

WRAŻENIA PLASTYKÓW Z PODRÓŻY DO ZWIĄZKU RADZIECKIEGO

MARIAN WNUK

ALEKSANDER KOBZDEJ

Nasz przyjazd zbiegł się z trzydniowym zjazdem rzeźbiarzy radzieckich, co było dla mnie tym bardziej pomyślną okolicznością, że na oym zjeździe dyskutowano zagadnienie rzeźby w połączeniu z architekturą — jedno z najbardziej pasjonujących i żywych w tej chwili dla rzeźbiarza zagadnień. Referat wygłosiła znakomita rzeźbiarka radziecka, Wiera Muchina. W jej referacie, obszernym i wyczerpującym, zastanowiły mnie dwa momenty: kwestia płaskorzeźby i polichromii. Płaskorzeźba, ta bardzo trudna, lecz bardzo szlachetna forma, wymaga od rzeźbiarza wysokich umiejętności i zrozumienia momentu zasadniczego: że nie wolno wlatczać iluzorycznej perspektywy w ścianę architektury, ponieważ płaskorzeźba, nawet pełna, jest dwuwymiarowa, co brzmi wprawdzie paradoksalnie, niemniej jednak jest prawdą znaną już greckim rzeźbiarzom. Jeśli spełni się ten warunek, płaskorzeźba nie przestając być sobą, tzn. autonomicznym dziełem sztuki, uzyskuje pełną łączność z architekturą, podkreśla i podnosi harmonię rozwiązywanej ściany czy muru. Sprawa druga, polichromii, o której również mówiła Muchina, należy do tych, które ogromnie działają na wyobraźnię rzeźbiarza. Polichromia, tak znacząca odgrywająca rolę w greckiej rzeźbie i architekturze, przywodziła do Rosji przez Bizancjum, stając się tu jednym z elementów zasadniczych rosyjskiego budownictwa narodowego, począwszy od takich pomników najstarszej architektury, jakimi są cerkwie. A zatem moment podniesiony przez Muchinę z jednej strony nawiązuje do tradycji narodowej, z drugiej otwiera przed rzeźbą nowe możliwości — koloru, który uzupełniłby formę przestrzenną.

Kwestia połączenia rzeźby z architekturą jest w tej chwili w Związku Radzieckim zagadnieniem naczelnym, które zrodziło się z

realnych potrzeb kraju, gdzie wznosi się wielkie budowle komunizmu. Jednakże, rzecz niemiernie godna podkreślenia, współpraca rzeźby z architekturą zawiązuje się tam w momencie powstawania architektury, a nie wówczas, kiedy architektura jest gotowa i rzeźbiarzowi czy malarzowi pozostawia się tylko ozdobienie kompletnie już zamkniętej formy architektonicznej. Po drugie, terminy jakie się wyznacza rzeźbiarzowi są długie, nie ma tu pośpiechu, który z natury rzeźby zubaża możliwości artysty, nie mogącemu dokonać odpowiedniej ilości szkiców, prób, prac przygotowawczych, niezbędnych przy wielkim zamierzeniu. Wystarczy powiedzieć, że kamień węgielny pod pomnik Majakowskiego w Moskwie został położony w 1940 roku, a dotąd nie ma pomnika; nie jest to dowodem opaniałości rzeźbiarzy radzieckich, lecz dobrze zrozumianej selekcji przedkładanych projektów i modeli, dbałości o jakość.

Możliwości rzeźbiarzy radzieckich znakomicie wspomaga dostęp do wszelkich materiałów, od marmuru, poprzez wszystkie gatunki kamienia, do brązu. Zrobienie 30-metrowego odlwu w brązie nie jest tu niczym nadzwyczajnym, a praca w szlachetnym materiale rzeczą zupełnie naturalną. Jest to także sprawa doskonałej organizacji tamtejszego Funduszu Sztuki, który dba o wyposażenie techniczne artystów, posiada specjalne fabryki i warsztaty.

Odwieźliśmy kilka pracowni wybitnych rzeźbiarzy radzieckich, zapoznaliśmy się z systemem szkolenia. Zarówno warunki pracy, jak i nauki wydają się godne pozazdroszczenia. W Moskwie buduje się teraz całą dzielnicę pracowni odpowiednio przestrzennych i jasnych, obliczonych na wykonywanie dużych, monumentalnych prac. Szkol-

nictwo, gdzie nacisk położony jest na podstawowe przygotowanie młodego plastyka w zakresie szkoły średniej, gwarantuje dopływ młodzieży obeznanej ze swoim przysłym zawodem do uczelni wyższych i dobry start w samodzielnej pracy.

Wielką pomocą w pracy plastyka są tu dyskusje na terenie związkowym, dyskusje ideowe — artystyczne, które w starciu rozmaitych koncepcji, poglądów i zapatrywań, pozwalają na sformułowanie rozwiązania najbardziej aktualnych zagadnień teoretycznych i warsztatowych.



M. NIESTIEROW

Portret W. Muchinej

Obraz rewolucji

(Dokończenie ze str. 1)

strzga o losach akcji. Tołstoj osiąga jednak wyżyny sztuki pisarskiej jako portrecista postaci mieszczańsko-inteligencji. Jego chłopcy i robotnicy, choć rysowani wprawą ręką realisty i znawcy psychiki ludzkiej, są głównie komentarzem i sprawdzianem oceny inteligencji bohaterów, których obraz jest niezwykle plastyczny i przekonujący. Ci ludzie wylaniający się z mroku wątpliwej egzystencji, miotani sprzecznością i niepokojem, wkraczający po długich perypetiach w świat rewolucji lub znikający we własnej pustce — zostali podpatrzeni w najdrobniejszych szczegółach i w najtajniejszych odruchach.

Jednym z istotnych zagadnień „Drogi przez mękę” jest wreszcie sprawa „Ludzi środka”, którzy w walce między dwoma światami chcą pozostać na uboczu. Ich to dosięga tutaj siła rewolucji, od której nikt nie potrafi schronić się lub wykpić. Przez całą trylogię przewija się motyw walki z kompromisem i z ludźmi legitymującymi się demokratyzmem frazesem i moralną nicnością. Powieść Tołstoja demaskuje przedśmiertny grymas „znych demokratów”, tak trafnie uchwyciony w lekarzu Bulawinie, ojcu bohaterów trylogii.

„Cichy Don” i „Droga przez mękę” odznaczają się wielkim rozmachem epickim i rozległą problematyką, typową dla rewolucji i wojny domowej. Obraz epoki przybiera inne kontury w powieściach typu „Żelaznego potoku”, „Czapajewa”, „Kłeska” i „Jak hartowała się stal”. Serafimowicz, Furmanow, Fadiejew i Ostrowski ograniczają ramy fabuły do jednego lub kilku wątków, wprowadzając do akcji mniejszą ilość postaci i kondensując problematykę rewolucji w dramatycznym skrócie. W ten sposób kształtują nader typowe epizody rewolucji, nadające się do daleko idących uogólnień. Tę myśl oddaje trafnie Furmanow, wypowiadając ustami komisarza Kłyckowa: „Notuję wprawdzie szczegóły, ale drugi i trzeci, może tuzin, robi to samo i wszyscy razem odтворzą już potem prawdę. I w ten sposób robimy historię...” Związując ramy akcji, pisarze ci rozwijają najistotniejsze problemy polityczne, moralne i psychologiczne rewolucyjnej epoki. I tutaj uderza różnorodność tła i fabuły. „Żelazny potok” opisuje historię pochodzącej z armii Tamańskiej, która przerywa pierścien białogwardyjskich wojsk i kulackich rebeliantów na Kubaniu, „Kłeska” przedstawia dzieje partyzanckiego oddziału na Dalekim Wschodzie, przedzierającego się przez tereny zajęte przez Japonczyków i kontrrewolucjonistów, „Czapajew” kreśli historię walk czerwonych oddziałów przeciw Kozakom i wojskom Kółczaka.

W utworach tych rzuca się w oczy dramatyzm a czasem beznadziejność opisanej sytuacji („Kłeska”). Armie Tamańska otacza morze nieprzyjaciół, a poza tym ma ona do pokonania olbrzymią przestrzeń w warunkach niezwykle tragicznych. Oddział Lewinsona („Kłes-

ka”) osaczony ze wszystkich stron przez wroga jest z góry skazany na klęskę. Taką konstrukcją powieści daje możliwość przeprowadzenia surowej próby charakteru ludzkich, moralnych właściwości bohaterów i ich poglądów politycznych. Tutaj obserwujemy — jak w próbce — procesy zachodzące w tygłu rewolucji. W małym świecie ludzi zdanych na własne siły i męstwo, ogień rewolucyjnych walk hartuje lub spala uczestników dramatu. W „Kłesce”, w „Żelaznym potoku”, w „Czapajewie” i w „Jak hartowała się stal” epizody urastają do rozmiarów przełomowych wydarzeń, a ludzie stają się symbolami.

Różnorodność tematyki i konstrukcji powieściowej znajduje odpowiednik w różnorodności jednej i tej samej metody twórczej. Wspólną cechą powieści rysującej epokę rewolucji i wojny domowej jest autentyzm, wierny prawdziwej żywocie nawet w podrzędnych szczegółach, ale odbiegający od naturalistycznego kopowania rzeczywistości. Stąd owe doniosłe znaczenie elementów autobiograficznych, które dominują na przykład w powieści Ostrowskiego i w „Czapajewie” Furmanowa. Autobiograficzne opisy obu pisarzy, chociaż wydaje się to na pozór paradoksalne, mają charakter epiki. Tutaj świat zewnętrzny nie jest pretekstem do introspekcji, w odróżnieniu od autobiograficznych utworów pisarzy burżuazyjnych, którzy obserwując obiektywną rzeczywistość, przeżywają właściwie tylko „siebie”. Furmanow, Ostrowski i w części Fadiejew, opisując własne przeżycia, przeżywają to, co się wokół nich dzieje. W pierwszym wypadku świat staje się odbiciem pisarza, w drugim pisarz i jego powieść stają się odbiciem rzeczywistości, realistycznym obrazem życia.

Autentyzm powieści podkreśla również dokumentalna faktura fabuły, stosowana na przykład przez Serafimowicza, Furmanowa i Tołstoja, a także historyczne wydarzenia i postacie, wprowadzane często do akcji („Czapajew”). Niekiedy pierwszylastki historyczne uzupełniają i komentują fikcje literackie, jak to ma miejsce w dalszych tomach „Drogi przez mękę”, gdzie powieść o miłości Daszy do Tielegina i Katii do Roszczina przekształca się w epopeję rewolucji, w opowiadanie o burzliwym przewrocie społecznym.

Autentyzm radzieckiej prozy nie jest natury formalnej i nie ogranicza się do przestrzegania ścisłości obiektywnych faktów. Jego istota polega na wszechstronnym opisie rewolucji, która burzy i tworzy, niszczy i buduje, rewolucji, która osiąga zwycięstwo kosztem wielu wyrzeczeń i surowej walki. Prawda realizmu socjalistycznego nie znosi upraszczania zagadnień i idealizowania faktów. Świadczy o tym dobitnie „Żelazny potok”, „Cichy Don” i trylogia Tołstoja, której apokryficzny tytuł, oddaje sens trudnej drogi, jaką przebywa pokolenie rewolucji. Pisarze radzieccy nie cofnęli się przed surową prawdą rewolucji, którą dżiki opór obzarników, białogwardystów i interwen-

tów zmuszał do stanowczej bez-

względności. Rewolucja przybiera w powieści radzieckiej kształt wielkiego przełomu społecznego torującego drogę do wolności dla milionów przez wielki siłom ludowym. Wokół oddziałów proletariackich skupiły się w okresie przejściowym i postacie dwuznaczne, różnego rodzaju awanturzy, poszukiwacze przygód i szczęścia, strażnicy i karierowicze. W „Kłesce” z dowódcą osaczonych oddziałów, Lewinsonem, kontrastuje postać socjalistycznej Mieczysław, który jest tchórzem i ma gębę pełną radykalnych sloganów. Ten kontrast akcentuje sprzeczność między prawdziwym, socjalistycznym rewolucjonizmem a frazesem rewolucyjnym. Jednym z najważniejszych zadań owej epoki była nie tylko walka z jawnym wrogiem, lecz także uwolnienie się od jednostek żerujących na rewolucji. Literatura radziecka przedstawiła tę walkę z niezwykle prawdą, opisując zarówno jej nieugiętych bohaterów, jak i figurantów wlokących się, jak hieny, śladem wielkich wydarzeń.

Radziecka powieść o rewolucji jest powieścią o ludziach przejściowej epoki, odgraniczającej dwa ustroje społeczne, dwa systemy moralne i style życia. Jej treść wypełnia człowiek odradzający się w czyszczeniu rewolucji. Dlatego też, zachowując lokalną i historyczną specyfikę poszczególnych fragmentów wojny domowej, proza radziecka wyróżnia się pewnymi wspólnymi motywami, ściśle związanymi z twórczością realizmu socjalistycznego.

Idąc za przykładem Gorkiego, radziecka powieść wprowadziła na widownię nowego bohatera — lud rosyjski, który z przedmiotu historii odmiennia się w jej podmiot. Paweł Korczagin, Kozuch („Żelazny potok”), Czapajew, Kłyckow, Lewinson itd. reprezentują każdy na swój sposób, klasę zdecydowaną oprócz nowego porządku życia na zasadach humanistycznych i znieść system niewoli i krzywdy społecznej. Rewolucja proletariacka rysuje się w literaturze radzieckiej jako zjawisko odradzające człowieka, które wyrwa go ze sfery poniżenia i podnosi na wyższy poziom życia i świadomości. Główne postacie takich utworów, jak „Droga przez mękę”, lub „Cichy Don” wywodzą się co prawda ze środowiska mieszczańskiego lub reakcyjnego chłopstwa, ale ich losy kształtuje przede wszystkim ich stosunek do klasy robotniczej, do rewolucji.

Ewolucja figur w powieściach Tołstoja, Fadiejewa, Serafimowicza i Szołochowa nie jest tylko następstwem indywidualnych skłonności postaci powieściowych, lecz także ich postawy wobec życia. W zależności od tej postawy ich dzieje są historią rozwoju jednostki, bądź jej upadku. Pozytywnym przykładem jest tutaj Roszczin („Droga przez mękę”), negatywnym szołochowski Melechow. Roszczin, któremu udaje się w porę zrozumieć postępowy sens rewolucji, wychodzi zwycięsko z ognia wojny domowej, Melechow gubi wewnętrzną rozterkę i brak siły potrzebnej do zerwania z przeszłością.

