Tak np. angielski dekadent D. Lawrence oświadcza, że dla niego nie istnieje człowiek ze strony jego cech ludzkich: działalności społeczno - politycznej, intelektu, moralności itd. — jego interesuje człowiek-zwierzę, zwierz, samiec, samica. W tym „estetycznym“ wyznaniu ukazuje się w całej swojej ohydzie współczesny burżuazyjny biologizm w sztuce.

Przemienić człowieka w zwierzę, postawić go na czworaki i popchnąć go do nowej wojny światowej — oto zadanie współczesnych dekadentów wszelkich maści, pretendujących do nazwy „realistów“.

Naturalistyczny antyhumanizm ma zupełnie konkretny sens klasowy: kieruje on swoje ostrze przeciwko walce mas pracujących o wyzwolenie. Malując obrazy nikczemności, amoralności człowieka — dąży on do zaszczepienia myśli o naturalności nieludzkich burżuazyjnych stosunków, o bezsensowności walki rewolucyjnej przeciw kapitalistom.

Utwory poświęcone człowiekowi-zwierzęciu — mają na celu przekonanie mas pracujących o niemożliwości i nieziszczalności socjalizmu.

We współczesnej sztuce burżuazyjnej ma duże wzięcie tematyka zdrady, renegactwa w ruchu robotniczym. Literaccy lokaje imperializmu usiłują przekonać ludzi pracy o tym, że człowiek jest stworzeniem amoralnym, bojaźliwym, dwulicowym, egoistycznym i żadnego oddania sprawie, żadnej zdolności do poświęcenia się, ani nawet elementarnej uczciwości oczekiwać od niego nie należy. Stąd wniosek: zdrada jest „czymś naturalnym“ i nie należy jej potępiać.

W USA na polu usprawiedliwiania renegactwa popisuje się O'Neil. „Pytacie mnie — mówi w knajpie bohater jednej z jego sztuk — dlaczego odsunąłem się od ruchu robotniczego. Z wielu poważnych przyczyn. Pierwsza przyczyna była we mnie samym, druga przyczyna — moi towarzysze, a ostatnia — stado świń nazywane ludzkością w ogóle“. We Francji specjalizują się w tym temacie zaprzędani imperializmowi amerykańskiemu zdrajcy narodu francuskiego: A. Gide, Sartre, Pichon i inni. Od dawna już opluwają oni bohaterskie czyny i tradycje Ruchu Oporu. Ze wszystkich sił starają się oni wyplenić z Francuzów dumę narodową, aby ułatwić ostateczne uzależnienie kraju od monopolów amerykańskich. W Anglii propagandą zdrady zajmuje się cynik i pornograf Kastler, faszystujący sceptyk Aldous Huxley, Aldington i inni.

Naturalizm kultywuje zdradę zarówno społeczną jak i narodową. Przyjmując za punkt wyjścia „człowieka w ogóle“, naturalizm propaguje

zatrute idee nihilizmu narodowego, obojętności dla ojczyzny, znajduje pożywkę w zdradzieckiej ideologii burżuazyjnego kosmopolityzmu i jednocześnie podtrzymuje ją.

Jednym z ulubionych tematów współczesnej reakcyjnej literatury amerykańskiej jest człowiek-zwierzę. Wściekle zbrojący się, pochłonięty szaleńczą ideą zdobycia panowania nad światem, imperializm amerykański potrzebuje bezmyślnych żołnierzy - morderców. Do wychowania takich łotrów służy sztuka amerykańska. Gwałty i zabójstwa, jawne rozsmakowywanie się w okrucieństwach — oto główna treść amerykańskich filmów i literatury, dostarczanej na rynek. Gangster, gwałcieł, zabójca — oto ulubieni bohaterowie amerykańskiego kina i literatury. Bohater-przestępca współczesnej amerykańskiej powieści detektywistycznej — to już nie dawny melodramatyczny „złodziej“. Dawna detektywistyczna powieść lub film w pewnym stopniu potępiały „złodzieja“ i kazały triumfować „prawu“ i „cnocie“. Obecna zaś amerykańska powieść detektywistyczna usiłuje przedstawić zbroczenie i przestępstwo jako naturalny stan i zachowanie się człowieka.

Tego rodzaju ideologiczną produkcję imperializmu intensywnie eksportuje się do krajów marshallowskich w celu moralnego i politycznego deprawowania narodów w tych krajach, przysposobienia z nich mięsa armatniego, żołnierzy najemnych, gotowych zabijać i umierać w imię dochodów monopolistów amerykańskich. Cała ta brudna reakcyjna macherka nie ma prawa nazywać się sztuką. Wielcy artyści przeszłości i przeniknięta wzniosłą komunistyczną ideowością sztuka radziecka — oto prawdziwi wychowawcy całej postępowej ludzkości, oto prawdziwi przedstawiciele tej szlachetnej dziedziny działalności duchowej człowieka, która nazywa się twórczością artystyczną.

*

Jako kierunek antyludowy, schyłkowy, reakcyjny — naturalizm jest nieskończenie obcy i wrogi bohaterskiej rzeczywistości radzieckiej i sztuce radzieckiej przenikniętej ideowością komunistyczną.

Sztuka radziecka stanowczo i pewnie trzyma się wskazanej przez Stalina drogi realizmu socjalistycznego.

W r. 1932 w rozmowie z pisarzami Stalin określił metodę artystyczną sztuki radzieckiej jako realizm socjalistyczny. To genialne określenie miało decydujące znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki radzieckiej. Anty-

realistom wszelkiego autoramentu, usiłującym sprowadzić naszą sztukę z drogi realizmu na drogę burżuazyjnego modernizmu, wymierzono zabójczy cios. Charakterystyczną swoistość sztuki realizmu socjalistycznego stanowi to, że wspiera się ona na fundamencie marksizmu-leninizmu i jest głosicielką komunistycznych idei wielkiej partii Lenina-Stalina. Odzwierciedla ona nowy, radziecki ustrój społeczny i państwowy, który nie zna wyzysku człowieka przez człowieka i jest ustrojem najbardziej postępowym w dziejach. Służy ona sprawie całkowitego wyswobodzenia człowieka od wszelkiego ujarzemia i ucisku. Sztuka realizmu socjalistycznego opiera się na szerokich podstawach humanizmu.

Wielki artysta proletariatu A. M. Gorki rozpoczął swą twórczość hymnami na cześć „człowieka z dużej litery“, ludzi „ze słońcem we krwi“. W szkicu „Czytelnik“ Gorki mówi o dawnych realistach jako o ludziach natchnionych „niepohamowanym pragnieniem doskonalenia życia“, „głębką wiarą w człowieka“. Właśnie dlatego „tworzyli oni księgi, które nigdy nie ulegną zapomnieniu... W tych księgach jest i męstwo i gniew pałacy, w nich dźwięczy miłość szczerą i swobodną...“⁴².

Humanizm socjalistyczny jest prawym spadkobiercą humanistycznych tradycji przeszłości. Lecz jest on wolny od braków dawniejszego humanizmu, jest ściśle związany ze świadomą rewolucyjną walką o budowę społeczeństwa komunistycznego. Jego nienawiść i miłość mają zdecydowany, konkretny kierunek — jest to nienawiść do kapitalistycznego wyzysku i do kapitalistów, i jest to niewyczerpana miłość do człowieka pracy, jest to aktywna, naukowo uzasadniona walka o wyzwolenie, o szczęście człowieka.

Ustrój socjalistyczny stwarza prawdziwie ludzkie stosunki w społeczeństwie, stosunki koleżeńskie współpracy i socjalistycznej wzajemnej pomocy. Socjalizm otwiera bezgraniczne pole dla rozkwitu osobowości, dla rozwoju wszystkich jej talentów i zdolności.

W warunkach zwycięskiego socjalizmu humanizm wyraża się w czynnej stalinowskiej trosce o człowieka radzieckiego.

Artysta radziecki jest powołany do tego, aby kształtował w swoich czytelnikach i widzach cechy nowego człowieka komunizmu, aby podtrzymywał i rozwijał w ludziach radzieckich tę wzniosłość i to piękno, jakie rodzą w nich socjalistyczne metody pracy i formy współżycia, i aby

⁴² M. Gorki, Dzieła t. 2, str. 292.

wykorzeniał ze świadomości ludzi radzieckich stare burżuazyjne przeżytki. Nazwawszy pisarzy radzieckich „inżynierami dusz ludzkich“, Stalin z wielką siłą podkreślił wielkie zadanie wychowawcze naszej sztuki.

Wymieniając najlepsze dzieła artystów radzieckich, gazeta „Kultura i życie“ w artykule „Przyczynek do nowych osiągnięć radzieckiej sztuki plastycznej“ pisała: „Swoj szlachetny humanistyczny patos, zainteresowanie człowiekiem i miłość do niego, wyrazistość realistyczną — przeciwstawiają oni (artyści radzieccy) schyłkowej sztuce gnijącego burżuazyjnego społeczeństwa, sztuce, dalekiej od życia, ułomnej, chorej“.⁴³

Walka o wzniosłą ideowość sztuki radzieckiej jest nieodłączna od walki o doskonałą formę artystyczną. Przewodząca treść ideowa wymaga adekwatnego wyrażenia.

Kierowana przez partię bolszewicką, socjalistyczna w treści, narodziła się w formie — sztuka radziecka odegrała wielką rolę w propagowaniu wzniosłych idei komunizmu, w umocnieniu moralno - politycznej jedności ludzi radzieckich i ich mobilizacji do wypełnienia i przekraczania planów budownictwa socjalistycznego. Jej zasługi wysoko ocenił naród radziecki.

Ale artyści radzieccy nie mogą poprzestać na tym, co osiągnęli. Przed sztuką radziecką stoi najważniejsze zadanie: w pełnowartościowych doskonałych obrazach artystycznych odtworzyć wielkie osiągnięcia narodu radzieckiego w jego walce o humanizm i nieustannie propagować i utrwaląć to, co nowe, przodujące i postępowe.

Sztuka radziecka jest powołana do tego, aby odtwarzała rzeczywistość socjalistyczną w jej rozwoju rewolucyjnym, aby odtwarzając w artystycznej formie pracę i sukcesy człowieka radzieckiego ukazywała jasne zarysy jutra socjalistycznego, aby towarzyszyła społeczeństwu w jego drodze postępu.

Wierne odtworzenie ludzi radzieckich w sztuce nie daje się pogodzić z obojętnym, chłodnym rzemiosłem, z bezmyślnym i bezdusznym kopiowaniem, przy którym kopista nie widzi osobowości odtwarzanego człowieka, jego duchowego bogactwa, szlachetnych rysów jego charakteru. Taki artysta, nie tylko zubaża, ale i zniekształca rzeczywiste oblicze człowieka socjalistycznego. Tradycje rosyjskiego malarstwa klasycznego i w tym względzie pomagają artystom radzieckim w walce przeciwko wypaczeniom naturalistycznym. N. P. Uljanow wspomina lekcję u wiel-

⁴³ „Kultura i życie“, 11.9.1948.

kiego portrecisty rosyjskiego W. Sierowa. Po ustawieniu modelu, Sierow przez kilka dni śledził pracę uczniów nie robiąc żadnych uwag; „przyglądał się, jakoś szczególnie się krzywił, w końcu nie wytrzymał: — ot, i znowu kopia!“ Do którego z uczniów odnosiły się te słowa, trudno powiedzieć, zapewne do wielu. „Czyż ten model nie pobudza do czegoś innego, do czegoś więcej niż prosta kopia? Czyż nie widzicie sami, na czym rzecz polega? Czyż nie ma w tym czegoś jeszcze takiego... powiedzmy bohaterskiego...“⁴⁴ — pytał Sierow. Ludzie radzieccy, wychowani przez wielką partię Lenina - Stalina, ludzie, którzy zadziwili świat przykładami swych czynów bohaterskich — przedstawiają ogromne możliwości twórcze dla naszych artystów.

W warunkach socjalizmu sztuka stała się czynnikiem o ogromnym społecznym i państwowym znaczeniu, wielką przekształcającą siłą. Nigdy przedtem w dziejach sztuka nie spełniała tak wybitnej i zaszczytnej roli w życiu społecznym jak w epoce socjalizmu. Ale to właśnie obarcza artystę radzieckiego szczególną odpowiedzialnością. Musi on być czujny wobec wszelkich wrogich zakusów, prób zarażenia sztuki radzieckiej jadem burżuazyjnego dekadentyzmu.

Pożywkę dla przenikania wszelkiego rodzaju tendencji dekadencjonalnych stanowią przeżytki ideologii burżuazyjnej tkwiące jeszcze w świadomości niektórych artystów radzieckich, ożywiane przez wpływ otoczenia burżuazyjnego, wpływ „kultury“ epoki imperializmu. Stąd przejawy hańbiącego hołdownictwa wobec rozkładającej się kultury burżuazyjnej, stąd entuzjazm dla zachodniej dekadencjonalnej „mody“ w sztuce.

Recydywy dekadentyzmu w naszej sztuce dają znać o sobie w wypowiedziach zarówno formalistycznych jak i naturalistycznych trafiających się u poszczególnych autorów. Jako przykład ordynarnego naturalizmu może służyć „twórczość“ Zoszczenki, występująca pod maską „realizmu“ i „satyry“. Dekadencjonalne „credo artystyczne“ Zoszczenki zostało zdemaskowane w rezolucji KC WKP(b) i w referacie A. A. Żdanowa o gazetach „Zwiezda“ i „Leningrad“. Głosząc apolityczność, Zoszczenko sławił mieszczańską wulgarność, zacofanie, niekulturalność, propagował zoologizm, przedstawiał jako normę niktzemność, amoralność, z ludzi radzieckich czynił zwierzęta. Szkalując i zniekształcając rzeczywistość radziecką, Zoszczenko posługiwał się typowo naturalistycznymi metodami przedstawienia. Powoływanie się na „wiarygodność“ przedstawianych „faktów“

⁴⁴ N. Uljanow, Wspominania o Sierowie, „Iskusstwo“, 1945, str. 10—11.

jest bardzo charakterystyczne dla Zoszczenki. Wywiera on sugestię na czytelnika, że czytelnik ma przed sobą „zdarzenie prawdziwe“, „ciekawyy wypadek“ itd. Wyszukując, a częściej jeszcze komponując małe podłostki życia mieszczańskiego, Zoszczenko z rozkoszą je odmalowuje, nie opuszczając żadnego drobiazgu. Wulgarność mieszczańską, nikczemne pobudki ukazuje on jako normę życia człowieka radzieckiego.

Zdemaskowana przez społeczność radziecką, antypatriotyczna grupa krytyków - kosmopolitów skierowywała artystów radzieckich zarówno ku naturalistycznemu, jak i ku formalistycznemu odtwarzaniu rzeczywistości radzieckiej, w celu deheroizacji obrazu człowieka radzieckiego w sztuce. Wysuwając żądania formalistyczne „dramatyzmu dla dramatyzmu, pokazu konfliktów wewnętrznych“ i psychicznego rozdziwienia w świadomości i postępowaniu ludzi radzieckich, krytycy - antypatrioci wykazywali złośliwie — mieszczańską niewiarę w wysokie moralno-polityczne przymioty człowieka radzieckiego.

Dlatego właśnie kosmopolici wychwalali takie szkalujące utwory jak powieść Mielnikowa „Redakcja“, której główny „bohater“ jest przestępcą wojennym, pozostałe zaś osoby są przedstawione jako ludzie nieudolni, niekulturalni, wulgarni; lub Płatnowa „Rodzinę Iwanowa“, w której pisarz usiłował usprawiedliwić moralną rozwiąłość warunkami czasu wojennego.

Sprowadzanie duchowej istoty człowieka radzieckiego do nikczemnych namiętności i pobudek — oto sens demagogicznego hasła krytyków-antypatriotów: malować „nagą prawdę“ życia.

W swoim czasie Gorki poddał krytyce to burżuazyjno - mieszczańskie przedstawienie rzeczywistości, w którym człowiek ukazuje się „nadziany nieprzewycięzalnymi sprzecznościami myśli i uczuć“. ⁴⁵ Wykrywając podłoże klasowe takiego punktu widzenia, Gorki wskazuje, że dogadza on wyzyskiwaczom. Przenosząc przyczynę nieszczęść człowieka w niego samego, objaśniając je „przyrodzoną niedoskonałością“ natury ludzkiej, wyzyskiwacze i ich sługusi ideologiczni usiłują skryć właściwą przyczynę zła życiowego — niesprawiedliwość społeczną w ustroju burżuazyjnym i tym samym usiłują „umocnić“ swoje „ideowe“ prawo przywłaszczania cudzej pracy, prawo pasożytnictwa“. ⁴⁶ Dlatego właśnie ci ludzie, mówi Gorki, są zarażeni lubieżną skłonnością do „tragedii życiowych“.

⁴⁵ A. M. Gorkij, O literaturie, str. 366.

⁴⁶ Tamże, str. 367.

Taki pogląd na życie i człowieka jest stanowczo wrogi duchowi ideologii radzieckiej, wrogi radzieckiej sztuce humanistycznej, która od pierwszego dnia swego powstania dzielnie walczy z przeklętym dziedzictwem przeszłości, z przeżytkami kapitalizmu.

W dobie socjalizmu człowiek pracy po raz pierwszy stał się świadomym twórcą historii. Człowiek radziecki odznacza się wzniosłą ideowością, gorącym uczuciem patriotycznym, świadomością obowiązku społecznego, nowym stosunkiem do pracy, kipiącą twórczą aktywnością. Ludzie radzieccy zademonstrowali wyjątkowy hart ducha, nieugiętość, wolę zwycięstwa, świadomy i masowy heroizm w wojnie przeciwko faszystowskim najeźdźcom, oni to ocalili cywilizację świata.

Niepodobna wiernie odtworzyć naszej rzeczywistości, nie rozpatrzyć, nie rozpoznawszy wybitnych, ideowych i moralnych przymiotów ludzi radzieckich.

W najlepszych dziełach sztuki radzieckiej — człowiek prosty, skromny pracownik przedstawiony jest jako bohater. Praca i walka ludzi radzieckich są w treści swojej bohaterskie, gdyż człowiek radziecki pracuje i walczy jako budowniczy komunizmu: toruje drogę jasnej przyszłości całej ludzkości. Każda praca, która przyczynia się do osiągnięcia wielkiego celu komunistycznego, posiada charakter wzniosłości, jest sprawą czci, sławy, dzielności i bohaterstwa. Najskromniejszy pracownik radziecki, mówił Stalin, „stoi o całą głowę wyżej od każdego wysoko postawionego urzędnicy zagranicznego, dźwigającego na swym karku jarzmo niewoli kapitalistycznej“.⁴⁷

Powojenna literatura radziecka w swoich najlepszych wzorach, takich jak „Szczęście“ Pawlenki, „Kawaler Złotej Gwiazdy i „Światło nad ziemią“ S. Babajewskiego, „Daleko od Moskwy“ W. Ażajewa i wiele innych, przeniknięta jest szlachetnym, głęboko - patriotycznym pragnieniem wyjaśnienia sensu natchnionej, twórczej pracy ludzi radzieckich, pokazania, jak w procesie tej pracy wykształcają się i przejawiają cechy, czyniące prostego człowieka radzieckiego prawdziwym bohaterem.

Naturalizm — wrogi wszystkiemu, co wzniosłe i bohaterskie, zniekształcający i wulgaryzujący rzeczywistość radziecką — nie może nie iść na rękę wrogom społeczeństwa radzieckiego i sztuki radzieckiej.

Walcząc z przejawami naturalizmu w sztuce radzieckiej należy pamiętać, że nie zawsze występuje on w swej ordynarnej, jawnej postaci i nie

⁴⁷ J. Stalin. Zagadnienia leninizmu, „Książka i Wiedza“, 1949, str. 590.

zawsze wypływa z dekadencckich przekonań, kształtujących stosunek do rzeczywistości, jak to miało miejsce u Zoszczenki.

Z powierzchownego ustosunkowania się do tematu wynikała wadliwość filmu „Wielkie życie“ (druga seria), potępionego w rezolucji KC WKP (b). Rezolucja Komitetu Centralnego stwierdza, że w filmie tym zniekształcony jest ogólny obraz odbudowy Donbasu, zniekształcony obraz ludzi radzieckich. Robotnicy i inżynierowie, odbudowujący Donbas, są przedstawieni jako ludzie zacofani i mało kulturalni, o bardzo niskim poziomie moralnym. KC WKP(b) wskazał, że przyczyną pojawiania się podobnych filmów jest „nieznajomość przedmiotu, lekkomyślny stosunek scenarzystów i reżyserów do swojej pracy“, jest to, że „niektórzy pracownicy sztuki, żyjąc wśród ludzi radzieckich, nie zauważają ich wysokich ideowych i moralnych przymiotów, nie potrafią w sposób właściwy odtworzyć tych ludzi w dziełach sztuki“.⁴⁸

Dążąc do wiernego odtworzenia życia, niektórzy artyści radzieccy, zbyt wąsko ujmują rzeczywistość, błędnie sprowadzają ją do przedstawienia głównie drobiazgów życiowych, widząc w tym „głębię“ wnikięcia w życie.

Radziecka estetyka i krytyka prowadzą walkę przeciwko formalizmowi i przeciwko naturalizmowi. I formalizm i naturalizm są pochodzenia burżuazyjnego. Obydwa opierają się na tych samych reakcyjnych, dekadencckich podstawach, oba głoszą aspołeczność, apolityczność, bezideowość, antyhumanizm, biologizm.

Scisły wewnętrzny związek między formalizmem a naturalizmem wynika, w pewnej mierze, z ich wspólnej podstawy — fałszywego, reakcyjnego pojmowania człowieka jako zwierzę.

Ten *ordynarnie naturalistyczny* pogląd na człowieka panuje w kubizmie w całej pełni. W surrealizmie wiąże się on z abstrakcyjno-geometrycznymi nieprzedmiotowymi kształtami. Naturalistyczne przedstawienie przedmiotów i zjawisk często przechodzi w czysto formalistyczną pogoń za „nowością“, za wzrokowymi i słuchowymi efektami estetycznymi. I odwrotnie, formalista, który wynajdywanie tych efektów czyni swoim głównym celem i dlatego świadomie nie liczy się z treścią przedmiotu przedstawienia, często wpada w najwyuzdańszy naturalizm.

W swym wystąpieniu na naradzie działaczy muzyki radzieckiej w KC WKP(b) A. A. Żdanow przekonywująco wykazał, że formalistycz-

⁴⁸ „Propaganda i agitacja w rozwiązaniach i dokumentach WKP(b)“, Sbornik, 1947, str. 560—561.

nym akrobacjom w muzyce towarzyszy wprowadzenie do muzyki ordynarnego naturalizmu, niemuzycznych dźwięków i szmerów, że obcy sztuce radzieckiej formalizm. „realizuje zamianę naturalnej, pięknej, ludzkiej muzyki na muzykę fałszywą, wulgarną, często po prostu patologiczną“. ⁴⁹

Naturalizm ujawnia pokrewieństwo nie tylko z impresjonizmem, ale i z kubizmem i surrealizmem.

W obrazach artysty ukraińskiego Z. Tołkaczowa („Kwiaty Oświęcimia“, „Okupanci“, „Chrystus w Majdanku“) nie podobna rozgraniczyć naturalizmu od ekspresjonizmu i symbolizmu.

Przedstawiając faszystowskie bestialstwa na terytoriach okupowanych, autor nie potrafił przemyśleć w pełni tych wydarzeń i przedstawia tylko uczucia zwierzęcego strachu i przerażenia. Artysta gromadzi straszne detale naturalistyczne, wsmakowuje się w cierpienia i śmierć, budząc w widzu uczucie depresji. Człowiek radziecki ukazany jest w tych obrazach niepochlebnie a okupanci występują w postaci jakiejś niezwyczajnej siły żywiołowej, co jest najordynarniejszym *wypaczeniem rzeczywistości*. W rezultacie autor zupełnie nie przypadkowo zwraca się do symboliki mistycznej.

I naturalizm i formalizm w jednakim stopniu wyrażają ideologię burżuazyjną. Dlatego wykorzenienie resztek ich wpływu stanowi konieczny składnik tej nieprzejeźdździej, stanowczej walki o przewyżczenie przeżytków kapitalizmu w świadomości ludzi radzieckich, jaką prowadzi teraz partia bolszewicka i państwo radzieckie.

Aby stworzyć dzieła o wielkich wartościach artystycznych, dzieła potrzebne partii i narodowi — artysta radziecki powinien być zdolny do ujmowania życia w jego rozwoju rewolucyjnym, gdyż bez tego nie zrozumie w pełni wielkiego sensu i celu dokonywujących się w jego oczach zdarzeń i może stać się podobny do tego zagranicznego obserwatora, którego wzrok, według słów A. M. Gorkiego, „zatrzymuje się nie na faktach nowej budowy, lecz na ruinach tego, co zburzone“. ⁵⁰

*

Na arenie międzynarodowej toczy się walka dwóch systemów społecznych: socjalistycznego i kapitalistycznego.

⁴⁹ „Sowieszczanije diejatelej sowietskoj muzyki w CK WKP(b)“ str. 136.

⁵⁰ M. Gorkij, O literaturie, str. 341.

W tej walce najwyraźniej okazała się nie tylko wyższość socjalistycznego systemu gospodarki nad kapitalistycznym, ale i wyższość kultury socjalistycznej, sztuki socjalistycznej nad rozkładającą się „kulturą“ i „sztuką“ świata burżuazyjnego.

Sztuka radziecka jest zapłodniona wielką i piękną ideą komunizmu; zapuszcza ona korzenie w lud i staje się jego wiarą i prawdą; przeciwstawia się imperialistycznemu wstecznictwu i barbarzyństwu, jest pełna bojowego ducha rewolucyjnego, dąży do piękna jutra komunistycznego.

Kiedy artysta radziecki bierze do ręki pióro, pędzel czy dłuto, powinien stale mieć na względzie sens tej wielkiej walki, w której z konieczności bierze udział przez swoje przyszłe dzieło. Każde, prawdziwie ideowe i artystyczne dzieło, czy to będzie książka czy obraz, rzeźba czy film — to jeszcze jedna wygrana bitwa w walce ideologicznej przeciwko obozowi imperialistycznej reakcji, jeszcze jedno osiągnięcie w budowie wielkiego gmachu komunizmu.

A. I. Burow

Ryszard Matuszewski

Literatura polska w latach 1945—1950

1. DWA ETAPY

Proces rozwojowy naszej literatury w minionym pięcioleciu powojennym daje się podzielić wyraźnie na dwa etapy. Etap pierwszy, lata 1945 — 1948, jest etapem walki o nowe, humanistyczne oblicze literatury, walki toczonej przez grupę pisarzy lewicowych, w atmosferze wciąż jeszcze przeważających tendencji idealistycznych i formalistycznych zarówno w twórczości jak i w krytyce. Etap drugi, lata 1948 — 1950, to już walka o konkretny model literatury realizmu socjalistycznego w oparciu o coraz mocniej gruntowane podstawy teoretyczne ideologii marksistowsko - leninowskiej, walka toczona z coraz konsekwentniej i coraz powszechniej zwalczanymi przejawami idealizmu i formalizmu literatury mieszczańskiej.

Biorąc pod uwagę ścisły związek procesów rozwojowych literatury z takimiż procesami w naszym życiu społecznym i politycznym — za moment przełomowy, dzielący oba wyżej scharakteryzowane okresy, przyjąć tu należy datę plenum sierpniowego KC PZPR, które wskazując na błędy popełnione m. in. w polityce kulturalnej w latach 1945 — 1948 i błędy ideologiczne samej literatury, przyczyniło się do pchnięcia naszej twórczości literackiej na nowy tor, do ściślejszego sprecyzowania zasad walki o nową literaturę, przyczyniło się do wysunięcia na czwartym powojennym zjeździe Związku Literatów Polskich w Szczecinie (styczeń 1949) hasła walki o literaturę realizmu socjalistycznego i konsekwentnej, planowej pracy nad wprowadzeniem tych haseł w sferę praktyki twórczej naszych pisarzy.

Konsekwencją ideologicznego przełomu, jaki w wyniku plenum sierpniowego dokonał się w dziedzinie polityki kulturalnej i postawie pisarzy, staje się też powolna, ale stała zmiana oblicza naszej powojennej twórczości literackiej.

Chcąc ująć najogólniej całokształt tych procesów, należałoby z początku poświęcić parę słów ich ogólnej dynamice, następnie zaś omówić z osobna dorobek literacki najważniejszych dziedzin naszej twórczości, co częściowo — w odniesieniu do twórczości w zakresie prozy i poezji — stanowić będzie treść pracy niniejszej.

2. KIERUNEK PRZEMIAN

Sytuacja w literaturze naszej w momencie odzyskania niepodległości w roku 1945 wyglądała następująco. Mieliśmy za sobą sześć lat, w ciągu których wszelka działalność kulturalna w kraju mogła odbywać się tylko nielegalnie, w warunkach tak trudnych, że o rozwoju literatury, w potocznym tego słowa znaczeniu, prawie że nie mogło być mowy. Przyczyną tego był przy tym nie tylko brak możliwości uzewnętrznienia działalności literackiej, ale także niemożność szerszej wymiany myśli, co hamowało rozwój ideowy i artystyczny naszych pisarzy na terenach okupowanych. Konsekwencją tego stanu rzeczy stało się po pierwsze — powstanie ośrodków ideowych i artystycznych, skupiających pisarzy poza krajem, na emigracji; po drugie — niezwykle trudne warunki kształtowania takich ośrodków w kraju, częste wypadki ich całkowitej izolacji, ideowego i artystycznego zbłąkania, ulegania — często nieświadomie — najwsteczniejszym nurtom ideowym, do czego w dużej mierze przyczyniały się złe tradycje literackie okresu dwudziestolecia, zwłaszcza jego lat ostatnich, w których rozkład kulturalny dokonywał się w ścisłej zależności od polityczno - społecznego procesu faszycyzacji przedwrześniowego państwa polskiego.

Wynikiem tego procesu przed wojną było — jeśli chodzi o tę część naszej literatury, która nie zdobyła się na ścisłe związanie z klasą robotniczą — stopniowe, coraz silniejsze uleganie rozkładowym prądom kultury burżuazyjnej, bądź w ich skrajnej, jawnie antydemokratycznej, faszystowskiej odmianie, bądź w bardziej zamaskowanej postaci różnych, podbudowanych idealistyczną filozofią, teorii, stanowiących wyraz schyłkowego pesymizmu i agnostycyzmu tej filozofii, jej głęboko antyhumanistycznej niewiary w postęp i zwycięstwo klasy robotniczej.

Ośrodkiem walki z tymi tendencjami w naszej literaturze stały się w latach powojennych przede wszystkim środowiska, będące kontynuacją tej linii rozwojowej naszej literatury, jaką stanowiła przed wojną działalność twórcza pisarzy lewicowych. Było nim środowisko pisarzy i artystów, którzy wyemigrowali z kraju do Związku Radzieckiego, oraz związane z nimi środowisko pisarzy i artystów w kraju. Te właśnie środowiska podjęły w momencie odzyskania niepodległości i zorganizowania podstaw państwa ludowego walkę o nową ideologię kulturalną w Polsce.

Pierwszy etap tej walki, którą określiliśmy wyżej jako walkę o najogólniej pojęte humanistyczne oblicze literatury, polegał przede wszystkim na przeciwstawieniu się świadomej ucieczce sztuki od rzeczywistości, jej świadomym, antyrealistycznym tendencjom; polegał na wysunięciu i umotywowaniu postulatów realizmu w literaturze, na razie w ujęciu najogólniejszym, ze zwróceniem uwagi pisarzy przede wszystkim na wzorce wielkiej tradycji literackiej, na osiągnięcia realizmu krytycznego.

Konieczność stoczenia takiej walki uzasadniały w pełni prądy nurtujące tak poezję jak prozę okresu wojennego. W prozie panował psychologizm, ekspresjonizm i naturalizm, w poezji — formalizm i estetyzm. Kampania marksistowskiej krytyki podziałała hamująco na ich wzrost, skierowała dyskusję na zagadnienie realizmu jako metody twórczej.

Dyskusja ta już w pierwszym etapie wykazała, jak słabe były u nas ideologiczne korzenie większości wymienionych wyżej nurtów artystycznych, jak niewielki stawiano w gruncie rzeczy opór świadomej i konsekwentnej kampanii krytyki marksistowskiej.

Ani modny na zachodzie egzystencjalizm, ani większość innych atakowanych kierunków ideowych i artystycznych, rozpowszechnionych na zachodzie, nie znalazła w Polsce przekonanych obrońców i zwolenników.

Błędnym byłby jednak sąd, który by ów brak obrony pozycji wrogich wobec lansowanej przez marksistowską krytykę estetyki realizmu uznał za równoznaczny ze zwycięstwem jej założeń. Brak ów był raczej konsekwencją specyficznego typu uwstecznienia ideologicznego tych czynników, które na naszym gruncie podjęły obronę burżuazyjnych pozycji w kulturze.

Rezultatem tego uwstecznienia naszej burżuazji, tak w dziedzinie społeczno - ekonomicznej (likwidacja resztek feudalizmu dopiero w roku 1945) jak i kulturalnej, była chętna rezygnacja z obrony takich pozycji jak najnowsze zachodnio - europejskie kierunki myśli idealistycznej oraz

ich artystyczne odpowiedniki, a skupienie tej obrony na pozycjach rodzimego tradycjonalizmu, pozostającego w ścisłym sojuszu z filozoficzną, kulturalną i polityczną postawą reakcyjnej części kleru i tzw. „sfer katolickich“. Z tych właśnie pozycji, pozycji „Tygodnika powszechnego“, „Tygodnika Warszawskiego“ i „Znaku“ — próbuje się od pierwszego momentu dyskusji przeciwstawić postulatowi metody realistycznej — katolicki personalizm oraz wątlą obronę psychologizmu. Z czasem wyznawcy idealizmu zastępują psychologizm „katolickim realizmem“, co jest charakterystyczną zmianą taktyki wroga i unaocznia w pełni słabość oraz niezupełność ideologicznych sformułowań naszej krytyki w pierwszym etapie jej ofensywy kulturalnej, ich niekonkretność, którą usunąć by mogło jedynie zrozumienie zasadniczej wyższości realizmu socjalistycznego nad realizmem krytycznym. Lata 1947 — 1948 są niewątpliwie latami, w których realizacja postulatów nowej literatury posuwa się zbyt powoli, w którym na pewnych odcinkach następuje nawet całkowite jej zahamowanie.

Wyraża się to w cechującym dużą część naszej literatury tego okresu — i to literatury tworzonej często przez pisarzy postępowych — uleganiu estetyce burżuazyjnej, w częstym braku klasowej oceny opisywanych wydarzeń, w obawie i nieprzygotowaniu do podejmowania tematyki najściślej współczesnej, tematyki budownictwa socjalistycznego.

3. PROZA 1945 — 1948

a) *Rozrachunek z przeszłością.*

Momentem w sposób zresztą dość zrozumiałym ciążącym na literaturze tego okresu jest moment rozrachunku z niedawną przeszłością, z ledwie że minioną rzeczywistością wojenną, przy czym jednakże do jej pełnej literackiej oceny brak jeszcze naszym pisarzom perspektyw ideowych. Stąd przewaga w owym okresie twórczości podejmującej tematy wojenne, a jednocześnie brak utworów, które by ów okres wojenny umiały ująć w sposób syntetyczny, przewaga nowelistyki oraz esseistyki i utworów pamiętnikarskich nad powieścią, która obiera z kolei raczej tematy z okresu poprzedniego, przedwojennego. I tak okres wojenny znajduje w latach 1945 — 1948 swoje odzwierciedlenie w nowelach i opowiadaniach *Andrzejewskiego, Borowskiego, Putramenta, Pruszyńskiego, Adolfa Rudnickiego, Sandauera, Żukrowskiego, Filipowicza, Piętaka*, nie powstaje natomiast żadna godna uwagi powieść o tym okresie. Charakter pamięt-

nikarski maja: „Krata“ *Gojawiczyńskiej*, „Dymy nad Birkenau“ *Szmaglewskiej* i inne wspomnienia z obozów; na pograniczu gatunków znajduje się „Miasto niepokonane“ *Brandysa*. Zbiorem esejów jest również najwybitniejszy utwór literacki poświęcony martyrologii lat wojennych — pełne głębokiej, humanistycznej treści „Medaliony“ *Zofii Nałkowskiej*. Natomiast okres przedwojenny znajduje swoje zwierciadło w próbach o charakterze wyraźnie powieściowym: „Mury Jerycha“ *Brezy*, „Rzeczywistość“ *Putramenta*, „Węzły życia“ *Nałkowskiej*.

Oblicze ideowe naszej twórczości przedstawia się w tym okresie jeszcze dość niejednolicie. Bardziej upolityczniony charakter mają raczej utwory poetyckie i to głównie jeszcze z okresu wojennego (poezje *Ważyka*, *Jastruna*, *Pasternaka*, wojenne wiersze *Szenwalda*). W prozie zdecydowana postawa ideowa cechuje przede wszystkim wspomnianą powieść *Putramenta* „Rzeczywistość“, obrazującą walkę lewicowych grup młodzieży przedwojennej z reżimem sanacyjnym, oraz późniejsze o parę lat debiuty pisarskie autorów, stanowiących pierwszą kadrę wkraczających do naszej literatury powojennej nowych klas społecznych, np. książki *Lucjana Rudnickiego*, *Gałaja* itp. Z pisarzy mieszczańsko-inteligenckich, dawniej obcych zarówno ideologii rewolucyjnej jak i realistycznej metodzie twórczej, poważną przemianę przechodzą *Tadeusz Breza* i *Jerzy Andrzejewski*.

b) *Ewolucja pisarzy inteligencko - mieszczańskich*

Książka *Tadeusza Brezy* „Mury Jerycha“ choć wskazuje na nieprzezwyciężone trudności, jakie napotyka na swej drodze pisarz ukształtowany w szkole psychologizmu, wówczas kiedy stawia sobie zadanie krytycznego realisty, świadczy mimo to dobitnie o podjęciu przez *Brezę* takiego zadania, co jest dużym krokiem naprzód w zestawieniu z jego przedwojennym debiutem. Zbiór opowiadań wojennych *Andrzejewskiego* „Noc“ stanowi znamieny dokument kolejnych etapów, przez jakie przechodziła w czasie okupacji twórczość tego pisarza: od katolickiego, psychologizującego dramatu, jakiego przykładem był jego przedwojenny „Ład serca“, a podczas wojny pierwsze z opowiadań tomu „Noc“ — „Przed sądem“ — do pierwszych prób zarysowania rzeczywistego, społecznego tła opisywanych konfliktów w opowiadaniu „Wielki tydzień“ i wreszcie w pierwszej realistycznej powieści na temat Polski współczesnej — „Pociąg i diament“.

Przemiana zachodząca w twórczości *Jerzego Andrzejewskiego*, której etapem końcowym — w tym pierwszym okresie rozwoju naszej literatury powojennej — jest „Popiół i diament“, książka bynajmniej nie pozbawiona poważnych błędów ideologicznych, ale zarazem niezwykle cenna jako wyraz rozwoju pisarza, książka o walce Polski Ludowej z podziemiem faszystowskim, stanowi najbardziej może typowy i znamieny przykład przeobrażeń, jakie przechodzi w tym czasie najlepsza, najuczciwsza część przedstawicieli naszej literatury, poprzednio nie związanej z obozem postępu. Na przykładzie tym widać zarówno długą i trudną drogę, którą ci pisarze w owym okresie przebyli, jak i konieczność dalszych ich przemian ideowych. Tym tłumaczy się z jednej strony fakt słusznego nagrodzenia książki Andrzejewskiego w roku 1948, z drugiej strony do pewnego stopnia — jej surowa ocena przez krytykę marksistowską, choć tutaj trzeba powiedzieć wyraźnie, że stosunek krytyki do wielkich zadań, jakie miała ona do spełnienia, nie zawsze był właściwym, w pełni partyjnym do nich stosunkiem.

c) Błędy krytyki

Skoro już jesteśmy przy ważkim zagadnieniu krytyki, podkreślić trzeba, że jednym z jej głównych braków w naszym współczesnym życiu literackim był, i często jest jeszcze obecnie, brak jednolitej metody i stąd błędna niewspółmierność w ocenie poszczególnych zjawisk naszej nowej literatury. Wskutek niewypracowania podstaw teoretycznych polskiej krytyki marksistowskiej, nie tylko poeci i prozaicy nie mieli przed sobą, zwłaszcza w początkowym okresie, jasno zarysowanego celu w postaci głównych zasad metody socjalistycznego realizmu, ale i samym krytykom brakowało na ogół właściwej busoli pozwalającej im z jednej strony — wydobyć z utworu literackiego to, co jest w nim z punktu widzenia rozwoju przyszłej socjalistycznej kultury nowe i twórcze, z drugiej zaś — dostrzec i w porę uderzyć na alarm z powodu objawów stanowiących niebezpieczeństwo zahamowania jej rozwoju.

Krytyka ta w zbyt małym stopniu pomagała pisarzom w kształtowaniu się ich ideologii artystycznej, nie spełniła zadania wychowawczego w stosunku do wielu twórców starszej i młodszej generacji, powodując następnie często zajmowanie przez nich pozycji zdecydowanie fałszywych ideologicznie. Nawet w przypadkach gdzie dalszy rozwój pisarza poszedł po słusznej linii, popełniła ona wiele błędów.

Choć na przykład surowa krytyka „Popiołu i diamentu“ Andrzejewskiego była w zasadzie słuszna, to jednak za mało zawierała słów ciepłej zachęty dla pisarza, który pierwszy podjął trudny temat konfliktów tworzącego się państwa ludowego. Odwrotnie w przypadku Brezy mieliśmy do czynienia początkowo z przechwalaniem i przecenianiem jego książki przez jednego z krytyków. Skutkiem tego błędu był następny: wskazywanie w toczącej się później na temat „Murów Jerycha“ polemice już tylko na braki i wady tej książki, co było równie niesłuszne, tak z uwagi na dalszy rozwój twórczy jej autora jak na ogólny sąd o jego dziele, ujęty we właściwej perspektywie historycznej.

Brak wnikliwej ideowej krytyki był także niewątpliwie jedną z przyczyn niepokojących przejawów w rozwoju twórczym *Adolfa Rudnickiego*, trzeciego — obok Andrzejewskiego i Brezy — wybitnego prozaika średniej generacji. Na początku omawianego przez nas okresu Rudnicki mógł słusznie wydawać się pisarzem o wiele bardziej zbliżonym do stanowiska, zajmowanego na ówczesnym etapie przez pisarzy lewicy. Był autorem mocnych i wyrazistych ideowo opowiadań z lat 1939 — 1944 („Koń“, „Józefów“, „Wrzesień“). Niewątpliwym błędem krytyki (między innymi niżej podpisanego) stanowiło niedostrzeżenie faktu, że w swych powojennych opowiadaniach, niezależnie od głębokiej treści humanistycznej, a nawet akcentów wyraźnego upolitycznienia („Major Hubert z Armii Andersa“) Rudnicki daje wyraz niebezpiecznym tendencjom idealistycznym, które z czasem przybiorą zdecydowaną postać nieprzypadkowej omyłki ideowo - artystycznej i odejścia od realizmu, jak, opowiadanie „Pałeczka“, wydane w roku 1950. Zadaniem krytyki było wcześniejsze zasygnalizowanie niebezpieczeństw stojących na drodze rozwoju twórczego takiego pisarza jak Rudnicki, ukazanie, na czym polegają jego błędy, a gdzie kryje się źródło jego siły pisarskiej, możliwości rozwojowe jego świetnego talentu, któremu wyraz dał ostatnio w takich choćby utworach jak napisane w roku 1948 opowiadanie „Ucieczka z Jasnej Polany“, świadczące, że ma on przed sobą w dalszym ciągu, mimo ostatnich błędów, znakomite perspektywy pisarskie.

Poważnym błędem naszej krytyki było też przejście do porządku dziennego, nieocnienie i nieprzedyskutowanie pierwszej ambitnej próby podjęcia przez naszą literaturę tematu odbudowy w książce *Jerzego Pytlakowskiego* „Fundamenty“, napisanej w roku 1947 i opisującej dzieje uruchomienia wrocławskiej fabryki wagonów „PaFaWag“. Książka ta mimo licznych błędów zasługiwała bardziej niż inne na ocenę i dyskusję i jest

rzeczą doprawdy żenującą, że ocenę taką podjęła obecnie przed nami krytyka radziecka, w związku z przekładem książki na język rosyjski.

d) *W walce z formalizmem, psychologizmem i estetyzmem*

Po sześćoletniej przerwie wydawniczej lata 1945 — 1948 są okresem o wzmózonej, obfitej produkcji literackiej. Poważną jej część stanowią utwory powstałe w czasie wojny w latach 1939 — 1944. To przesądza o ideologicznym obliczu tej literatury, wynikłym z wyżej opisanej sytuacji ideowej w owym okresie. Pisarze, którzy później, w latach powojennych, zaczęli często dojrzywać do właściwej artystycznej i ideowej oceny rzeczywistości, wydają niekiedy książki, będące do pewnego przy najmniej stopnia wynikiem kanonów estetyki okresu poprzedniego.

Dotyczy to zarówno dzieł pisarzy należących do starszego i średniego pokolenia jak i najzdolniejszych, powojennych debiutantów w dziedzinie prozy. Utworem, na którym odbiła się w sposób wyraźny owa zmiana kanonów estetyki, przejścia od warsztatu powieści psychologizacyjnej do założeń realizmu, są rozpoczęte w czasie okupacji, a zakończone już w parę lat po wojnie „Węzły życia“ Zofii Nałkowskiej. Książka ta, o założeniach podobnych do „Murów Jerycha“ Brezy, jest próbą artystycznej oceny i krytyki życia warstw rządzących Polską przed rokiem 1939. Próba ta jest — podobnie jak dzieło Brezy — pozbawiona tej pełnej historycznej perspektywy, jaka do takiej oceny jest potrzebna i jaką dać może tylko przeciwstawienie obrazowi rzeczywistości krytykowanej — oblicza nowych, narastających, rewolucyjnych treści życia ludu, walki klasy robotniczej.

Dawne kanony estetyczne, prymat psychologicznej problematyki i dążność do pewnego jak gdyby wyizolowania opisywanych wydarzeń z kręgu społecznej rzeczywistości, mimo nieuchronnego nawiązywania do niej, cechuje powstałe w czasie wojny opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza „Stara cegielnia“ i „Młyn nad Lutynią“. Obciążone formalizmem i psychologizmem są debiuty Kazimierza Brandysa i Stanisława Dygata, którzy również przejść muszą długą drogę ideową i artystyczną, aby się od tych obciążeń uwolnić.

Siła tych obciążeń i niedomagania krytyki sprawiają, że ewolucja tych pisarzy zwłaszcza w latach 1945 — 1948, nie zawsze przebiega w sposób prosty i celowy, i że do chwili obecnej nie można uważać jej w stosunku do tych pisarzy za ukończoną. Ewolucja ta jednak — zwłaszcza

u Kazimierza Brandysa, który od czasu wojny zdążył wydać już pięć powieści i pisze szóstą, przy czym większość z nich znaczy postęp ideowy w stosunku do utworów poprzedzających je — zasługuje na baczną uwagę i stanowi również znamienny przejaw odejścia pisarza od dawnej, jałowej, psychologizycznej problematyki w stronę nowych treści, ku którym kieruje literaturę metoda realistyczna.

Druga książka Brandysa, opowieść o dziejach Warszawy w ciągu pięciu lat okupacji pt. „Miasto niepokonane“, nie dawała wprawdzie pełnej i trafnej ideologicznej oceny opisywanego przezeń okresu historycznego, była jednak jedną z pierwszych prób zmierzenia się z realiami przeżyć okupacji i jedna z pierwszych ujmowała w całość wojenny epos Warszawy. Cykl „Między wojnami“, którego pierwszy tom ukazał się w roku 1948, był jeszcze wyraźniejszą manifestacją postępowej, antyfaszystowskiej postawy pisarza. Podobnie Stanisław Dygat, przewyciężywszy relatywistyczno - sceptyczną inteligentną postawę cechującą „Jezioro Bodeńskie“, zdobywa się na skromne jeszcze wprawdzie, niemniej ważne dla rozwoju tego pisarza zaakcentowanie postępowego stanowiska ideowego w następnej powieści „Pożegnania“ i w szkicach „Poła Elizejskie“.

e) *Jałowość literatury opartej o założenia idealistyczne i formalistyczne.*

Trzeba podkreślić z naciskiem, że o ile formalizm i psychologizm literatury międzywojennej, ciężący na debiutach Brandysa, Dygata, czy Pawła Hertza („Sedan“), mógł być do pewnego przynajmniej stopnia od razu zwycięsko przełamany dzięki wyraźnemu oddziaływaniu, jakie wywierała na ich twórczość ideologia marksistowska, o tyle ten sam formalizm i psychologizm, cechujący np. obfitą w latach 1945 — 1948 twórczość katolickiego „personalisty“ Jerzego Zawieyskiego czy też debiut pisarski katolickiego „liberała“ Stefana Kisielewskiego „Sprzysiężenie“, okazał na tych przykładach całkowitą swoją jałowość. Zarówno dramaty oderwanych od życia postaw moralnych kontynuowanych przez Zawieyskiego („Droga do domu“, „Noc Huberta“, liczne nowele, obfita twórczość dramatyczna) jak ideowa pustka i nihilizm „Sprzysiężenia“, wskazywały dobitnie na głęboki kryzys wszelkiej twórczości, podejmującej próbę zgalwanizowania i sztucznego utrzymania przy życiu obumierających odmian literackich, opartych na założeniach estetyki burżuazyjnej.

f) *Walka z naturalizmem.*

Podobne zjawisko występowało tam, gdzie źródłem deformującym obraz rzeczywistości był dla pisarza nie formalizm czy psychologizm, lecz karykatura realizmu krytycznego — naturalizm. Tam gdzie przeciwdziałało mu krytyczne spojrzenie obserwatora uzbrojonego choćby częściowo w oręż teorii, pozwalającej wykrywać w odtwarzanej rzeczywistości zjawiska istotnie typowe — powstające utwory mogły być utrzymane w granicach realizmu krytycznego (np. opowiadania Artura Sandauera „Śmierć liberała“, mimo iż nie brak w nich wpływów współczesnej, naturalistycznej prozy amerykańskiej); tam pisarz mógł toczyć zwycięsko walkę z przerostami naturalistycznymi (np. *Tadeusz Borowski*, u którego występowały one wyraźnie w jego debiucie „Pożegnanie z Marią“ i tomiku krótkich opowiadań „Kamienny kwiat“, później *Bohdan Czeszko* i inni z pokolenia najmłodszych, po wojnie debiutujących pisarzy).

Bez oręża marksistowskiej teorii, bez syntetyzującego, porządkującego i hierarchizującego spojrzenia — tendencje naturalistyczne mogły natomiast dać w rezultacie naszym pisarzom — albo tylko pozbawiony szerszych perspektyw „mały realizm“ („Prawo jesieni“ *Rusinka*, „Stolica“ *Gojawiczyńskiej*, później „Żelazna Kurtyna“ *Boguszewskiej* i „Uliczka Klasztorna“ *Kowalskiej*), albo skierować ich — niekiedy nawet najszczerszą i najuczciwszą — krytyką społeczną na manowce tradycyjnej, idealistycznej interpretacji rzeczywistości, względnie w ślepy zaułek irracjonalnej fantastyki, czego przykładem jest twórczość *Ksawerego Pruszyńskiego* („Trzyńście opowiadań“, „Karabela z Meschedu“). Tę samą ucieczkę w zaułek fantastyki oraz jeszcze silniejsze tendencje naturalistyczne cechują twórczość *Wojciecha Żukrowskiego*, który biologiczną „jurnością“ i jędrnością stylu usiłuje przesłonić płytkość naiwnej, z fideistycznych założeń wyrosłej problematyki swych opowiadań („Z kraju milczenia“, „Piórkiem Flaminga“). Mimo to stwierdzić trzeba, że za zatrzymanie się tego wybitnie zdolnego, młodego prozaika na fałszywych pozycjach ideologicznych dużą odpowiedzialność ponosi niewłaściwy, za mało pedagogiczny stosunek krytyki do tego pisarza.

g) *Powieść historyczna.*

Innym rodzajem swoistej ucieczki od konfliktów aktualnej rzeczywistości staje się w tym okresie dla niektórych pisarzy powieść historyczna.

