

1938 1/26 11/11/38

PION

CENA 50 GR
ROK VI NR 2 (223)
WARSZAWA
16 STYCZNIA
1938 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

M. KOSZYC-SZOŁAJSKA I A. SANDAUER — DWUGŁOS O KSIĄŻCE GOMBROWICZA
IGNACY FIK — RACJE RACJONALIZMU
KONRAD WINKLER — DUNIKOWSKI, GOTLIB, HILLER, W. JAROCKI
ARTUR RZECZYCA — ELEGIA

STEFANIA ŁOBACZEWSKA

ex. 12442/6/2 + 10, 12, 13, 16-18

O KULTURĘ MUZYCZNĄ MAS

Muzyka w procesie
uspołecznienia kultury

W epoce dzisiejszej, która jako jedno z czołowych zadań społecznych postawiła sobie udostępnienie dóbr kulturalnych jak najszerszym warstwom, muzyka zajmuje pod tym względem miejsce zupełnie wyjątkowe. Funkcje, które tu spełnia, są o wiele większe niż te, z którymi walczy na tym samym odcinku kultury literatura i plastyka. Mam tu oczywiście w pierwszym rzędzie na myśli stosunki panujące w Polsce, gdzie książka, jakkolwiek zawsze jeszcze nie przestała być przedmiotem zbytku, w każdym razie przenika już zasadniczo w szersze masy, a i kultura plastyczna, pomalutko ale stale, zdobywa sobie (choćby drogą ilustracji i reprodukcji) prawo obywatelstwa wśród laików. Jeżeli plastyce ze swego punktu widzenia uważają ten stan rzeczy zawsze jeszcze za pozostawiający wiele do życzenia, muzyki gotowi im udowodnić, że stosunki panujące w ich dziedzinie są nieporównanie gorsze. Wskaże nie tylko na ciężkie warunki, w jakich żyją nasi najzdolniejsi kompozytorowie, wykonawcy itp., stale zmuszeni dla chleba iść na najbardziej wyjątkowe prace zarobkowe, ale przede wszystkim na puste sale koncertowe, nie dające się wypełnić nawet najlepszą muzyką, najbardziej atrakcyjnymi nazwiskami i najbardziej przystępnymi cenami. Wygląda to tak, jak gdyby muzyka nikomu — poza szczupłym gronem fachowców — nie była potrzebna.

Na co jest w ogóle potrzebna człowiekowi sztuka, o ile nie należy on do warstwy t. zw. intelektualistów, dla których moment wzruszenia naukowego czy estetycznego, moment finezji formalnych w sztuce przysłania całą resztę problemów życiowych? Najbardziej „potrzebna” jest mu może literatura. Literatura informuje go o najrozmaitszych problemach życia zewnętrznego i wewnętrznego i pomaga mu zająć w stosunku do nich właściwe stanowisko. Łączy go niejako z życiem w tych dziedzinach, które bez jej pomocy pozostałyby mu może na długo obce. Tym tłumaczy się latwiejsza względnie możliwość popularyzacji literatury w stosunku do innych sztuk.

Architektura ze swej strony apeluje do praktycznych zainteresowań laika, czy to aktualnych, czy nawet oglądanych przez pryzmat historii, i poprzez te zainteresowania praktyczne dopiero budzi zainteresowanie estetyczne. Malarstwo i rzeźba — poza wypadkami wyjątkowymi — nie wykazują tego bezpośredniego związku z życiem. Mają one wprawdzie za przedmiot otaczający nas świat zewnętrzny, nie jest to jednak świat realny, lecz świat przedstawiony, idealny. Ten świat przedstawiony wymaga dopiero głębszego wnikięcia w tajniki formy malar-

skiej czy rzeźbiarskiej, by ożywił się w kontakcie z widzem bardziej zrozumiałym tonem uczuciowym. A zanim objawi się odbiorcy ten ton uczuciowy obrazu czy rzeźby, który pozwoli mu przedstawić w nich wycinek życia związać w jakikolwiek sposób z jego własnym życiem uczuciowym, pozostanie on dla przeciętnego widza, zawezymisł obojętnym, nieaktualnym i obojętnym.