Wielka potrzeba i wielkie pragnienie upiększenia kraju jest tym wrażeniem, które utwierdza się najbardziej w pamięci rzeźbiarza zwiedzającego miasto Związku Radzieckiego. Rzeźb jest pełno i rzeźby są wszędzie: w parkach, na ulicach, na placach, na ziemi i pod ziemią — w stacjach metra; wszędzie widoczna tendencja do estetycznego rozwiązania miasta i zorganizowanej przestrzeni, której elementem nierozłącznym jest zawsze rzeźba. Są to potrzeby artysty, ale i potrzeby widza, mieszkańca tego kraju, który chciałby, aby jego pracę, jego radości i troski wyrażała sztuka — widome świadectwo wielkości i zmagania epoki.

Klasa robotnicza, którą pisarze radzieccy wprowadzają na karty powieści, rozpoczyna walkę jako siła zorganizowana, kierowana przez partię bolszewicką. W prozie, rysując obraz socjalistycznego zwrotu, Partia jest mózgiem i sercem rewolucji, wychowawczynią nowego pokolenia. Widzimy, jak pod jej wodzą rewolucja przekształca się w potężny ruch ludowy, łamiący wszelkie przeszkody i trudności. Serafimowicz, pisząc o powstaniu swojej powieści, określił armię Tamańską następującymi słowami: „Wzajemnie anarchozyczna, samowolna masa, która w każdej minucie gotowa była nadziać na bagnety własnego dowódcę i przeprowadzić tych ludzi przez cierpienia, przez męki aż do końca, do chwili, kiedy poczuli się zorganizowaną siłą”.

„Żelazny potok” przedstawia sugestywnie, jak Partia zespoliła armię Tamańską, przekształcając ją w jednostkę zdolną do poświęceń i do przełamania nieprzyjacielskiej blokady. W powieści Furmanowa obserwujemy niezwykle rozwój chłopskiego powstania, który pod wpływem komunisty Kłyckowa staje się wybitnym wódem rewolucji; dzięki partyjnej woli, energii i mądrości życiowej Lewinsona, jego oddział nie zalamuje się i wychodzi mocno zdziękowany z okrażeń.

Zwycięstwo rewolucji, widziane oczami radzieckich pisarzy, przedstawia się jako rezultat moralnej przewagi klasy robotniczej walczącej o zniesienie wyzysku, o wolność, o prawo człowieka do swobodnego rozwoju. Ten motyw odgrywa zasadniczą rolę we wszystkich powieściach, o których była mowa powyżej, przewija się on w ważnych wydarzeniach historycznych („Chleb” Tołstoja), jak i w pomniejszych epizodach rewolucji („Kłeska”). W tej przewadze, która zaważyła na losach historii przed trzydziestu pięciu laty, leży źródło optymizmu prozy, odzwierciedlającej przeżycia ludzkie z czasów wojny domowej. Optimizm realizmu socjalistycznego nie wymaga oczywiście, aby rewolucja wychodziła z każdej potyczki zwycięsko. Oddział Lewinsona w powieści Fadiejewa ponosi klęskę, zdziękowany przez przeważające siły wroga. Z opresji wychodzi tylko garstka partyzantów, którym udało się przerwać okrażeń. Tych ludzi hartuje porażka, przygotowując ich do przyszłych zwycięstw. Optimizm radzieckiej prozy płynie z wiary w humanistyczną treść socjalizmu i z przeświadczenia, że zwycięstwo rewolucji wymaga najwyższych wysiłków i poświęceń. Taką jest optymistyczna prawda Pawła Korczagina, Kozucha i Lewinsona.

Epoka, której wizerunek przekazała nam proza radziecka, należy już dzisiaj do przeszłości. Ale ta przeszłość żyje w nas i odradza się z każdym dniem. Powraca do nas w pustyniach odmiennych się w kwitnące sady, w wielkich budowach komunizmu, w walce narodów radzieckich o pokój i utrwalenie socjalizmu. Dlatego też rozdział rewolucji upamiętniony przez powieść realizmu socjalistycznego, nie jest pożytkiem kartą historii, lecz ożywym źródłem ludzkiego wzruszenia.

Roman Karst

Plastyków pojechało nas pięciu: Marian Wnuk, Jan Marcin Szanec, Karol Ferster, (Charles), Adam Smolana i ja; ponadto byli w naszej grupie: Janusz Bogucki, krytyk, i Jerzy Zanoziński, historyk sztuki — wszyscy z okazji wystawy „100 lat malarstwa polskiego w Moskwie”. Byliśmy trzy tygodnie w Moskwie, tydzień w Leningradzie; o wiele za mało, aby zapoznać się z całokształtem spraw interesujących gościa z zagranicy, który przybywa do Związku Radzieckiego, jak ja, po raz pierwszy; dość jednakże, by zorientować się w problemach najbardziej mnie, jako malarza, intrygujących. Chodziło mi głównie o cztery sprawy: zapoznanie się z organizacją Radzieckiego Związku Plastyków; szkolnictwo artystyczne; galerie malarstwa rosyjskiego i obcego; radziecką plastykę współczesną.

Zadanie mieliśmy znakomicie ułatwione dzięki przyjęciu jakieś spotkanie zarówno w Moskwie jak i w Leningradzie; życzliwość, serdeczność i dobra wola, których znaleźliśmy jako goście, jest tym bardziej godną podkreślenia, że przez Związek Radziecki przewijają się tysiące ludzi wciąż przyjeżdżających z zagranicy, co mogłoby zgasić lub przytłumić chociażby zapal i gościnność gospodarzy; dzieje się jednak inaczej: wystarczy powiedzieć, że specjalnie dla naszej delegacji zmontowano pokaz prac studenckich w Instytucie im. Surikowa w Moskwie (który odpowiada w hierarchii szkolnictwa naszej Akademii Sztuk Pięknych) i przedłożono termin ekspozycji do rocznego przeglądu współczesnej plastyki radzieckiej (Salon).

Druga rzecz, niemiernie zjednująca: kiedy zasięgaliśmy informacji dotyczących jakiegokolwiek sprawy, czy to będzie zagadnienie organizacji tamtejszego Związku Plastyków, czy schematu budowy szkół plastycznych, czy wreszcie kształtowania się współczesnej twórczości artystów radzieckich — zawsze podkreślano z naciskiem, najchętniej zresztą wszystkich informacji udzielając, że nasza sytuacja artystyczna ma swoje osobliwości i potrzeby, do których niesposób dostosować wzory przeniesione skądinąd; że, być może, będzie dla nas pożyteczne poznanie pewnych dziedzin i upoważni do wyciągnięcia wniosków, lecz nigdy do traktowania osiągnięć radzieckich jako gotowych recept i wskazań. Ta całkowita nieschematyzm w traktowaniu zagadnień zaznaczała się zarówno na konferencjach, jakie odbyliśmy z Zarządem Plastyków Radzieckich, dotyczących organizacji życia plastycznego, jak i przy zapoznawaniu się ze szkolnictwem artystycznym na terenie dwóch najważniejszych ośrodków — Moskwy i Leningradu.

Szkolnictwo artystyczne w Związku Radzieckim jest szeroko rozbudowane. Są więc to pełne

szkoły średnie i uczelnie wyższe; należy przy tym zaznaczyć, że średnia szkoła plastyczna daje uczniowi całkowity zasób umiejętności technicznych potrzebnych do rozpoczęcia studiów wyższych. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że szkoły są znakomicie wyposażone tak w sensie pracowniowym, jak i pomocy naukowych. Pomijając już fakt, że Związek Radziecki posiada jedną z najwspanialszych galerii na świecie, jaką jest leningradzki Ermitaż, uczelnie mają własne gabinetki (Instytut im. Riepina w Leningradzie i im. Surikowa w Moskwie), a nawet Muzeum Architektury, gdzie można znaleźć materiał historyczny niezbędny do studiów. Profesorowie radzieccy podkreślają, że program szkolenia nie jest raz na zawsze ustalony i sztywny, lecz wciąż, zależnie od potrzeb, ulega zmianom, które dyktuje praktyka i doświadczenie. Bardzo rozpowszechniony jest system kopiowania w Muzeach, przede wszystkim w galeriach malarstwa rosyjskiego, co uczy umiejętności, wirtuozerii technicznej i rzemiosła, tak wysoko cenionych przez malarzy radzieckich. Wybór, który padł na malarzy rosyjskich, XIX-wiecznych przede wszystkim, jest podyktowany postulatem i potrzebą nawiązania do tradycji narodowej. Żeby stwierdzić, że jest to tradycja naprawdę narodowa i odpowiadająca za milowaniom i smakowi ogółu, wystarczy zajść do galerii Tretiakowskiej w Moskwie; o każdej godzinie nie można tam znaleźć niezliczonego tłum ludzi, młodych i starych, mieszkających w stolicy lub przybyłych z najdalszych zakątków Związku Radzieckiego. Plastyka radziecka próbuje znaleźć rozwiązanie nowych problemów plastycznych poprzez zaczepienie o tę właśnie tradycję i w oparciu o nią szukając sformułowania nowych treści i tematów. Przypuszczać należy, że sposób ujęcia anegdoty, literackiej treści w obrazie dzieła wienastowiecznym jest zarówno artystycznie radzieckiemu, jak i życzliwemu odbiorcy jego dzieła niemiernie bliski. Moment informacji, opowieści o wydarzeniu zarówno historycznym (malarstwo minionego wieku), jak i współczesnym nie jest tu do pogardzenia.

Chciałbym wreszcie wspomnieć o przyjęciu naszej wystawy przez publiczność i krytykę radziecką. Tę wystawę możemy uznać za nasz niewątpliwą sukces, opierając się na głosach prasy i wypowiedziach ludzi, z którymi mieliśmy okazję spotkać. Przychylnie widzów nie tylko objęła nas dorobek historyczny; ocenili również wysiłek plastyków polskich lat ostatnich, malarstwo skierowane na nowe tory, próbujące sformułować nowe problemy i zmierzające po nielatywne drożę ku ich rozwiązaniu.

Rozmowy przeprowadziła J. G. J

NOWINY PLASTYCZNE

KONKURS NA PLAKAT

Dnia 27 października ukończyło swe prace jury w związku z ogłoszonym konkursem na plakat Kongresu Narodów w Obronie Pokoju, który rozpocznie się 12 grudnia w Wiedniu.

Jury konkursu w składzie: przedstawiciele ZPAP — Karol Ferster, Aleksander Kobzdej, Marian Wnuk, Józef Czerwinski, Stanisław Zamecznik, Władysław Daszewski; przedstawiciele PKOP: Stanisław Trepczyński, Zofia Stanisłowska; przedstawiciele Ministerstwa Kult. i Sztuki: Lucjan Motyka — postanowiło I nagrody nie przyznać.

II nagrodę otrzymał Tadeusz Trepczowski (Warszawa, godło „Plakat”).

III nagrodę — Zofia i Jan Tarasiewicz (Kraków, godło „Korańczyk”).

Ponadto zakupiono 5 plakatów: Eryka Lipińskiego (Warszawa, godło „Z.L.”); Henryka Tomaszewskiego (Warszawa, godło „Nie chcemy wojny”); Józefa Mroszczaka (Katowice, godło „Marcin”), Jana Marcina Szancera (Warszawa, godło „Niobe”); Waleriana Borowczyka (Kraków, godło „Dwa znaki”).

Powyżej wymienione prace, których liczbę powiększają jeszcze trzy plakaty (E i W. Zakrzewskich z Warszawy, Jerzego Srokowskiego z Warszawy, oraz S i Z. Kajów) zostaną wysłane do Wiednia.

WYSTAWY KRAKOWSKIE

Pod arkadami Sukiennic urządzono wystawę „Wczoraj, Dziś i Jutro” obrazującą osiągnięcia i zamierzenia województwa krakowskiego w rozmaitych dziedzinach życia kulturalnego, gospodarczego i politycznego. Na wystawę urządzoną staraniem Wojewódzkiego Komitetu Frontu Narodowego i Prezydium W. R.N. i wykonaną przez członków ZPAP, składają się fotografie, wykresy, tablice statystyczne i mapy.

Równocześnie w Pałacu Sztuki otwarto wystawę „Oto

Amerika” ukazującą życie polityczne, społeczne i obyczajowe Stanów Zjednoczonych w przekroju historycznym aż po dzień dzisiejszy. Oprawą plastyczną i urządzeniem tej wystawy w salach Pałacu Sztuki zajęli się ochotniczo studenci krakowskiej Akademii Sztuk Plastycznych.

W salach Domu Plastyków otwarto 19.X. wystawę prac malarskich, rzeźbiarskich i graficznych, których autorami są architekci — urzędowni staraniem Kola Stowarszyszenia Architektów R.P. przy „Miastoprojektie” Kraków.

WYSTAWA RZEZBIARZY POZNANSKICH W MUZEUM NARODOWYM W POZNANIU

W Muzeum Narodowym w Poznaniu, w ramach akcji przedwyborczej, została otwarta wystawa rzeźby obrazującej dorobek lat ostatnich okręgu poznańskiego. Wystawione prace obejmują szeroki zakres zagadnień: od tematyki okupacyjnej, do współczesności. Reprezentowana jest kompozycja figuralna, portrety, medale i plakaty. Niektóre z wystawionych prac zdobyły nagrody i odznaczenia na konkursach i wystawach, okręgowych i ogólnopolskich.

MUZEUM REGIONALNE WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO

Muzeum Śląskie we Wrocławiu sprawuje zarząd nad 9 muzeami regionalnymi rozrzuconymi po miastach i miejscach Dolnego Śląska. Obecnie przystąpiono do reorganizacji tych ważnych placówek kulturalnych. Zgodnie z nakreślonym planem, muzeum w Wałbrzychu będzie skupiało zabytki z zakresu górnictwa, geologii i ceramiki. Specjalnością muzeum Jeleniogórskiego staną się techniki tkackie i szkło, w Cieplach zostanie zorganizowane muzeum przyrodnicze, w Raciborzu etnograficzne, a w Bolkowie historyczne.