Świadczy o tym już sam wybór tematów, mało powiązanych z aktualną walką i nawiązywaniem do postępowych tradycji rewolucyjnych naszej historii. Uderza zainteresowanie tematami piastowskiego średniowiecza, mające w zamierzeniach autorów stanowić odpowiedź narodu na fałszywe teorie i kłamstwa nacjonalistycznej propagandy hitlerowskiej odnośnie dziejów słowiańszczyzny. Pod piórem takich pisarzy jak *Karol Bunsch* czy *Jan Wł. Grabski* nie wnoszą one jednakże nowego, krytycznego spojrzenia na omawianą epokę, będąc jedynie wykładnikiem nienaukowego, idealistycznego kierunku, przeważającego w naszej dotychczasowej historiografii. Z dwu najambitniejszych prób stworzenia powieści o epoce millenium — jedna: „Srebrne Orły“ *Teodora Parnickiego*, książka pisana na emigracji, daje obraz epoki bogaty w szczegóły erudycyjne i rozległy, ale zbudowany w sposób eklektyczny, nie oparty na konsekwentnych założeniach metodologicznych; druga — wielotomowa epopea *Antoniego Gołubiewa* o Bolesławie Chrobrym — reprezentuje, niezmiernie charakterystyczny dla nowoczesnej myśli idealistycznej, naturalistyczny empiryzm, stosujący obficie elementy naukowej wiedzy o epoce w tym celu, aby na ich tle ukazać również i subiektywną, biologiczną, niesprawdzalną i metafizyczną „resztę“. Postawie tej odpowiada u *Gołubiewa* i wyrażają ją również subiektywistyczna, młodopolska maniera stylizacji językowej.

h) *Ku nowym treściom klasowym literatury*

Budzi natomiast już w tym okresie uwagę, zawierając w sobie pierwiastek „nowego“, twórczość najczęściej typu pamiętnikarskiego lub półpamiętnikarskiego, wychodząca spod pióra debiutantów, którzy reprezentują wkraczające do literatury kadry pisarskie robotnicze i chłopskie.

Na czoło wysuwa się tu wyjątkowo dojrzały nie tylko ideowo ale i artystycznie pamiętnik *Lucjana Rudnickiego* „Stare i nowe“. Jego część pierwsza, uwieczniona w roku 1949 nagrodą państwową i stosunkowo szeroko analizowana przez krytykę, stanowi niezmiernie interesujący przyczynek do dziejów kształtowania się polskiej klasy robotniczej w uprzemysławiającej się Kongresówce na przełomie XIX i XX wieku. Wydany niedawno tom drugi wprowadza nas w historię ruchu socjalistycznego lat 1901 — 1904. Dla terażniejszej i przyszłej naszej literatury pamiętnik *Rudnickiego* ma duże znaczenie, stanowi on przykład sięgnięcia do nieruszonych dotąd i zupełnie niewykorzystanych bogatych tradycji walk

i zmagañ polskiej klasy robotniczej, jako do źródła dzisiejszych jej zwycięstw i osiągnięć.

Tej perspektywy zwycięstwa, wyraźnie przebijającej z kart pamiętnika Rudnickiego, tej atmosfery radosnego optymizmu nawet w najcięższych momentach walki — nie ma w drugim opublikowanym obecnie pamiętniku robotniczym „Dziecko ulicy“ *Izydora Koszykowskiego*. Przeciwnie, stanowi on wstrząsający w swoim tragizmie dokument lat ucisku i niedoli proletariatu w Polsce burżuazyjnej. Pamiętnika Koszykowskiego można by właściwie nie zaliczać do literatury ostatniego pięciolecia, został bowiem napisany przed wojną, a jego autor, jeden ze słynnej listy pięćdziesięciu rozstrzelanych w roku 1943 członków Polskiej Partii Robotniczej, nie dożył chwili wyzwolenia. Zważywszy jednak retrospektywny charakter wielu utworów wydanych w pierwszych latach po wojnie i przyjmując, że jednym z elementów umiejscawiających utwór literacki w jakimś okresie historycznym jest dopiero fakt jego publikacji, mamy wszelkie prawo wspomnienia tu o tej pozycji, wyróżnionej w roku 1948 przez jury nagrody literackiej „Odrodzenia“.

Żeby wyczerpać dziedzinę pamiętnikarstwa robotniczego zanotować należy również „Pamiętniki górników“, wydane przez PIW, oraz dwa „Pamiętniki robotników z czasów okupacji“ (Ireny Nieznaniec i Kazimierza Szymczaka, wyd. „Książka i Wiedza“). Dziedzina ta stanowi niewątpliwie, zwłaszcza jeśli chodzi o przeciętne jej przejawy, zjawisko z pogranicza literatury, ale z pogranicza niezmiernie wagi dla nowej tematyki naszej twórczości współczesnej i dla jej nowych treści klasowych.

Do literatury typu raczej pamiętnikarskiego niż powieściowego należałoby zaliczyć także wielotomowy cykl młodego pisarza chłopskiego, *Juliana Gałaja*, „Mystkowice wioska mała“. Książka ta daje cenne, nowe spojrzenie na dzieje wsi polskiej w latach 1914—1939 ze stanowiska całkowicie postępowego, nawiązuje do tradycji powieści Kowalskiego, Kruczkowskiego i Wasilewskiej z ostatniego dziesiątka lat międzywojennych i ujawnia w poszczególnych fragmentach duży narracyjny talent autora. W całości jednak rozsypuje się z powodu zupełnego braku jednolitej akcji i kompozycji. Wydanie książki w formie trzytomowej pseudo-powieści stanowi poważny błąd wydawnictwa, które powinno było przepracować utwór z autorem, skłonić go do przeróbek i skrótów oraz opublikowania książki w odpowiedniejszej i strawniejszej dla czytelnika postaci,

Taką czytelniejszą postać mają np. gawędziarskie powieści o tematyce chłopskiej pióra *Józefa Pogana*, mimo iż autor ich, obdarzony niewątpliwym tzw. samorodnym talentem, stoi na o wiele niższym szczeblu świadomości ideowej niż Gałaj, a utwory jego w najlepszym razie nie wykraczają poza prymitywny naturalizm opisu stosunków wiejskich.

Kontynuacją debiutów przedwojennych pisarzy zajmujących się tematyką wiejską są: proza *Stanisława Piętaka*, słabsza jednak o wiele od jego wierszy i świadcząca o rozluźnieniu kontaktu pisarza ze środowiskiem, które opisuje, dalej powieści *Józefa Mortona*, *Teodora Goździkiewicza* i *Antoniego Olchy*. Ogólnie biorąc można by o nich powiedzieć, że są — każda w swoim zakresie — próbami odrobienia zaległości, jakie ma nasza powieść w stosunku do tematyki wiejskiej, w stosunku do pełnego klasowego ujęcia obrazu wsi współczesnej. Żadna z tych prób jednakże zaległości tych nie wyrównywa, żadna zresztą — prócz ostatniej powieści *Olchy* — nie dotyczy współczesności powojennej.

4. PROZA 1948—1950

a) *Walka o współczesną tematykę*

Literaturę powieściową i nowelistyczną okresu 1948—1950, okresu, jaki dzieli nas od plenum sierpniowego, scharakteryzowałem szerzej na łamach „*Nowej Kultury*“ („Na temat prozy — próba obrachunku“, nr 11, 1950). Podkreśliłem tam, że próbując dać dziś zarys osiągnięć naszej prozy literackiej należy zadać sobie przede wszystkim pytanie, w jakim stopniu twórczość nasza odeszła od dawnych błędów i obciążeń literatury mieszczkańskiej, o ile zbliżyła się do realizacji postulatów socjalistycznego realizmu.

Łatwo stwierdzić już przy samym zestawieniu ilościowym utworów z tego okresu wyraźny zwrot ku tematyce najściślej współczesnej, powojennej, oraz wyraźny odwrót od przeważających poprzednio wojennych tematów.

Pisarzom zbliżonym do ideologii postępu zwrot ku tematyce i konfliktom dnia dzisiejszego zaczyna przy tym unaoczniać w sposób coraz bardziej wyrazisty zasadniczą, centralną problematykę opisywanych zjawisk, jej właściwy, klasowy charakter.

Pozycjami torującymi drogę nowemu, realistycznemu i klasowemu widzeniu rzeczywistości są tu: książka *Witolda Zalewskiego* („Traktory zdobędą wiosnę“), opisująca proces powstawania spółdzielni produkcyjnych;

opowiadanie *Tadeusza Konwickiego* pt. „Przy budowie“, obrazujące przekształcanie się psychiki robotników w warunkach pracy socjalistycznej; powieść *Jana Wilczka* („Nr 16 produkuje“), w której podobnie jak w „Fundamentach“ Pytlakowskiego odmalowane są dzieje uruchomienia po wojnie jednej z fabryk na Śląsku; dalej parę nowych opowiadań i szkice publicystyczne *Tadeusza Borowskiego* oraz ostatnie, interesujące debiuty *Bogdana Hamery* (powieść „Na przykład Plewa“) i *Mirostawa Kowalewskiego* („Kampania znaczy walka“); zbiór reportaży *Mariana Brandysa* pt. „Spotkania włoskie“, napisanych podczas półtorarocznego pobytu autora we Włoszech, na temat współczesnej walki włoskiej klasy robotniczej; opowiadania *St. Kowalewskiego* „Odzyskany świat“ oraz tom prozy *Stanisława Wygodzkiego* „Widzenie“, poruszający niezmiernie istotną tematykę walk KPP i obecnego życia Partii.

Utwory te niezależnie od wszelkich niedociągnięć czy usterek, jakie niewątpliwie może wysunąć analizujący je krytyk, uznać należy za twórcze i wytyczające nowy kierunek naszej literatury. Ta ich twórcza rola podkreślona została faktem wyróżnienia wszystkich prawie autorów przez przyznanie im tegorocznych literackich nagród państwowych II i III stopnia. Posiadając głęboko ideowy, kierunkowy niejako, charakter — nagrody owe nie powinny, rzecz jasna, przesłaniać krytyce jej właściwego zadania, jakim jest słuszna, partyjna ocena zarówno walorów jak i niedociągnięć nagrodzonych utworów. Większość z nich ma charakter szkicowy, półpowieściowy, niekiedy całkowicie reportażowy. Los bohatera nie został tu przeważnie jeszcze zamknięty w wyraźną całość, jaką daje powieść realistyczna.

Jest to zrozumiałe. Wchodzi tu przecież w grę zupełnie nowy dla naszych pisarzy zakres problematyki, nowy rodzaj tematów, które pisarz musi opanować, by móc poruszać się wśród nich pewnie i swobodnie. Za wzór i model pisarzom naszym służyć tu mogą wprawdzie duże osiągnięcia współczesnej powieści radzieckiej, niemniej sama umiejętność korzystania z tych wzorów wymaga jeszcze od naszych pisarzy długiej i niełatwej pracy. Jak niesłychanie trudne bywa dla naszych pisarzy dochodzenie do nowych zagadnień, świadczyć mogą książki takie jak: „Skrzydło Dedala“ *Juliusza Żuławskiego* czy też pół-powieść, pół-reportaż *Stanisława Kowalewskiego* „Prosta droga“,¹ gdzie możliwości autorów

¹ Kowalewski napisał jednak poza tym interesującą i pionierską nowelę „Walka klas“, o wiele lepszą od wyżej wymienionej książki.

ukazały się zbyt nikle w stosunku do podjętego zamierzenia, jakim jest danie obrazu nowego życia w zdążającej do socjalizmu Polsce Ludowej.

Już jednakże ambicja ich podejmowania ma swoje znaczenie, jest wyraźnym krokiem naprzód w stosunku do coraz rzadziej się pojawiającej literatury, która odmalowuje współczesność w sposób całkowicie naturalistyczny. Przykłady takiego podejścia do współczesnej tematyki stanowią wspomniana wyżej „Żelazna Kurtyna“ Boguszewskiej lub „Uliczka Klasztorna“ Anny Kowalskiej. Coraz radsze są też takie ześlizgnięcia się na obce pozycje ideologiczne, jak wymieniona już również przez nas „Pałeczka“ Adolfa Rudnickiego.

Tu trzeba jednak zaznaczyć, że błędnym byłby sąd uzależniający powstawanie naszej nowej literatury jedynie i wyłącznie od bardzo ważnego ale bynajmniej nie jedyne go czynnika, jakim jest zbliżanie się pisarza do tematyki współczesnej.

O ile — jak wspomniałem — pisarzom, którzy oparli się o ideologię marksizmu, zwrot ku tematom dnia dzisiejszego ułatwia dostrzeżenie istotnych cech wielkich przemian zachodzących w naszej rzeczywistości, o tyle zwrot ku współczesności, bez klasowego na nią spojrzenia, bez umiejętności jej klasowej interpretacji lub z intencją przesłonięcia jej klasowej treści, nie może doprowadzić do jej poprawnej i prawidłowej oceny przez pisarza, przeciwnie, w każdym z takich wypadków musi doprowadzić do zniekształcenia jej obrazu.

Trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że dziś także i pisarze negujący podstawy ideologii marksistowskiej coraz rzadziej uprawiają literaturę oderwanego od życia dramatu postaw moralnych (nowele Jerzego Zawieyskiego w „Znaku“ i „Tygodniku Powszechnym“), a coraz częściej przechodzą na zajęta przez marksistów płaszczyznę realizmu. Takie stanowisko zajmują dziś ideologowie i pisarze, określający się mianem „katolików świeckich“. Twierdzą oni, że nie ma lepszego argumentu przeciwko materializmowi niż udowodnienie, że z niemarksistowskiego — w danym wypadku katolickiego — idealistycznego stanowiska da się także stworzyć podstawy literatury pozytywnej i odzwierciedlającej współczesność. Przykłady przemawiające za tą tezą w literaturze dotąd jednak nie istnieją. Próby ujęcia współczesności z tego stanowiska jak np. „Ręka ojca“ Wojciecha Żukrowskiego — mają charakter naturalistyczny, świadczą o drobnomieszczańskich korzeniach tej twórczości i przemawiają w grun-

cie rzeczy za przypuszczeniem, że bez pełnego przyjęcia ideologicznych założeń marksistowskich trudno pisarzowi współczesnemu stworzyć prawidłowy i twórczy obraz naszej epoki.

b) *Walka o klasową ocenę przeszłości.*

Aczkolwiek branie na warsztat przez młodych pisarzy nowej współczesnej tematyki jest jednym z głównych czynników oderwania się od dawnych burżuazyjnych tendencji formalno-treściowych naszej prozy, to jednak elementy realizmu socjalistycznego można wydobyć także, kreśląc zgodnie z jego założeniami obraz przeszłości, odnajdując w niej i wydobywając to co nowe, rozwijające się i twórcze. Praktyka wykazuje jednak, że nie jest to bynajmniej zadaniem łatwiejszym, niż sięganie po nową tematykę, dlatego najambitniejsze nawet próby ukazania powieściowego rodowodu naszej współczesności, dania pełnego obrazu okresu międzywojennego czy też lat wojennych nie są wolne od błędów i usterek ideowo-artystycznych, od ulegania konwencjom literatury mieszczańskiej.

Najambitniejszą z takich prób, podejmujących zadanie anologiczne do tych, które podjęli w swych dawniej wydanych książkach Jerzy Putrament, Zofia Nałkowska czy Tadeusz Breza, jest — jeśli chodzi o okres 1948—1950 — niezakończony jeszcze cykl Kazimierza Brandysa „Między wojnami“, którego trzy tomy na ogólną liczbę czterech zamierzonych ukażały się dotąd. Zaletą ich jest ambitny zamiar ukazania pewnej syntezy opisywanego okresu, wadami — niedostatek konkretnych obserwacji, które by świadczyły o uczestnictwie autora w opisywanym procesie historycznym zwycięstwa nowej klasy społecznej, mimo fatalistycznie potraktowane losy głównych bohaterów, co w intencji autora miało zilustrować społeczne ich zdeterminowanie, dało zaś w rezultacie pewien brak uwzględnienia czynnej, aktywnej roli jednostki.

Większości pozostałych powieści, mających charakter rozrachunku z przeszłością, brak — poza innymi wadami — rozmachu koncepcyjnego, ambicji, choćby nawet niezrealizowanych, dania jakiejś syntezy, epoki, z której zrodziła się, przewyciężając ją, nasza współczesność.

Odsetek utworów opowiadających o okresie wojenno-okupacyjnym w porównaniu z latami 1945—1948 zmalał bardzo znacznie, co jest zrozu-

miałe. Byłoby jednak — jak sędzę — błędem nie tylko uznawanie tematyki tej za przebrzmiałą, ale również zadowolenie się dotychczasowym jej ujęciem. W naszej twórczości wojenno-okupacyjnej, mimo że posiada ona pozycje tak wstrząsające jak „Medaliony“ Zofii Nałkowskiej, przeważa wciąż typ relacji subiektywnej, pamiętnikarskiej, odnajdującej najodpowiedniejszą dla siebie formę w krótkim opowiadaniu i noweli. Jest to rodzaj, który nie zawsze pozwala ukazać pełny i prawdziwy obraz walki z okupantem, a zwłaszcza szczególnie skomplikowane w owym okresie historycznym problemy jej oblicza klasowego.

Biorąc pod uwagę zarówno ogólną ilość jak i celność niektórych pojedynczych utworów (Adolfa Rudnickiego, Borowskiego, Putramenta, Andrzejewskiego, Sandauera, Pruszyńskiego, K. Brandysa) można by nawet stwierdzić, że plon naszej literatury o okresie wojennym jest stosunkowo obfity, nie można jednak nie skonstatować braku szerszej zakrojonej, realistycznej powieści o tematyce wojennej, powieści ujmującej dzieje narodu w wielkiej walce o swój byt polityczny i biologiczny, o godność ludzką i oblicze swojej kultury, o miejsce w świecie dzisiejszym. Literatura nie dała dotąd swego pełnego ujęcia dziejów wojennych, tak jak nie dała pełnego rodowodu współczesności w obrazie lat przedwojennych. Jeśli chodzi o dorobek roku ostatniego w zakresie tematyki wojennej, to przyniósł on pewne uwyrażnienie sprawy konfliktów klasowych w okresie okupacji w pierwszym tomie opowiadań *Stanisława Wygodzkiego* („W kotlinie“), w interesującym debiucie *Bohdana Czeszki* („Początek edukacji“), w wydanej ostatnio powieści *W. Zalewskiego* („Broń“). Mocniejsze akcenty krytyki społecznej przynoszą nowele wojenne *Stanisława Zielińskiego* („Dno miski“ i „Przed świtem“). Pojawiły się też dwie próby powieściowego ujęcia lat wojennych na wsi — *Stanisława Piętaka* („Łuna“) i *Juliana Gałaja* („Wojna“), oraz parę innych pomniejszych utworów o tematyce wojennej.

Jeśli chodzi o tematykę historyczną ważnym zjawiskiem okresu lat 1948—1950 jest skierowanie uwagi pisarzy na postępowe i rewolucyjne tradycje naszej historii jako niewyzyskany dotąd temat literacki. Świadczą o tym pół-powieściowe monografie: *Mickiewicza* (*Mieczysław Jastrun* — dzieło nagrodzone nagrodą „Odrodzenia“ w r. 1949 i nagrodą państwową I stopnia w roku bieżącym), *Słowackiego* (*Paweł Hertz*), *Henryka Kamieńskiego*, (*Leon Przemski* — nagroda państwowa II stopnia), *ks. Ściegiennego* (*Adolf Sowiński*), *Chopina* (*Jerzy Broszkiewicz*). Uderzające w pierwszych latach po wojnie zainteresowanie tematami piastowskiego

średniowiecza ustąpiło miejsca zainteresowaniu się epoką kształtowania się polskiej ideologii demokratyczno - rewolucyjnej. Zwłaszcza dzieło Mieczysława Jastruna, stanowiące odwrót od tradycyjnych, fałszywych, idealistycznych sposobów przedstawiania postaci największego poety polskiego (nowe wydanie sprostowało pewne błędne ujęcia wydania I) oraz książka Leona Przemskiego, reprezentująca wyraźnie klasowe spojrzenie na opisywaną postać i epokę — zasługują tu na uwagę jako wyraz przełomu w ustosunkowaniu się przodujących ideologicznie autorów do tematyki historycznej. W zestawieniu z tą tendencją — dość znamiennej wymowę ma ideologiczne oblicze twórczości historycznej *Jana Dobraczyńskiego*, którego ostatnie dwie powieści cechuje naiwny, tradycyjnalistyczny fideizm w ujęciu epoki początków chrześcijaństwa, oraz filozoficzne oblicze wykwintnych esejów *Jana Parandowskiego* z ich zabłąkanym w historii ponadczasowym estetyzmem. Analiza ideologiczno-artystyczna niewątpliwie potwierdza tu wnioski, dające się wyciągnąć z samego faktu doboru epoki i tematu przez pisarza. Powieść historyczna podobnie jak utwór literatury współczesnej jest terenem ostrej walki ideologicznej.

5. LIRYKA

Terenem przemian do pewnego stopnia analogicznych z przemianami w prozie jest liryka lat ostatnich. Lata 1945—1946 przyniosły, jak wyżej wspomniałem, wypowiedzi paru krytyków i poetów stojących na gruncie światopoglądu marksistowskiego, które sygnalizowały walkę z estetyzmem i formalizmem liryki lat międzywojennych, walkę o humanistyczne oblicze poezji.

Należy mieć w pamięci całą problematykę poetycką dwudziestolecia, wszystkie ówczesne spory „tradycjonalistów“ i „strofkarzy“ spod znaku „Skamandra“ z tzw. „awangardą“, ich całkowicie formalistyczny charakter, oraz osamotnienie poetów lewicy, którzy ponad owe spory stawiali wagę wyznawanej idei, aby uprzytomnić sobie sens owej kampanii na odciśnięciu poetyckim.

Wyrazem stanowiska tych, którzy ją wszczęli, były m. in. wypowiedzi krytyczne i praktyka poetycka *Mieczysława Jastruna* (mówi o tym m. in. znamienity tytuł wydanego w 1946 r. tomu wierszy „Rzecz ludzka“, tytuł kładący nacisk na humanistyczny aspekt zawartych w nim utworów, walczących o wolność i ocalenie człowieka ze spustoszeń epoki faszystów), dalej działalność krytyczna i poetycka *Adama Ważyka*, który w wierszach

okresu wojennego przeszedł znamiennej ewolucję od formalizmu swoich dawniejszych utworów do realistycznej wizji świata i wierszy o wyraźnej i określonej treści ideowej („Serce granatu“ i „Wiersze zebrane“). Tendencje humanistyczne i postępowe mimo całkowitego zablakowania na manowcach „awangardowej“ formy reprezentuje też żywa w latach 1944—1945 twórczość poetycka *Juliana Przybosia*. Pewną ewolucję od idealizmu i estetyzmu ku postawie humanistycznej i realistycznej poezji przechodzi jeden z najwybitniejszych liryków średniego pokolenia *Czesław Miłosz* (tom „Ocalenie“, r. 1945). Wraca z emigracji i całym autorytetem swej twórczości wzmacnia front poezji związanej z klasą robotniczą, czołowy rewolucyjny poeta polski — *Władysław Broniewski*. (Jego dorobek wojenny zawarty jest w tomach „Bagnet na broń“ i „Drzewo rozpaczące“).

Jeśli dodać do tego twórczość takich poetów o wyraźnie społecznym obliczu jak *Leon Pasternak*, *Stanisław Wygodzki*, *Jerzy Putrament*, *St. Ryszard Dobrowolski*, jeśli dodać ewolucję ideową *K. I. Gałczyńskiego*, jawne, nowe, humanistyczne akcenty w wierszach *J. Zagórskiego*, *St. Piętaka*, *Zbigniewa Bieńkowskiego* i innych — to otrzymamy szeroki wachlarz nazwisk i postaw poetyckich, w których zaznaczył się zaraz po wojnie kierunek humanistyczny lub ewolucja w tym kierunku oraz zerwanie z formalizmem jako naczelną tendencją twórczości poetyckiej w okresie międzywojennym.

Mimo to stwierdzić trzeba, że zarówno działalność krytyczna na odcinku poezji jak praktyka poetycka nie posunęły się w owym pierwszym, poprzedzającym plenum sierpniowe, okresie dostatecznie daleko w zaznaczonym wyżej kierunku. Przeciwnie, po pierwszych wypowiedziach na ów temat w roku 1945, zagadnienie liryki przez długi czas nie pojawiło się w żadnej z polemik literackich, pomijane było w dyskusjach na zjazdach pisarzy.

Zjawisko to miało kilka przyczyn. Jedną z nich była niewątpliwie dająca się odczuć i w innych dziedzinach atmosfera prawicowego odchylenia w polityce kulturalnej, wspomniane wyżej osłabnięcie ogólnej ofensywy ideowej na odcinku kulturalnym, potrzebnej zarówno dla pogłębienia przemian wielu przedstawicielom starszej generacji poetyckiej, celem przewyciężenia dawnych upodobań estetycznych, w których wzrastali, jak też może jeszcze bardziej potrzebnej młodemu pokoleniu poetyckiemu, kształtującemu się w latach wojennych często właśnie na wzorach najbardziej formalistycznej i estetyzującej poezji

Drugą przyczyną tego, że w dziedzinie poezji ów brak ofensywy ideowej dał się odczuć szczególnie dotkliwie, był z pewnością fakt, że twórczość liryczna — do której poezja ostatnich kilkudziesięciu lat się sprowadzała stanowiąc w większym stopniu wykładnik indywidualnej sytuacji artysty, jego subiektywnej, uczuciowej postawy wobec rzeczywistości — była u nas w wyniku rozkładowego procesu literatury burżuazyjnej bardziej od rzeczywistości oderwana. Jej formalizm i estetyzm w o wiele jaskrawszym stopniu stanowiły symptomatyczne przejawy schyłkowości tej literatury. Oddziaływanie ideowe na poezję, tworzącą zawarowany niejako tradycją rezerwat przysługującej pisarzowi „swobody twórczej“, wymagało szczególnie precyzyjnego posługiwania się w tym wypadku zasadami marksistowskiej estetyki. Krytyka nasza była i — trzeba to sobie wyraźnie powiedzieć — jest jeszcze teraz daleka od możliwości sprostania tym zarzutom. O tym, że są one dziś palące, świadczy spontaniczny wybuch i gwałtowny przebieg dyskusji na temat poezji, dyskusji ciągnącej się od zimy roku bieżącego i bynajmniej dotąd niezakończonej.

Trzecią przyczyną spóźnionego „wypłynięcia“ sprawy poezji był wreszcie stosunkowo powolny dopływ nowych, młodych sił twórczych w tej dziedzinie. Tragiczna śmierć kilku młodych poetów, którzy zaczęli pisać w latach okupacji, sprawiła, że kadry młodych liryków okazały się po wojnie mocno przerzedzone, i dopiero lata 1947—1948 wyłoniły grupę około dziesiątka debiutantów o powoli krystalizującym się obliczu poetyckim. Kilku z nich w miarę rozwoju swych indywidualności twórczych wniosło przy tym pewien nowy, pełen żarliwości ton ideowy w dotychczasowy klimat poetycki, stając się inicjatorem toczącej się dyskusji.

W toku tej dyskusji podkreślano już niejednokrotnie ważny moment, iż nie jest ona bynajmniej, wbrew niektórym pozorom, dyskusją między dwoma poetyckimi pokoleniami. Jak każdy zasadniczy spór artystyczno-ideowy ma ona swoje wyraźne oblicze klasowe; właściwa linia podziału przebiega w niej często w ten sposób, że twórczość poety okazuje się terenem wewnętrznych sprzeczności ideowych i wewnętrznych zmagania artysty.

Głównym przedmiotem dyskusji jest, najogólniej rzecz biorąc, centralne zagadnienie właściwej postawy twórcy, patrzącego na rzeczywistość zgodnie z założeniami realizmu socjalistycznego i odnajdującego właściwe środki wyrazu dla takiej postawy. Jest rzeczą nieulegającą wątpliwości, że w twórczości wielu naszych poetów, tak starszej jak młodszej generacji, pokutują jeszcze liczne echa postaw, właściwych poetom mieszczańskim,

echa estetyzmu, formalizmu, założeń filozofii idealistycznej itp. Jest rzeczą pewną, że obok wielkich i cennych dla naszej liryki doświadczeń rewolucyjnej poezji radzieckiej, poezji Majakowskiego przede wszystkim, poeci nasi oprzeć się mogą na świetnej tradycji postępowej poezji polskiej od epoki renesansu, oświecenia i romantyzmu począwszy a na osiągnięciach postępowej i rewolucyjnej liryki okresu dwudziestolecia kończąc.

Jeśli o tę poezję chodzi, z tworzących dziś poetów na czoło wysuwa się przede wszystkim *Władysław Broniewski*, którego wspaniała, bojowa liryka stanowi niewątpliwie ideowo i artystycznie najwybitniejsze osiągnięcie ostatniego ćwierćwiecza. Poetycki dorobek Broniewskiego ujęty w swym całokształcie ma swoje wzloty i triumfy oraz swoje załamania, występujące w tzw. „liryce osobistej“ poety. Nie ulega jednak wątpliwości, że walor poetycki Broniewskiego należy mierzyć szczytowymi punktami jego twórczości, te zaś przedstawiają się u autora „Elegii o Waryńskim“ jako długi łańcuch utworów o niezwykłym ładunku ideowo-artystycznym, o całkowicie oryginalnym, swoistym wyrazie formalnym. Powojenna twórczość Broniewskiego nie jest może specjalnie obfita i nie zawsze wnosi do skryształizowanej już poprzednio jego postawy poetyckiej jakieś zdecydowanie nowe akcenty, nie mniej zawiera takie świetne, nowe jako wyraz dojrzałej pełni ideowo-artystycznej utwory, jak poematy o Stalinie i Generale Świerczewskim, czy wiersz „Pięćdziesięciu“. W momencie kiedy toczy się wśród poetów dyskusja nad obliczem przyszłej, socjalistycznej w treści i narodowej w formie, poezji polskiej, należy podkreślić z naciskiem, że rewolucyjne wiersze Broniewskiego leżą w głównym nurcie tradycji, do której poezja ta musi nawiązywać.

Poetą, który dorobkiem swej twórczości powojennej wysunął się niewątpliwie również na czoło liryki polskiej, zarówno ze względu na obfitość dorobku jak i na ideowo-artystyczną dojrzałość najlepszych spośród swoich utworów — jest *Mieczysław Jastrun*. Niektórym wierszom Jastruna można niewątpliwie zarzucić pewne przeintelektualizowanie, skłonność do abstrakcyjnych spekulacji wyobrażeniowych, grożących nawet niekiedy ześlizgnięciem się na pozycje idealistyczne. Cechy te tworzą z liryki Jastruna rodzaj mniej popularny i mniej przystępny niż na przykład poezja Broniewskiego, rodzaj ten jednak legitymuje się wierszami o nie mniejszej, choć bardziej ukrytej żarliwości ideowej, o wyraźnej treści politycznej. Obfitują w takie utwory zarówno poprzednie, wydane po wojnie, tomy wierszy Jastruna, jak i ostatni jego zbiór „Rok urodzaju“. Twórczość Jastruna odznacza się wysokimi wartościami humanistycznymi,

a niekiedy zdobywa się na siłę wyrazu prawdziwie walczącej, prawdziwie rewolucyjnej liryki.

Z poetów starszej generacji lat międzywojennych, stojących dziś zdecydowanie na gruncie związania swej twórczości z potrzebami Polski Ludowej, na pierwsze miejsce wysuwa się *Julian Tuwim*, który swej bezkompromisowej postawie ideowo-politycznej dał wyraz już w czasie okupacji w poszczególnych fragmentach swego wielkiego poematu „Kwiaty polskie“. Poemat ten, którego część pierwsza ukazała się w roku 1949, daje spojrzenie na opisywaną epokę z ograniczonej perspektywy drobno-mieszczańskiego bohatera, stanowi jednak interesującą próbę nawrotu współczesnej poezji do tradycji epickich.

Wyraźna krystalizacja postawy ideowo - politycznej cechuje — jak słusznie określił A. Ważyk w swym referacie na ostatnim Zjeździe Literatów — również ostatnie nieliczne wiersze liryczne *Tuwima*, *Jarostawa Iwaszkiewicza* i *Antoniego Słonimskiego*. Jeżeli idzie o poetów średniej generacji piękna nuta humanistyczna przebija w niektórych utworach poetyckich *Czesława Miłosza* oraz w twórczości *Stanisława Piętaka*. Akcenty humanistyczne znaleźć można także w liryce *Włodzimierza Słobodnika*, *Jerzego Zagórskiego* i *Aleksandra Rymkiewicza*, tych dwu ostatnich o tyle, o ile nie przytłumia ich ton irracjonalnej metafizyki. Najtrudniejszą może ewolucję ideową przeszedł spośród poetów *K. I. Gałczyński*, toteż w jego wierszach o silnych akcentach politycznej aktualizacji, o wyraźnej nucie solidarności z postawą walki toczonej przez Polskę Ludową — tkwi najwięcej może artystycznych nieporozumień wynikłych z nieprzezwyciężenia przez poetę elementów mieszczańskiej, dekadencjonalnej estetyki.

Jeśli idzie o innych poetów średniej generacji, ściśle związanych z ideologią marksistowską, to wymienić tu należy nacechowane wysokim napięciem ideowym, bojowością i coraz większą dojrzałością artystyczną wiersze *Leona Pasternaka* (zbiory „Lata powrotu“, „Linia życia“, i ostatnio „Strofy gniewu“). Wielka żarliwość ideowa pisarza - komunisty cechuje też obfitą twórczość poetycką *Stanisława Wygodzkiego* („Pamiętnik miłości“, „Nad Engelsem“, „Wiersze“), powiedzieć jednak trzeba, że dla wyrażenia tej postawy poeta nie zawsze umie znaleźć właściwe środki artystyczne. Mocna i bezkompromisowa postawa polityczna oraz duża, kunsztowna celność artystyczna cechuje nieliczne powojenne wiersze rzadko odzywającego się poety *Adama Ważyka*. Duże walory ideowo-popularyzacyjne mają utwory *St. R. Dobrowolskiego* („Pióro na wicherze“,

„Notatnik Warszawski“), *Jana Brzechwy* oraz mimo pewnej konwencjonalności środków wyrazu — utwory *Leopolda Lewina*.

Ostatnio wydany tom poetycki *Jana Spiewaka* świadczy o nieprzeciętności przez poetę tradycji poezji postsymbolistycznej, z jej irracjonalnym tokiem kojarzenia. Niezupełnie utrzymaną na poziomie ambitnego zamiaru zwrotu ku epice stanowi poemat *Stanisława Skonecznego* o Ściegiennym pt. „Pleban z Chodła“.

Poważną ideową i artystyczną pozycję w dzisiejszej liryce stanowi już dziś grupa poetów, którzy zadebiutowali po wojnie. Na czoło wysuwają się tu niewątpliwie trzej autorzy: *Tadeusz Kubiak*, *Tadeusz Różewicz* i ostatnio *Wiktor Woroszyński*. Twórczość *Woroszyńskiego*, który został odznaczony jedną z tegorocznych nagród państwowych, cechuje niewątpliwie największe napięcie ideowe, dążenie do nadania wierszom o zasadniczej współczesnej tematyce prostoty i siły wyrazu poezji rewolucyjnej typu *Majakowskiego* czy *Broniewskiego* (cykl wierszy „Pierwsza linia pokoju“, poematy „*Świerczewski*“, „*Świt nad Nową Hutą*“). Do godnych uwagi wyników doszedł jednak poeta ten najpóźniej z wymienionej trójki. Twórczość *T. Kubiaka*, autora trzech wydanych po wojnie zbiorów poetyckich (tegoroczna nagroda Związku Literatów Polskich) podejmującego również ambitną współczesną tematykę w swych wierszach, charakteryzuje duże bogactwo wyobraźni oraz niekiedy skłonność do nadmiernej stylizacji. *T. Różewicz*, autor wierszy o bardzo subtelnej i kunsztownej formie, napotyka na największe opory przy wyrażaniu nowych, rewolucyjnych treści w swoich wierszach; zawadza mu w tym stanowczo pewna kameralność jego poezji.

Obok trzech wymienionych, spośród poetów młodego pokolenia zasługują na uwagę: *Krzysztof Gruszczyński*, autor pierwszego większego poematu o młodzieży ZMP pt. „*Płomień czerwonych krawatów*“, ostatnio rezygnujący na ogół z liryki na rzecz prozy i dramatu (jedna z tegorocznych nagród państwowych w dziedzinie teatru za sztukę pt. „*Dobry człowiek*“); *Anna Kamieńska* (tom wierszy pt. „*Wychowanie*“, utwór o dużej kulturze i dużych wartościach humanistycznych); *Roman Bratny*, którego trzy tomy wierszy, mimo iż grzeszą silnym rozwichrzeniem wyobraźni i wyskokami myślowymi, cechuje niewątpliwie cenny dynamizm; *Andrzej Braun*, poeta wyraźnie zaznaczający swą postawę ideową i odnajdujący dla niej coraz pełniejszy wyraz artystyczny; dalej *Jerzy Lau*, *Witold Wirpsza*, *Zbigniew Stolarek*, *Tadeusz Urgacz*, *Lesław Bartelski*, *Jerzy Miller*, *Mieczysława Buczkówna*, *Ewa Fiszer*, *Arnold Słucki*,

Artur Międzyrzecki, Stanisław Ziembicki, Roman Sadowski — jeśli po-
prześcić tylko na autorach o mniej więcej skryształizowanym postępowym
obliczu ideowym i dorobku bądź zamkniętym w ramach oddzielnie wyda-
nych zbiorów poetyckich, bądź względnie obficie drukowanym w czasopismach.

Wśród poetów czynnych i twórczych fenomenem coraz rzadszym staje się postawa izolacji i oderwania od rzeczywistości społecznej. Związanie z tą rzeczywistością i znalezienie artystycznego wyrazu dla jej poetyckiego odzwierciedlenia staje się najwyższym i powszechnie obowiązującym probierzem wartości poetyckiego wysiłku. Toteż ci spośród poetów, którzy nie umieli w nurt ów się włączyć, siłą rzeczy pozostają na marginesie rozwoju współczesnej poezji polskiej i w walce toczącej się o jej nowe oblicze muszą być uznani za element bierny i obcy.

Omówienie procesów zachodzących w rozwoju współczesnej poezji i prozy nie wyczerpuje zagadnienia stanu naszej współczesnej literatury. Wymaga niewątpliwie uzupełnienia oceną sytuacji na terenie współczesnej krytyki, twórczości dramatycznej i sceno-pisarskiej, uwzględnienia takich specjalnych i zbyt często pomijanych w ocenach działów, jak twórczość satyryczna, jak literatura młodzieżowa i dziecięca; wymaga poruszenia sprawa przekładów i polityki wydawniczej. Najbardziej nawet skrótowa próba ujęcia także i tych zagadnień w ramach jednego artykułu poświęconego literaturze współczesnej nie wydaje się jednak rzeczą możliwą. Musiałby on rozrósć się przynajmniej dwukrotnie. Ograniczając z konieczności niniejsze uwagi do dwu wymienionych, najbardziej reprezentatywnych dla zachodzących przemian, rodzajów twórczości literackiej, można by jedynie zamknąć je stwierdzeniem, że ogólny charakter ideowego i artystycznego przełomu, jaki przechodzi cała nasza literatura, nie odbiega gdzie indziej od przedstawionego tutaj wzorca. Proces krystalizacji ideowej i rozbudowania podstaw teoretycznej marksistowskiej estetyki stanowi treść przeobrażeń, jakie przechodzi kształtująca się kadra krytyków i historyków literatury, skupionych czy to wokół Instytutu Badań Literackich, czy Związku Literatów, czy wreszcie wokół czasopism społeczno-literackich — *Twórczość*, *Nowa Kultura*, *Wiśń*.

W kierunku spełnienia wielkich zadań nakreślonych przez perspektywę budowy socjalizmu i socjalistycznej kultury idzie nasza współczesna twórczość dramatyczna. Wielka i twórcza rola walki o nową literaturę

młodzieżową i dziecięcą została dobitnie podkreślona w ostatniej dyskusji na zjeździe literatów w Warszawie.

We wszystkich dziedzinach naszej twórczości literackiej przebieg toczących się zmagani posiada przy tym pewną wyraźnie wspólną cechę. Jest nią zwalczanie niedobitych resztek cofającej się, szukającej daremnie oparcia, wypłaszanej z ciemnych zaułków w które się chroni, estetyki burżuazyjnej, burżuazyjnej filozofii i postawy twórczej. Jest nią atakowanie występującego w najprzeróżniejszych maskach ideologicznych i estetyczno-filozoficznych wroga klasowego, szukającego dróg, jakimi można by się wcisnąć i osłabić spoistość wielkiego gmachu budowanej wysiłkiem całego społeczeństwa kultury socjalistycznej. Cały dotychczasowy przebieg procesów zachodzących w łonie naszej twórczości literackiej wskazuje na to, że wysiłki te są płonne i skazane na niepowodzenie. Cały dotychczasowy przebieg walki o stworzenie i umocnienie podstaw przyszłej kultury socjalistycznej każe nam głęboko ufać i wierzyć w jej zwycięski rezultat. Każdy rok i każdy miesiąc przynosi we wszystkich dziedzinach naszej twórczości nowe dowody, że zamierzenia twórcze naszych pisarzy cechuje coraz to większe nadzieje budząca żywotność. Każdy rok i każdy miesiąc przynosi nam nowe dzieła i prace stanowiące etapy postępu naszej literatury na wielkiej i pięknej drodze do socjalizmu.

Ryszard Matuszewski

Jan Minorski

Architektura nowej Warszawy*

Jeszcze w roku 1946 słowa wyrażające pogląd o tym, że architektura może i powinna wyrażać treść ideową odradzającego się na socjalistycznych podstawach życia, wywoływały u architektów polskich niedowierzanie. Dotyczyło to takich zagadnień, czy np. Mauzoleum Lenina istotnie może wyrażać w swoim artystycznym obrazie architektonicznym postać duchową wielkiego wodza proletariatu i czy stacja metro im. Majakowskiego w swoim obrazie architektonicznym może wyrażać ducha jego utworów poetyckich. Negacja możliwości wyrażania przez architekturę idei nie była na naszym gruncie przypadkowa. Zbyt nagle otwarły się przed architektami polskimi w roku 1945 nowe, wielkie możliwości tworzenia, aby mogli oni od razu przystąpić do nowych zadań z należytych przemyśleniem nowego charakteru swojej pracy. Okres początkowy po wyzwoleniu cechują trzy główne momenty: olbrzymie horyzonty, otwierające się przed twórczością architektoniczną w każdej dziedzinie budowy miast i architektury budynków; ogromny entuzjazm architektów, podejmujących się rozwiązywania nowych zadań; powszechność starych poglądów na architekturę, odziedziczonych z ustroju kapitalistycznego. W krajach kapitalistycznych trwa nadal głęboki upadek architektury, która zatraciła całkowicie charakter urbanistyczny, zatraciła całkowicie treść ideową i kulturę formalną i obnaża swoje wynaturzenie w coraz bardziej trywialnych i cynicznych formach współczesnego konstruktywizmu.

* Rozszerzony tekst referatu dyskusyjnego, wygłoszonego w maju 1950 roku na pokazie architektonicznych biur projektowych Warszawy.

zmu, wyrażającego degenerację kultury burżuazyjnej. Ten okres upadku architektury kapitalistycznej silnie zaciążył na pracy architektów polskich w pierwszych latach po wyzwoleniu.

Mówią o tym pierwsze wysiłki architektów, projektujących plan nowej Warszawy, mówi projektowana wówczas architektura gmachów użyteczności publicznej i dzielnic mieszkaniowych. Pierwsza szczegółowa analiza, zarówno oblicza współczesnej polskiej twórczości architektonicznej tego okresu jak i dziejów planowania Warszawy, przeprowadzona była w czerwcu ubiegłego roku na partyjnej naradzie architektów, członków PZPR. Dlatego też nie ma potrzeby powtarzać tu całej wypowiedzianej wówczas charakterystyki.

Przez lata 1945 — 1948 sprawy te toczyły się własnym rozpędem i praca architektów, zamknięta w ekskluzywnych kołach, zdawała się nie wzbudzać w nich większych wątpliwości. Jednakże szereg nieujawnionych błędnych założeń wyjściowych w twórczości szkodliwie utrwał się w oparciu o entuzjazm twórczy architektów i zadecydował o szeregu błędnych ideologicznie rozstrzygnięć sądów konkursowych i ciał opiniujących. Nie mogło to jednak trwać w nieskończoność, gdyż coraz jaskrawiej zaprzeczało potrzebom rozwoju kultury socjalistycznej. Prawdą jest również, że przed plenum sierpniowym KC PZPR w roku 1948, poświęconemu odchyleniu pravicowemu i nacjonalistycznemu, architekci polscy mało zajmowali się rozwojem problematyki ideologicznej narodów ZSRR, co przyniosło ogromne szkody. Głębsze zaś myśli, wypowiedziane przez architektów radzieckich, a dotyczące rozumienia architektury i urbanistyki jako wielkiej sztuki społecznej, mającej poprzez wymowę swoich form artystycznych oddziaływać na wychowanie ideowe narodu — uchodziły po prostu uwadze architektów polskich z powodu wpojonego w latach trzydziestych, zatrutego oschłością i schematyzmem, antyestetycznego, konstruktywistycznego myślenia o sprawach architektury. Odgrywał też swoją rolę kompleks nacjonalistyczny, czego wyrazem była częstokroć zarozumiałość i lekceważenie tego, co radzieckie.

Siła tego światopoglądu nie pozwalała dojrzeć architektom polskim już nie tylko ogromnej celowości metod i dorobku architektury radzieckiej, ale nawet prowadziła do zaślepienia wyrażającego się w negacji własnej polskiej spuścizny architektonicznej i klasyki światowej. A właśnie metody radzieckie podkreślają nieustannie jak wielkie znaczenie dla kształtowania się architektury ma oparcie o dorobek własny i dorobek całej ludzkości.

W ostatnich latach cała socjalistyczna kultura narodów ZSRR dokonała ogromnego wysiłku ideologicznego i teoretycznego w celu uświadomienia sobie dalszych dróg swego postępowego rozwoju. W czasie, kiedy ulicami Warszawy ciągnęły jeszcze kondukty ekshumacyjne ofiar zbrodniczego dzieła hitleryzmu, 14 sierpnia 1946 roku Centralny Komitet Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) powziął historyczną uchwałę w sprawie leningradzkich czasopism literackich „Gwiazda“ i „Leningrad“. Wkrótce po tym nastąpiły inne uchwały, dotyczące sztuki filmowej i repertuarów teatrów dramatycznych. Szereg towarzyszących tym postanowieniom artykułów w „Prawdzie“, „Izwiestiach“ i w innych pismach wysuwał na pierwsze miejsce zagadnienie „ideowości bolszewickiej w filmie“, „wysokiej treści ideowej teatru radzieckiego“, powtarzając w odniesieniu do utworów artystycznych każdorazowo słowa: „ideowość“ i „treść ideowa“. Sprawa wysokiego poziomu ideowości sztuki stała się przedmiotem skupionej uwagi Centralnego Komitetu WKP(b). Zwróćmy uwagę, że na Zachodzie święcił w tym czasie triumfy ziejący nienawiścią do człowieka wyrodek Sartre. Centralne miejsce pośród wypowiedzi, rozjaśniających stanowisko partii, zajmuje historyczny referat Andrzeja Żdanowa, wygłoszony we wrześniu roku 1946 na zebraniu aktywu partyjnego i na zebraniu pisarzy Leningradu, a poświęcony omówieniu uchwały CK WKP(b) o czasopismach „Gwiazda“ i „Leningrad“. W referacie tym rozwinięta została krytyka schyłkowej, nihilistycznej działalności literackiej Zoszczenki i Achmatowej. W roku 1947, obok innych dziedzin, stało się zagadnienie Akademii Sztuk Pięknych ZSRR. Wielkim wydarzeniem w roku 1948 była uchwała CK WKP(b) z dnia 10 lutego o operze „Wielka Przyjaźń“ kompozytora Muradelięgo, uchwała uderzająca w formalizm w twórczości artystycznej i poprzedzona naradą działaczy muzyki radzieckiej z udziałem Andrzeja Żdanowa. Uchwała ta była drugim, obok wystąpień w sprawie „Gwiazdy“ i „Leningradu“, najbardziej doniosłym dla twórczości artystycznej wydarzeniem. Wreszcie rok 1949 przeszedł pod znakiem konsekwentnych wystąpień partii przeciwko kosmopolityzmowi jako politycznemu źródłu zahamowań w rozwoju kultury socjalistycznej. Uderzenie przeciwko kosmopolityzmowi zapoczątkowane zostało w styczniu tego roku przez artykuł redakcyjny w „Prawdzie“: „O pewnej antypatriotycznej grupie krytyków teatralnych“, potępiający kosmopolitów w dziedzinie krytyki artystycznej, a następnie uderzenie to zostało przeprowadzone na odcinkach: teatralnym, twórczości dramatycznej, sztuk plastycznych, literatury, poezji, filmu. Uderzenie w kosmopolityzm było trzecim z kolei

natarciem na froncie ideologicznym i posiadało duże znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki.

Na referat Żdanowa o czasopiśmie „Gwiazda“ i „Leningrad“ radziecka społeczność architektoniczna odpowiedziała obradami XII plenum Związku Architektów Radzieckich oraz wzmożeniem krytyki pracy państwowych biur projektowych, która wyraziła się bezkompromisową walką z bezideową postawą twórczą poszczególnych biur architektonicznych (np. Teatrprojekt), wskrzeszającą niekiedy do życia eklektyczne kompilatorstwo, oraz z recydywą konstruktywizmu (architekt Burow — projekt Jałty). Równocześnie zwróciła na siebie uwagę sprawa wyższej uczelni architektonicznej Moskwy, a mianowicie tendencje części jej grona profesorskiego, nie związanego z budownictwem, do odrywania się od życia, a przez to skierowującego w niewłaściwym kierunku projektowania papierowego wysiłku pedagogicznego kierownika artystycznego Instytutu — akademika Jana Żołtowskiego, co przy pewnych jego własnych błędach w dziedzinie teorii architektury — prowadziło do recydywy teorii „architektury dla architektury“ w formach grecko-rzymskich, bez uwzględnienia zmieniających się warunków życia materialnego i ideowego narodu radzieckiego. W rezultacie tej krytyki uczelnia moskiewska otrzymała świeży przypływ sił profesorskich, co dodatkowo odbiło się na jej dalszej pracy. Młodzi utalentowani architekci osiągnęli wkrótce, w oparciu o głębokie podstawowe wartości moskiewskiej szkoły architektonicznej, wspaniałe sukcesy, otrzymując premię stalinowską (Zacharow i Czernyszewa — realizacja stacji metro Kurskaja, Jan Żołtowski — za realizację domu mieszkalnego przy ulicy Wielkiej Kałużskiej). W radzieckiej społeczności architektonicznej działały jednak czynniki ukryte głębiej, które uporczywie hamowały rozwój architektury radzieckiej we właściwym kierunku i które nie pozwalały na bardziej gruntowne usunięcie przeszkód w rozwoju architektury radzieckiej na drodze realizmu socjalistycznego. Dlatego też w nawiązaniu do uchwały w sprawie opery „Wielka Przyjaźń“ referat akademika G. A. Simonowa, wygłoszony na zebraniu aktywu architektów moskiewskich, i dyskusja nad tym referatem — poruszyły ponownie całokształt zagadnień architektury radzieckiej w płaszczyźnie walki z formalizmem. Jednakże tym razem sprawa zwięzła została niesłusznie jedynie do zagadnienia „szkoły Żołtowskiego“. Jesienią roku 1948 zagadnienia architektury radzieckiej podsumował w „Prawdzie“ akademik Własow w artykule pt. „Pałace zagadnienia architektury radzieckiej“. Dopiero jednak wystąpienia „Prawdy“ i „Kultury i Życia“ w marcu 1949 roku przeciwko kosmopolityzmowi w architekturze, przede

wszystkim na terenie Akademii Architektury i jej Rady Naukowej oraz na terenie Związku Architektów Radzieckich.

Posunięcia na terenie tych instytucji oczyściły atmosferę. Również w roku 1949 i 1950 radziecka myśl architektoniczna wzbogaciła się szeregiem charakterystyk, odnoszących się do wielkich twórczych postaci architektów przeszłości (Bażenow) i architektury radzieckiej (Szcusiew i inni laureaci nagród stalinowskich), co ułatwia zrozumienie, czym jest socjalistyczna ludowość architektury i metoda realizmu socjalistycznego w rękach współczesnego architekta.

Praca ideologiczna, dokonana w ZSRR w latach powojennych, była kontynuacją wysiłku społeczeństwa radzieckiego w tym kierunku od zarania walki rewolucyjnej i budownictwa socjalistycznego. Architektura dawała nowemu życiu wyraz głęboki i wzruszający, jak mauzoleum Lenina, jak domy kultury, Centralny Park Kultury i Odpoczynku, sala koncertowa im. Czajkowskiego, jak nowe dzielnice mieszkaniowe. Architektura mówiła nie tylko o zdobyczach ludu, mówiła ona również o przyszłości społeczeństwa, snuła wizję ogromnego Pałacu Rad, zapowiadała wysokie gmachy na wzgórzach Moskwy, wkraczała w przyszłość przez nowe projekty ulic, domów, wewnątrz, czarowała wizją nowych stacji metra. Jest rzeczą bezsprzeczną, że architektura radziecka, architektura miasta Moskwy, odegrała ogromną rolę w patriotycznym wychowaniu obywateli, młodzieży, żołnierzy, wszystkich obrońców ojczyzny socjalistycznej.