Z muzyką jest jeszcze inaczej. I ona wymaga głębszego wnikięcia w świat specyficznych dla niej form dźwiękowych, by mogła przemówić do słuchacza. Na tym punkcie trudności wydają się nawet jeszcze o wiele większe, niż na terenie plastyki: formy dźwiękowe nie mają swych pierwowzorów w przyrodzie. To nie jest ten, znany nam z życia, świat codzienny, przedstawiony w obrazie czy w rzeźbie, ale jakiś świat pozornie zupełnie nowy, którego — jak się zdaje — nie znamy wcale. Został w całości powołany do życia wolą twórczą człowieka. Na te właśnie trudności powołują się ci wszyscy, którzy żądają dla muzyki odrębnych praw bytowania społecznego, którzy uważają, że muzyka — jedna spośród innych sztuk — pozostać musi z natury swej światem zamkniętym w sobie, niedostępnym dla niewtajemniczonych. Ale ci zwolennicy izolowania sztuki muzycznej od laików, od życia, napotykać dziś na zawzięty opór ludzi myślących bardziej społecznie, którzy usiłują muzykę razem z innymi sztukami wprowadzić w życie szerszych warstw. Kto z nich ma rację, do kogo należy zwycięstwo w przyszłości? Czy muzyka skazana jest rzeczywiście na to, by zamknąć się na zawsze w ciasnym gronie fachowców, czy też zamknięcie to było tylko zjawiskiem przelotnym, związanym z pewnym określonym stadium naszej kultury i wraz z nim minie, aby masom otworzyć dostęp do nowego odcinka życia?

Aby na to odpowiedzieć, trzeba i na tym terenie rozstrzygnąć w pierw sprawie pytanie, o czym jest muzyka? Że nie jest mu potrzebna w tym sensie jak literatura lub architektura — to jasne. Będzie więc chodzić znowu chyba o owe wartości wzruszeniowe, o których wspominaliśmy już, mówiąc o wartościach społecznych (społecznych oczywiście w najszerszym znaczeniu tego wyrazu) malarstwa i rzeźby. Wartości te przewyższają w muzyce wszystkie inne sztuki pod względem siły i intensywności, przenikają do odbiorcy drogą bardziej bezpośrednią, niż to jest możliwe w książce, obrazie lub rzeźbie. I z tego punktu widzenia wydaje się rzeczą specjalnie ważną dążyć do udostępnienia muzyki jak najszerszym warstwom. Zdolna jest ona bowiem dostarczyć człowiekowi wzruszeń, niedostępnych na żadnej innej drodze, a tym samym wzbogacić jego życie o nowe, nie przezwane dotąd wartości.

Muzyka dla mas

Ze zrozumienia tak pojętego społecznego działania muzyki wyszło wszystko, co robi się dziś w różnych punktach świata dla udostępnienia muzyki szerszym warstwom. Eksperymenty te obejmują z jednej strony próby stworzenia tzw. sztuki dla mas, z drugiej — próby podjęcia do laika za pomocą najrozmaitszych metod popularyzacji. W pierwszym wypadku dostosowuje się sam rodzaj produkcji do istniejących w danym środowisku możliwości laika, w drugim usiłuje się tego laika podciągnąć do rozumienia normalnie w danym środowisku rozwijającej się twórczości muzycznej. Chodzi teraz o to, które z tych dwóch stanowisk uważa należy za słuszne i bardziej celowe?

Teoretycznie uzasadnione są oczywiście oba. Próby tworzenia muzyki dla mas opierają się przede wszystkim na założeniu, że nie zawsze stanowiła muzyka ów świat zamknięty, dostępny tylko dla wtajemniczonych, tak jak dziś. Dowodzą tego dawniejsze epoki naszej kultury, gdzie muzyka była wspólnym dobrem wszystkich: każdy miał w niej czynny udział jako wykonawca, a nawet w pewnej mierze i jako twórca. Typowym tego przykładem jest twórczość ludowa, gdzie pieśni powstają często bezimiennie, zyskują sobie olbrzymią popularność wśród najszerszych warstw społeczeństwa i wędrują z coraz nowymi zmianami od jednej okolicy do drugiej, od kraju do kraju. Muzyka wyszła z życia praktycznego, z pieśni i tańców, wykonywanych przy pracy i przy zabawie, przy obrzędach społecznych i religijnych, i — zdaniem twórców dzisiejszej muzyki dla mas — należy organicznie do tego życia. Ten stan rzeczy nie jest też istotnie jakimś wyłącznym przywilejem dawniejszych okresów naszej kultury lub środowisk pozauropiejskich. Pozostaje on w mocy po dziś dzień. Każde chwili powstają naokoło nas takie pieśni ludowe, związane z najrozmaitszymi okolicznościami życia zbiorowego (pieśni robotnicze, wojenne itp.) jako przykład muzyki „społecznej” w najściślejszym tego słowa znaczeniu. Nie należy jednak zapominać, że dziś, przy współczesnym trybie życia, przestała już ta muzyka być „muzyką dla wszystkich”, którą była w dawniejszych okresach naszej kultury, a w każdym razie nie reprezentuje tej „muzyki dla wszystkich” we wszystkich środowiskach, tak jak dawniej. W wielkiej ilości wypadków zastąpiono ją — zwłaszcza w miastach — tym, co się dziś popularnie nazywa kiczem muzycznym, co bierze początek z operetki, rewii, kina dźwiękowego itp. Ów kicz stanowi coś pośredniego pomiędzy muzyką ludową a artystyczną. Podobnie jak muzyka ludowa przemawia językiem muzycznym zrozumiałym dla wszystkich, różni się jednak od niej w punkcie najbardziej istotnym: nie jest muzy-

