



NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Nr 1 (41) Rok II

Cena 75 gr - 1 strona

Warszawa, 7 stycznia 1951 r.

NA PROGU PÓŁWIECZA

Stojąc u progu nowego półwiecza, świat socjalizmu z dumą dokonywuje bilansu przeszłości i z ufnością patrzy w przyszłość. Półwiecze, rozpoczęte latami nieugiętej walki o prawa proletariatu, walki o wielkiego Lenina (tworzenie walekich podstaw przodującej proletariatu organizacji partyjnej, rewolucja 1917 r., przechodząca do historii jako półwiecze Rewolucji Październikowej, półwiecze budowy pierwszego w świecie państwa socjalizmu, półwiecze pogromu faszyzmu i stworzenie doktryny ludowych, chińskiej rewolucji i wkroczenia przodującego kraju świata ZSRR — w okresie budowy podstaw komunizmu.

Wkraczamy w nowe półwiecze pełni głębokiej ufności, że będzie ono półwieczem pokoju, półwieczem wspaniałego rozkwitu kultury socjalistycznej. Nigdy jeszcze tak potężne zdobycze techniki służyły sprawie człowieka. Świat socjalizmu po raz pierwszy ludzkość użyła całej techniki dla dobra powszechnego. Po raz pierwszy energia atomowa zaczęła służyć pokojowi. Socjalizm odwrócił bieg rzek, zażył ożywcze lasy, zamienił pustynie w sady, buduje kanały i gigantyczne zespoły fabryk, zaciera przeciwieństwo między pracą fizyczną a pracą techniczną, wprowadzając do budownictwa automatyzowane fabryki, tworząc nowe, na nieznana skalę działające maszyny. Po raz pierwszy w historii dorobek kulturalny, naukowy, techniczny przestał być przedmiotem hanu, stał się wspólnym dobrem przodujących narodów. Po raz pierwszy w historii ludzie pracy uczą się z własnego doświadczenia, wyzyskując dorobek wieków tworząc nowe formy kultury, pracy, cywilizacji.

Patrzynny w nadchodzące półwiecze pełni nadziei. Wzrastają burzliwe siły postępowej ludzkości oparte na przodującej technice, nauce, organizacji, kulturze. Imperializm zakończył półwiecze medytacjami o użyciu bomby atomowej na Korei i w Mandżurii, obóz pokoju zamknął je manifestem II Światowego Kongresu, naród polski uwiecznił je ustawą o obronie pokoju, która ostrzegła:

„Art. 1. Kto słowem lub piśmem, za pośrednictwem prasy, radia, filmu lub w jakikolwiek inny sposób uprawia propagandę wojenną, popelnia zbrodnię przeciw pokojowi i podlega karze więzienia do lat 15“.

„Art. 2. Zbrodnię przeciw pokojowi popelnia w szczególności kto:

- podżega lub nawołuje do wojny,
- ułatwia szerzenie propagandy, prowadzonej przez ośrodki uprawiające kampanię podżegania do wojny,
- zwalcza lub spotwarza Ruch Obronców Pokoju“.

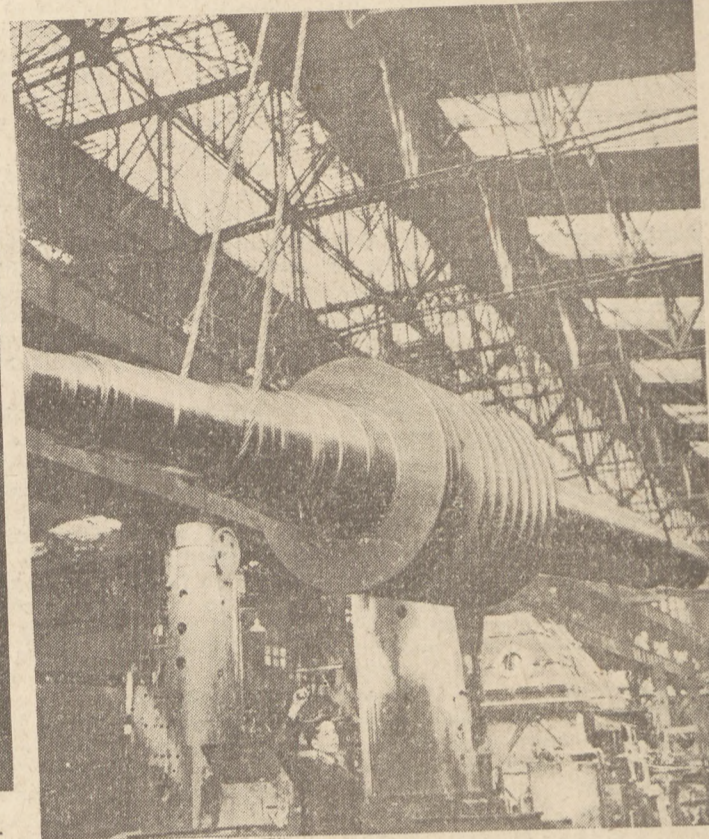
Nasz świat jest silny. Wywalczymy i utrzymamy trwałą pokój. Zbrodniarze i podżegacze wojenni staną w nadchodzącym półwieczu przed sądem opinii ludzkości. Nie zdołają zaćmić nieba potwornymi grzybami wybuchów atomówek. Niebo przyszłości człowieka, niebo nowego półwiecza będzie czyste. Coraz wyżej wznosić się będzie na nim słońce komunizmu.



Budownictwo polskie ma za sobą wiele wspaniałych osiągnięć. W chwili obecnej w osiedlu Nowa Huta pod Krakowem powstaje największa w Europie — poza Związkiem Radzieckim — huta stalowa. Na zdjęciu brygada ZMP przy pracy w Nowej Hucie.



Cały naród radziecki: uczniowie, inżynierowie, robotnicy i kolchoźnicy biorą udział w gigantycznym planie Stalina przeobrażenia przyrody. Na Dnieprze i na Woldze, koło Kujbyszewa i bohaterskiego Stalingradu wznoszą budowle komunizmu, dzięki którym miliony hektarów pustynnej ziemi przemienia się w żyzne pola. Na zdjęciu architekci Fiedor Topunow i Siergiej Biriukow przy opracowywaniu projektu kujbyszewskiej hydroelektrocentrale.



Rotor do turbiny o sile 25.000 kw w leningradzkich Zakładach Metalurgicznych im. Józefa Stalina.



Szklarnia stali w Groeditz w Niemieckiej Republice Demokratycznej.



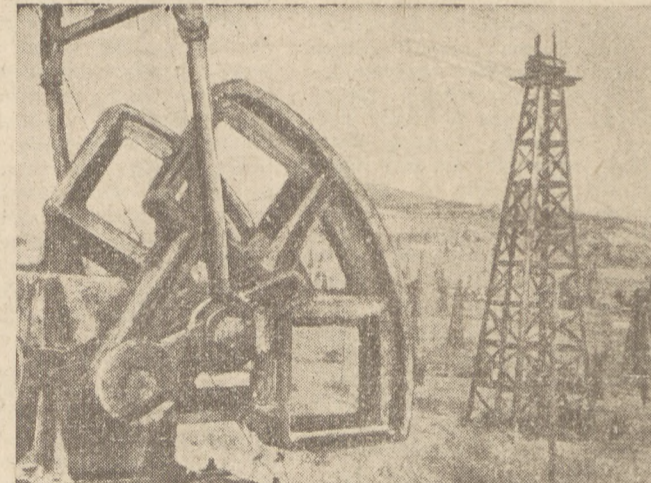
Kobiety chłwińskie — bohaterki pracy z fabryki w Mukdenie.



Naród rumuński buduje kanał długości 100 km łączący Dunaj z Morzem Czarnym. Wody kanału użyzną leżące dotychczas odłogi ziemie.



Kombajny radzieckie na chińskich polach.



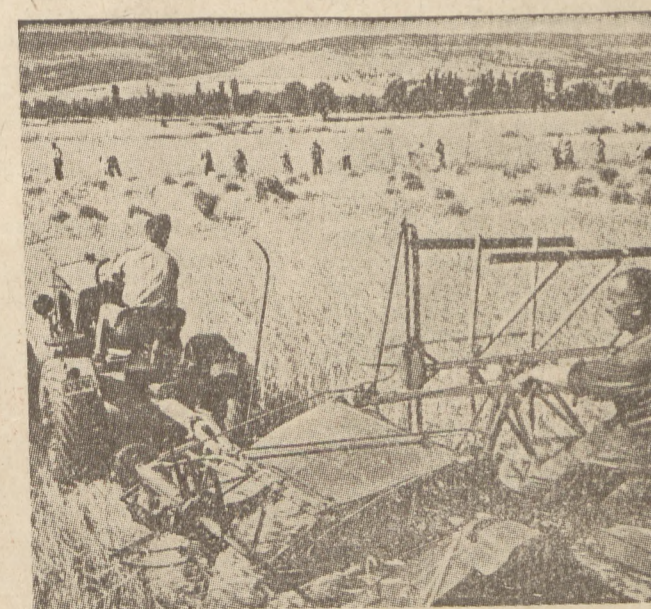
Nowe wieże wiertnicze w albańskim zagłębiu naftowym Kuczowa.



Michał Bodzsán, tokarz z węgierskiej fabryki samochodów Mavag jest czołowym przodownikiem pracy i wynalazcą nowej metody obróbki metali.



Górnicy czechosłowaccy, przodownicy pracy i racjonalizatorzy i synem.



Dzięki zastosowaniu nowoczesnych maszyn rolnictwo bułgarskie osiąga coraz wspanialsze rezultaty.

EUGENIA KOCHANOWSKA - WIŚNIEWSKA

LIST Z WYBRZEŻA

Z tygodnia na tydzień

Tegoroczny grudzień zaznaczył się na Wybrzeżu dużym ożywieniem na odcinku kulturalnym. Nasilenie różnorodnych imprez związanych z zakończeniem Miesiąca Poglębiaenia Przyjaźni Polsko - Radzieckiej zbliżało się z wydarzeniem szczególnej wagi: z przyznaniem nagród artystycznych miastu Gdańsk i Gdyni.

Nagrodę miasta Gdyni za całonocną działalność literacką otrzymał Franciszek Fenikowski, natomiast gdańska nagroda literacka, pierwsza w dziejach polskiego gdańska - przypadła w udziale Edwardowi Fiszerowi.

Obydwaj młodzi poeci, ściśle związani z Wybrzeżem od kilku lat, przysporzyli naszej poezji, dość bogiej w motywy marynistyczne, wielu wierszy plastycznie obrazujących nowe życie nad polskim morzem.

Nagrodę muzyczną m. Gdańska otrzymał dyrygent Filharmonii Bałtyckiej, dr. Zygmunt Latoszewski, mający poważne zasługi w dziele stworzenia Opery Gdańskiej, narodowej Gdyni zaś - długoletni kierownik najlepszego z amatorskich chórów na Wybrzeżu, dr. Stanisław Schmidt.

O ile te nagrody zostały uchwalone nieomal że bez dyskusji, o tyle wybór laureatów nagrody plastycznej był trudniejszy. Łutęjsze środowisko plastyczne odznacza się dużą różnorodnością i obfituje w talenty, przy czym młody narybek nie ustępuje roku swoim zasłużonym wychowawcom i pedagogom i zarówno profesorowie, jak i studenci zdobywali już nagrody ogólnopolskie na różnych konkursach i wystawach. Na przykład można wymienić choćby ostatnią wystawę prac młodzieżowych z zakresu plastyki w Warszawie, gdzie pierwsze miejsce zdobyła Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych w Sopocie, czy też ogólnopolską wystawę Zw. Plastyków, na której mimo surowej selekcji znalazło się aż trzydzieści prac profesorów tejże szkoły.

Ostatecznie po dłuższej naradzie nagrodę miasta Gdańska przyznano kierownikowi Gdańskiego Ogniska Plastycznego Bolesławowi Rogińskiemu, a nagrodę Gdyni - Bolesławowi Justowi. W ten sposób nagrodach tych znalazło odbicie znanie Miejskich Rad Narodowych z tego, co jest w tej chwili w życiu artystycznym Wybrzeża najdotkliwsze i najbardziej żywe - a to upowszechnianie amatorskiego sztuki artystycznego.

Wybrzeże uzyskało w tym roku cztery nowe szkoły artystyczne: liceum choreograficzne, liceum muzyczne, podstawową szkołę muzyczną i szkołę kierowników teatrów ochotniczych. Ponadto posiadamy gęstą już sieć ognisk terenowych. Przyszły rok zapowiada się jeszcze lepiej, bo ilość ognisk wzrośnie z 12 do 26-ciu.

Najlepszy dowód, jak dynamizujący jest wpływ tych terenowych ognisk sztuki - stanowią imprezy grudniowe.

Pierwsza z nich to wystawa prac artystów - amatorów, urządzona w jednej z ładniejszych świetlicy w Dworcu Gdańskim. Okręgowa Rada Związków Zawodowych zgromadziła tu 219 prac robotników i pracowników umysłowych rozmaitych przedsiębiorstw, którzy każdą wolną chwilę wykorzystują na naukę w ogniskach kultury plastycznej. Niektóre obrazy olejne, szkice węglem i drzeworytą są wręcz doskonałe. Zapowiadają samorodne talenty dużej miary np. Jackiewicz, marząc pokojowy z zawodu, który pracuje w ognisku, jako rozrabiacz ryb. Ciągły kontakt z plastykami, wykonywany z dobrymi wzorami wybiły w nim smak i nieprzeciętne uczucie barwy. Obraz jego „Nasze dziecko” to kompozycja przyciągająca wzrok ciepłym, przyjemnym a okiem kolorowym.