Na naszym gruncie ogromny przypływ energii twórczej, płynący z wyłączenia fabrykantów, kapitalistów i obszarników, ze wzrostu stopy życiowej szerokich mas narodu, z utwierdzenia się poczucia godności człowieka — prowadził również nieuchronnie do konieczności przebudowy metody pracy twórców kultury polskiej, do uznania jako czynnika twórczego głosu szerokich rzesz narodu, do przysłuchiwania się głosowi narodu ze strony artystów i twórców. Przemówienie Prezydenta Bolesława Bieruta na otwarciu Radiostacji Wrocławskiej w roku 1947 postawiło tę sprawę jasno. Zagadnienie kształtowania się kultury na podstawach socjalistycznych postawione zostało ponownie na plenum KC PPR i CKW PPS poświęconym kulturze. Nastąpił ogólny zwrot w umysłowości inteligencji polskiej, z entuzjazmem uczestniczącej w zwycięskim realizowaniu trzyletniego planu powojennej odbudowy gospodarczej kraju. Pojawiać się zaczęły wysoce etyczne i piękne dzieła sztuki, jak rzeźby „Żniwiarka“ Łukijanowa i „Głowa Robotnika“ Dunikowskiego na wystawie Wrocławskiej, jak filmy „Ostatni etap“ Jakubowskiej

i „Ulica Graniczna“ Forda, jak obraz „Proletariatczycy“ Kowarskiego lub pomnik Bohaterów Warszawskiego Ghetta, dzieło rzeźbiarza Rapaporta. W roku 1948 i 1949 następuje szereg zorganizowanych narad twórców i działaczy poszczególnych dziedzin nauki i kultury. Na fali wzrostu wymagań kulturalnych szerokich mas społeczeństwa i przy świadomym przyspieszającym działaniu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, zostały w roku ubiegłym również zdemaskowane nihilistyczne wpływy światopoglądu burżuazyjnego w architekturze i urbanistyce. Narada Partyjna Architektów w czerwcu roku ubiegłego dała wyraz dojrzewającej wśród ogółu architektów chęci wyjścia na wielką drogę rozwoju architektury jako wielkiej, wysoce artystycznej, szlachetnej sztuki społecznej. Rezolucja narady partyjnej potępiła w architekturze nihilizm ideowy, formalizm, konstruktywizm, wąski tradycjonalizm i ciasny ekonomizm. W dziedzinie urbanistyki potępione zostały: dezurbanizm anglosaski i superurbanizm corbusierowski. Wysunięte zostało hasło realizmu socjalistycznego w architekturze; ideowości architektury; jej pełnowartościowej, współczesnej, żywej wymowy plastycznej; nawiązania do twórczej kontynuacji form polskiej i światowej spuścizny architektonicznej; kształtowania pełnowartościowego ideowo-plastycznego obrazu miast i stolicy Polski — Warszawy. Wszystko to w treści swej zgodne jest z głównymi postulatami architektury radzieckiej, bo wyrasta ze wspólnej treści budującego się ustroju socjalistycznego w Polsce. Rezolucja narady partyjnej architektów została ze zrozumieniem przyjęta przez ogół architektów. W swym referacie na I Warszawskiej Konferencji PZPR, Prezydent Bolesław Bierut zaapelował do architektów, aby wzmogli swój wysiłek twórczy. Upłynął od tej chwili rok czasu. W międzyczasie kierownictwo partyjne bezpośrednio zachęcało architektów do pracy na nowych podstawach. W przeciągu tego roku większość architektów polskich trudziła się nieustannie nad znalezieniem odpowiedzi na postulaty narady partyjnej i na bezpośrednie wskazania, udzielane przez Biuro Polityczne.

W maju bieżącego roku odbył się w gmachu Politechniki Warszawskiej społeczny przegląd projektów architektonicznych opracowanych dla Warszawy. Przeglądu dokonało Jury Stowarzyszenia Architektów RP i działów technicznych Biur Projektowych.

Najogólniejsze wrażenie z tej wystawy było tego rodzaju, że po długiej chorobie architektury w warunkach kapitalizmu i wyniszczającym napięciu, jakie zaistniało pomiędzy dziełem architektury i jego twórcą z jednej strony, a warunkami ustroju kapitalistycznego — z drugiej stro-

ny, nastąpiło odprężenie o historycznym znaczeniu. Widać było zupełnie wyraźnie, że architektura polska, stając się przez realizację programu socjalistycznego architekturą ludową — stanęła wobec bezpośredniej potrzeby odzwierciedlenia w swoim obrazie ideowego życia narodu. Stąd zrodziło się zapotrzebowanie na nową jakość form architektonicznych i otworzyły się oczy twórców na nicosć, jałowość i nieprzydatność konstruktywizmu i funkcjonalizmu. To właśnie zjawisko: w jaki sposób przez poszczególne obiekty przebiega walka o nowe formy przy rozwiązywaniu nowej treści społecznej współczesnej architektury polskiej, stanowiło podstawowy problem wystawy. Walka o właściwy wyraz architektury przenikała całą wystawę i wysiłek indywidualny, uwidocznił się nieomal we wszystkich oddzielnych pracach. Obiektów jednakże, o których można by powiedzieć, że wysiłek nie został podjęty lub słabo był uwidocznił — na wystawie było sporo. Najślusniej byłoby do nich zaliczyć takie obiekty, jak: gmach PDT przy Alejach Jerozolimskich (Ihnatowicz i Romański), GUS na Polu Mokotowskim (Gutt), Bank Narodowy na placu Wareckim (Pniewski), osiedla mieszkaniowe na Kole i na Pradze (H. i S. Syrkusowie), Poczta na Pradze (Lachert), PDT na Pradze (Dumnicki), Ośrodek Szkolenia Pracowników Społecznych (Ptic-Borkowski), Instytut ITB (Szmidt), Hala Targowa (Wacławek), Szpital na Wołoskiej (Sadłowski), Sejm (Pniewski), wiele biurów przy ulicy Kruczej, biurowiec Centralnego Biura Projektów Budownictwa Przemysłowego (Leykam), szereg budowli przemysłowych i niektóre inne poszczególne obiekty.

Patrząc na makiety i plansze wystawowe, nie należało zapominać o tym, co się dzieje w terenie na placu budowy, że budowy, których projekty uległy krytyce i rewizji, były już w roku zeszłym poważnie zaawansowane. Dość wspomnieć w tym miejscu gmach Głównego Urzędu Statystycznego. Równocześnie następował rozwój techniki budowlanej i zmieniało się wykonawstwo, stawiające architektom nowe wymagania. W tej sytuacji zadanie krytyki polega nie tylko na tym, aby ocenić prace jako takie, w jakiej mierze wykazują one słuszną lub niesłuszną, w stosunku do podstawowych kryteriów architektury socjalistycznej, linię, lecz również na tym, aby dojrzeć konkretny wysiłek autorów, mających do rozwiązania nowe zadania w trudnym okresie przełomowym i wkładających w nie swoje najlepsze chęci i możliwości. Zadanie krytyki polega również na tym, aby wydobyć i wskazać zawarte w architekturze zrealizowanej i w projektach te elementy, które wyrażają postępowe tendencje epoki i w oparciu o które można osiągnąć dalszy rozwój, oraz elementy hamujące dalszy właściwy przebieg twórczości, które powinny być jak najszyb-

ciej przez architektów odrzucone lub uzupełnione. Najlepszą podstawą do obowiązujących społecznie sformułowań krytycznych jest zarazem krytyka zespołowa, zbiorowa i dyskusyjna. Krytyka powinna opierać się na teorii. Nie podobna jednakże czekać z krytyką na jakieś „idealne” opracowanie teorii i zarówno teoria jak i praktyka, wyrażając potrzeby życia, muszą działać i rozwijać się równolegle, wzajemnie pomagać sobie i uzupełniać. Chodzi więc o to, aby nie tyle dzielić na grupy współczesnych architektów polskich, co mówić o ich dziełach z punktu widzenia niezbędnego dla nas postępu.

Wiele spośród wymienionych budynków ponownie przypomina, że architektura nie jest obrazem malarskim, który — jeśli posiada cechy formalizmu — można odwrócić do ściany, książką, której można nie czytać, muzyką, której można nie słuchać. Jest natomiast dużą materialną rzeczywistością, mającą przetrwać dziesiątki i setki lat, nieustannie oddziaływającą na ludzi, znajdujących się obok. Mamy tu zatem szereg przykładów, wyrażających jaskrawo formalizm w pasowej, poziomej architekturze PDT przy Alejach Jerozolimskich, w nadwieszeniach pierwszego piętra w Sejmie i Banku Narodowym, w wystającej na zewnątrz z gmachu Centralnego Biura Projektów Budownictwa Przemysłowego konstrukcji biurowej, w dowolnym ustawieniu brył GUS-u, w abstrakcyjnej estetyce osiedla na Kole, w purystycznym funkcjonalizmie ITB, w konstruktywistycznym upojeniu Hali Targowej, w aseptycznej architekturze szpitala na Wołoskiej i Ośrodka Kształcenia Pracowników Społecznych. Uwagi te odnoszą się, zgodnie z charakterem narady, przede wszystkim do widzialnego kształtowania bryłowego gmachu. Równocześnie jednak z powodu głębokiej troski o wygody materialne człowieka i wysokiego nieraz poziomu wiedzy i umiejętności, oraz metod wykonawstwa — budynki te stanowią z reguły cenny wkład epoki współczesnej.

Spójrzmy na niektóre obiekty dokładniej. Przykładem architektury śródmieścia, tkwiącej w dniu wczorajszym, jest akcent wysokościowy PZUW przy ulicy Szpitalnej, zaprojektowany z kolejno wysuwającymi się ku dołowi kondygnacjami. Jest to wypowiedź konstruktywistyczna, kosmopolityczna, doskonale obojętna na otoczenie, niema plastycznie i niezdolna do wyrażenia żadnej głębokiej, postępowej treści społecznej w swoim obrazie. Drugim pokrewnym projektem, którego realizacja jest już daleko posunięta, jest PDT. Projekt ten powstał w okresie, kiedy sądy konkursowe SARP działały pospiesznie, bez należytej krytyki. Była to epoka pierwszej koncepcji Domu Słowa Polskiego, GUS-u, konkursu na dra-

pacze w śródmieściu Warszawy, rozwiązywane w kształcie olbrzymich bانيek cylindrycznych lub też prostopadłościów o przegiętych na łuku ścianach. PDT jest w tej grupie wyrazicielem maszynistycznego potraktowania architektury, według kanonów corbusierowskich. Jest to architektura pozbawiona zdolności wychowawczej.

Gmach PDT nie był wznoszony zbyt szybko, nie został jednak w trakcie budowy przeprojektowany, mimo że dyskusja się rozpoczęła. Sprawia on, że wymowa plastyczna dużego odcinka Alei Jerozolimskich pomiędzy Marszałkowską a Nowym Światem stanowi bolesny zgrzyt.

W epoce Odrodzenia w XVI wieku, Daniello Barbaro w gorących słowach ujął zagadnienie zdolności architektury do wyrażania treści ideowej:

„...w stosunku do architektury należy zauważyć, że ma tu znaczenie warunek, aby we wznoszonym gmachu piękno wyglądu zewnętrznego uwarunkowane różnorodnymi formami, wywoływało przyjemność, uznanie i szacunek. Podobnie jak różne formy i postaci mowy służą do tego, aby przynieść naszym uszom przyjemność, tak i w architekturze postaci i formy istnieją dlatego, aby cieszyć oko; podobnie do tego, jak przez umiejętne wyrażenie i przekazanie właściwości naszego umysłu i woli, słowa, figury, zestawienia słów, rozmiary, części składowe, przemówienia krasomówcy i jego wywodów, kształtują „ideę“ i styl mowy, tak i proporcje, różnorodność form wyglądu zewnętrznego, ilość i rozmieszczenie elementów, tworzą w architekturze jej „ideę“, to jest jakość gmachów, odpowiadających temu przeznaczeniu, dla którego są wznoszone. Jedne myśli, zwroty, słowa, figury, części, rozmiary, kompozycje i określenia są używane do tego, aby osiągnąć jasność, czystość i elegancję języka, drugie są używane, gdy się dąży do wspaniałości, siły, srogości i surowości, trzecie — gdy się szuka subtelności, wdzięku i ozdobności mowy; w podobny sposób i w „ideach“ architektonicznych wymagane są różne proporcje, rozmaity układ, różny porządek, zależnie od tego, czy gmachowi odpowiada wspaniałość i solidność, czy potrzebne są mu piękno, elegancja, prostota, czystość. Zresztą charakter elementów, tworzących określoną „ideę“ mowy, pozwala na ich zestawienie z tymi elementami, które kształtują drugą „ideę“ i dlatego w czystości może być wielkość, w wielkości ozdobność, w ozdobności — prostota, w prostocie — wspaniałość“¹.

Słowa te oczywiście nie mogą odnosić się do architektury konstruktywistycznej, gdyż nie posiada ona żadnych danych na to, aby przemawiać

¹ Cytata wg własnego wolnego przekładu z tekstu rosyjskiego.

w sposób uduchowiony do widza. Jest ona schyłkową wypowiedzią artystyczną sztuki burżuazyjnej, wyraża jej pustkę wewnętrzną, jej obcy wszelkiej ludowości kosmopolityczny charakter. Wymowa jej może mieć jedynie ujemny wpływ wychowawczy. Doceniając ten ujemny wpływ i mając na myśli obraz plastyczny PDT, przytoczyć można słowa Andrzeja Żdanowa, wypowiedziane o pesymistycznej, schyłkowej poezji Achmatowej, wyrażającej, podobnie jak to czyni bezideowy dekadens architektoniczny secesji Loosa i Corbusiera, ideologię klas panujących, gdy dni ich są już policzone.

„Cóż wspólnego ma ta poezja z interesami naszego narodu i państwa? Absolutnie nic...“. Wspomnijmy o sile plastycznej wymowy architektury, o której mówi Barbaro i zestawmy z tym, co Żdanow mówi w dalszym ciągu swego referatu: „Cóżby wynikło z tego, gdybyśmy wychowywali młodzież w duchu beznadziejności i niewiary w naszą sprawę? Wynikłoby z tego to, że nie zwyciężylibyśmy w Wielkiej Wojnie Narodowej. Właśnie dlatego, że państwo radzieckie i nasza partia, przy pomocy literatury radzieckiej, wychowywały naszą młodzież w duchu dzielności, wiary w swoje siły, właśnie dlatego przezwyciężyliśmy ogromne trudności przy budowie socjalizmu i wywalczyliśmy zwycięstwo nad Niemcami i Japończykami“. Tu, w wymowie ideowej sztuki, znajdujemy odpowiedź na pytanie: Czemu z takim oddaniem, z tak bezgranicznym poświęceniem bronili ludzie radzieccy swoich miast i swojej stolicy. Niewątpliwie miała na to również wpływ architektura.

Pośród szeregu projektów formalistycznych występuje w swojej pierwszej wersji projekt biurowca Centralnego Biura Projektów Budownictwa Przemysłowego, wyrażający niewątpliwie znacznie więcej inwencji od PDT. Wyraża on w chwili obecnej w sposób jaskrawy błędnie pojęte nowatorstwo w projekcie budynku, który dopiero ma być wzniesiony. Niewątpliwie ma tu miejsce duże osamotnienie twórcy i chęć pójścia drogą niezwykle jednostronnej i wysublimowanej decyzji. Chodzi tu o pokazanie na zewnątrz przez całą wysokość wielopiętrowego gmachu ukośnych, wysuniętych na zewnątrz elementów pionowych na kształt żagli, skutkiem czego budynek ukazuje się nam z różnych miejsc obserwacyjnych w postaci zmiennej, gdyż elementy pionowe zasłaniają go w sposób zmienny, tak że patrząc z boku — dolnych okien nie widać zupełnie, górna zaś część gmachu wyłania się jak gdyby zza mgły. Całość sprawia wrażenie zjawy. Jest to pomysł zaskakujący, abstrakcyjny, a zarazem bliski innym niezwykłym projektom w tym duchu uprzednio wykonywanym, jak np. pro-

jekt konkursowy dworca, ukształtowany w postaci płyty dachowej, zwieszanej na linach zamocowanych na masztach, lub Ministerstwa Skarbu — jako wyniosłego samotnego walca, pozbawionego związku z otoczeniem. Odczuwa się tu swobodę traktowania przestrzeni i materiału na wzór butaforyjnej, krótkotrwałej architektury wystawowej. Architektura ta jest wyprana ze związków z formami, które ludzie już znają i które ułatwiłyby im zrozumienie i odczuwanie nowego tematu. Jest to „architektura dla architektury“, odmiana „sztuki dla sztuki“. Jest to zamknięta w sobie twórczość formalistyczna, obojętna na cele społeczne architektury. Można by w stosunku do niej przytoczyć słowa z uchwały CK WKP(b) o operze Muradeliiego „Wielka Przyjaźń“: „Podstawowe wady opery mieszczą się przede wszystkim w muzyce opery... Kompozytor nie skorzystał z bogactwa ludowych melodii, pieśni, śpiewów, motywów tanecznych i zabaw, w które tak bogata jest twórczość narodów ZSRR... W pogoni za fałszywą „oryginalnością“ muzyki, kompozytor Muradeli zlekceważył najlepsze tradycje i doświadczenia opery klasycznej w ogóle, szczególnie zaś rosyjskiej opery klasycznej, wyróżniającej się treścią wewnętrzną, bogactwem melodii i szerokością diapazonu, ludową, zgrabną, piękną i jasną formą muzyczną...“.

„Depcząc najlepsze tradycje rosyjskiej i zachodniej muzyki klasycznej, odrzucając te tradycje jako rzekomo „przestarzałe“, „staromodne“ i „konserwatywne“, wyniośle poniewierając kompozytorów, którzy usiłują rzetelnie opanowywać i rozwijać metodę muzyki klasycznej, jako zwolenników „prymitywnego tradycjonalizmu“ i „epigonizmu“, liczni kompozytorzy radzieccy w pogoni za fałszywie pojętym nowatorstwem, oderwali się w swojej muzyce od wymagań i artystycznego smaku narodu radzieckiego, zamknęli się w wąskim kręgu specjalistów i smakoszków muzycznych, obniżyli wysoką społeczną rolę muzyki i zwężili jej znaczenie, ograniczywszy się do zaspokojenia spaczonych gustów estetyzujących indywidualistów... Wszystko to w sposób nieunikniony prowadzi do tego, że zatracają się podstawy kultury wokalne i wysokiej sztuki dramatycznej i kompozytorzy oduczają się tworzenia dla narodu...“.

„Oderwanie się niektórych działaczy muzyki radzieckiej od narodu doszło do tego, że w ich środowisku rozpowszechniła się zgniła „teoria“, na podstawie której niezrozumienie muzyki licznych współczesnych radzieckich kompozytorów przez naród objaśnia się tym, że naród rzekomo „nie dorósł“ do ich skomplikowanej muzyki, że zrozumie ją po kilku stuleciach i że nie należy się tym przejmować, jeżeli niektóre dzieła nie znajdują słuchaczy“.

Rozpatrując pierwszy, projekt wysokościowca na tle dworca zawieszono-
nego na linach oraz na tle niedawnego projektu gmachu Ministerstwa
Skarbu, staje się jasną cała błędność rozwoju twórczości architektonicz-
nej po tej linii.

W drugiej wersji wysokościowca, o którym mowa, podjęto próbę pójścia
po drodze tworzenia obrazu architektonicznego w sposób odmienny, zanim
jednakże będzie o tym mowa, powróćmy jeszcze raz do wymienionych
obiektów, nawet do takich, zdawałoby się, czysto użytkowych obiektów,
jak szpital na Wołoskiej czy Instytut Techniki Budowlanej, budowli za-
projektowanych już dosyć dawno i na pewno pod względem użytkowym
postępowych i dobrych, i podkreślmy, że absolutnie w całej architekturze
socjalistycznej nie może być miejsca dla bezideowości i formalizmu, gdyż
spoza nich wygląda głębsze niebezpieczeństwo dla naszej kultury i pań-
stwowego istnienia. Podłoże polityczne architektury bezideowej i for-
malistyczno - konstruktywistycznej jest podłożem kapitalistycznym. Po-
średnikiem jest tu kosmopolityzm. „Ideowym źródłem przenikania do
naszej architektury wszelkich produktów rozpadu sztuki burżuazyjnej —
jak pisał architekt Rzjanin w „Architekturze i Budownictwie“ — jest ideo-
logia kosmopolityzmu... Z tej właśnie ideologii biorą swoje początki pseu-
donaukowe teorie, jakoby rewolucyjne, a w rzeczywistości służące intere-
som kapitalizmu teorie „sztuki dla sztuki“, „architektury dla architektury“
z ich odrzuceniem ideowości, z oderwaniem od ludu, od ludowej twórczo-
ści, od życiowych zadań walki o zbudowanie społeczeństwa komunistycz-
nego, walki o potęgę i wielkość Państwa Radzieckiego“. „Nie można jed-
nakże — rozwija dalej tę myśl pisarz radziecki, Konstanty Simonow, w ar-
tykule o krytyce teatralnej — mówiąc o kosmopolityzmie, ograniczać je-
go szkodliwą rolę jedynie od zakresu sztuki lub nauki. Trzeba przede
wszystkim wnikać w to, czym jest kosmopolityzm pod względem poli-
tycznym. Propaganda kosmopolityzmu jest obecnie potrzebna światowej
reakcji i podżegaczom wojennym. Rola kosmopolityzmu w polityce impe-
rialistów polega na tym, aby osłabić patriotyczne poczucie niezawisłości
od razu w szeregu krajów, pozbawić narody siły i wydać je na pastwę mo-
nopolu amerykańskich. Jest zrozumiałą szczególną nienawiść głosicieli bur-
żuazyjnego kosmopolityzmu w polityce do wielkiego kraju socjalizmu,
walczącego o niepodległość wszystkich dużych i małych krajów i przeciw-
stawiającego się jak skała wszystkim niecnym zamiarom imperialistów.
Kosmopolityzm w sztuce jest to dążenie do podważenia podstaw narodo-
wych, dumy narodowej, ponieważ ludzi z podciętymi korzeniami łatwiej
jest zepchnąć z pozycji i zaprzedać w niewolę imperializmu amerykań-
nego

skiego“. „Idee bezozjeczniwego kosmopolityzmu są podstawą teorii i praktyki konstruktywizmu w architekturze“ — dodaje artykuł redakcyjny czasopisma „Kultura i Życie“. — „Konstruktywiści postawili sobie za zadanie zniszczenie swoistego narodowego charakteru naszej architektury, jej socjalistycznej treści, jej ludowości, zburzenie jej podstaw ideowych. Przeciwwstawili oni realistycznej architekturze radzieckiej. architekturę krajów kapitalistycznych, w pierwszym rządzie USA, architekturę upadającą, która utraciła swoiste cechy narodowe“. O tym powinniśmy pamiętać, mówiąc o objawach bezideowości i formalizmu we współczesnej architekturze polskiej.

Dlatego też wielką wagę należy przywiązywać do każdej, chociażby najmniejszej, próby wejścia na drogę nowych metod tworzenia obrazu architektonicznego. Widzimy tę próbę w detalu architektonicznym, we wspomnianym wysokościowcu C. B. Projektów Budownictwa Przemysłowego w drugiej jego wersji, przy czym zjawiająca się forma następuje tu na poprzednią schematyczność, jak zaznaczono w ocenie jury, jeszcze nie przenikając w głąb obrazu architektonicznego. Cała bryła pozbawiona podstawy — trąci formalizmem. Rzeźby z obcej odległej rzeczywistości i drobne ornamenty mówią o wyrafinowaniu tego niezwykłego zestawienia.

Najbardziej dramatyczny przebieg konfliktu pomiędzy starym i nowym, pomiędzy estetyką żelbetu, z jego ubogim i monotonnym chwytem nadwieszania pierwszego piętra i następującą na ten charakter architektury formą epicką, zdolną w obrazach ukształtowanych przy jej pomocy rozwinąć treść ideową gmachu — uwidacznia zestawienie projektów Banku Narodowego, Sejmu i Generalnej Dyrekcji Kolejowej. Pod względem wyrazu „wczesnym“ projektem jest Bank Narodowy, „późnym“ jest Generalna Dyrekcja. Przejściowym jest Sejm, zaawansowany w budowie. Bank ma tę samą zasadę ukształtowania bryły co i Sejm. Ponieważ w Sejmie została podjęta walka o nowy wyraz realistyczny, zajmuje on pozycję najbardziej charakterystyczną. Architektura Sejmu jest jaskrawym dowodem zgubnego wpływu konstruktywizmu na wyraz artystyczny gmachu. Idea gmachu wymaga wyrazu dostojnego. Budynek istniejący wymagał nawiązania, tak aby część dobudowywana stanowiła z częścią dawną całość nierozdzieloną. Część dobudowana na inną skalę i podziały jej nie zgadzają się z podziałami budynku dawnego. Nie można oczywiście powiedzieć, że w ogóle nie przedsięwzięto tu próby stworzenia architektury o pewnym wyrazie i nie nawiązano do spuścizny. Wysiłek ten widać w ukształtowa-

niu nowego podwórza w nawiązaniu do dawnego polskiego podwórca pałacowego. W ten sposób mamy tu próbę sięgnięcia do spuścizny. Próba ta zakłócona jednakże została od samego początku przez niską zabudowę i konstruktywizm po-corbusierowski. Trzeba tu dodać, że decyzja rozbudowy Sejmu była jedną z wcześniejszych decyzji, kiedy zamierzono również utworzyć tzw. „Aleję pod skarpa“ dla manifestacji ludowych. Błąd polegał na wyrzuceniu życia politycznego ze śródmieścia, stąd — ogrodowość, pawilonowość Sejmu. To, co wprowadza największy dysonans do kompozycji i pozbawia ją stosownego, dostojnego wyrazu ideowego, to uskok nadwieszzonego pierwszego piętra nad parterem, czyli tó samo, co tak szkodzi Domowi PZPR. Lekki parter na słupach jest jednym z kanonów le Corbusier'a. Drugą rzeczą jest prześladowająca wciąż architekta idea stworzenia języka form architektonicznych i znalezienia rozwiązań obrazów architektonicznych na drodze przemieszania konstruktywistycznej estetyki żelbetu z wczesnym renesansem włoskim. To dobrowolne ograniczenie palety doprowadza do subiektywizmu zupełnie niewłaściwego i odrywa jego utwory od miejsca i czasu, przekreślając próby bardziej prostego i zwyczajnego nawiązania do spuścizny. Nawiązując do spuścizny w ukształtowaniu podwórca, a równocześnie do konstruktywizmu i wczesnego renesansu włoskiego, architekt wikła się do tego stopnia w kompozycji Sejmu, że chcąc jak gdyby pogodzić wszystkie te sprzeczności, pragnie je znowu przesłonić rozmieszczonymi na dachu długich budynków pawilonami. W ten sposób ulubiona mała forma, w planie okrągła, występuje tu znowu jako pawilon przezroczysty. Pawilon w swoim swobodnym przesuwaniu się po dachu nie jest niczym plastycznie powstrzymywany, gdyż jego powstrzymaniem i powiązaniem powinien by być ryzalit, niemożliwy znowu ze względu na wymienione nadwieszenie pierwszego piętra. Konstruktywistyczna forma uniemożliwiła zatem nawiązanie nowej kompozycji do porządku budynku istniejącego, uniemożliwiła spotęgowanie spokojnej i jasnej kompozycji podwórca, ujawniła się jako czynnik zdecydowanie uniemożliwiający doprowadzenie obrazu gmachu do postaci dostojnej, w chwili gdy sprawa ta dojrzała w świadomości autora do rozwiązania. W jakikolwiek sposób nie wrywałby się architekt w stronę bliższych mu polskich form okresu XVIII wieku, co jest jego usiłowaniem i co jest całkowicie słuszne w stosunku do podwórca, konstruktywizm będzie te usiłowania niweczył, jako zgrzyt nieharmonijny, jako metoda myślenia antyartystycznego. Ciężenie estetyki konstruktywistycznej jest głównym hamulcem stworzenia obrazu gmachu. Przewyciężenie form po-cor-

-busierowskich jest głównym warunkiem otwarcia drogi do dalszego swobodnego rozwoju.

Z tego też względu szczególne zainteresowanie przedstawiają te projekty, które dotyczą obiektów jeszcze nie rozpoczętych w budowie. Gmach Dyrekcji Kolejowej w nowej wersji przekreśla estetykę nadwieszania. Forma zjawia się w stosunku do bryły bez zakłócenia konstruktywistycznego. Trzeba sobie jednakże zdać sprawę z tego, że konstruktywizm, chociaż ustępuje — pozostawiać będzie długo wtórne ślady swego oddziaływania. Konstruktywizm nie wymaga harmonijnego ustawiania brył względem siebie, zadowala się mechanicznym ich ustawianiem oraz monotonią rytmów. I właśnie w tym projekcie rozpoczyna się nowa już walka pomiędzy następującą na bryły formą, opartą o feminiscencje form polskiej architektury historycznej, a pozostałościami zmechanizowania konstruktywistycznego. Pozostałości te wyrażają się w całkowitej jednostajności siatki podziałów na wszystkich bryłach, w jednakowej wysokości pięter, w nie-traktowaniu parteru jako piętra cokołowego, w powtarzalności czterech wysokościowych elementów wieżowych. Sprawa zresztą nie rozwiązuje się zróżnicowaniem wysokościowców, gdyż jest to znowu mechaniczny chwyt, a chodzi o harmonię. Chodzi o taką kompozycję brył, ich zróżnicowany podział i formy detalu, aby widz odczuł, że inaczej być nie może, że jest osiągnięta pełnia, a części gmachu jak i detal — nie mogą być dalej przesuwane. Z tematem omawianych gmachów łączy się zagadnienie pokrywania całej powierzchni ścian prostokątnym ornamentem, zaczerpniętym z wczesnego renesansu włoskiego. Sprawa ta wymaga specjalnego naświetlenia. W okresie natarcia estetyki żelbetowej, głosiciele tego kierunku chętnie deklarowali, że rozpoczyna się nowa, młoda era architektury, która stworzy nowy wygląd świata. Później ogłoszono, że ten nowy świat, o ile chodzi o zasadnicze ukształtowanie bryłowej architektury żelbetowej, już w istocie istnieje, trzeba jedynie znaleźć detal. Corbusier poszedł jeszcze dalej. Na niektórych jego rysunkach widać nawet dziwną syntezę sztuk abstrakcyjnych, gdyż przed jego pasowym domem staje abstrakcyjna rzeźba według jego pomysłu. Inny, odmienny kierunek architektury burżuazyjnej głosił: ponieważ architektura żelbetu jest rzekomo „czerstwa, jak świeży razowy chleb“, musi ona szukać oparcia w takich rzekomo „czerstwych“ okresach rozwoju architektury, jak gotyk lub wczesny renesans florencki. Całe to rozumowanie jest również rozumowaniem schyłkowym. Rozumowanie to ma treść burżuazyjną. Opiera się ono na błędnym założeniu, że tak zwana „nowoczesna“ architektura ma przed sobą przyszłość rozwoju w istnieją-

cym burżuazyjnym ustroju i może się rozwijać w oparciu o pewne domieszki estetyczne, zaczerpnięte z epok dawnych. Opierając się na wątpliwej wartości analogii pomiędzy epoką obecną a wczesnym renesansem, rozumowanie takie pozostaje poza właściwą analizą rozwoju sztuki, poza jej związkami z rozwojem podłoża społecznego. W rozumowaniu tym tkwią dwa niebezpieczeństwa wypaczenia potrzebnej dla naszego rozwoju estetyki. Epoka późnego gotyku i wczesnego renesansu żyła pełnią swoich możliwości twórczych. Formy sztuki i architektury kształtowały się w tym okresie przy użyciu wszystkich możliwych i opanowanych przez ówczesne pokolenie środków. Był to wczesny okres rozwoju nowej klasy społecznej: burżuazji handlowej. Dalszy rozwój tej klasy doprowadził do wspaniałego rozwoju sztuki i architektury w XVI wieku. Burżuazyjni formalści, poszukujący dziś analogii pomiędzy erą żelbetu a wczesnym renesansem, ignorują ten późniejszy okres rozwoju pełnego renesansu, twierdząc że była to eklektyka. Teorie te, przenoszone na grunt współczesnej polskiej architektury, mogą jedynie zahamować nasz rozwój. Niebezpieczeństwem tego rozumowania dla nas jest stawianie znaku równości pomiędzy tzw. „architekturą nowoczesną“, a nową polską architekturą socjalistyczną. Powstaje obawa przed przenoszeniem na nasz grunt problemów tzw. „nowoczesnej“ schyłkowej architektury burżuazyjnej, a w szczególności problemu galwanizacji tej architektury, przy pomocy zastrzyków z okresu gotyku czy wczesnego renesansu. Kultura socjalistyczna nic nie ma wspólnego z teorią „czerstwości“ żelbetu. Przy budowie nowej kultury socjalistycznej niezbędne jest odrzucenie wszystkich sugestii tzw. nowoczesnej architektury ostatniego okresu burżuazyjnego. Z tego okresu przedstawiają dla nas wartość jedynie nurty postępowe i realistyczne, do których formalizm konstruktywistyczny bynajmniej się nie zalicza. Interesuje nas w tym okresie również postęp techniki. Natomiast do zbudowania naszej kultury musimy wykorzystać cały wielki dorobek ludzkości, do którego między innymi należy wczesny renesans i gotyk. Chodzi więc o to, aby teoria o wyjątkowym znaczeniu gotyku i wczesnego renesansu nie zasłoniła naszym architektom drogi wyjścia z formalistycznej estetyki żelbetu. Takie prace jak Główna Dyrekcja Kolejowa, czy też biurowiec C. B. Projektów Budownictwa Przemysłowego — stawiają wprawdzie problem powiązania żelbetu z wczesnym renesansem czy gotykiem, w istocie ilustrują jednak również inne zupełnie zagadnienie, a mianowicie zagadnienie męczenia się autorów kryteriami tego, co wolno, a czego nie wolno robić tzw. „nowoczesnemu architektowi“.

Naświetlenie tego zagadnienia posiada szczególne znaczenie dla grupy projektów biurowców, skupionych głównie przy ulicy Kruczej. Projekty te również wykazują chęć wyrwania się z schematyzmu plastycznego i z zaczarowanego koła „żelbetowego“. Występują tu takie gmachy jak: Dom PZPR (Kłyszewski, Mokrzyński, Wierzbicki), trzy gmachy PKPG (Bieńkuński, Rychłowski), biurowce CZP Elektrotechnicznego i Gumowego (Piprek i Kowarski), Varimex-Dal (Karpieński i Zieliński), CZP Konserwowego (Kolendo), CZP Węglowego i Hutniczego (Leykam), Metal - Export (Karpieński i Zieliński), CZP Drzewnego (Pieńkowski), Ministerstwo Skarbu (Bieńkuński i Rychłowski) i inne. W stosunku do tego budownictwa, jak i do całości kształtu budownictwa mieszkaniowego i przemysłowego, wielką wagę posiada zagadnienie standartów wysokościowych i objętościowych, które krepują pracę architekta. Dla nas istotny jest w tej chwili problem szukania nowej formy. Standarty powinny posiadać charakter bardziej elastyczny. Tym niemniej skrępowania, które stąd płyną, nie mogą usprawiedliwiać konstruktywizmu i puryzmu. Zwłaszcza w architekturze przemysłowej nie może się lokować, jak ktoś o tym dowcipnie powiedział, „oaza konstruktywistów uciekających się do kolumn i portyków“. Oczywiście, że architektura przemysłowa ma ogromną rozpiętość i zagadnienie plastyczne winno być tu potraktowane odmiennie, stosownie do zadań produkcyjnych i społecznych. Projektowanie biurowców odbywa się pod znakiem tzw. umiarkowanego konstruktywizmu i wszyscy projektujący żywią przesadną obawę, aby nie popełnić eklektyki. Przeważnie wszystkich autorów męczy problem żelbetu, w stosunku do którego chcą ciągle zachować tzw. „szczerłość“, co uwidacznia się przede wszystkim w „kratce“, skutkiem czego, pragnąc w zasadzie tworzyć już nie czysto konstruktywistyczny obraz architektury, cofają się w pół drogi. Obawa przed eklektyką w architekturze jest analogiczna do obawy przed tzw. naturalizmem w malarstwie. Prezydent Akademii Sztuk Pięknych ZSRR Gerasimow na naradzie malarzy polskich uprzedził ich życzliwie, że naturalizmu nie ma co się obawiać, gdyż naturalizm, jako wypaczenie, wyrosnąć może tylko na podłożu określonych umiejętności, które obecna generacja malarzy musiałaby zdobywać w ciągu długich lat i po zdobyciu których dopiero i przy braku należytej postawy ideologicznej, mogłaby zaistnieć prawdziwe, a więc nie urojone niebezpieczeństwo naturalizmu. Eklektyki w architekturze nie trzeba mylić z zasobem umiejętności posługiwania się kompozycją i znajomością form. Dlatego też oblicze zaprojektowanych biurowców odsłania całkiem inne zjawisko społeczne, a mianowicie to, że generacja, która je projektuje, w stosunku do genera-

cji poprzedniej, u której się uczyła (Przybylski, Świerczyński) mniej posiada nawyków i wiedzy w dziedzinie formy i kompozycji. Jest to fakt historyczny, jest on produktem błędnego systemu nauczania w latach trzydziestych, kiedy profesorowie zbici z tropu we własnej twórczości i działalności pedagogicznej przez natarcie konstrukttywizmu, zamiast uczenia młodzieży trwałych akademickich podstaw w oparciu o klasyczny dorobek architektury światowej, uczyli młodzież ostatnich nowości z czasopism niemieckich, francuskich i włoskich i na podstawie własnych, zmieniających się z godziny na godzinę eksperymentów. Tym się właśnie tłumaczy bezsilność prób autorów biurowców rozwiązania kompozycji przez umieszczenie jednego przeciwstawiającego się w całości atrakcyjnego elementu, jak np. zegar w biurowcu Varimex-Dal i pionowy pas rzeźbiarski i gzyms w biurowcu C. Z. Przemysłu Węglowego i Hutniczego. Detal musi przenikać w głąb organizmu architektonicznego. Z tego też względu słusznie również ktoś zauważył, że nie jest dobrze, o ile stan surowy budynku nie daje nic znać o detalu. Przykładem potwierdzającym jest dom na rogu ulicy Królewskiej i Krakowskiego Przedmieścia, który również nie uniknie monotonii, jakkolwiek ma detal urozmaicony. Komisja Oceny stwierdziła, że w tej grupie najbardziej urozmaiconym jest biurowiec CZP Elektrotechnicznego, należałoby jednak dodać, że Dom PZPR przez bardziej konkretne uzupełnienia formami i rzeźbą wysuwa się spośród posiatkowanych biurowców na pierwsze miejsce, jakkolwiek na równi z innymi budynkami wykazują swą przynależność do grupy prac nacechowanych obawą przed tzw. eklektyką. Wszystko to niesłuchanie zuboża obraz plastyczny tej części miasta. Pośród biurowców PKPG biurowiec przy ulicy Żurawiej wykazuje najdalej posuniętą tendencję wyrwania się z zakłętego koła siatki żelbetowej. Zarówno ten budynek, jak i projekt Ministerstwa Skarbu, po niezdecydowanym w swym wyrazie pierwszym budynku PKPG przy placu Trzech Krzyży, po monotonnym pokratkowanym budynku przy ulicy Kruczej, wskazuje na niezbędną czynienie dalszego kroku w kierunku form i zasad kompozycji klasycznej. Przed architektami staje w sposób nieunikniony zadanie pogłębienia swej wiedzy i umiejętności, których nie dała im w swoim czasie szkoła, podcinając ich rozwój i krępując możliwości w chwili obecnej.

Na zakończenie uwag o biurowcach — mała cytata: w ankiecie „Życia Warszawy“ na temat wystawy na Nowym Świecie zabrała głos ob. B. Sze-wolska.

„Plany urbanistyczne nie budzą na ogół moich zastrzeżeń. Rażące natomiast są niektóre projekty architektoniczne. Niepokojące są zwłaszcza pro-

jekty większości gmachów śródmiejskich. O ile domy w dzielnicach mieszkaniowych są wznoszone z myślą o człowieku, o tyle część zamierzonych biurowców i budynków reprezentacyjnych przywodzi na myśl jakieś miasto — molocho, w którym potworna masa zabudowy przytłacza przechodnia i budzi w nim niepokój. Ogromne, monotonne, mechaniczne, podziurawione nieskończonymi szeregami identycznych okien fasady „maszyna do urzędowania“ nie przydadzą Warszawie piękności, ani jej mieszkańcom — radości życia. Gmachom przyszłego śródmieścia przydałoby się mniej kosmopolitycznej „manii wielkości“, za to więcej różnorodności form, ładnych szczegółów architektonicznych, powiązania z zielenią“.

Poucującym jest bardzo zapoznanie się z projektem ukształtowania wschodniej strony ulicy Marszałkowskiej. Mamy tu dalsze rozwinięcie problematyki poszukiwania najbardziej tu potrzebnej formy narodowej. Właśnie tu problem ten dojrzał najbardziej jaskrawo.

Ukształtowanie plastyczne ulicy Marszałkowskiej, a zwłaszcza wschodniej jej części, podejmuje zadanie wymownego przemówienia do widza w sposób uroczysty. Wyrazem tego jest wprowadzenie w tym miejscu zabudowy obrzeżnej oraz intensywnej plastyki. Jest to posunięcie słuszne. Śródmieściu Warszawy należy się takie podniosłe potraktowanie oraz centralne gmachy o charakterze pomnikowym. Pod tym względem projekt wyprzedza niejednego z omawianych biurowców. Pomijając sprawę, że główne gmachy wolno-stojące nie posiadają jeszcze projektów, zwrócimy uwagę na charakter architektury zwartej od strony przedstawionych rozwiązań ukształtowania plastycznego. Otóż trzeba przyznać, że widz, spoglądający na te domy, gdyby nie podpis na rysunku, nie zgadłby, że rzecz ta dzieje się w Warszawie. Proponowana plastyka domów wschodniej części ulicy Marszałkowskiej nie posiada w sobie nic, co by stanowiło kontynuację polskiej spuścizny architektonicznej. Na ogół można powiedzieć, że mamy tu przed sobą obraz „metropolii“. Ale może to być w równej mierze obraz metropolii każdego kraju, objętego współczesną cywilizacją. Dlaczego tak się stało, dlaczego intencja autorów ukształtowania uroczystego i poważnego oblicza stolicy Polski doprowadziła do ukształtowania go w duchu kosmopolitycznym sprzed 60—80 lat? Stało się tak dlatego, że architekci operowali tzw. własnym „pamięciowym“ typem architektury, nie sięgając do przepracowania i rozwinięcia w nowym temacie konkretnych form polskiej spuścizny architektonicznej i klasyki światowej. Pamięć odtworzyła obraz dawnego miasta kapitalistycznego. Elewacje wschodniej strony ulicy Marszałkowskiej, według projektów lat poprzed-

nich, były schematyczną siatką, czy kratką, obecnie są bogatsze. Są one jednakże pamięciowe, to znaczy że były skądś zapamiętane i rozpracowane, nie są zaś świadomie postawionym zadaniem znalezienia form narodowych. Dzieje się tak dlatego, że wyobraźnia plastyczna architekta nie operuje tymi formami, a architekt z nimi stale nie obcuje w sposób twórczy, nie opiera swego myślenia o ich kontynuację w nowych zadaniach. Powoduje to jego ubóstwo formalne, odrywa miasto od gleby, na której ono wyrasta. Architekt zaczyna do widza przemawiać jakimś uniwersalnym językiem architektonicznym. Jest to pozanarodowy, pozaczasowy „modern“, czy „secesion“. Treść architektury socjalistycznej nie może być związana z taką formą „modernistyczną“. Forma „pamięciowa“ u malarza, który chce porzucić uprawiany dotychczas formalizm i bojkot tematu, związana jest z brakiem zapasu postaci i twarzy ludzkich, zaobserwowanych i przestudiowanych z natury, kontakt z którą był tak usilnie zwalczany. Tacy malarze, niedawni formalisci, malują obecnie zazwyczaj ludzi schematycznie, jako ludzi „w ogóle“, zazwyczaj o tych samych proporcjach, kształtach głowy i rysach twarzy tak, że powrót do kompozycji tematycznych jest u nich dopiero deklaracją na rzecz realizmu. Jest to oczywiście dobry pierwszy krok, za którym muszą nastąpić dalsze kroki w kierunku studium natury. Podobnie też przedstawia się sprawa dalszego rozwoju architektury i architektów, autorów wschodniej strony ulicy Marszałkowskiej, lub tych, którzy zechcą się na ich doświadczeniu oprzeć. Tymczasem jest to architektura „w ogóle“. Dalszym ciągiem jest stworzenie takiej architektury, która by w żadnym przypadku nie była architekturą „metropolii“, a której od centrum Warszawy i od spuścizny polskiej i światowej oderwać by nie było można przez jej konkretny, żywy, związany z miejscem i czasem charakter. Zadanie plastycznego ukształtowania gmachów przy ulicy Marszałkowskiej jest zadaniem trudnym i tym większe musi być oparcie się o mądrość dawnej, dobrej, realistycznej architektury.

Wystawa obecna nie byłaby wystawą roku 1950, w rok po zapoczątkowaniu przełomu na froncie ideologicznym architektury polskiej, gdyby nie wystąpiły na tej wystawie jeszcze inne projekty, wykazujące chęć bezpośredniego nawiązania do spuścizny, bez kompleksów konstruktywistycznych. Śmiałą próbą wyskoczenia z zaczarowanego kręgu negacji możliwości rozwijania spuścizny architektonicznej było paradoksalne, nawet mechaniczne przystawienie do domu PKO na ulicy Marszałkowskiej kolumn według porządku etruskiego, wykonanych z listew i papieru. Ten paradoks dał jak widać dobry rezultat, gdyż zaraz po tym można było oglądać inne tego rodzaju projekty, jak np. nieaktualnej już dzisiaj prze-

budowy Filharmonii Warszawskiej na starym miejscu. Obecnie nastąpiło dalsze odprężenie. Należy tu wymienić takie projekty, jak południowa zabudowa ulicy Marszałkowskiej, biurowiec CHP Metalowego (Tomaszewski, Łowiński) i CRS Samopomoc Chłopska (Brzuchowski, Jaszuński) przy Alejach Jerozolimskich, gmach Ministertwa Rolnictwa (Knothe), Ministerstwa Budownictwa (Gutt), Teatru Wojska Polskiego (Gutt), rozbudowa Nowego Światu (Stępiński), Państwowa Szkoła Teatralna na Podwalu (Sulikowski, Onitsch), Ursynów (Tworkowski), kino na Saskiej Kępie (Kościński), Instytut Biologii Człowieka (Norweth), Państwowy Instytut Meteorologiczny (Zinzerling), Centralna Biblioteka Publiczna (Norwerth), SGH (Witkiewicz — projekt z roku 1924) i inne. Przy projektach wykazujących największą dozę formalizmu zwróciliśmy uwagę na ich zaawansowanie w budowie, zanim rozpoczęła się dyskusja zasadnicza, a przy projektach wykazujących chęć odejścia od formalizmu — na trudności tkwiące w nauczaniu architektonicznym w latach trzydziestych oraz na przesadny ekonomizm, spychający architekturę do rzędu „najdoskonalszego budownictwa“. Również o projektach, wykazujących najbardziej bezpośrednie podejście do metody realistycznej należy, dla zachowania zasad sprawiedliwości, sformułować parę uwag ogólnych. Uwagi te odnoszą się do obecnej chwili w rozwoju polskiej twórczości. Prace te reprezentują obecnie najbardziej odważną decyzję zerwania z konstruktywizmem i pójścia właściwą drogą. Toteż nie dziwnego, że należy się spodziewać pierwszej wypowiedzi w charakterze surowym, niepozbawionym sprzeczności. W takich pracach jak Instytut Meteorologiczny, Instytut Biologii Człowieka, lub Teatr Wojska Polskiego — jest to przypominanie sobie od dawna nieużywanego języka przez tych, którzy ten język przed dwudziestu pięciu laty posiadali, w międzyczasie nie rozwijali go i teraz go sobie przypominają. Instytut Meteorologiczny — w swojej architekturze — to dobra stara szkoła akademicka, z jej dobrą i słuszną metodą, od której można dziś się nauczyć i przejąć.

W takich pracach jak Ursynów, kino na Saskiej Kępie, Samopomoc Chłopska w Alejach Jerozolimskich i innych — występuje zjawisko w stosunku do poprzedniego odwrotne, tj. podejmowanie języka dla siebie nowego, odkrywanie go i stawianie nieśmiałych pierwszych kroków, i nie dziwnego, że mało jeszcze poprawnych. Ale sama droga jest słuszną. Wreszcie mamy inne prace, opierające się na samouctwie, na pozbawionej oparcia o metodyczną szkołę osobistej decyzji kontynuowania i rozwijania formy historycznej. O ile pierwsza z tych grup oparta jest o tradycje

kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych w dawnym Petersburgu, lub na Zachodzie, o tyle ostatnia grupa opiera się głównie o kontakt z polską architekturą zabytkową i o tradycje nauczania architektury przez Noakowskiego i Sosnowskiego. Mamy tu w ostatniej grupie również wypowiedzi o dużych wahaniach. W projekcie np. Ministerstwa Rolnictwa nie wyczuwa się współczesnego budynku, zestawienie kolumnady z całością budynku nie wykazuje współmierności. Jest to podejście czysto rysunkowe. Kolumnada ta jest dla tego budynku wyolbrzymiona. Nie wyczuwa się tu architektury, jako dzieła sztuki budowlanej. Natomiast jako żywą działalność budowlaną odczuwa się projekty rozbudowy Nowego Światu. Jedyne żal wzbudza zamknięcie nowej uliczki, schowanej na zapleczu Nowego Światu, gdyż posiada ona charakter, jaki powinien być udostępniony publiczności. Południowa Marszałkowska znowu przez zamknięcie wylotów ulic i nadmiar podcieni przypomina nieco zabawę rysunkową. Projekty te, rozpatrywane na tle szeregu realizacji, takich jak Dziekanka czy Trasa W—Z, mówią o konsekwentnym rozwoju metody, w oparciu o rozpracowywanie form spuścizny architektonicznej. Metoda ta rozwija się i umacnia. Bliższa analiza form Dziekanki wskazuje, że mamy tu do czynienia z dużym powojennym głodem duchowym do wypowiedzenia się plastycznego w formach zaczerpniętych ze spuścizny. Stąd też obecność w tym temacie elementu dekoracyjnego, dowolność opracowania, wykorzystanie lada okazji do wstawienia formy, chociażby nie całkowicie logicznej. Rynek Mariensztacki wykazuje już obecność rozumnych i poważnych przymusów, wynikających z większego zasięgu działania budowlanego, z określonego i bardziej typowego programu budownictwa. Zaplecze Nowego Światu — to dalszy rozwój języka, sięganie do większej skali. Natomiast ulica Marszałkowska jest jak gdyby tematem, wymagającym bardziej zdecydowanego oparcia się na architekturze historycznej w tej skali, np. włoskiego renesansu czy też najlepszej klasyki pierwszej połowy zeszłego stulecia i rozpracowania jej (Hotel Europejski, architektura Rossi w Leningradzie itp) gdyż i tu wyczuwa się, podobnie jak w północnej części Marszałkowskiej, brak w wyobraźni projektujących konkretnej formy i mimowolne upodobnienie się do nieokreślonego modernu. Staranne rozpracowanie form polskiej spuścizny architektonicznej reprezentuje Szkoła Teatralna. Obok tych realistycznych prac warszawskich, rozciągają się do innych miast średnich jak Kalisz (Dom Towarowy — Sulikowski) i małych jak Zakroczym, Augustów i innych, (ratusze — Adamczewska, Wejher) prace architektów Warszawy, oparte na rozpracowaniu polskiej spuścizny architektonicznej. W pracach tych występuje częstokroć modernizacja, z którą

trudno jest się pogodzić, gdyż powoduje ona częstokroć zupełnie nieoczekiwane wytrącanie elementów formy, podyktowane, jak się wydaje, znowu jedynie obawą przed posądzeniem o całkowitą eklektykę, nie zaś z powodu przekonania autorów o potrzebie tych uproszczeń.