W KRĘGU LEONARDA, DÜRERA I REMBRANDTA

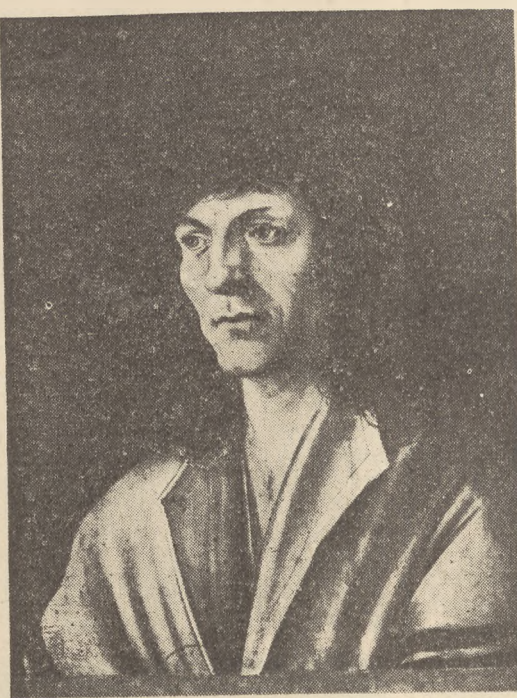
NOWA GALERIA MALARSTWA OBCEGO W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

I.

"WYBÓR był trudny, bo mi się dwa systemata krzyżowały — musiałem z jednej strony mieć wzgląd na to głównie, by każda szkoła główna reprezentowaną była — z drugiej, aby w każdym rodzaju choć jeden dobry obraz nabyć, by mógł służyć za wzór ćwiczącej się w zawodzie sztuki młodzieży..." — tak pisał dziewięćdziesiąt lat temu w sprawozdaniu z zakupów dokonanych w r. 1862 dla organizującego się Muzeum Sztuk Pięknych jego pierwszy dyrektor honorowy, Justynian Karnicki, formułując w ten sposób założenie programu przyszłej galerii malarstwa obcego.

Program służby społecznej, i to nie tylko wobec „młodzieży ćwiczącej się w zawodzie sztuki”, szeroko rozumiany program dydaktyczny jest bowiem założeniem także dzisiejszej galerii, którą w roku bieżącym otwieramy po długiej przerwie — w dziewięćdziesięciolecie istnienia Muzeum. Jak równocześnie inaugurowana Narodowa Galeria Sztuki Polskiej jest centralną tego rodzaju kolekcją w kraju, tak galeria gromadząca dzieła sztuki obcej pomyślana jest jako główna galeria w Polsce; nie stanowi ona jeszcze w tej chwili zespołu dostatecznie wszechstronnego, mamy jednak nadzieję, że w miarę jej rozwoju będzie w niej zarówno „każda szkoła główna reprezentowana”, jak też „w każdym rodzaju choć jeden dobry obraz” się znajdzie. Gdy rzucić okiem wstecz, na dzieje warszawskiej kolekcji malarstwa obcego, nadzieja taka wydaje się uzasadniona. Zespół, który wypełnia dzisiaj kilkanaście wielkich sal Muzeum Narodowego, nie istniał bowiem, gdy senator Karnicki udał się w 1862 r. do Kolonii, aby tam nabywać dla Muzeum Sztuk Pięknych pierwsze obrazy. Inne wielkie kolekcje europejskie — w Luwrze, Dreźnie, Prado, Ermitażu miały już wówczas za sobą długie lata istnienia. Były to bowiem zbiory królewskie, gromadzone przez pokolenia zamożnych w sztuce i nie żałujących na nią pieniędzy monarchów, nasze zaś Muzeum powołane zostało „Ustawą o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim”, do której twórców należeli tacy ludzie, jak Aleksander Wielopolski i Kazimierz Stronczyński, pionier polskich badań nad sztuką; nie było więc ono wynikiem indywidualnych zamiłowań kolekcjonerskich królów, lecz — świadome społeczne znaczenia sztuki — myśli oświatowej i muzeologicznej, charakterystycznej dla doby pozytywizmu. Niemniej załazki wielkiej kolekcji artystycznych typu królewskiego i magnackiego istniały i w Polsce, choć nie sprzyjające losy nie pozwoliły im dojrzeć do miary Luwru czy Ermitażu. Zygmunt III, Władysław IV, zwiedzający w czasie swych „lat wędrowki” pracownię znakomych malarzy, P. P. Rubensa i Jana Breughla, oraz Jan Kazimierz stworzyli pierwszą w Polsce tradycję królewskiego kolekcjonerstwa w zakresie malarstwa obcego, choć zbiory ich rozproszone zostały przez złą fortunę w kraju i na obczyźnie. Trwalszą wartość dla naszego stanu posiadania w zakresie sztuki obcej przedstawiało świadome zadań społecznych kolekcjonerstwo Stanisława Augusta Poniatowskiego. Toteż te obrazy ze zbiorów króla, które dotrwały do naszych czasów i znalazły się dziś w salach Muzeum Narodowego w Warszawie, pełnią wreszcie taką funkcję, o jakiej myślał król gromadząc swą kolekcję. Obrazy te pomnożyły zasób dzieł malarstwa obcego w muzeum warszawskim dopiero od niedawna, odkąd na skutek zniszczenia pałacyku Łazienkowskiego nie można zawiesić ich, jak dawniej, na ścianach galerii łazienkowskiej.

Zbiory malarstwa obcego Muzeum Narodowego narastały powoli. Podstawę ich stworzył Karnicki kupując w 1862 r. w Kolonii na licytacji słynnej kolekcji Weyera 36 dobrych obrazów włoskich, niderlandzkich i niemieckich, z których większość przetrwała trudne losy lat ostatnich i znajduje się dziś na ekranach galerii. Drugim doniosłym dla rozwoju kolekcji etapem był zapis, który uczynił na rzecz Muzeum jego długoletni dyrektor Cyprian Łachnicki, zmarły w r. 1906; galeria pozyskała wówczas kilkadziesiąt dużej wartości obrazów zgromadzonych przez wytrawnego zbieracza. Trzecim wielkim wpływem było nabycie w



ALBRECHT DÜRER Portret męski

r. 1935 wysokiej klasy zespołu 95 obrazów od dra Jana Popławskiego. Zasoby te były też uzupełniane zakupami indywidualnych obiektów, szczególnie w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia. W r. 1938 udośćpniono publiczności w nowym naówczas gmachu Muzeum Narodowego dużą galerię malarstwa obcego, szczególnie wartościową w dziale malarstwa szkół północno-europejskich. Galeria stała się już wówczas placówką pracy naukowej, czego wyrazem były zarówno publikacje („Katalog Galerii Malarstwa Obcego”, 1938 oraz artykuły w I to-

szczególną sytuację, w jakiej znalazło się w latach powojennych Muzeum — przez długi czas jedyna w stolicy placówka wystawowa. Wy-mogi życia kulturalnego, szczególnie ważne zadania wystawowe zlecane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki sprawiły, że uruchomienie stałej galerii malarstwa obcego odsuwało się coraz dalej. Kilkakrotnie urządzano dłużej lub krócej trwające pokazy, dające przekrój przez całość kolekcji (1946-8), obrazujące zespół dzieł jednej szkoły narodowej, jak galeria malarstwa włoskiego (1949-50) lub jednego okresu, jak malarstwo XVIII wieku (1952), ale nie można było dotąd pokazać całego

bogactwa naszych zasobów. Przesunięcie aktualnych akcji wystawowych na inne, poza Muzeum Narodowym, instytucje pozwoliło wreszcie zorganizować, po raz pierwszy od r. 1939, stałą Galerję Malarstwa Obcego, której inauguracja odbyła się 20 października 1952 r.

II.

Skoro zadaniem wystawy ma być pouczenie, a nie tylko przeżycie estetyczne, skoro chodzi o wzbogacenie zakresu wiedzy zwiedzającego, układ wystawy nie może być wyznaczany przez wielkie nazwiska, lecz przez wielkie linie

obrazu świata w malarstwie europejskim. Toteż cieszymy się oczywiście, że możemy w tej chwili pokazać sławną, pochodzący jeszcze z puławskiej kolekcji Czartoryskich, portret kobiety Leonarda da Vinci, dzieło urzekające wdziękiem i siłą twórczego talentu; ale cieszymy się również, że możemy pokazać obok niego obrazy uczniów i naśladowców Leonarda, pouczając nie tylko o doskonałym zjawisku artystycznym w jego jednorazowym kształcie, ale także o bujnych planach, jakie wydał posiew leonardowski. Cieszymy się, że możemy pokazać także proces wrastania dzieła geniuszu w codzienną, warsztatową świadomość artystów niższego lotu; sądymy, że w ten sposób udzielimy również pouczenia „ćwiczącej się w zawodzie sztuki młodzieży” — demonstrując przykładowo działanie wzajemne wielkich talentów i świadomych zasad „dobrej roboty” środowisk twórczych.

Toteż dlatego nadalem niniejszemu artykułowi tytuł „W kręgu Leonarda, Dürera i Rembrandta”, że chciałem podkreślić właśnie wagę tych „kręgów”, tych doniosłych dla rozwoju malarstwa środowisk artystycznych, dających wysoką przeciętną poziom malarstwa. Intencje organizatorów szły więc w kierunku



GENTILE BELLINI Portret Lorenzo Giustiniani

obrazy zawiesić w płaszczyźnie prostopadłej do ściany przebitej oknami, aby uniknąć lśnienia. Zasadą inż. S. Zamecznika jest opracowanie typu prostego i lekkiego ekranu, który stał się zasadniczym elementem ekspozycji. Dla uniknięcia monotonii, utrzymywania ciekawości widza w napięciu i dla właściwego kierowania jego uwagi wprowadzono również pewną ilość barwnych draperii tworzących tło dla niektórych, cenniejszych czy bardziej odrębnych malowideł. Wreszcie, dla udogodnienia orientacji zwiedzających, w salach wystawy umieszczono mapy tych obszarów geograficznych, których

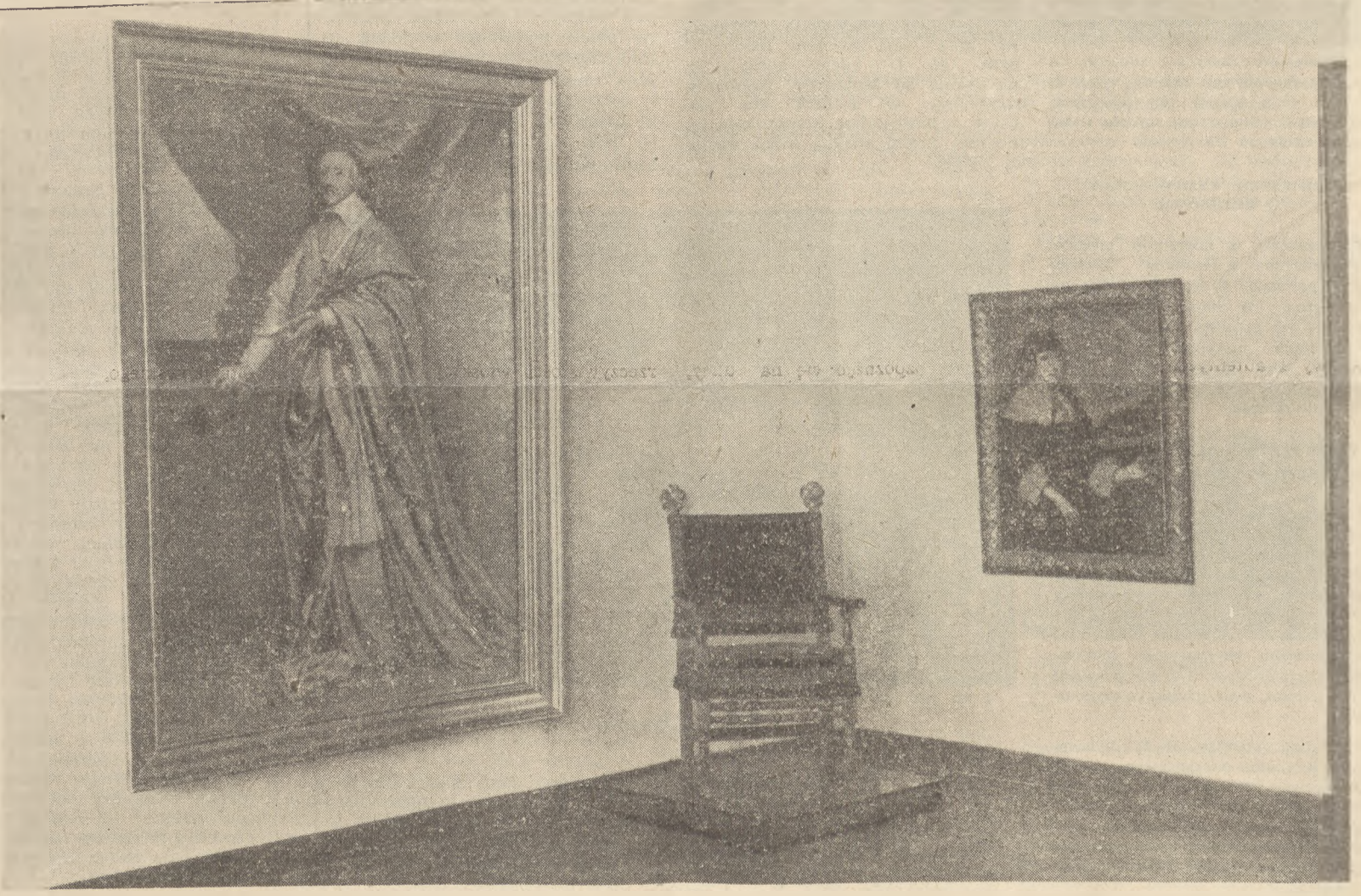
XVIII wieku. Toteż akcenty padają, z konieczności, na niektóre obrazy i środowiska. Lepiej udało się nam pokazać malarstwo weneckie XV i XVI wieku niż sztukę innych środowisk włoskich, choć z tych innych kręgów pochodzi znakomite dzieło Leonarda i „Piękna Madonna” Pinturicchia; lepiej — różnorodny wyraz, jaki uzyskała sztuka Caravaggia widziana poprzez rozmaite temperamenty licznych jej włoskich, francuskich i hiszpańskich zwolenników — aniżeli współczesny temu kierunkowi, tak przecież dla dzieł malarstwa istotny i do niedawna ceniony nurt akademicki szkoły bolońskiej. Lepiej mogliśmy pokazać bogactwo wirtuozerskiej, malarskiej sztuki włoskiego „seicenta” niż równoległe eksponowaną linię rozwoju surowego klasycyzmu francuskiego doby Ludwika XIII i XIV, Sztukę francuską XVIII wieku mogliśmy za to pokazać wszechstronnie, choć tu znów przeważa w malarstwie kierunek sztuki dworskiej, a bardziej racjonalny, trzeźwy nurt, będący odbiciem artystycznym ideału Oświecenia, zobrazowany został raczej w rzeźbie. Galeria nie ogranicza się bowiem do malarstwa; podobnie jak przekraczaliśmy sztywne rozgraniczenia szkół narodowych, aby pokazać związki i jednolitość rozwoju, tak też ekspozycję obrazów popierałymi przykładami rzeźby i meblarstwa.