Wśród ogółu prac przeważa tematyka związana z walką o pokój - praca pracy na różnych odcinkach. Widać duży „olej”, ukazujący przedmiot tramwaju. Tytuł brzmi „Zobowiązanie wykonamy”. Autor, nawołując Bielan, jest robotnikiem Miejskich Zakładów Komunikacyjnych Gdynia - Gdańsk.

Ten obraz kwalifikujemy do pierwszej nagrody - mówi przewodniczący Komisji, wybierającej w imieniu Związku Plastyków, biologiczny udział w komisji, wybierającej prace na projektowaną ogólnopolską wystawę plastyki amatorów.

Komisja ta wybrała 24 obrazy.

Prof. Feliks Kopera jest wybitnym autorem kilkudziesięciu cennych monografii i prac z zakresu polskiej architektury, malarstwa i rzeźby. Posiada wielkie zasługi na polu muzealnictwa. Od 1901 roku jest dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie, które postawił na jednym z czołowych miejsc wśród muzeów polskich. W czasie okupacji ofiarnie i skutecznie chronił eksponaty i zabytki Muzeum Narodowego przed hitlerowcami.

Prof. Adolf Chybiński 50 lat swej pracy naukowej poświęcił badaniom dziejów muzyki polskiej. Wydał ponad 500 prac naukowych, zajmujących się przede wszystkim okresem czasu od XV - XVIII wieku. Drugą dziedziną studiów prof. Chybińskiego jest polska pieśń ludowa i instrumenty ludowe. Prof. Chybiński pracuje obecnie nad wielką monografią o Karłowiczu, której II tom ukazał się niedawno. Prof. Chybiński jest również redaktorem wydawnictwa zbiorowego „Analizy dzieł wszystkich Chopina”. Jako pedagog prof. Chybiński jest wychowawcą poważnego zastępu młodych muzykologów polskich.

Minister Kultury i Sztuki przekazał przedstawicielom Zarządu Głównego Związku Literatów Polskich - księgozbiór, liczący ok. 1500 tomów. Księgozbiór ten powstał z zakupów w antykwariatach, w bukinistów i osób prywatnych. Pierwsze zakupy zainicjował jeszcze w 1945 r. Centralny Instytut Kultury.

Księgozbiór zawiera liczne, niezwykle cenne pozycje, jak kompletne wydanie „Słownika języka polskiego” - Lindgo, zabytkowe wydania dzieł autorów z XVI wieku Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego, liczne antologie, monografie, roczniki czasopism literackich (m. inn. „Chimera”, „Wiadomości literackie”). Szczególnie bogatą reprezentowaną jest poezja międzywojenna. Unikatem jest konspiracyjny zbiór z okresu okupacji, obejmujący 7 odbitych na maszynie tomików poetyckich.

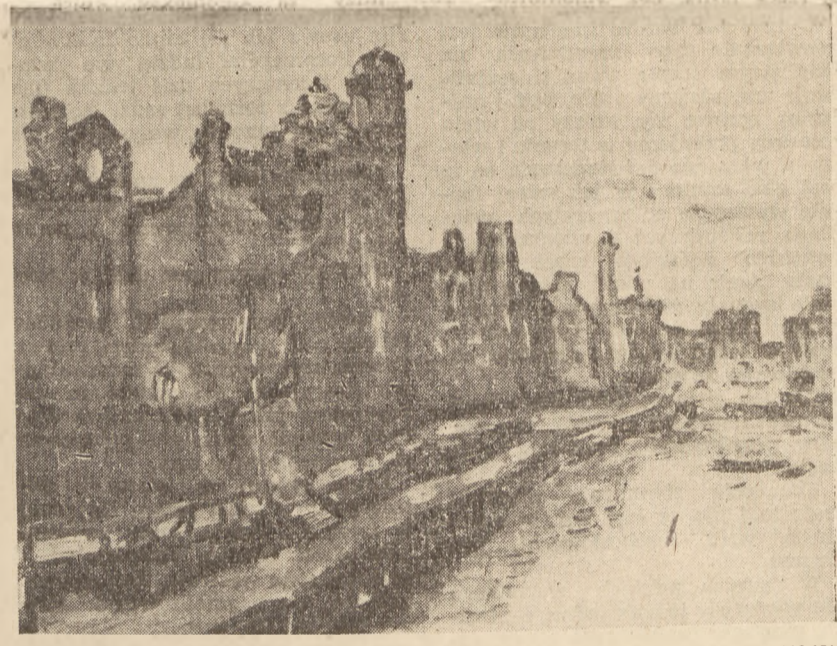
Ukazały się 9 i 10 Arkusza Poetyckiego Związku Literatów Polskich zawierające wiersze Edw. Fiszera i Jana Koprowskiego.

W Łodzi przy centralnej świetlicy Związku Zawodowego Włókniarzy powstał Literacki Klub Pisarzy Robotniczych, którego zadaniem jest udzielanie pomocy robotnikom, zajmującym się pracą literacką. Klub organizuje konsultacje literackie i wykłady z historii literatury połączone z seminarium.

W Państwowym Teatrze Opolskim odbyła się uroczystość z okazji przedterminowego ukończenia planu przedstawień. Teatr Opolski dał największą w Polsce ilość - 726 - przedstawień, grając w 70 proc. dla publiczności robotniczej i chłopskiej. Sekretarz KC PZPR Edward Ochab przesłał zespołowi teatru depeszę udekorowaną prof. Feliksa Koperę -



Frantisek Jiroudek 1949 Chłopcy z owocami.



Frantisek Jiroudek (1949) Motława

Bałtyk w obrazach Frantiska Jiroudka

Wspominaliśmy swego czasu na łamach „Nowej Kultury” o młodym malarzu czeskim Frantisku Jiroudku (członek praskiego „MANESA”), który na zaproszenie Ministerstwa Kultury i Sztuki bawił w Polsce w 1949 roku wraz z Vilemem Kratochvilem i B. S. Urbanem. Najwięcej artystycznych wrażeń wyniósł utalentowany pejzażysta z nad polskiego Bałtyku, utrwalając kilkanaście typowych i przejrzystych kompozycji, jak: „Motława”, „Targowisko w Gdańsku”, „Port”, „Chłopcy z owocami”, „Holowniki”, „Transport”, „Motyw”, „Tu była kiedyś ulica” (Szczecin 1949) itd. Cykl bałtycki Fr. Jiroudka oddaje nie tylko charakter portowego krajobrazu, lecz przede wszystkim istotniejszą chyba i bardziej uchwytą syntezę „dnia powszedniego” w odrodzonym Gdańsku, Sopocie, w Międzyzdrojach i w innych ruchliwych punktach Wybrzeża. Cała intensywność, sugestia wizualna oraz swobodny, nieskopiowany z nikąd liryzm ekspresji malarzkiej skoncentrowały się u Jiroudka w śmiałym, realistycznym doborze barw. Rysunek stawia artysta na plan drugi. W krótkim stosunkowo okresie dotychczasowej twórczości (1939 - 1950) nazwisko Jiroudka znane jest za granicą z szeregu wystaw, m. in. w Paryżu, w Brukseli, Liege, w Antwerpii (1946), w Moskwie (1947), a ostatnio w Sopocie (1949).

Reprodukujemy obok dwa charakterystyczne obrazy z bałtyckiego cyklu tego malarza.

Aleksander Kulisiewicz

JERZY PŁAZEWSKI PROPOZYCJE FILMOWE (2)

O startowaniu od zera

Superheterodyna i detektorek - Kamienie, odwalone na bok - Cudów nie ma - Samolot spod Garwolina - Jak oglądamy filmy? - Doświadczenia na kartce papieru - Iwan Groźny i telegrafistka Maszeńka - Scenarzyści i sześciolatka.

Radiotechnika jest równieciną kinematografią. Jedna i druga liczą sobie po pięć krzyżyków, nieodrodzone córki rozumiały lat tysięcy dzieł wieśsetnych. Muzy - a także umiejętność - są nieśmiertelne, ale ich Kochankowie umierają. Wśród aktywnych pracowników obu dziedzin bardzo dziś mało ludzi, którzy w nich pracowali od początku. Współpracowników Popowa i współpracowników Lumière'ów nie ma już między żyjącymi.

Przyszli nowi ludzie. W codziennym, twórczym trudzie pchają naprzód dzieło swych poprzedników. Cóż powiedzielibyśmy o człowieku, który chce skonstruować dziesięciolampową superheterodynę, a któremu każą startować od zera, nie pozwalając zapoznać się nawet z tym, co już wykrył i poznał przed pół wiekiem Popow? Nie jest to pytanie retoryczne; odpowiedź. Samouk, któremu nie pozwala poznać dorobku jego poprzedników, nie stworzy na pewno rzeczony superheterodyny. Co najwyżej - kryształkowy detektor.

Toteż w radiotechnice nikt nie stawia podobnie absurdalnych wymagań. Natomiast stawia się je często w kinematografii. Stawia się je scenarzystom, każąc im z reguły startować od zera, albo prawie od zera. Ciągłe jeszcze niezmiernie mało przykłada się uwagi do tego, by w zrozumiałym dlań języku pisarskiego warsztatu zapoznać go z tym, co już przed nim zrobili inni. Ci inni mieli przecież do przezwyciężenia podobne przeszkody, co i on sam. Borykali się z nimi i jakoś je pokonywali. Cóż za strata energii - skazywać go na spotkanie się o te same kamienie, które inni od dawna odwalili na bok!

Przeglądałem swego czasu najciekawsze prace otwartego konkursu na scenariusz, rozpisanego rok temu. Tu uderzyła mnie głęboka prawdziwość obserwacji środowiska robotników budowlanych; tam - szczerze, z kipiącą pasją i drobiazgową znajomością środowiska pokazany wycinek ostrej walki klasowej na wsi; jeszcze gdzieś indziej - masa ciekawych, nie przeczuwanych nawet uwag o istocie ruchu racjonalizatorskiego, skreślona piórem niewątpliwie autentycznego uczestnika tego ruchu.

A rezultat ogólny tego szeroko po-

myślanego i licznie obsesjanego konkursu? Żadna z nadesłanych prac nie nadawała się do wstępnych nawet prac adaptacyjnych. Ze stanowiska produkcji biorąc - wszystkie były nieuzupełnione. Nie wiele lepiej było z podobnym konkursem zamkniętym, rozpisany wśród literatów.

Okazuje się, że nie wystarczy donośnie krzyknąć: „piszcie scenariusze!”, by scenariusze rzeczywiście były. Trzeba ponadto pomóc ich twórcom. Cudów nie ma.

Na parę lat przed wojną ubogi chłop pod Garwolinem zbudował własnym przemysłem samolot, zaopatrzony w stary motor z zepsutego auta. Instruktor LOPP zakazał jednak wszelkich prób praktycznych z tą niegłówną maszyną, która prawdopodobnie zaraz po starcie - o ile w ogóle doszłoby do startu - stałaby się grobem pilota-ryzykanta.

Samolot spod Garwolina jest smutnym rekwizytem epoki niesprawiedliwości społecznej. Wyobraźmy sobie, jakim geniuszem okazałby się mógłby nasz garwoliński konstruktor, gdyby pozwolono mu zapoznać się z dorobkiem poprzedników. Nie ulega kwestii: ludzi takich nie namawiamy dziś do konstruowania czteromotorowców, lecz posyłamy najpierw do szkoły.

Zatem i przyszłych scenarzystów trzeba posłać do szkoły. Ale do jakiej?

„Niech oglądają filmy”. Zbawienia to rada i nic nad nią nie masz słuszejszego. Ale bierne, trawienne, konsumpcyjne oglądanie filmu, to bardzo mało. Nie mówimy już o racjonalizatorze, owym uczestniku konkursu otwartego (choć nie zapomi-

namy o nim ani na chwilę), ale weźmy choćby znanego pisarza, któremu zdarzyło się z istotnego zainteresowania zasiąść w fotelu kinowym. Co wyniesie on z jednorazowego obejrzenia filmu, nie popartego żadną krytyczną analizą? Uznaniem, może nawet podziw dla realizatorów, kilka oderwanych uwag o oryginalnych „chwytach” dramatycznych, czy reżyserskich i mniej więcej dokładną (raczej mniej, niż więcej) znajomość przedstawionej przez twórców filmu fabuły.

Po jednorazowym obejrzeniu filmu widz taki nie będzie umiał odpowiedzieć na bardzo wiele pytań, interesujących go z punktu widzenia jego warsztatu twórczego (zjawisko normalne, nawet u widzów, z gatunku uważnych). Nie będzie umiał nawet określić ilości dni akcji, jeśli jest ona skondensowana, lub długości przerw czasowych, dzielących sąsiednie sekwencje. Nie poda - nawet w przybliżeniu - ilości miejsc akcji, nie zachowa w pamięci sposobów wiązania rozmaitych wątków i nie przypomni, na czym polegała zaobserwowana na ekranie umiejętność określania epizodycznej postaci jedną - dwiema replikami w dialogu.

Jeśli ów widz jest pisarzem, wszystkie wymienione tu braki nie przeszkodzą mu w pisaniu doskonałej powieści. Ale umówiliśmy się milcząco, że istnieje różnica między napisaniem powieści, a napisaniem scenariusza.

Oglądanie filmów jest znakomitą pomocą dla scenarzysty, ale pomocą zupełnie niewystarczającą. Materiałem porównawczym dla jego twór-

czej pracy może być tylko film, utrwalony na papierze w formie drukowanego scenariusza. Scenarzysta tworzy na kartce papieru, cudze doświadczenie trzeba mu pokazać także na kartce papieru. Tylko wtedy będzie mógł dokładnie przeczłonić interesujące miejsce i powrócić do niego dowolną ilość razy.