Architektura Teatru Wojska Polskiego, wykazująca najśmielszą decyzję przejścia na nowe drogi tworzenia formy na tej wystawie, przejście od obrazu architektonicznego GUS'u do plastyki opartej na logice i formach klasycznych również wykazuje miejscami uproszczenia i wady, będące rezultatem długiej przerwy w kultywowaniu i rozwijaniu form. Ogólnie biorąc projekty nacechowane najśmielszą decyzją przejścia na formy realistyczne wracają nas pamięciowo do epoki sprzed lat 25, przypominają dobre tradycje Przybylskiego, Lalewicza i innych, wskazując na tych klasyków - nowatorów, na dużą wagę ideową, przywiązywaną przez nich do architektury i na przekreślone ich nadzieje. Jako łącznik z epoką wskazać można, z okazji wystawienia planszy projektowej z roku 1924 gmach Szkoły Głównej Planowania i Statystyki (Koszczyk — Witkiewicz). Jakimś nieodgadniętym dotychczas przez nikogo i niewytłumaczonym dysonansem były te gmachy na tle przedwojennej Warszawy burżuazyjnej. Obok dzieł architektów - realistów, jak Przybylskiego i Lalewicza, gmachy te zajmują miejsce szczególne. Piękny i wymowny był Przybylskiego projekt Centralnego Archiwum, potężny i wymowny jest gmach Instytutu Geologicznego Lalewicza, lecz szczególną zupełnie wymowę posiadają gmachy Wyższej Szkoły Planowania i Statystyki. Jest w nich czystość bryły, uporządkowany logiczny układ elementów kompozycyjnych, jasna technika, różnorodność form, sprawiająca przyjemne wrażenie dla oglądającego, dobre proporcje, oszczędność środków wyrazu plastycznego i ogólna stosowność całego obrazu artystycznego gmachu do tematu. Z daleka poznajemy ten gmach przez jego piękną i charakterystyczną sylwetę. Gdy się zbliżamy, uderza nas zrozumiałość i logika wystrzelających z potężnego a jednak nie odpychającego cokołu mocnych, optymistycznych filarów. Formy budynku są urozmaicone, nie monotonne, żywe. Tego rodzaju architektura wyrasta zawsze wtedy, kiedy dana epoka tworzy ją z myślą o przyszłości i kiedy to przedstawienie przyszłości jest postępowe i zgodne z obiektywnym, historycznym rozwojem społeczeństwa. Wybitne dzieło architektury powstać może jedynie jako wyraz dążenia artysty - architekta, jako człowieka, do wyrażenia najbardziej postępowej treści swojego czasu. Ruch architektury drugiego dziesiątka lat naszego stulecia, kiedy wielu wybitnych architektów określało swoje pozycje, zarówno w ówczesnej Rosji jak i w Polsce i w innych krajach, pod hasłem naczelnym two-

zenia nowej, zdrowej architektury, będącej przeciwstawieniem eklektyce, secesji, jak i powstającemu już wówczas w niektórych krajach nihilistycznemu, unicestwiającemu utylitaryzmowi, puryzmowi i konstruktywizmowi, niewątpliwie u podstaw swoich miał nurt zbliżającej się rewolucji społecznej, stwarzający swoiste odbicie w architekturze. W Rosji zjawisko to występowało w sposób najbardziej przejrzysty, jeżeli sięgnąć np. do porównania wielkich problemów architektury, do rozkwitu malarstwa realistycznego, jako wybitnego odbicia idei ludowości i rewolucji. Wyjaśnić tu jeszcze należy, że nie chodzi tu o bezpośredni polityczny wyraz poglądów architekta, chociaż i to posiada ogromne znaczenie. Dzieło sztuki powstaje na drodze myślenia formą, obrazami. Odzwierciedla ono prawdę życia i prawdę rozwoju społecznego w obrazie artystycznym. W prawdziwym i szczerym dziele sztuki stworzony obraz może nawet przewyższyć świadomość polityczno-społeczną artysty. Zjawisko to można zaobserwować na przykładzie twórczości bardzo wielkiej liczby pisarzy, malarzy i architektów. Natomiast z drugiej strony świadome poszukiwanie architektury w najgłębszej swojej treści ludowej, pomimo krępujących warunków ustroju kapitalistycznego, potęguje rezultat pracy artysty, przybliża go do przyszłości, sprawia, że dzieło jego i metoda, w oparciu o którą powstało, posiadają i dziś niezmienną i trwałą wartość przykładu dla rozwoju twórczości w nowym, lepszym ustroju. Trudno byłoby odcyfrować dążenie do wykorzystania spuścizny ludowej i narodowej w pracach np. Przybylskiego i Lalewicza. Tacy architekci jak: Świerczyński, Gutt, Tadeusz Nowakowski, Marcin Weinfeld i wielu innych, podejmowali to zadanie mniej więcej świadomie, we wczesnym okresie swej twórczości i następnie je porzucali. W gmachach Głównej Szkoły Planowania i Statystyki występuje zarówno głęboka znajomość form polskiej spuścizny architektonicznej, tak że nie można ich oderwać od polskiego, ludowego, narodowego podłoża, jak również dążenie do stworzenia architektury wielkiej, wspólniejszej, odpowiedniej dla wielkiego i wolnego społeczeństwa. Stąd dzieło to jest może najbardziej bliskie temu okresowi, w którym żyjemy; droga jego powstawania ma w sobie najwięcej cech metody realizmu socjalistycznego. Zawarte w nim było od początku przewidywanie artystyczne, wypływające z oddziaływania socjalistycznych, postępowych poglądów społecznych oraz z żywego, serdecznego i głębokiego stosunku do spuścizny ludowej. Jedynie ciężące na nim cechy uproszczenia formy, kubizmu ograniczają jego wymowę. Trzeci gmach tego zespołu daje artyście możliwość w epoce obecnej rozwinąć i dopowiedzieć obraz prawidłowo rozpoczęty przed blisko trzydziestu laty.

Dorobek powojenny architektów polskich w przekroju ogólnokrajowym nie podlegał jeszcze dotychczas wglądowi społecznemu. Niewątpliwie jest to dorobek równie interesujący i obfity jak i dorobek architektów Warszawy. Zrealizowanie planowanej wystawy ogólnokrajowej prac architektów polskich ze szczególnym uwzględnieniem budownictwa zrealizowanego, dałoby możliwość pogłębienia analizy stanu, kierunku rozwojowego i potrzeb rozwoju całej polskiej twórczości architektonicznej.

Jakkolwiek omawialiśmy tu przede wszystkim architekturę, to jednak trzeba również nieco powiedzieć o powstawaniu obrazu fragmentów i całości miasta.

Zbliżamy się zewsząd do zagadnienia obrazu i fragmentów miasta, jego granicy, wylotów w tereny wiejskie, sylwety na tle ukształtowania topograficznego. I podobnie jak użycie formy, np. w projekcie północnej części ulicy Marszałkowskiej woła o to, aby ta forma była konkretniejszą, bliższą narodowi, a forma południowej Marszałkowskiej woła o konieczność silniejszego oparcia się o dorobek myśli kompozycyjnej własnej, lub tych narodów, które w przeszłości miały możliwość rozwiązań w większej skali, tak i kompozycja urbanistyczna, obraz miasta i jego fragmentów — nie może być nadal zawieszony w próżni formalnej, czy też oparty wyłącznie o subiektywne poglądy autorów. Budownictwo miast polskich ma olbrzymi dorobek kompozycyjno - plastyczny, dość wymienić Kraków, Kazimierz, Gdańsk, Wrocław, Zamość i inne miasta. Polska posiada również dorobek barokowej urbanistyki pałacowo - ogrodowej. Natomiast miejska kompozycja późniejszego okresu reprezentowana jest skromniej. Tym niemniej w okresie Królestwa Kongresowego zaznaczają się takie elementy obrazu miasta, jak wyloty miasta do terenów wiejskich w postaci rogatek miejskich i wnętrza placów, jak np. w Łodzi plac Wolności z Ratuszem. Natomiast budowa miast w Rosji, na przykładzie Leningradu (Petersburg), Kalinina (Twier) i innych — realizowała większe zespoły urbanistyczne.

Socjalistyczna sztuka budowy miast wysuwa jasną metodę komponowania miasta. Jest to wyrażenie żywej potrzeby ideowej i funkcjonalnej organizacji życia społeczeństwa socjalistycznego. Bez socjalizmu nie można wyobrazić sobie w dobie dzisiejszej zdrowej przebudowy miasta. Społeczeństwo socjalistyczne nie może dobrze funkcjonować i rozwijać się bez szeroko zakrojonych poczynań urbanistycznych. Urbanistyka socjalistyczna podejmuje przebudowę miasta w jego całokształcie i jest nastawiona na zaspokojenie potrzeb materialnych i moralnych człowieka w przewidy-

waniu ich nieustannego rozwoju. Układ miasta powinien zaspokajać nie tylko potrzeby komunikacji i transportu, lecz również sprawny przebieg masowych przejawów życia społecznego i politycznego. Wygląd miasta nie może być biernym rezultatem komponowania funkcjonalnej struktury miasta. Miasto jest dziełem sztuki architektonicznej i wygląd miasta stanowi nieoddzielną, składową część jego kompozycji. Aby uzyskać miasto nie tylko o dobrym układzie terenowym i komunikacyjnym, ale również o dobrym wyglądzie — architekt winien od razu rozwiązywać szereg głównych tematów określających wygląd miasta. Są to: plan miasta, centrum miasta, sylweta miasta, ulice i place miejskie, dzielnice przemysłowe i mieszkaniowe, tereny zielone. W danym wypadku interesuje nas głównie zabudowa centrum miejskiego, dla którego znaczenie posiada plan, sylweta, ulice i place oraz zieleń. Kompozycja planu miasta, jakkolwiek nie posiada samodzielnego znaczenia architektonicznego, gdyż w całości nie możemy go oglądać, to jednak jego znaczenie artystyczne jest bardzo doniosłe. Możemy bowiem dobrze wyczuwać oddzielne fragmenty planu i wytwarzać sobie pojęcie o jego całości. Dobrze zakomponowany plan daje możliwość stworzenia zespołów architektonicznych, oglądanych w miarę posuwania się po mieście. Znaczenie wyrazistego centrum miejskiego polega na tym, że przez swą architekturę o największych rozmiarach i najbardziej monumentalnych formach stanowi ono w mieście główny ogniskujący ośrodek kompozycyjny, co odpowiada jego znaczeniu społecznemu. W mieście socjalistycznym, które usuwa różnice pomiędzy ubogimi przedmieściami i bogatym śródmieściem miasta kapitalistycznego i dostarcza wszystkim obywatelom jednakowych wygod, rola śródmieścia, a zwłaszcza śródmieścia stolicy, niepomrotnie wzrasta i uzyskuje jasną ideologiczną wymowę. Ośrodkiem miasta socjalistycznego jest plac główny dla wielkich manifestacji, wokół którego grupują się place wspomagające. Zabudowa tego centrum winna być przeprowadzona przy użyciu jak najbardziej wyrazistych środków architektonicznych. W kompozycji architektonicznej miasta ogromne znaczenie posiada sylweta miasta. Sylwetę miasta określa obecność wysokich gmachów. Jakkolwiek duże miasto współczesne nie może być ujrzone sylwetowo w całości, to jednak wzdłuż wybrzeża rzeki, skarpy — sylweta miasta występuje żywo i wyraźnie. Obok sylwety widzianej z daleka jako ogólny zarys zabudowy miejskiej i drzew z poszczególnymi wysokimi budynkami, sylweta miasta przejawia się jeszcze w tworzeniu największych perspektyw wewnętrznych miasta, gdyż wysokie gmachy służą jako doskonałe zamknięcie optyczne ulic i podporządkowują sobie place miejskie. Każde miasto, duże

czy małe, położone na wzgórzach czy w dolinie — powinno posiadać własną sylwetę. Dobrze zakomponowana sylweta zawsze odpowiada planowi generalnemu miasta. Najwyższe budynki nie mogą być rozmieszczone przypadkowo, przy czym ośrodek miejski otrzymuje największe akcenty wysokościowe. Uzgodniona z kierunkiem ulic, węzłami komunikacyjnymi i ośrodkiem miasta, sylweta zrasta się z planem i dopomaga rozpoznawać poszczególne fragmenty miasta.

Konkretyzując te uwagi o głównych elementach kompozycji oblicza architektonicznego miasta w oparciu o sformułowanie Bunina i Krugłowej², możemy powtórzyć dosłownie:

„W sylwecie dawnych miast prawie zawsze decydujące znaczenie przypadało gmachom najważniejszym: pałacom, katedrom, mauzoleum i innym największym budowlom. W architekturze tych gmachów znajdowały się najlepsze siły twórcze; wielcy działacze polityczni i czołowi przedstawiciele klas rządzących widzieli w nich materialne pomniki epoki; wyrażały one symbolikę architektoniczną, odpowiadającą wysokim ideom swojego czasu; idee o wielkim rozmachu zawsze znajdowały ucieleśnienie w sylwecie miasta. Działo się tak we wszystkich okresach rozkwitania budowy miast jako sztuki, i tak również będzie się działo u nas, w Kraju Rad. Myśl o wzniesieniu Pałacu Rad z gigantyczną statua Lenina nad Moskwą jest dowodem ideowego ustosunkowania się do sylwety miasta“.

Nie mając w dalszym ciągu możliwości rozwijania tego problemu w tym miejscu, wskażemy na realizowane obecnie budownictwo wysokich gmachów w Moskwie ściśle powiązanych z planem miasta, z jego głównym centrum wokół Pałacu Rad, oraz stanowiących zamknięcie perspektywiczne ważnych arterii komunikacyjnych.

Kompozycja placu i ulicy stanowi dalszy ciąg jednolitej kompozycji obrazu architektonicznego miasta. W mieście socjalistycznym wszystkie place, niezależnie od swego przeznaczenia w codziennym życiu miasta (dworce, stadiony, bazy, place społeczne) w dniach uroczystych otrzymują charakter placów społecznych, skutkiem czego oblicze każdego placu w mieście pod tym kątem przede wszystkim powinno być komponowane. Pierwsze miejsce należy się zarazem głównemu placowi, wokół którego powinna się skupiać zabudowa stojąca najwyżej w hierarchii społecznej. Plac główny podporządkowuje sobie szereg placów podrzędnych, otrzymuje komunikacyjne powiązanie z dużymi przestrzeniami wolnymi, par-

² A. W. Bunin i M. G. Krugłowa: „Kompozycja architektoniczna miasta“, Moskwa 1940.

kami i wybrzeżami, posiada dogodne połączenie z głównymi arteriami miasta.

Plac może być obudowany, lub jeżeli jest duży — może być całkowicie nawet otwarty. Niezależnie od tego winien go cechować spokój i równowaga. W przeciwieństwie do tego spokoju cechującego plac celem ulicy jest prowadzenie ruchu. Zabudowa głównych ulic zdyscyplinowana, lecz bynajmniej nie jednostajna, winna być podporządkowana ogólnej kompozycji miasta i wyrażać indywidualne oblicze twórczości autorów — architektów oraz indywidualną treść domów.

W centralnych założeniach Warszawy architekci polscy początkowo poszli drogą komponowania określonej wizji obrazu miasta w oparciu o schemat miasta Corbusiera i tej swojej pozycji bronili niestety długo i z uporem. Później koncepcja ta upadła, brakowało jedynie metody, aby wyjść na drogę twórczości realistycznej. Mówiono np. niekiedy, kontynuując poglądy szkoły mieszczańskiej, że nie jest możliwa kompozycja, której nie można ogarnąć z jednego rzutu oka. Podobne poglądy nie mogłyby sprawy posuwać naprzód. Długo panował lęk przed jasnym stawianiem sprawy, jak to miasto będzie bezpośrednio wyglądać. Projektowano samą komunikację, nie słuchano prostej i jasnej rady głównego architekta Moskwy — Czernyszewa, który w roku 1946 uprzedzał architektów polskich, że nie osiągnie się dojrzałego planu ulic, a w szczególności głównych arterii, jeżeli się nie będzie równocześnie komponowało obudowy. Trzeba jednocześnie z siecią głównych ulic robić projekt widzialny obudowy, gdyż ona z kolei decyduje o sieci ulic. O ostateczny cel — wygląd miasta — trzeba prowadzić walkę równocześnie z walką o jego funkcjonowanie.

Porównanie pod tym względem Warszawy z Kijowem, z jego główną ulicą Kreszczytk, lub z Mińskiem, ulicą Radziecką — wychodzi na korzyść Kijowa i Mińska.

Obraz plastyczny Warszawy długo był noszony we własnej wyobraźni paru osób, był omawiany w słowach, lecz nie rysowany odtwórczo dla wglądu publiczności, był on też subiektywnym i rzecz jasna zbyt bladym, gdyż nie był nasycony treścią wypowiedzi szerokiego ogółu, od którego architekt winien czerpać siłę swoich obrazów.

Można by na szeregu przykładów przeanalizować, w jaki sposób decyzje powzięte w wąskim gronie architektów wpływały ujemnie na rozwiązania architektoniczne, przesądając, że rozwiązania były jednostronne i ciasne. Okolicznością w ogromnym stopniu utrudniającą wgląd społeczny był również antyrealistyczny sposób przedstawiania projektów, który sprawa-

wiał, że były (i często są) one niezrozumiałe dla widza, a zarazem mylą samych orzekających architektów, mając charakter nie odnoszący się do realnego rysunkowego odtwarzania rzeczy materialnej, jaką jest budynek. Oglądając rysunek nie dający odbicia plastycznego rzeczywistości, architekt ocenia częstokroć mylnie wynik pracy drugiego architekta. W ten sposób projekt zostaje zatwierdzony bez możliwości wykonania istotnej pracy, jego oceny, jak gdyby w ciemnościach, lub z zamkniętymi oczyma. Później z tych ciemności, już podczas budowy, wyłania się architektura, która jest częstokroć jakąś zupełnie nieoczekiwaną niespodzianką i nieporozumieniem. Na tej właśnie drodze decydowania o architekturze w gronie samych tylko architektów i porozumiewania się za pomocą rysunków nie odtwarzających rzeczywistego wyglądu budynku, zapadały decyzje w sprawie PDT, Domu Słowa Polskiego, GUS i innych. Gdyby PDT nie był rysowany aksonometrycznie, lub Dom Słowa Polskiego z perspektywy z lotu ptaka, ale gmachy te byłyby sprawdzone w rysunku walorowym z naturalnego horyzontu, jak je widzi człowiek — to niewątpliwie same projekty byłyby bardziej czytelne dla wglądu społecznego i można by było zapobiec budowie PDT i GUS w ich obecnej postaci.

Trzeba obecnie więcej uwagi zwrócić na urbanistykę. Trzeba naprawiać to, co się jeszcze w dużym stopniu da naprawić. Trzeba rozstawić gmachy ministerstw w różnych punktach miasta, również na Pradze. Planowi Warszawy potrzeba prostoty, większej szerokości ulic, wyższej zabudowy, założeń w postaci jednorodnych arterii i placów, spokoju i harmonii.

Przeprowadzona w okresie trwania wystawy analiza prac Biur Projektowych Warszawy wykazuje, że architekci polscy przeżywają nowy etap rozwoju twórczości architektonicznej. Etap ten rozpoczął się po wypowiedziach kierownictwa politycznego na temat rozwoju polskiej kultury, a w tej liczbie socjalistycznej architektury.

Wysiłek i wyniki pracy minionego roku są ogromne. Byłoby jednak błędem przeceniać osiągnięte wyniki. Metoda realizmu socjalistycznego w twórczości architektów polskich dopiero została podjęta. Jakkolwiek burżuazyjna ideologia formalizmu konstruktywistycznego straciła moralne prawo do istnienia na naszym gruncie, to jednak pozostawia ona po sobie ogromne dziedzictwo urazów i obaw, utrudniających przy pomocy swoich pseudonowatorskich haseł możliwość pełnego i odważniejszego przejścia architektów średniej i młodszej generacji na metodę realizmu socjalistycznego. Prawda należy dziś do tych, którzy jasno zadeklarowali się po stronie realizmu, oraz do tych, którzy już wystąpili do walki przeciwko

dotychczasowym własnym pozycjom formalistycznym. Formalizm i konstruktywizm nie mogą już dzisiaj być oceniane inaczej, jak znachorstwo, powinny one być zaliczone do dziedziny zabobonów i starzyzny.

Jeżeli nawet niekiedy projekty konstruktywistyczne wykazują wielki wysiłek i poświęcenie w pracy autorów, to nie powinno to nikogo mylić co do błędności samego kierunku.

Socjalistyczny program architektury polskiej pociąga za sobą przemianę jej jakości. Nowa jakość architektury polskiej może być osiągnięta w oparciu o metodę realizmu socjalistycznego. Metoda ta wymaga świadomej budowy szkoły architektury polskiej w szerokim i wąskim tego słowa znaczeniu. Jedynie ta szkoła może ujednoczyć i powiązać wysiłki, ukształtować wspólne tło architektury polskiej.

Szkoła architektury może być rozumiana w znaczeniu szerszym i w znaczeniu węższym. W znaczeniu szerszym szkoła architektury wiąże się ściśle z całokształtem życia społeczeństwa, wyraża konsekwentny pogląd społeczeństwa na architekturę i zdecydowaną wolę jej rozwijania. Zarówno konsekwentny pogląd na architekturę jak i wola jej rozwijania, rzecz prosta, mogą kształtować i wywierać wpływ na budownictwo tylko wtedy, jeżeli klasa czy naród odczuwa żywą potrzebę rozwoju i kroczenia naprzód w budownictwie kultury. Dlatego też nasza epoka może i powinna wytworzyć szkołę architektury, co więcej, nie może się bez niej obejść. Sprzyjające okoliczności rozwoju ruchu budowlanego lub postępowe programy architektoniczne i urbanistyczne nie ukształtują jednak szkoły architektonicznej same przez się. Postępowej żywiołowości winna przyjść z pomocą świadoma działalność państwa, spoglądającego na pracę architekta nie wyłącznie tylko z punktu wąskiego utylitaryzmu, wykorzystania tego zawodu w budownictwie, ale również z punktu widzenia rozwijania życia środowiska architektonicznego, podnoszenia na coraz wyższy szczebel jego poziomu ogólnego i rozwijania i wzbogacania umiejętności każdej jednostki. Aby tego zadania dokonać, muszą działać w skali państwowej odpowiednie instytucje architektoniczne. W Związku Radzieckim takimi instytucjami są Akademie Architektury i Związek Architektów.

Instytucje te regulują prace architektów, będąc narzędziami państwa i społeczeństwa w płaszczyźnie naukowej i w płaszczyźnie rozwoju człowieka — twórcy architektury. Przez plan i rozwiązywanie konkretnych zadań wynikających z planu — instytucje te wykonują pracę potrzebną i niezbędną dla rozwoju radzieckiej budowy miast. W swoim stosunku do nich państwo nie zajmuje jednak pozycji wąskiego utylitaryzmu, uważając

je również za teren krystalizacji nowych przejawów życia, objawiających się w społeczeństwie jako rezultat jego ogólnego rozwoju. Rola tych instytucji polega na rozwijaniu inicjatywy. Akademia Architektury, mająca swoją tradycję w dawnych Akademiach tym się od nich różni, że nie jest tylko zbiorowiskiem mędrców, spośród których klasy rządzące wybierały sobie doradców w sprawach artystycznych. Realizuje ona nowy plan naukowy i przejmuje równocześnie cały postępowy dorobek swych poprzedników i w oparciu o ten dorobek rozwiązuje współczesne zagadnienia. W ten sposób wykształca własne metody, znacznie szersze od metod poprzednich Akademii, bo oparte o naukę marksizmu - leninizmu. Związek Architektów nie jest już organizacją specjalistów broniących swojej pozycji w warunkach walki o byt wewnątrz społeczeństwa kapitalistycznego, jest to instytucja spełniająca rolę głównego doradcy państwa i społeczeństwa w dziedzinie architektury.

W organizacji tych instytucji potrzebny jest państwowy rozmach oraz odpowiednia stopa materialna. W stosunku do Akademii Architektury i Związku Architektów państwo nie może stawać na wąsko utylitarnym stanowisku wzajemnych płatnych czy „opłacających się“ usług. Doświadczenie Związku Radzieckiego, Ukrainy Radzieckiej i innych republik radzieckich uczy, że bez tych instytucji i bez odpowiednich warunków pracy dla nich nie da się rozwijać architektury i budowy miast, uwzględniających nowe społeczne potrzeby. Szczególnie szkodliwe i hamujące rozwój byłoby wąskoutylitarne, handlowo-usługowe traktowanie Związku Architektów.

Szkoła architektury w wąskim tego słowa znaczeniu jest to uczelnia architektoniczna, kształcąca młodzież i będąca podstawowym ogniwem w określeniu zasobu i poziomu umiejętności architekta, jako fachowo przygotowanej jednostki twórczej. Zasób umiejętności i charakter przygotowania ogólnego wpływa z potrzeb życia i z zasadniczego poglądu społeczeństwa na cele i zadania architekta. W dobie dzisiejszej zadania architekta, jako aktywnego budowniczego przyszłości, wymagają od niego specjalnie wysokiego poziomu etycznego, ideowego i jasnej świadomości o postępowym charakterze budownictwa socjalistycznego. Równocześnie z tym następuje rozwój umiejętności i wiedzy architekta. W dobie wychodzenia architektury polskiej ze schematyzmu i uproszczeń konstruktywistycznych trzeba zwrócić uwagę przede wszystkim na te strony wykształcenia architektonicznego, które szczególnie zostały zaniedbane w końcowym okresie kapitalizmu. Chodzi o to, aby kultura plastyczna architekta mogła nadażyć za odbywającym się nieustannie wzrostem wymagań kulturalnych narodu,

a nawet je wyprzedzała, aby wypełniona była w architekturze rola sztuki jako aktywnego czynnika budowy nowego społeczeństwa. I pod tym względem dawne akademickie szkoły architektoniczne mają dla nas ogromne znaczenie, ułatwiając ustalanie programu nauczania.

Najszerszą podstawą każdej wielkiej kultury plastycznej była umiejętność dobrego rysunku z natury. Niesłusznym i ciasnym jest pogląd, że architekt musi tylko umieć rysować, aby to, co zamierza wybudować, było dostatecznie jasno narysowane. Przeciwnie, rysunek z natury jest podstawą każdej dobrej kompozycji. Jest to pierwszorzędna dyscyplina ogólnokształcąca. Wysokim poziomem umiejętności rysunku u architekta, zasadniczo nie różniącym się od umiejętności malarza, w dużym stopniu tłumaczy się wysoki poziom artystyczny architektury epoki renesansu. Rysunek z natury to poznawanie formy ukształtowanej przez przyrodę, formy różnorodnej i występującej zawsze w określonym wiązaniu kompozycyjnym, właściwym utworom przyrody. Rysunek uczy odtwarzania piękna i harmonii w przyrodzie, piękna drzew, krajobrazu, ciała ludzkiego i zwierzęcego. Uczy patrzeć na piękno i odnajdywać je w otoczeniu. Rzecz oczywista, że tak rozumiany rysunek nie tylko stanowi tę cenną umiejętność, która pozwala z łatwością odtwarzać dowolny pomysł kompozycyjny, lecz wpaja zarazem smak artystyczny i zachęca do tworzenia rzeczy pięknych.

Drugim, obok wysokiej umiejętności rysunku, ważnym czynnikiem szkoły architektury jest znajomość form i kompozycji dobrej architektury epok ubiegłych, przy czym szczególne znaczenie posiada tu znajomość wytrawnej architektury epoki odrodzenia, znajomość zasad i wskazań Vinioli i Palladia. Szkoła radziecka dorzuca do tego jeszcze potrzebę znajomości własnej klasyki narodowej, gdyż każdy prawie naród miał w swojej przeszłości korzystne okresy rozwoju swojej kultury. Dorobek architektury epok ubiegłych posiada to szczególne dla młodego adepta architektury znaczenie, że wprowadza go w świat architektury, która weszła do światowej skarbnicy kultury jako dorobek trwały, jako dzieło umiejętności ludzkiej, które w swoim czasie zdało egzamin i jako utwór doskonały przetrwało wieki. Od tych jedynie dzieł, które weszły do skarbnicy kultury światowej, można się uczyć. Częstość nawet, jeśli urwała się więź historyczna pokoleń i stara dojrzała kultura stawiała się dla współczesnych martwą, inne narody rozwijając w korzystnych warunkach swoją kulturę, niejednokrotnie sięgały do rzeczy pozostawionych przez tamtych i, tworząc nowe rzeczy, brały zarówno formy jak i zasady, rozwijając je i tworząc nowe formy i zasady stosownie do nowych potrzeb życia. Brak

oparcia w przeszłości, zrywanie ciągłości rozwoju kultury jest objawem zwyrodnienia kultury burżuazyjnej. Dla daleko naprzód spoglądającej kultury socjalistycznej niemożliwe jest kontynuowanie tego burżuazyjnego nihilizmu.

Umiejętności rysunku i znajomość form stanowią ogólnokształcącą artystyczną podstawę dla nabycia głębszej umiejętności projektowania i komponowania w formach, która powinna się rozwijać na drodze rozstrzygnięcia przez ucznia kolejnych zadań w narastającym stopniu trudności, komplikujących się w miarę rozwoju ogólnego przygotowania ucznia. W nauce form i projektowaniu bezwzględnie obowiązuje jasna, łatwo zrozumiała technika podania projektu. Jest to pełny język światłocieniowy, ułatwiający architektowi widzenie tego co komponuje.

Tak pomyślana szkoła architektury jest jedyną drogą do przygotowania ze zdolnej młodzieży rozwiniętych i umiętnych architektów, posiadających tę łatwość w działaniu, która w połączeniu z mądrością, wynikającą z ideowego i realistycznego stosunku do życia, ukształtuje wielkich mistrzów architektury. Dadzą oni społeczeństwu to piękno, którego społeczeństwo poszukuje.

Nauka projektowania architektonicznego oparta na eksperymentatorstwie, rozwijającym założenia architektury konstruktywistycznej, sprawiła, że zarówno rysunek, jak również nauczanie historii architektury na uczelniach polskich, stały się umiejętnościami oderwanymi, samymi dla siebie. Rysunek architektoniczny utrzymujący się na uczelniach polskich na poziomie, chociaż zbyt suchy i prowadzony pod kątem „specjalnego rysunku dla architektów“ w projektowaniu wyrodził się w kierunku smaczków, maskujących bezdusność architektury konstruktywistycznej, a nauka form historycznych zwyrodniała już w trakcie wykonywania ćwiczeń z architektury nowożytnej, przechodząc w naukę grafiki kreślarskiej. Nauczanie było w dużym stopniu odbiciem trywialnego stosunku burżuazji do architektury, braku postępowego, sięgającego w przyszłość na nią poglądu, skłócenia i oportunistycznego kompromisu pomiędzy profesorami. Szkoła architektoniczna w Polsce nie tylko nie krystalizowała się, a nieustannie degradowała. Pewne możliwości rozwoju w tych warunkach posiadała jedynie strona funkcjonalna architektury.

Nawiązując do zaproponowanej poprzednio ogólnokrajowej wystawy architektonicznej, należałoby również wskazać na potrzebę organizacji ogólnokrajowej wystawy prac studentów architektury. Taka wystawa pozwoliłaby na społeczny wgląd w stan obecny nauczania, przyczyniłaby

się zarówno do wykrycia wad i przeszkód w rozwoju jak i znalezienia sposobów przybliżenia szkół architektonicznych do potrzeb życia, aby stały się one bojowym odcinkiem walki o realizm socjalistycznej architektury polskiej.

Burżuazja polska i obszarnictwo zaprzepaściły możliwości stworzenia szkoły architektonicznej. Pozostawiły one po sobie na każdym odcinku spuściznę zacofania i rozkładu, od analfabetyzmu szerokich warstw narodu do wstecznictwa, sięgającego nieraz katedr uniwersyteckich. Burżuazja polska, jakkolwiek nie brakowało w Polsce ludzi posiadających wiedzę i utalentowanej młodzieży, nie mogła wysunąć w dziedzinie architektury żadnego pozytywnego programu, nie mogła dać architekturze idei, dlatego też w architekturze polskiej wątki realistyczne stopniowo zamięrały, a razem z nihilizmem w dziedzinie formy, generacje, które przeszły naukę w latach 1925 — 1939, otrzymywały okaleczone i jednostronne przygotowanie fachowe. Socjalizm dał architekturze polskiej zdrowy i dynamiczny program. Realizacja tego programu wymaga znacznie więcej umiejętności i wiedzy od architekta niż dotychczas. Potrzebny jest wysoki poziom umiejętności rysowania, subtelna znajomość formy, wysoki poziom znajomości kompozycji architektonicznej, bliska znajomość artystycznych skarbów polskiej i światowej spuścizny architektonicznej.

Wszystko to, pod nakazem wymagań życia w stosunku do architektury socjalistycznej, składa się na ustalenie nowej, bogatej sylwetki architekta.

Im więcej włoży architekt polski wysiłku w urzeczywistnienie nowej architektury polskiej, socjalistycznej w treści i narodowej w formie, tym lepiej spełni ona swoje materialne i moralne obowiązki wobec narodu i tym korzystniej rozwinie się on sam, architekt, jako twórca, obywatel i człowiek.

Jan Minorski

Mieczysław Porębski

Nowa droga plastyki polskiej

Żeby zrozumieć przeobrażenia, jakie dokonują się w polskim malarstwie i rzeźbie, zrozumieć istotę walki toczącej się i na tym odcinku o nowe pojmowanie zadań i funkcji sztuki — cofnąć się trzeba do sytuacji wyjściowej całego procesu. Myślę o momencie, gdy ukształtowana w warunkach schyłkowego kapitalizmu współczesna plastyka polska znalazła się nagle w obliczu rewolucyjnych przemian, jakie nastąpiły w strukturze gospodarczej, społecznej i politycznej kraju po zwycięstwie nad faszystowskim najeźdźcą.

Czym plastyka nasza wówczas była, co reprezentowała? Odpowiedzi szukać by trzeba w dziejach sztuk plastycznych w Polsce i poza Polską, w głównych centrach świata kapitalistycznego, do którego aż po rok 1944 należeliśmy, szukać jej na przestrzeni ostatnich lat kilkudziesięciu, gdy panująca formacja kapitalistyczna weszła w ostatnie swe stadium — stadium imperializmu. W okresie imperializmu dokonał się skomplikowany proces o d g r a d z a n i a sztuki od świata realnego. Burżuazyjni ideologowie starają się przedstawić sztukę jako prywatną sprawę artysty. Nie inaczej ustosunkowują się do tego zagadnienia sami twórcy, związani z burżuazją bądź pochodzeniem bądź po prostu zależnością ekonomiczną.

Panujący niepodzielnie w sztuce burżuazyjnej omawianego okresu f o r m a l i z m nie jest niczym innym jak tylko wykładnikiem tej właśnie sytuacji. Uwaga artysty koncentruje się niepodzielnie na samym języku form, rozbudowywanym i przekształcanym z krańcową dowolnością. Wszelkie obiektywne sprawdziany i kryteria tracą swą stosowalność.

indywidualne wycucie stanowi jedyną instancję, do której odwołuje się artysta. Nie kieruje się on poza tym żadnymi ogólniejszymi zasadami, żadnymi założeniami, które dałyby się obiektywnie sprawdzić i skontrolować. Każde nowe dzieło ucieleśnia nowy integralny system widzenia i obrazowania — system obowiązujący tylko dla niego jednego, nie dający się użyć nigdzie poza nim. Każde nowe dzieło jest oderwanym, samodzielnym eksperymentem — bez poprzedników i bez następstw.

Czyż można wskazać jakąś uchwytną z a s a d ę, na której opiera się impresjonistyczne „zobaczenie“ przedstawianego motywu? Można wskazać co najwyżej powtarzający się u tego czy innego impresjonisty s c h e m a t kompozycyjny i barwny — schemat tym dowolniejszy i bardziej arbitralny, im proces formalizacji posunięty jest dalej. Fowizm, futurizm, kubizm, ekspresjonizm, abstrakcjonizm, surrealizm doprowadziły do ostateczności proces likwidowania racjonalnych zasad na rzecz coraz dowolniejszych, coraz bardziej karkołomnych schematów. Związany nierozdzielnie z formalizmem i r r a c j o n a l i z m artystycznej koncepcji uczynił ze sztuki działalność pozbawioną jakiegokolwiek obiektywnej sprawdzalności.

Funkcja tego zjawiska jest jasna. Doba imperializmu jest dobą rozstrzygającej walki pomiędzy światem kapitalistycznego ucisku a światem pracy, pomiędzy burżuazją a proletariatem. W tych okolicznościach jest dla strony wyzyskującej bezpieczniej, gdy sztuka nie obserwuje rzeczywistości zbyt dokładnie i nie komunikuje swych obserwacji w języku zbyt jednoznacznym i czytelnym dla wszystkich. Formalizm odpowiadał idealnie formacji walczącej zażarcie o swoje pozycje i dywidendy. Przed burżuazyjnym artystą otwarły się perspektywy doraźnych sukcesów indywidualnych, których świat kapitału bynajmniej nie miał zamiaru skąpić. Sztuka zmieniła się w rodzaj przedsiębiorstwa loteryjnego, nieszkodliwego na zewnątrz, a szczerze pasjonującego tych, którzy byli w nim zainteresowani bezpośrednio.

Tak było w wielkich metropoliach kapitalistycznego świata, tak było i na jego peryferiach, gdzie imperialistyczna ekspansja kapitałów szła w parze z ekspansją odpowiednich form nadbudowy. Na peryferiach proces formalizacji sztuki miał przebieg szczególnie drastyczny, następował bowiem kosztem miejscowych tradycji etniczno-narodowych. Lekceważone i spychane w cień — ustępować one musiały wobec kosmopolitycznego standartu, przeszczepionego sztucznie przez entuzjastów burżuazyjnej „nowoczesności“ i jej osiągnięć. Jeżeli zaś dochodziły do głosu, to tylko jako

pojmowany najpłycej „koloryt lokalny“, tania egzotyka, krzyżowana skwapliwie z importowanymi nowościami.

Sporo tego było w naszym formizmie, jeszcze więcej w stryjeńszczyźnie i szczepkowszczyźnie. Monstrualne efekty dało połączenie obcej egzotyki z faszystowskim nacjonalizmem w działalności Szukalskiego. Było to jednak zjawisko dość odosobnione. Główny nurt naszego formalizmu przebiegał w ostrej opozycji do tych „narodowych“ koncesji. Szukając oderwanych, specyficznie „plastycznych“ wartości w konstruktywistycznej spekulacji, to znów w poimpresjonistycznym koloryzmie, formował on ściśle izolowaną od istotnych problemów społeczeństwa polskiego wyspę „sztuki czystej“. Obowiązywały na tej wyspie odrębne prawa, pasjonowały odrębne zagadnienia, do których dostęp miał jedynie zawodowiec-artysta lub odpowiednio przysposobiony, odpowiednio „uwrażliwiony“ amator. Że przy tym likwidowało się ciągłość naszej odrębnej tradycji artystycznej, podważało wagę historyczną jej kolejnych osiągnięć, że indywidualne „smaki“ i „wynalazki“ zastępowały nieistniejący problem społecznej przydatności, społecznej funkcji sztuki — to było już tylko konsekwencją owego sformalizowania, któremu uległa nasza plastyka. I jeżeli nawet w akcję „unowocześnienia“ czy też „jakościowego“ podniesienia naszej plastyki międzywojennej wkładano dużo zapału i dobrej wiary, a często również sporo szczerych intencji patriotycznych i szczerzej choć powierzchownej postępowości — rezultat o b i e k t y w n y był jeden: w momencie, gdy naród polski przystąpił do rewolucyjnego przeobrażenia swej struktury gospodarczej, społecznej i duchowej — plastyka polska jako żywa sprawa sił społecznie postępowych, jako żywa forma świadomości ideologicznej narodu w owym momencie n i e i s t n i a ł a. Istnieli indywidualni artyści, istniały izolowane grupy i koterie artystyczne o specyficznej, obcej klasom postępowym problematyce. Ten stan zadecydował na przeciąg kilku najbliższych lat o losach plastyki polskiej.

Rok 1944 otworzył przed plastyką polską perspektywy, z ogromu których nie odrazu zaczęła sobie ona zdawać sprawę. Manifest Lipcowy brał pod opiekę artystę i jego twórczość, przywracał sztuce utracony walor społeczny, przyznawał ważne i zaszczytne miejsce w nowym, powstającym świecie. Był to kredyt zaufania, który zobowiązywał. Zobowiązywał do szukania najwłaściwszej drogi służenia sprawie przyszłości — sprawie socjalizmu, do budowy którego przystępowały wszystkie postępowe siły narodu.

Ta nowa dla plastyki polskiej sytuacja stała się silnym bodźcem, powodując znane ożywienie powojennego życia artystycznego. Plastycy zro-

zumieli, że nadszedł moment odrobienia nie tylko przymusowej bezczynności w czasie okupacji, ale także poprzednich ciężkich, jałowych lat kryzysu ekonomicznego i postępującej faszyzacji kraju, gdy osamotniona sztuka walczyć musiała o najbardziej prymitywne możliwości „niezależnego“ istnienia. Na czoło powojennego ruchu artystycznego wysuwają się zrazu kierunki i ugrupowania, najsilniej obwarowane na pozycjach formalistycznej „sztuki dla sztuki“. To dość paradoksalne zjawisko tłumaczy się mieszczańską ograniczonością, schyłkowością, mieszczańskim zobojętnieniem naszej plastyki międzywojennej na sprawy społeczne i narodowe. Elementy prawdziwej postępowości, rozumiejącej, że sztuka winna być sztuką walczącą, sztuką na służbie ludu, nie zdołały w tych warunkach przeniknąć szerzej do świadomości artystów, nie zdołały się w niej utrwalić. Pozostały w dziejach artystycznych dwudziestolecia zjawiskiem epizodycznym i stąd ich słaby oddźwięk w naszym życiu artystycznym bezpośrednio po wojnie. Sytuację zmienić miało dopiero kilkuletnie oddziaływanie wychowawcze rzeczywistego gospodarza kraju — klasy robotniczej i jej partii, oddziaływanie ideologii marksistowskiej, oddziaływanie sztuki Związku Radzieckiego, z której problematyką i osiągnięciami artysta polski zaczął się dopiero powoli zaznajamiać.

Pierwsze lata po wojnie były okresem widocznego wzmożenia, widocznej aktywizacji, a nawet hegemonii kierunków formalistycznych. Najsilniejszą pozycję miał poimpresjonistyczny koloryzm, reprezentowany zarówno przez byłych formistów jak i przez licznych przedstawicieli średniego pokolenia z „kapistami“ na czele. Sztuka ich, skrajnie subiektywistyczna, oparta o czysto wrażeniowy stosunek do świata zewnętrznego, obojętna na wszystko, co nie stanowi „malarskiego powodu“ dla rozwinięcia wyszukanej harmonii barwnej — stała się na pewien okres czasu sztuką nieomal oficjalną. Kryteria jej obowiązywały zarówno w polityce wystawowej Związku Plastyków, jak i w praktyce pedagogicznej artystycznych uczelni. Pewną opozycję w stosunku do wszechwładnego koloryzmu stanowiła sztuka „nowoczesna“, w której krzyżowały się wpływy abstrakcjonizmu i surrealizmu. Wpływy te znalazły dość silny oddźwięk zwłaszcza wśród młodszego pokolenia, które występując przeciw „wrażeniowości“ postimpresjonizmu szukało drogi wyjścia w najbardziej krańcowych eksperymentach konstruktywistycznych, to znów w skomplikowanej symbolice dalekich skojarzeń pojęciowych i wyobrażeniowych.

Jaki był rezonans społeczny zjawisk, o których tu mowa? Nie trzeba chyba podkreślać, jak dalece zjawiska te były niewspółmierne z mo-

mentem historycznym, w którym wystąpiły. Rozpoczynający się szybki awans społeczny i kulturalny szerokich mas ludowych wymagał sztuki, która by z masami tymi mogła nawiązać żywy kontakt, która by była im bliska i zrozumiała. Sztuką taką mogła być tylko sztuka realistyczna, sztuka głęboko ideowa, o wyraźnej tendencji politycznej, o wyraźnym p a r t y j n y m nastawieniu. Takiej sztuki kierunki formalistyczne dać nie mogły. Mogły co najwyżej próbować pewnych koncesji, pewnych kompromisów.

Próby takie istotnie się pojawiły. Najpierw był to nieudany eksperyment malarstwa tematowego — wystawa „Polonia“, mająca obrazować martyrologię polską w okresie okupacji. Gdy wystawa ta nie pokazała nic więcej jak to, co pokazać musiała: absolutną nieprzydatność sztuki formalistycznej do rozwiązywania zagadnień tematowych — przyszły doświadczenia dalsze, o skromniejszym już zakresie. Na salonach ogólnozwiązkowych pojawiły się próby pogłębienia malarstwa poimpresjonistycznego w kierunku pewnego, dosyć ograniczonego realizmu („Portret poety“ Pronaszki, studium portretowe Rzepińskiego, niektóre pejzaże i kompozycje Eibischa, Cybisa, Radnickiego i in.) Efekty były dość połowiczne i nie mogły zadowolić ani jednej ani drugiej strony. W końcu prób takich poniechano, w malarstwie kolorystów zapanowała wszechwładnie coraz to dalej idąca schematyzacja, tendencje prorealistyczne znalazły się w wyraźnej regresji. Podobne zjawisko wystąpiło również u zwolenników sztuki „nowoczesnej“. Nieśmiałe próby rekonstrukcji świata rzeczywistego w oparciu o tematykę socjalną, jakie pojawiły się na wystawie „Młodych Plastyków“ w Krakowie w roku 1946 („Praczką“ i inne tego typu kompozycje Kantora, „Wagon“ T. Brzozowskiego, studia pejzażowe i portretowe Nowosielskiego) ustąpiły całkowicie oderwanym pomysłom i koncepcjom, jakie pokazała wystawa „sztuki nowoczesnej“ w Krakowie w roku 1948. Pogodzenie formalizmu z realizmem okazało się niemożliwością. Zawiodły również podejmowane równoległe wysiłki przekonania społeczeństwa, że sztuka kolorystów czy abstrakcjonistów jest również realizmem, ale realizmem specjalnego typu. Posłuchu nie znaleźli ani ci, którzy głosili, że respektując zewnętrzną powłokę zjawisk uprawiają przecież realizm „malarzski“, ani drudzy, którzy nazywali swe poszukiwania realizmem „postępowym“, który miał być zgodny nie z powierzchownym wyglądem rzeczy, ale z głębszą strukturą i treścią rzeczywistości. Komentarze tego typu nie trafiały do przekonania, specyficzną bowiem właściwością sztuk plastycznych jest ich bezpośrednia zrozumiałość, dla której wszystkie komentarze powinny być zbyteczne.

Rozdźwięk między taką sztuką a postępowymi siłami społeczeństwa — dziedzictwo poprzedniego, schyłkowego okresu — utrzymywał się i pogłębiał. Na przedłużanie tego stanu wpływało z pewnością fałszywe przekonanie, że możliwe jest jakieś organiczne, „pokojowe“ wrośnięcie sztuki formalistycznej w socjalizm, że sztuka ta reprezentuje pomimo wszystko wartości, które należałoby uratować i zachować. Faktem jest, że przewyciężenie koncepcji „pokojowego wrastania w socjalizm“ na gruncie politycznym walnie przyczyniło się do wyjaśnienia sytuacji na terenie plastyki. Nastąpiło to w ciągu roku 1949. Dojrzałą do postawienia okazała się wówczas kwestia społecznej przydatności naszej sztuki, jak i kwestia nowej metody twórczej — socjalistycznego realizmu. Po wyczerpujących dyskusjach, jakie miały miejsce w roku 1949 w Nieborowie, Katowicach i Poznaniu, Związek Polskich Artystów Plastyków przystąpił do organizowania I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki, która miała stać się pierwszą wielką mobilizacją sztuki polskiej na nowej, jasno wytkniętej drodze — drodze służby dla socjalizmu.

To, czego niewątpliwie I Ogólnopolska Wystawa Plastyki dokonała — i to dokonała w sposób rewolucyjny — to było w y j ś c i e z d o t y c h c z a s o w e j i z o l a c j i. Można przy tym śmiało mówić o wyjściu z izolacji podwójnej — zewnętrznej i wewnętrznej.

Na zewnątrz dotychczasowa sztuka odgradzała się od życia obcym mu konwencjonalizmem form, umownością wszystkich współczynników artystycznego kształtowania. tematyki, konstrukcji przedmiotowej i przestrzennej, faktury, koloru. Dostawszy się w świat, w którym wszystko było kwestią dowolnego uzgodnienia, w którym żadna wyraźna granica nie przeciwstawiała rozwijanym w nieskończoność transpozycjom przedmiotu, kształtu i barwy, przeciętny widz czuł się zagubiony i oszukany — niczego nie rozumiał, do niczego nie dawał się przekonać. Na zewnątrz było to samo. Brak kryteriów, płynność granic powodowały, że wśród artystów tyle było języków, ile postaw, tyle koterii, ile języków. Stąd minimalna możliwość porozumienia. Operowano wprawdzie jedną, uznawaną powszechnie kategorią — kategorią poezmu, ale operowano nią w sposób nieuchwytny, intuicyjny, często przypadkowy. Dalej zaś wszystko było problematyczne, wszystko stawało się przedmiotem nie tyle dyskusji — bo jakże dyskutować bez jakiejś określonej płaszczyzny porozumienia — co nie kończących się kontrowersji, osobistych animozji i sekciarskich podziałów.

Obecnie wspólny język, wspólne kryteria na użytek zarówno zewnętrzny jak i wewnętrzny zostały odnalezione, podwójna izolacja sztuki przewyciężona. Sprawili to masowy zwrot artystów do rzeczywistości. Plastyki na nowo podjęli zadanie wyrażania otaczającego ich rzeczywistego świata, wyrażania go w całym jego bogactwie, w całej złożoności, w zjawiskach najbardziej typowych i żywych. Tym samym kryteria od razu się precyzują. Możemy swobodnie pytać: jak dalece artysta idzie za rzeczywistością i jakie wobec niej zajmuje stanowisko. Możemy rozróżnić co jest przyjętym tylko schematem, a co głęboko przeżyta treścią, gdzie kończy się obserwacja, a zaczyna rutyna, ile w każdym przedstawieniu jest prawdy, a ile powierzchownego, efektownego fałszu. Na gruncie tych rozróżnień dokona się niewątpliwie przewartościowanie wielu postaw. Pozwoli nam to inaczej niż dotychczas spojrzeć na najbardziej zasadnicze, węzłowe zagadnienia artystycznej formy, wśród których na czoło wysuną się z pewnością dwie sprawy: zagadnienie tematu i zagadnienie warsztatu.

Jeżeli zagadnienie tematu związałem tutaj ściśle z zagadnieniami formy, zrobiłem to celowo i świadomie. Ścisłe zespolenie treści i formy cechuje wszystkie współczynniki realistycznego dzieła sztuki. Skrajnym formalizmem byłoby twierdzić, że zagadnienie realistycznej formy kończy się na zagadnieniu samych tylko środków technicznych, że wybór tematu jest tu sprawą drugorzędną (stanowisko takie zajmował Stanisław Witkiewicz, gdy zachwycał się „realistyczną“ formą boecklincwskiej fantastyki). Gdy twórca podejmuje zadanie artystycznego zobrazowania najistotniejszych wedle niego treści rzeczywistego świata, pierwszym zagadnieniem jakie przed nim staje, jest zagadnienie t e m a t u. Nie chodzi tu po prostu o wybór pierwszego lepszego istniejącego realnie m o t y w u. Chodzi o coś więcej — o powołanie t y p u, który zogniskuje w sobie treści najbardziej dla rzeczywistości istotne, typu, który stanie się dla tych treści najlepszym, najwymowniejszym, pośrednikiem i przewodnikiem w ich drodze do odbiorcy. Bez tak pojętego tematu - typu nie może istnieć realistyczna forma. Stąd temat jest formy tej nieodzownym składnikiem i w tym aspekcie musimy zagadnienie tematu rozpatrywać.

Przemiany sztuki nigdy nie są przemianami absolutnymi. Tworząc formy nowe, sztuka wychodzi zawsze z form już stworzonych, wypełnia je nową treścią, przekształca, zmienia. Na tym gruncie dopiero kiełkuje posiew prawdziwego nowatorstwa, rodzą się i rozwijają gatunki dotychczas niespotykane, ze zmian wyrastają przemiany. Taki właśnie proces obser-

wować możemy obecnie. Typowa tematyka sztuki mieszczańskiej: portret, scena rodzajowa, pejzaż niejednokrotnie służy za punkt wyjścia, za pomost, który artysta przetrzuca między tradycją a terażniejszością. Ramy tradycyjne stara się artysta przy tym wypełniać treścią nową, jak najbardziej żywą i aktualną. W ten sposób tradycyjne gatunki ulegają przeobrażeniom nieraz bardzo istotnym, a związek między prototypem i jego współczesną interpretacją staje się dialektycznym przeciwstawieniem i zaprzeczeniem.