Cykl szkół północno - europejskich — bardziej od cyklu romańskiego kompletny — otwiera gotycka rzeźba paryska, dająca jakby punkt wyjścia do rozwoju sztuki europejskiej; od średniowiecza, poprzez nurtujący u jego schyłku poznawczy realizm XV wieku — czule i precyzyjnie odtwarzający świat, poprzez pierwsze próby recepcji nowego, włoskiego języka sztuki renesansu dochodzimy do wielkich postaci Dürera i Cranacha. Nie jest chyba tak bardzo ważne, że brak nam zupełnej pewności czy portret męski, który opatrzone jest monogramem Dürera, wyszedł w istocie spod jego pędzla, czy może namalował go mniej znany Hans Schäufelein, ważne jest to, że zarówno w tym portrecie, jak w dziele Cranacha „Adam i Ewa” widzicie możemy próbę artystycznego urzeczywistnienia nowego, harmonijnego poczucia piękna, jakie kierowało na człowieka i naturę wzrok artystów Odrodzenia. Widz może dalej śledzić narastanie pasji malarskiego odtwarzania człowieka i świata w zespole portretów i krajobrazów z przełomu XVI i XVII wieku, pasji, która zatrzymuje w ostatniej sali wystawy, zawierającej malarstwo realistów holenderskich z doby rozkwitu mieszczańskiej Holandii. W sztuce flamandzkiej XVII wieku, na tle obrazów z kręgu Rubensa i Van Dycka, wyróżnia się wyjątkowo bogaty zespół dzieł Jakuba Jordaensa, mistrza potocznej narracji o raśnym, zmysłowym życiu, którego talent możemy również podziwiać w służbie tematu religijnego i alegorii dworskiej.

Ostatnim wreszcie „kręgiem”, jakim się możemy pochwalić, jest „krąg” Rembrandta. Mistrz reprezentowany jest niezbyt doskonale: trzy portrety, z których jeden tylko — mały okrągły autoportret (?) — nosi na sobie piętno jego geniuszu. Ale za to jesteśmy w świetle rembrandtowskim, na który nieczęsto możemy natrafić nawet poza Polską, Oto Lastman, nauczyciel wielkiego Holendra, oto prekursor tej koncepcji światła, którą Van Rijn w swym malarstwie rozwinie — Bramer, oto wszyscy nieledwie znakomici uczniowie: Fabritius, Maes, Bol, Renese, Eeckhout, Victors, Hoogstraeten, Dou, Backer. Z odłasków dzieła, które natchnąć umiały te mnoga rzeszę, odczytujemy wielkość nauczyciela.

Galeria nasza opowiada więc raczej o przemianach postaw, zainteresowań i smaku artystycznego aniżeli o wielkich indywidualnościach twórczych. Ale może dzięki temu właśnie łatwiej dojrzeć — mniej niż gdzie indziej przesłonięte ogromem twórczych jednostek — płodne podglebie, którego odbiciem są dzieje sztuki: proces długiego rozwoju społecznego i światopoglądowego, który od wyrażającej idee sztuki średniowiecznej prowadził do przedstawiającej świat sztuki nowożytnej.

Dziewięćdziesiąt lat temu Justynian Karnicki pisząc o trudnościach, jakie przed nim stawały na drodze do urzeczywistnienia dydaktycznych celów kolekcji, stwierdzał na zakończenie: „...dopiąłem w większej części celu” Organizatorzy Galerii Malarstwa Obcego pragną, by praktyka jej społecznego oddziaływania potwierdziła im wypowiedzieć te same słowa.



SALA MALARSTWA FRANCUSKIEGO I POŁOWY XVII W.

mie „Rocznika Muzeum Narodowego”, 1938), jak też specjalnie zorganizowana wystawa „Malarze martwej natury”, która miała (również dzięki katalogowi) poważne znaczenie międzynarodowe dla badań nad tą dziedziną malarstwa. Po wojnie galeria nadal pełni i ma pełnić funkcję naukowego ośrodka badań nad malarstwem obcym. Wyniki poszukiwań prowadzonych przez zespół pracowników naukowych galerii publikowane są między innymi w formie katalogów, obejmujących poszczególne grupy obrazów (pierwszy z nich — „Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu” — ukazał się w roku ubiegłym, następny poświęcony będzie holenderskim martwym naturom). Z katastrofy wojennej zbiory malarstwa obcego wyszły stosunkowo mało uszkodzone, choć prawie wszystkie obrazy rewindykowane z Niemiec powróciły w stanie daleko posuniętego zniszczenia. W latach powojennych galeria pozyskała duże zespoły obrazów pochodzące z mienia potworskiego, z włączenia galerii Łazienek i Wilanowa; prócz tego intensywnie prowadzona akcja zakupów pozwoliła na uzupełnienie rozmaitych braków w zespole naszych obrazów. Tak pomnożona i wzbogacona galeria wysunęła się na czoło polskich galerii malarstwa obcego, nawet może przewyższając zbiory tak dawne i znakomite, jak kolekcja Raczyńskich należąca do Muzeum Narodowego w Poznaniu i zbiory Czartoryskich włączane obecnie do Muzeum Narodowego w Krakowie. Galeria bogaciła się, ale nie mogła pełnić swej najistotniejszej funkcji z uwagi na

rozwojowe sztuki, przez wielkie zagadnienia. Takie założenie, jak się zdaje zasadniczo słuszne, jest poza tym szczególnie dogodne dla organizatorów galerii, dysponujących zespołem obrazów bogatym nawet, lecz zgoła innym od tych, którymi szczyła się wielkie galerie zagraniczne. Nie znajdziecie u nas wielu dzieł głośnych, spopularyzowanych w reprodukcjach, słynnych. Ale znajdziecie wiele obrazów dobrych, znajdziecie wiele zespołów, których uważne studium oświeci zwiedzającego istotne zagadnienia z dziejów rozwoju kształtowania artystycznego

utworzenia galerii dydaktycznej tak skonstruowanej, aby wizyta stawała się dla widza pogładową lekcją historii sztuki. Stąd wynikały konsekwencje natury zarówno technicznej, jak i ogólnej, koncepcyjnej. Przede wszystkim — konieczność maksymalnej czytelności, widoczności obrazów. Problem był o tyle trudny, że sale, którymi dysponowaliśmy, posiadające boczne światło, są szczególnie niedogodne dla ekspozycji malarstwa, ponieważ obrazy zawieszane na ścianach naprzeciw okien dają silne refleksy i stają się prawie niewidoczne. Należało więc

twórczość reprezentowana jest przez wystawione eksponaty.

Ważniejszą może jednak konsekwencją założeń dydaktycznych była nowa koncepcja historyczna galerii. Postanowiliśmy zerwać z przyjętym w muzeach zwyczajem odrębnego eksponowania obrazów każdej ze szkół narodowych. Wychodząc z założenia jednolitości rozwoju artystycznego zachodniej Europy, której szkoły narodowe rozwijały się w dość ścisłym wzajemnym kontakcie, pokazujemy tę ewolucję w dwóch tylko wielkich cyklach: malarstwo krajów południowo - zachodnich i krajów północnych, a raczej malarstwo o dominancie włoskiej i o dominancie niderlandzkiej. Nie znaczy to, że staraliśmy się zatrzeć odrębności narodowe, przeciwnie — sądziśmy, że właśnie ukazując obok siebie obrazy równocześnie namalowane przez artystów różnych narodowości, uwypatnimy różnice redakcji wynikające z odmienności tradycji i warunków kształtowania, zachowując jednocześnie zasadę rozpatrywania zjawisk artystycznych w ich wzajemnym powiązaniu. Większe zespoły narodowe zostały zresztą wydzielone tam, gdzie odrębne szkoły zyskiwały szczególną oryginalność; wspólność wyrazu podkreślaliśmy natomiast wystawiając razem dzieła będące odbiciem prądów o charakterze wybitnie międzynarodowym, jak manieryzm czy caravaggionizm.

Zbiory Muzeum Narodowego, choć dość już dziś zasobne w dzieła obcego malarstwa, nie mogły, oczywiście, zobrazować całego skomplikowanego i rozgałęzionego procesu rozwojowego sztuki europejskiej od XV do



PIETER SYMONSZ POTTER Martwa natura

BALET „CZERWONY MAK”

IRENA TURSKA

W roku bieżącym mieliśmy możliwość zapoznać się z jednym z czołowych dzieł radzieckiej dramaturgii baletowej, wystawionym przez Państwową Operę w Poznaniu.

Balet R. Gliera „Czerwony Mak” według libretta M. Kuriklo i A. Jermolajewa posiada specjalne znaczenie w historii baletu radzieckiego. Powstał on w początkowym okresie kształtowania się radzieckiego repertuaru baletowego (prapremiera w Teatrze Wielkim w Moskwie w 1927 r.), w okresie pełnego zwątpień i sceptycyzmu stosunku do sztuki baletowej. Niekiedy teoretycy twierdzili wówczas, że balet jest tylko „złoty wiek” przeszłości, że wszelka tematyka współczesna

była niemożliwa do zrealizowania w formie baletowej, inni zaś działacze kultury, stojący na fałszywym gruncie „proletkultu”, uważali balet za sztukę niezrozumiałą dla mas, a więc niepotrzebną młodzieży. W tym właśnie okresie zwątpienia w sens dalszego istnienia baletu, po wielu nieudanych eksperymentach nowatorskich i próbach odczytania na nowo klasyków — powstał pierwszy balet radziecki o tematyce współczesnej, który obalił ponure prognozy, zyskując pełny sukces artystyczny i powodzenie u nowej publiczności teatralnej. Baletem tym był „Czerwony Mak”.

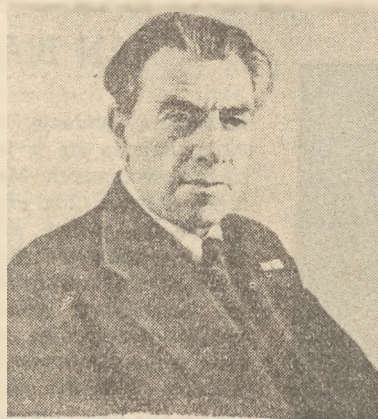
owoc współpracy kolektywu artystycznego Teatru Wielkiego i kompozytora Reinolda Gliera. Później w r. 1949 przy wznowieniu baletu poczynione zostały w jego treści niewielkie zmiany nawiązujące do zmienionej sytuacji politycznej w Chinach i wprowadzające w akcję nową postać walczącą z rewolucjonistami Ma-Li-Czena oraz w epilogu zwycięstwo ludu chińskiego.

Wartości baletu „Czerwony Mak” nie tylko utrwaliły jego historyczne znaczenie, lecz uocniły jego pozycję w „żelaznym repertuarze”. Pośiada on bowiem wszystkie znamiona radzieckiej dramaturgii baletowej: postępową treść, realizm sytuacyjny i psychologiczny, zwartą konstrukcję dramatyczną, nawiązanie do najlepszych tradycji dawnego baletu rosyjskiego, ludowość, ścisły związek tańca z muzyką.

Treść baletu oparta jest na konkretnych zdarzeniach z dziejów walki o wolność Chin Ludowych, walki zarówno przeciw wrogom zewnętrznym jak i wewnętrznym w postaci rodzimej burżuazji na usługach obcego imperializmu. Bohaterem baletu jest chińska klasa robotnicza oraz kilka czołowych postaci, będących zarówno w swych rysach pozytywnych, jak i negatywnych, przedstawicielami środowisk, które je wyłoniły: Ma-Li-Czen — uosobienie walczącego ludu chińskiego, Tao-Chao — budząca się do długowiecznej niewoli młodzież chińska, Li-Szan-Fu — przedstawiciel bogatej burżuazji chińskiej związanej z obcymi interesami, kapitan portu — ideowy wróg ruchu wyzwolenczego itp.

Akcja przedstawia rozwój świadomości rewolucyjnej chińskiej mas pracujących, począwszy od obudzenia się poczucia własnej krzywdy i pierwsze odruchy protestu, poprzez zorganizowaną akcję strajkową aż do zbrojnej walki wyzwolenczej.

W ogólnych założeniach „Czerwony Mak” jest baletem realistycznym. W II akcie kompozytor nawiązuje do fantastyki baletowej, zamykając w scenach snu Tao-Chao najpiękniejsze konstrukcje taneczne: grand adagio, kilka wariacji i codę.



REINOLD GLIER

nalną i psychologiczną, co cechowało zawsze „szkołę rosyjską”, na której tradycjach opiera się radzieckie wykonawstwo choreograficzne.

Ludowość w balecie „Czerwony Mak” potraktowana jest szeroko, nie tylko przez zastosowanie motywów folkloru tanecznego (chińskiego i rosyjskiego), lecz przez wysunięcie na plan pierwszy chińskiej klasy robotniczej jako bohatera akcji.

Prosta i melodyjna muzyka Gliera jest nie tylko akompaniamentem do tańca na scenie, lecz pozostaje w ścisłej łączności z całą koncepcją i konstrukcją baletu. Partytura Gliera zawiera przede wszystkim muzyczną charakterystykę poszczególnych postaci w formie typowych „leitmotivów”: śpiewny, liryczny temat związany z postacią Tao-Chao i rozwijający się zgodnie z psychicznymi przemianami i przeżyciami bohaterki; temat „Międzyrodówki”, pojawiający się przy każdorazowym wystąpieniu kulisów, a wybuchający potężną pieśnią zwycięstwa w epilogu; taneczne melodie amerykańskie, służące do scharakteryzowania przedstawicieli imperialistycznej kultury itp. Ta charakterystyka wiąże różnorodne pod względem charakteru muzyczne partie widowiska w jedną całość. Muzyka do baletu „Czerwony Mak” stała się punktem zwrotnym w dotychczasowej koncepcji muzyki baletowej. Podobnie jak w końcu XIX wieku dokonał przewrotu Piotr Czajkowski, zastępując szar-

WIĘCEJ TROSKI O

ZBIGNIEW OLANIECKI

Właściwie pojęta nauka o filmie nie ogranicza się jedynie do badań teoretycznych, lecz ma także ważny sens praktyczny — pomoc w rozwoju całej naszej kinematografii.