Pomoc, niezbędna dla literata-scenarzysty, jest jeszcze konieczniejsza dla wspomnianego już racjonalizatora, uczestnika scenariuszowego konkursu, człowieka, który bystrzej obserwuje życie, ale z pisaniem nie był nigdy za pan brat. Gdyby temu i jemu podobnym wciągnąć w rękę ze trzy prawdziwe scenariusze z prawdziwych filmów, demonstrowanych uprzednio na ekranie, to połowa odpowiedzi na rzeczony konkurs nie zostałaby w ogóle napisana, a pozostała połowa byłaby napisana inaczej.

Pora już postawić stanowcze pytanie, czy można w ogóle oczekiwać, że dobry scenarzysta napisze ktoś, kto nie jest z zawodu ani literatem, ani filmowcem. Skoro mówi się, że scenarzysta jest osobnym gatunkiem literackim, to można by z tego wydedukować, że zamawianie go poza gronem literatów podobne jest domaganium się masła w aptece.

Scenariusz jest osobnym gatunkiem twórczości, na to zgoda. Ale czy na pewno gatunkiem literackim, w potocznym słowa tego znaczeniu? Przeczytajmy fragment scenariusza S. Eisensteina do słynnego filmu „Iwan Groźny” (w oddającym charakter oryginału tłumaczeniu A. Sandaera):

Obok w izbie, jak ptak czarny nad Anastazją

JULIUSZ STARZYŃSKI

O wstecznych i postępowych tendencjach dotychczasowych badań nad sztuką polską

Pierwsze przejawy teoretyczno-badawczych zainteresowań sztuką polską przypadają na okres przełomu XVIII i XIX w. Z elementami postępowymi tzw. obozu reform należy zwać początki krytyki artystycznej, pierwsze koncepcje budowania podstaw sztuki narodowej, własnego szkolnictwa artystycznego i muzealnictwa. Rozwijają się idee starożytne, z których w przyszłości wywiodą się pierwsze poczynania inwentaryzatorskie w zakresie zabytków sztuki oraz pierwsze przejawy zbieractwa sztuki ludowej.

Z rozwijających się zainteresowań starożytnością i sztuką ludową — wiele wpłynęło na zasadniczy kierunek twórczości Chopina, a Cyprian Norwid, jako „narodowy artysta” i „ludowego pierwiastka czciciel” — tym właśnie poszukiwaniem zawdzięczał możliwość dostrzeżenia ludowej wielkości dzieł Chopina. Stąd również wywiodą się jego zainteresowania dawną sztuką polską, dzięki którym mógł on w 1857 r., w swym szkicu polemicznym „O sztuce dla Polaków” — ostro i kompetentnie wystąpić przeciwko znanemu artykulowi Juliana Klaczki, odmawiającego społecznej racji bytu i możliwości rozwojowych sztuk plastycznych w Polsce. Rozwój ten wówczas niósł w sobie pierwsze elementy realizmu i zapewne dlatego był zwalczany przez rządzącą klasę artystokratyczno-ziemnianską, której ideologiem był Klaczko.

Klasa ta obawiała się elementów społecznego krytycyzmu, podkreślającego antagonizmy klasowe wsi polskiej, które poczynają znajdować swe odbicie w narastającym malarstwie realistycznym. Ówczesne wystąpienie Norwida w obronie poczynającego się nurtu narodowego w malarstwie polskim miało niewątpliwie charakter postępowy, aczkolwiek ten sam Norwid w swoich uwagach o „Rejtanie” wkrótce po tym ostro zaprzecował pierwsze przebliski realizmu krytycznego w malarstwie historycznym Matejki. Tym wystąpieniem Norwid dał znowu dowód swej drugiej, wstecznej skłonności: arystokratyczno-klerykalnej. Antynomie sądów krytycznych Norwida są znamienne dla ówczesnego uwikłania naszej myśli teoretycznej, pozostającej pod dominującym wpływem skrajnie idealistycznej filozofii i estetyki niemieckiego romantyzmu.

Stanowisko idealistyczne w tym duchu przytacza występujące w pierwszej połowie XIX wieku, nikt zacząłki historycznych badań nad sztuką. Pierwsze próby naukowego interpretowania dzieł sztuki w piśmiennictwie XIX wieku toną w schematach skostniałego estetyzmu pseudo-klasycy, bądź też roztapiają się w historiozoficznych fantazjach romantyzmu. Ani jedno ani drugie stanowisko nie było zdolne do stworzenia istotnych podstaw naukowego poglądu na sztukę.

X

Zasługą pokolenia pozytywistów w latach 60-tych XIX wieku było zaniechanie zawodnych, fantastycznych syntez romantyzmu, nie popartych ani znajomością faktów, ani zdolnością historycznej interpretacji. Jeśli się oni skrzętnie gromadzili i porządkowali materiały. W dociekaniach romantycznych idealistów zaniebawiano całą materialno-techniczną stroną dzieła sztuki. W badaniach pozytywistów zatakowano to zagadnienie w sposób jednostronny. W całkowitym i bezpośrednim uzależnieniu dzieła sztuki od jego celu użytkowego, materiału i techniki — pozytywisci rychło jednak znaleźli się na manowcach skrajnego socjologizmu.

Rola pozytywizmu w rozwoju polskiej myśli estetycznej, a w szczególności w pojawieniu się pierwszych prób stosowania naukowych i społecznych kryteriów w odniesieniu do sztuki — jest jednym z tych momentów, które domagały się ze strony naszych badań nad sztuką pilnego wyjaśnienia. W naszej ówczesnej krytyce artystycznej pojawiają się wpływy pozytywizmu Hipolita Taine'a, splecione z równoległe już występującym oddziaływaniem późniejszych i częściowo przeciwstaw-

nych Taine'owi — poglądów krytycznych Emila Zola. W działalności krytycznej Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego w dziesięciolecie 1875 — 1885 — splecenie to jest już bardzo wyraźne.

Akcenty społecznego pojmowania zjawisk artystycznych w duchu postępowym, w początkowych fazach działalności wymienionych krytyków — zaznaczają się w walce o sztukę realistyczną. Stopniowo jednak będą one słabnąć pod naciskiem kryteriów estetyzmu i związanego z nim kultu osobowości artysty, zapoczątkowanego przez Zolę, a przeschwiepionego do nas w tym wydaniu z Zachodu, głównie z Francji. Siłą tylko odbiciem społecznych akcentów estetyki wczesnego pozytywizmu warszawskiego — jest znana wypowiedź Bolesława Prusa, pochodząca z 1885 r.:

„... Sztuka nie jest cackiem, które bawi, ani nianką, która opowiada wzruszające historie, ale razem z nauką — tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat zwierzęcy... Tak wygląda sztuka realna... Ona nie podstawią uroję i złudzeń zamiast prawdy, ale z rzeczywistości wydobywa treść piękną i uczy ją odnajdywać w życiu codziennym, które w języku idealistów nazywa się „szarym” i „plaskim”...”

Lata 1885 — 1895 przynoszą szybki rozkład postępowych elementów myśli estetycznej naszego pozytywizmu. Częściowo można to wytłumaczyć trudnymi warunkami zewnętrz-



Jan Matejko

Staćczyk

(1862)

niepomyślnych warunkach życiowych oraz w ostrej cenzurze ideologicznej klas posiadających, które skwapliwie szermowały hasłem solidaryzmu narodowego. Przeciwnie te właśnie lata przynoszą narodziny „narodowej demokracji” z Popławskim i Dmowskim na czele. Ów soli-

zwierciadło — ówczesna myśl polska uległa w sposób nieporównanie ostrzejszy tym samym schorzeniom solipsyzmu i skrajnie subiektywistycznego oderwania od rzeczywistości, ucieczki od realnego rozwiązywania realnych konfliktów — tym samym schorzeniom inteligentkiej psychiki, które w społeczeństwie rosyjskim po rewolucji 1905 r. genialnie dostrzegł i radykalnie przeanalizował W. I. Lenin w swym dziele „Materializm i empiriokrytycyzm”.

X

Sztuka polska między 1905 a 1914 r., nawet wtedy gdy reagowała bezpośrednio na rewolucyjne procesy naszej rzeczywistości społecznej — jak to ma miejsce np. w znanym obrazie Witolda Wojtkiewicza, namalowanym w 1905 r. pt. „Krucjata dzieci” — dawała to odbicie w wykrzywionej, groteskowo ekspresyjnej formie, karykaturalnej w samym swym założeniu i pozbawionej możliwości twórczego oddziaływania społecznego. W tym zestawieniu, znamienym ewenementem staje się równoległe w środowisku warszawskim namalowany, realistyczny obraz Stanisława Lentza pt. „Strejk” — pierwszy w dziejach malarstwa polskiego obraz przedstawiający świadomych proletariuszy w walce o swe prawa społeczne. Obraz ten ujrany jest oczyma mieszczańską, niemniej świadczy on o niewygasłym do końca w tym czasie — społecznym nurcie sztuki, którego wniesienie było niewątpliwym osiągnięciem pozytywizmu warszawskiego z jego bojowych lat.

Trudno przy obecnym stanie badań powiedzieć z całą pewnością, na ile utrzymywanie się w sztuce polskiej na przełomie XIX i XX wieku pewnych tradycji postępowego realizmu mieszczańskiego — dałoby się związać z faktem równoległego rozwoju w tych latach linii realizmu krytycznego w ówczesnej postępowej i rewolucyjnej literaturze, malar-



Józef Siermentowski

Kościół wiejski.

* Artykuł ten jest częścią referatu pt. „Materializm dialektyczny i historyczny jako metodologiczna podstawa badań nad sztuką” — wygłoszonego na otwarciu I-szej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką w dniu 11 grudnia 1950 roku w Krakowie.



Józef Chelmoński

Folwark.

(1875)

Odbijając rzeczywistość polską na przełomie XIX i XX w. w krzywym

Pod tym wpływem łamała się twórczość wielu wybitnych artystów polskich, których pozycje wyściowe tkwiły w realizmie. Uległ im nawet realista tej miary co Aleksander Gierymski, aczkolwiek jeszcze w 1895 roku stworzył on przepojone humanistycznym nurtem, wstrząsające w swej prawdzie — dzieło realistyczne pt. „Trumna chłopska”. Klasycznym natomiast przykładem załamania się realizmu może być pięknie w tym kierunku rozpoczęta twórczość Władysława Podkowińskiego, schodząca później na manowce impresjonizmu i zakończona pesymistycznym akcentem samobójczego symbolizmu. Innego rodzaju ilustracją tych procesów naszej sztuki jest droga malarza Józefa Pankiewicza, na której przebiegu od 1885 do 1942 roku — możemy znakomicie prześledzić rozkład oddziaływania impresjonizmu i post-impresjonizmu francuskiego z jego formalistycznymi konsekwencjami i z jego kosmopolitycznym eklektyzmem, doprowadzającym do zupełnego niemal zagubienia nuty samodzielnego i narodowej odrębności polskiego artysty.

X

W dziedzinie myśli teoretycznej i krytyki artystycznej zanik elementów postępowych i realistycznych w pracach Stanisława Witkiewicza, zwłaszcza w jego późniejszych okresie — jest również zjawiskiem wyso-

uniwersyteckie i instytucje naukowe, aż do ostatnich czasów.

Wydana w 1948 r. nakładem Polskiej Akademii Umiejętności broszura pt. „Zarys dziejów polskiej historii sztuki” — jest znakomitą dokumentem, ilustrującym ten proces na odcinku jednej z bardziej zaawansowanych dyscyplin naukowych naszych badań nad sztuką, dość słuszenie zresztą chlubiącej się swym dorobkiem w zakresie faktografii. Dokument ten świadczy o braku właściwej orientacji metodologicznej, o zupełnym zagubieniu wysiłków w jałowym przyczynkarstwie, o ucieczce naszych naukowców od właściwej problematyki naukowej, o oderwaniu ich działalności od twórczego nurtu przemian zachodzących w rzeczywistości społecznej, o zupełnym niemal odwróceniu się od współczesnej twórczości i realnych potrzeb życia zbiorowego.

X

Jeśli w świadomości naszej XIX i XX wieku — przejawiały się jakieś elementy postępowego światopoglądu w pojmowaniu zjawisk artystycznych — to były one zawarte w samej twórczości artystycznej, a nie w badaniach nad sztuką. Oto niektóre pozycje, których rejestr bez wątpienia dałoby się znacznie pomnożyć, gdyby naukowe badania nad sztuką polską podążały w tym samym kierunku:



Aleksander Gierymski

Trąbki.

(1884)

ce znamienne. Ani Witkiewicz, ani Sygietyński nie odegrali na naszym gruncie nawet w drobnym ułamku podobnie postępowej roli, jak Stasow w krytyce rosyjskiej — aczkolwiek mieli po temu pewne zadatki i możliwości. Znamienne jest uległość Witkiewicza, w tym okresie już zupełnie poddającego się oddziaływaniom reakcyjnej ideologii solidaryzmu narodowego. W ślad za tym w krytyce Witkiewicza gubiło się do reszty stanowisko realisty — wszczęwładnie natomiast zapanowały kryteria estetyzmu.