Weźmy jako przykład zagadnienie pejzażu. Tradycyjny pejzaż mieszczański był w założeniu swym kontemplacją natury. Dziś dla naszych artystów pejzaż coraz częściej staje się okazją do pokazania, jak w naturalnym otoczeniu działa człowiek, jak je wykorzystuje i ujarzma, jak je pracą swoją przekształca. Ten humanistyczny punkt widzenia przeciwstawia pejzażowi naturalistycznemu i w konsekwencji beczasowemu pejzaż o charakterze i powadze historycznego dokumentu, decydując o jego współczesnej treści i głębokim wydźwięku ideowym.

To, co powiedziałem o pejzażu, powiedzieć też można o równie tradycyjnej i typowej dla sztuki mieszczańskiej scenie rodzajowej. Malarstwo rodzajowe pełniło w sztuce burżuazyjnej funkcję wyraźnie określoną: kwestię klasy społecznej sprowadzało do naturalnego pojęcia rodzaju, dzieliło społeczeństwo na izolowane, „naturalne“ odmiany egzystencji, z której nie ma wyjścia, gdzie wszystko trwa, powtarza się w nieskończoność w typowych obrazach życia i otoczenia, zajęć i rozrywek. Obrazy o charakterze rodzajowym, które spotkaliśmy na I Ogólnopolskiej Wystawie, świadczą o zasadniczym przewyciężeniu tradycyjnej rodzajowości przez historyczne, dialektyczne widzenie ludzi i świata. Sytuacje tam ukazane są sytuacjami wyraźnie określonymi, sytuacjami, w których stare krzyżuje się z nowym, historia na naszych oczach wkracza w typowy los ludzki, przeobraża go i kieruje na nowe, lepsze tory.

O ile sprawa pejzażu i sceny rodzajowej znalazła się w ten sposób na obiecującej drodze, o tyle sprawa portretu pozostawia jeszcze niejedno do życzenia. Portrety malarskie i rzeźbiarskie pokazane na Wystawie Ogólnopolskiej jak i portrety, które mogliśmy oglądać na wystawach przodowników pracy, świadczą, że plastykom nie udało się dotychczas wyłamać z mieszczańskiej konwencji izolowania i neutralizowania jednostki ludzkiej, że nie potrafią jeszcze pokazać jej w konkretnej sytuacji, w konkretnym powiązaniu z otoczeniem, że wciąż jeszcze ciąży nad nimi dziedzictwo portretu reprezentacyjnego, pełnego sztuczności i nudy.

Przytaczając przykłady mniej albo więcej szczęśliwego przełamywania i przewartościowywania dotychczasowych tradycji tematowych, nie twierdzą bynajmniej, że sprawa na tym się kończy. Wprost przeciwnie. Właściwe zagadnienie tutaj dopiero się zaczyna. Tematyce starej przeciwstawiają się nowe treści nie tylko wewnątrz dotychczasowych gatunków, ale i poza nimi, stwarzając już teraz przesłanki dla ujęć tematowych, gatunkowo odmiennych od wszystkiego, co było dotychczas. Tendencja historyczno-dialektyczna i humanistyczna, która toruje sobie drogę poprzez gatunki dotychczasowe, rewolucjonizując je i przeistaczając, bynajmniej na tym nie poprzestaje, ale dąży wyraźnie ku rozwiązaniom tematowym specyficznym, jej tylko właściwym.

Kompozycje malarskie i graficzne ukazujące robotników przy pracy, trójkę murarską na budowie, górników w kopalni, hutników przy piecu, rybaków wyładowywujących połów, chłopów w polu, kompozycje przedstawiające naradę wytwórczą, manifestację pokojową, nauczanie analfabetów, święto sportowe, kompozycje rzeźbiarskie podejmujące tę samą tematykę w lakonicznym języku bryły — to już nie sceny i motywy rodzajowe, to świadome podjęcie aktualnej problematyki społecznej, podjęcie poszukiwania tematu — typu dla tego, co jest treścią polityczną, społeczną i gospodarczą naszej rzeczywistości. I nie na darmo pewne sceny, pewne ujęcia, pewne tematy powtarzały się na I Ogólnopolskiej Wystawie prawie w nieskończoność, często aż nużyły swą uporczywością. Świadczy to, że w wyobraźni artystów zachodzą procesy, które może już jutro lub pojutrze dadzą sformułowania syntetyczne o nieprzemijającej wartości.

Dodajmy, że to co nazywam tematem politycznym, w czym widzę początek przyszłych, socjalistycznych już gatunków tematyki plastycznej, nie ogranicza się do spraw dnia dzisiejszego, do zagadnień aktualnych bezpośrednio. Głęboki nurt humanistyczny i dialektyczny łączy teraźniejszość z przeszłością, podnosząc osiągnięcia współczesne, szuka dla nich przesłanek w pracy i walce, która należy już do historii. Stąd podejmowana na nowo przez naszych malarzy i grafików tematyka historyczna, tematyka akcentująca rewolucyjne tradycje naszych dziejów, dla której Jarosław Dąbrowski i Waryński, rok 1905 i rok 1923, rewolucja hiszpańska i lata wielkiej wojny z faszysmem mają wciąż aktualny, polityczny charakter. Stąd żywe dla naszych rzeźbiarzy zagadnienie historycznego pomnika — portretu bohaterów walki o postęp społeczny i narodowy. Cenne tradycje tematyki historycznej w polskiej historii sztuki pozwalają nam przypuszczać, że rodzaj ten stanie się szczególnie bliskim dumie patriotycznej ludu polskiego.

*

Mówiąc o zagadnieniach tematu, pomijałem na razie zagadnienia warsztatowe. Mówiłem o tym, czego artyści się p o d e j m u j ą, ale nie o tym, co o s i ą g a j ą. Jasną jest rzeczą, że nowy stosunek do tematu wymaga od sztuki daleko idącej rewizji dotychczasowych metod i środków realizacyjnych. Praktyka dotychczasowa pozostawiała indywidualnemu poczuciu, indywidualnym pomysłom artysty nieograniczoną prawie swobodę w wyborze i układzie elementów dzieła. Obraz rzeczywistości zastępowano subiektywnym schematem formalnym, który zubożając i deformując treści rzeczywiste stawał się oderwanym wyrazem bardzo szczególnie mechanicznej twórczej. Ten s u b i e k t y w i s t y c z n y i o r m a l i z m przypominał się jeszcze na I Wystawie powracającymi gdzieś próbami swoistej „autonomizacji“ koloru, faktury, znacznie rzadziej formy rysunkowej. W przeważającej jednak większości wypadków wpływy formalistyczne wyraźnie ustępowały wobec dążenia do jak najpełniejszej i jak najwszechstronniejszej o d p o w i e d n i o ś c i pomiędzy rzeczywistością a środkami, którymi artysta operuje.

Czy jednak środki te są dostateczne? Najczęściej jeszcze nie. Trudności mnożą się na każdym kroku. W malarstwie często zawodzi poprawność rysunkowa, zawodzi modelunek, dyspozycja brył i planów. Konstrukcję przestrzenną sprowadza się bądź to do najprymitywniejszego układu jednoplanowego na płaskim tle, bądź stosuje się banalny układ kulisowy, bądź wreszcie daje się nudny i głuchy schemat perspektywiczny nie przepracowany artystycznie. Z kolorem jest na ogół lepiej, chociaż często rzucają się w oczy trudności związane z barwą lokalną, harmonizacją barwną w całości, perspektywą powietrzną, różnicowaniem materialności przedmiotów. Wydaje się, że głównym źródłem tych trudności jest stosowana prawie powszechnie technika malowania: rwana, dywizjonistyczna struktura plamy, jednowarstwowe z reguły kładzenie farby, bez podmalówek i laserunków. Wiele analogicznych trudności wskazać by można w dziale grafiki i rzeźby, z tym, że sama strona warsztatowo-techniczna nasuwa tam na ogół mniej niż w malarstwie zastrzeżeń.

Wszystkie wymienione braki i trudności artystycznego warsztatu są w dzisiejszej przełomowej sytuacji plastyki całkowicie zrozumiałe i same przez się nie nasuwają obaw natury zasadniczej. Jesteśmy dopiero w momencie wyjściowym i wiele z tego, co w chwili obecnej sprawia artyście trudność zdawałoby się nieprzewycięzalną, na pewno prędzej czy później

znajdzie właściwe rozwiązanie, nieudolności zostaną usunięte, błędy i niekonsekwencje techniczne przełamane. Nie tutaj też widziałbym niebezpieczeństwo, jakie może aktualnie naszej sztuce zagrażać. Nie same niedociągnięcia i trudności warsztatowe, naturalne na obecnym etapie, ale dopiero nienależyte przeanalizowanie ich, przejście nad nimi zbyt szybko do porządku, mogłoby zaciążyć nad jej przyszłym rozwojem.

Wiąże się z tym niebezpieczeństwo oportunistów — ułatwień, które prowadzić mogą do szczególnego odchylenia formalistycznego. Nazwałbym je w przeciwstawieniu do omówionego wyżej formalizmu subiektywistycznego **f o r m a l i z m e m o b i e k t y w i s t y c z n y m**. Mam tu na myśli sztukę pozornie realistyczną, w gruncie rzeczy zaś realizmowi obcą i wrogą, sztukę, której dwa przeciwstawne skrzydła, to **n a t u r a l i z m i s t y l i z a c j a**.

Odchylenie naturalistyczne powstać może w naszych warunkach na gruncie maskowanej tematem bezideowości, której artysta nie usiłuje przezwyciężyć, ale którą kryje powierzchownym, bezdusznym powtarzaniem tego, co widzi. Obiektywizm tak pojmowany będzie zawsze obiektywizmem czysto formalnym, paraliżującym prawdziwie realistyczny rozwój sztuki.

Błąd stylizacji jest błędem poniekąd przeciwnym. O ile w naturalizmie artysta nie wychodzi poza nagromadzenie szczegółów gubiąc wśród nich to co ogólne, o tyle w przypadku stylizacji zagubiona zostaje realna konkretność przedstawienia, którą zastępuje ogólnikowy, z góry przyjęty schemat. Prawda rzeczywistego świata zostaje w ten sposób przy pozorach realistycznego ujęcia zubożona i zafałszowana właśnie w szczegółach. Nad uczciwością artysty przewyciężającego rzeczywiste trudności górę bierze formalna zręczność, a ideowość rozwiązania pozostawiać musi bardzo wiele do życzenia.

Jak tych błędów uniknąć? Wydaje się, że jedyną słuszną drogą będzie tu troska o jak największe pogłębienie stosunku artysty do treści dzieła. Istotną funkcją dzieła jest odbijanie rzeczywistości, ale nie odbijanie przypadkowe, automatyczne, bierne. Dzieło sztuki odbija rzeczywistość w sposób **u k i e r u n k o w a n y**: angażując odbiorcę poprzez widoczne w dziele ideowe i emocjonalne zaangażowanie się twórcy. Podkreślam to, bo w aspekcie treściowym dzieła nie wystarczy, gdy artysta, wychodząc z przesłanek rozumowych czy nawet uczuciowych, określi swe stanowisko tematowo, jeśli podjętego tematu nie potrafi ukierunkować wyposażając go w treści zdolne poruszyć odbiorcę.

Sztuka przemawia do wszystkich władz psychicznych człowieka — zarówno intelektualnych jak emocjonalnych, jej cechą charakterystyczną jest jednak to, że treści jej nawet czysto poznawcze wyzwalają się i docierają do odbiorcy poprzez wzruszenie. Jeżeli dzieło nie wywoła wzruszenia o określonym postępowym ładunku ideowym, będzie dziełem chybionym i funkcji swojej nie spełni.

Od czego to jednak zależy? Co sprawia, że dzieło sztuki działa albo nie działa emocjonalnie, że wywołuje takie albo inne wzruszenie? Na pytanie to nie możemy odpowiadać teoretycznie, w oderwaniu od konkretnej sytuacji, ale musimy na nie odpowiadać uwzględniając konkretne historyczne warunki, w jakich dzieło powstaje i oddziałuje.

Sztuka jest w rozwoju swoim uwarunkowana klasowo, a tym samym określa się i treściowo i formalnie w zależności od potrzeb klasowych, którym służy. Aspekt emocjonalny dzieła sztuki nie stanowi pod tym względem wyjątku.

Historia sztuki ostatnich kilkudziesięciu lat ukazuje nam to bardzo wyraźnie. Sztukę tego okresu — mam tu na myśli sztukę burżuazyjną, sztukę schyłkowej doby kapitalizmu — cechuje w zakresie emocjonalnym szczególny proces. Nazwałbym go procesem emocjonalnego obezwładnienia i rozbijania.

Bo czy nie taką funkcję emocjonalnego obezwładnienia sztuki spełnił swego czasu już impresjonizm, ten impresjonizm, który ograniczył wydzźwięk emocjonalny dzieła do wydzźwięku czysto sensualnego, do hedonistycznego ekscytowania się najbardziej zewnętrznym naskórkiem rzeczy? Słyszy się dziś jeszcze często, że impresjonizm był sztuką schyłkową, ale że jego wielką zdobyczą był kolor i dzisiejszy nasz warsztat zdobyczy tej nie może, nie powinien pod żadnym pozorem się wyrzekać. Kto tak mówi nie chce dostrzec, że impresjonizm niesłuchanie zubożył właśnie kolor. Że impresjonizm zubożył kolor o całe olbrzymie możliwości oddziaływania emocjonalnego, że likwidując w znacznym stopniu kontrastowanie kolorowe, sprowadzając całą powierzchnię płótna do jednako wysokiego natężenia barwnego, nasycając je jednolicie światłem — odebrał kolorowi jego wielką moc wywoławczą, moc hierarchizowania planów, przedmiotów, sytuacji, moc, którą posiadało całe wielkie malarstwo realistyczne starych mistrzów. Odbierając kolorowi tę właśnie moc, impresjonizm odebrał mu tym samym funkcję budziela wszelkich głębszych wzruszeń przedmiotowych. Artysta obciążony dzisiaj warsztatem pochodnym od impresjonizmu może się wzruszać światłem, barwą, atmosferą, ostatecznie jeszcze kształtem, ostatecznie jeszcze naskórkową materialnością przedmiotu, nie jest

Jednak w stanie wyrazić wzruszenia ściśle przedmiotowego, wzruszenia, które wartościuje i ustala przedstawiany przedmiot w hierarchii ideowo-społecznej odbiorcy. Tego rodzaju niemoc cechuje poważny jeszcze procent prac naszych malarzy, na których zaciążyła dokonana przez impresjonizm redukcja realistycznych możliwości koloru.

To samo spustoszenie, które w zakresie koloru wywoływał impresjonizm, w zakresie formy wywołały kierunki abstrakcjonizujące — futuryzm, w znacznej części kubizm, puryzm, u nas formizm. Przez mechaniczną rytmizację pola obrazu, celowe zacieranie różnic jakościowych pomiędzy poszczególnymi przedmiotami jak również pomiędzy przedmiotem a tłem, przez arbitralne określanie koloru — kierunki te jeszcze skutecznie, niż impresjonizm rugowały ze sztuki możliwość realistycznego przedstawienia przedmiotu. Pozostałości tego typu trafiają się w naszej plastyce wciąż jeszcze i to w pracach skądinąd nader interesujących i wartościowych, co świadczy o potrzebie czujności artysty i od tej strony.

Prawdziwe spustoszenie, jakie w zakresie wartości emocjonalnych i ideowych nastąpiło w sztuce w związku z rozwojem procesów rozkładowych formacji kapitalistycznej a odbiło się i wciąż jeszcze odbija się na twórczości artystycznej w Polsce, stawia przed naszą plastyką konieczność zwrócenia większej uwagi na wzruszeniową i ideową funkcję sztuki. Nie ulega wątpliwości, że dokona się to na bazie nowej kultury estetycznej, kultury, której zarodki niesie nam perspektywa socjalistycznego ustroju przyszłości, budowanego w codziennym wysiłku i walce klas pracujących.

Czy już teraz wskazać można na symptomy, które świadczyłyby, że plastyka nasza odbudowę taką podjęła? Wydaje się, że na pytanie to możemy odpowiedzieć twierdząco pomimo, że symptomy, o których mówię, nie są jeszcze zbyt wyraźne i powszechne. Szereg prac wystawionych na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki mógł nas przekonać, że plastyk nasz zaczyna szukać źródła wzruszenia nie w powierzchni sensualnej, nie w oderwanej grze form, barw i kształtów, ale w jasno określonych treściach przedmiotowych, w rodzimym pejzażu, we współczesnym człowieku pracy, w patosie socjalistycznego budownictwa, w rewolucyjnych tradycjach przeszłości.

Pociąga to za sobą, cząstkowe najczęściej jeszcze i nieśmiałe, próby wypracowania nowej formy, która byłaby w stanie wyrazić podjęte treści. Najczęściej próby te idą po linii podkreślenia różnic przedmiotowych, po-

głębień charakterystyki, celowej dyspozycji linearnej, walorowej i barwnej płótna. Zbyt rzadko natomiast jeszcze pojawia się konsekwentna troska o zestrojenie tych wszystkich elementów w jedną wszechstronnie pogłębianą całość o jasnej i wyraźnej dominancie uczuciowej, uzasadnionej treściowo i ideowo. Na razie udaje się to artystom bardzo jeszcze rzadko. Stają im na przeszkodzie obciążenia warsztatowe, o których szerzej tu mówiłem, stają im na przeszkodzie niedość głęboka często analiza ideowa podjętego tematu. Sprawia to, że w znacznej większości przypadków wydźwięk dzieła jest jeszcze niepełny, przełamany, stłumiony. Nie to jednak jest w obecnym etapie najważniejsze. Istotne jest to, że już dziś znalazł się szereg dzieł, które w różny sposób, różnymi środkami, przy wielu zresztą różnych błędach i wadach osiągają znaczną temperaturę uczuciową i ideową. Nie jest przypadkiem, że są to dzieła, które najczęściej wymieniano się w wystawowych dyskusjach tak publicznych jak i prywatnych, gorąco krytykowały, gorąco broniło, do których wracało się kilkakrotnie oglądając wystawę. Prace malarskie Kobzdeja, Krajewskiego, Krajewskiej, Łopuszyńskiego, Michałowskiego, Nowickiego, Radnickiego, Urbanowicza, Weissa, Wereszczeńskiej, Winnickiego, Włodarskiego, Zakrzewskiego, prace rzeźbiarskie Horno-Popławskiego, Stachurskiej, Wiśniewskiego, Wnuka oraz cały szereg innych osiągnięć bardziej cząstkowych, ale w skali możliwości poszczególnych artystów często decydujących i przełomowych — pozwalają nam z całym optymizmem ocenić pierwsze kroki naszej plastyki na jej nowej odpowiedzialnej drodze.

Mieczysław Porębski

Witold Rudziński

Zagadnienia współczesnej muzyki polskiej

Największą troską muzyków po wojnie była sprawa umuzykalnienia społeczeństwa. Pesymiści utrzymywali, że jesteśmy narodem niemuzycznym, którego muzyka wcale nie obchodzi. Produkujemy wspaniałe talenty, ale te naprawdę bywały oceniane dopiero zagranicą. Trudno było wtedy argumentować przeciw faktom — ruch muzyczny w okresie międzywojennym był nikły, zainteresowanie muzyką po wojnie też małe. Trudno było mówić, że to niewłaściwe, zacofane warunki społeczne hamują wyzwolenie żywiołu muzycznego. Fakt, że posiadamy jeden z najciekawszych i najbardziej urozmaiconych folklorów muzycznych — w obliczu inercji organizacyjnej wydawał się wyblakły.

Od tego czasu minęło zaledwie kilka lat. Życie muzyczne rozwinęło się bujnie — utrzymały i rozszerzyły się placówki operowe i symfoniczne, których potrzeba w tej ilości jeszcze przed trzema laty była podawana w wątpliwość. Rozszerzyła się, rozwinęła i okrzepła sieć szkół muzycznych. Masowy ruch muzyczny, skupiony w świetlicach, zespołach amatorskich, chórach, zakładach fabrycznych i na wsi — przybrał tak potężne rozmiary, że teraz odczuwa się brak ludzi do pracy na każdym kroku. Nie można wprost podobać potężnemu zaopatrzeniu na muzykę, na pedagogów, wykonawców, organizatorów. Nie trzeba dodawać, że ruch ten ściśle się wiąże z przemianami społecznymi, z wyzwoleniem kulturalnym olbrzymich mas robotniczych i początkiem wielkiego ruchu spółdzielczego na wsi. Stąd stan muzyki polskiej na wszelkich odcinkach jest płynny, nieustannie się zmieniający, jest to bowiem walka o rozwiązanie zu-

pełnie nowych zadań. Poniższy pogląd, nie mający pretensji do pełnego obrazu, ma na celu przedstawienie przynajmniej zasadniczych zagadnień, jakie stają przed polskimi muzykami.

TWÓRCZOŚĆ

Naczelne zagadnienie w dziedzinie twórczości muzycznej polega u nas nie tylko na stworzeniu nowych form i opanowaniu nowych dziedzin zapotrzebowania społecznego. Należy przewyciężyć jeszcze ciężkie obciążenia w postaci odziedziczonego z okresu międzywojennego formalizmu, kosmopolityzmu, ekskluzywności, bezideowości w muzyce.

Kosmopolityzm, ten zwiastun formalizmu, zaczął rozwijać się gwałtownie w muzyce europejskiej na przełomie ubiegłego i bieżącego stulecia. Polska nie miała warunków na to, aby skutecznie mu się oprzeć. Nie było dość wielkich talentów, które by podjęły dzieło Chopina i Moniuszki. Wybitni polscy artyści, tacy jak Paderewski, Młynarski czy Hoffman — utrzymywali z krajem luźną łączność, niewielki zaś polski rynek koncertowy był zalewany artystami bez ziemi i ojczyzny, których stałym miejscem pobytu był właściwie tylko wagon sypialny i hotel.

Wydawało się, że sprawy pójdą zupełnie nowym torem, gdy na krótko przed pierwszą wojną światową doszła do głosu utalentowana grupa „Młodej Polski” (Karłowicz, Szymanowski, Różycki, Fitelberg, Szeluto). Zwłaszcza wielkie nadzieje było można wiązać z postacią Szymanowskiego, który wywarł decydujący wpływ na młodsze od siebie pokolenie kompozytorów. Wysunął on hasło podniesienia poziomu rzemiosła kompozytorskiego. Pod jego wpływem oczy młodych kompozytorów skierowały się na Francję, jako na kraj, który posiadał wówczas znakomitych pedagogów. Trzeba zaznaczyć, że był to okres, w którym po dziesiątkach lat posuchy na talenty kompozytorskie rozkwitły wybitne, niekiedy wspaniałe indywidualności twórcze. Rozpoczęła się wędrówka młodych kompozytorów polskich do Paryża. Zdobywali oni tam jednak nie tylko technikę kompozytorską. Szybko i zachłannie przejmowali również ideologię twórczości schyłkowego mieszczaństwa, przeszczepiając formalizm na grunt polski. Zwrot Szymanowskiego w kierunku ludowości nie wywarł już decydującego wpływu ani na język muzyczny, ani na treść utworów młodych kompozytorów. Dzieła ich zwróciły na siebie uwagę muzycznego świata zachodnio-europejskiego — przecież utwory Woytowicza, Szałowskiego, Palestra zdobywały wysokie miejsca na Festiwalach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, podobnie jak już

po wojnie dzieła Malawskiego i Turskiego (I nagroda na Olimpiadzie Londyńskiej 1948).

Trzeba pamiętać, że formalizm był negacją wszystkich pierwiastków, które były urokiem wielkich dzieł minionych epok, był wykwittem tej sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka mieszczańska u schyłku ustroju kapitalistycznego. Zagubienie się w sprzecznościach, utrata wiary w pozytywne wartości życia, ucieczka od trudnych problemów społecznych — to wszystko wykoleiło sztukę, oderwało ją od podłoża, zubożyło jej język, wyprało z cech indywidualnych.

Byli oczywiście twórcy, tacy jak Wiechowicz, Szeligowski, Maklakiewicz i inni, którzy w niektórych dziełach umieli zachować narodowe oblicze swojej muzyki. Nie zdołali oni jednak zorganizować oporu przeciw modernistycznemu, schyłkowemu tendencjom.

Pierwsze lata po wojnie, to okres wspaniałego wysiłku narodu polskiego przy odbudowie kraju, okres walki o zwycięstwo socjalizmu w Polsce. Kompozytorzy nie od razu zaczęli nadążać za nowymi, szybko rosnącymi przemianami. Kontynuowali przedwojenną tradycję z bardzo silnymi akcentami formalistycznymi. Wielka decyzja, jaką podjęła muzyka radziecka stając do walki ze schyłkową muzyką mieszczańską, postawiła to zagadnienie również i w Polsce. Walka o nową muzykę rozpoczęła się u nas od próby rewizji przez kompozytorów polskich swego stanowiska, od uświadomienia sobie roli, jaką muzyka powinna odgrywać przy budowie lepszego ustroju. Jako pierwsze owoce tego najtrudniejszego, bo wewnętrznego, przełomu kompozytorów należy wymienić symfonię większą Panufnika, III koncert skrzypcowy i koncert fortepianowy Bacewiczówny, szereg dzieł Szeligowskiego. Z pomocą przyszli najmłodszy, 21-letni Tadeusz Baird, młodociany a wszechstronnie dojrzały kompozytor, przedstawił dwa dzieła, Symfonię i Koncert fortepianowy — świeże tchnienie nowych myśli, nowego języka muzycznego.

Ogromne znaczenie w walce z tendencjami formalistycznymi miała konferencja kompozytorów w Łagowie w lecie 1949 r., gdzie w ciągu kilkudniowej dyskusji poddano krytyce dotychczasowe stanowisko kompozytorów. Już wtedy widać było zwrot u wielu wybitnych twórców (Lutosławski, Palester).

Rezultatem konferencji łagowskiej była Woytowicza „Kantata na pochwałę pracy“. Jest to wielki krok naprzód w twórczości tego kompozytora. Poważnym wydarzeniem stało się wystąpienie grupy młodych,

Bairda, Krenza i Serockiego, którzy wyraźnie postawili sobie za cel pracę nad stworzeniem nowego, socjalistycznego, polskiego stylu w muzyce. Kiesewetter w swojej symfonii dał przykład muzyki napisanej jasno, przejrzyście, a jednocześnie pełnej optymizmu i radości. Nowym osiągnięciem stał się „Koncert na smyczki“ Bacewiczówny. Coraz więcej kompozytorów zaczęło albo wprost pisać dla zespołów ludowych, albo nawiązywać do twórczości ludowej (Bacewiczówna, Gradstein, Lutosławski, Maklakiewicz, Mycielski, Panufnik, Popiel, Rudziński, Sikorski, Szeligowski, Wiechowicz). Nieocenioną pomocą był dla kompozytorów Festiwal Muzyki Ludowej (1949), na którym w całej krasie ukazała się nieznaną przeważnie a tak bogata i różnorodna muzyka ludu polskiego. Kompozytorzy mieli możliwość przekonać się, że folklor to muzyka żywa, wciąż rosnąca, związana ściśle z życiem, że wbrew twierdzeniu wielu zeszytniałych estetów — proces stawania się pieśni ludowej można obserwować i w dniu dzisiejszym.

Bardzo istotnym punktem zwrotnym stał się odbyty w czerwcu br. zjazd Związku Kompozytorów Polskich. Na zjeździe tym kompozytorzy po raz pierwszy sami przeprowadzili szczerą i ostrą krytykę formalistycznego kierunku twórczości muzycznej oraz wysunęli szereg żywotnych zagadnień. Stały się one podstawą pracy nowego Zarządu Głównego ZKP. Przede wszystkim jest to zachęcenie kompozytorów do pracy w zaniedbanych, a ważnych z punktu widzenia zamówienia społecznego — gałęziach twórczości muzycznej, poznanie twórczości współczesnych kompozytorów drogą systematycznych przesłuchiwań, stworzenie atmosfery życzliwej i skutecznej krytyki, troska o rozwój kadr twórczych przez wychowywanie młodych kompozytorów i naukowców, zbliżanie do Związku Kompozytorów twórców samorodnych, wreszcie nawiązanie ścisłego kontaktu z terenem.

Tegoroczne nagrody państwowe w dziedzinie sztuki wyróżniły szereg podstawowych dla osiągnięcia nowego języka muzycznego utworów — nagrodę drugiego stopnia otrzymał Szeligowski za twórczość chóralną, opracowania ludowe, a zwłaszcza za „Wesele Lubelskie“ i balet „Paw i dziewczyna“, oraz Wiechowicz za „Kantatę żniwną“ i całokształt twórczości chóralnej; nagrodę trzeciego stopnia Bacewiczówna za „Koncert na smyczki“, Gradstein za pieśni masowe, Kiesewetter za „Symfonię“.

Jesteśmy teraz u progu nowego etapu. W roku 1951 ma się odbyć w Polsce Festiwal Muzyki Polskiej — wielki przegląd współczesnej twórczości muzycznej. Kompozytorzy z powagą przygotowują się do tego

pokazu. Prawie wszyscy kompozytorzy pracują nad nowymi dziełami. Zapowiedziane są nowe balety (Lutosławski, Perkowski, Bacewiczówna); pierwsze od dłuższego czasu opery (Szeligowski, Ryter, Rudziński); wiele dzieł przeznaczonych dla ludowych zespołów chóralnych i orkiestrowych. Festiwal stanie się próbą ogniową, wskaże jak daleko poszliśmy naprzód w walce o nowe oblicze muzyki.

Specjalny nacisk został położony na pokaz pieśni masowej. Mamy już w tej dziedzinie interesujące osiągnięcia (Panufnik, Maklakiewicz, Gradstein, Swolkień, Olearczyk). Pieśń masowa zdobywa sobie coraz to nowych twórców.

Nowy system przesłuchań i dyskusji nad nowymi utworami — tak szeroko stosowany od lat z powodzeniem przez Związek Radziecki, a od niedawna przez Czechosłowację — napewno przyniesie doniosłe korzyści. Pobudzi twórczość, dopomoże do przełamywania nawyków formalistycznych, stworzy podstawy dla koleżeńskej krytyki, opartej na konkretnych przykładach. Dziś nie ma kompozytora w Polsce, który by nie zdawał sobie sprawy z potrzeby i celu walki o nową muzykę. To, że w tej walce nie od razu osiąga się zamierzone cele, jest zrozumiałe.

ODTWÓRCZOŚĆ ZESPOŁOWA

Wiadomo powszechnie, że przed wojną posiadaliśmy śmiesznie małą ilość wykonawczych instytucji muzycznych. Uderzająco niski był poziom sztuki operowej, ilość teatrów operowych niesłychanie mała. Nawet Warszawa była terenem nieustannych kryzysów i eksperymentów organizacyjnych, których rezultatem było przeistoczenie opery w operetkę i zaprzepaszczenie wielkiej tradycji XIX wieku. Po wojnie w najcięższych warunkach technicznych i gospodarczych ustaliły się cztery zespoły operowe: w Poznaniu, Wrocławiu, Bytomiu i Warszawie. Trzeba podkreślić z naciskiem, że wielki rozmach — jaki obserwujemy dziś w naszym życiu muzycznym od strony organizacji zawodowych, takich jak opery, filharmonie, orkiestry — został osiągnięty dzięki pełnej ofiarności pracy muzyków. Wszędzie walczono z wyjątkowymi trudnościami technicznymi, zwłaszcza w Warszawie i Wrocławiu. Nie tylko los poszczególnych muzyków, ale i całych instytucji był przez długi czas niepewny. Wreszcie w latach 1948—1949 udało się ustalić byt tych placówek, unormować pracę, zahamować płynność kadr. Dziś te rzeczy podlegają opiece Państwa (wszystkie opery są państwowe), stosowane są tu

zasady gospodarki planowej. Najważniejsze, że rola opery w upowszechnieniu kultury muzycznej została należycie oceniona.

Plan 6-letni przewiduje rozwój placówek operowych przez wybudowanie gmachów w Łodzi, Krakowie, Katowicach, na Wybrzeżu, a przede wszystkim w Warszawie. W ten sposób warunki techniczne dla powstania nowych oper zostaną zapewnione.

Sprawą nie mniej ważną niż pomieszczenia teatralne są nowe kadry śpiewacze. W Polsce, dzięki sięgnięciu do rezerwuaru mas chłopskich i robotniczych, obserwujemy w tej chwili nasilenie pięknych głosów wśród młodzieży. Są one kształcone w studiach operowych, które powstają albo samodzielnie, jak na Wybrzeżu, albo przy istniejących operach, jak np. w Warszawie. Należy się spodziewać, że siła dla rozwoju ruchu operowego nie zabraknie, o ile uda się przewyciężyć dotychczasowy styl nauczania. Trudności, i to duże, spotykamy gdzie indziej.

Przed wszystkim zagadnienie kierownictwa. Bardzo nawet wybitni artyści, doskonali znawcy opery, z trudem dają się przekonać, że można pracę artystyczną nawet w tak kapryśnej i skomplikowanej instytucji prowadzić planowo. Stąd powstają u nas takie kontrasty, jak 6 premier w ciągu sezonu w Operze Poznańskiej i tylko 2 we Wrocławiu. Za brakiem planowości idzie oczywiście brak koordynacji pracy na poszczególnych odcinkach. W operze zagadnienie to jest niezmiernie ważne. Jeśli operę przygotowuje zespół śpiewaczy, chóralny, baletowy, orkiestra, reżyser, a nie będą gotowe na czas dekoracje — premiera nie będzie mogła się odbyć. Stąd nieodzowną rzeczą jest układanie długofalowych harmonogramów. Pozwalają one na uniknięcie przestoju w różnych pracowniach i działach oraz na zlikwidowanie zupełnie niepotrzebnej gorączki, niedosypiania, chaosu i niedociągnięć, z którymi spotykamy się w pracy, robionej na ostatnią chwilę. Otóż w tej skomplikowanej dziedzinie planowej pracy jest jeszcze wiele do zrobienia. „Przestoje“ dotyczą nie tylko technicznych działów pracy, ale często mamy do czynienia z niewyzyskiwaniem personelu artystycznego, tak że niekiedy soliści przez cały sezon nie mają żadnego występu.

Nie mniej ważną rzeczą niż zagadnienie organizacyjne jest polityka artystyczna. Tutaj najcięższą sprawą było do niedawna reżyserskie opracowanie widowiska i oprawa scenograficzna. Widzieliśmy dziesiątki przedstawień operowych — niekiedy dobrych muzycznie — „położonych“ przez banalną, bezmyślną formalistycznie sztampowaną reżyserię. Sytuacja ostatnio wyraźnie się poprawiła, gdy do pomocy stanęli wytrawni reży-

serzy teatralni, posiadający dobrą znajomość warunków operowych. Na jesieni ubiegłego roku widzieliśmy przełomowe przedstawienie „Halki“ w Poznaniu (reżyseria Merunowicza, podług pomysłów inscenizacyjnych Schillera). Uzyskało ono w tym roku nagrodę państwową. Za nim poszły dalsze ambitne osiągnięcia, takie jak „Złoty Kogucik“ we Wrocławiu, „Dama Pikowa“ w Bytomiu, przygotowana „Cyganeria“ w Warszawie. Pierwsze lody zostały przełamane. Nie tylko zyskaliśmy nowych reżyserów operowych, ale trzeba przypuszczać, że i starsi potrafią wyciągnąć z tego należyta naukę.

Opera cieszy się w Polsce wyjątkowym zainteresowaniem. Wszystkie przedstawienia są przepełnione, niektóre miasta cierpią wprost na głód operowy. Gościnne występy Opery Śląskiej ściągają w Łodzi tłumy publiczności. Oczywiście upowszechnienie widowisk operowych jest wyznaczone pojemnością sal, wielkością zespołów, słowem warunkami technicznymi, np. Opera Warszawska ze względu na wyjątkowe trudności lokalowe może dawać tygodniowo najwyżej 3—4 przedstawienia. Problem rozwiązą w przyszłości nowe sale operowe, nowe zespoły. Jednak i w dzisiejszych warunkach dałoby się niejedno zrobić. W godny najwyższej uwagi sposób rozwiązane to zostało na Śląsku. Opera Śląska z siedzibą w Bytomiu obsługuje jedenaście miast w terenie, robi wypadki do Krakowa, a potrafi dawać jednocześnie dwa przedstawienia, dzieląc zespół na dwie części. Nie ma żadnego powodu, żeby inne placówki nie poszły w ślad za Operą Śląską. Na Dolnym Śląsku np. można wykorzystać dosyć liczne sale w terenie na objazdy. Można również uciec się do przedstawień estradowych lub przedstawień na scenie ze zmniejszoną orkiestrą lub wprost przy fortepianie. Nie została również nigdy poważnie rozpatrzona możliwość objazdowych przedstawień operowych, w których partia orkiestrowa nadawana jest z głośnika. Eksperyment ten był już z powodzeniem wypróbowany zagranicą i dał zupełnie zadowalające rezultaty.

W ciągu dwóch sezonów letnich (1947, 1948) istniała impreza objazdowa pod nazwą Opera Polskich Rzek, która najpierw w miejscowościach położonych nad Wisłą, potem nad Odrą, posługując się odpowiednio przystosowanymi barkami, pokazała stutysięcznym szansom „Flisa“ Moniuszki i „Wesele krakowskie“ Stefaniego. Niestety, akcja ta od dwóch lat nie została podjęta, z wielką szkodą dla upowszechnienia sztuki operowej w Polsce.

Inny odcinek twórczości zespołowej, to filharmonie i orkiestry symfoniczne. I tutaj, podobnie jak w operze, dzięki zaciętemu uporowi muzyków, udało się stworzyć pokaźną ilość placówek artystycznych. Mamy więc filharmonie w Warszawie, Krakowie, Katowicach, Poznaniu, Sopocie, Bydgoszczy, Lublinie, orkiestry symfoniczne w Kielcach, Częstochowie, Szczecinie, koncerty symfoniczne (niestety zbyt rzadkie) we Wrocławiu. Przed wojną mieliśmy zaledwie 2 stałe placówki symfoniczne. Do wykazu tych instytucyj dodać trzeba jeszcze znakomitą Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, która również występuje publicznie. W ciągu ostatnich kilku lat poziom wszystkich orkiestr wybitnie się podniósł, repertuar objął utwory klasyczne i współczesne. Usłyszano w nich wiele dzieł nowych: polskich, radzieckich, czeskich, występowali nie tylko artyści polscy, ale i wielu zagranicznych.

Filharmonie są z natury rzeczy jednym z najistotniejszych terenów walki o nowy realizm socjalistyczny w muzyce. Stawia to niezmiernie odpowiedzialne zadania repertuarowe. Rozpowszechnianie nowych utworów symfonicznych i oratoryjnych — to jedno zadanie. Podkreślić należy, że nasze placówki symfoniczne dały dowód zrozumienia tych spraw, ofiarowując Związkowi Kompozytorów pomoc w postaci wykonywania na przesłuchaniach dyskusyjnych wszelkich nowonapisanych utworów symfonicznych. Jednak nowa muzyka powinna wyrastać z wielkich tradycji muzyki polskiej dawnych okresów. Wydobyć zapomnianych nazwisk i utworów, wykonywanie klasyków polskiego symfonizmu — to drugie zadanie. Trzecie — to stałe wykonywanie podstawowego repertuaru symfonicznego — klasycznego i romantycznego, zaznajomienie polskiego słuchacza z wielkimi osiągnięciami muzyki rosyjskiej, współczesnej radzieckiej, czeskiej. Niezależnie od spraw programowych istotną rzeczą w planowaniu repertuarowym jest uwzględnienie muzyki oratoryjnej, wreszcie koncertów z solistami, zwłaszcza bardzo atrakcyjnych, a zapoznawanych w naszych programach koncertów na instrumenty dęte, koncertów podwójnych itp. Trzeba powiedzieć, że w tej dziedzinie zrobiono już bardzo wiele i program każdej filharmonii posiada pozycje bardzo urozmaicone, obejmujące szeroki wachlarz stylów i epok.

Od kilku lat Filharmonia Poznańska z inicjatywy jej dyrygenta, Stanisława Wisłockiego — przygotowuje się na obozie letnim w Łagowie do nowego sezonu, opracowując trudniejsze pozycje repertuaru. Podniosło to poziom tego zespołu do jednego z najbardziej przodujących. Wzorem

Poznania ruchliwa Filharmonia Śląska pod kierownictwem artystycznym Stanisława Skrowaczewskiego uruchomiła w roku bieżącym tego rodzaju wakacyjne prace w Paczkowie. Trzeba przypuszczać, że i inne zespoły pójdą za przykładem naszych zachodnich placówek symfonicznych.

Niestety, największą bolączką na tym odcinku pozostaje zagadnienie lokalu Filharmonii Warszawskiej. Mimo największych wysiłków ze strony dzielnego zespołu warunki pracy we wspólnym z operą pomieszczeniu doprowadziły do kryzysu. Budowa nowego gmachu Filharmonii lub odbudowa starego może jedynie radykalnie rozwiązać ten bolesny problem.

Niezmiernie ważną rzeczą dla należytego upowszechnienia muzyki jest dotarcie z koncertami do miejscowości pozbawionych stałych placówek muzycznych. Jak dotąd, w pełnym tego słowa znaczeniu, zespołem objazdowym jest Filharmonia Śląska. I tutaj, jak w wielu innych wypadkach, pokazało się, że wielkie ośrodki przemysłowe stawiają największe zapotrzebowania kulturalne. Obecnie mniejsze placówki symfoniczne przechodzą właśnie na system objazdowy, przy czym, również wzorem Śląska, nawiązują one łączność z terenowymi zespołami chóralnymi, które stają się współwykonawcami dzieł oratoryjnych.

Przed filharmoniami i orkiestrami stoi bardzo poważny problem kadr. Dopływ muzyków do orkiestr jest bardzo nierównomierny — szkoły muzyczne wypuszczają niedostateczną ilość wykonawców w niektórych działach. Wystarczy powiedzieć, że w zakresie niektórych instrumentów dętych oraz harfy, wiolonczeli i kontrabas — sytuacja jest wprost katastrofalna.

Z drugiej strony zespoły te mają bardzo poważne trudności techniczne, powodujące wielkie usterki artystyczne. Jest to w pierwszym rzędzie brak ujednoczonych kompletów instrumentów dętych oraz chroniczny brak zapasów stroikowych, wykonywanych z trudnych do zdobycia surowców zagranicznych.

*

Osobno należy omówić prowadzony przez Tadeusza Sygietyńskiego zespół „Mazowsze“ w Karolinie pod Warszawą. Jest to zespół chóralno-taneczno-instrumentalny, złożony wyłącznie z młodych śpiewaków, tancerzy i instrumentalistów wiejskich z regionu Mazowsza. Najzdolniejsza młodzież wybrana z różnych ośrodków otrzymuje tu solidne wykształcenie muzyczne i ogólne.

Kierownictwu temu udało się stworzyć wyjątkowe kolektywne warunki pracy, w których każdy członek zespołu bierze czynny udział w planowaniu pracy. Zespół ten dotąd pracował w ukryciu, przygotowując swój repertuar. Z prób, jakie kilkakrotnie demonstrowano, zwłaszcza w czasie Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów w czerwcu br., można wnieść, że z chwilą rozpoczęcia publicznych występów w jesieni tego roku ma on wszelkie warunki po temu, by stać się rewelacją w życiu muzycznym Polski. Już dziś można powiedzieć, że eksperyment jest ze wszechmiar udany i należy się spodziewać, że w najbliższej przyszłości na wzór „Mazowska“ powstać mogą inne zespoły tego typu.

*

Poważną bolączką życia muzycznego w Polsce jest brak wielkich zawodowych zespołów chóralnych. Poza Filharmonią Krakowską oraz Chórem Polskiego Radia, mającym swoje własne zadania, sprawa ta nie została jeszcze rozwiązana. Należy się spodziewać, że sytuacja zasadniczo się zmieni, gdy powstaną stałe chóry przy Filharmoniach. Nie zwolni to jeszcze nas od obowiązku posiadania zespołów zawodowych wyłącznie chóralnych

ODTWÓRCZOŚĆ INDYWIDUALNA

Polska jest krajem pianistów. Posiadamy wspaniałą tradycję wywodzącą się od Chopina — rewolucjonisty fortepianu, poprzez jego uczniów, poprzez wielkich pianistów drugiej połowy XIX wieku jak Juliusz Zarewski, Józef Wieniawski, Ignacy Paderewski, Józef Hofmann do Michałowskiego, Śliwińskiego, Melcera — wreszcie do młodszej szkoły pianistycznej.

Że tradycja ta nie została zaprzepaszczona — wykazał to ostatni konkurs chopinowski, na którym po raz pierwszy zajęliśmy I miejsce, odnosząc również ogromny sukces zespołowy (Czerny - Stefańska I miejsce, Hesse - Bukowska — II, Maciszewski III, Kędra V, Bakst VI, Szymonowicz VIII, Smendzianka XI, Żmudziński XIII. Jest to w pierwszym rzędzie zasługa pedagogów - pianistów, którzy zastosowali niezwykle skuteczny nowy, kolektywny system opieki i kształcenia kandydatów do konkursu. Zostali też oni odznaczeni w roku bieżącym za tę pracę nagrodą państwową stopnia pierwszego, która została przyznana Drzewieckiemu, Ekierowi, Hoffmanowi, Szpinalskiemu, Sztompce, Trombini-Kazurowej, Woyłowiczowi i Zurawlewowi. Dzięki pracy tych pedagogów

i talentowi młodych pianistów w pełni została w Polsce przywrócona tradycja chopinowska. Kultowi tej tradycji służy co roku odbywany Festiwal Chopinowski w Dusznikach, gdzie w r. 1826 dwukrotnie koncertował Chopin. Trzeba zaznaczyć, że jest to jedyna w Polsce sala, która pamięta Chopina. Niezbyt sprężyste prowadzona propaganda tych Festiwalów spowodowała, że nie są one tak doceniane, jak na to zasługują.

Ostatnio uzyskaliśmy nowy sukces na Konkursie Bachowskim w Lipsku, gdzie Maciszewski otrzymał III miejsce.

Nie dorównuje pianistycie stan w dziedzinie wirtuozostwa skrzypcowego. I tu mamy wielkie tradycje, ciągnące się od Lipińskiego — wielkiego rywala Paganiniego, poprzez Henryka Wieniawskiego i szereg utalentowanych skrzypków w w. XIX i XX. Mamy kilku znakomitych skrzypków (Umińska, Dubiska, Jarzębski, Wroński), mamy kilku utalentowanych młodszych przedstawicieli tego kunsztu, wśród których na czoło wysuwa się Wanda Wiłkomirska, laureatka konkursu w Genewie i Konkursu Bachowskiego w Lipsku, jednak dopiero ostatnio podjęto próby zespołowego kształcenia w tej dziedzinie, a jest to, jak okazała praktyka, jedyna metoda osiągnięcia rezultatów wyjątkowych, na które nas niewątpliwie stać.

Inne dziedziny wirtuozostwa przedstawiają znacznie mniejsze zaawansowanie i mniej wybitne talenty (wyjąwszy wiolonczelę), niektóre zaś domeny, zwłaszcza instrumenty dęte, mają jeszcze bardzo dużo do zrobienia, żeby dorównać pianistycie. Najwięcej chyba problemów nasuwa śpiew — mamy tu wspaniałe niekiedy głosy, ale daleko jeszcze do takiego uzgodnienia metod, by można było na ten odcinek twórczości patrzeć z zupełnym spokojem.

*

Niewątpliwie mamy co pokazywać nie tylko odświętnie zagranicą, ale przede wszystkim u siebie w kraju. Stajemy jednak wobec zasadniczych trudności w momencie eksploatacji sił artystycznych w koncertach. Jedną część problemu — mianowicie ta, która dotyczy wyzyskania naszych solistów w koncertach filharmonicznych lub w operach — przedstawia się zupełnie zadowalająco. Natomiast koncerty indywidualne lub zbiorowe, których organizacją zajmuje się Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „Artos“, nasuwają zbyt wiele bolesnych uwag. Tej niezmiernie ważnej instytucji brak jest dobrego, śmiałego, ambitnego pla-

nu pracy. Koncerty odbywają się dorywczo, rzadko w Warszawie, a na prowincji od przypadku do przypadku. Pozostawiają one bardzo dużo do życzenia od strony organizacyjnej. Nie ma odpowiednich sal, ani przygotowania dobrych instrumentów (a przecież na brak dobrych fortepianów dziś narzekać nie można), ani konsekwentnej polityki w dziedzinie upowszechniania muzyki wśród słuchaczy robotniczych i chłopskich. To co się odbywa, to najczęściej tylko próba opanowania żywiołowego ruchu, inicjatywy bardziej przedsiębiorczych muzyków. A potrzeby są olbrzymie: objazdy koncertowe wielkich artystów, objazdy ekip artystycznych, muzyka w ośrodkach wczasowych, zapewnienie koncertów w miejscowościach, pozbawionych stałych instytucyj muzycznych, upowszechnianie muzyki i wiele, wiele innych bardzo palących i zasadniczych potrzeb. Jest to chyba jedyny odcinek pracy muzycznej, na którym obserwujemy raczej cofnięcie się w stosunku do dwóch czy trzech ostatnich lat, podczas gdy na każdym innym miejscu mamy do czynienia z postępem, jeśli nie z rewolucyjnym skokiem naprzód.

SZKOLNICTWO

Wciąż rosnące i rozwijające się życie muzyczne stwarza coraz to nowe zadania. Jeśli chodzi o odbiorców sytuacja zmieniła się zasadniczo w ciągu kilku ostatnich lat. Stawia to oczywiście coraz to nowe zagadnienia wobec szkolnictwa muzycznego, dlatego ramy tego szkolnictwa są nieco płynne. Istotne jest jednak to, że mamy osobne szkoły o typie czysto zawodowym (średnie i wyższe szkoły muzyczne), szkoły, przygotowujące do zawodu muzycznego lub do amatorskiego uprawiania muzyki z uprawnieniami instruktorskimi (szkoły muzyczne — z dwoma działami: dla dzieci, dla młodzieży i dorosłych). Pozwala to na dużą oszczędność w wyzyskaniu sił pedagogicznych, których odczuwamy duży brak. Jeśli przed wojną dawano w nielicznych szkołach kształcenie jednolite „na ślepo“, bez względu na przyszłe wyzyskanie absolwentów (tych było zresztą bardzo mało — szkoły muzyczne przed wojną kończyło zaledwie 10⁰/o wstępujących) — to dziś wielostronne i pilne zapotrzebowania instytucyj zawodowych oraz potężnie rozbuźdzonego ruchu amatorskiego wymaga coraz więcej wyspecjalizowanych rąk do pracy. Wszystkie prawie bolączki, o których mówiliśmy wyżej, nie wyłączając zagadnień organizacji życia muzycznego — oczekują na dopływ nowych, twórczych sił spośród młodzieży.

Szkolnictwo muzyczne w nowoczesnym znaczeniu powstało w Polsce w początkach w. XIX. W roku 1810 Bogusławski, twórca teatru polskiego, stworzył w Warszawie przy Teatrze Narodowym szkołę dramatyczną, kształcąca również śpiewaków operowych. Sekcja muzyczna tej szkoły nieustannie się rozszerzała, by wreszcie w roku 1821 przekształcić się w Konserwatorium Muzyczne. Tę szkołę właśnie ukończył Chopin. Doskonale prowadzona szkoła musiała jednak zaprzestać swojej działalności w r. 1830. Upadek powstania listopadowego, związane z tym represje rządu carskiego oraz rozproszenie najwybitniejszych talentów wykonawczych i pedagogicznych przecięły owocną działalność szkoły. Przez następne trzydzieści lat nie posiadała Polska żadnej poważnej uczelni muzycznej (nie posiadała jej także ówczesna Rosja, gdzie pierwsza Akademia zorganizowana została w r. 1862). Dopiero dzięki staraniom Apolinarego Kątskiego został utworzony w Warszawie w r. 1861 Instytut Muzyczny, przekształcony po rewolucji 1905 r. w Konserwatorium.

Okres międzywojenny przyniósł dalszy wzrost prestiżu Konserwatorium Warszawskiego, które przejściowo przekształciło się nawet w Akademię Muzyczną.

W większych i mniejszych miastach Polski zaczęły powstawać i rozwijać się szkoły muzyczne, których liczba przed wojną sięgała przeszło stu. Jednak rozwój ten miał charakter raczej liczebnego wzrostu, a nie rozwoju organicznego i jakościowego. Dwa były tego powody: po pierwsze, szkoły muzyczne w Polsce międzywojennej były w mniejszym lub większym stopniu odbiciem konserwatorium, to znaczy szkół zawodowych wyższego typu, przeznaczonych dla wirtuozów i kompozytorów. Po drugie — do szkół muzycznych uczęszczały w przygniatającej części dzieci mieszczan, właścicieli ziemskich, urzędników, a więc klas, w których zawód muzyka nie cieszył się szacunkiem. W ten sposób, jeśli z jednej strony szkoła nie dawała uczniom programu zróżnicowanego z punktu widzenia talentu, zawodów muzycznych lub amatorstwa muzycznego, to z drugiej strony — napływający do szkół element nie był zainteresowany tym zróżnicowaniem. Trzeba przyznać, że mimo ogólnego nieporządku panującego w całości szkolnictwa muzycznego, niektóre szkoły, które opierały się na pomocy państwowej, potrafiły utrzymać wysoki poziom i zorganizować naukę w sposób odpowiadający przynajmniej potrzebom dosyć wąskiego, elitarnego, ale istotnego odcinka muzycznego, jakim jest twórczość muzyczna i odtwórczość na najwyższym poziomie.