Pełny rozwój filmoznawstwa polskiego, które stawia dopiero pierwsze kroki, winien iść w parze z rozwojem kinematografii polskiej, być jedną z sił napędowych tego rozwoju. Dlatego troska o poziom naszej nauki o filmie jest troską nie tylko krytyków i teoretyków filmu, lecz także troską twórców i szerokiej rzeszy świadomych odbiorców sztuki filmowej.

Walka o właściwą metodę badawczą i krytyczną — metodę realizmu socjalistycznego — jest konieczną i podstawową dla uzyskania właściwego poziomu i rozwoju naszego filmoznawstwa. Stosowanie jednak tej jedynie słusznej metody badawczej zależy nie tylko od świadomości ideowej krytyka czy teoretyka. Zależy także od poziomu dostępnego dlań warsztatu naukowego.

Wreszcie niektórymi dziełami naukowymi z zakresu sztuki filmowej rozporządza podsekcja filmowa przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy oraz poszczególne biblioteki uniwersyteckie i miejskie.

Te źródła biblioteczne nie zaspokajają jednak całkowicie potrzeb filmoznawczych, gdyż wszystkie razem wzięte biblioteki nie dysponują wieloma interesującymi dla badań naukowych nad filmem pozycjami (przykładowo: brak w Polsce książki Pudowkina o aktorstwie filmowym lub radzieckiej monografii o twórczości D. W. Griffitha).

Literatura filmowa jest więc skąpa.

Jednak nie ten fakt stanowi największą trudność dla badań naukowych nad filmem. Podstawowym źródłem w pracy filmoznawcy są przecież filmy — zarówno wyprodukowane w odleglejszych okresach historii i filmu, jak też w ciągu ostatnich ośmiu lat.



CENTRALNE ARCHIWUM FILMOWE

Fot. Adolf Poświatowski

Warsztat krytyka literackiego i literaturoznawcy jest olbrzymi. Zawiera teksty badanych dzieł w rękopisach i w różnych wydaniach, istniejące już opracowania krytyczne, bibliografie, wszelkiego rodzaju opracowania historyczne czy społeczno-ekonomiczne badanego okresu, monografie poszczególnych pisarzy czy kierunków literackich i wiele innych podobnych źródeł.

Powiedzieć trzeba wyraźnie, że w porównaniu z badaczami literatury, sytuacja polskich filmoznawców jest bez porównania gorsza.

Warsztat naukowy badacza sztuki filmowej musi być bardziej skomplikowany niż warsztat literaturoznawcy. Łatwiej jest bowiem przechować i udostępnić badaczowi egzemplarz książki niż film. Krytyków literackich nie obchodziły techniczny proces druku, zaś teoretycy i krytycy filmowi wiedzieć muszą, jak najwięcej o technice filmowej, gdyż jej poziom warunkuje ostateczny kształt artystyczny dzieł filmowych.

Aby zdać sobie sprawę z możliwości badawczych polskich filmoznawców i jasno postawić sprawę palących braków, spróbujemy przedstawić ich warsztat naukowy.

Przy Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi istnieje Centralna Biblioteka Filmowa, gromadząca książki i pisma w wielu językach w łącznej ilości kilku tysięcy egzemplarzy.

W Warszawie działa biblioteka przy Sekcji Filmowej Państwowego Instytutu Sztuki. Jej zasoby są w porównaniu z biblioteką łódzką bardzo skąpe — nie przekraczają kilkudziesięciu pozycji.

Centralne Archiwum Filmowe w Łodzi, istniejące również przy Szkole Filmowej, posiada około 2300 kopii filmów czarno-białych i barwnych na taśmach szerokości 8 mm, 9,5 mm, 16 mm i 35 mm — w tym około 900 filmów pełnometranych. Jest to ilość niewątpliwie poważna, lecz cyfry te nie dają właściwego pojęcia o jakości zasobów CAF, które powinno być przecież swego rodzaju katedrą historii filmu i sztuki filmowej.

Z przedwojennych filmów polskich archiwum posiada około 40 — w tym około 25 filmów krótkometrażowych. Są to kopie wyeksploatowane doszczętnie, ocalałe ze zniszczeń wojennych i stąd częstokroć niekompletne.

Znacznie gorzej (choć brzmie to paradoksalnie) wygląda sprawa zasobów filmów wyprodukowanych po wojnie.

Archiwum nie posiada kompletu kronik filmowych. Na około 300 wyprodukowanych filmów oświatowych, w archiwum znaleździemy zaledwie 80.

Brak wreszcie także filmów pełnometranych (począwszy od wyprodukowanych po „Czarnym Złocie”) — i brak kopii jednego z najwybitniejszych dzieł naszej sztuki filmowej — „Ostatniego Etapu” — Wandy Jakubowskiej(!), kopii, którymi dysponują wszystkie niemal filмотeki zagraniczne.

Zarządzenie generalnego dyrektora b. „Filmu Polskiego” o obowiązku przekazywania jednej kopii każdego nowowyprodukowanego filmu dla CAF nie jest przestrzegane lub

Notatnik MUZYCZNY

Z PRACOWNI KOMPOZYTORÓW POLSKICH

Z końcem października odbędzie się w Krakowie prawykonywanie „Concertiny na fortepian i orkiestrę” Jana Krenza, który pracuje już nad swym nowym utworem: „Dialogiem na skrzypce i orkiestrę”. W listopadzie usłyszymy w Warszawie po raz pierwszy „Uwerturę popularną” Tadeusza Szelińskiego. Kompozytor zapowiedział z kolei kwartet smyczkowy. Nowymi utworami Bolesława Szabelskiego są „Sonata organowa” i „Poemat bohaterski” do słów Bezymienskiego. Witold Lutosławski pisze koncert na orkiestrę, Stanisław Wiechowicz — „Serenadę polską” na orkiestrę, a Zygmunt Byłowski — Koncert fortepianowy i balet „Zabawa w Lipinach” (libretto J. Iwaszkiewicza).

NOWY SEZON KONCERTOWY

Znajdujemy się już w pełni sezonu koncertowego. Z programów, recenzji i wyników prasowych dochodzą nas wiadomości, że wszędzie daje się więcej niż dotąd miejsca współczesnej muzyce polskiej. Po sukcesie III Symfonii G. Bacewiczówny w Krakowie, a zwłaszcza Koncertu skrzypcowego Z. Turskiego w Poznaniu, już nowe kompozycje zdobywają sobie pierwszych słuchaczy: kantata „Karta serc” T. Szelińskiego w Łodzi i Szczecinie, kantata H. Czyży „Wesele” w Bydgoszczy i Włocławku. Concertino na fortepian i orkiestrę J. Krenza w Krakowie. We Wrocławiu „Wieczór pieśni polskiej” objął swym programem twórczość kompozytorów polskich począwszy od XVI w. aż do naszych czasów.

Na uwagę zasługują też inne koncerty, odbiegające w swych programach od łatwego szablonu, jak choćby koncert Filharmonii Krakowskiej, poświęcony Gluckowi, czy Filharmonii Bałtyckiej, która dała poznać słuchaczom mało u nas grywaną Symfonię Włoską Mendelssohna i Rapsodi Hiszpańską Ravella, czy wreszcie koncert Filharmonii Warszawskiej, na którym zadebiutował z wielkim powodzeniem, mimo trudnego zadania (VIII Symfonia Beethovena, IV Symfonia Szymanowskiego) młody, początkujący dyrygent Jerzy Procter.

Te wszystkie ambitne wysiłki naszych zespołów koncertowych, zmierzające do przełamania pewnej sztywności repertuarowej, jaka się u nas od paru lat wytworzyła ze szkodą dla słuchaczy i dla zespołów, pozwala nam przypuszczać, że i w Miesiącu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej usłyszymy szereg nowych lub mało znanych dzieł kompozytorów bratniego narodu.

OPERETKA W GLIWICACH

Wszystkie prawie pisma codzienne zasygnalizowały ważne wydarzenie muzyczne — otwarcie w dniu 11 października br. Państwowej Operetki w Gliwicach, wydarzenie tym więcej doniosłe, że nowa placówka kulturalna rozwijać się będzie i działać na Śląsku — w środowisku robotniczym. Fakt ten zmusza do poważnego zastanowienia się nad repertuarem nowego teatru. Tymczasem nikt w naszej prasie nie wyraził zdziwienia, ani też nie próbował docieć, dlaczego na inauguracyjny program nowej sceny na Śląsku wybrano operet-

go. A jeśli nawet trudności nawiązania do tradycji polskiej operetki były nie do zwalzenia, to czy nie warto było sięgnąć do bliższej nam czasowo i tematycznie operetki radzieckiej (np. Miliutina), czy nawet francuskiej, posiadającej szereg pozycji niezwykle wartościowych artystycznie, a przy tym nie pozbawionych akcentów satyry społecznej i obyczajowej (np. operetki Offenbacha, Lecocqua, Messagera)?

ZOBOWIĄZANIA PRZEDWYBORCZE MUZYKÓW

Przed miesiącem dyrygenci Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewających i Instrumentalnych zobowiązali się do uczczenia XIX Zjazdu KPZR i z okazji wyborów do Sejmu, wyuczyć ludność stu ośrodków wiejskich nie posiadających chórów — pięciu pieśni masowych. Ciekawi jesteśmy rezultatów tej akcji. Miała ona objąć swym zasięgiem m. in. w województwie pomorskim gminy Koszów, Pińczyn, Zblewo, Borzechowo, Lubichowo, Chwaszczyno, Grabowo, Niedamowo, Czarnocin, Ryjewo, Lichnowy, Niestepowo, Stężyca i Subkowy. A może by zetemponcy aktywności wiejskiej tych gmin opisać nam jakiś przebieg miały i jakie owoce wydała wspomniana akcja na ich terenie?

ORKIESTRA SYMFONICZNA W RZESZOWIE

W Rzeszowie, z inicjatywy miejscowych muzyków i związków zawodowych, powstała 40-osobowa orkiestra symfoniczna. W dniu 19 października odbył się jej pierwszy koncert. Zyczymy sukcesów artystycznych młodym zespołowi, który, mamy nadzieję, dozna opieki i poparcia ze strony naszego resortu kulturalnego.

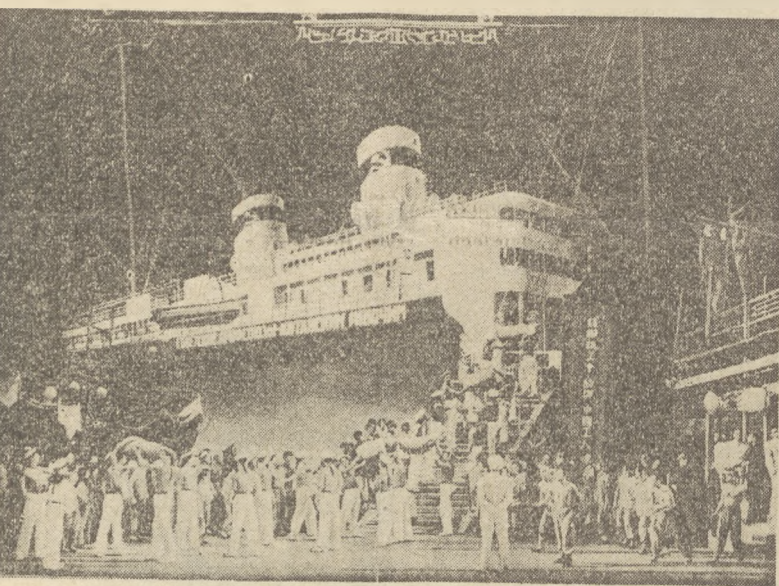
PIERWSZE W POLSCE MUZEUM INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH

26 października br. otwarte zostało w Poznaniu w specjalnym budynku, pierwsze polskie Muzeum Instrumentów Muzycznych, powstała 40-osobowa orkiestra symfoniczna. W dniu 19 października odbył się jej pierwszy koncert. Zyczymy sukcesów artystycznych młodym zespołowi, który, mamy nadzieję, dozna opieki i poparcia ze strony naszego resortu kulturalnego.

W grudniu, podczas II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im H. Wieniawskiego, czynna będzie stała wystawa pt. „Skrzypce w Polsce” obrazująca 4-wiekowy dorobek lutnictwa polskiego, z osobną częścią poświęconą życiu i twórczości Henryka Wieniawskiego.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie, które w swym dorobku po wojennym posiada tyle cennych pozycji nutowych i książkowych, że wymienimy choćby Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina, partytury oper Moniuszki, „Bunt żaków” Szelińskiego, utwory Lutosławskiego, Panufnika, Wiechowicza, „Harmonię” K. Sikorskiego, monografie o Karłowiczu A. Chy-



SCENA Z BALETU „CZERWONY MAK”

Konkretnie ustawienie dramatyczne ról tanecznych wymaga od wykonawców powiązania świetnej techniki tanecznej z mistrzowską grą aktorską, pełnego nasycenia tańca klasycznego treścią emocjo-

blonową, tandetną muzyczną baletową, piękny kompozycjami symfonicznymi — tak R. Glier w XX wieku ukazał nowe znaczenie i nowe zadania muzyki w tworzeniu dzieła baletowego.

PAWEŁ HERTZ

TURGIENIEW

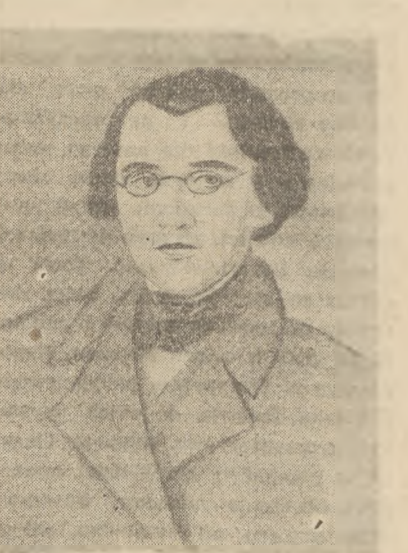
TURGIENIEW urodził się w roku 1818, w majątku rodzinnym Spasskoje-Lutowino, w ówczesnej guberni orłowskiej, opodal Mceńska. Rodzina matki — Lutowinowie — była jedną z bogatszych rodzin ziemian-skich, c. b. konowie jej nie odznaczali się jednak żadnymi zasługami dla kraju, przeciwnie — w ich z nich, jak zresztą i matka pisarza, Barbara Pietrowna, należeli do najbardziej konserwatywnego i okrutnego rodzaju właścicieli dusz chłopskich. Inaczej Turgieniewowie. Ze strony ojca Turgieniew mógł się poszczycić pokrewieństwem ze słachetnym Mikołajem Turgieniewem, współczesnikiem spisku dekabrystów, człowiekiem wielce wykształconym, gwałtownym wrogiem pańszczyzny, skazanym zaocznie w r. 1824 na wieczne wygnanie.