Jaskrawym tego przykładem jest

wielka nauka społecznej i narodowej służby teatru w działalności Wojciecha Bogusławskiego — przykład twórczego stosunku do tradycji — „podnoszenia ludowego do ludzkości” — w muzyce Chopina i Moniuszki —

nakaz dokumentarnie ugruntowanego studium w malarstwie historycznym w potęgę wizji i w celności metody twórczej warsztatu Matejki —

przykład najwyższej pasji i rzetelności artysty bezlitosnego w samokrytyce, a zarazem przykład twórczego, świadomego korzystania z doświadczeń sztuki innych narodów — w dziele i w życiu Aleksandra Gierymskiego —

arcywizory realistycznego studium natury w szkole Gersona oraz w trwaniu i rozwijaniu tych doświadczeń w malarstwie Szermentowskiego, Chelmońskiego, Wyczółkowskiego, Masłowskiego i wielu innych przedstawicieli polskiego realistycznego pejzażu —

koncepcja monumentalnej syntezy artystycznej w teatrze Wyspiańskiego —

wstrząsająca prawda relistycznego, ludzkiego przeżycia w aktorstwie Jaracza —

zwrot do tradycji ludowego rzemiosła artystycznego i twórcze ich rozwinięcie w sztuce dekoracyjnej XX wieku —

twórcze nowatorstwo formy, czerpiące z żywych źródeł muzyki ludowej w dziełach Szymanowskiego — drzeworyt Skoczylasa, wskrzeszający ceną tradycję sztuki ludowej w najtrudniejszym okresie kosmopolitycznego zalewu naszej kultury —

namiętnie wyrażająca dramatyczne przeobrażenia swego czasu, pełna ludzkiego wyrazu rzeźba Dunikowskiego —

zachowujące zdolność widzenia humanistycznej treści i dobrą tradycję rzemiosła — mimo grzących mu wynaturzeń formalistycznych w konfliktach międzywojennego dwudziestolecia — monumentalne malarstwo Kowarskiego...

X

W porównaniu z tymi, przykładowo wybranymi pozycjami sztuki polskiej na drodze społecznego postępu i narodowej tradycji — jakże ubogo i nieporozumie przedstawiają się równoległe osiągnięcia naszej krytyki artystycznej oraz naukowo-historycznych badań nad sztuką.

Mimo osiągnięć na polu inwentaryzacji i dokumentacji dzieł przeszłości — nauka ta w sensie ideowo-społecznym niewiele wniosła do dorobku narodowej kultury. W całkowitym oderwaniu teorii od niezbe-

(Dokończenie na str. 8-iej)

SHKODER*

la widać wiadukty nowej kolei. Mieście zachowały się mury mskiej twierdzy, niedgdy ochra- lącej słynną Via Ignazia, biegną- łędy z Durachium. Na ulicach — o młodzieży w niebieskich kom- ezonach robotniczych. Wielu spo- tchochników ma na piersi naw- wkę „S” — przedownik. Milka sheri spotyka swojego brata, ry mieszkają w drodze do szkoły w ecy; budowie drogi żelaznej po- gęci swe wakacje; zamienia z sio- parę słów i ucieka zaferowany, ma czasu na pogawędki. dajemy się na kwatery ochotni- 7. Na placu między poblony- barakami przed tablicą wpózo- nictwa, na której kredą wypisa- nazwiska „pilota”, „maszynisty”, óżnicy” i „piechura”, wita się z ni po muzeumafsku, trącając się lczkami, sulmus-staruszek w cze-

szu rytmicznymi okrzykami: Enver — Stalin, Enver — Stalin...

Tutaj Milka odnajduje z kolei swoją siostrzyczkę. Przyjaciół spotyka także kierowca Jani, zawołany pieśniarz i kawał przemilęgo tuboza. Cała młoda Albania buduje nową koleją, a co najmniej z połową tej młodej Albanii przyjaźni się nasz kierowca. To też po drodze z Elba- sanu do Pekinu co chwila ktoś go okrzykuje, zatrzymując wóz.

Ciężki jest ten odcinek Pekin — Elbasan, cięższy niż dotychczasowe: tamte biegnęły po równinie, ten prze- rzyna się przez góry. Trzeba prze- wierać tunelami skały i wznosić wysokie wiadukty nad łożyskami wyschniętych górskich strumieni. Ale wszędzie na trasie wita nas pieśń, wszędzie kipi młodość, która swoją romantykę odkryła w trud-

towarzyszy góralom, promienieje z radością.

— Widzisz te dynie? — odzywa się nagle. — A ja mówiłam: za parę lat. Pewnie myślałam o sobie: o tym, czego sama dokonam, jak skończę szkołę. A jeśli naprawdę czegoś dokonam w przyszłości, będzie w tym poważna zasługa waszego kraju.

VI

I znowu o świecie wyjeżdżamy z Tirany, tym razem na północ — do Shkoder (Skutari). Auto mknie przez kraj, o którym chciałyby się zawo- lać: Hiszpania... Tak sobie zawsze wyobrażałem Hiszpanię: wysuszone na słońcu trawy, czerwone skałki nad zszosą, czerwony wkurz, wloką- cy się za pojazdami... Po jakiejś go- dzinie jazdy skręcamy z głównego

stawa i część murów obronnych z bramą, gdzie dzisiaj znajduje się tablica pamiątkowa: Bohaterowi ludo- du albańskiego — Partia Robotnicza Albanii.

Parę kilometrów od Krui leży wioska Lesz, w której Skanderbeg się urodził. W Lesz — podobnie jak w tyłu innych szkiperyjskich wio- skach — świeci białym tynkiem bu- dynek nowej szkoły. Te świeżo otyn- kowane wiejskie szkoły o dużych oknach są forteczami dnia dzisiejsze- go — forteczami w wojnie, jaką Partia i Władza Ludowa wypowiedziały analfabetyzmowi. Po pięciu latach tej wojny ilość analfabetów w Al- banii (przypominam: przed wojną 80 proc. ludności) zmalała prawie o po- łowę.

VII

Kredowe góry, nakraplane kępa- mi kosodrzewiny; mosty nad zielo- nymi rzekami, odwodnionymi przez letnią suszę; potem znowu kawał Hiszpanii; sinawą mgiełką rysują się na północu Albańskie Alpy. Tam — w niedostępnych wioseczkach, przyczepionych do skał nad przepa-ściami — zachowały się niemal do ostatnich czasów szczątki ustroju rodowego, a przed samą wojną jesz- cze szalało ciemne prawo vendetty, kosząc dziesiątki ludzi dziennie. Dzi- siaj dobra nowina wolności dotarła do tych zapomnianych przez boga i ludzi stron.

Shkoder (Skutari) było wrotami włoskiej ekspansji w Albanii. Uwili sobie tutaj zbytłowne gniazda wio- scy jezuitki, pobudowali w mie- ście parę okazałych „klasztorów”, z zewnątrz przypominających kosza- ry, w środku — przeladowanych empirowym przepychem i zasobnych w pełne dobrych win piwnice. Na- sylał ich tu zawsze Watykan, ale interesy reprezentowali rozmaite, zależnie od okresu historycznego: gdy do władzy we Włoszech dorwał się faszystizm, stali się po prostu piątą kolumną Mussoliniego. Dziś w jed- nym z tych pojezuickich pałaców mieści się Dom Kultury.

Wioskie wpływy utrzymały się w obyczajach miasta, w stylu jego uli- cy. Wieczorami młodzież tłumnie wylega na oświetlony deptak, chłop- cy brzdąkają na gitarach, co drugi sklep — to fryzjer, a co trzeci — ka- wiarnia z paroma stolikami na tro- tuarze.

Shkoder leży tuż nad granicą z tłu- towską Jugoslawią. Granica prze- biega przez środek jeziora (tej samej nazwy, co miasto). Po stronie albańskiej — pasmo wzgórz wulka- nicznego pochodzenia, na najwyż- szym stoi willa Achmeda Zogu, obecnie ziemia, na sanatorium dla pionierów. Po stronie jugosło- wiańskiej — wysoki grzebień Czarn- e Góry. Tito-faszyści w ciągu ubiegłych lat prowokowali w tych okolicach utarczki graniczne, ale za każdym razem albańscy strażnicy dawali im należytą odprawę.

Dzisiejszy Shkoder — ważny ośro- dek produkcji cementu i centrum ludowego przemysłu artystycznego — posiada piękną bibliotekę i teatr zawodowy. W mieście znajduje się tzw. „centrum zootechniczne” — do- świadczalna placówka hodowlana. Wyhodowano w niej już nowy gatunek owcy, który da najwyszczep- koci wełnę rozwijającemu się prze- mysłowi włókienniczym. Obecnie w centrum zootechnicznym przepro- wadza się eksperymenty nad popra- wieniem rasy bydła rogatego.



Chłopi albańscy.

Na wieczór zaproszono nas do klu- bu robotników cementowni. Klub zbudowano w tym roku, jest to- śliczna willa z tarasem, zawieszo- nym nad wodami Buni. Wesoly Ta- no, miejscowy korespondent „Zerri i popullit”, zjawia się na spotkanie z gitarą; wieczorami, zamienivszy otówek na instrument, grywa w orkiestrze Domu Kultury. Dzisiaj

orkiestra ta koncertuje na przemian z naszą góralską kapelą. Robotnik — tenor śpiewa popularną piosenkę ludową „A gdy pojechałem do Elba- sanu”.

Do Elbasanu pojedziemy jesz- cze raz. A z Elbasanu, przez Pogradec do Korczy. Będzie to najdłuższa z naszych podróży po Albanii.

Krzysztof Gruszczyński

MICHAŁ ISAKOWSKI Przełożył LEOPOLD LEWIN IDZIESZ WOLNY PO KRAJU...

Idziesz wolny po kraju. I nie ma przeszkody, Która ci dalej kroczyć nie pozwoli. Przed tobą milkną rozłukane wody I mgła lodowa opada powoli.

Idziesz wolny po kraju. Za twoją poręką Ziemia koryto zmienia starej rzeki, Morze do morza wyciągnęło rękę, I morze z morzem — w przyjaźni — na wieki.

Idziesz wolny po kraju. I wszystkie swe drogi Ziemia przed tobą odsłoniła nasza, Barwnym kobiercem ścieląc się pod nogi, Pole kolchozu gościnnie zaprasza.

I nawet tam, gdzie zapach traw nieznanym, Gdzie wyschły stawy i grunt popękany, Gdy tylko przejdziesz, wnet za tobą w ślady Szumiąc zielone rozkwitają sady.

Twoje ognie — większej są od gwiazd urody, Twoja droga wiedzie w słońca aureoli. Idziesz wolny po kraju. I nie ma przeszkody, Która ci dalej kroczyć nie pozwoli.

WŁODZIMIERZ LIFSZYC

RZĘKA

Śmiejąc się dzwicznie i beztrocko, Struga się po kamykach srebrzy. Jak dziewczę najwiniutkie bosko, O niczym nie wie, o nic nie drży.

Lecz jedziesz z nurtem dalej trochę — Struga się stała rzeczką — ona Już nie naiwne dziewczę płoche, Lecz zgrabna, smukła naręczona.

Iwa się ku niej chyli z bliska, Do stóp złościw łan się kloni, I z pozółkogo ktoś urwiszka Polny wianuszek rzucił do niej.

Znów jedziesz dalej — gdzie dziewczyna? To już nie rzeczki — rzeki bieg. Nie naręczoną przyuomina Szeroki jej, wspaniały brzeg.

Teraz jest cicha i spokojna, Oddana, wierna do ostatka, Majestatyczna i dostojna, Błogosławiona rzeka — matka.



Charakterystyczny pejzaż albański.

ry i wełnianej kamizelce, ze zwla- ącym na łańcuszku zegarkiem. elu chłopów w podszyciu wieku — Pekin, pociągają ich przykład apat młodszego pokolenia. Jeden z ni oswiadczył:

— Jeśli te pedraki będą pracow- tak jak ja, dopiero wtedy zdobe- prawo do nazywania siebie mło- dżą.

Dziewczęta częściej nas winogro- ni. Wyruszamy na trasę, do bry- ly betoniarzy. Kładą oni most nad nalem, który nawodni pobliskie eny. Przy betoniarce obnażeni do- lą chłopcy z chustkami na wio- machają łopatami w chmurze ęgo pyłu. Inni zwalają szlamy om do jamy, gdzie pod okryciem esek stygną już gotowe elementy stu. Przepasany czerwona szarfą gdier, student z Tirany, inform- je nas o rozkładzie zajęć. Szczę- łzin dziennie młodzież pracuje, ztek czasu poświęca na naukę, rywyk kulturalne i sport.

Kilkaset metrów dalej wykańcza- nasymp inne brygady. Jest wśród h brygad pionierów. Mały szkrab lzi z naładowanymi po czub zie- ącymi taczkami, dodając sobie animu-

nym, szlachetnym, porywającym bu- downiczym socjalizmu.

V

Z Elbasanu pochodzi Olimpia, drobne stworzenie o czarnej, kędzie- rzawej głowce i wiecznie przymru- żonych oczach. Olimpia nieźle mówi po polsku: studjuje w Poznaniu agronomię, do ojczyzny przyjechała na letnie ferie. W ogrodzie obok jej domu dojrzewają śliwy i winogrona, lecz Oli krzywi się, gdy chwalimy jej owoce.

Winogrona do niczego — mówi. Za małe, niedośładkie. Wiesz, jakie u nas powinny być owoce? Sadow- nictwo, uprawę roli, hodowlę — wszystko to przejęliśmy w stanie niemal pierwotnego zacofania. Ale zobaczysz za parę lat, jakie będą na- sze pomarańcze i cytryny, jabłka i morele...

Koło pięćdziesięciu studentów al- bańskich uczy się w Polsce. Są na medycynie w Warszawie i na Aka- demii Górniczej w Krakowie, spory procent studiuje na rozmaitych wy- działach naszych politechnik.

W spółdzielni rolnej „Tet Nando- ri”, gdy magazynier fermy raczy nas arbusami niebywałych rozmiarów, Olimpia, która jako tłumaczka

traktu, postanowiliśmy zrobić wy- pad do Krui.

Kruja jest jednym z najstarszych albańskich miast. Była ona kiedyś pogranicznym bastionem Bizancjum, ostajającym szlaki, wiodące na Konstantynopol. W roku 1420 Turcy, którzy równocześnie okupowali całą Albanie, umieścili w Krui — kilkakrotnie przedtem zdobywanej przez nich i opuszczanej — bardzo silny garnizon wojskowy. W roku 1443 legendarny bohater narodowy Albanii Grzegorz Castriotti — Skan- derbeg wyzwolił miasto spod turek- kiego jarzma i odtąd przez dwadzie- ścia pięć lat bez przerwy Kruja była ośrodkiem i fortem narodowo- wyzwoleniczej walki ludu albańskie- go z hordami anatolijskich najędz- ców.