U podstaw nowego powojennego ustroju szkolnictwa muzycznego leżą następujące zasadnicze założenia: po pierwsze — troska o udostępnienie każdemu utalentowanemu obywatelowi, a przede wszystkim wielkim talentom drzemającym w warstwach pracujących, kształcenia muzycznego odpowiedniego do wielkości tego talentu; po drugie — otwarcie szerokim rzeszom amatorów muzyki skarbów twórczości muzycznej, rozszerzenie liczby tych amatorów oraz pogłębienie ich wiedzy; po trzecie — stworzenie takich ram organizacyjnych, które by dały każdemu uczniowi szkoły muzycznej wykształcenie pełne, celowo dostosowane do jego zainteresowań i miejsca, jakie pragnie zająć w życiu muzycznym.

Trzeci postulat narzuca właśnie ogólne ramy organizacyjne. Inaczej trzeba kształcić człowieka, który pragnie poświęcić się zawodowi muzycznemu, inaczej kogoś, kto zajmie stanowisko działacza muzycznego — instruktora, kierownika chóru, inaczej wreszcie tych, którzy nie mają zamiaru uprawiać muzyki zawodowo, kochają muzykę, chcą się do niej zbliżyć, uprawiać ją po amatorsku. Wynika z tego, że szkoły muzyczne nie mogą być oparte na tym samym schemacie, jak to miało miejsce przed wojną. Powinny one być zróżnicowane z punktu widzenia celu nauczania. Praktycznie oznacza to współistnienie różnych typów szkół o różnych programach i różnych wymaganiach.

Szkoły kształcące muzyków zawodowych dzielą się w Polsce na dwa stopnie: średnie szkoły muzyczne i wyższe szkoły muzyczne. Obejmują one pełny program nauczania zawodowego, który dla obu tych szkół mniej więcej odpowiada programowi dawnego konserwatorium. Średnia szkoła muzyczna kształci zawodowych muzyków — instrumentalistów i wokalistów (w specjalnych warunkach również niektórych pedagogów dla niższych typów szkolnictwa). Przyjmuje uczniów, którzy posiadają już pewne przygotowanie muzyczne. Dotyczy to przede wszystkim takich instrumentów, jak fortepian lub skrzypce. Nieco liberalniej są traktowani kandydaci na uczniów w zakresie instrumentów dętych i na wokalistów. Sześcioletni program nauki zawiera pełny kurs przedmiotów muzycznych: zasady muzyki, solfeż, harmonia, instrumentoznawstwo, akustyka, formy, historia muzyki, etnografia muzyczna itp. Poza tym absolwentom tych szkół stawiane są wysokie zadania w zakresie specjalności muzycznej. Po ukończeniu szkoły absolwent jest pełnoprawnym muzykiem, może zajmować stanowiska zawodowe w orkiestrach, zespołach, w instrumentarstwie zespołów amatorskich, nawet w szkolnictwie.

Wyższe szkoły muzyczne w zasadzie przyjmują kandydatów mających kwalifikacje absolwenta szkoły średniej. Mają one na celu kształcenie wybitnych instrumentalistów i śpiewaków na wirtuozów w odpowiednich klasach instrumentalnych oraz na kursach: operowym, estradowym i oratoryjnym w dziedzinie wokalistyki. Tutaj też odbywają studia przygotowani w szkole średniej kompozytorzy. Kurs nauki trwa cztery lata. Jednocześnie szkoły wyższe kształcą pedagogów dla szkół ogólnokształcących oraz przygotowują pedagogów dla szkół muzycznych. (To ostatnie zagadnienie nie jest jeszcze definitywnie rozstrzygnięte organizacyjnie).

Osobny dział szkolnictwa tworzą szkoły na stopniu niższym, noszące nazwę Szkół Muzycznych. Powstały one z połączenia dwóch typów szkół: muzycznych szkół dziecięcych (nosiły one nazwę Niższych Szkół Muzycznych) oraz szkół przeznaczonych wyłącznie dla amatorów (dawniej Szkół Umuzykalniających). Niższe Szkoły Muzyczne oraz Szkoły Umuzykalniające istniały jako osobne szkoły w latach 1945—1948, ostatnio zaś połączyły się w jedną Szkołę Muzyczną, zachowując jednak dwa osobne działy. Dział dziecięcy kształci dzieci pomiędzy 7 a 14 rokiem życia. Czas studiów trwa tu 7 lat. Nauczanie obejmuje dosyć zaawansowany program w przedmiotach specjalnych, taki mianowicie, który umożliwiał łatwe przejście do studiów zawodowych w szkole średniej. Poza tym dziecko otrzymuje wszechstronne ogólne przygotowanie muzyczne. Polega to na tym, że uczy się ono oprócz solfeżu i rytmiki ogólnych wiadomości z wszystkich dziedzin muzyki (nauka o muzyce). Jest to rzecz prosta nauka prowadzona w sposób przystępny dla dziecka, nie sięgająca do wielu szczegółów, dostępnych dopiero w szkole zawodowej, niemniej kończący szkołę muzyczną otrzymuje pełny zasób wiadomości o muzyce, podobnie jak na przykład kończący szkołę podstawową otrzymuje ogólny pogląd na geografję, historję itp. Na ostatnich latach tej szkoły prowadzone są specjalne audycje umuzykalniające, na których dzieci poznają podstawowe dzieła literatury muzycznej, otrzymują wiadomości o stylach muzycznych itp.

Szkoły muzyczne w dziale dla dzieci stanowią przygotowanie do studiów zawodowych. Nie można jednak być pewnym, że dziecko, wstępujące do takiej szkoły, zostanie zawodowcem. Dlatego program szkoły pomyślany jest w ten sposób, by kończący ją był przynajmniej pełnowartościowym uczestnikiem życia muzycznego — słuchaczem koncertów,

członkiem zespołów amatorskich, a nawet organizatorem muzycznym. Pod koniec studiów dzieli się dzieci na te, które prawdopodobnie poświęcą się studiom muzycznym zawodowo oraz na te, które po opuszczeniu szkoły będą zajmować się muzyką tylko dorywczo. Dlatego nauczanie przedmiotów instrumentalnych na ostatnich latach rozdziela się na dwa kierunki: przyszli zawodowcy otrzymują staranne kształcenie techniczne, przyszli amatorzy natomiast raczej rozszerzają swoją znajomość dzieł muzycznych niż pogłębiają technikę.

Dział przeznaczony dla młodzieży (ponad 15 lat) i dorosłych pierwotnie istniał jako osobny typ Szkół Umuzykalniających. Miały one pierwotnie kształcić wyłącznie amatorów muzyki, odbiorców koncertów, uczestników amatorskich zespołów. Okazało się jednak, że ich czteroletni kurs jest zbyt specjalny, żeby nie mógł dawać pewnych uprawnień zawodowych. Program ten przeniesiony do Szkół Muzycznych ma na celu kształcenie działaczy kulturalnych w dziedzinie muzyki, kierowników chórów, członków zespołów amatorskich, słowem tych wszystkich specjalistów - wykonawców, których tak potrzebuje coraz bardziej się rozbudowujące życie muzyczne mas ludowych. W ciągu pięciu lat uczniowie w tym dziale otrzymują naukę gry na instrumentach muzycznych (włączając w to instrumenty ludowe) oraz naukę śpiewu w nieograniczonym zakresie, zależnym od talentu i pilności ucznia. Ponadto wykładane są tam niektóre ogólne przedmioty muzyczne, dające wszechstronne i ogólne pojęcia o muzyce. Najpierw jest to dosyć zaawansowane kształcenie słuchu, następnie trzyletnia nauka o muzyce, obejmująca encyklopedyczną (popartą przykładami) wiedzę o wszystkich sprawach muzycznych. Nowością tej szkoły jest zupełnie nieznaną przed wojną przedmiot — lekcje słuchania muzyki. Przez cztery lata na specjalnych audycjach uczniowie są zaznajomiani z arcydziełami twórczości muzycznej, uczą się ich słuchać. W Polsce powstał dosyć silny ruch, związany z tymi lekcjami, powstało kilka szkół metodycznych oraz specjalna literatura, wreszcie wykształcono już spory zastęp nauczycieli tego przedmiotu.

Szkolnictwo muzyczne nie zamyka się wyłącznie w ramach swoich zadań pedagogicznych. Niektóre szkoły zawodowe, a z obowiązku wszystkie szkoły muzyczne — prowadzą rozległą działalność koncertową wśród świata pracy, organizując kursy, audycje, konkursy dla nieznaną talentów wśród robotników i chłopów na wsi. Młodzież w szkołach muzycznych nie jest wychowywana w atmosferze abstrakcji społecznej. Jest

świadoma tego, jakie zadanie ma do spełnienia po wyjściu ze szkoły, czego oczekują po niej warstwy pracujące i do tych zadań sumiennie się przygotowują. Nowy ustrój społeczny stawia przed nią najrozmaitsze zawody muzyczne, wymagające różnego przygotowania. Szkoły muzyczne, zróżnicowane zależnie od zadań — dostarczają kształcenia muzycznego, w którym stale zachowana jest dbałość o ogólną, pełną i wszechstronną kulturę muzyczną.

Decydującym krokiem jest stworzenie od bieżącego roku szkolnego szeregu szkół muzycznych, łączących z kształceniem zawodowym nauczanie ogólne. Wiadomo, że najlepszym okresem dla rozpoczęcia nauki muzyki jest wiek dziecięcy, dlatego oczekiwanie na ukończenie szkoły podstawowej jest dużą stratą czasu. Podstawowe szkoły muzyczne i licea muzyczne przyczynią się do zasadniczego rozwiązania tego problemu. Niezmiernie ważnym czynnikiem, który pomoże do osiągnięcia lepszych i szybszych wyników nauczania, będzie powszechne przyjęcie metod zespołowych, które zostały wypracowane podczas przygotowań do Konkursu Chopinowskiego.

Najważniejszym jednak zagadnieniem w szkolnictwie muzycznym będzie kierunek nauczania. Zwycięstwo nad formalizmem może być zapewnione tylko drogą właściwego nauczania, mocnego ideologicznie, opartego na wielkiej tradycji klasycznej, na wzorach wspaniałej przeszłości muzyki polskiej, na wielkich osiągnięciach muzyki rosyjskiej, radzieckiej i narodów słowiańskich. Wyraźne odcięcie się od nawyków formalistycznych w nauczaniu, nie tylko kompozycji, ale wszelkich gałęzi aktywności muzycznej, odgródzenie się od wyjąławiającej się pustki kosmopolityzmu — może dać właściwe perspektywy młodzieży muzycznej. Jest to wielkie zadanie, które stoi przed naszym szkolnictwem i od którego zależy przyszłe oblicze muzyki polskiej.

UPOWSZECHNIENIE

To, o czym dotąd mówiliśmy, dotyczyło zawodowej działalności muzycznej. Jednak pozostaje jeszcze niezmiernie rozległa dziedzina amatorsztwa muzycznego. Opanowanie jej wymaga stworzenia licznych kadr instruktorskich, wielkiej ilości pomocy w postaci nut, płyt, instrumentów, nie mówiąc już o nowym repertuarze, co powinno stać się naczelną troską kompozytorów.

I w tej dziedzinie, jak w wielu innych, sprawy poszły wyraźnie naprzód. Departament Artystycznego Ruchu Amatorskiego założył w cią-

gu ostatnich lat około 300 Ognisk Muzycznych, które zajmują się wszechstronną działalnością upowszechnieniową w terenie. Ich praca obejmuje zarówno kształcenie w muzyce na stopniu przygotowawczym, jak prowadzenie zespołów muzycznych, poradnictwo itp. Jest olbrzymi zakres, w którym z godną podziwu systematycznością i uporem zdołano stworzyć dosyć już liczne kadry pracowników. Ogniska Muzyczne między innymi spełniają rolę ogniw pośredniczących w wyszukiwaniu najwybitniejszych talentów wśród młodzieży robotniczej i chłopskiej, która często bywa kierowana do zawodowego szkolenia muzycznego

Ilość ognisk jest wprawdzie bardzo pokaźna (przed trzema laty było ich zaledwie dwa), ale w planie sześcioletnim będzie musiała być wydawnie zwiększona.

Ministerstwo Kultury i Sztuki wystąpiło z inicjatywą zaopatrzenia tych ognisk w pomoce naukowe w postaci płyt i adapterów. Na jesieni ukaże się pierwszy taki komplet płytowy, co pewien czas będą ukazywać się dalsze. Po kilku latach w każdym ognisku powstanie w ten sposób pokaźna płytoteka, zawierająca przykłady wszelkiego rodzaju muzyki, różnych stylów i epok. Będzie to bardzo poważna pomoc w umuzykalnianiu, ogromna pomoc w organizowaniu lekcji słuchania muzyki i pogadanek muzycznych. W te same komplety będą zaopatrywane również szkoły ogólnokształcące, świetlice fabryczne i wiejskie itp.

Najpoważniejszym zagadnieniem dla przyszłości kultury muzycznej w Polsce, dla wszechstronnego i głębokiego umuzykalnienia — jest sprawa nauczania muzyki i śpiewu w szkolnictwie ogólnokształcącym. Nastąpił już wprawdzie przełom w ustosunkowaniu się władz oświatowych, jednak jeszcze bez praktycznych wniosków. Istnieje zbyt silna tendencja do traktowania muzyki (podobnie jak i rysunków) jako przedmiotów nadobowiązkowych, do przerzucania ciężaru umuzykalnienia na działalność świetlicową. Prowadziłoby to oczywiście do silnego zahamowania akcji upowszechnienia muzyki, bo szkoła jest właśnie najważniejszą instytucją, która może w sposób decydujący zaważyć na rozwoju naszego umuzykalnienia. Trzeba dążyć do tego, by muzyka i śpiew były nauczane nie tylko w szkołach podstawowych, ale żeby przedmioty muzyczne były wprowadzane także do szkół średnich, nie wyłączając szkół wyższych, gdzie konieczna jest systematyczna akcja koncertowa, podobnie jak konieczna jest akcja sportowa.

Po kilkuletnim szukaniu rozwiązań organizacyjnych udało się doprowadzić do względnej koordynacji prac organizacji masowych. Coraz lepiej

stoją sprawy muzyczne w Związkach Zawodowych, Samopomocy Chłopskiej, wydaje się, że zaczął się tym interesować Fundusz Wczasów Pracowniczych. Należy doceniana jest muzyka w wojsku i SP.

Dużą ruchliwość wykazuje Zjednoczenie Polskich Zrzeszeń Śpiewaczych, które opiekuje się odpowiedzialnym i bardzo rozbudowanym odcinkiem amatorskich zespołów chóralnych. Niektóre okręgi, zwłaszcza na Górnym Śląsku, w Wielkopolsce i na Pomorzu — mogą poszczycić się pięknymi wynikami pracy. Ostatnio chóry amatorskie zaczęły nawiązywać współpracę z niektórymi filharmoniami.

Zagadnieniem, które stanie się pewnego dnia palącym i do którego trzeba się sumiennie przygotować, jest sprawa zespołów muzycznych w spółdzielniach produkcyjnych. Wiąże się to z akcją spisywania folkloru. Państwowy Instytut Sztuki rozpoczął na szeroką skalę zakrojoną akcję zbierania folkloru muzycznego. Ma on na celu zbadanie stanu muzyki ludowej przez badanie utworów starszych, śpiewanych lub granych przez starsze pokolenie chłopów, zwrócenie uwagi na powstający nowy folklor muzyczny w nowej wsi, w PGR, w spółdzielniach produkcyjnych, badanie krzyżowania się folkloru, związanego z powojennymi ruchami migracyjnymi. Podniesiono tu zupełnie słusznie sprawę klasowego oblicza folkloru, zobowiązując poszukiwaczy do wynajdywania przejawów walki klasowej, tematyki rewolucyjnej itp. Materiały te, oprócz opracowania naukowego, posłużą za podstawę do pracy kompozytorom. Zresztą kompozytorzy będą brali udział jako obserwatorzy w tych pracach, żeby jak najbliżej zetknąć się z atmosferą muzyki ludowej w samym terenie, na którym ta muzyka jest żywa. Otóż wszystkie te zagadnienia — rodzenie się nowego folkloru, nowa tematyka, nowe formy z jednej strony, a z drugiej — zapotrzebowanie na muzykę dostosowaną do nowych potrzeb — staną wkrótce w całej pełni, gdy ilość spółdzielni produkcyjnych wzrośnie w taki sposób, że staną się one nową jakością w ukształtowaniu stosunków na wsi. Im wcześniej przygotowujemy się do tego zagadnienia — tym szybciej i z możliwie małą ilością błędów uda się je opanować.

*

Ze sprawami upowszechnienia muzyki wiąże się ściśle akcja wydawnicza. Kilka wydawnictw — w pierwszym rzędzie Polskie Wydawnictwo Muzyczne, dział muzyczny „Czytelnik“, ZMP, i inne placówki wydawnicze wykonały po wojnie ogromną pracę wydawniczą. Jeśli przed wojną mieliśmy bardzo ubogie katalogi muzyczne, to obecnie poszczycić się mo-

żemy wydawnictwami z najrozmaitszych dziedzin. Mamy olbrzymią ilość wydań muzyki nowej, dużo pozycji muzyki przeznaczonej dla celów upowszechnienia i pedagogicznych. Słabą stroną wydawnictw jest muzyka dawna, nie wyłączając wieku XIX, chociaż i tu sytuacja się poprawia. Natomiast brak nam wciąż dostatecznej ilości muzycznych podręczników książkowych. Sprawa ta komplikuje się w miarę narastania nowych potrzeb, specjalizowania się zawodów muzycznych, rozwoju ilościowego szkolnictwa muzycznego i ognisk muzycznych. Bardzo niski stan nagrań płytowych, z jakim mieliśmy do czynienia przed wojną, został w ciągu kilku lat radykalnie zmieniony. Dziś „Muza“ i Państwowe Zakłady Przemysłu Muzycznego produkują coraz więcej płyt, osiągając ostatnio wysoki poziom techniczny i urozmaicony repertuar. Są to wprawdzie pierwsze kroki w tej bardzo poważnej dziedzinie, ale w tym tempie można liczyć na szybkie zaspokojenie potrzeb.

*

Kończąc ten pobieżny przegląd zagadnień współczesnego polskiego życia muzycznego należy stwierdzić, że mimo bardzo wielkich osiągnięć potrzeby rosną szybciej, niż możliwość ich zaspokojenia, i jak we wszystkich innych dziedzinach — troska o nowe, uświadomione, dobrze wyszkolone ideologicznie i fachowo kadry nadal jest zasadniczym zagadnieniem, nad którym zastanawiają się i które próbują rozwiązać wszyscy organizatorzy życia muzycznego w Polsce.

Witold Rudziński

Edward Csato

Walka o realizm socjalistyczny w polskim teatrze

I

Rozwój prądów artystycznych inaczej nieco przebiega w tych gałęziach sztuki, w których każdy proces twórczy odbywa się w określonym osobniku — jak malarz, poeta czy muzyk, inaczej zaś tam, gdzie dzieło sztuki jest czynnikiem twórczości zbiorowej. Nie będziemy tu tych różnic analizować zadowalając się jedynie powierzchowną obserwacją, która nam mówi, że w drugim przypadku, kiedy chodzi o twórczość zbiorową, możemy łatwiej i prędzej otrzymać pierwsze widome rezultaty procesu utrwalania się nowego stylu. Dzieje się tak dlatego, że pewne nowe przeżycie staje się od razu bardziej powszechne, obejmuje nie jednostkę, ale cały zespół. Zespół taki łatwiej chwytą nowe hasła, łatwiej się nimi sugeruje niż artysta pracujący samodzielnie nad kształtem swego dzieła; trudniej natomiast wyplenić w takiej grupie przesady, naleciałości dawnych okresów, fałszywe sposoby myślenia. Dlatego szczególnie często spotykamy tu sytuację, że nowe idee i stare nawyki łączą się w dziwnym mezaliansie, którego owoce rażą brakiem harmonii i szczerości. Dlatego też i walka o nowy styl w naszym teatrze musi przebiegać nieco inaczej, niż np. w literaturze czy muzyce. Między innymi poważną różnicę stanowi choćby to, że odnowienie naszego teatru oznacza nie tylko zmianę repertuaru, nie tylko przyjęcie nowego stylu gry. Równie ważnym zadaniem jest odświeżenie całej maszynarii teatru, całego mechanizmu organizacyjnego, zastąpienie starych reguł pracy teatralnej przez nowe, dostosowane do roli, jaką sceny zawodowe pełnią w naszym życiu społecznym. Dlatego walka

o nowy teatr w Polsce rozpoczyna się na tak wielu frontach, obejmując i sprawę stworzenia nowoczesnego narodowego dramatu, i zagadnienie nowego stylu artystycznego w scenicznym wykonawstwie utworów dramatycznych, i wreszcie wysiłki administracyjne i organizacyjne, zmierzające do nowego sformułowania wewnętrznego regulaminu życia i pracy w teatrze. Program zatem jest tu bardzo rozległy, szerszy znacznie niż w innych dziedzinach sztuki. Artykuł niniejszy nie rości wcale pretensji wyczerpującego omówienia tego programu. Chciałby być raczej czymś w rodzaju krótkiego biuletynu, omawiającego aktualny układ sił na różnych odcinkach frontu.

Zacznijmy od próby krótkiego sprecyzowania zadań polskiego teatru doby obecnej, aby potem omówić kolejno, jak ów teatr te zadania wypełnia. Co rozumiemy przez „zadania“? Zdaje się, że używając tego wyrazu zawsze mamy na myśli pewien postulat, pewien cel, który winien być osiągnięty, który ktoś poleca komuś realizować, albo który sam sobie stawia do wypełnienia. Zakładamy przy tym, że jakieś polecenie wówczas tylko staje się „zadaniem“, gdy wydający polecenie ma pełne prawo je wydać. W naszym przypadku zadania polskiego teatru możemy rozumieć dwojako: jako cele, które narzuca sobie sama społeczność artystyczna ludzi teatru, i jako cele, jakie stawia przed teatrem społeczeństwo. Wiemy przy tym, że nasze społeczeństwo nie jest jeszcze społeczeństwem jednolitym, że toczy się w nim walka klasowa. Dlatego musimy ściśle sprecyzować owo pojęcie „zadań“ stawianych teatrowi przez społeczeństwo; mamy mianowicie na myśli te zadania, które nakłada na teatr klasa robotnicza. Czy te zadania są identyczne z tymi, które obarczają teatr według rozumienia samego teatralnego środowiska? Oczywiście tak być powinno. Obserwacja jednak wskazuje, że w rzeczywistości spotykamy jeszcze w tym środowisku spore różnice opinii, dotyczących zadań teatru, zwłaszcza, gdy przyjdzie do sformułowań szczególnych. Skąd się to bierze? Bez wątpienia stąd, że społeczność teatralna nie jest grupą izolowaną, funkcjonuje ona w społeczeństwie, które przeżywa etapy ostrej walki klasowej, i jest z tym społeczeństwem złączona najściślejzymi więzami. Stąd różnorodność postaw ludzi teatru jest konsekwencją nastrojów różnych grup społecznych, z którymi są oni powiązani. Brak uzgodnienia, sprzeczności w pojmowaniu zadań teatru są w pewnej mierze odbiciem walki klasowej, która toczy się w naszym społeczeństwie. Naszym dążeniem jest, aby zwyciężyła postawa odzwierciedlająca dążenia świata pracy do ustroju socjalistycznego; wówczas nie będzie żadnych różnic między zadaniami, jakie postawi przed teatrem bezklasowe społeczeństwo, a tymi, które za-

pragnie realizować teatr. Granica zaś, która dziś jeszcze między tymi sformułowaniami zadań istnieje, jest granicą walki. Jest formą walki klasowej w nadbudowie kulturalnej naszego społecznego życia.

Trzeba zresztą powiedzieć, że jeśli chodzi o najogólniejsze sformułowania zadań teatru, nasze środowisko teatralne, z nielicznymi wyjątkami wyrażnych wrogów klasowych, przyjęło postawę postępową. Uznanie jednak założeń ogólnych to jeszcze nie wszystko. Dopiero wówczas, gdy zasady programowe znajdą ukonkretnienie w szeregu zadań szczegółowych, gdy ogólne postulaty zostaną przeanalizowane, ujęte w formę „roboczych“ zasad, dotyczących poszczególnych etapów powstawania dzieła scenicznego — będziemy mogli mówić o pełnym zwycięstwie ideologii socjalistycznej w naszym środowisku teatralnym. Dziś bowiem nasi przeciwnicy polityczni nie odważają się już toczyć walki o zasady, lecz starają się je podważać przez walkę ze środkami, z zadaniami szczegółowymi, jakie stawia przed sobą postępowy obóz w naszym teatrze.

Sztuka teatralna w swoim rozwoju historycznym zawsze służyła interesom określonych klas i ta służba klasowa wpływała na konkretny kształt zadań, jakie dotychczas teatry różnych epok wypełniały. Teatr był instytucją reprezentującą określoną klasę, swoją wspaniałością dodającą tej klasie splendoru — był poza tym dla tej klasy rozrywką i propagatorem jej ideologii. To są najważniejsze, historycznie biorąc, zadania teatru, które decydowały o jego charakterze, determinowały jego ustrój organizacyjny, narzucały pewne obyczaje z nim związane, określały sposób powstania dzieła scenicznego i wpływały na jego formę, nie mówiąc już o treści dzieł, prezentowanych przez ten teatr. Na ogół klasa panująca starała się zazdrośnie strzec praw do swego teatru, broniąc dostępu do niego przepisem, ekskluzywną formą widowiska, ceną biletu, obyczajem; bywały okresy, gdy dla ludu organizowano osobne widowiska, propagujące idee wygodne dla grupy wyzyskiwaczy. Historia zna jednak obok teatru oficjalnego, elitarnego, reprezentującego aktualnie rządzącą grupę społeczną, również i teatry klasy uciskanej, teatry ludowe, w programie swoim zawierające elementy rewolucyjne.

Nie jest naszym zamiarem analizowanie specjalne tej sprawy. Chodzi nam jedynie o nakreślenie perspektyw teatru i jego zadań obecnych, a tych spraw nigdy nie potrafimy ująć bez powołania się na ich rozwój historyczny. Teatr, który przez wiele wieków służył ideologii klasy wyzyskującej, w swojej rozwojowej perspektywie winien stać się nauczycielem życia i organizatorem rozrywki bezklasowego społeczeństwa. Takie zadania

pełni już dziś teatr w Związku Radzieckim. Aby dojść do tego etapu, aby móc w przyszłości istotnie służyć bezklasowemu społeczeństwu, polski teatr doby obecnej powinien za swoje zadanie uznać odrzucenie tego wszystkiego, co predystynowało go na służebnika burżuazji, powinien stać się jednym z rodzajów broni ideologicznej, jaką posługuje się klasa robotnicza w walce z niedobitkami zmierzchającego świata. Inaczej mówiąc, nasz teatr w obecnej fazie państwa demokracji ludowej, które jak wiemy jest formą dyktatury proletariatu, musi być teatrem klasowym, politycznym, propagandowym, tendencyjnym. Musi przemawiać do publiczności świata pracy i ukazywać jej autentyczną, realną prawdę o dzisiejszym świecie w perspektywie jutrzejszego zwycięstwa socjalizmu. Teatr, który stawia sobie takie zadanie naczelne, nazywamy teatrem realizmu socjalistycznego.

II

W dziedzinie repertuaru zadania nowoczesnego teatru polskiego można sformułować następująco. Teatr powinien szukać sztuk, które swoją prostotą i dostępnością potrafią zwrócić na siebie uwagę szerokich warstw pracującej publiczności, które mówią o sprawach jej najbliższych, tłumaczą sens tych spraw, uczą naszego człowieka ile piękna i romantyzmu ma w sobie codzienna praca nad budową socjalistycznej ojczyzny i uczą nienawiści do wroga przeszkadzającego mu w tej jego pracy; teatr powinien uświadomić nowemu widzowi, jak przebiegał rozwój historii, jak postępowe siły toczyły walkę przeciw zacofaniu i ciemnocie, i powinien mu pokazać, że socjalizm jest najwyższym stadium realizacji dążeń, które ożywiały najlepszych synów ludzkości, oraz że narodowa kultura epoki socjalizmu jest kontynuacją wszystkich wartościowych osiągnięć minionych wieków i sprzymierzeńcem postępowych zamierzeń kulturalnych innych narodów.

W roku 1945, w momencie kiedy w wyzwolonym państwie polskim na pierwszych scenach uniosły się kurtyny, teatr nasz był absolutnie nieprzygotowany do realizacji tego rodzaju zadań. Więcej nawet, poza nielicznymi wyjątkami nastrój środowiska teatralnego wobec tych zadań był pełen niezrozumienia, niechętny, często wrogi. Teatry odradzały się szybko, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę wojenne zniszczenia, ale odradzały się w starym, burżuazyjnym kształcie. W gruncie rzeczy, na tle wielkiej społecznej rewolucji, jaka się wokoło dokonywała, były to zwyrodniałe potworki; ale wówczas nie spostrzegano się tego wyraźnie, gdyż publiczność, która te teatry odwiedzała, również była „przedwojenna“, burżua-

zyjna. Zaniepokojeni krytycy zaczęli mówić o omdleniu teatru, lecz z ich głosem nie bardzo się liczone. Najwartościowsi ludzie naszej sceny radzili, jak odrodzić teatr, ale od dołu pchała się teatralna kołtuneria, wyciągając ręce do kołtunów z drugiej strony rampy. Repertuar ówczesny był odzwierciedleniem ich porozumienia.

Porównajmy ten stan rzeczy z obecną sytuacją. Oczywiście daleko jeszcze do tego, abyśmy mogli powiedzieć, że teatry nasze w pełni wypełniają swe nakreślone zadania. Ale jak wiele zmieniło się na korzyść. Widownia nasza przekształciła w bardzo poważnym stopniu swój skład społeczny, tak że zaczyna już w niej przeważać publiczność pracująca, która uczy się bezpośrednio reagować na przedstawienia, wygłaszać swoje sądy, dzielić się uwagami w dyskusjach. Wśród sztuk, które prezentujemy tej publiczności, przeważają już obecnie utwory opisujące sprawy dzisiejszego człowieka w jego społecznej pracy i walce o lepsze jutro. Repertuar epok minionych staramy się dobierać w sposób celowy, kształcący nie tylko smak widza, ale i jego wiedzę o prawach rozwoju ludzkiego społeczeństwa. Wyeliminowaliśmy z naszych scen bezwartościowe, szmirowate produkty zachodniej literatury „komediowej“, usunęliśmy również rozkładowe utwory kosmopolitycznej sztuki imperializmu. Na ich miejsce wprowadziliśmy najbardziej postępowe utwory artystyczne — dramaty radzieckie, które pokazują naszemu społeczeństwu wzory walki o realizm socjalistyczny w sztuce i uczą jak realizowano socjalizm w ZSRR. Obecnie rozpoczynamy pracę dla zapewnienia naszym scenom odpowiedniej ilości polskich utworów, współczesnych nie tylko z daty ale i z treści przemawiającej do mas pracujących.

Samo zestawienie tych dwóch okresów z historii naszego powojennego teatru mówi nam, znającym mechanizm walki o urzeczywistnienie postępowego programu w różnych dziedzinach naszego życia, ile trudu i wysiłku kosztował ten proces przekształcenia repertuaru mieszczańskiego na repertuar przemawiający do świata pracy i jakie opory trzeba było zwalczać, jakie nieporozumienia wyjaśniać, ile zwalczyć inercji, ile nieraz — wrogiej propagandy. W pierwszym okresie po wojnie teatr nie dawał widzowi niczego, co wykraczało poza granice mieszczańskiej wytrzymałości. Najbardziej postępowymi autorami tego okresu byli Zapolska, Perzyński — pisarze, których dzieła miały w ówczesnym wyobrażeniu demaskować mieszczaństwo. Istotnie, były w nich próby demaskowania, ale dokonywane z pozycji również mieszczańskich i dlatego strasne dla ówczesnego widza. Taka postawa teatru harmonizowała zresztą z rozpowszechn-

nionym w całej polityce kulturalnej tonem szerokiego eklektyzmu. Bez wątpienia, taktyka pewnej współpracy z postępowymi odłamami ugrupowań burżuazyjnych była słuszną, ponieważ pozwoliła obozowi lewicy na koncentrację sił do przyszłego uderzenia. Wiemy jednak równocześnie, że niektórzy kierownicy ówczesnej polityki kulturalnej popełniali poważne błędy, mieszając zagadnienia elastycznej taktyki z kompromisem ideologicznym, który w każdych warunkach jest złem. Wskutek tego nacisk mieszczańskiej ideologii był w ówczesnych warunkach tak silny, że np. „wachlarz“ repertuarowy, wynikający z koncepcji przymierza lewicy z częścią postępowej burżuazji, w rzeczywistości wcale nie był wyrazem dominującej roli klasy robotniczej: był wachlarzem eklektyzmu mieszczańskiego. W ciągu tych pierwszych sezonów mieliśmy zaledwie 24 premiery radzieckie na wszystkich naszych scenach, a spośród granych wówczas dwustu kilkudziesięciu sztuk polskich (w tym stu trzydziestu sztuk współczesnych) zaledwie kilkanaście utworów poruszało współczesną tematykę, a jedynie kilka z nich dotyczyło spraw rewolucyjnych przemian naszego społeczeństwa.

Dziś patrząc na ten okres uświadamiamy sobie błędy, których nieraz nie dostrzegaliśmy wówczas. Najistotniejszym z tych błędów była, jak wiemy, postawa pozbawiona bojowości, nieraz oportunistyczna, pełna jakiejś wstydlivości wobec burżuazyjnej kultury. Ta postawa wpłynęła między innymi i na to, że kiedy w pewnym momencie zaczęła się na naszych scenach walka ze szmirą, nie umieliśmy jej rozegrać pod hasłem nowego społecznego repertuaru; zamiast rugowanej pornografii i płycizny napływały do naszych teatrów inne mieszczańskie utwory, jedynie szlachetniejsze w formie. W dalszym ciągu panował powszechnie nie przeanalizowany, nieco zabobonny kult zasady „poziomu“, która to zasada stanowi jeden z najbardziej widomych przykładów nacisku ideologii mieszczańskiej w naszym życiu kulturalnym. Jest bowiem wprawdzie rzeczą bezsporną, że teatr powinien dbać o jak największą wartość artystyczną wystawianych przez siebie utworów, w tym okresie jednak kryteria dobrego poziomu kształtowały się przeważnie w oparciu o smak burżuazyjny i idealistyczną wiarę w istnienie niezmiennych reguł estetycznych, służąc do obrony starych osiągnięć i eliminacji tego wszystkiego, co wprowadzało na nasze sceny nową, ideologicznie wartościową tematykę.

Ten pięcioletni okres działalności teatralnej na pewno będzie kusił przyszłych historyków naszego teatru — tyle w nim bogactwa, przemian, zwrotów. W krótkim artykule nie sposób omówić nawet zasadni-

czych rysów tej drogi, nawet w sposób szkicowy; zamiast tego chciałbym kilka uwag poświęcić trzem wydarzeniom teatralnym poważniejszej wagi, znaczącą linię rozwojową naszego repertuaru. Dwa z tych zdarzeń już się odbyły, trzeciego jesteśmy świadkami. Chodzi mi o kolejne festiwale: Festiwal Szekspirowski (rok 1947), Festiwal Sztuk Radzieckich i Rosyjskich (październik 1949 — luty 1950) i obecny Festiwal Współczesnych Sztuk Polskich, który zaczyna się w październiku br. i skończy się na wiosnę 1951. Analiza głównych celów i zasad organizacyjnych tych trzech imprez może wiele znaczyć.

Festiwal Szekspirowski związany był z tendencjami do uszlachetnienia repertuaru, do wyeliminowania z niego bezwartościowych komedii i fars burżuazyjnych, które od czasów przedwojennych pokutowały na naszych scenach. Walka ta była trudna, teatry, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, szermowały argumentami frekwencji i zależności finansowej od publiczności, trzeba było ten opór przełamać. Pod tym względem Festiwal Szekspirowski dał bardzo dobre rezultaty. Publiczność wielu ośrodków nauczyła się uczyć się na komedie szekspirowskie, które spodobały się jej bardziej, niż np. „Jutro pogoda“, i znamy wypadki, gdy teatry w niewielkich ośrodkach prowincjonalnych, które planowały pewną ilość sztuk rozrywkowych bez wartości, po festiwalu zrezygnowały z nich tłumacząc, że publiczność udało się nakłonić do lepszych utworów. Oczywiście, akcja walki ze szmirą była znacznie rozleglejsza niż sam festiwal, ten ostatni jednak oznaczał szczególne natężenie tej akcji, był uderzeniem, poruszeniem opinii publicznej, zwiększał zainteresowanie całego środowiska, budził ambicje, mobilizował wszystkie siły, walczące ze złym artystycznym smakiem. Nie umniejszamy zatem znaczenia tej imprezy, gdy powiemy, że jednak mieściła się ona bez reszty w mieszczańskim teatrze, który dominował u nas w owym okresie, nie stanowiła poważniejszej próby wyjścia z tego burżuazyjnego kręgu sztuki, nie rzuciła hasła walki o sztukę, odpowiadającą nowemu etapowi naszego społecznego życia. Dlatego też była to w gruncie rzeczy impreza wewnątrz-teatralna, jej znaczenie pozostało dość ograniczone.

W festiwalu tym ujrzeliśmy kilka bardzo czystych artystycznie przedstawień, na ogół nie mających żadnej pretensji do jakiegoś nowatorskiego, odkrywczego społecznie stosunku do tekstu Szekspira. Jedna próba Schillera z „Burzą“ pozostała odosobnionym przypadkiem, nie do końca zresztą udanym ze względu na niektóre braki wykonania; słusznie jednak otrzymał wówczas Schiller pierwszą nagrodę za reżyserię. Natomiast

pierwsza nagroda zespołowa przypadła teatrowi „Wybrzeże“, który dał bardzo ładne widowisko „Jak wam się podoba“, świadczące o olbrzymiej i cennej pracy kierownictwa nad młodym zespołem, ale który widowisko to potraktował całkowicie w duchu burżuazyjnym, z silnymi tendencjami idealistycznymi i formalistycznymi. Widzimy z tego, że nastroje mieszczańskie, tak silnie wegetujące w naszym teatrze, nie ominęły również i jury; nic w tym zresztą dziwnego, skoro taki był ton dominujący w całym naszym życiu kulturalnym (przypomnijmy sobie choćby nagrody literackie).

Festiwal Sztuk Radzieckich odbywał się w innym okresie. W tym bowiem czasie, który oddzielał go od konkursu szekspirowskiego, rozegrały się w Polsce wydarzenia, które zasadniczo wpłynęły również na kształt naszej polityki kulturalnej. Jak mówiliśmy, polityka ta mieszała nieraz sprawy taktyki z kompromisem ideologicznym; ta fałszywa postawa nie tworzyła się przecież w izolacji, była wynikiem zasadniczych błędów politycznych. Dlatego ulepszenie linii polityki kulturalnej zaczyna się u nas dopiero od sierpniowego plenum KC Polskiej Partii Robotniczej, które wydało ostrą, bezkompromisową walkę odchyleniu prawicowemu i nacjonalistycznemu. Jasne jest przecież, że właściwa linia w działalności kulturalnej musi się zawsze opierać na słusznej ocenie politycznej całości sytuacji i na konsekwentnej realizacji ideologii marksizmu-leninizmu. Nowy okres w naszej polityce teatralnej nacechowany jest już bojowym stosunkiem do sprawy realizacji teatru socjalistycznego, walką z burżuazyjnymi pozostałościami na naszych scenach.

W czerwcu 1949 r., odbyła się w Oborach pod Warszawą konferencja naszych autorów dramatycznych i ludzi teatru, na której wspólnie nakreślono wizję przyszłej sceny narodowej epoki socjalizmu i ustalono drogi realizacji tej wizji.

Dlatego Festiwal Sztuk Radzieckich różnił się całkowicie od poprzedniej imprezy. Przede wszystkim wiązał się on z myślą ideologiczną, polityczną, z walką o unowocześnienie naszego teatru. Wynikał z uznania przodującej roli Związku Radzieckiego także w dziedzinie kulturalnej, miał być bojowym uderzeniem, zmierzającym do wprowadzenia na nasze sceny wielkiego bogactwa radzieckiej dramaturgii. W założeniu swoim winien był przyczynić się do zmiany atmosfery w naszym teatrze, atmosfery wciąż jeszcze silnie kształtowanej przez nacisk mieszczańskich gustów. Sama praca nad nowym materiałem, nowymi treściami artystycznymi miała pokazać naszym ludziom teatru rozległe perspektywy sztuki socjalistycznego

realizmu. Szeroki wachlarz epok, które staraliśmy się uwzględnić w repertuarze festiwalu, miał naszkicować rozwój realizmu socjalistycznego w Związku Radzieckim; staraliśmy się również sięgnąć do korzeni tego kierunku, pokazać twórcze, postępowe tradycje wielkiej rosyjskiej literatury. Ukazanie tych spraw miało stanowić podstawę dla naszej dalszej pracy nad rozwojem polskiej sztuki—narodowej w formie, socjalistycznej w treści, opartej o postępowe tradycje naszej własnej literatury i sceny.

Czy Festiwal Sztuk Radzieckich wypełnił swoje zadania? Bez wątpienia, zrealizował znaczną ich część, choć pewne braki organizacyjne i programowe nie pozwoliły na osiągnięcie doskonalszych wyników. Festiwal był przygotowany w wielkim pośpiechu, przekłady sztuk często zdradzały brak porządnego opracowania, dobór dramatów raził pewną przypadkowością i nieobecnością pozycji, które winny były ukazać się w naszych teatrach (nie ujrzelśmy np. żadnego utworu, ukazującego zagadnienia przebudowy życia wiejskiego w Związku Radzieckim). Ze zbytniego pośpiechu przygotowań wynika również pewna powierzchowność festiwalu. Była to już wprawdzie impreza, której w przeciwieństwie do konkursu szekspirowskiego nie możemy nazwać „wewnątrz — teatralną“, wzbudziła ona pewne zainteresowanie w otaczających teatry środowiskach, włączyła poza tym do prac festiwalowych działalność ponad dwu tysięcy zespołów ochotniczych z Związków Zawodowych i Samopomocy Chłopskiej. Dziś jednak widzimy, że przy lepszej organizacji można było wytworzyć atmosferę większego jeszcze zainteresowania, jeszcze intensywniejszego udziału pozateatralnych grup społeczeństwa w całej imprezie. Ostatnim wreszcie bardzo poważnym, może najpoważniejszym brakiem festiwalu były liczne niedoskonałości w samym wykonaniu scenicznym opracowanych utworów, błędy reżyserii, niesugestywne ujęcia ról przez aktorów. Nie chodzi tu, rzecz prosta, o same jedynie usterki teatralnego rzemiosła, choć konkursowy przegląd pokazał dowodnie, że z warsztatem realistycznym reżysera i aktora nie jest u nas dobrze; przede wszystkim jednak doświadczenia festiwalu nauczyły nas tego, że najpoważniejsze usterki wykonawstwa scenicznego wynikają u nas obecnie z nieumiejętności znalezienia przez zespół właściwej koncepcji, właściwej wizji realistycznej przedstawionego utworu.

Dlatego Festiwal Współczesnych Sztuk Polskich, który organizujemy obecnie, w założeniu swoim winien oprzeć się na wykorzystaniu wniosków i doświadczeń uzyskanych podczas konkursu sztuk radzieckich. Jest on bowiem bardzo ściśle związany z kontynuacją tej samej linii polityki

kulturalnej w teatrze, z walką o stworzenie teatru realizmu socjalistycznego. Od czasów Festiwalu Sztuk Radzieckich nasza praca w dziedzinie programowej znacznie się pogłębiła. Powstanie Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii umożliwiło zorganizowanie jednolitego kierownictwa programowego wszystkich naszych scen i rozpoczęcie prac nad planową konstrukcją obrazu całorocznego repertuaru. W obecnej chwili połowę naszego repertuaru stanowią pozycje współczesnego dramatu radzieckiego, polskiego i krajów demokracji ludowej, zupełnie za to zniknęły z teatru kosmopolityczne utwory zachodnie. Kontakty kulturalne ze Związkiem Radzieckim i bratnimi republikami demokratycznymi wciąż się polepszają, tak że mamy zapewniony stały napływ postępowych sztuk zagranicznych. Rezultatem pierwszego konkursu dramatycznego, jaki Ministerstwo Kultury i Sztuki rozpisało w wyniku narady w Oborach, jest kilkanaście sztuk, poruszających zagadnienia aktualne i istotne dla obrazu obecnego etapu walki o socjalizację naszego życia społecznego. Poza tym rezultatem ilościowym ważne jest jednak zainteresowanie, jakie konkurs obudził dla nowych problemów dramatycznych, zainteresowanie wyrażające się w nowych sztukach, wpływających coraz liczniej także poza konkursem. W rezultacie takie utwory, jak Bieńkowskiej „Rubikon“, Lutosławskiego „Próba sił“, Lubeckiego „Sprawa Anny Koterskiej“, Iwaszkiewicza „Odbudowa Błędomierza“, Maliszewskiego „Wczoraj i przedwczoraj“, Piórkowskiego „Nasze życie“, Rojewskiego „Tysiąc walecznych“, Tarna „Zwykła sprawa“ Warmińskiego „Zwycięstwo“, Wirpszy „Klęska Ryszarda Klimka“, Żółkiewskiej „Awans“ i inne — stanowią naprawdę interesujący materiał, świadczący o usiłowaniu przełamania starych oporów ze strony pisarzy już dojrzałych i o poważnym nastawieniu ideologicznym przedstawicieli naszej młodszej literatury. Oczywiście utwory te posiadają jeszcze spore błędy, ujawniają niedostatki ideologiczne i pisarskie naszych twórców; stanowią one jednak duży wyłom w dotychczasowych mieszczańskich tradycjach naszej literatury dramatycznej, stwarzają również podstawę do dyskusji, która posługując się metodą krytyki i samokrytyki pozwoli stale ulepszać współczesną polską produkcję dramatyczną.

Festiwal Współczesnych Sztuk Polskich odbędzie się zatem w innych warunkach, niż festiwal radziecki, ponieważ podstawy nowego (w sensie ideologicznym) teatru bardziej są już umocnione, niż były wówczas. Festiwal zatem ma charakter akcji mniej nowatorskiej, większą za to uwagę powinien zwrócić na pogłębienie dotychczasowych osiągnięć. Nowe formy organizacyjne — oparte na szerszym znacznie systemie eliminacji, prze-

prowadzonych w poszczególnych dzielnicach kraju, a nie jak dotychczas centralnie — pozwolą bardziej zainteresować tą akcją opinię publiczną; również powiązanie pracy teatru zawodowego z ruchem świetlicowym winno być znacznie głębsze i poważniejsze. Przede wszystkim jednak zasadniczym dominującym hasłem w tym festiwalu ma być walka o udoskonalenie teatralnego wykonawstwa, oparcie twórczości scenicznej na zasadach socjalistycznego realizmu.

III

Realizm socjalistyczny zakłada całkowitą jednolitość treści i wynikającej z niej formy artystycznej. Całość dzieła kształtuje się w świadomości artysty z materiału życiowego, uporządkowanego w twórczy sposób przez marksistowsko - leninowską analizę. Analiza ta pozwala artyście ukazać zjawiska życiowe w ich wzajemnych związkach i zależnościach, wynikających nie z indywidualnej koncepcji, jak to się dzieje w kosmopolitycznej sztuce mieszczańskiego schyłku, lecz z rzeczywistego układu stosunków społecznych. Dlatego każde zadanie ukazane w sztuce socjalistycznego realizmu ma pewien statystyczny charakter, jest bogate w treść i jak gdyby wielowymiarowe, ponieważ pojawia się w doznaniu widza nie izolowane, lecz powiązane z całym łańcuchem zjawisk, tworzących perspektywy jego rozwoju. Sztuka realizmu socjalistycznego jest fragmentem życia i przewodniczką w budowie i walce, jakie człowiek prowadzi, i dlatego cała jest przesiąknięta sprawami człowieka; natomiast burżuazyjna sztuka z epoki późnego imperializmu jest płaska, fragmentaryczna, ma się tak do rzeczywistości, jak się ma do autentycznego przedmiotu cień odbity na płaszczyźnie, którą czyjś kaprys dziwacznie powyższynał. U podstaw wszystkich „izmów“, wstrząsających kulturą burżuazyjnego schyłku, od impresjonizmu do dzisiejszego amerykańskiego naturalizmu, znajdziemy krańcowy indywidualizm, rozbijający społeczeństwo na atomy, fałszujący obraz świata, usiłujący odwrócić uwagę od rzeczywistości. Teatr owego okresu dzieli los innych gałęzi sztuki: jest oszukiwaniem, dokonywanym na ludzkim życiu.

Taki właśnie teatr odziedziczyliśmy po dwudziestolecu międzywojennym, w momencie wyzwolenia. Nic w tym dziwnego, skoro ludzie, mający budować naszą nową scenę narodową, składali się bez wyjątku niemal z tych, którzy działali w tamtym okresie, albo z ich młodych uczniów, dojrzewających pod silnym wpływem ich twórczości. Wśród czyn-

ników, kształtujących aktora czy reżysera, na pierwszym miejscu wymienić chyba należy materiał dramatyczny, nad jakim pracuje, na drugim — sądy i poczucia, składające się na tzw. smak estetyczny środowiska, w jakim działa, na trzecim — wyposażenie warsztatu artystycznego, jaki odziedziczył po swoich poprzednikach w teatrze. Omówienie pierwszego z tych czynników zajęło główną część niniejszego artykułu, obecnie już tylko kilka uwag możemy poświęcić następnym. Trzeba zresztą powiedzieć, że te sprawy budziły u nas dotychczas znacznie mniej uwagi, niż zagadnienia repertuaru, dlatego też są one słabiej sprecyzowane teoretycznie.

Smak artystyczny przeważającej części naszych ludzi teatru kształtował się pod wpływem różnych kierunków, panujących u nas przed ostatnią wojną. Nie było wówczas w Polsce jakiegoś silnego prądu, ogarniającego całe życie teatralne; działo się tak przede wszystkim dlatego, że najważniejszym zadaniem teatru owego okresu było pełnienie funkcji rozrywkowej. Dopiero na tle tej bezkształtnej masowej produkcji pojawiały się poszczególne usiłowania artystyczne, przemawiające do niewielkich grup odbiorców. Olbrzymią większość tych wysiłków charakteryzowała jedna wspólna cecha: ich teoretyczne uzasadnienie musiało się opierać na jakiejś odmianie idealistycznego poglądu na świat. Łączyło się z tym nieuchronnie izolowanie twórczości teatralnej od wszelkich problemów otaczającego teatr życia. Według tej estetyki przedstawienie teatralne mogło być dobre bez względu na to, jaką treść wyraża; same kryteria formalne wystarczyły do wydania oceny. Jeśli zaś chodzi o sposób wytwarzania się tych formalnych kryteriów, nie poświęcimy mu tu osobnej uwagi, gdyż był on analogiczny do tego, w jaki formował się „smak“ we wszystkich innych dziedzinach sztuki.

Oderwanie twórczości teatralnej od życia otwierało przed reżyserem czy aktorem jedną jedyłą drogę — kompozycji formalnej. Oczywiście sztuka sceniczna, w której podstawowym elementem tworzywa artystycznego jest żywy człowiek, nie mogła odejść tak daleko od rzeczywistości, jak schyłkowo - mieszczańska plastyka, muzyka czy poezja; deformacje są tu znacznie subtelniejsze, krańcowości wszelkich kierunków zacierają się i łagodzą w zetknięciu z aktorem. Nie mniej, obserwujemy wciąż jeszcze w naszej sztuce teatralnej pozostałości okresu, w którym troska o prawdę nie obowiązywała, zastąpiona troską o „kompozycję“. Chodzi tu, rzecz jasna, o kompozycję nie w tym znaczeniu, w jakim stanowi ona niezbędny element każdego dzieła sztuki, ale o kompozycję jako cel sam

w sobie, jako czynnik deformujący, odrealniający przedstawioną na scenie rzeczywistość.