ką zrodzoną ze szczerego, bezpośrednio przeżytego stanu uczuciowego, muzyką skomponowaną „na serio”. Prosta pieśń ludowa zamienia się tu w ordynarność, uczuciowość silna i zdrowa w tani sentymentalizm. Ta ostatnia okoliczność staje się właśnie powodem, że kicz muzyczny nie zajmie wśród społecznych czynników kultury muzycznej nigdy tego miejsca, które w najważniejszych okresach naszej kultury zajmowała pieśń ludowa. Zawsze będzie momentem nie wzbogacającym, ale deprawującym tę kulturę. Zrozumieli to twórcy idei muzyki tzw. proletariackiej w Rosji sowieckiej. Ich pierwotnym założeniem (które dziś uległo już dużym zmianom) było zastąpić kicz muzyczny muzyką zrozumiałą dla wszystkich, ale tworzoną przez wybitnych kompozytorów z całym poczuciem odpowiedzialności społecznej, muzyką, która popłynęłaby ze źródła szczerzej, niefalszowanej intencji twórczej i która równocześnie dałaby się znowu — o ile możliwości — związać bliżej z życiem.

Idea jest piękna, ale realizacja jej napotyka w praktyce na coraz nowe trudności, które sprawiają, że ani w Rosji, ani w żadnym innym środowisku tak pojęte eksperymenty w dziedzinie muzyki dla mas nie dały dotąd zadowalających rezultatów. Wymienimy pokrótce najpoważniejsze z tych trudności:

1) Formy życia współczesnego nie pozwalają — poza wyjątkowymi okolicznościami — uprawiać i przeżywać muzykę w ten sposób, jak przeżywano dawniej muzykę ludową, która związana była z każdym niemal przejawem życia codziennego, przede wszystkim zbiorowego. Te formy życia przynoszą ze sobą na każdym kroku sposobność do indywidualnych raczej niż zbiorowych przeżyć estetycznych (choćby nawet przeżywanych w warunkach zewnętrznych, które stwarzają pozory przeżycia zbiorowego, jak wielkie sale koncertowe, audycje radiowe itp.) i wymagają u poszczególnych słuchaczy indywidualnych zdolności reagowania na muzykę. Natrafiają jednak przy tym na trudności zupełnie zasadnicze: ta zdolność indywidualna reagowania na muzykę jest u większości słuchaczy bardzo mało rozwinięta.

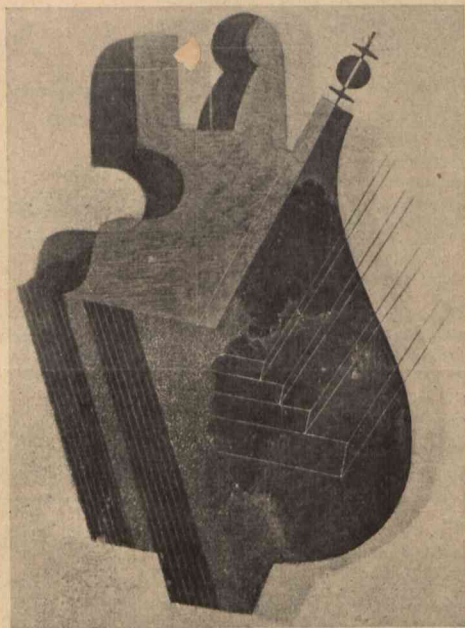
2) Uproszczenie treści wyrazowej dzieła muzycznego, konieczne o ile przyjmuje się za warunek *sine qua non* tej muzyki przeżycie o charakterze nie indywidualnym ale zbiorowym, nie zawsze da się pogodzić z typem psychiki współczesnego kompozytora. Nie u każdego kompozytora emocja jest pierwotnym źródłem twórczości muzycznej. Właśnie dziś w bardzo wielu wypadkach radość samego konstruowania w dźwiękach, eksperymentatorstwo w zakresie formy i języka muzycznego — a więc czynnik rozumowy, bywa często pierwotnym źródłem tej