Ojciec ucieknie odumara Turgieniewa. Wychowaniem syna zajęła się matka, despotyczna ziemianka, która dopuszczała się okrutnych samowoli wobec poddanych. Surowy sąd o niej wypowiada w swoich wspomnieniach Paweł Annienkow, przyjaciel pisarza i autor krótkiego szkicu o jego młodości (Paweł Annienkow: „Młodość Iwana Turgieniewa”). Zresztą sam Turgieniew nieraz sięgał do wspomnień dzieciństwa, gdy pragnął opisać niedole pańszczyzny. Z domowych dzieł wzięty jest wstęp „Mumu” oraz „Punina i Baburina”, dwóch opowiadań malujących

stosunek bogatego, samowolnego ziemianstwa do ludzkiej spraw i wzruszeń, które w „Mumu” ucieleśnia chłop Gerasim, a w „Puninie i Baburinie” wywodzący się ze stanu nieszlacheckiego inteligent, nauczyciel domowy Baburin.

Choć daleka od ducha postępu, Barbara Pietrowna rozumiała politykę, jaki z gruntownej nauki wypłynęła dla syna. Uzyskawszy wiadomości początkowe w domu, od najetych specjalnie guwernerów, młodziutki Turgieniew pojechał do Moskwy, do niemieckiego — jak to wówczas było w modzie — pensjonatu, po czym w roku 1833 ustatpiał na uniwersytet moskiewski, na wydział filologiczny. Gdy rodzina, z którą przebywał w Moskwie, przeniosła się do Petersburga, Turgieniew przeniósł się na uniwersytet petersburski. Poziom nauk w uczelniach wyższych był wtedy wielce nie zadowalający. Po roku 1835 nastąpił okres gwałtownej reakcji politycznej, której skutki odczuły na sobie między innymi uniwersytety rosyjskie, uznane przez Mikołaja I i jego kamarylę za główny roszadnik myśli niebezpiecznych dla samowładztwa. Wydarzenia roku 1830 we Francji, rewolucja listopadowa w Polsce — wszystko wzmagalo lęk cara. Jednakże symon szlacheckim zezwalało na studia poza granicami imperium. Młody Turgieniew, złożony z pomyślnie egzaminu w Petersburgu, wyruszył dla uzupełnienia wiadomości za granicę, do Berlina,

gdzie wówczas wszechwładnie panowała filozofia Hegla. W ciągu dwóch lat (1838—40) studiując więc w Berlinie języki starożytne, historię i filozofię. Nie był, oczywiście, jedynym Rosjaninem w stolicy pruskiej. System heglowski, który znalazł na uniwersytecie berlińskim wykładawcę w osobie profesora Werdera, przyciągał młode, zapalone umysły rosyjskiej młodzieży szlacheckiej, pamiętającej — mimo oficjalnego milczenia — wzniecone marzenia dekabrystów i krwawo stłumioną rewoltę na placu Senackim. Tu, w Berlinie, spotkał więc Turgieniew wielu młodych, a wśród nich Bakunina, przyszłego rewolucjonistę i entuzjastycznego rzecznika sprawy polskiej, Stankiewicz, przyjaciela Bełińskiego, typowego przedstawiciela inteligencji rosyjskiej szlacheckiej pochodzenia z lat trzydziestych, Granowskiego, znakomitego później prawnika i działacza oraz innych. Środowisko to wywarło z pewnością niemały wpływ na Turgieniewa, wpoilo w niego ów „idealizm lat trzydziestych”, ów liberalizm, który z jednej strony pozwolił mu rozsądnie ocenić bieg historii, a jednocześnie — uniemożliwił, zwłaszcza w późniejszym okresie, wyciągnięcie słusznych wniosków praktycznych. Turgieniew wspominał o swoim pierwszym wyjeździe za granicę mówiąc, że skłoniło go do tego także i przerażenie, jakim go napawał i obraz pańszczyzny, i zatechła atmosfera zastoju, i sierżantkie czasy panowania Mikołaja. „Pozostawiać mi — pisze — albo poddać się i pokornie wleść się utartym szlakiem, albo dokonać gwałtownego zwrotu, odrzucić od siebie „wszyst-



IWAN TURGIENIEW W 1843 r.

ko i wszystkich”, ryzykując nawet utratę tego, co było drogie i bliskie mojemu sercu. Tak też uczyniłem... Rzućcie się na oślep w niemieckie morze...” Przed wyjazdem za granicę Turgieniew wydrukował kilka wierszy w „Sowremenniku”, postępowym wówczas czasopiśmie literackim. Debiutował więc jako poeta.

Gdy urodził w roku 1841 z zamiarem złożenia egzaminów w uniwersytecie moskiewskim zastał katedrę filozofii zamkniętą. Rozpoczynające się dziesięciolecie, owe lata czterdzieste, spotyka więc Turgieniew w Moskwie, gdzie ure życie umysłowe, głównie za sprawą dwóch odłamów młodzieży szlacheckiej jeszcze pochodzenia, tzw. „zapadników” i słowianofilów.

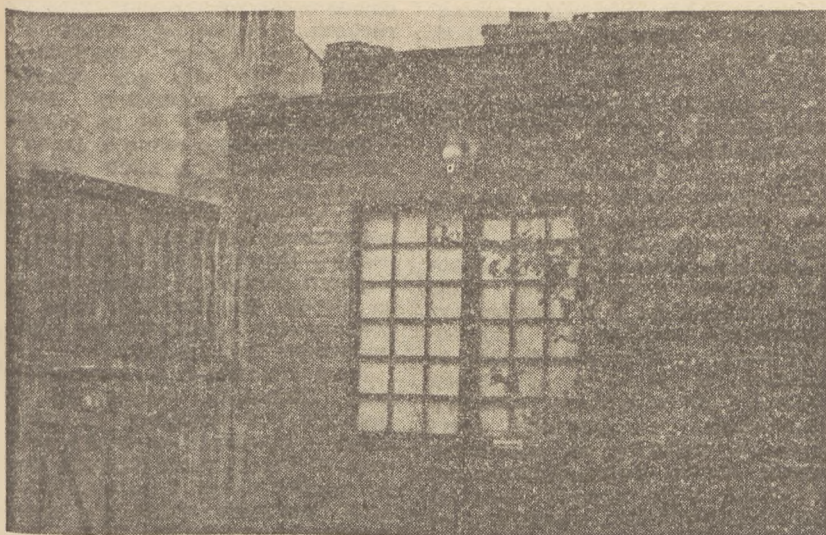
FILMOZNAWSTWO

Przestrzegane w sposób — delikatnie mówiąc — dziwny: dla archiwum przekazywane są kopie już zużyte, wycofane z eksploatacji lub niekompletne. Brak jest w archiwum również filmów radzieckich — archiwum posiada w sumie zaledwie 20 kopii dźwiękowych tych filmów, dobranych dość przypadkowo.

Nie ma mowy o tym, by archiwum choć w najskromniejszej mierze gromadziło jakiś naukowo-reprezentacyjny zestaw najwybitniejszych pozycji kinematografii światowej.

Bogate zbiory archiwum: programy filmowe, dokumenty, fotosty i plakaty nie są systematycznie uzupełniane. Zarządzenie prezesa CUK o obowiązku dostarczania do CAF tego rodzaju materiałów dotyczących nowoprodukowanych filmów Polskich pozostało tylko na papierze.

Szczegółowej troski wreszcie i natychmiastowej zmiany wymagają techniczne warunki pracy archiwum. Biura archiwum mieszczą się gdzieś indziej, magazyn gdzie indziej. Ar-



BIURO CENTRALNEGO ARCHIWUM FILMOWEGO W ŁÓDZI PRZY UL. PŁOCKIEJ
Fot. Adolf Poświatowski

chiwum korzysta z sali projekcyjnej PWSF, która znajduje się jeszcze gdzieś indziej. Transport tak cennych materiałów archiwalnych urasta do problemu. Sprowadzenie ich na jakikolwiek pokaz do Warszawy stało się niemal utopią.

W magazynie filmy przechowywane są na drewnianych regałach, w lokalu zbyt ciasnym, wilgotnym, pozbawionym wentylacji i światła elektrycznego(!). Nic dziwnego, że w tych warunkach niszczenia cenne kopie, niejednokrotnie unikatów, rozpada się i nie są przekopiowywane na nowo — mogą więc przepaść bez śladu. Najbardziej nawet uporczywe wysiłki konserwatorskie w tych warunkach nie mogą dać właściwych rezultatów.

Państwowe Archiwum Filmowe ZSRR w Białych Stolbach pod Moskwą, podporządkowane jest organizacyjnemu Ministerstwu Kinematografii ZSRR, a przechowuje kopie filmów wszystkich krajów świata. Każda kopia archiwalna zaopatrzona jest albo w scenariusz, albo w list montażowy filmu. Przy archiwum pracuje stale sztab naukowców, czynne jest laboratorium ratujące od zniszczenia „białe kruk” kinematografii.

Druga wielka filмотeka w ZSRR, nieco innego charakteru, działa przy moskiewskim WGİK (Wszczężiwazkowsy Państwowy Instytut Kinematografii) — odpowiedzialni naszej Szkoły Filmowej. Tu można znaleźć oprócz kopii filmów także teksty scenariuszy filmów zrealizowanych i odrzuconych, listy montażowe, scenopisy, taśmy aktorskich zdjęć prób-

nich, szkice i plany dekoracji, kostiumów itp.

Trzeba, rzecz jasna, długich lat planowego rozwoju, by zbiory filmowe i archiwistykę doprowadzić do takiego poziomu. Ale niewątpliwie właśnie tego rodzaju stosunek do badań naukowych jest jedną z przyczyn sukcesów radzieckiego filmoznawstwa.

Na dobrym poziomie stoi również archiwum filmowe w Czechosłowacji, pewne konkretne doświadczenia można by przejąć z archiwów zachodnich — Cinémathèque Française i British Film Institute.

*

Wydaje się oczywiste, że pierwszym krokiem ku lepszymu powinno być przejście nadzoru organizacyjnego zarówno nad Centralną Biblioteką Filmową, jak i nad Centralnym Archiwum Filmowym bezpośrednio przez Centralny Urząd Kinematografii. Obowiązkiem CUK jest także zapewnienie tym instytucjom odpowiednich środków materialnych.

GDAŃSKI WIECZÓR BALETOWY

ARTUR MARYA SWINARSKI

SŁOWIANIE to urodzeni tancerze. Kiedy na początku naszego stulecia balet wszędzie konał na anemii, nie pomogła archeologia (zadory Duncan, ani zawoje i refleksy Loie Fuller, uratował go Diagilew — nie filozofia i mędrkowaniem, jak to próbowały owe dwie panie, ale nogami swych tancerzek i tancerzy. W tej akcji ratunkowej brali udział także Polacy; Arnold Szyfman obliczył, że w baletach Diagilewa i Pawłowej tańczyło w sumie siedemdziesiąt sześć par polskich nóg. Nasz balet to przedni towar na eksport. Nazwiska polskich tancerzy miały i mają za granicą dobry dźwięk: Bronisława i Wacław Niżyńscy, Szmolecówna, Wójcikowski, Idzikowski, Izabellewski, Dąbrowski, Sławniński, Winter, Maria Fredro, Nina Nowak... Polskie zespoły baletowe, wędrujące po świecie (Niżyńskiej, Wójcikowskiego, Parnella) sławę te stale odnawiali. A dzisiaj mamy tak dobre i bogate w talenty zespoły, jak nigdy przed wojną.

Nie rozumiem tylko, dlaczego nasi literaci, którzy przecież cenia laury i grosz, stronili od baletu, czekającego wciąż na nowe pomysły i libretta. Nie wstydził się Heine i Grillparzer, nie wstydził się Gautier pomagać także i Terpsychorze. A u nas z wybitnych pisarzy tylko jeden Tuwim sorbował raz, próba się udała („Cagliostro w Warszawie”, muzyka Maklakiewicza) i na tym koniec. Co prawda gdy przed rokiem rozpisano konkurs na libretto baletowe, w sądzie konkursowym nie znalazł się ani jeden tancerz, ani jeden choreograf, więc szanujący się literaci pewnie nie mieli zaufania do tej imprezy. Brak u nas także pisma poświęconego wyłącznie tańcowi i baletowi (aż wstyd pomyśleć: kraj, który ma Wójcikowskiego i „Mazowsze”) i fachowcy nie wiedzą, co robić ze swoimi artykułami, bo inne pisma z braku miejsca mogą drukować tylko bieżące sprawozdania o niewielkich rozmiarach.

Ale zresztą nie możemy narzekać, że baletowi dzieje się w Polsce krzywda. Młody tancerz doznaje opieki, jakiej dotąd nigdy nie doznawał; nie musi latami czekać na rolę, bo gdzie jest talent, tam znajduje się i sposobność pokazania go. (Przykład: Wójcikowski pozwoił w Poznaniu swego sławnego Dyla Sowiżdżała tańczyć także Gruca, a Compellusa Drzewieckiemu). Stworzenie liceum choreograficznego w Warszawie i przyznanie dla niego tytułu doskonałych pedagogów było czynem nie spotykanym jeszcze w dziejach naszego baletu. Młody zespół dziewczęcy „Małwy” znalazł opiekunkę w osobie świetnej tancerki Stanisławy Stanisławskiej. A najmłodszy nasz korpus baletowy przy gdańskim Studio Operowym już swoim pierwszym samodzielnym występem dowiodł, że tutaj piękne talenty pracują pod sprawnym kierownictwem.

Baletmistrz zespołu, Janina Jarzynówna, wybrała na pierwszy pónis trzy trudne balety. I właśnie tylko w „Porach roku” Aleksandra Głazunowa nie osiągnęła pełnego sukcesu. Już sam wybór nie był zbyt szczęśliwy. Dziwne towarzystwo występujące w tym baletcie: obok satyrów i bachantek — Lód, Grad, Babie lato, Szaruga jesienna, wiatry, mgły i galarety... mitologia grecka i północna niepodobna, to mieszanica ryzykowna. Choreograficznie postawiła Jarzynówna młodemu zespołowi zbyt trud-

ne zadanie i z parady klasycznych pas i figur tylko Krystyna Gruszkówna wyszła zwycięsko. Ale ambitnej baletmajstrowej nie należy ganić za tę odwagę, a zespołu nie zniechęcać; bo kontrola sił i możliwości przydała się w każdym razie. Nietrafny był, powtarzam, wybór baletu. Głazunow napisał dużo dobrej muzyki tanecznej. Wprawdzie olbrzymiej „Rajmondy” wznówić dzisiaj nie można, ale uroczą maskaradą „Panna służąca” mógłby się zainteresować gdański zespół: właśnie ten balet z jego mnóstwem różnorodnych tańców i z jego zdrowym morałem jest dla tych młodych ludzi jak stworzony.