W związku z tym wytworzył się bardzo specjalny warsztat artystyczny aktora czy reżysera. Do elementów owego warsztatu należała np. umiejętność uzyskiwania siły wyrazu, w oderwaniu od treści, którą należało ukazać. W teatrze magią światła i kompozycji figuralnych, układem ruchów i gestów nadać było można znaczenie sprawom, które w ludzkim świecie znaczenia nie posiadały. Sekret sztuki teatralnej opierał się na wirtuozowskim władaniu pewną serią chwytów, pozwalających konstruować nieprawdziwą, idealistyczną, „autonomiczną“ rzeczywistość teatralną. Zanikała natomiast umiejętność obserwacji i rzeczowej analizy sensu ukazywanych zdarzeń. Pogłębianie prawdziwej wiedzy o życiu przestało być obowiązkiem artysty; zastąpiła je encyklopedyczna orientacja w powodzi „prądów“ intelektualnych, prowadząca do efektownych propozycji o powadze mydlanych baniek.

Jak powiedzieliśmy, sprawa odnowienia wykonawstwa teatralnego dość długo pozostawała niezauważona. Dlaczego tak się działo? Wydaje się, że najważniejszą przyczyną było tu pewne niewyrobienie naszej publiczności, jeśli chodzi o zagadnienia czysto teatralne; tym, co przemawia ze sceny najsilniej i najbardziej bezpośrednio, jest treść utworu dramatycznego, przekazana za pośrednictwem tekstu — i tutaj też w pierwszym rzędzie skupiło się nasze zainteresowanie. Formy mieszczańskiego teatru dopasowane były niewątpliwie do charakteru sztuk, ukazujących się na mieszczańskich scenach. Dlatego też dopiero obecna rewolucja repertuarowa ujawniła całą bezradność dzisiejszego aktora i reżysera polskiego w prezentowaniu nowych treści. Z chwilą, gdy przeważający procent sztuk, granych na naszych scenach, odbiega swoją treścią całkowicie od tego, co dawniej po nich buszowało, stało się najzupełniej jasne, że warsztat współczesnego twórcy teatralnego musi ulec zasadniczej odnowie. Realistyczny materiał tych sztuk wymaga wyraźnego, precyzyjnego, wzbogaconego życiowo rysunku postaci i jednoznacznej interpretacji każdego zdarzenia scenicznego. „Kompozycje“ niektórych naszych twórców, pełne indywidualistycznych dowolności i improwizacji psychologicznej, stały się całkowicie nieczytelne.

Po stwierdzeniu, że nasz obecny teatr nie jest przygotowany do rzetelnej interpretacji sztuk współczesnych, przyszła kolej na klasykę; publiczność cofnęła swoje zaufanie, jakim przynajmniej w tej dziedzinie darzył ją teatr. Nauczywszy się odróżniać elementy teatralnego języka spostrze-

gliśmy, że większość przedstawień sztuk klasycznych właściwie niczego nie oznacza, gdyż nie ukazuje żadnej rzeczywistości. Zrozumieliśmy także, że w niektórych spektaklach ów „język sceniczny“ sugeruje nam treści reakcyjne tam, gdzie tekst utworu ma sens postępowy.

Ludzie teatru zaczęli spostrzegać te niedostatki równolegle z publicznością, choć niewątpliwie widzieli je od innej strony rampy. W każdym razie w samym środowisku teatralnym coraz bardziej narastała potrzeba zdobywania doświadczeń, pozwalających na właściwe ujęcie sztuk przedstawianych nowej publiczności, bez względu na to, czy będą to sztuki współczesne czy klasyczne, ponieważ przedstawienie klasycznej sztuki także ma swoje współczesne akcenty.

Taka jest geneza nowego etapu walki o realizm socjalistyczny w naszym teatrze. Mamy już za sobą pierwsze próby w tej dziedzinie, na razie jednak byłoby jeszcze za wcześnie dawać podsumowanie tych wysiłków. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że w pracach, zmierzających do sformułowania w naszym teatrze zasad realizmu socjalistycznego, przoduje młodsze aktorskie i reżyserskie pokolenie. Najciekawsze pod tym względem osiągnięcia są zasługą młodych.

W ogóle coraz szerzej budzi się w naszym środowisku teatralnym żywe zainteresowanie dla doświadczeń teatru w Związku Radzieckim, które jak wszyscy rozumiemy, będą dla nas olbrzymią pomocą w pracy reżysera i aktora nad zdobyciem nowoczesnego realistycznego warsztatu pracy scenicznej. Równocześnie coraz bardziej rozwija się również zainteresowanie dla nowego życia i zagadnień współczesnej rzeczywistości, w całej ich różnorodności i bogactwie. Kiedy zespół, przygotowujący sztukę o jakimś zagadnieniu produkcyjnym, udaje się do fabryki i rozpatruje problemy owej gałęzi produkcji, ma to oczywiście znaczenie dla opracowywanego spektaklu, znaczenie podobne do tego, jakie mają dla malarza - realisty studia z natury. Ale rola takiego kontaktu z konkretną twórczą pracą społeczeństwa nie kończy się na tym. Zadzierzgnięta przy tej okazji nić zrozumienia nie urywa się, powoli nawiązuje się coraz bliższy kontakt między zespołem artystycznym a środowiskiem robotniczym; przenosi się on np. do świetlicy, gdzie łatwiej o wymianę myśli, o uchwycenie sposobu reagowania na pewne zjawiska życiowe, o przejęcie nie tylko rysów zewnętrznych, ale i wewnętrznej treści. Autor czy reżyser nasiąka nową atmosferą, buduje w sobie obraz człowieka rodzącej się u nas epoki socjalizmu — głęboko przeżyty, wolny od fałszu i uproszczeń. Tak samo analiza marksistowsko - leninowska, której umiejętność jest podstawą

orientacji reżysera czy aktora w materiale, jaki ma on przekształcić na wyrażające określoną ideę widowisko sceniczne — daje mu nie tylko taką doraźną orientację. Staje się podstawą ugruntowującego się w nim coraz mocniej socjalistycznego poglądu na świat, wiąże go w sposób twórczy z życiem, uczy go traktować własną sztukę jako część rozwijającej się rzeczywistości. Pogłębia nie tylko jego intelektualny stosunek do problemów życia, ale i zabarwia go uczuciowo.

Wytworzenie takiego stosunku środowiska teatralnego do spraw żywego, otaczającego je społeczeństwa — staje się w obecnej fazie rozwoju naszej sceny najpilniejszym zadaniem. Realizacja jego stworzy podstawy dla ugruntowania realizmu socjalistycznego w naszym teatrze.

Edward Csato

Aleksander Wojciechowski

Sztuka wsi polskiej w latach 1945–1950

Zagadnienie twórczości artystycznej chłopca polskiego jest jednym z trudniejszych problemów w dziedzinie sztuki. Już sam jego zakres jest niebywale bogaty, należą tu bowiem takie działy jak: architektura chłopska, z którą łączy się bezpośrednio zdobnictwo chaty i sprzętów; plastyka ludowa, obejmująca malarstwo (z całym szerokim wachlarzem różnorodnych technik), rzeźbę, grafikę jak również rzemiosło artystyczne (ceramika, tkactwo, hafciarstwo, koronkarstwo, zabawkarstwo, wikliniarstwo itd.); wreszcie literatura ludowa, taniec i muzyka.

Ze względu na tak szeroki temat, który w ramach jednego artykułu można by ująć w sposób najbardziej ogólny, ograniczamy się do scharakteryzowania jednego z podstawowych działów, nazywanego potocznie sztuką ludową — tzn. *plastyki ludowej*, reprezentowanej obecnie w Polsce przez malarstwo, rzeźbę i rzemiosło artystyczne.¹

*

Omawiany przez nas pięcioletni okres sztuki ludowej charakteryzuje *ogólna dążność do zmiany treści i tematyki*, oczywiście w ciągłym nawiązywaniu do osiągnięć formalnych chłopskiej sztuki zabytkowej. Ponadto ostatnie pięć lat można także wyodrębnić jako *okres dużego nasilenia twórczości artystów ludowych*, w porównaniu z okresem międzywojen-

¹ Do plastyki ludowej należy ponadto grafika, lecz w artykule niniejszym opuszczamy ten dział, gdyż grafika ludowa nie istnieje już w omawianym przez nas okresie. Ostatni polski drzeworytnik ludowy, Jędrzej Wawro, zmarł w r. 1937. Od jego śmierci przestał istnieć drzeworyt ludowy, techniki metalorytnicze wyszły z użycia jeszcze znacznie wcześniej.

nym. O ile bowiem ze sztuki ludowej dwudziestolecia wyeliminujemy dzieła etnicznie nie polskie (z nich najtypowsze huculskie i poleskie) oraz dzieła imitujące „ludowość“ (pamiętkarstwo zakopiańskie z obcym naszej sztuce motywem szarotki) — to pozostanie nam znacznie mniejsza ilość czysto polskich dzieł sztuki ludowej, niż to się na pozór wydaje.

Przemianom uległa zresztą nie tylko sama sztuka ludowa. Również inne jest dzisiaj nasze spojrzenie na jej dzieła. Oceniamy ją z innego zupełnie stanowiska niż przed wojną, stosujemy *odmienne kryteria* przy badaniu jej stanu dzisiejszego oraz przeszłości.

Badania te, usiłujące znaleźć swe oparcie w *metodzie materializmu dialektycznego i historycznego*, a będące u nas w tej dziedzinie dopiero w fazie początkowej, pozwoliły już jednak na ogólne zrewidowanie naszego stosunku do sztuki ludowej, na odrzucenie szeregu dawnych, częstokroć sprzecznych ze sobą tez, lub na ich gruntowne skorygowanie, a wreszcie wytyczyły na przyszłość drogę dla dalszej pracy naukowej.

Odrzucono więc — zacytuję dla przykładu kilka dawnych poglądów — twierdzenie, według którego obrzędowość posiadała zasadniczy wpływ na rozwój sztuki ludowej. Było ono słuszne w kilku zaledwie dziedzinach jak np. taniec i ubiór, ale nawet i tu teza ta nie zawsze mogła być generalizowana. Uznano za pozbawione wszelkich cech naukowości idealistyczne i poza-czasowe pojmowanie sztuki ludowej oraz psychologizm w tłumaczeniu jej procesów twórczych. Udowodniono następnie, że w takich dziedzinach, jak np. rzeźba, istnieją liczne dzieła o charakterze świeckim, a nie wyłącznie lub prawie wyłącznie kompozycje religijne (tzw. „świętki“). Pomocą w skorygowaniu tego poglądu były urządzane w ostatnich latach (na wielką skalę dopiero od roku 1948) wystawy — krajowe i zagraniczne, na których zgromadzono liczne przykłady również świeckiej rzeźby ludowej. Ponadto wystawy te wykazały, że nasza sztuka ludowa nie ogranicza się głównie do t. zw. zdobnictwa, lecz conajmniej równie istotnymi są jej osiągnięcia w różnorodnych technikach malarzkich, w rzeźbie i grafice. Dzięki temu ujawniona została cała niedorzeczność snobistycznych entuzjastów w stosunku do wszelkiej modnej dawniej „ludowości“ typu zdobniczego, oraz pseudo-ludowego pamiętkarstwa. Wystawy te pokazały prawdziwe oblicze sztuki ludowej, tkwiącej swymi korzeniami w kulturze materialnej wsi, związanej z życiem i pracą chłopca, oblicze sztuki ulegającej ciągłym zmianom, a nie (jak błędnie twierdzono) będącej twórczością na wskroś konserwatywną, tradycyjną, zastrzymaną w swym rozwoju.

Przytoczone przykładowo niektóre dawne teorie wykazują dobitnie cały chaos i bezradność dawnej nauki wobec żywego organizmu, jakim jest polska sztuka ludowa. Sytuację tę tłumaczy dostatecznie fakt, iż obecne prace naukowe w tej dziedzinie rozpocząć trzeba od podstaw. Prowadzone poprzednio badania czekają na krytyczne opracowanie naukowe.

*

Wskazując na nieprzydatność dawnych poglądów należy od razu jasno określić: co przeciwstawiamy im, jakie są dzisiejsze kryteria badania sztuki ludowej, jakie wyciągamy wnioski z niezwykle bogatego materiału, znajdującego się w terenie.

Wszelkie prace badawcze, przeprowadzane w dziedzinie sztuki ludowej, przyjąć powinny za punkt wyjścia *teorię odbicia rzeczywistości w sztuce*, oraz uwzględnić przy ocenie artystycznej twórczość wsi polskiej jej klasowy charakter, wyraźne *określenie pochodzenia klasowego tak twórcy jak i odbiorcy*.

Klasowy charakter sztuki ludowej uwidacznia całą jej odmienność od sztuki szlacheckiej (dworskiej) oraz od sztuki miejskiej, istniejących dawniej równolegle do artystycznej twórczości chłopca. Sztuka chłopca nie tylko chodziła zawsze własnymi drogami, nie tylko nie ulegała wpływom sztuki dworskiej, ale dawała jednocześnie wyraz antagonizmu klas społecznych. Tak samo obronnie zachowywała się ona w stosunku do coraz ekspansywniejszej sztuki miejskiej XIX wieku.

Mówiąc o własnych drogach sztuki ludowej, niezależnych od sztuki dworskiej, mamy na myśli ogólną odrębność zasadniczych kierunków obu tych dziedzin naszej twórczości artystycznej — co nie wyklucza oczywiście w licznych szczegółowych przypadkach wzajemnego przenikania wpływów. Tak np. tkaczki chłopki zatrudniane były w dworskich manufakturach (XVIII w.). Stąd wywodzą się związki ornamentu chłopskich tkanin mazurskich z niektórymi kobiercami radziwiłłowskimi, mimo iż ogólny charakter obu tych rodzajów tkanin jest zupełnie odmienny.

*

Świadomie klasowa i ściśle określona historycznie sztuka chłopca była jednocześnie *prawdziwą sztuką narodową*, wyrosłą w klimacie życia polskiej wsi. Na ten temat pisze minister W. Sokorski: „Sztuka ludowa jest... nie tylko zjawiskiem społeczeństwa klasowego, lecz jako samodzielny,

własny nurt kulturalny mas ludowych, powstała i ukształtowała się jako antyteza szlacheckiej, dworskiej kultury, tym samym korzeniami swymi sięga społeczeństwa, opartego na pańszczyźnianej pracy najszerszych mas chłopskich. W tych więc warunkach, o ile kultura dworska, w miarę swego wyradzania się odrywała się od narodowego podłoża i ulegała kosmopolitycznemu i formalnemu skostnieniu, o tyle sztuka ludowa żywiła się zawsze wiecznie twórczym, głęboko narodowym, a jednocześnie głęboko klasowym nurtem społecznym, ulegając w ten sposób wszystkim przemianom i przewartościowaniom ówczesnego życia wsi polskiej“.

Dlatego też obecnie, w okresie tworzenia sztuki realizmu socjalistycznego o wyraźnym obliczu narodowym, coraz częściej sięgamy do skarbcza sztuki ludowej, gdzie elementy narodowe kształtowały się w ciągu dziejów w swej formie najbliższej życiu ludu polskiego.

*

Oprócz szeregu wymienionych powyżej charakterystycznych cech polskiej sztuki ludowej, dzięki którym tak wysoko cenimy również i te „niezdarne“ prymitywne rzeźby, i te naiwne proste obrazy, i te bezperspektywistyczne drzeworyty o grubych, nierówno ciętych konturach — zasługują one także na uznanie oraz słusznie stają się wzorem dla naszych artystów plastyków, gdyż są również jaskrawym przykładem, jak dobre dzieło sztuki stanowi jednocześnie odbicie otaczających je układów społecznych i ekonomicznych. To odzwierciedlenie rzeczywistości w utworach sztuki ludowej istniało w dawnej sztuce tradycyjnej. Jest ono i dziś oczywiście zjawiskiem nadal aktualnym. Omówić to można na przykładzie figuralnej wycinanki łowickiej tzw. „kodry“ z okresu 1949/50 r. Z licznych kompozycji tego typu wyróżniają się prace Z. Wiechno, M. Kołaczyńskiej, J. Surmy, E. Zaczek i in. Tematem ich jest: *walka z analfabetyzmem* (wnętrze szkoły z gospodarzami siedzącymi w ławkach i nauczycielem przy tablicy), „*Akcja H*“ (ważenie i zapisywanie nierogacizny), *zmechanizowana uprawa roli*, „*Nowa Polska Wieś*“ (zelektryfikowana, ze szkołą i spółdzielnią), „*Traktory*“, a wreszcie *walka o pokój* — dowód zainteresowania zagadnieniami ogólnoludzkimi.

Fakt powstania tego nowego w treści typu wycinanek nie świadczy o zerwaniu z tradycją, tym bardziej iż sam ich układ wiąże się często z wycinankami z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Również i w „kodrze“ z początków XX wieku znajdujemy tematy aktualne jak: praca (pojenie bydła, przedzenie itp.), wesele jako obraz radości i zabawy lub chłopa z pługiem a obok jadącą karete — pozostałość z okresu pań-

szczyńniano - dworskiego. Dawała ona więc także, mniej lub bardziej pełny, obraz życia wsi polskiej. Dzisiejsze życie tętni innym, nowym rytmem, inna więc jest wycinanka łowicka, stanowiąca jego odbicie.

Mówiąc o odbiciu życia chłopca w utworach sztuki ludowej, wspomnieć należy również o dziele, który dobitnie ilustruje tę tezę — mianowicie o zabawkarstwie. Istnieje ono dziś głównie w okolicach Rzeszowa, Krakowa i na Podhalu.

Począwszy od tradycyjnych zabawek np. w typie drzewka emausowego, poprzez dawne polskie terrakoty, zwierzęta gliniane wyrabiane przez kaflarzy podmiejskich, figurki z ciasta chlebowego z XIX w., humorystyczne zabawki niektórych świątkarzy, aż do dzisiejszych zabawek ruchomych o skomplikowanej często konstrukcji — związane były one zawsze ściśle z życiem wsi, zawierały w sobie całą smutną prawdę okresu pańszczyźnianego, stanowiły często satyrę na istniejące stosunki lub też po prostu pokazywały nędzę chłopca, jak np. praca M. Dańszczyka. Sam autor tłumaczy swą zabawkę w następujący sposób: „Tu jest izba, niby sprzęty są, i talerze na stole są, ale nie ma co jeść, bo w domu bieda ażę piszczy. A tu idzie chłop, ale pijany, ani wyjść nie może po schodach. Wskoczyła z chałupy baba: — Ty pijaku, powiada, o której się do domu wraca? Niech se pan przeczyta. Ona ma w ręce karteczkę i na niej stoi napisane, co mu ona gada. I pokazuje mu godzinę na zegarze. Ale chłop nie był huncwot, bo on pił ze zgryzu. Podatków nie płacił, no to, widzi pan, egzekutor idzie go fantować. Cóż mu weźmie? Tu zaraz przy izbie jest stajnia. Krowina głodna ryczy, we wymieniu ani kropli mleka. A przy krowinie koń, chabeta, głodne to i kościste...”². Ten realistyczny opis nie wymaga już chyba żadnego komentarza, jest on sam w sobie dokumentem epoki, tak jak większość ówczesnych zabawek ludowych.

Dzisiejsze zabawki, będące kontynuacją dzieł dawnych, posiadają oczywiście inny charakter. Zniknęły z nich te cechy tragizmu, jakie posiadały np. prace Dańszczyka; ich autorzy chętnie sięgają do tematów zaczerpniętych z pracy chłopca, widocznych w takich podkrakowskich zabawkach z drzewa jak np.: tkaczki, drwale, tracze, wieśniaczka przy masielnicy, pompa itd. Oprócz nich spotykamy również dość dużo typowych tradycyjnych zabawek z ciasta i gliny, głównie figurki ptactwa i zwierząt domowych, niekiedy robione w formie gwizdawek.

Zmiana ustroju wsi polskiej, podniesienie poziomu oświaty, wyższa stopa życiowa, ulepszenia techniczne przy uprawie roli, elektryfikacja i ra-

² T. Seweryn: Polska Sztuka Ludowa, czerwiec 1949 r.

diofonizacja wsi — oto szereg zmian w życiu chłopa, które oddziaływać musiały na jego sztukę. Ponadto możliwości awansu społecznego, włączenie chłopa w orbitę działalności społecznych i politycznych, a przede wszystkim sojusz robotniczo - chłopski — wszystko to wpłynęło na poszerzenie horyzontów wieśniaka. Ten nowy świat zagadnień zaabsorbował jego wyobraźnię, odsuwając na plan dalszy kościół i jego wpływy. Tym tłumaczyć należy zjawisko, które można by nazwać „zeświecczeniem“ sztuki ludowej. Widoczne jest ono m. in. na przykładzie rzeźby, zrywającej świadomie z istniejącą uprzednio przewagą tematyki kościelnej. Oczywiście ta ostatnia nie zniknęła całkowicie, istnieją bowiem nadal wśród rzeźbiarzy świątkarze, lecz nie w tak wielkiej liczbie. Świątkarzem dawnego typu jest tworzący dziś na Podhalu góral Janas, lub rzeźbiarze kujawscy, których ulubionym motywem pozostała po dziś dzień Matka Boska Skępska (np. J. Centkowski z Nieszawy).

Nowe treści sztuki ludowej przejawiają się w nowym doborze tematów. Mówiąc o rzeźbie stwierdzić należy — że jeszcze silniej niż w twórczości ubiegłych stuleci zaznacza się jej *humanizm*. Coraz częstszym motywem staje się człowiek, i to człowiek o ściśle określonej przynależności klasowej — mianowicie chłop. Nawet i popularna dawniej a i dziś często spotykana figurka „Chrystusa Frasobliwego“ jest właściwie postacią zmęczonego pracą, odpoczywającego chłopa. Nie ma ona w sobie nic, co by wskazywało na boskość, nieziemskość przedstawionej osoby.

Nie trudno wykazać, że człowiek stanowi centrum zainteresowań dzisiejszych rzeźbiarzy w drzewie lub wycinkarzy łowickich, ale — co ciekawsze — również i ceramika (tzn. rzeźba ceramiczna) sięga coraz śmielej po tematy z życia wsi.

W rzeźbie z drewna, grupującej się głównie w okolicach Rzeszowa, Lublina, Opoczna, Nieszawy, Kielce i Warszawy, często spotykamy takie tematy jak „kobieta z grabiami“ (W. Drak, Rzeszów), „chłop z siekierą“ (St. Kalemba, Rzeszów), „dojarka“ (A. Czarnecki Kielce) lub „mielenie na żarnach“ (St. Woźniak).

W ceramice figuralnej, z jej największym ośrodkiem w Ilży i okolicy, głównym motywem są ptaki domowe, lecz również pojawiają się tam (i to w dość dużej ilości) figurki chłopów wypalane w glinie i kryte barwną polewą (prace W. Kotowskiego i J. Kosiarskiej). Również w rzeszowskim powstają liczne rzeźby ceramiczne wykonywane m. in. przez J. Olszewskiego, a przedstawiające chłopów i kobiety wiejskie. Doskonałe wyniki osiągnął w dziedzinie ceramiki figuralnej J. Piela, autor „Trakto-

ru“ i „Gołębia pokoju“. We wsi Urzędów pracuje także w tym kierunku Jerzy Witek, autor cyklu „praca garncarza“.

Oczywiście tak Iłża jak i Rzeszów wytwarzają ponadto piękne dzbany, wodziaki, misy, talerze, donice i wazony.

W innych ośrodkach ceramicznych, w okolicach Lublina, Włocławka, Białegostoku, Łodzi, Zakopanego, Piotrkowa, Pułtuska i w Chmielnie na Pomorzu, rzeźba ceramiczna uprawiana jest w znacznie mniejszym stopniu i to przeważnie jako krucyfiksy, kropielnice i kapliczki do wnętrza chat z płaskorzeźbą Chrystusa (okolice Lublina), kropielnice (Rzeszów), zabawki ceramiczne (Lublin), głowy do tradycyjnych szopek (Kujawy) względnie tzw. „redykałki“ (Zakopane). Główny nacisk kładziony jest bowiem wszędzie na ceramikę użytkową.

Sztuka ludowa jest twórczością humanistyczną nie tylko ze względu na treść jej dzieł, lecz również z uwagi na zaznaczające się w niej indywidualności twórcze chłopca. *Zniknęła bezpowrotnie dawna sztuka anonimowa*. Dziś sam twórca objawia się nam bezpośrednio przez swoje dzieło, autor indywidualny, znany nam z nazwiska, autor którego życiorysy publikowane są z okazji wystaw. „W odróżnieniu od dawnych wystaw zabytkowej sztuki ludowej (czytamy w katalogu wystawy z roku 1949 w Warszawie), obecne nie są dziełem anonimowej zbiorowości, lecz określonego, konkretnego człowieka, o własnym imieniu i nazwisku. W Felicji Curyłowej z Zalipia, Koredeckiej Annie z Myszyńca, w Konstantym Kitowskim z Iłży czy Marii Gawrakowej ze Śląska i w wielu innych uznajemy przodowników w określonych dziedzinach twórczości... Zajmujemy się nie tylko przedmiotem, ale przede wszystkim człowiekiem“. Traktujemy go indywidualnie nawet wtedy, gdy należy on do kolektywu artystycznego. Przez znanego z nazwiska artystę wiejskiego rozumiemy najlepiej jego dzieła, a także poznajemy jego najbliższe otoczenie, pokrewnych mu twórców.

*

Plastyczna forma dzieł sztuki ludowej uzależniona jest w pewnym stopniu od samego warsztatu artysty wiejskiego. Dużą rolę gra tutaj zarówno materiał i prymitywne narzędzia jak również typ pracy, mianowicie *twórczość kolektywna*. Stosowano ją w naszej sztuce ludowej już od dawna. Polegała ona jednak poprzednio głównie na pracy zespołowej, rodzinnej, np. pracująca wspólnie rodzina garncarska Pastuszkiewiczów z Iłży, Konopczyńskich z Bolimowa, rodziny zabawkarzy podkarpackich i t. d. — w których wiedza i doświadczenie przechodziły z ojca na syna.

Oprócz nich istniały jednak (ze względu na warunki materialne) setki samotnych wędrownych artystów jarmarcznych o typie włóczęgi beskidzkiego Wawro. Rekrutowali się oni głównie z mało lub bezrolnych chłopów.

Dzisiejszy artysta ludowy coraz chętniej pracuje kolektywnie, lecz już często poza rodziną, tworząc *ośrodki pracy zbiorowej* według poszczególnych branż. Daje to większe możliwości wzajemnej wymiany doświadczeń, umożliwia wspólne wypracowywanie nowych, doskonalszych form. Typowym przykładem takiego kolektywu są tkaczki z okolic wsi Sokółka, tworzące piękne narzuty zwane „dywanami białostockimi“. W zakresie malarstwa znamy kolektyw malarek z Włocławka, trudniący się zdobieniem talerzy fajansowych. Do zorganizowanych zespołów należą także wycinarki łowickie, grupujące się wokół tamtejszej Spółdzielni Przemysłu Ludowego. Spółdzielnia jest nie tylko odbiorcą wycinanek, lecz prowadzi również w swej świetlicy działalność oświatową. Podobnie pracują zakopiańskie tkaczki zorganizowane w Spółdzielni Samopomocy Chłopskiej, tkaczki ze spółdzielni w Olsztynie, hafciarki ze spółdzielni w Pniewie, pracownice Warsztatów Tkackich Zw. S. Chł. w Zamościu, lub wikliniarze ze spółdzielni w Węgrowie i wielu innych. W ten sposób kształci się nieznanym dotychczas typ artysty ludowego, pracującego zbiorowo, który oprócz swych zajęć zawodowych — bierze zbiorowy udział w życiu społecznym i politycznym naszego kraju.

*

Nowy typ artysty ludowego oraz nowe treści w porównaniu z twórczością ubiegłych lat a co się z tym wiąże, odmienna forma plastyczna poszczególnych dzieł — nie kończy jednak łańcucha ewolucyjnych przemian, jakim ulega dzisiejsza polska sztuka ludowa. W wielu jej dziedzinach *zmienił się także i jej odbiorca*, którym stało się miasto. Nie pozostało to oczywiście bez większego wpływu na charakter twórczości ludowej. Pisząc to mamy głównie na myśli niektóre rodzaje tkactwa, oraz hafciarstwo i koronkarstwo, grupujące się dziś w Polsce przeważnie na Kurpiach (haft na płótnie i tiulu), w okolicach Łowicza (haft na płótnie), w Wielkopolsce (haft snuty), na Kujawach (haft na tiulu), na Kaszubach (haft na płótnie), w Opoczyńskim (wielobarwny haft iglicowy), na Śląsku (koronka szydełkowa) i w okolicach Rzeszowa (koronka klockowa).

Dawne koronki i hafty służyły przeważnie do ozdoby strojów ludowych. Z biegiem lat stroje regionalne wychodzą jednak coraz bardziej z użycia (zachowując się w wielu okolicach jako ubiór niedzielny), zaś motywy

zdobnicze zostają przeniesione z nich na serwety i obrusy, sprzedawane na rynku miejskim. Zmieniło się więc przeznaczenie haftu i koronki, lecz sztuka ludowa potrafiła przystosować się do innych warunków życia — i przetrwała w odmiennej nieco formie. Fakt ten zauważamy niekiedy również i w ceramice, produkującej piękne wazy na użytek miasta, np. niektóre wazy zakopiańskie, bolimowskie, neclowskie lub też popielniczki lubelskie.

W ten sposób sztuka ludowa rozszerzyła granice swego oddziaływania, *stając się dla miasta wzorem pięknego rękodziela*. Zresztą i w okresie dwudziestolecia międzywojennego zachwycano się także wiejską „ręczną robotą“, ale był to zachwyt chłopomański, polegający na niezajomości wsi i snobistycznym stosunku do jej sztuki. Prowadził on do rozpowszechniania brzydoty w rodzaju malowanych kasetek zakopiańskich lub kilimów „huculskich“. Nie zmniejsza to, rzecz jasna, zasług nielicznego grona ludzi szczerze oddanych sztuce ludowej, którzy nie szczędzili trudu by spopularyzować w naszym społeczeństwie bogaty dorobek artystyczny chłopstwa polskiego.

Sprzedaż w mieście łączy się z zagadnieniem odpowiedniego zorganizowania rynku zbytu, który powinien zapewnić artystom ludowym dobre warunki materialne. To trudne zadanie wzięła na siebie Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego (C. P. L. i A.). Współpracuje ona z ośrodkami wytwórczymi w terenie, zajmuje się dostawą surowców i zakupem wyprodukowanych już przedmiotów. Akcja jej wiąże się także z propagowaniem wśród naszego społeczeństwa sztuki ludowej, łączy więc w sobie funkcje gospodarcze z ważnym zadaniem kulturalnym.

Nie jest rzeczą przypadku, że C. P. L. i A. centralizuje sprawę sztuki ludowej i przemysłu artystycznego, gdyż łączność ta istnieje niewątpliwie, widać bowiem wzajemne wpływy obu tych dziedzin sztuki, głównie w takich wyrobach jak tkactwo, hafciarstwo, koronkarstwo, ceramika, wikliniarstwo i zabawkarstwo. Łączność ta jest zresztą koniecznością i to ze względu na dobro tak sztuki ludowej jak i przemysłu artystycznego. Pierwsza musi rozszerzyć kręgi swego zainteresowania, jeśli chce być sztuką żywotną, stale się rozwijającą, zmieniającą swoje oblicze w zależności od zmian gospodarczych i społecznych, innymi słowy przystosowującą się do zmiennych warunków życia, a przede wszystkim *umiejącą przystosować się do postępu technicznego przez ulepszenie swego warsztatu*, co dać jej może związek z wyżej stojącym pod względem technicznym przemysłem artystycznym. *Przenikanie wzajemne wpływów konieczne jest także dla przemysłu artystycznego, borykającego się jeszcze*

z wieloma naleciałościami formalistycznymi. W sztuce ludowej znajdzie on niewyczerpane źródło sztuki realistycznej, sztuki narodowej.

Sprawy tych wpływów oraz ewentualnego wykorzystania doświadczeń sztuki ludowej dla celów produkcji fabrycznej³ nie będziemy rozważać w niniejszym artykule, tym bardziej iż wymaga ona obszernego omówienia. Poprzestaniemy jedynie na zwróceniu uwagi, iż między wieloma problemami związanymi z polską sztuką ludową istnieje również i to zagadnienie, które być może w przyszłości zadecyduje o dalszych losach ludowej twórczości rękodzielniczej.

*

Zorganizowanie rynków zbytu (a raczej organizowanie, gdyż sprawa ta nie jest jeszcze dostatecznie przepracowana), pomoc w dostawach surowców, założenie szeregu spółdzielni wytwórczych w terenie — oto formy opieki państwa nad naszą sztuką ludową przez resorty gospodarcze. Istnieje ponadto inna jeszcze forma opieki rządu a mianowicie działalność Ministerstwa Kultury i Sztuki. Prace na tym odcinku polegają m. in. na organizowaniu różnego rodzaju konkursów z nagrodami pieniężnymi, które łącznie z zakupami Ministerstwa Kultury i Sztuki stanowią dość pokaźną pomoc materialną dla artystów ludowych. Nagrody honorowe, wszelkiego typu wyróżnienia i dyplomy wzmagają współzawodnictwo między poszczególnymi ośrodkami. Konkursy te, oprócz szeregu eksperymentów, posiadają już jednak w wielu wypadkach trwałą i niewątpliwą dorobek. De eksperymentów należy np. kurs w Zakopanem mający na celu reaktywowanie zamierającego malarstwa na szkle. W momencie zmobilizowania szeregu tamtejszych artystów ludowych powstały liczne obrazy na szkle, z nich najlepsze są kompozycje Rój - Kozłowskiej. Cała ta akcja, której dalszy wynik trudno jest przewidzieć, pozostaje chwilowo w sferze doświadczeń, zbyt nikłe są bowiem jej dotychczasowe rezultaty.

Inne zupełnie znaczenie posiadają m. in. konkursy na wycinanki, które zgrupowały liczne grono wieśniaczek, pracujących obecnie w dalszym ciągu w tej dziedzinie. Również trwałe wartości przyniosły kursy przeszkalające hafciarki kaszubskie. Przypomniano tam wieśniaczkom ich dawne prace w stylu czystej twórczości regionalnej, zniekształcone w okresie międzywojennym przez handlarzy „ludowością“, którzy na-

³ Pierwsze eksperymenty w tej dziedzinie przeprowadzane są przez Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji Ministerstwa Przemysłu Lekkiego.

rzucali swe upodobania artystom wiejskim. Doskonałe wyniki dał zorganizowany w 1949 r. krakowski konkurs na zabawki, który odkrył wiele nieznanych talentów. Na szczególną uwagę zasługują prace Ministerstwa Kultury i Sztuki przeprowadzone w powiecie dąbrowskim, dotyczące malowanek. Dziś już śmiało możemy powiedzieć, że istnieją nadal w tych okolicach (głównie wieś Zalipie) malowanki, zachwycające świeżością kolorów i nieprzebrany bogactwem motywów kwiatowych.

Prace dwóch wspomnianych przez nas instytucji, a mianowicie C.P.L. i A. oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki (Departament Twórczości Artystycznej) nie wyczerpują jeszcze całości zagadnienia opieki państwa nad artystyczną twórczością chłopca polskiego. Przeprowadzane są ponadto przez Państwowy Instytut Sztuki prace naukowe w tej dziedzinie, obejmujące takie zagadnienia jak: taniec, muzyka, literatura, budownictwo, plastyka i strój. PIS posiada w tej dziedzinie własne pismo periodyczne pt. „Polska Sztuka Ludowa“ oraz przygotowuje obecnie szereg publikacji książkowych.

*

Obecny stan naszej plastyki ludowej pozwala wyciągnąć szereg przypuszczeń odnośnie jej możliwości rozwojowych na przyszłość.

Sztuka ludowa w obecnej jej formie powstała i rozwijała się w warunkach społeczeństwa klasowego. To rozbitcie na klasy spowodowało, że obok sztuki szlachecko - dworskiej i mieszczańskiej rozwijała się sztuka wsi. Sama zresztą też nie była jednolita, gdyż w XIX wieku odbiło się na niej zjawisko społeczno - ekonomiczne zwane rozwarstwieniem wsi. Nastąpiło ono w ramach rozwoju kapitalizmu na wsi, dzieląc sztukę chłopca na dwa nurty — postępowy i wsteczny.

Rozbitcie klasowe, powodujące wielotorowość naszej kultury, będzie się coraz bardziej zacierać w naszych czasach. W dziedzinie sztuki dążenia te przejawiają się pracą nad stworzeniem jednej sztuki narodowej. Sztuka ludowa, w której pierwiastek narodowy gra dominującą rolę, włączy się do ogólnego nurtu sztuki narodowej. Zapewni jej to szerokie możliwości dalszego rozwoju.

Już dziś rozpoczęto akcję idącą w tym właśnie kierunku. W dziedzinie druków chłopskich na materiały przygotowuje się transpozycje ich na druki w produkcji wielkich serii, zabawkarstwo ludowe wiąże się coraz silniej z zabawkarstwem drobnych warsztatów wytwórczych miejskich.

Te same możliwości stoją przed ceramiką ludową. W dziedzinie tkactwa widać już wyraźnie łączność jęgo z przemysłem artystycznym. Wycinan-

ka ma przed sobą dużą przyszłość jako ozdoba wnętrza świetlic, domów kultury, szkół itp. Powodzenie tej akcji zależne jest jedynie od odpowiedniej propagandy, która by spopularyzowała wycinankę w całym społeczeństwie. Podobnie przedstawia się sprawa z omawianym już haftem i koronką. Oto kilka typowych przykładów świadczących o dalszych możliwościach rozwoju sztuki ludowej.

Wydaje się, iż bezpodstawne są obawy niektórych etnografów co do szybkiego zamierania sztuki ludowej. Wrogiem jej nie był bowiem nigdy postęp gospodarczy (mimo iż np. nowe budownictwo socjalne ogranicza możliwości rozwoju drewnianej architektury wiejskiej), lecz wpływy złej sztuki miejskiej oraz spekulacja „handlarzy ludowością“. Największe gwarancje rozwoju sztuki ludowej daje jednak przede wszystkim wielka ilość nowych talentów chłopskich, ich dążność do wyżycia się artystycznego oraz troskliwa opieka państwa i społeczeństwa nad ich twórczością.

Aleksander Wojciechowski

Kronika

Mirosław Dąbrowski

Reforma Szkolnictwa artystycznego

Szkolnictwo artystyczne w Polsce, pozostające do 1939 r. po opieką Ministerstwa W.R. i O.P., przeszło w 1944 r. na podstawie art. 1 Dekretu PKWN do zakresu działania Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Oczywiście, w zmienionej rzeczywistości politycznej i społecznej naszego Państwa musiał zmienić się od razu charakter całego szkolnictwa artystycznego i zasady planowania. W Polsce Ludowej, która szeroko otwarła wrota dostępu do kultury i sztuki warstwom robotniczym i chłopskim, a więc tym warstwom, które dotychczas stały z dala od dobrodziejstw kultury — trzeba było skończyć z elitarnością sztuki, z kultywaniem jej dla drobnej części społeczeństwa. Szkoła artystyczna musiała zmienić w sposób zasadniczy swój charakter i oblicze, dostosować się do zadań, jakie Polska Ludowa postawiła przed całą naszą kulturą. Tą właśnie nową rzeczywistością, tą sprzyjającą atmosferą tłumaczy się fakt, że już w 1945 r. zaczyna się na terenie całego kraju akcja samorządnego tworzenia całego szeregu szkół artystycznych. Warstwy ludowe, dopuszczone w pełni do udziału w dobrach kulturalnych, zapragnęły skorzystać z tego i stąd zjawiała się popularność szkoły artystycznej i jej istotna potrzeba. W latach następnych nastąpił szybki rozwój ilościowy szkolnictwa artystycznego. Obecnie mamy trzykrotnie więcej niż przed wojną samych wyższych szkół artystycznych, rozmieszczonych we wszystkich większych miastach polskich. Są to uczelnie muzyczne, plastyczne, teatralne i jedna filmowa (szkolnictwo choreograficzne należy na razie wyłącznie do typu szkół średnich). Podbudowę wyższych uczelni stanowi szeroko rozgałęziona sieć (około 170) szkół średnich i niższych, w tym licea rozmaitego typu, oraz około 100 placówek typu upowszechnieniowego tzw. ognisk muzycznych, plastycznych i choreograficznych. Udostępnienie studiów artystycznych całemu społeczeństwu, otoczenie ucznia i studenta opieką państwa, a przy tym ogromne zainteresowanie się sztuką ze strony całego społeczeństwa — pozwalają wróżyć z jednej strony świetną przyszłość młodym talentom, z drugiej strony — rozwój instytucji artystycznych przy pomocy większych niż dotychczas i poważniej przygotowanych kadr nowych pracowników.

Festiwal wyższych uczelni artystycznych, jaki odbył się w Poznaniu w październiku ub. roku, był pierwszym w dziejach polskiego szkolnictwa artystycznego generalnym przeglądem dorobku wszystkich wyższych uczelni, kształcących przyszłych muzyków, plastyków, aktorów i reżyserów teatralnych oraz filmowych. Celem tego Festiwalu był z jednej strony pokaz pracy szkół i przedstawienie najbardziej utalentowanej młodzieży, z drugiej strony konferencje pedagogów, które miały wytyczyć kierunek dalszego rozwoju naszego szkolnictwa, linię programową i dydaktyczną, ustalić bazę ideologiczną, zgodną z budową socjalizmu w Polsce Ludowej.

Czteroletni okres pierwszej fazy rozwoju szkolnictwa artystycznego wykazał, że szkoły nasze pracują intensywnie i z ogromnym rozmachem, że talentów wśród młodzieży mamy poważną ilość, że dotychczasowa praca tej młodzieży przynosi rezultaty, że mamy już powojenne pokolenie wirtuozów, instrumentalistów i śpiewaków, kompozytorów i dyrygentów, malarzy, rzeźbiarzy, grafików i plastyków oraz młodych aktorów i reżyserów. Mimo tego strona organizacyjna szkół, sama struktura poszczególnych typów uczelni, sprawy programowe i metodyczne są w tej pierwszej fazie wciąż jeszcze eksperymentem. Wiele szkół stosuje metody przedwojenne, przestarzałe, programy są nieuporządkowane, albo ich w ogóle nie ma. Eksperymentalizm typu przedwojennego w dziedzinie kompozycji (z plastyki zaś w dziedzinie przede wszystkim malarstwa) wykrzywia talenty i przyczynia się w dalszym ciągu do tworzenia przez młodzież obcej nam już zupełnie sztuki formalistycznej.

Festiwal staje się zatem punktem zwrotnym w rozwoju naszego szkolnictwa. Wspólna deklaracja pedagogów i młodzieży określiła jasno kierunek reformy szkolnictwa.

„W obliczu ciężących na nas obowiązków budowania kultury nowego, wyzwolonego z pęt niewoli i wyzysku, człowieka — krajowy zjazd profesorów, pedagogów i młodzieży wyższych szkół artystycznych staje zdecydowanie na gruncie założeń ideologicznych postępu społecznego, na gruncie obrony wolności narodów przed agresją amerykańskiego imperializmu, na gruncie historycznej walki klasy robotniczej o wyzwolenie i pokój między narodami. Zdając sobie w pełni sprawę z odpowiedzialności kształtowania narodowej sztuki epoki socjalizmu, nawiązujemy do wielkich osiągnięć realistycznej sztuki ubiegłych pokoleń, nawiązujemy do właściwego postępowego nurtu narodowej sztuki, a zwłaszcza jej ludowego podłoża, nawiązujemy do wspaniałych tradycji międzynarodowego braterstwa ludzi nauki i kultury. Wielkie osiągnięcia socjalistycznej sztuki narodów Związku Radzieckiego są dla nas tym bezcennym wkładem w ogólnoludzką kulturę człowieka, z którego będziemy zawsze czerpać w poszukiwaniu własnych środków wyrazu dla sztuki polskiej“. W dalszym ciągu, po skonstatowaniu powojennego dźwignięcia się szkolnictwa artystycznego i dużych osiągnięć, deklaracja stawia problem dalszego postępu: „Mimo jednak zmian ustrojowych i programowych, które szkolnictwo artystyczne przechodziło w ciągu lat ostatnich, mimo osiągnięć i rezultatów, których wyrazem jest odbyty w Poznaniu popis młodzieży szkół wyższych, w metodach pracy szkolnictwa artystycznego nie zostały jeszcze do końca przezwyciężone obciążenia przeszłości. Głęboko ciąży na szkolnictwie artystycznym skostnienie i formalizm w metodach nauczania oraz odizolowanie „warsztatu pracy“ od zjawisk współczesnego życia. Nie wytworzyliśmy w naszych uczelniach w dostatecznym stopniu twórczej atmosfery walki o postęp w kulturze. Nie zostały przepracowane do końca zmiany strukturalne i programowe,

bez których nie możemy już uczynić dalszego kroku naprzód w naszej pracy. Nie dokonaliśmy również dostatecznego przełomu w składzie socjalnym młodzieży“.

Deklaracja wysuwa następnie problem nowej struktury szkoły, nowego programu i podręczników, nowej metody, wreszcie problem większej demokratyzacji szkoły, większej opieki państwa nad młodzieżą.

Pierwsze półrocze 1950 r. stało się więc niezwykle ważnym okresem przygotowań do zmian w ustroju szkolnictwa. Okres tegoroczny jest stopniowym realizowaniem uchwał poznańskich, wyciąganiem wniosków z dotychczasowej pracy powojennej, jest wreszcie dostosowaniem polityki szkolnictwa artystycznego do potrzeb społecznych i planu sześcioletniego.

Problem właściwego zorganizowania szkolnictwa artystycznego jest jedną z najtrudniejszych spraw w całej dziedzinie polityki kulturalnej. Sama różnorodność typów szkół, różnorodność charakteru studiów, niejednakowa długość studiów w poszczególnych działach, indywidualne różnice talentów — to wszystko świadczy wymownie o trudności zorganizowania jednolitych typów szkół. Poza tym mamy szkoły zupełnie nowe, jak Szkoła Filmowa, jak licea muzyczne, plastyczne, choreograficzne, techniczno-teatralne, szkoły instruktorskie. Szkoły te nie mają u nas jeszcze żadnej tradycji i muszą wypracować dopiero właściwe zasady organizacji i metody pracy. Powojenna popularność szkoły artystycznej spowodowała może zbyt pośpieszne, nerwowe i nieprzemysłane planowanie i organizowanie zbyt wielu szkół jak na nasze możliwości techniczne. Brak lokali, burs, a przede wszystkim brak sił pedagogicznych, to najpoważniejsze trudności. Jeśli chodzi o pedagogów, wielu z nich (w szkołach niższych i średnich) nie ma dostatecznych kwalifikacji, a wciąż bardzo słabe uposażenia nie zachęcają młodego pokolenia do tego zawodu. Dążenie wielu nauczycieli z prowincji do większych ośrodków, równoczesne zatrudnienie w kilku instytucjach, a wreszcie zbyt małe wyrobienie ideologiczne wśród pedagogów szkół artystycznych, zbyt małe uświadomienie sobie ogromnych zadań, jakie na nas spadły także i w dziedzinie kulturalnej — to wszystko utrudnia należytą organizację i rozwój szkół.

Bieżący rok jest zatem okresem, w którym po dotychczasowych doświadczeniach, po Festiwalu w Poznaniu, pomimo wszystkich wspomnianych trudności ustala się ostatecznie strukturę szkół, ich cele i zadania, statuty, regulaminy i ich budowę organizacyjno - administracyjną. Szkolnictwo artystyczne przystąpiło już konkretnie do rozwiązania problemów związanych z ogólną budową kultury artystycznej w Polsce Ludowej, z tworzeniem sztuki realistycznej.

Zasadniczym problemem jest podniesienie poziomu szkół artystycznych, doszkolenie ideologiczne pedagogów, odpowiednie zawodowe i ideologiczne wychowanie młodzieży, rekrutacja do szkół przede wszystkim młodzieży robotniczej i chłopskiej, powiązanie szkolnictwa z ruchem amatorskim, powiązanie z przemysłem, wychowanie kadr pedagogów, wychowanie artystów najwyższej klasy.

Dla dokładniejszego przedstawienia sobie obrazu szkolnictwa artystycznego i jego zadań należy chociaż jak najogólniej zapoznać się z poszczególnymi typami szkół. Według rodzajów szkolnictwo artystyczne dzieli się na: a) muzyczne, b) plastyczne, c) teatralne, d) choreograficzne, e) filmowe, a według szczebli — na niższe, średnie i wyższe.

Zadaniem szkoły niższej jest pobudzanie i rozwijanie zainteresowań oraz uzdolnień artystycznych wśród dzieci, młodzieży i dorosłych w różnych dziedzinach sztuki, przygotowanie do szkół artystycznych zawodowych, upowszechnianie sztuki. Zadaniem szkoły średniej jest przygotowanie młodzieży do szkół wyższych oraz wykształcenie pracownika sztuki, np. nauczyciela szkoły niższej, instruktora ruchu amatorskiego, muzyka solisty - ilustratora lub muzyka orkiestrowego, przygotowanie do pracy w przemyśle, rzemiośle i architekturze, oraz w różnych dziedzinach życia kulturalnego. Szkoła wyższa kształci twórców i odtwórców na najwyższym poziomie, przygotowuje kadry do pracy w życiu gospodarczym i kulturalnym kraju. Projektowany drugi stopień wyższego wykształcenia — aspirantura będzie mieć na celu przygotowanie kadr naukowych i profesorskich do pracy w wyższym szkolnictwie artystycznym.

SZKOLNICTWO MUZYCZNE

Przed wojną istniały w Polsce 3 szkoły muzyczne wyższe tzw. Państwowe Konserwatoria Muzyczne i około 130 różnych szkół prywatnych. Do szkół tych uczęszczało w ostatnich latach przedwojennych około 11.000 uczniów. Przedwojenne szkoły państwowe miały wprawdzie ustalony program, lecz poziom ich był bardzo różny, zależny od przypadkowego zgrupowania się pedagogów i uczniów, nie było bowiem zorganizowanej, stałej opieki i kontroli państwa. Wszystkie inne szkoły nie miały w ogóle żadnego określonego typu. Niemal każda pretendowała do tytułu konserwatorium i czuła się powołana do kształcenia wirtuozów. Dzieci robotnicze i chłopskie były naturalnie bardzo rzadkim wyjątkiem, a dzieci niezamożnej pracującej inteligencji również nie zawsze mogły sobie pozwolić na dokończenie szkoły. Szukanie bardziej intratnego zawodu mimo wyraźnych zdolności muzycznych, wstępowanie do popłatnych zespołów muzyki tanecznej, zużywanie sił i zdrowia na dziesiątki prywatnych lekcyjek dla opłacenia studiów i na utrzymanie, marnowanie się bardzo wielu talentów — były to zjawiska na porządku dziennym.

Błędem przedwojennej szkoły było nastawienie na wirtuozostwo, do czego przecież nie każda szkoła może przygotować i nie każdego adepta, skądinąd bardzo zdolnego. Oczywiście tylko nieliczne jednostki mogły dojść do takiego wysokiego stopnia kwalifikacji. Wszyscy inni szli na drogę pedagogiczną, do orkiestr, do zespołów różnego rodzaju, do drobnej, w pojęciu przedwojennym, działalności chóralno - świetlicowo - upowszechnieniowej. Nie mając w jakiś konkretny sposób zakończonych studiów muzycznych ani pełnego przygotowania teoretycznego, uważali się często za skrzywdzonych przez los wyrzutków społeczeństwa muzycznego.

Po wojnie kierownicy polityki kulturalnej słusznie i sprawiedliwie ocenili sytuację dawnych szkół przedwojennych. Mimo takich kolosalnych trudności jak brak lokali, instrumentów, podręczników i pedagogów, mimo rozproszonych i jeszcze nie ustabilizowanych sił pedagogicznych, przystąpiono do reformy szkolnictwa muzycznego. Ustalono, że inaczej trzeba kształcić muzyka zawodowego, inaczej amatora. Stąd wyniknął podział na szkoły zawodowe i umuzykalniające. Szkoły zawodowe podzielono na trzy stopnie: niższy, średni i wyższy, przy czym każdy stopień daje zamkniętą całość. Do szkoły niższej wprowadza się nowy przedmiot: naukę o muzyce, która jest rodzajem małej encyklopedii o muzyce. Uczeń kończący niższą szkołę posiada, obok

umiejętności gry na instrumencie w zakresie 5 — 6 lat nauki, pewne ogólne wiadomości o muzyce. Uczeń kończący średnią szkołę musi być już pełnowartościowym muzykiem zawodowym: instrumentalistą, wirtuozem, ilustratorem, wokalistą lub pedagogiem. Wyższa szkoła przeznaczona jest dla wybitnych talentów, kształci wirtuozów estradowych, kompozytorów, dyrygentów, a także nauczycieli muzyki w szkołach ogólnokształcących. Szkoła umuzykalniająca dzieli się na kilka typów w zależności od traktowania instrumentu, na którym słuchacz ma się kształcić. Najważniejszym zadaniem tej szkoły jest nie uczenie gry na instrumencie, lecz umuzykalnienie poprzez lekcje słuchania muzyki (zupełnie nowy przedmiot), śpiewanie w chórze, poprzez jak najogólniej potraktowane zasady muzyki i kształcenia słuchu.