11009/26 583

DUNIKOWSKI, GOTLIB, HILLER, W. JAROCKI



HENRYK GOTLIB



Kompozycja 211A



KAROL HILLER

Embrión

Rzeźbiarz i malarz, prof. Xawery Dunikowski, jest niewątpliwie jedną z najbardziej frapujących osobistości we współczesnej sztuce polskiej. Jakaś dziwna, niepokojąca siła promieniuje od tej niepozornej postaci krakowskiego pedagoga, maniacko manifestującego swą niezależność duchową. Błąkając się w swej sztuce po różnych drogach i po różnych stylach, po to jedynie, by u kresu tych fantastycznych wycieczek zamknąć się w końcu w zaczerpniętym kole własnego systemu kształtowania — Dunikowski stanowi u nas czysty typ artysty-samotnika, walczącego od dawna z zakorzenionym w plastyce europejskiej akademizmem i estetyzmem, w czujnym jednak kontakcie z duchem czasu i myślą plastyczną naszego wieku. Bo twórczość plastyczna zawsze była i będzie jedynie mniej lub więcej świadomym opanowaniem wszystkich minionych kompleksów i treści kulturalnych, które każda nowa epoka odpowiednio do

obecnej sobie sferze, nie uległ pokusie łatwej interpretacji. Natomiast wystawione rzeźby Dunikowskiego (Kopernik i figura pomnikowa prezyd. Dietla) mogą budzić pod niejednym względem poważne zastrzeżenia.

Malarstwo prof. Jarockiego nie cieszy się zbyt dużą aprobatą naszych modernistów. Tkwi ono jeszcze bezsprzecznie w dziewiętnastowiecznej dewocji ikonograficznej w sensie monachijskiego malarstwa „rodzajowego”. Nie wiadomo tam, gdzie się kończy obraz „jako taki”, a gdzie zaczyna barwna ilustracja. I te właśnie ludzkie pozory, zdaniem pewnych kół, mają niby pasować do malarstwa na „sztukę narodową”. Tymczasem sam temat obrazu, pojęty jako ilustracja, nie daje tego przywileju. O rasowości sztuki decydują bowiem zgoła inne czynniki kształtujące. Które w zestawieniu ze sztuką innych narodów właściwie dopiero nabierają wyrazu. Nie podobna jednak zamykać oczu na kolorystyczne walory kilku płó-

stawie nowych doznań, gdzie wieczne wahanie się między konwencjonalizmem przyjętych form a podświadomą wizją malarza rodzi potrzebę oparcia się o świat rzeczywisty, o przyrodę. Lecz przyroda nie dla wszystkich bywa jednakowo łaskawa. Inaczej ukazuje się ona zwyczajnemu naśladowcy „wycinków natury” — inaczej zaś świadomemu swych celów artyście. Dla humanisty renesansowego ważniejsze były prawa natury w swej działalności twórczej, aniżeli samo zjawisko przyrodzone w swej nieskoordynowanej przypadkowości. Impresjonizm zaś trochę największą było „spojrzenie na rzeczywistość w czasie” — ale nowsze kierunki, które z niego wzięły swój początek, nie opierają się już więcej na optycznym wrażeniu, dążąc do tworzenia ekwiwalentu nie prawdopodobieństwa obiektywnego, lecz estetycznego wzruszenia.

W ten sposób powstało malarstwo patrzące na świat jedynie z punktu widzenia estetyki a wizja artysty, stając się jedynie obrazem świetlnej materii, zamyka w sobie odrębny świat koloru wraz z całą jego wyrafinowaną problematyką, niezależną od konkretnego. W malarstwie Gotliba wzajemne ustosunkowanie plam barwnych na płótnie staje się równocześnie źródłem nowych wartości formalnych i nawet zasady kompozycyjnej, gdzie linia, zatracając swoje dawne znaczenie jako kontur osoby czy rzeczy, ustępuje miejsca wszechpętnemu czynnikiem koloru. Prowadzi to ostatecznie do kompletnego wyeliminowania pierwiastka graficznego z obrazu na rzecz „malarzkości” kompozycji podobnie jak u Matisse’a i Bonnard. Wprawdzie Gotlib rozwiązuje swoje kompozycje głównie pod egidą szlachetnie pojętej dekoracyjności z pominięciem waloru — ale ma również na swej wystawie obrazy oparte na walorze (jak np. portret własny) i te, zdaniem moim, najbardziej odpowiadają naturze malarzkiej tego utalentowanego artysty.