Kruja jest także najpiękniej poło- żoną miejscowością w kraju. Miasto amfiteatralnie rozrzucone na sto- kach skalnego masywu, zwanego „Pasmem Skanderbega” (na jego turniach lśnią płatki śniegu), roz- sypane na zboczach wzgórza, które- syczy zdobiją ruiny twierdzy Grzegorz Castriotti, rozpełza się w kotlinie, tonąc w gąszczu oliwek i cyprysów. Z twierdzy Skanderbega zachowała się jedynie dzwonnica, z której bito na alarmy i na zwycię-

w Młodych Pionierów działwę z mburga. Pojechało w pierw- m turnisie 300 dzieci do Ahl- ck na Wyspę Usedom, tuż w po- źu polskiej granicy przy Świno- ściu, do „Sommerlager Bolesław eru”.

Ale „Hans Habe” jędził dalej. I o jest sierpniowy wieczór, z wa- cji nadbaltyckich wracają do mburga robotnicze dzieci. Na rorcu głównym witają działwę dzieć i członkowie hamburskiej J. Przed dworcem natomiast wi- działwę bojówką faszystowska lewem hitlerowskich pieśni. Po- ja nie interweniuje. Wtedy bo- wkarze obrzucają działwę kame- am. Policja nadal nie interwe- uje. Dopiero, gdy sformował się chód działwy pod osłoną rodzi- w i FDJ i na pobliskim moście chodzi do krwawej bójki z na- erającą ponownie bandą wyko- łców, wówczas dopiero, gdy jed- a matka i trzej dzieci zostało ężko pobitych a 15 członków FDJ nnych, policja decyduje się na terventione w obronie... napastni- w.

Kim byli napastnicy? — Miesz- niami hamburskiego buncru zeciwołotniczego, położonego mię- y Dworcem Głównym a gmachem rzędu Opieki nad Młodzieżą. Bun- er, ponura podziemia nora jest icjalnym schronieniem noclego- ym Hamburga dla bezdomnej, ykołowanej młodzieży. W dzień zyzjadu działwy z Ahlbeck w ankrze zjawili się wystawni fa- ystowskiej Deutsche Partei i za- omocą papierosów, wódki i obiet- zy wypłacenia „honorarium za adorazową akcję” zorganizowali ójówki. Sprawa stała się głośna.

„Hamburger Volkszeitung” ogłosiła dokumentarne sprawozdanie z prze- biegu pierwszej bojówkarskiej fa- szystowskiej akcji w Niemczech po II-iej wojnie światowej. Agenci „Deutsche Partei” zjawili się po- nownie w bunkrze dla zorganizo- wania napadu na redakcję „Ham- burger Volkszeitung”. Napad za- kończył się katastrofalnie dla in- icjatorów. Bojówkarzy przyjęli re- daktorzy „HVZ” w otoczeniu zecer- gów propozycja, aby przed próbą pięści zrobić próbę argumentów. Dwudziestu kilku chłopaków w wieku od 17 do 23 lat weszło do re- dakcji i spoglądając spo- dteba sto- laczko się przy wyjściu. Dyskusja trwała cztery godziny. Szczę- nie dało się przekonać, że winę za ich zmarnowane młode życie ponosi fa- szyst i obecny ustrój w Trizonii, dwudziestu podpisało natomiast Apel Sztokholmski i otwarcie przy- znało, że zostali otumanieni i ku- pieni garścią papierosów, kielisz- kiem wódki i marnymi paroma fe- niami przez faszystów z „Deutsche Partei”.

Sprawa stała się głośna, zbyt gło- śna. Władze okupacyjne zamknęły „Hamburger Volkszeitung”. Miejski Urząd Młodzieżowy odebrał tym, który podpisał Apel Sztokholmski, prawo nocowania w ohydnych bun- krze i kartę na bezpłatną zupę, wy- dawaną raz na dzień bezdomnym. „Niech wam dadzą nocleg i wikt komuniści” — powiedział urzęd- nik SPD-owskiego magistratu.

Byłem w tych dniach w Ham- burgu i rozmawiałem z tą najtragicz- niejszą młodzieżą Niemiec Zachod- nych, bezdomną, sierocą, wykoło- nią, materiałem na faszystowskie bojówki. W Hamburgu jest jej po-

nad dwa tysiące, w całych Niem- czech Zachodnich jest ich blisko sto tysięcy! Taką liczbę młodych chłop- aków i dziewczyn bez stałego miejsca pobytu, trampów przepły- wających przez domy noclegowe i koczujących pod gołym niebem, po- dały Urzędy Młodzieżowe Trizonii w styczniu 1950 roku!

Żywoty tych chłopaków i dziew- czyń, różne niewątpliwie w szcze- gółach, mają wiele cech wspólnych, a więc utrata domu przez bombar- dowania (ogółem zniszczonych zo- stało ponad 4 miliony izb w dzie- linicach głównie robotniczych). Dziel- nice willowe dziwnym trafem osta- ży się prawie wszędzie, podobnie jak fabryki z kapitałem anglo-ame- rykańskim) lub przesiedlenia (w Niemczech 25 proc. ogółu ludności w strefie radzieckiej, 17 proc. w brytyjskiej, 9 proc. w amerykań- skiej i 3 proc. w francuskiej stano- wia przesiedleńcy, przy czym prac- e i mieszkanie otrzymali wszyscy tylko w strefie radzieckiej), nato- miast w strefach zachodnich po- dziś dzień większość gnieździ się w barakach i obozach, świadomości- dowana mierzwa rewizjonizmu. Młodzieży wysiedleńczej w Niem- czech Zachodnich w wieku 14 — — 25 lat jest 1.555.000), i dalej roz- bicie rodziny bądź przez okolicz- nie wojenne, czy powojenne, śmierć ojca czy obojga rodziców (w samej tylko Bawarii 244.000 dzieci utraci- ło ojców w czasie wojny, z czego 3.455 również matki na skutek bombardowań), a nierazko przez rozwody rodziców (rodzice 2 milio- nów dzieci w Niemczech Zachod- nych żyją w separacji!), wreszcie brak możliwości kształcenia się i zna- lezenia pracy. Jest to więc młodzież

bez domu, bez rodziców, bez ża- dnego wyuczonego zawodu, zmuszona do włóczęgowskiego życia w latach, kiedy obowiązywały kartki żywno- ściowe i gminy broniły się przed meldowaniem przybysz, sponiewie- raną nędzą i demoralizowaną pro- stytucyjną „fraternizacją” (również chłopcy) z żołnierzami okupacyjnymi. Wielu z tej młodzieży stanowi kadry Legii Cudzoziemskiej w Viet- namie (40.000 zwerbowały w latach 1945-50 francuskie biura werbun- kowe w Trizonii). Dziewczyny, z którymi rozmawiałem (niektóre 14-letnie) wszystkie przeszły już co najmniej raz przez szpital dla cho- rych wenerycznych, a chłopcy wiel- kroć przesiedzieli się w areszcie, czy w domach poprawczych.

Te domy poprawcze nie różnią się w niczym od hitlerowskich „wie- dzień dla młodzieży”, mimo, że zmie- niły nazwę na „schroniska mło- dzieżowe” (Jugendwohneime). W Hamburgu istnieją dwa takie za- kłady, jeden na przedmieściu Heu- ten, drugi na wyspie Schweinesand na Łabie. Oba były do 1945 r. wię- zieniami dla młodzieży i w obu „wychowawcami” są byli podof- cerowie hitlerowskiego Wehrmachtu, czy policji. W zakładach tych osa- dza się zarówno młodocianych prze- stępców, jak i młody element aspo- łeczny, trudny do wychowania w szkole, jak również młodzież sie- rocą bezdomna, osadzoną tu na pe- wien czas za włóczęgostwo, jak wreszcie młodych bojowników o po- kój, skazanych przez sądy wojsko- we brytyjskie na 3 czy 6 miesięcy więzienia za rozlepianie plakatów przeciwko remilitaryzacji. Najgor- ziej jest na wyspie Schweinesand, skąd uciezka jest niemożliwa a

przeciwstawienie się tyranii byłych pruskich podoficerów — doprowadza tylko do tego, że buntującym się „wychowawcy” przedłużają karę o dalsze pół roku w myśl jakiegoś paragrafu regulaminu, który orzeka, że młodociancy może być za- trzymanym w zakładzie poprawczych decyzją „wychowawców” w razie złego sprawowania aż do czasu uzyskania pełnoletności, to znaczy do 21-ego roku życia! Ten „demokra- tyczny” obóz koncentracyjny na wy- sypie Schweinesand, podobnie jak hitlerowskie więzienie dla młodzie- ży w Huetten były przedmiotem ostrych interpelacji „Hamburger Volkszeitung”. Sprawa poczęła na- bierać niemiłego rozgłosu. „HVZ” została zamknięta i znów zapadło milczenie.

Hamburg jest wielkim, miljoen- owym, portowym miastem. W la- tach Republiki Weimarskiej ludność robotnicza Hamburga miała decy- dujący wpływ na obraz polityczny miasta. Najsilniejszą partią była SPD, druga z kolei KPD. SPD nie chciała jednak tworzyć wspólnego z KPD zarządu miasta, SPD wola- ła koalicję z partią wielkich finan- sistów i kupość Hamburga, Deut- sche Volkspartei. Skutek: w wy- borach 1930 hitlerowcy z 2,6 proc. głosów wzrosli do 19,7 proc., a w niespełna dwa lata później w lipcu (a więc 8 miesięcy przed dojściem Hitlera do władzy) w robotniczym Hamburgu najsilniejszą partią sta- ła się NSDAP — 33,7 proc., druga SPD — 31,7, trzecia KPD — 17,7. W marcu 1933: NSDAP — 38,9 SPD — 26,9, KPD — 17,6. Jeszcze teraz dwie partie robotnicze były sil- niejsze w sumie od NSDAP, ale była to tylko teoria, KPD bowiem

została przez Hitlera wsadzona do obozów koncentracyjnych.

W 13 lat później SPD ponownie uzyskała większość w Hamburgu i ponownie utworzyła koalicjny za- rząd miasta z następczynią Deutsche Volkspartei, noszącą nazwę „Freie Demokratische Partei”. Po trzech latach FDP uznała, że przyszedł czas montowania „narodowej opozycji”. W nowych wyborach partie mieszczańskiej prawicy, mające do- tąd zaledwie 23 mandaty, uzyskały już 50 mandatów a SPD z 83 spa- dia na 65 mandatów. KPD z 4 wzrosła na 5 mandatów. W 1952 odbędy się następne wybory i mi- mo niebezpieczeństwa uchwycenia władzy przez blok mieszczańskiej prawicy, kierownictwo SPD nadal koncentruje swe ataki na KPD. Pi- szę wyraźnie: kierownictwo SPD, bo dół SPD nie zatracił jeszcze instynktu klasowego i często mniej lub więcej jawnie dają dowody so- lidarności z KPD-owcami. A dia- czego kierownictwo SPD taką wła- śnie uprawia politykę?

I Max Bauer, jeden z przywódc- ców SPD z okresu Republiki Wei- marskiej, podobnie jak Hans Habe, wyemigrował w 1933 roku z Niem- ciec do Szwajcarii, stamtąd do Czin, gdzie był w r. 1936 doradcą Czang-Kai-Szeka. Następnie 10 lat spędził w USA. W 1946 powrócił ja- ko obywatel amerykański w charak- terze pełnomocnika na Europie amerykańskiej Federation of Labour. W listopadzie 1946 wybrany został przewodniczącym SPD w Ham- burgu i burmistrzem tego miasta. I nagle staje się jasne: linia Mo- nachium — Hamburg. Wszędzie spotkania „Hans Habe” aus Ame- rika! Edmund Osmańczyk

0 wstecznych i postępowych tendencjach dotychczasowych badań nad sztuką polską

(Dokończenie ze str. 5)

dnego gruntu praktyki społeczno-artystycznej — brnęła ona w sprzecznościach, unikając podejmowania istotnych problemów, które stawiała przed nią powikłana rzeczywistość Polski przedwzrzesniowej, w przede dniu kataklizmu drugiej wojny światowej. Faktycznie pozbawiona możliwości rozwojowych, zduszona w oparach zakłamanej pseudo-mocarstwowości rodzimego faszyzmu „pisudczyzny” — nauka ta wiodła swój żywot rachitycznej roślinki, od czasu do czasu podlewaną zebrańczymi subsydiami. Reżim ówczesny 7olski lubił niekiedy występować w roli mecenasa narodowej kultury, na modłę sarmackich, szlacheckoziemiańskich fundatorów, traktujących naukę i sztukę jak ubogiego krewnego lub folwarcznego rezydenta. Sztuce udawano się od czasu do czasu wylać spod tej „opieki”, nauka niestety — zwłaszcza na odcinku naszych badań — pozostawała bezradna, dezorientowana, pozbawiona instynktu właściwej kierunkowości w walce klasowej.