Całkowicie udało się choreografce, scenografce (Gizela Bachlin) i zespołowi „Piotrus i wilk” Sergiusza Prokofiewa. Ta bezpretensjonalna bajka była wykonawcom bliższa niż zimne alegorie „Pór roku”. Grający Piotrusia Rajmund Sobiesiak będzie bez zarzutu, gdy przestanie się mizdrzyć. Kaczką Gruszkówny nasuwa pewne reminiscencje i porównania. Przypomniała mi się „Złota kaczką” w Operze Śląskiej, gdzie z kaczką zrobiono łabędzie. Gruszkówna tego błędu nie popełniła i nie krasała swej kaczkę wdziękiem łabędziem; śląski choreograf Kapliński powinien był swoim kaczkomazać tańczyć właśnie w ten sposób. W ogóle zwierzęta w „Piotrusiu”: Wilk Szymczaka, Ptak Tarnawskiej i pyszny Kot Compówny były trafnie podpatrzone; odbyło się szczęśliwie bez szarży, za co należy się młodym szczególnie pochwała, bo wiemy, jak bardzo niebezpieczna jest taka „imitacja” zwierząt w bajkach scenicznych. Z dużą radością trzeba pokwi-



„PIOTRUS I WILK” (SOBIESIAK, COMPE, TARNAWSKA)

tować humor Jarzynówny; kilka jej żartów choreograficznych wzbogaciło nasze skromne na tym polu osiągnięcia.

Także w „Weselu w Ojcowie” Karola Kurpińskiego humor Jarzynówny przydał staremu baletowi nowych rumieńców. Taki na przykład taniec dzieci i „zalamującej się” w końcu srogiej gospodyni (wielostronnie uzdolniona Gruszkówna pokazała się tu w jeszcze jednej metamorfozie) tworzył figlarne intermedium i dowodził, że także najmłodszy wespole już zdolał się czegoś nauczyć. A ci nieco starsi: Zielińska, Zawadzka, Płużkiewicz, Dobraczyński, Kaszubski. Właśnie w „Placzech” (który współpracował przy realizacji tego pięknego widowiska) tańczył, jak tylko Słowianie tańczyć

potrafią (patrz wyżej). Wznowienie „Wesela w Ojcowie” jest godne pochwały; trudno, trzeba odgrzebywać stare balety, skoro nasi poeci nie chcą dać się ublażyć. (patrz wyżej). Jarzynówna i jej pracowity zespół są na dobrej drodze. Będziemy ich śledzić z zainteresowaniem i nie lekkać się długiej wyprawy do Gdańska, gdy wystąpią, oby czym prędzej, z nowym programem.

*

P.S. W moim artykule p.t. „Poznański wieczór baletowy” („P.K.” nr 7) zaszła pewna pomyłka. Mianowicie z dwóch podanych w programie Opery Poznańskiej tancerzek tańczyła w „Coppeli” rolę cyganki nie Stella Pokrzywińska, lecz Teresa Kujawa.

NA FILMOWEJ TAŚMIE

FILM O GENERALE WALTERZE
NA UKOŃCZENIU

„Legenda? Ona zuboża tylko prawdę wielkiego życia piękną i tak bogatą, że niemal niesposób ją oddać w jednym filmie” — powiedziała reżyser Wanda Jakubowska, gdy zapytywałem ją o metodę pracy nad filmową biografią generała Waltera-Swierczewskiego. „Ścisła prawda historyczna, wybór najbardziej charakterystycznych rzeczywistych faktów — oto tworzywo, z którego budowałam mój najnowszy film „Zolnierz zwycięstwa” — dodała.

Pierwszy szkic scenariusza opracowała Wanda Jakubowska wspólnie z Jerzym Borejną, a po jego śmierci kontynuowała rozpoczętą pracę sama.

Droga wiodła przez żmudną dokumentację, wyszukiwanie materiałów archiwalnych, niezliczone rozmowy z ludźmi — przyjaciółmi generała i jego towarzyszami broni.

Bogactwo postaci rozsadało szczupłe ramy scenariusza. Swierczewski — bohater narodowy i internacjonalista, syn robotnika i robotnik — brał czynny udział w Wielkiej Rewolucji Październikowej, w walkach o wolność ludu hiszpańskiego i w drugiej wojnie światowej, organizował Odrodzone Wojsko Polskie i wiodł je do boju. Błł się o sprawę ludu.

Już sam fakt, że postać generała ukazana być musiała na tle bujnej i pełnej wielkich wydarzeń epoki obejmującej Październik i dwie wojny światowe, sprawił, że film rozrósł się do dwóch serii. Pierwsza objęła życie generała od wczesnego dzieciństwa do roku 1941, druga — okres kampanii wojennej I i II Armii oraz powojenny

okres życia przerwanej zbrodniczą kulą faszystowskiego podziemia.

Tak powstawała pamiętnikarska i skrupulatnie historyczna prawda, która po ukończeniu pracy nad ostatnią stroną scenariusza przetrząść się poczęła w dzieło filmowe zakrojone na olbrzymią skalę.

Przeszło 40.000 statystów bierze udział w wielkich batalistycznych scenach z wojny hiszpańskiej i walk nad Nysą. Realizatorka filmu, nie chcąc iść po linii najmniejszego oporu, zrezygnowała z wykorzystania jakichkolwiek zdjęć dokumentalnych, nakręcając wszystkie sceny w atelier i plenerze — w Poznaniu, Wrocławiu, Warszawie, Katowicach,



JOZEF WYSZOMIRSKI JAKO GEN. WALTER W FILMIE „ZOLNIERZ ZWYCIĘSTWA”

Tomaszowie Mazowieckim, Rudzie Pa-bianickiej i na miejscu tragicznej śmierci generała.

Trudne zadanie spoczęło na barkach Józefa Wyszomirskiego, odtwarzającego postać generała Waltera-Swierczewskiego. Przy obsadzie roli nie chodziło o podobieństwo fizyczne. Zdecydowano się więc na dwóch aktorów: postać generała z lat dziecinnych odtwarza Karol Wargin, uczeń Szkoły Kadetów, zaś lata późniejsze, od roku 1917 — Józef Wyszomirski.

Wyszomirski przystąpił do pracy nad rolą z zasobem wiedzy i doświadczenia zdobytego przy pracy reżyserskiej w teatrze. Wnikliwa i sumienna analiza postaci narastała w rozmowach z ludźmi znającymi osobieści generała. Niesychana czujność w budowaniu koncepcji swojej roli umożliwiła Wyszomirskiemu osiągnięcie rezultatów, do których dążył: ścisłej prawdy szczegółów przy wydobyciu wielkości człowieka Donosiła rolę odegrało studiowanie wielkiej ilości materiałów i wydawnictw wojskowych, pozorne marginesowych, wprowadzających jednak w atmosferę działania postaci oraz w atmosferę epoki i środowiska.

Rzetelne dzieło nie rodzi się w pośpiechu. Po tragicznej śmierci generała Wanda Jakubowska powiedziała po prostu: „Trzeba zrobić film”. Taki był początek wielkiej pracy. Właściwa koncepcja przybrała miała realne kształty dopiero w roku 1950.

Nie czas bawić się w prorocтва i ocenę dzieła, które jest już na ukończeniu. Stwierdzić jednak można, że sam fakt realizacji tego rodzaju filmu zamyka logicznie osiem lat dziejów odróżnionej kinematografii polskiej, której dały początek pierwsze filmy-dokumenty realizowane przez Czołówkę Filmową i Dywizji Kościuszkowskiej. Nie jest rzeczą przypadkiem, że pierwszy filmowcy polscy nosili wojskowe mundury Realistyczna, rzetelna prawda o rodzącej się Nowej Polsce powstać mogła tylko tam — na froncie wspólnej walki, u boku Armii Radzieckiej. Siedemnastoma filmami fabularnymi wypełniliśmy następne osiem lat naszej niepodległości.

Film o żołnierzu-bohaterze realizowany jest w chwili, gdy na Korei ploną od bomb domy i giną ludzie, gdy nowy Wehrmacht ostrzy bagnety, a fabryki w Werdohi i Neumünster produkują 5.000 granatów na minutę. Ten film o żołnierzu walczącym „za wolność naszą i waszą” będzie filmem

mobiliżującym do dalszej walki o pokój świata.

Czekamy na niego z niecierpliwością tym bardziej, że nazwisko realizatorki „Ostatniego etapu” jest już samo w sobie gwarancją wartości całego ambitnego zamierzenia twórczego.

Kazimierz Strzałka

FESTIWAL FILMÓW RADZIECKICH

7 listopada rozpocznie się na terenie całej Polski Festiwal Filmów Radzieckich, doroczny przegląd najnowszej radzieckiej produkcji filmowej, fabularnej i dokumentalnej. Wśród nowych filmów zobaczymy epopée Cslaurego i Wyszomirskiego „Niezapomniany rok 1919”, wielki film biograficzny zmarłego niedawno Igora Sawcenki o Tarasie Szewczenko, dramata z życia powojennej wsł stońskiej „Światła w Koordii” reż. Rappaporta oraz współczesny film o dniu powszednim ludzi radzieckich „Wielki lekarz” reż. Gerasimowa. Publiczność polska pozna także jeden z dawnych filmów Gerasimowa, wyprodukowanego w 1939 r. „Nauczyciela”. W większych miastach wojewódzkich wyświetlane będą nadto specjalne zestawy filmów dokumentalnych. Innowacja tegorocznego festiwalu będzie wyświetlanie szeregu filmów w wersji oryginalnej. W tej formie podane będą m. in. cztery sfilmowane spektakle czołowych teatrów radzieckich: „Prawda, dobra, lecz szczęście lepsze”, „Trafia kosa na kamień”, „Żywy trup” i „Szkoła obmowy”.

MARIENSZTAT W ŁÓDZI

Mariensztat, prawdziwy warszawski Rynek Mariensztański wyrósł w rekerdowym tempie w Parku Poniałowskiego w Łodzi, na terenach Wytwórni Filmów Fabularnych. W przeciwieństwie do warszawskiego jest on zbudowany z płótna i dyktu i zostanie rozebrany, gdy tylko zakończy się zdjęcia do kolorowej komedii filmowej „Przygoda na Mariensztacie” L. Starskiego i L. Buczkowskiego. Nawet baczne oko warszawiaka nie wykryje tu żadnych niesłabości; jest i fontanna, i arkady, i bałustrady kamienne, i wysmukłe latarnie. Nie ma tylko słońca, którego niecierpliwie wyglądała realizatorka, aktorzy i 2 tys. statystów. Tegoroczna Jesień jest pochmurna i zdżysza jak rzadko, a film, zwłaszcza kolorowy, bez słońca obyć się nie może.

NOWY KONCERT NA EKRANIE

Po pamiętnym „Wielkim koncercie” wszedł na ekrany radzieckie nowy pełnometratowy film barwny „Koncert mistrzów sztuki”, w którym znajdują się fragmenty oper „Iwan Susanin” i „Dama pikowa” oraz baletów „Gajane” i „Rajmunda” w wykonaniu solistów Państw Teatru Wielkiego ZSRR, teatru Im. Kirowa, zespołu tańca Igora Molisiewa i innych.

NOWY TOM HISTORII

KINEMATOGRAFII SADOULA

Znany ze swych wizyt w Polsce, wybitny teoretyk i historyk filmu, Georges Sadoul, ukończył prace nad czwartym tomem swej monumentalnej historii kinematografii, który obejmuje okres wojny światowej 1914 — 1918. Jest to pierwsza naukowa historia filmu, naplana za stanowiska materialistycznego. Ogromny jest wkład Sadoula w dzieło zbadania i przewartościowania historycznej architektury z okresu niemowlectwa najbardziej ze sztuk. Dotychczas opracowane tomy zawierają ok. 2500 stron druku.

Pierwsi — do których należał przede wszystkim Hercen ze swoim przyjaciелеm Ogariewem — byli w prostej linii spadkobiercami tradycji dekabrystowskiej, hasel rodzimego i europejskiego racjonalizmu, idei nakreślonych przez Wielką Rewolucję Francuską, drudzy — uważali, że Rosja winna kroczyć drogą szczególną, albowiem szczególna jest jej historia historyczna. Twierdząc, że patriarchalny ustrój dawnej Rosji, prawosławie oraz odrębne cechy ludu rosyjskiego predestynują Rosję do zespolenia wszystkich ludów słowiańskich na zasadach sprawiedliwych, słowianofilie byli jednak również przeciwnikami tępego despotyzmu Mikołaja. Grupa „zapadników” w gorącej dyskusji ze „słowianofilami” odbywała tymczasem powolną ewolucję od czystego heglizmu ku ideologii bliskiej utopijnemu socjalizmowi. Jednakże charakterystyczną cechą owych lat jest to, że wszystkie te dyskusje i spory toczyły się jak gdyby jeszcze ponad powierzchnią samego życia. Dopiero utarczanie się doświadczeń Rosji z doświadczeniami społeczeństwa zachodniego, w którym brał udział, postawił później Turgieniewowi jako materiał pisarski.

Prowadząc zasadniczy spór ideologiczny, cała jednak młodzież zgadzała się, że dotychczasowy stan rzeczy w kraju musi ulec zmianie. Na czele wszystkich zagadnień stał problem chtëpski. Zarówno zwolennicy Hegla, materialści, jak i słowianofili, niemal wszyscy synowie szlachty, wynieśli z domów rodzinnych straszny obraz pańszczyźnianych stosunków Ubolewając głęboko nad tą sprawą, radzili jak ją zmienić. Nie im jednak przypadało w udziale sformułowanie programu postępowej Rosji. Uczynili to za nich i po nich tacy lurowie jak Bielński, Dobrolubow, dzie jak Bielński, Dobrolubow, Czernyszewski, a przede wszystkim Hercen, ów reprezentant prawdziwej, choć nielegalnej Rosji na Zachodzie. Dyskusjom, sporom lat trzydziestych zaważająca literatura rosyjska swój późniejszy rozkwit. Wiosny to kształtowały się nie tylko talenty, ale i umysły i serca przyszłych wielkich pisarzy, a także serdeczna znajomość spraw własnego narodu, którą pisarze rosyjscy w znakomitej swej większości

zbudowanemu życiu, najszerszerzej powstają. Stąd w późniejszych utworach Turgieniewa nieustannie będzie się przewijał melancholijny motyw szlachetnego, rozumnego, ale bezradnego młodzieńca, i tak przedłużający się literacka galeria „niepotrzebnych ludzi”, obcych w swoim środowisku, a nie umiejących się z niego wyzwoić, w której na pierwszych miejscach widnieją tacy, jak Czacki, Oniegin, pieczorin. Okres moskiewskich dyskusji, gorące życie intelektualne, w którym brał udział, postawił później Turgieniewowi jako materiał pisarski.