W latach 1945 — 1948 nastąpił gwałtowny rozrost szkolnictwa muzycznego. W 1949 roku mieliśmy 186 szkół (w tym 7 szkół wyższych i jedną wyższą szkołę operową), ilość uczniów i studentów wynosiła około 25 tysięcy. Okazało się jednak, że prawie żadna ze szkół nie mogła w całości zrealizować nowego programu. Spowodowane to było brakiem sił pedagogicznych, trudnościami stworzenia odpowiednich grup uczniowskich, a także trudnościami lokalowymi i finansowymi. Wiele szkół nie zdołało w ogóle określić swojego typu. Ścisłe zaś stosowanie ograniczenia wieku w szkołach zawodowych okazało się, zwłaszcza w szkołach prowincjonalnych, nie do przeprowadzenia. W dziedzinie programowej wiele podstawowych przedmiotów nie miało jeszcze określonych programów. Ustawienie zaś szkoły niższej jako szkoły zawodowej bez uprawnień okazało się błędne. Wreszcie, szkoły umuzykalniające okazały się właściwie fikcją. Prawie nie spotykało się kandydatów pragnących jedynie słuchać muzyki i umuzykalniać się bez nauki gry na instrumencie. Natomiast całe mnóstwo kandydatów do tych szkół pragnęło zupełnie zdecydowanie kształcić się jak w szkole zawodowej, przede wszystkim w grze na instrumencie lub w śpiewie — z tym, żeby mniej lub więcej zawodowo potraktować swoją przyszłą wiedzę muzyczną, a w każdym razie osiągnąć pewien poziom. Komisja ustrojowo-programowa, powołana w 1949 roku przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Festiwal poznański i dalsze narady pedagogów — przygotowały nową reformę, a raczej dokończenie reformy z 1945 roku. Obecnie mamy dwa typy szkół: a) typ przysposobienia zawodowego (szkoły niższe połączone z dawnymi umuzykalniającymi) i b) typ zawodowy (szkoły średnie i wyższe). Szkoła przysposobienia zawodowego obejmuje dwa działy: dział 7-letni dla dzieci (do kl. I — ograniczenie wieku od lat 7 do 10) oraz dział 5-letni — dla młodzieży i dorosłych. Obydwa działy przygotowują do szkoły średniej zawodowej. W dziale młodzieżowym mogą być prowadzone od początku wszystkie instrumenty i śpiew solowy, w dziale dziecięcym — niektóre instrumenty dopiero na ostatnich latach, ze względu na wiek uczniów.

Szkoły średnie 5-letnie przygotowują zawodowego muzyka. Obok dotychczasowych wydziałów: instrumentalnego i wokalnego wprowadza się wydział instruktorski, w celu przygotowania kadr kierowników muzycznych do ruchu amatorskiego, i wydział rytmiki — w celu wykształcenia nauczycieli rytmiki, tak bardzo potrzebnych do szkół niższych i wszelkich kursów rytmicznych dla dzieci.

Obok tych szkół niższych i średnich powstają nowe szkoły z połączonymi przedmiotami zawodowymi i ogólnokształcącymi. Są to 7-letnie podstawowe szkoły muzyczne i 5-letnie licea. Szkoła podstawowa realizuje całkowicie program obowiązkowego wykształcenia ogólnego i program 7-letniej szkoły muzycznej działu dziecięcego. Liceum

doprowadza ucznia do matury, uprawniającej do wstąpienia na każdą wyższą uczelnię, a jednocześnie daje wykształcenie normalnej średniej szkoły muzycznej. Siatka przedmiotów ogólnokształcących jest nieco zmniejszona w stosunku do liceów ogólnokształcących, nacisk jest położony na przedmioty humanistyczne ze specjalnym uwzględnieniem zagadnień kulturalnych i ogólnej historii sztuki w ujęciu marksistowskim. Podobnie jak w liceach ogólnokształcących zorganizowana jest siatka przedmiotów, dających wykształcenie ideologiczne (nauka o społeczeństwie, nauka o Polsce współczesnej, logika). Do roku 1952 przewiduje się upaństwowienie całego szkolnictwa muzycznego (obecnie jest jeszcze około 40 szkół prywatnych). Ogółem mamy w tej chwili szkół niższych — 73, rozwojowych szkół podstawowych — 8, szkół średnich — 24, rozwojowych licealnych — 8. (Liceum i szkoła podstawowa w Katowicach istnieją już od kilku lat i prowadzą wszystkie klasy).

Szkoły wyższe (4-letnie) są uczelniami typu politechniczno-zawodowego i obejmują następujące wydziały: kompozycji, teorii i dyrygentury, instrumentalny, wokalny i pedagogiczny. Kształcą one wirtuozów — instrumentalistów i wokalistów, dyrygentów, kompozytorów i teoretyków, oraz nauczycieli i instruktorów do wszelkiego typu szkół niższych i średnich. Absolwent otrzymywać będzie tytuł dyplomowanego artysty określonej specjalności. Wyższa szkoła operowa wykształci dyplomowanych artystów operowych.

Intensywna praca komisji ministerialnej i dorywcze komitety redakcyjne przygotowują na początek roku szkolnego nowe programy wszystkich przedmiotów według zreformowanej siatki. Nie jest jeszcze dostatecznie wyjaśniona kwestia kształcenia śpiewaka operowego. Jedna wyższa szkoła operowa, nie mająca zresztą stałego studia operowego i odpowiedniej podbudowy, nie może spełnić całkowicie swego zadania. Dążeniem Ministerstwa będzie zaplanowanie i zorganizowanie klas operowych przy wydziałach wokalnych wyższych szkół muzycznych, a w przyszłości — zorganizowanie przy każdej wyższej szkole studia operowego, jako dalszego ciągu klasy operowej. Wtedy istnienie oddzielnej szkoły operowej może stać się zbyteczne, jak również istnienie tymczasowych studiów operowych przy Operach lub Filharmoniach, które nie mogą gwarantować całkowicie wszechstronnego wykształcenia artysty operowego.

W dziedzinie szkolnictwa muzycznego pozostaje jeszcze do rozwiązania zagadnienie aspirantury. Muzycy-pedagogowie nie wypowiedzieli się w tej sprawie, a Ministerstwo nie ma jeszcze zdecydowanego poglądu, czym ma być aspirantura w danych warunkach: czy doskonaleniem wirtuozowskim, czy pedagogicznym, czy naukowo-teoretycznym; czy aspirantura ma być zorganizowana w jednej uczelni, czy na różnych katedrach w różnych miastach. Problem Akademii i aspirantury wspomniany zostaje jak gdyby na marginesie, dokładniejsze wyjaśnienie go wymagałoby oddzielnej pracy.

SZKOLNICTWO PLASTYCZNE

Szkolnictwo plastyczne w okresie przedwojennym składało się z 3 szkół państwowych o charakterze akademickim, z 4 średnich szkół zdobniczych i przemysłu artystycznego, przekształconych w ostatnich latach przedwojennych na Instytuty Sztuk Plastycznych, oraz z rozmaitych szkół i kursów prywatnych. W 1938 r. było razem 27 szkół plastycznych i 1680 uczniów. Szkoły wyższe miały niejednokrotnie bardzo

wysoki poziom, a zwłaszcza Akademia Krakowska — uczelnia o starych i poważnych tradycjach. Początek tej uczelni — to Szkoła Malarska przy Uniwersytecie Jagiellońskich, założona w 1766 r.; wielu najwybitniejszych malarzy polskich wychowało się w tej uczelni.

Żadna z przedwojennych uczelni plastycznych nie posiadała nigdy ściśle sprecyzowanego programu studiów. W wyższej szkole uczeń był na sposób „średniowieczny“ związany z mistrzem, z jedną pracownią, a słabo rozbudowane przedmioty teoretyczne nie dawały dostatecznego ogólnego wykształcenia artystycznego.

Szkoły zdobnicze, znajdujące się raczej na drugim planie, miały bardzo różny poziom i nieokreślony charakter. Pozostałe zaś prywatne szkółki — były to już zupełnie dowolne kursy dla zaspokojenia potrzeb „dobrego wychowania“ dzieci burżuazyjnej elity.

Podobnie jak w szkolnictwie muzycznym brak opieki nad studiującą młodzieżą ze strony państwa powodował marnowanie się wielu talentów, tak i ogólny, zresztą opłakany, stan naszego zapotrzebowania kulturalnego wpływał na przysłowiową niedzę i nieużyteczność społeczną artystów. Plastyka użytkowa — nawet wysoko rozwinięta w poszczególnych pracowniach, ale mało doceniana i nie związana z przemysłem — również nie rozwiązywała problemu użyteczności artystów.

Po wojnie rozpoczął się od razu rozwój wszelkiego typu szkół artystycznych. Już w 1945 r. powstało 28 szkół plastycznych (w tym 10 państwowych), posiadających około 1800 uczniów. Szkoły te były różnego typu i stopnia, obok Akademii i Instytutów Sztuk Plastycznych istniała cała mozaika szkół i kursów o różnych nazwach i programach. Zostały reaktywowane 2 Akademie Sztuk Pięknych oraz powstały, częściowo z przekształcenia Instytutów Sztuk Plastycznych — Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych, jednak w dalszym ciągu bez określonego programu, z nastawieniem raczej na Akademię. Dopiero pierwszy zjazd kierowników szkolnictwa plastycznego ustalił zasadę, że Akademia to sztuka czysta, a Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych — sztuka użytkowa. Okres lat 1946 — 1949 to okres stopniowego porządkowania zagadnień ustrojowo-programowych szkolnictwa plastycznego. W wyniku tych prac ustaliły się następujące typy uczelni:

- 1) Szkoły wyższe akademickie — Akademie Sztuk Pięknych — prowadzące nauczanie w zakresie malarstwa, rzeźby i grafiki.
- 2) Wyższe szkoły nieakademickie — Wyższe Szkoły Sztuk Plastycznych — nastawione na współpracę z przemysłem, architekturą i rękodziełem, posiadające takie działy specjalizacji jak: architektura wnętrz, sprzętarstwo, ceramika, malarstwo ścienne, scenografia, tkactwo, poligrafika, plastyka architektoniczna, mozaika, rzeźba architektoniczna, metal, drzewo, szkło, konserwacja zabytków.

- 3) Licea Sztuk Plastycznych, przygotowujące do wyższych studiów (z przedmiotami ogólnokształcącymi) na podbudowie normalnej szkoły podstawowej.

- 4) Licea Technik Plastycznych, mające za zadanie kształcenie pracowników sztuki, przygotowanych do pracy w przemyśle, rzemiośle i architekturze w charakterze techników, względnie mistrzów. Kształcą one w zakresie tkactwa, meblarstwa, metalo-plastyki, ceramiki, poligrafiki, introrigatorstwa, rzeźby i koronkarstwa. Ogółem posiadamy obecnie 31 szkół plastycznych z ogólną liczbą uczniów około 4700 (w tym 46 proc. młodzieży chłopskiej i robotniczej).

Zasadniczym programem reformy ustroju szkolnictwa plastycznego było możliwe najsilniejsze związanie tego szkolnictwa z potrzebami kraju, z życiem gospodarczym, przemysłem i rękodziełem. W obecnej fazie prac nad przygotowywaną reformą — poddaje się rewizji istniejąca sieć szkolnictwa plastycznego, przystosowując poszczególne szkoły do swego zaplecza (w poszczególnych szkołach pewne działy będą związane z przemysłem lokalnym). W związku z tym przewiduje się przekształcenie Liceów Sztuk Plastycznych na licea technik plastycznych, aby w ten sposób dać im charakter zawodowy i silniej powiązać z potrzebami życia gospodarczego. W obecnym okresie nawiązuje się coraz ściślejszy kontakt z przemysłem (głównie z Ministerstwem Przemysłu Lekkiego), co umożliwi wyposażeń szkół w urządzenia techniczne oraz uzyskanie surowców, potrzebnych do ćwiczeń. Szkoły wyższe wypracowują dla przemysłu wzorce dla masowej, seryjnej produkcji.

Liczne tegoroczne zjazdy i konferencje sprecyzowały wytyczne programowe dla wszystkich typów szkolnictwa plastycznego. Postawiono konieczność podjęcia metody twórczej, metody realizmu socjalistycznego, opartej na marksistowsko-leninowskiej filozofii dialektycznej. Jedynie ta metoda może uzbroić twórców i pedagogów w świadomość ideologiczną i środki techniczne dla tworzenia dzieł sztuki, odzwierciedlających wielkie przeobrażenia społeczne, kulturalne i psychologiczne naszej epoki. Planowa zaś gospodarka stawia konkretne zadania przed szkolnictwem plastycznym.

Ostatnia wystawa plastyków jak również działalność niektórych szkolnych pracowni plastycznych wykazują, że jest niemożliwe zastosowanie dotychczasowych środków formalnych, wynikłych z fałszywej formalistycznej metody nauczania, do wyrażenia nowej teorii. Widać tu całą bezsilność autorów, nieumiejętność obserwacji natury i brak emocjonalnego ustosunkowania się do tematu. Dlatego czołowym zadaniem szkolnictwa plastycznego winno być pobudzenie i rozwinięcie świadomości ideologicznej studenta oraz szkolenie go w podstawowych przedmiotach: rzetelnej obserwacji natury i prawidłowym realistycznym rysunku.

Połączenie Wyższych Szkół Plastycznych z Akademią (w Warszawie i Krakowie) spowoduje: 1) ujednostajnienie programu nauczania, a co za tym idzie — kwalifikacji zawodowych; 2) osłabienie „artystowskich“ tendencji czystej sztuki, panujących w Akademiach; 3) podniesienie na wyższy poziom przedmiotów warsztatowych; 4) ułatwienie gospodarki personalnej i materialnej na tych uczelniach. Zreorganizowane Akademie wprowadzą drugi stopień kształcenia wyższego — aspiranturę.

Akcja realizowania konkretnych programów obejmuje szkoły wyższe i średnie tj. 5-letnie Licea Technik Plastycznych. Zostanie ostatecznie sprecyzowana siatka przedmiotów zawodowych i ogólnokształcących. Te ostatnie są wspólne dla wszystkich rodzajów liceów artystycznych.

SZKOLNICTWO TEATRALNE

Zorganizowane szkolnictwo teatralne istnieje stosunkowo bardzo niedawno. Najważniejszą szkołą przed wojną był Państwowy Instytut Sztuk Teatralnych, założony w 1932 r., z 2 wydziałami: aktorskim i reżyserskim. Uczniów było raczej niewielu, w okresie 1932 — 1939 wyszło z PIST-u mniej więcej 200 aktorów i reżyserów. Oprócz tej uczelni była przed wojną pewna ilość średnich szkół prywatnych o po-

ziomie bardzo nierównym. Programy i systemy nauczania były w tych szkołach różne, zależnie od wykładowcy, od czasu trwania nauki, od kierownictwa itp.

Już w połowie 1945 r. PIST wznowił swą działalność w Łodzi pod dyrekcją Zelwerowicza. W 1946 r. uczelnia przekształciła się w Państwową Wyższą Szkołę Teatralną (pod dyrekcją Schillera) z 3 wydziałami: aktorskim, reżyserskim i dramaturgicznym. W tym czasie zorganizowano również 7 średnich szkół dramatycznych oraz Liceum Techniczno-Teatralne dla kształcenia techników teatralnych (stolarzy, fryzjerów, elektromonterów itp.) z równoczesnym prowadzeniem przedmiotów ogólnokształcących. W Łodzi powstała Szkoła Charakteryzacji Artystycznej dla teatru oraz Szkoła Teatru Lalek. W zakresie programowym nowym wydziałem w stosunku do przedwojennego PIST-u jest wydział dramaturgiczny, szkolący kierowników teatrów, recenzentów itd. Wydział ten przewidziany jest jako zaczątek przyszłego studium teatrolologicznego. Szkoła uruchomiła również kurs operowy, kurs scenograficzny, oraz kurs dla instruktorów teatrów. W całości jednak, jak na nasze ówczesne możliwości, cały plan był trochę chaotyczny i zbyt pośpieszny.

W 1948 r., po szeregu konferencji z udziałem wybitnych działaczy i pedagogów, postanowiono:

1) zlikwidować wszystkie średnie szkoły dramatyczne ze względu na niski poziom nauczania i brak pedagogów,

2) poważniejsze średnie szkoły (Warszawa, Kraków) przekształcić na wyższe szkoły aktorskie,

3) szkolenie aktora postawić na poziomie szkoły wyższej,

4) szkolenie scenografa pozostawić wyższej szkole plastycznej, kształcenie operowe — wyższej szkole muzycznej lub wyższej szkole operowej,

5) uporządkować i zunifikować programy wyższych szkół.

Po przeorganizowaniu tych uczelni stan szkolnictwa teatralnego w roku 1949 był i jest w chwili obecnej następujący:

Wyższa Szkoła Teatralna (3-wydziałowa) w Warszawie i

Wyższe Szkoły Aktorskie (1-wydziałowe) w Łodzi i w Krakowie.

W dalszym ciągu pozostaje Liceum Techniczno - Teatralne oraz Szkoła Dramatyczna Teatru Lalek.

Innym poważnym zagadnieniem okazało się kształcenie instruktorów Teatrów Ochotniczych, które odgrywają i będą odgrywać coraz poważniejszą rolę w amatorskim ruchu artystycznym. Istniejący zatem kurs instruktorski w Łodzi przemianowano na oddzielną szkołę Instruktorów Teatrów Ochotniczych, a obok nich powstają inne tego typu szkoły w Warszawie, Lublinie, Poznaniu i Bydgoszczy. Projektuje się dalsze rozszerzenie sieci szkół instruktorskich (w najbliższej przyszłości powstanie szkoła na Śląsku).

Festiwal poznański, podobnie jak w dziedzinie szkolnictwa muzycznego i plastycznego, tak samo w dziedzinie szkolnictwa teatralnego postawił konkretnie sprawę dokończenia reformy, a więc sprawę ustrojowo - organizacyjną, sprawę ujednoczenia programu, unowocześnienia metod pracy, stworzenia atmosfery, sprzyjającej wychowaniu nowego aktora, świadomego swych zadań w Polsce Ludowej.

Intensywna praca zainteresowanych pedagogów, aktorów, bądź też reżyserów w ramach Komisji Ustrojowo-Programowej Ministerstwa Kultury i Sztuki realizuje obecnie postulaty, wysuwane na Festiwalu poznańskim i na szeregu narad programowych w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Jeżeli chodzi o wyższą szkołę — należy otoczyć szczególną opieką teatr studyjny (warsztat szkoły teatralnej), jako placówkę pedagogiczną i gospodarczą. Dla pogłębienia studiów i podniesienia kwalifikacji nowego aktora i reżysera należy przejść w wyższej szkole ze studiów 3-letnich na 4-letnie, należy otoczyć opieką nie tylko studenta ale i absolwenta, tworząc — dla dalszego doskonalenia się w jego specjalności — Teatry Młodych, lub angażując go na taką placówkę, na której będzie miał do pewnego stopnia dalszą pedagogiczną opiekę. Takie placówki jak warsztat szkoły teatralnej lub Teatr Młodych winny być terenem słuchaczy i absolwentów różnych szkół artystycznych (muzycznych, plastycznych i technik teatralnych) ze słuchaczami szkół teatralnych.

Praca absolwentów w specjalnym Teatrze Młodych, częściowo pod opieką pedagogów, będzie drugim stopniem kształcenia wyższego, pewnym rodzajem aspirantury w szkolnictwie teatralnym. Skoro zaś zaistnieją odpowiednie warunki techniczne — Wyższą Szkołę Teatralną należy przeorganizować na Akademię, która włączy do swego programu drugi stopień wyższego kształcenia, jak również rozszerzy swój zakres o wszelkie potrzebne studia (studio reżysera operowego, baletmistrza, studio aktora radiowego, ew. filmowego).

Szkoły Instruktorskie (dla kierowników Teatrów Ochotniczych) są jeszcze bardzo młode i dopiero w 1950 r. wypuściły pierwszych absolwentów. Ich wartość i przydatność okaże się w niedalekiej przyszłości. Obecna reforma idzie w tym kierunku, ażeby i tę szkołę pogłębić i studium 2-letnie przekształcić na 3-letnie, dodając do odpowiednich przedmiotów zawodowych szereg przedmiotów ogólnokształcących, głównie ideologicznych i humanistycznych (ze specjalnym uwzględnieniem zagadnień literatury i teatru). Będą to zatem rozwojowe Licea Instruktorskie. Opieka nad młodzieżą w tych szkołach winna iść, między innymi, w kierunku wyrobienia odpowiedniego stosunku ideowego i zawodowego do pracy w teatrze amatorskim. Słuchacz liceum, który marzy o aktorstwie w teatrze zawodowym, jest tu nie na miejscu.

Zagadnienie kadr aktorskich jest wyjątkowo trudne. Według obliczeń różnych komisji ministerialnych będziemy mieli jeszcze przez wiele lat za mało aktorów wykwalifikowanych, a obecny stan kwalifikacji zawodowych i ideologicznych jest jeszcze niedostateczny. Przedłużając teraz wyższe studia, należy zaradzić jednocześnie w inny sposób sytuacji. Projektuje się założenie Studiów Teatralnych. Będą to: 1) studia dla zawodowych, pracujących już aktorów, obejmujące najważniejsze przedmioty zawodowe, przedmioty ideologiczne oraz ogólnokształcące z zakresu historii i literatury; 2) studia dla nowych kandydatów (również przy teatrach) głównie ze środowisk robotniczo - chłopskich, z ruchu amatorskiego. Będą to jak gdyby szkoły średnie (3-letnie), z przedmiotami ogólnokształcącymi, w rodzaju skróconego liceum. Absolwent takiej szkoły może iść od razu do zawodu, lub przejść na trzeci rok do Wyższej Szkoły Teatralnej na wydział aktorski. Nastąpi odpowiednie powiązanie programów.

Reforma ta nie rozwiązuje jeszcze całkowicie wszystkich zagadnień związanych z kształceniem pracowników dla przyszłego polskiego teatru. Pozostaje jeszcze nie ustalona kwestia reżysera opery i baletu, aktora filmowego i radiowego, wreszcie kwestia charakteru studium dramaturgicznego. Nowy rok szkolny wykaże, jak będzie realizowany program, jakie da wyniki w ujednoczonych wyższych szkołach i jakie wyniki osiągną nowe studia teatralne oraz szkoły instruktorskie. Rok ten

będzie w każdym razie wejściem w fazę planowego ustawiania szkolnictwa teatralnego i w fazę najbardziej koniecznego i realnego kształcenia przyszłych kadr.

SKOLNICTWO CHOREOGRAFICZNE

Przed wojną było u nas około 25 szkół choreograficznych różnych typów. Były to szkoły prywatne, z wyjątkiem Miejskiej Szkoły Baletowej przy Operze Warszawskiej. Programy i metody pracy tych szkół były bardzo indywidualne, zależne przeważnie od kierownika szkoły. Poważniejszą rolę odegrała Miejska Szkoła Baletowa przy Operze, która wychowała większość tancerzy i baletmistrzów polskich. Uprawiano tam wyłącznie balet klasyczny — jeśli chodzi o kierunek zawodowy, poza tym szkoła obejmowała (w zakresie ówczesnej szkoły powszechnej) przedmioty ogólnokształcące. Szkoły prywatne miały przeważnie charakter szkół rytmiki i plastyki. Całe przedwojenne szkolnictwo choreograficzne szło u nas w dwóch kierunkach: baletu klasycznego oraz rytmiko - plastyki, która dopiero w ostatnich latach zaczęła częściowo przekształcać się w tzw. taniec wyzwolony.

Szkoły prywatne były wybitnie elitarne i spełniały raczej funkcję pobocznego wychowania artystycznego zamożniejszych dzieci i młodzieży, lub były po prostu rozrywką dla amatorów tańca artystycznego.

W 1945 r. powstaje cały szereg szkół choreograficznych, przeszło 20. Jednakże szkoły te w dalszym ciągu nie mają określonej organizacji wewnętrznej ani programu nauczania. Dopiero w końcu 1948 r. Komisja Ustrojowo - Programowa Szkolnictwa Artystycznego przystąpiła do opracowania projektu ustroju szkolnictwa choreograficznego. Zostały ustalone następujące zasady:

1) Podstawową szkołą baletową ma być 4-letnie liceum choreograficzne z ogólnokształcącymi przedmiotami i z 2-letnim kursem wstępnym.

2) Oprócz liceum należy organizować równoległe 6-letnie szkoły choreograficzne (bez przedmiotów ogólnokształcących) oraz wyższe kursy choreograficzne.

3) Istnieje konieczność organizowania krótkoterminowych kursów instruktorskich.

Kształcenie tancerza winno zaczynać się w wieku 11 — 12 lat, a zatem kurs wstępny do liceum, względnie pierwszej klasy szkoły średniej winien obejmować młodzież szóstej i siódmej klasy szkoły podstawowej. W dalszej pracy Komisja Ustrojowo - Programowa przygotowała projekty programów, a specjalny zjazd choreografów w lecie 1949 r. w Augustowie pracował nad ujednoczeniem metod kształcenia oraz syntezą tańca klasycznego z tańcem wyrazistym, jako podstawą tańca realistycznego.

W roku szkolnym 1949/50 istniały dwa państwowe licea choreograficzne: w Warszawie i w Sosnowcu, przy czym liceum warszawskie miało obejmować również dział widowiskowy czyli cyrkowy. W praktyce okazało się, że kształcenia cyrkowego absolutnie nie da się pogodzić z artystycznym kształceniem tancerza, okazało się również, że typ liceów choreograficznych jest najwłaściwszą formą kształcenia choreograficznego. Szkoła baletowa musi mieć zorganizowany w sposób właściwy program i rozkład zajęć. Tylko liceum może zapewnić i wykształcić ogólne (uprawniające do wstępu na każdą wyższą uczelnię) i odpowiednie zorganizowanie pracy.

W bieżącym roku szkolnym sieć liceów choreograficznych powiększy się o trzy następne (Gdańsk, Poznań, Wrocław). Według ostatecznej decyzji Komisji Ustrojowo-

Programowej — liceum będzie szkołą 5-letnią. Wraz z dwiema klasami wstępnymi kształcenie zawodowego tancerza będzie trwać 7 lat, co jest właściwie minimalnym okresem do opanowania techniki na wysokim poziomie. Program liceum obejmie przedmioty ogólnokształcące według siatki i programu innych liceów artystycznych, wszechstronnie ujęte przedmioty zawodowe (jak taniec klasyczny, taniec wyzwołany, taniec ludowy, taniec charakterystyczny, rytmika i inne) oraz przedmioty związane z zawodem jak umuzykalnienie, historia tańca, charakteryzacja, kostiumologia itd.

Olbryzmie zapotrzebowanie na tancerzy w związku z rozwojem i popularnością opery, teatrów muzycznych i składanych imprez estradowych stwarza konieczność kształcenia jak największej ilości choreografów, co nie powinno jednak przesłaniać konieczności podniesienia poziomu tancerzy, a więc długiego i poważnego kształcenia. Bardzo smutnym zjawiskiem jest ciągle jeszcze słaby poziom naszych baletów obok istnienia wielu wybitnych talentów. Brak jest naturalnie sił pedagogicznych, no i dotąd nie było poważnie i wszechstronnie zorganizowanych szkół. Rzeczą bardzo pożądaną byłoby uzyskanie sił pedagogicznych z zewnątrz, przede wszystkim ze Związku Radzieckiego, gdzie balet stoi na niezwykle wysokim poziomie.

Organizowanie wyższej szkoły baletowej jest na razie przedwczesne. Absolwenci naszych liceów choreograficznych w większej ilości pojawiają się dopiero za parę lat, a wtedy może będą odpowiednie warunki do stworzenia nie tyle odpowiedniej Wyższej Szkoły Baletowej, lecz Studium Baletmistrzowskiego w ramach przyszłej Akademii Teatralnej.

SZKOLNICTWO FILMOWE

Szkolnictwa filmowego przed wojną u nas nigdy nie było. W ówczesnych warunkach rząd nie troszczył się absolutnie o poziom filmu i o jego rozwój. Każda produkcja filmu i każde kino było zresztą przedsiębiorstwem prywatnym, obliczonym wyłącznie na łatwy zysk.

Sytuacja filmu zmieniła się radykalnie w Polsce Ludowej, której rząd docenia w całej pełni rolę i znaczenie wychowawcze i kulturalne filmu oraz otacza jak największą opieką zarówno twórców jak i młodych adeptów sztuki filmowej. Film, jak wiadomo, jest i będzie zawsze sztuką docierającą w największym procencie do szerokich mas. Znaczenie wychowawcze filmu jest więc pierwszorzędne, kino w bardzo wielu wypadkach kształtuje i rozwija w ogóle smak artystyczny.

Problem stworzenia filmu na wysokim poziomie zaczęto u nas rozwiązywać wreszcie w sposób radykalny. Kolejne polskie filmy wymownie świadczą o szybkim rozwoju i postępie tej tak zaniedbanej u nas sztuki.

Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi (upaństwowiona w roku 1949), posiadająca około 200 słuchaczy, jest jedyną u nas uczelnią tego rodzaju i zadaniem jej jest nie tylko wyszkolenie dla polskiego filmu twórców stojących na wysokim poziomie artystycznym, ale także świadomych politycznie, doceniających rolę zwycięstwa socjalizmu w Polsce. Z murów szkoły filmowej wyjść powinni ludzie, którzy będą tworzyli filmy zgodnie z zasadami realizmu socjalistycznego, pełnowartościowe społecznie i artystycznie.

Celem więc szkoły jest kształcenie samodzielnych twórczych pracowników, zatrudnianych w procesie produkcji filmu. Szkoła ma kształcić kadry pracowników

filmowych (reżyserów, operatorów, scenarzystów itd., a ewentualnie również aktorów filmowych i kompozytorów) do wszystkich rodzajów produkcji filmowej, jak film fabularny, dokumentarny, oświatowy i inne. Szkoła łódzka pomyślana jest jako jedyny rezerwuuar artystycznych, twórczych pracowników i w przyszłości powinna stać się jedyną drogą dostępu do pracy w dziedzinie kinematografii.

Wyższa Szkoła Filmowa jest 4-letnia, podbudową jej są do pewnego stopnia Licea Fotograficzne. Zresztą nie jest tu wymagane jakieś konkretne przygotowanie zawodowe. Pierwsze 2 lata studiów są tzw. kursem unitarnym (ogólnym), obejmującym: 1) przedmioty, które mają dać słuchaczowi podbudowę ideologiczną i polityczną, 2) przedmioty stanowiące podbudowę kulturalną, jak historia sztuki, umuzykalnienie, języki, literatura itd., 3) przedmioty ściśle filmowe jak materiałoznawstwo, scenopisarstwo, systematyka filmu, montaż, analiza, technologia, dekoracja filmowa itd., 4) przedmioty naukowo - techniczne jak chemia, optyka, akustyka muzyczna, elektro - akustyka itd.

Po kursie ogólnym następuje podział na wydziały realizatorskie: operatorski i scenopisarSKI. Wyższa Szkoła Filmowa, ze względu na specyficzną treść wiedzy filmowej, jest uczelnią typu pośredniego, mającą cechy akademii Sztuk Pięknych i Politechniki. Elementy wykształcenia teoretycznego muszą być ściśle powiązane z ćwiczeniami praktycznymi, niejednokrotnie o charakterze zawodowym. W ciągu kursu unitarnego słuchacze nie mają kontaktu z praktyką filmową, a podbudowa praktyczna polega na opanowaniu techniki i kompozycji fotograficznej, przystosowanej do potrzeb filmu. Specjalizacja rozpoczyna się dopiero w trzecim roku.

Szkoła Filmowa bardziej niż inne uczelnie cierpi na brak pedagogów. Nieliczni najwybitniejsi specjaliści filmowi są w znacznym stopniu zajęci w produkcji. Specjalistów wyłącznie pedagogów jeszcze u nas nie ma. Jedynie projektowana pomoc ze Związku Radzieckiego umożliwiłaby intensywną pracę w kształceniu nowych kadr. Program szkoły nie jest ostatecznie skryształizowany. Oprócz wymienionych działów pozostaje nierozstrzygnięta kwestia aktora filmowego i specjalisty kompozytora filmowego; czy np. aktora filmowego ma kształcić Szkoła Filmowa czy Szkoła Aktorska, a kompozytora filmowego — Szkoła Filmowa czy Muzyczna. Są to problemy warte szerszego omówienia. Możliwe, że w najbliższym czasie zostaną one rozwiązane raczej na korzyść Szkoły Filmowej. Odpowiednie siły pedagogiczne i urządzenia pozwolą na stopniowe rozszerzenie działów; kandydatów do tej uczelni nie brakuje. Ostra selekcja zresztą jest tu wyjątkowo konieczna, gdyż ze względu na atrakcyjny charakter szkoły, usiłuje się tam dostać bardzo wiele jednostek o jedynie pozornych zamiłowaniach i uzdolnieniach.

Oprócz wymienionych typów szkół zawodowych oraz stopni poszczególnych uczelni zorganizowane są na terenie całego kraju tzw. Ogniska: muzyczne, plastyczne, choreograficzne. Szkoły te nie dają żadnych uprawnień zawodowych, a mają na celu danie słuchaczom (dzieciom, młodzieży i dorosłym) pewnych ogólnych podstaw i ogólnych wiadomości z danej dziedziny sztuki, rozwijanie zamiłowań i kształcenie smaku artystycznego oraz wyszukiwanie talentów i przygotowanie ich do szkół zawodowych. Program Ogniska jest swobodny, musi być dostosowany do możliwości danego ośrodka. W Ogniskach muzycznych zwraca się uwagę głównie na zespołowe

muzykowanie, a więc na chór, zespół instrumentalny, na instrumenty popularne jak akordeon, instrumenty szarpane, w miarę możliwości na instrumenty dęte i ewentualnie orkiestrę dętą. W Ogniskach plastycznych uprawia się głównie rysunek i pewne działy plastyki użytkowej w zależności od potrzeb i możliwości lokalnych, w ogniskach choreograficznych prowadzi się lekcje tańców ludowych.

Odpowiednie działy instruktorskie w zawodowym szkolnictwie artystycznym przygotowują kierowników ognisk artystycznych. Dla przyspieszenia akcji dostarczenia potrzebnej ilości kierowników ognisk organizuje się dorywcze krótkoterminowe kursy (w ośrodkach naukowych Ministerstwa Kultury i Sztuki) dla kandydatów posiadających pewne umiejętności artystyczne i odpowiednie przygotowanie ogólne.

Ogniska takie są niezwykle pożytecznymi placówkami dla upowszechniania kultury, potrzeba ich jest ogromna. Dalsze rozszerzanie sieci ognisk jest niestety bardzo trudne wskutek braku sił pedagogicznych.

*

Szkolnictwo artystyczne jest zagadnieniem bardzo poważnym, bowiem rozwój instytucji kulturalnych i rozwój życia artystycznego, mający w naszych socjalistycznych warunkach ogromne możliwości, zależy od poziomu i dobrej organizacji szkoły artystycznej. Długofalowa planowa działalność państwa ludowego może postawić zagadnienie szkolnictwa na odpowiednim poziomie organizacyjnym i artystycznym.

Mirosław Dąbrowski

List do redakcji

W związku z recenzją z „Misji Odyla Globocnika“ w 5 — 6 numerze „Myśli Współczesnej“ wyjaśniam co następuje:

Zaraz po powrocie do kraju na wiosnę 1947 roku podjąłem starania o wydanie in extenso dwóch najważniejszych dokumentów hitlerowskich, dotyczących prześladowania Żydów, a mianowicie sprawozdania Juergena Stroppa z likwidacji getta warszawskiego oraz sprawozdań Odyla Globocnika z operacji Reinharda, które były przedłożone Międzynarodowemu Trybunałowi Wojennemu w Norymberdze, pierwszy przy wywodzie oskarżenia przywódców hitlerowskich o prześladowanie Żydów, drugi przy wywodzie oskarżenia ogólnego przeciw organizacji SS.

Oba dokumenty miał wydać Centralny Komitet Żydów Polskich, jednakże z braku odpowiednich funduszy sprawa utknęła na martwym punkcie.

Nie mogąc doprowadzić do wydania obu dokumentów w całości, postanowiłem jednak zapoznać nasze społeczeństwo z oboma dokumentami przez możliwie dokładne przedstawienie ich treści oraz ich genezy i tła, ograniczając się do rzeczy koniecznych, aby przez zbędne komentarze nie zacierać wymowy samych dokumentów.

Już w pierwszej publikacji o likwidacji getta warszawskiego przedstawiłem na wstępie, na podstawie ujawnionych w Norymberdze dokumentów hitlerowskich, rozwój systematycznego prześladowania Żydów, zmierzającego do ich zupełnej zagłady. Zamieściłem też szereg fotografii samych dokumentów oraz autentycznych zdjęć z akcji w getcie, stanowiących część sprawozdania urzędowego.

W drugiej pracy ograniczyłem się do przedstawienia rozwoju zarządzeń zmierzających do całkowitej zagłady Żydów, do przedstawienia operacji Reinharda i roli jej kierownika Odyla Globocnika (Rozdział I).

Nie było moim zamiarem przedstawić rozwój gospodarczych zarządzeń przeciw Żydom, ich stopniowe wyniszczenie ekonomiczne, które było zresztą tylko w t ó r n y m momentem samej akcji zagłady Żydów. Strona gospodarcza ostatecznej zagłady Żydów, przeprowadzonej w toku operacji Reinharda, zajmuje miejsce w mojej pracy o tyle, o ile jest ona przedmiotem sprawozdań Globocnika, które tej stronie przeprowadzonej przez niego akcji są poświęcone. Dlatego od rozdziału II przechodzę do treści dokumentu tj. do treści samych sprawozdań. Recenzja mylnie nazywa ją genezą dokumentu.

Zgodnie z podstawowym założeniem, ażeby przedstawić ściśle nieznanemu szerszemu ogółowi i nieopublikowane nie tylko w Polsce ale i zagranicą, nieobjęte również zbiorem wydanym przez Centralny Komitet Żydów w Ameryce pod redakcją ma-

Jora Kriegera, sprawozdania Globocnika, przytaczam tylko własne oświadczenia Globocnika, tak wymowne w swej szczerości. Mylnie zatem przypisuje mi recenzja domniemaną niezgodność jego twierdzeń z faktami, wynikającą z dniem recenzji z innych dokumentów. Z samego tytułu odnośnych rozdziałów jak i z ich treści wypływa, że mowa tylko o twierdzeniach samego Globocnika, a nie autora publikacji.

Z tych samych względów mylnie zarzuca mi recenzja, jakoby krytyczne wypowiedzi Franka i Kruegera o usunięciu robotników żydowskich z przemysłu wojennego w Gubernii Generalnej, odnosił do innego, późniejszego okresu niż ten, w którym były wyrażone. Nie miałyby to zresztą żadnego sensu, gdyż w tym późniejszym czasie byłyby w ogóle spóźnione. Przypuszczenie recenzji, że Frank i Krueger zgadzali się jakoby z zarządzeniem zagłady Żydów specjalistów w fabrykacji broni jest zupełnie dowolne, a w istocie ani Frank ani nawet Wehrmacht nie miał w tej sprawie możliwości sprzeciwu, gdyż ostateczną zagładę Żydów przeprowadzono z najwyższego rozkazu samego Fuehrera poprzez Himmlera jako Reichsfuehrera SS, który miał w tej sprawie identyczne zdanie.

Mylny jest też zarzut dowolnego wyboru omawianych dokumentów. Omawiam tylko k o Ń c o w e sprawozdania Globocnika, które stanowią dokument norymberski i zyskały przez to znaczenie światowe, dokumenty powołane w ich treści lub ściśle z nimi związane, tak że są jakby ich załącznikami.

Niesłusznie pomniejsza recenzja znaczenie wytycznych Himmlera o sposobie zużytkowania zagrabionego mienia żydowskiego, gdyż na nie powołuje się właśnie Globocnik w swoich sprawozdaniach, stanowią one zatem niezbędne dopełnienie. Następnie z tych wytycznych wynika haniebnny udział najwyższych władz Trzeciej Rzeszy, Wehrmachtu i firm przemysłowych w zbrodni, o której Frank powiedział na rozprawie przed Międzynarodowym Trybunałem Wojennym w Norymberdze, że t y s i ą c lat nie zdoła zatrzeć jej w pamięci świata.

Przechodzę do najważniejszego błędu recenzji, który domaga się sprostowania w imię prawdy historycznej tym bardziej, że osłabia pośrednio znaczenie zbrodni.

Zdaniem recenzji właściwym tłem i pobudką zagłady Żydów był „proces przymusowej centralizacji i koncentracji kapitału w Rzeszy hitlerowskiej.“ Recenzja tłumaczy całą akcję zagłady Żydów pobudkami ekonomicznymi. Jest to błąd oczywisty. Wystarczy chociaż z niechęcią wziąć do ręki „Mein Kampf“ Hitlera, aby stwierdzić raz jeszcze, że od samego początku swej działalności Hitler wypowiedział walkę Żydom całego świata ze względów ideologicznych, „rasowych“, przy czym nie było mowy o motywach gospodarczych.

Już w drugim rozdziale pierwszego tomu, mówiąc o swym pierwszym pobycie we Wiedniu, na progu samodzielnego życia po śmierci rodziców, Hitler popada w antysemityzm jak w chorobę umysłową, bez żadnego uzasadnienia, poza jedynie powierzchnym zarzutem, że Żydzi są szermierzami ideologii marksistowskiej. Choroba jest tym niebezpieczniejsza, że zasilana fanatyzmem, któremu Hitler nadaje z braku jakiegokolwiek wykształcenia cechę jakby religijną: wierzy, że „broniąc się“ przeciw Żydom, spełnia wolę „Wszchemocnego Stwórcy“. Warto sprawdzić tytuły ustępów i góry każdej strony: Wandlung zum Antisemiten, der Jude als Fuehrer der Sozialdemokratie, Juedische Dialektik, Marxismus als Zerstoerer der Kultur. Również przy końcu swego „dzieła“ Hitler wzywa do walki z „żydowskim niebezpieczeństwem światowym“ (die juedische Weltgefahr) dla dobra „aryjskiej ludzko-

ści“... Od powyższego „wyznania wiary“ jest tylko jeden krok do ostrego szału: decyzji wymordowania s z e ś c i u m i l i o n ó w ludzi, nie wyłączając znakomitych patriotów niemieckich. Krok ten podyktowała Hitlerowi niezwiązana z pobudkami gospodarczymi nienawiść do Żydów, rosnąca gwałtownie z wzrastającym do rozmiarów klęski niepowodzeniem, które Hitler przypisywał wpływowi żydowskiemu na całym świecie. Świadczą o tym wszystkie wypowiedzi Hitlera w kwestii żydowskiej, z 30 stycznia 1939 i 1941 roku, w dniu najazdu na Związek Radziecki i inne. Nie ma w nich mowy o pobudkach ekonomicznych. Sekundują Hitlerowi najbliżsi współpracownicy, w pierwszym rządzie Goebbels, w słynnych artykułach ogłaszanych w „Reichu“, zwłaszcza po zawiedzionych nadziejach na rychłe zwycięstwo w ZSRR (artykuł pt. Żydzi są winni! z 16 listopada 1941 roku). W najstraszliwszej wypowiedzi tajnej hitlerowskiego przywódcy, dr Hansa Franka, na posiedzeniu „rządu“ w Krakowie jest ta sama wyraźna zapowiedź zupełnej zagłady Żydów, ale i tam nie ma mowy o pobudkach ekonomicznych, a o jakiejś „koncentracji przymusowej i centralizacji kapitału“, jak mylnie sugeruje recenzja.

Nienawiść do Żydów towarzyszy Hitlerowi aż do ostatecznej klęski, do marnego końca jego życia, i zostaje wyrażona w testamencie, stanowiącym przygnębiający dowód ubóstwa umysłowego człowieka, który mienił się Fuehrerem narodu niemieckiego.

Ta zoologiczna nienawiść z ukrytą myślą o zagładzie ostatecznej była istotnym powodem i nicią przewodnią wszystkich kolejnych zarządzeń przeciw Żydom, począwszy od podstawowego rozkazu Reinharda Heydricha z 21 września 1939 roku. Ta myśl była powodem przenoszenia Żydów z jednej kategorii obozów do drugiej, usunięcia ich z zakładów przemysłu wojennego. I na to nie mógł poradzić ani Frank, ani Speer, ani Krueger. Dlatego recenzja mylnie doszukuje się w tych zarządzeniach rywalizacji monopolów z SS itp. Wszystko to było trzeciorzędne i nie miało żadnego znaczenia wobec powziętej decyzji ostatecznej zagłady Żydów bez względu na interesy armii czy przemysłu.

Podjęcie materialistyczne nie polega na tym, aby dorabiać uzasadnienie „ekonomiczne“, którego nie było, a które zaciemnia obraz zbrodni, smutny obraz największego upadku człowieczeństwa w XX wieku.

Recenzja pominęła natomiast zupełnie, że książka zawiera prócz fotografii niektórych kart sprawozdań również ich oryginalny niemiecki tekst (wraz z tłumaczeniem polskim), a w szczególności słynne wykazy szczegółowe walut, kosztowności itp. zabranych pomordowanym Żydom. Były one w swoim czasie cytowane na rozprawie w Norymberdze i na wieczną hańbę reżimu hitlerowskiego zostały utrwalone w protokóle Trybunału Międzynarodowego. Recenzja pominęła też, że praca powołuje po raz pierwszy dokument, który stwierdza, że Hitler był obecny w towarzystwie Himmlera przy uśmiercaniu Żydów w obozie śmierci — w komorach gazowych i w rezultacie domagał się przyspieszenia metody zabijania, co potwierdza przedstawione wyżej wyjaśnienie właściwych pobudek zagłady Żydów.

Stanisław Piotrowski

BIBLIOTEKA
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W GDANSKU

CZYTAJCIE I PRENUMERUJCIE

Prasa Radziecka.

Dzienniki i czasopisma polityczne

PRAWDA

Organ Komitetu Centralnego i Moskiewskiego Komitetu WKP(b).
Ukazuje się codziennie.

IZWISTIA

Organ Prezydium Rady Najwyższej ZSRR.
Ukazuje się codziennie oprócz poniedziałków.

BOLSZEVIK

Teoretyczny i polityczny dwutygodnik Centralnego Komitetu WKP(b).

NOWOJE WREMIA

Czasopismo tygodniowe. Oświetla zagadnienia polityki zagranicznej Związku Radzieckiego i innych państw, zaznajamia czytelników z życiem wszystkich narodów świata z ich walką o demokrację i trwały pokój.

STORONNIKI MIRA

Miesięcznik wydawany przez Komitet Wszechświatowego Kongresu Zwolenników Pokoju.
Zawiera: artykuły dotyczące akcji walki o pokój, sprawozdania z obrad Stałego Komitetu WKZP.

Czasopisma naukowe

WIESTNIK AKADEMII NAUK SSSR

Rok wydania XX
Czasopismo oświetla problemy zasadnicze, stojące przed nauką radziecką i zaznajamia czytelników z naukowo-badawczą działalnością zakładów Akademii Nauk ZSRR i poszczególnych uczonych, pracujących w systemie Akademii. Czasopismo podaje artykuły ogólnego charakteru o zagadnieniach zasadniczych nauki radzieckiej, relacje z ważniejszych konferencji naukowych i narad, materiały z dziedziny historii nauki ojczystej, notatki informacyjne o działalności bieżącej instytucji naukowych, artykuły krytyczne i recenzje o pracach naukowych, wydawanych przez Akademię Nauk ZSRR.

12 numerów rocznie.

WOPROSY FILOZOFII

Czasopismo Instytutu Filozofii Akademii Nauk ZSRR

Rok wydania IV

Czasopismo poświęcone jest opracowaniu naukowemu dialektycznego i historycznego materializmu; historii filozofii (marksistowskiej i przedmarksistowskiej, w szczególności filozofii rosyjskiej i filozofii narodów ZSRR), filozofii nauk przyrodniczych, logiki, estetyki i innych działów filozofii oraz pokrewnych jej dziedzin wiedzy.

Pismo stawia sobie za cel prowadzenie aktywnej i nieprzejednanej walki z filozofią reakcji burżuazyjnej, z obiektywizmem burżuazyjnym, walki o leninowską zasadę partyjności w filozofii, o wojujący materializm.

Czasopismo jest przeznaczone dla pracowników naukowych, zaawansowanych czytelników, interesujących się zagadnieniami filozofii.

3 numery rocznie.

WOPROSY EKONOMIKI

Organ Instytutu Ekonomiki Akademii Nauk ZSRR

Rok wydania III

Czasopismo oświetla i opracowuje zagadnienia marksistowsko-leninowskiej teorii ekonomicznej, zagadnienia politycznej ekonomii socjalizmu i stopniowego przejścia do komunizmu, zagadnienia podstawowych dziedzin ekonomiki radzieckiej, zagadnienia ekonomiki krajów demokracji ludowej, zagadnienia imperializmu i powszechnego kryzysu kapitalizmu, walki dwu obozów, kryzysu systemu kolonialnego; zagadnienia ruchu robotniczego i narodowo-wyzwolenczego, teoretyczne zagadnienia statystyki, historii gospodarki narodowej i historii myśli ekonomicznej. Pismo demaskuje ideologię reakcji imperialistycznej, poddaje analizie krytycznej podstawową radziecką i zagraniczną literaturę ekonomiczną, zamieszcza wykłady i konsultacje w sprawach zagadnień ekonomicznych. Czasopismo jest przeznaczone dla pracowników naukowych i szerokich warstw czytelników, interesujących się zagadnieniami ekonomicznymi.

12 numerów rocznie.

WOPROSY HISTORII

Organ Instytutu Historii Akademii Nauk ZSRR

Rok wydania V

Czasopismo poświęcone jest naukowemu opracowaniu zagadnień historycznych na zasadzie marksistowsko-leninowskiej metodologii. Pismo obejmuje historię starożytną, średniowieczną, nową i najnowszą, w pierwszym rzędzie historię narodów ZSRR. Pismo stawia sobie za cel nieprzejednaną walkę ze zniekształceniem marksizmu w nauce historii, a przede wszystkim z burżuazyjnym kornopolityzmem.

W dziale krytyczno-bibliograficznym zamieszczone są przeglądy krytyczne, artykuły, recenzje o pracach nad zagadnieniami historycznymi, ukazującymi się w ZSRR i zagranicą. Czasopismo przeznaczone jest dla pracowników naukowych, nauczycieli historii i lektorów.

12 numerów rocznie.

Czasopisma Radzieckie zaprenumerować można na rok 1951 u każdego kolportera prasy partyjnej, przewodniczącego zakładowego koła TPPR, w Klubach Międzynarodowej Prasy i Książki lub bezpośrednio w rozdzielniach PPK „RUCH”.

Ponadto wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie Urzędy i Agencje Pocztowe w kraju i księgarnie „Domu Książki”.

TREŚĆ NUMERU 10 (53) PAŹDZIERNIK 1950

Prof. dr Juliusz Starzyński — Nowe zadania polskiej sztuki i nauki o sztuce	3
A. I. Burow — Estetyka marksistowsko-leninowska przeciwko naturalizmowi w sztuce	13
Mgr Ryszard Matuszewski — Literatura polska w latach 1945—1950	46
Inż. arch. Jan Minorski — Architektura nowej Warszawy	71
Mieczysław Porębski — Nowa droga plastyki polskiej	105
Mgr Witold Rudziński — Zagadnienia współczesnej muzyki polskiej	119
Edward Csato — Walka o realizm socjalistyczny w polskim teatrze	139
Aleksander Wojciechowski — Sztuka wsi polskiej w latach 1945—1950	154

KRONIKA

Mirosław Dąbrowski — Reforma szkolnictwa artystycznego	166
*	
Dr Stanisław Piotrowski — List do Redakcji	180

Prenumerata półroczna zł 15.—, roczna zł 30.—
Konto PKO I-14004.

Prenumerata i kolportaż: PPK „RUCH“, Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16, tel. 81041.
Numery poprzednie Myśli Współczesnej można nabywać w kiosku RSW „Prasa“,
Smolna 12.

Adres Redakcji: Warszawa, Narbutta 8 m. 6, tel. 4-13-67
Redaktor naczelny przyjmuje w soboty, godz. 12 — 13.
Sekretarz Redakcji przyjmuje w czwartki, piątki, soboty godz. 11 — 14.

Skład przyjęto — październik 1950. Druk ukończono — październik 1950. Nakład-9000
Na pap. druk. sat. kl. VII, form. 70×100. Zam. 2499. B-129025
Zakłady Graf. R.S.W. „Prasa“ Warszawa, Smolna 10.

CENA NUMERU POJEDYŃCZEGO ZŁ 3.—