Dalszym rezultatem była bierność, powolne uleganie oddziaływaniom skrajnie idealistycznych kierunków burżuazyjnej metodologii zachodnio-europejskiej. Anaukowość stosowanych metod, eklektyzm i brak świadomości krytycznej, brak sprawdzianów naukowo-poznawczych, co więcej, elementarne braki faktograficzne nawet w poczynaniach opisowo-inwentaryzatorskich, stanowiących niemalże wyłączny przedmiot zainteresowania tej „nauki” — w znacznej mierze spowodowane były również zupełnym rozproszeniem wysiłków, podejmowaniem prac bez wspólnej kierunkowości myślowej, bez koordynacji — niemal wyłącznie na zasadzie indywidualnych upodobań poszczególnych badaczy. Prace o charakterze zespołowym podejmowane były tu pełnie wyjątkowo, a i w takich ramach, bądź to nie były doprowadzane do końca, bądź też ujawniały od razu daleko idące rozbieżności co do metody i interpretacji. Tematyka prac interpretacyjnych i dokumentacyjnych — przy ogólnym charakterze przypadkowości — w istocie kazała unikać tych zagadnień i okresów, które ze względu na interesy panującego systemu wolano utrzymać w cieniu.

Rzecz jasna, że byłoby niesprawiedliwym, gdybyśmy chcieli obciążać wyłącznie naukę polską — tym pokaznym rejestrem śmiertelnych grzechów nieświadomości i — łagodnie mówiąc — dezorientacji metodologicznej... Podzielała ona ogólną sytuację beznadziejnego impasu, w którym znajdowała się tzw. humanistyka zachodnio-europejska pierwszych dziesiętników XX stulecia.

Zostrzone do ostatecznych granic antagonizmów tego okresu — typowe dla końcowych faz imperialistycznego kapitalizmu, schyłkowej burżuazji, wjającej się w przedśmiertnych drgawkach — odbijały się w świadomości naukowej rozbieżnością metod i chaosem pojęć, uniemożliwiającym jakiegokolwiek porozumienie oraz zupełnym brakiem obiektywnie sprawdzalnych — a więc obiektywnie naukowych — kryteriów poznawczych.

Dwie podstawowe tendencje charakteryzujące naukę burżuazyjną w okresie imperializmu: *ucieczka od rzeczywistości i uporczywa dążność do fałszowania rzeczywistości*. Wszystkie to występują strojne w uroczą maseczkę obiektywności tzw. czystej, apolitycznej naukowości. Ogólne tendencje myśli burżuazyjnej w okresie imperializmu znajdowały swe odpowiedniki pod postacią formalistycznych i naturalistycznych kierunków w sztuce, skwapliwie uzasadnianych w burżuazyjnej krytyce oraz w pseudohistorycznych badaniach nad sztuką.

Podstawowa tendencja ucieczki od rzeczywistości wyrażała się formalistycznymi koncepcjami estetyzmu, głoszącego nadrzędność sztuki w stosunku do życia i jego związków społecznych. Wymykało stąd przyjęcie błędnej, nienaukowej i niehistorycznej zasady autonomizmu i tzw. „bezzainteresowości” przeżycia estetycznego. „Autonomiści” nawet tak wybitni jak Wolfflin lub Poccillon — rezygnowali z dociekania historycznych przyczyn powstawania, rozwo-



Leon Wyczółkowski

Orka.

(1905)

ju i przemian sztuki — punkt ciężkości przesuwali natomiast na historię samych form artystycznego wyrazu.

Ucieczce od rozwiązania problemów rzeczywistości — w nauce burżuazyjnej towarzyszy równoległa tendencja fałszowania rzeczywistości. Znajduje ona wyraz w rozmaitych psychologicznych i personalistycznych koncepcjach rozwoju artystycznego oraz w próbach tłumaczenia historii sztuki na zasadzie filiacji idei w oderwaniu od gospodarczo-społecznego kontekstu. Dla tych celów szeroko wykorzystywano stworzoną przez A. Riegla teorię immanentnej woli twórczej („Kunstwollen”), jak również głoszoną przez M. Dvorzaka koncepcję pojmowania

preparowanej dla celów politycznych hitleryzmu i faszyzmu.

Podstawowe błędy idealistycznej teorii poznania mocno zacięły na całość dotychczasowego dorobku naukowego historii sztuki zachodnio-europejskiej, pod której niemalże wyłącznym wpływem pozostawała nauka polska. Niezrozumienie lub niedocenienie faktu, że — mówiąc słowami Stalina — „życie duchowe społeczeństwa jest odbiciem warunków jego życia materialnego” — prowadziło wielu badaczy sztuki do niedających się przewyczyć sprzeczności metodologicznych.

Równoległe z narastaniem ogromnej literatury o wąpliwej wartości naukowej, rosła w pierwszych dziesiętnikach XX wieku beznadziejność metodologiczna historyka i krytyka sztuki, ujawniająca się zwłaszcza, gdy dochodziło do wartościowania. Kryjąc się pod przykrywką tzw. obiektywizmu naukowego, teoretycy i historycy sztuki usiłowali uchylać się od wartościowania. Niemniej w praktyce wartościowanie bezustannie przeprowadzali, nie ujawniając jego istotnych podstaw w poglądzie na świat. Było to błędnie się po-manowach daleko posuniętej dowolności, wartościowanie typu impresyjnego, skrajnie subiektywistycznego.

Wielu badaczy, widząc watość mozolnie budowanych, pseudonaukowych uogólnień — dochodziło do swego rodzaju agnostycyzmu, ograniczając się do opisowo-inwentaryzatorskiego procederu. Rezygnacja z istnienia naukowych, poznawczych pozeji w badaniach nad sztuką — była wyrazem tej samej beznadziejności i skrajnego pesymizmu, z których rodzili się w tym czasie rozliczne, formalistyczne kierunki schyłkowej sztuki burżuazyjnej. My nie mamy powodu do ulegania tej psychozoje. Naukowy światopogląd materializmu dialektycznego i historycznego otwiera bowiem pełne możliwości prawidłowego wiązania metody historyczno-opisowej z interpretacją oraz budowaniem pojęciowych uogólnień estetyki naukowej, w oparciu o znajomość obiektywnych praw historycznego rozwoju ludzkości. **Juliusz Starzyński**



Stanisław Lentz

Strajk

JERZY TOEPLITZ

Uwagi o dwóch scenariuszach filmowych

Omawianie scenariuszy „Dwie Brygady” i „Dom na pustkowiu” przy pisaniu scenariusza, przesłania te rzeczy, które w scenariuszu powinny być istotne, przesłania element człowieka, przesłania konflikt ludzki, co powinno być ośrodkiem zainteresowania w każdej sztuce, a więc i w sztuce filmowej. Jeśli chodzi o człowieka w filmie, to wysunąmy tutaj również dwa postulaty: pierwszy — by wizerunek człowieka w filmie był możliwie pełny. O co tu chodzi? Chciałbym nawiązać do dyskusji literackiej, a w szczególności do broszurki Rewaia, która została opublikowana ostatnio w „Twórczości” w sprawie polemiki jego z Lukaszem. W broszurze tej Rewai, znany węgierski krytyk literacki, pisze o tym, że dzisiejsza literatura, która stara się stosować metody realizmu socjalistycznego, często popełnia błędy polegające na negacji tego, co nazywa się życiem prywatnym człowieka i stara się pewne zagadnienia, które grają rolę w jego życiu społecznym, w jego pracy zawodowej i działalności politycznej tak zaakcentować, że zacięra się jego pełna egzystencja i jego życie prywatne, że wszystkie inne zagadnienia, które tkwią w tym człowieku, zostają przesłonięte przez sprawę czy to pracy, czy działalności politycznej. Rewai uważa, że jest to bardzo poważny błąd, gdyż wówczas człowiek występuje nie jako jednostka pełna, ale w pewnym specyficznym skrzywieniu: akcentuje się zagadnienia, które są dominujące, ale jednak nie jedne w jego życiu.

Wydaje się, że w scenariuszu ten postulat, który podnosi Rewai, jest bardzo istotny. Człowiek nie może być człowiekiem ułamkowym, człowiek, żeby wrzucił, musi być pełnym człowiekiem.

Drugim postulatem polega na tym — że człowieka trzeba pokazywać w jego przemianach, stawianiu się, w jego rośnięciu. Człowiek nie może być pokazany jako zjawisko uformowane statycznie.

Byłoby to pokrótce omówione ogólne kryteria. Najwięcej zastrzeżeń, wątpliwości i nieporozumień nasuwają jednak zagadnienia specjalne, zagadnienia typu warsztatowe.

Dawno odeszliśmy od „szamanizmu” filmowego czy jakiejś specyficznej „formy filmowej”, która jest zamknięta dla całego grona wtajemniczonych. Zdawać by się mogło, że człowiek, który nie zna takich wyrazów, jak ruletka, montaż itp. jest dyskwalifikowany na samym starcie. Nie o to oczywiście chodzi. Dobry pisarz niewątpliwie napisze lepszy scenariusz, niż najbardziej wtajemniczony we wszelkie arkażan szamanizmu filmowego rzemieślnik. O czym jednak pisarz, pisząc scenariusz, powinien pamiętać?

Po pierwsze o tym, że istotą filmu jest ruchoma fotografia, że film mówi obrazami i że scenariusz należy w ten sposób pisać, aby czytelnik, a specjalnie ten czytelnik, którym jest realizator i jego współpracownicy, widział zjawiska filmowe. Nie należy przy tym zapominać, że nie tylko bohater sfotografowany mówi, ale również mówi pejżaż, a bardzo często i rekwizyt — mówi znacznie szerzej i znacznie więcej, niż mówi w świecie teatru. Należy pamiętać, że chociaż dźwięk pomaga obrazowi i prowadzi go, to nigdy nie powinien przesłaniać obrazu. Zbyt wielkim niebezpieczeństwem jest załatwianie wszystkich spraw dialogiem, zwłaszcza jeśli dialogiem chce się załatwić sprawę polityczną. Jest to często sposób wybrnięcia z trudności: pewne nierówności czy pewne niewyraźności załatwia się ex post w ostatniej chwili, dając taką czy inną treść dialogu.

Nie należy zapominać, że film to jest przede wszystkim akcja, że film to nie jest tylko analiza psychologiczna, która dobrze wyjść może na łamach powieści. Te rzeczy stosowane w filmie w dawkach umiemy, ale nie mogą stanowić wyłączonej treści dzieła. Te prawdy ogane i stare, wszystkim znane, często tłumacząc dlaczego scenariusz u samego startu jest rzeczczą chybioną.

Scenariusze filmowe niezmiernie odbijają się na samym filmie i reżyser, mając scenariusz dobry, może ulepszyć go — tj. dzieło filmowe może stać się pełniejsze i głębsze — ale jeśli reżyser dostanie scenariusz chybiony i znacznie go poprawi, to narosną błędy i nielogiczności; poprawki na jednym odcinku odbiją się rykoszetem na innym obrazie scenariusza i film wychodzi źle i fałszywie.

Najlepszą metodą stosowaną w praktyce jest metoda możliwie wczesnego współautorstwa scenarzysty i reżysera. W każdym razie scenariusze, które stworzone są bez tej współpracy, mają znacznie trudniejszą karierę życiową. Nie twierdzę bynajmniej, żeby te scenariusze z góry były skazane na smutny los rośnięcia bez reżysera, ale scenariusze, które tworzone są z reżyserem i przy współpracy reżysera w praktyce mają większe szanse.

Przejdźmy teraz do szczegółowych spraw, to znaczy do dwóch scenariuszy, które postaram się zanalizować: „Dom na Pustkowiu” i „Dwie Brygady”. „Dom na Pustkowiu” powstał na wiosnę 1948 r. Wtedy narodził się pierwszy projekt tego scenariusza i był kolejno opracowywany przez fazę tematu, noweli aż do scenariusza.

Błędem zasadniczym tego scenariusza, błędem zresztą, niezależnym

od okresu jego powstania, jest to, że wyszedł z sytuacji, a nie z filktu. Rozumiemy przez to, że autorzy postawili sobie pewną rękawicę, zresztą dobrze plastycznie malującą się, sytuację zagubienia domu, odciętego od dużego miasta na pustkowie, w którym młoda stara ciotka i młoda dziewczyna i zjawia się tajemniczy pan — awbert. Będzie się coś tu dziać, jest ekspozycja filmu. Wokół cichego domu huzy wojna. I tym powiedzcie, że tu jest kropka, tu wzięć nowelę i scenariusz, to wzięć za pracę autorów w dwóch nieopujących fazach i pracą reżyserską w trzeciej końcowej fazie pol na tym, żeby z tej ekspozycji i go interesującego obrazu, z tej sytuacji środowiskowej coś wydm i stworzyć konflikt, zrobić tak, że coś się działo.

Tak czy inaczej próbowano i no, by z tej sytuacji wybrnąć. Gen wiecie, że niełatwo było wybić z tej sytuacji w ten sposób, i, wprowadzić tylko i wyłącznie i jedyny konflikt — konflikt między panem i młodą dziewczyną, a więc jak wieloletnia praktyka i biografii — będzie coś się działo, między tajemniczym panem a młodą dziewczyną. Nasunęły się jak konflikt, jaki mógł tam nastąpić.

Jasną jest rzecz, że nawet w roku 1948 Film Polski nie chciał realizować. Można było postawić inny konflikt, który sloganowo byłoby się nazwać miłosnym — a flikt obowiązkowi patriotów, który czy zamiast zadomowić się na pustkowie. Ale konflikt ten został postawiony. Przechodząc tutaj do szukania konfliktu, co jest błędem w scenariuszu, szukania konfliktu, który jest w sposób sztucznie przyklejony i wysięciony sytuacji.

Postawiono sobie i wypostulowano konflikt, który ma polegać na przemianach Huberta, tego tajemniczego pana, który staje się AK-owym konspiratorem i który znajduje się w domu na pustkowie, łuciekretną robotę polityczną. Ale jak rozwiązano? Przede wszystkim tutaj nie można było się zdecydować. Czy konflikt ma być postawiony i rozwiązany w ten sposób, że ma być ktoś, kto nigdy nie bierze udziału w żadnej konspiracji i jakiegoś podkawałkowego wieszaka, i przechodzi do konspiracji lewej, AL-owskiej, czy też jest ktoś, kto był w AK-owskiej konspiracji i pod wpływem Jana, czytelniczki i Wicka przechodzi do konspiracji lewicowej? Ani na to i na drugą koncepcję autor wyraźnie się nie zdecydował. W jednej ani drugiej koncepcji autor wyraźnie w samym scenariuszu nie postawił.