W inny świat wprowadza nas sztuka malarza łódzkiego, Karola Hillera. Staje ona na pograniczu konstruktoryzmu i nadrealizmu, gdzie budulcem w kompozycji obrazu bywają wartości formalne przedmiotu (pojętego raczej jako idea rzeczy, a nie jako przedmiot). Formalna analiza tych wartości, dająca jednak w ogólnej sumie syntezę (w znaczeniu strukturalnym), odbywa się zazwyczaj przy akompaniamencie gry barwnej na płótnie o szlachetnych nieraz i dyskretnych tonacjach i wyszukanej materii. Jest w tej intuicyjnej sztuce niewątpliwie dużo smaku i wrażliwości na kolor, a zadziwia-

JAMA W CUKIERNI LITERATÓW K. DAKOWSKIEGO Bagatela 3

tych celów przerabia, przeinacza i na których piętno ducha swego kładzie.

Jest rzeczą znamioną, że ów duch czasu nerwowy, niespokojny, buntujący się przeciw wszelkim nakazom oportunistycznej codzienności, który znalazł w rzeźbie Duni-

cien Jarockiego, gdzie zwłaszcza w ostatnich chronologicznie pracach tego artysty widać szlachetniejsze usiłowania w zakresie doprowadzenia gry barwnej na obrazie do większej doskonałości a materii malarzkiej do bogatszej skali odmian. W zestawieniu z malarstwem artystów z Zachęty, sztuka Jarockiego ma za sobą wszelkie atuty.

Zgoła inaczej pojmuje swą sztukę Henryk Gotlib. Jako członek krakowskiej grupy formistów w latach 1919—1922, artysta ów zaostrzył swój instynkt malarzki w atmosferze przepojonej radosną wiarą w twórczość czystą i niezależną, związaną nierozłącznie z widzeniem świata, jako funkcją zapładniającą wyobraźnię malarza. Bo sztuka w zasadzie nie jest niczym innym, jak tylko ustawicznym organizowaniem wyobraźni na pod-



X. DUNIKOWSKI

Studium

kowskiego tak niepowszedni wyraz, zaczęła powoli przenikać także do malarstwa tego wybitnego artysty. Wprawdzie malarstwo to nie rozporządza jeszcze zbyt bogatym repertuarem środków a często przypadkowe i nieskoordynowane sąsiedztwo tonów na obrazie nie zawsze odpowiada apriorystycznym założeniom kolorystycznym danego malarza — to przecież niektóre portrety Dunikowskiego długo zatrzymują uwagę widza. Jakiś niespodziany kleks farby, jakaś pointa rozwiązująca ogólny sens kolorystycznej kompozycji, świadczą tu niewątpliwie o wielkim temperamencie malarzskim artysty, który znalazłszy się jako rzeźbiarz w



X. DUNIKOWSKI

Prof. Józef Dietl

ARTUR RZECZYCA

ELEGIA

*gwiazda czy modrych ogni wir
rosną przestrzenie jak oddech
drzew i luster obroty się kładą szkło pada i żwir
pokotem*

*profile długich tunik nieruchomo błysły
połową bo dalej mrok
mrok dzielą*

*znowu giną zwyciężski zstępuje świat
kształty skrzyty świeża barwa rosa napiera na cień
a czelna ziemia*

*szczałki po ucztach ludożerców ziemią przysypały wieki
tu stąpasz
wśród światel i snów
w brzęku ciemnych tęcz
po niebie grzmoty się toczą kamienne kola
kłęczą*

*o dłonie węzy dłonie
ogrody na rzęsach rozpięte
po garbach ziemi strumień w górę biegnie
pod słońcem zielonym a mętym*

jące opanowanie faktury, która w tych malowidłach nabiera niekiedy znaczenia samodzielnego środka kompozycyjnego, może stać się przedmiotem zazdrości niejednego malarza. Godne są również specjalnej uwagi heliograficzne prace Hillera o daleko idącej rafinacji założeń konstruktywnych.

Mam wrażenie, iż Hiller, uzbrojony w potężny zasób swej wiedzy malarzkiej i doświadczenia, pójdzie niebawem na podobój rzeczywistości, takiej, jaką ją dzisiaj pojmujemy, a którą zwiastuje postawa twórcza najmłodszej generacji artystów na Zachodzie. Bo nawet ucieczki przed życiem nie przestają go na ewój sposób wyrażać, sztuka zaś, aby nadążyć bogactwu życia, nie może tkwić wiecznie w dobrowolnie przyjętej ascezie rytualnej formalistyki sztuki abstrakcyjnej.

KONRAD WINKLER