Przeczytałem teraz, studiując scenariusz i przypominając sobie dawne dzieje tego filmu, obficie wystawianą przez jedno z kierownictw, które daje cały obraz reg momentów, których w oświecie ma w scenariuszu. Mianowicie z eksplikacji dowiedzieliśmy się, że Hubert był to inżynier, który pracował w fabryce, przekonał się, że znać wielkie hasła mocarstwa, a podczas wojny spotkał się z nowotkami. Tego nie było w żadnej wersji scenariusza i tego nie graliśmy w filmie. W ostatniej wersji scenariusza sprawa ta jest ogólnie niewyraźna i nieprecyzyjna wzywająco. To znaczy, załatwiają, wszystko w ten sposób, że w tym momencie Jan, mechanik w domu na pustkowie, przez Wicka nawiązuje kontakt i propozycje Hubertowi, na którą Hubert chętnie się zgadza.

Nie ma tu konfliktu w świecie politycznym bohatera. Jeśli chodzi o sprawę Basi i przemian, to scenariusz załatwia tę sprawę deklaracyjnie i tż werbalnie.

Pozwolę sobie przeczytać jeszcze scenę tego scenariusza jako przykład, w jaki sposób scenariusz powinien sprawy rozwiązywać. Chciałem zaznaczyć, że film odsłania scenariusza w kierunku odkrycia politycznego. Scenariusz był bardzo upolityczniony, bo Basia, w ostatniej wersji filmu, zjawia się nie naradzie, na której czytany Manifest Lipowcy. Ale przed Rejuż współpracuje z Hubertem w sprawie akcji konspiracyjnej. Dostają do tej akcji konspiracyjnej pracowniczy. Scenariusz brzmi w ten sposób:

„Nauczycielka wraca ze zlymi winami. W nocy była łapanka w dziedzi do budowania fortyfikacji koło Modlina. Wiecek został zlan ny. Nauczycielka proponuje B, żeby zastąpiła Wicka jako łącznika. Basia, patrząc prosto w o nauczycielki, zgadza się. Nauczycielka jednak, zanim przyjmie dę Basi, chce, żeby Basia dokładnie wiedziała, o co chodzi i z kim dzie pracować. Basia słucha, czym mówi, że chce pracować i będzie pracować. Nauczycielka ledzo szerzej ucieszona.”

Jest to przykład zupełnie wyonego wykreślenia się z jakiegokolwiek postawienia zagadnienia politycznego. Jest to rozmowa, która ma wyjaśnić działalność grupy której jednym z uczestników nauczycielka i zgodę Basi na o szej działalności. W ten sposób, rz jasną przemiany bohaterów za twiać nie można. W każdym razie jeśli przemiany te tylko w ten sposób zamarkowane w scenariuszu to nic z tego na ekranie nie w dzie.

mentarność taka wkradając się już do samego tworzenia artystycznego przy pisaniu scenariusza, przesłania te rzeczy, które w scenariuszu powinny być istotne, przesłania element człowieka, przesłania konflikt ludzki, co powinno być ośrodkiem zainteresowania w każdej sztuce, a więc i w sztuce filmowej. Jeśli chodzi o człowieka w filmie, to wysunąmy tutaj również dwa postulaty: pierwszy — by wizerunek człowieka w filmie był możliwie pełny.

Wydaje się, że w scenariuszu ten postulat, który podnosi Rewai, jest bardzo istotny. Człowiek nie może być człowiekiem ułamkowym, człowiek, żeby wrzucił, musi być pełnym człowiekiem.

Drugim postulatem polega na tym — że człowieka trzeba pokazywać w jego przemianach, stawianiu się, w jego rośnięciu. Człowiek nie może być pokazany jako zjawisko uformowane statycznie.

Byłoby to pokrótce omówione ogólne kryteria. Najwięcej zastrzeżeń, wątpliwości i nieporozumień nasuwają jednak zagadnienia specjalne, zagadnienia typu warsztatowe.

Dawno odeszliśmy od „szamanizmu” filmowego czy jakiejś specyficznej „formy filmowej”, która jest zamknięta dla całego grona wtajemniczonych. Zdawać by się mogło, że człowiek, który nie zna takich wyrazów, jak ruletka, montaż itp. jest dyskwalifikowany na samym starcie. Nie o to oczywiście chodzi. Dobry pisarz niewątpliwie napisze lepszy scenariusz, niż najbardziej wtajemniczony we wszelkie arkażan szamanizmu filmowego rzemieślnik. O czym jednak pisarz, pisząc scenariusz, powinien pamiętać?

Po pierwsze o tym, że istotą filmu jest ruchoma fotografia, że film mówi obrazami i że scenariusz należy w ten sposób pisać, aby czytelnik, a specjalnie ten czytelnik, którym jest realizator i jego współpracownicy, widział zjawiska filmowe. Nie należy przy tym zapominać, że nie tylko bohater sfotografowany mówi, ale również mówi pejżaż, a bardzo często i rekwizyt — mówi znacznie szerzej i znacznie więcej, niż mówi w świecie teatru. Należy pamiętać, że chociaż dźwięk pomaga obrazowi i prowadzi go, to nigdy nie powinien przesłaniać obrazu. Zbyt wielkim niebezpieczeństwem jest załatwianie wszystkich spraw dialogiem, zwłaszcza jeśli dialogiem chce się załatwić sprawę polityczną. Jest to często sposób wybrnięcia z trudności: pewne nierówności czy pewne niewyraźności załatwia się ex post w ostatniej chwili, dając taką czy inną treść dialogu.

Nie należy zapominać, że film to jest przede wszystkim akcja, że film to nie jest tylko analiza psychologiczna, która dobrze wyjść może na łamach powieści. Te rzeczy stosowane w filmie w dawkach umiemy, ale nie mogą stanowić wyłączonej treści dzieła. Te prawdy ogane i stare, wszystkim znane, często tłumacząc dlaczego scenariusz u samego startu jest rzeczczą chybioną.

Scenariusze filmowe niezmiernie odbijają się na samym filmie i reżyser, mając scenariusz dobry, może ulepszyć go — tj. dzieło filmowe może stać się pełniejsze i głębsze — ale jeśli reżyser dostanie scenariusz chybiony i znacznie go poprawi, to narosną błędy i nielogiczności; poprawki na jednym odcinku odbiją się rykoszetem na innym obrazie scenariusza i film wychodzi źle i fałszywie.

Najlepszą metodą stosowaną w praktyce jest metoda możliwie wczesnego współautorstwa scenarzysty i reżysera. W każdym razie scenariusze, które stworzone są bez tej współpracy, mają znacznie trudniejszą karierę życiową. Nie twierdzę bynajmniej, żeby te scenariusze z góry były skazane na smutny los rośnięcia bez reżysera, ale scenariusze, które tworzone są z reżyserem i przy współpracy reżysera w praktyce mają większe szanse.

Przejdźmy teraz do szczegółowych spraw, to znaczy do dwóch scenariuszy, które postaram się zanalizować: „Dom na Pustkowiu” i „Dwie Brygady”. „Dom na Pustkowiu” powstał na wiosnę 1948 r. Wtedy narodził się pierwszy projekt tego scenariusza i był kolejno opracowywany przez fazę tematu, noweli aż do scenariusza.

Błędem zasadniczym tego scenariusza, błędem zresztą, niezależnym

BIBLIOTEKA
WYDAŃ
WARSZAWSKO

WŚRÓD KSIĄŻEK

KOESPONDENCJA

W SPRAWIE HISTORII NOWOŻYTNEJ

n Petersen. Nieznani przyjaciele - Powiadania z Niemieckiego Ruchu...

Jeden z synów ginie na froncie śmiercią bohatera, drugi powraca jako inwalida...

Praca Zwieriewa oparta jest na najnowszych zdobyciach wiedzy w zakresie chemii i fizyki...

Prace Zwieriewa oparta jest na najnowszych zdobyciach wiedzy w zakresie chemii i fizyki...

Nowy, podwójny numer (3 - 4) „Materiałów do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki...

Podjęcie na łamach „Nowej Kultury” zagadnienia poprawności przekładu obcych podręczników szkolnych...

linowskich pięciolatek, w duchu wskazań i nauk genialnego Wodza.

Z. Zwieriew. Cudowne przemiany. Tytuł oryginału: „Udziwitelnyje przewrasczenia”.

Praca Zwieriewa oparta jest na najnowszych zdobyciach wiedzy w zakresie chemii i fizyki...

Oto np. historia amerykańska podana przez Zwieriewa. Gdy przed wieloletniemi laty zaczęto wprowadzać w miastach oświetlenie gazowe...

Dozwolone miejsce poświęcił Zwieriew pionierskim pracom i doniosłym odkryciom chemików rosyjskich...

Notatka ob. wjs. umieszczona w „Nowej Kulturze” Nr 38 z dn. 17 grudnia 1950 r.

Podjęcie na łamach „Nowej Kultury” zagadnienia poprawności przekładu obcych podręczników...

Materiał dowodowy przytoczony przez autora notatki recenzyjnej objął głównie błędy w transkrypcji fonetycznej i pisowni imion własnych.

mann), część wreszcie przypisano nam niesłusznie (np. po ingerencji redakcyjnej wydrukowano w całym nakładzie, z wyjątkiem pierwszych egzemplarzy...

W piśmie są zgodne z oryginałem radzieckim i naszym zdaniem uzasadnione historycznie.

KSIĄŻKI NADESLANE

„PRASA WOSKOVA” Fiediejew Aleksander. Młoda Gwardia. Tom I i II. Przetłumaczył z rosyjskiego Leopold Lewin.

KSIĄŻNICA-ATLAS

H. Gaertner i A. Fassendorfer. Poradnik gramatyki. Praktyczne przykłady praktycznych poprawności językowej.

„KSIĄŻKA I WIEDZA”

Czao-Szu-II. Przemiany w Liczaczang. Atkinson Gustav. Polityka. Watykanu. Warszawa, 1950; str. 116, 2 n.

WŚRÓD CZASOPISM

dochodził do następujących wniosków: „W świetle materializmu dialektycznego sprawa stosunku treści dzieła do jego formy...”

Pierwszą część numeru zamyka artykuł Stefana Morawskiego „O wychowawczej funkcji dzieła sztuki”.

Dalej znajdujemy „Wstęp do estetyki” Henri Lefebvra, stanowiący fragmenty, wyjęte z obszerniejszego studium tego wybitnego marksisty francuskiego...

Zagadnieniu z dziedziny historii sztuki poświęcone jest studium K. Stawinskiego „Wygląd pt. „Matejki i Skowacki”.

Dalej znajdujemy „Wstęp do estetyki” Henri Lefebvra, stanowiący fragmenty, wyjęte z obszerniejszego studium tego wybitnego marksisty francuskiego...

Stefan Krakowski. Kościół a państwo polskie do początków XIV w.

CZYTAJĄCI I PRENUMERUJĄCI Prasa Radziecka. PRENUMERATE PRZYJMUA WSZYTSKIE ODDZIAŁY PPK RUCH

mała kronika

Wojna lub pokój — oto jest pytanie, nie tylko dla polityków; również dla artystów. Jak zawsze historia zmusza do decyzji: mówić

nikarz zagraniczny, który był na II Światowym Kongresie Pokoju w Warszawie widząc dzieci ze szkół, które gromadziły się przed Domem Słowa Polskiego i witały delegatów okrzykami „Bojownicy wielkiej sprawy, wita Was młodzież Warszawy!”, posłał do swej gazety kablogram, że dzieci te zebrały jedzenia. Miał pecha, pośpieszył się: posłał kablogram nie ostatniego, lecz pierwszego dnia obrad. Redakcja też się pośpieszyła, wydrukowała „sensację” i gazeta dotarła do Warszawy, zawiła na ścianie w halu kongresu, zakreślona czerwonym ołówkiem. Przed gazetą zebrał się tłum dziennikarzy; byli zdumieni. Pytali się gorliwego oszczercy, jak mógł wypisać takie ordynarne kłamstwo. Odpowiedział, podnosząc między innymi czoło: „Każdy może mieć swobodę przekonań i pisać, co mu się podoba”. Otóż taka swoboda jest zbrodniczym sianem niewiasty między narodami, że rowaniem na najniższych instynktach ludzkich. To nie dziennikarstwo, to prostytucja.

Ten rodzaj prostytucji zajmuje poważne miejsce w arsenale przygotowań wojennych imperializmu. Przed dwoma miesiącami Polska przeprowadziła reformę pieniądza. Zadaniem dziennikarzy zachodnich — wydawaloby się — jest poinformować o celach i sposobie przeprowadzenia reformy. Nikt nie żąda, aby kapitalistyczny dziennikarz był zwolennikiem ustroju socjalistycznego, ale można żądać, aby nie kłamał. Przypadkowo wpadł mi w ręce poczytny amerykański tygodnik „Newsweek” z dnia 13 listopada 1950. Sumienny dziennikarz poinformował Amerykanów o reformie pieniądza w Polsce. Po prostu napisał, że oszczędności ludzi stopniały o 99 proc. (!), nie wspominał nic o reformie cen, wywołując wrażenie, że pozostały one bez zmian, wreszcie dobił czytelnika kłopotliwą wiadomością: „Niedozwolone posiadanie złota, platyny, dewiz karane jest śmiercią. Jak gdyby przygotowując się na to, wszyscy Polacy zmuszeni zostali do zarejestrowania w rządzie swych złotych zębów”. Czytelnik amerykański nie bardzo wie, gdzie leży Warszawa, gdzie znajduje się Polska; płaci gazecie, aby go informowała o świecie i wierzy jej, bo słowo kosztuje. Oczywiście, czytelnik amerykański, przeczytawszy doniesienie korespondenta z Warszawy, wyobraża sobie: uzbrojeni po uszy milicjanci krążą po ulicach miast, zatrzymują ludzi i zagląдают im w zęby, ekipy dentystryczne szaleją po kraju z obcęgami i dziwigniami, przed Prezydium Rady Ministrów tworzą się kolejki złotych zębów. Czytelnik amerykański nie zdziwni się; bzdurne serie komedijk obrazkowych „comics” przywykły do do najniższych idiotyzmów, nauczają go śnić na jawie, marnieniem uciekać od rzeczywistości.

Może kiedyś i temu dziennikarzynie przysni się pedagogiczny sen. Może wyobrazi on sobie twarzą tawo oskarżonych, może ujrzy na ścianie dekret o pokoju. Nie zdziwiałbym się, gdyby ujrzał on we śnie dzieci spod bramy Kongresu, przysłuchujące się rozprawie i gdyby dla dopełnienia kosmaru spostrzegł, że prokurator, który go oskarża, ma piękny, błyszczący, złoty ząb.

Takie sny lubią się sprawdzać w czasie, gdy dekrety o obronie pokoju stają się jawą.

Tadeusz Borowski

Niedoważone pomysły

Wychodzący w Krakowie „Tygodnik Powszechny” robi często wyczeki do odbudowującej się stolicy. To mu się chwali. Gorzej, że robi je przy pomocy dość niefortunnych adeptów sztuki reportaży, nieprzemysłanym gawędziarstwem usiłujących zastąpić brak elementarnych wiadomości o konkretnych projektach odbudowy, dostępnych każdemu, kto zajrzy choćby do planów i plansz, reprodukowanych w wydanej niedawno księdze, ilustrującej przemówienie Prezydenta Rzeczypospolitej o Szestoletnim Planie Odbudowy Warszawy.



Mamy świeżo w pamięci rozczulające impresje ob. Tyrmanda o „duży Warszawa”, pamiętamy pomysły P. Jasienicy, aby staromiejski goły katedry zastąpić nowoczesnym stylem sztuki religijnej z epoki Piusa XII.

Obecnie Stefan Majchrowski spacerując przez (bliski naszemu sercu, bo sąsiadujący z naszą redakcją: co-dziennie tędy przechodzą, dlatego może obruszyło to nas specjalnie) Plac Trzech Krzyży uprawia sobie spokojnie „wewnętrzny emigrację” w swych marzeniach o Warszawie teraźniejszej i przyszłej. Nic mu wiadomo np. o tym, że plac ma, według zatwierdzonych już dość dawno projektów, być rozszerzony ku Wiśle, gdzie powstanie park i amfiteatr, i skrobie sobie, że „trzeba zabudować oba narożniki od strony Wisły”. Co więcej, p. Majchrowskiem podoba się wprawdzie „rekonstrukcja aignrowskiej rotundy” kościoła św. Aleksandra, nie przeszkadza mu to jednak rzucić dziwacznej propozycji, aby przy tym-stylowym budynku pozostawić — i to w stanie wpróznionego, nieodnowionego kikut! — pozostałość po kadłubie przedwojennej bezstylowej budowli kościelnej szpetną wieżyczką. „Gdy znikną inne ślady zniszczenia kościoła — wolał patetycznie — kto wie, czy ta wieża — dzwonnica nie będzie mocniej do nas przemawiała niż wszystkie ruiny...” itd. itd.

Tu pod tą gruszką drzemał Kościuszko, panie Majchrowski. Miejmy nadzieję, że ludzie odbudowujący z pietyzmem, poszanowaniem narodowej tradycji i poczuciem smaku nasze miasto zdecydowały o wygładzeniu placu nie licząc się z gawędziarzami z „Tygodnika Powszechnego” i pięk-

Komentarze

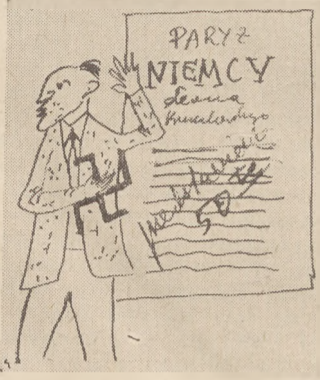
nego kształtu zabytkowej budowli nie zepsują pozostawieniem brzydkiego dodatku.

Recenzja

Najwymagobliwym wydawać się chcąc recenzować jakąś książkę należy ją uprzednio przeczytać. Okazuje się, że zasada ta nie zawsze obowiązują ludzi zajmujących się zamieszczaniem notatek o nowych wydawnictwach. Jako przykład może posłużyć notatka ob. „zgr.” w „Przekroju” z dnia 10.12.50 r.

Ob. „zgr.” na 60 wierszach — wąskiej, na szczęście, szpalty — bredzi o nieistniejącej księżce Aragona „PIEKNA DZIELNICA”. „Zgr.”, bystro stwierdziwszy, że Aragon jest pisarzem politycznym, zajmuje się omówieniem „typowych błędów” autora „Komunistów”, o-

wanie widzów przeciw idej ponownego uzbrojenia Niemiec. Jak gdyby to nie było zagadnienie skomplikowane niewiarygodnie! By nie oburzyc nikogo prof. Sonnenbruch mówi nam tylko o Niemczech Goethego...



Któż jest ten „widz” niezadowolony i oburzony, że mówi się o uzbrojeniu Niemiec, dotknięty wspomnieniem Niemiec Goethego? Sęskniony do Niemiec Horst-Wessela, spragniony powrotu czasów, gdy „Excellenz” Otto Abetz krzewił w Paryżu pojęcia brunatnej „kultury”? To nie Adenauer. To Mr. Gabriel Marcel na łamach „Nouvelles Littéraires” wypowiada w recenzji z paryskiej premiery sztuki Kruczkowskiego utajone pragnienia swego serca.

ejs

Figle rzeczywistości

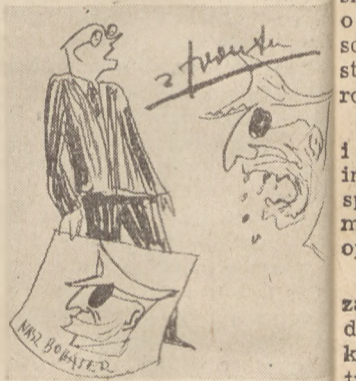
Truman i jego poddani

Czytelnikom polskim znany jest z felietonu „Trybuny Ludu” incydent, który wybuchł między prezydentem Trumanem a krytykiem muzycznym „Washington Post”. Streścimy go w dwóch słowach: wspomniany krytyk ocenił ujemnie recital śpiewaczki córki Trumana, za co został w liście, wystosowanym z Białego Domu i napisanym na oficjalnym blankiecie, zmieszany z białym i obsypany najordynarniejszymi wyzwiskami.



Reakcyjny miesięcznik amerykański „Reader Digest” jest drukowany w jedenastu milionach egzemplarzy w języku angielskim oraz w pięciu innych nakładzie w kilku językach europejskich. Pismu temu zdarzyło się nieszczęście. Cztery miesięcy temu, w grudniu, numer „Reader Digest” opuściło już pięć miesięcy i nagle naczelny redaktor miesięcznika musiał zatrzymać maszynę i spalić nakład. Artykuł wstępu tego numeru był poświęcony „złotemu Mac Arthura w Korei” i zaopatrzony tytułem „Władca” człowieka na właściwym miejscu.

Kiedy redaktor lub w redakcji Mac Arthur okazał się człowiekiem niewłaściwym, a jego miejsce w reżyserii bardziej niewłaściciele Musiano tedy na przedce pomysłom lub innym artykule wstępnym opublikowanym, niestety, klęskę Mac Arthura.



Tekst listu Trumana został opublikowany przez „New York Times” z notatką redakcyjną, że dziennik był zmuszony „ze względów przyzwoitości publicznej” złączyć szereg wyrażen prezydenta Stanów Zjednoczonych, aby w ogóle pismo to można było wydrukować. Obecnie rozegrał się finał tej walki w stylu wolno-amerykańskim. Zatakwany dziennikarz Westbrook Pegler, którego Truman nazwał między innymi „psim synem” i „lobuzem” ogłosił w prasie następujące oświadczenie:

„Jest wielką tragedią, że Stany Zjednoczone muszą w tych okropnych czasach miast rozsądne kierownictwa aprobować nieapetyczne złośliwości prezydenta, którego Bernard Baruch nazwał po podobnym incydencie „bezwstydny, nieokrzesany i niewykształconym człowiekiem”. Módlmy się za niego!”

Trudno uwierzyć, by modły Amerykanów zdołały odmienić ich prezydenta.

kst

SPROSTOWANIE

W ostatnim (40/1950) numerze „Nowej Kultury” przy artykule Ignacego Witza na str. 5-ej przedstawiono omyłkowo nazwiska autorów przy podpisach pod reprodukcjami prac grafików Tadeusza Kusiewicza, autora pracy z cyklu „Żołnierze Rewolucji i Pokoju” i Wacława Wałkowskiego, autora pracy „Zebrańskie koda ZMP”.

Nie mylić Rudnickich

Do Redakcji „Nowej Kultury” Wobec częstych wypadków myślenia naszych imion i adresów uprzejmie prosimy o uważne sprawdzenie przed wysyłaniem wszelkiej korespondencji do nas. **Adolf Rudnicki** ul. Iwicka 8a m. **Lucjan Rudnicki** ul. Mickiewicza 34 m.

ODWAŻNI

Poeci... Literaci... Tłok...
Nowe toasty... Nowy Rok.
Podniósł kieliszek mistrz satyr:
— Mnie w Nowym Roku nie zbraknie tematu
Tylu jest jeszcze wrogów i furiantów,
Nie zginął satyr bohater.

Potem poeta: ja też się nie boję.
Ja się zachwycam gołębim pokojem
A pokój długo będzie.
Potem piosenkarz: piszę piosenki ładne
I nie obawiam się trudności żadnych
Te piosenki śpiewane są wszędzie.

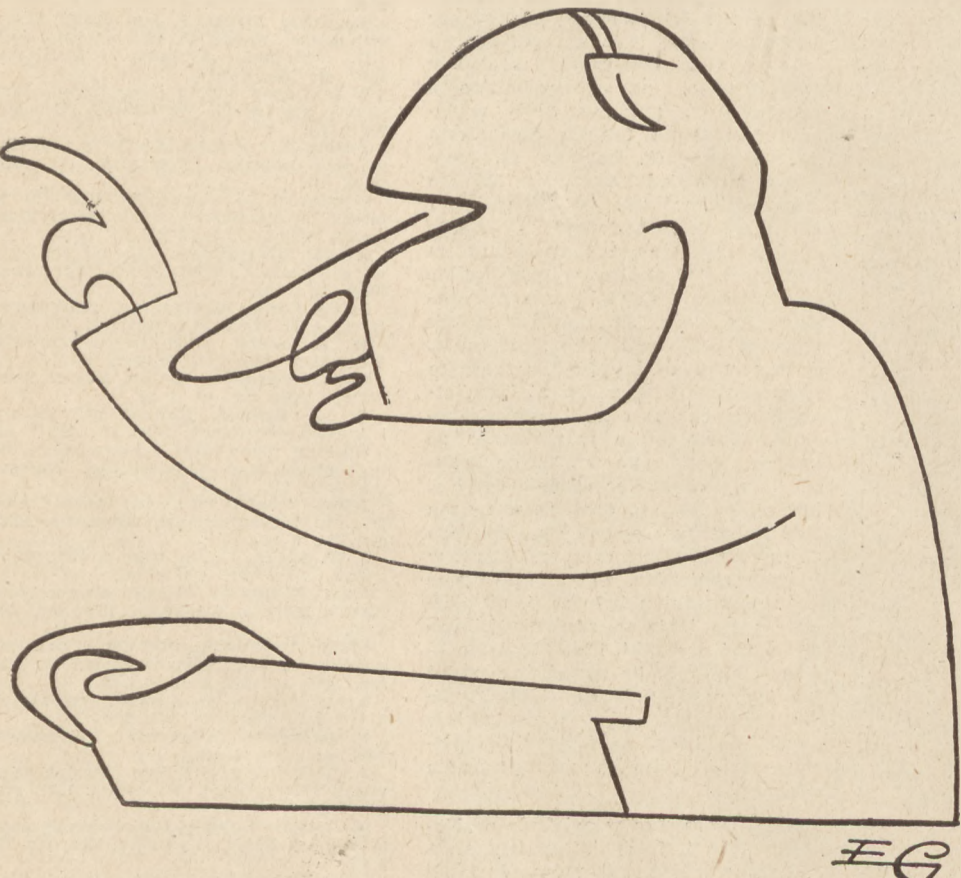
Potem dramaturg mówił, że bez obaw
Pisze komedię o paru osobach
Kochających się... i tak dalej.
Potem rzekł krytyk, że on się nie boi
Żadnych trudności w ciężkiej pracy swojej...
Wcale się goście nie bali.

Nagle panika. Mistrz oknem wyskoczył.
Prozaki w strachu po schodach się stoczył
A za nim czmycha mistrz satyr.
Ach, jak panicznie wszyscy uciekali!...
Bo oto nagle zjawił się na sali
Pozytywny bohater.

Czemu uciekacie? Jacy — tacy alboście?
— Uciekamy, bo nie wiemy co zrobić z tym gościem.

KRĘTE DROGI FORMALIZMU

JÓZEF PRUTKOWSKI



rys. Edward Głowacki

Po wysłuchaniu referatu o realizmie socjalistycznym.