Prowadząc zasadniczy spór ideologiczny, cała jednak młodzież zgadzała się, że dotychczasowy stan rzeczy w kraju musi ulec zmianie. Na czele wszystkich zagadnień stał problem chtëpski. Zarówno zwolennicy Hegla, materialści, jak i słowianofili, niemal wszyscy synowie szlachty, wynieśli z domów rodzinnych straszny obraz pańszczyźnianych stosunków Ubolewając głęboko nad tą sprawą, radzili jak ją zmienić. Nie im jednak przypadało w udziale sformułowanie programu postępowej Rosji. Uczynili to za nich i po nich tacy lurowie jak Bielński, Dobrolubow, dzie jak Bielński, Dobrolubow, Czernyszewski, a przede wszystkim Hercen, ów reprezentant prawdziwej, choć nielegalnej Rosji na Zachodzie. Dyskusjom, sporom lat trzydziestych zaważająca literatura rosyjska swój późniejszy rozkwit. Wiosny to kształtowały się nie tylko talenty, ale i umysły i serca przyszłych wielkich pisarzy, a także serdeczna znajomość spraw własnego narodu, którą pisarze rosyjscy w znakomitej swej większości

ci posiadli głębiej może niż pisarze innych krajów.

Kilkuletnie zająć literackie Turgieniewa nie przyniosły nic rewelacyjnego. Dopiero w roku 1844 młody autor kilku zgrabnych wierszy i poematów natchnionych (zrodziła Puszkiną zabiera się do pracy. Pisze pierwsze swoje opowiadanie p.t. „Andrzej Kolosow”, w duchu romantycznym i melancholijnym. Rok przedtem (1843) drukuje „Otiestestwiennych Zapiskach” pierwsze swój utworu scenicznego: „Nieostrożność”. Bielński z uznaniem wyrażał się o tej próbie, choć nie wytrzymuje ona porównania z następnymi utworami dramatycznymi Turgieniewa. W roku 1846 powstają dwa nowe opowiadania: „Zabijaka” oraz „Dwaj ziemianie”. Jednakże działalność literacka nie zadowala Turgieniewa i przyszły autor „Rudina” nosi się z myślą porzucenia kariery literackiej.

Młode środowisko literackie wchodzi w końcu lat czterdziestych śmiałym krokiem do literatury. Zmienia się obraz życia umysłowego Rosji, a dobitnym świadectwem tej zmiany jest wskrzeszenie „Sowremiennika”, którego redaktorem i założycielem był niegdyś sam Puszkin. Od roku 1837 pismo było redagowane przez zespół złożony z kilku wybitnych pisarzy i krytyków, jak Odojewski, Żukowski, Pletniew. Teraz redakcję objęli młodzi — Niekrasow i Panajew, późniejszy autor wielce ciekawych wspomnień literackich. „Sowremiennik” odegrał wielką rolę w dziejach literatury i myśli rosyjskiej, już z tego choćby względu, że potrafił od r. 1846 do r. 1866 skupić na swoich łamach

utwory najwybitniejszych krytyków, pisarzy i publicystów, jak Bielński, Hercen, Niekrasow, Gonczarow, Dostojewski, Tolstoj, Stasow, Uspieniski i wielu innych. Postępowy program literacki i społeczny tego pisma, zwłaszcza w latach 1855-63, gdy w redakcji zasiadali tacy ludzie, jak Niekrasow, Czernyszewski, Dobrolubow, sprawiał, że mimo cenzury, w warunkach raz słabszej, raz silniejszej znowu czujności władz, na szpalach jego ukazywały się najpiękniejsze i najszlachetniejsze utwory rosyjskie, jak prace publicystyczne Hercena, fragmenty „Obłomowa”, „Dzieciństwo” Tolstoja, a także artykuły Czernyszewskiego i Dobrolubowa.

Na łamach „Sowremiennika” pojawiły się również pierwsze opowiadania Turgieniewa. Wspólny dla nich tytuł wymyślił podobno Panajew. Były to „Notatki młysiwego”. Opowiadania, te, zebrane potem przez autora i wydane w książce, mają podwójne znaczenie. Z napisaniem ich rozpoczyna się triumfalny pochód Turgieniewa — wielkiego pisarza narodowego, a jednocześnie i najszlachetniejszego twórcy rosyjskiego, jak prace publicystyczne Hercena, fragmenty „Obłomowa”, „Dzieciństwo” Tolstoja, a także artykuły Czernyszewskiego i Dobrolubowa.

O ile w pierwszych utworach pisarza bohaterami byli przeważnie ludzie ze szlachty, o tyle tym razem Turgieniew wprowadził chłopów, późniejszy autor wielce ciekawych wspomnień literackich. „Sowremiennik” odegrał wielką rolę w dziejach literatury i myśli rosyjskiej, już z tego choćby względu, że potrafił od r. 1846 do r. 1866 skupić na swoich łamach

Dalszy ciąg w następnym numerze.

TRZEBA MÓWIĆ O BOLĄCZKACH

SALOMON ŁASTIK

ZDAJĘ sobie sprawę, że na główek artykułu poświęconego budownictwu kulturalnemu na Białostocczyźnie niejednego Niemile zaszkodzi. Jak to? Od razu o bolączkach? Czy nie ma tam osiągnięć? Czy autor nie dostrzegł rewolucji kulturalnej — likwidacji analfabetyzmu, rozbudowy sieci szkół ogólnokształcących, zawodowych, powstania Akademii Medycznej i wielu innych obiektów?

Co tu dużo gadać! 490 świetlic, 4 domy kultury (w Augustowie, Łomży, Suwałkach i Elku), 393 biblioteki publiczne (razem ze szkolnymi: 1969), 13 stałych kin miejskich i 44 wiejskie (przed wojną ani jednego), 9 kin objazdowych — oto dane o wyrażnej wymowie, które potrafią zbić z tropu niejednego malkontenta. Zresztą sama przebudowa Białegostoku, może najbardziej upośledzonego za „rzadów” pułkownika Zyndram — Kościalkowskiego, na miasto nowoczesne o pięknych, szerokich arteriach, odbudowa domów zabytkowych i nowopowstające kształtne bloki, piękne kino, gmach teatru dramatycznego, restauracja zabytkowego pałacu Bra-

nowa, dramatyczna (licząca 32 członków), sekcja taneczna z 12 członkami i biblioteka licząca około 200 stałych abonentów.

Przyjemnie słuchać o osiągnięciach i zamierzeniach kierowników K.O., przyjemnie być świadkiem wyjazdu zespołu artystycznego z repertuarem propagandowym do innych miast Białostocczyzny, radośna jest świadomość, że w zakładzie tym włókniarze mają możność kulturalnego spędzenia czasu na godzinę rozrywki, w pięknej świetlicy.

Dla pełni obrazu trzeba dodać, że poszczególne sekcje mają kalendarzowy plan zajęć i że kółko dramatyczne przygotowuje się do wystawienia „Sprawy Anny Kosterkiej” — wybór nieprzypadkowy, jest to przecież jedyny utwór dramatyczny poruszający sprawy bliskie włókniarzom...

Gdyby było w naszym zwyczaju lukrowanie rzeczywistości, jeszcze szerzej rozpisalibyśmy się o tej i jej podobnych świetlicach i... daliśmy fałszywy obraz faktycznego stanu rzeczy na Białostocczyźnie.

A więc zajrzymy teraz do zakła-

Skąd taka szalona różnica między świetlicą w zakładzie A i w zakładzie C? Odpowiedź prosta: tam wszyscy odpowiedzialni za pracę kulturalno-oświatową zgodzili się kasali rękawy, a w zakładach „C” „współpraca” przypomina bajkę Kryłowa pt. „Łabędź, szczupak i rak”, z tą jedynie różnicą, że u Kryłowa wóz stoi, a tu praca leży.

Jak widzimy, statystycznie są tu dwie świetlice, faktycznie zaś jedna, gdyż ta druga jest na razie fikcją, jest dopiero miejscem na świetlicę.

Oprócz zakładów kompletnie pozbawionych świetlic, jest jeszcze na terenie województwa i w samym Białymstoku sporo takich nominalnych świetlic.

Oto kilka przykładów:

Stolarnia mechaniczna w Białymstoku ma już co prawda niezły lokal na świetlicę, ale nie ma wyposażenia. Fabryka gwoździ ma odrapaną pokój, zbity z desek stół, dwa stołki i prymitywne ławki. Nie dziw więc nas, że tak „wyposażona” świetlica świeci pustkami. Są tam książki, ale nie ma

stuchaliby czegoś ciekawego i aktualnego i z przyjemnością spędziłby wolny czas na jakiejś godziwej rozrywce. Ale gdy nie ma ani szachów, ani nawet domina, gdy nie ma radioodbiornika i bogatego wyboru czasopism, siedzenie wśród odrapanych ścian rzeczywiście nie ma sensu.

Wniosek stąd prosty: nie zadowolaliśmy się samą wymową liczb. Aczkolwiek wiemy, że ilość sama przez się jest pewną jakością, alarmujemy tych, którzy zadowolają się samą ilością. Chcemy, by pod każdą jednostką kryła się żywa, twórcza treść.

O JAKOŚCI TEKSTÓW

W Komitecie Wojew. ZMP poinformowano mnie, że Białostockie liczy obecnie 261 zespołów artystycznych, a w związku z akcją skupu zboża ZMP zmontoowało 200 grup artystyczno-agitacyjnych. Liczby bądź co bądź imponujące. Ale wiadomo, że takie grupy potrzebują tekstów. Tekstów ciekawych, bojowych, mobilizujących. Czy można tak powiedzieć o tekstach, z którymi miałem sposobność się zapoznać? Niestety, nie. Gdy czytałem słowo w.ające poszczególne teksty piosenek zbioru pod tytułem „Dostarczamy zboże Państwu” (Wydawn. Związkowe CRZZ), gdy zapoznałem się z tekstami zestawionymi na modłę i podobieństwo tego zbioru przez Komitet Wojew. ZMP, miałem nieodparte wrażenie, że znajduję się pod beładnym obstrzałem. Jak wiadomo, strzelanina taka ma tę właściwość, że daje dużo szumu i huk, powoduje wielką utratę energii, ale efekt jej jest nieproporcjonalnie mniejszy od wysiłku.

Zacytuje dla przykładu koniec jednego wiersza „satyrycznego”. Oto jak brzmi ten przebój zatytułowany „Zażalenie kulaka”:

„Popieram na wsi audycje radiowe,
Głos Ameryki dźwięczy bardzo ładnie
I uświadamiam ciemnych ludzi wsiowych:

„Znów przyrzekają: „głos” z głowy nie spadnie!”
I słucham pilnie, co mówią tamci
I razem ze mną bum-bum-bumelanci.

Lecz mój ośrodek na pomost „głosów”(?)

Zawiódł. We własnej wiosce jestem obcy,

Nie ma już chętnych do słuchania osób,

Bo utrudniają pracę setempowcy. Wroga robotę tu robią i basta.

I pomagają im studenci z miasta. Może nareszcie to się wszystko zmieni,

Ta ich współpraca już życie mi zatruta,

Dlatego piszę swoje żażalenie I z poważaniem kreślę się...

Pytam się: gdzie tu mieści się ta mocna, „zabójcza” satyra? Co może dać słuchaczowi wójkiemu ta wata słowna? Według mnie teksty o takich walorach „artystyczno-poznawczych” są raczej drwiną — nie zamierzona — ze zdrowego rozsądku i smaku odbiorcy wójkiemu. Takie satyry nie są w stanie uderzyć w kulak, skompromitować go, bo ta prosta prawda, że kulak prowadził kreację antyludową robotę, została tu podana w takim sosie, że nie tylko nie uwyraźnia oblicza wroga klasowego, lecz je zaciemnia.

Słowa wiążące nie będą cytowałem. Powiem tylko, że panuje tu wszechwładnie slogan, frazes, że nie operuje się konkretnym obrazem

szafek, by je schować. Nielepiej przedstawia się sprawa w fabryce noży.

Gdyby odpowiedzialni za pracę kulturalno-oświatową urzędnicy z właściwego związku branżowego zechcieli wykazać pełną listę zaniedbań na terenie Białostocczyzny, niewątpliwie musieliby wymienić wiele innych świetlic, na których elementarne wyposażenie nie znajdują funduszy.

Również Ministerstwa PGR, Kultury i Sztuki oraz Samopomoc Chłopska nie mogą pochwalić się troskliwością o rozbudowę placówek kulturalnych, gdyż co najmniej 50 proc. świetlic wiejskich w województwie białostockim nie posiada podstawowego wyposażenia.

Wymieńmy dla przykładu kilka PGR: Zakład Doświadczalny w Szepietowie, Legi, Kobylin, Bobry w powiecie Elk, Nory w pow. Olecko, Grabowo w pow. Kolno, Poręta Jabłoń w pow. Łomża, Bobra Wielka w pow. Sokółka — oto kilka spośród świetlic, których wyposażenie ogranicza się do ławek i stołków.

A fakty te są tym boleśniej, że młodzież chce, domaga się pracy kulturalnej, pracy twórczej w kółkach, że robotnicy chętnie po-

ziernie ważnym odcinku. Liczba ta nie zadowala nas jednak, bowiem w warunkach obecnych i przy możliwościach, jakimi dysponujemy na naszym terenie, powinna ona być wyższa co najmniej o 300 procent.

Największymi sukcesami poszczycić się może najdłuższa zresztą istniejąca zespół dramatyczny i recytatorski.

Utworzony w ub. roku Chór Robotniczy, obecnie liczący 175 członków, wykazuje z dnia na dzień znaczne postępy.

Słusznie dumą załogi jest orkiestra dęta; coraz lepiej pracują zespoły taneczne: młodzieżowy i dziecięcy.

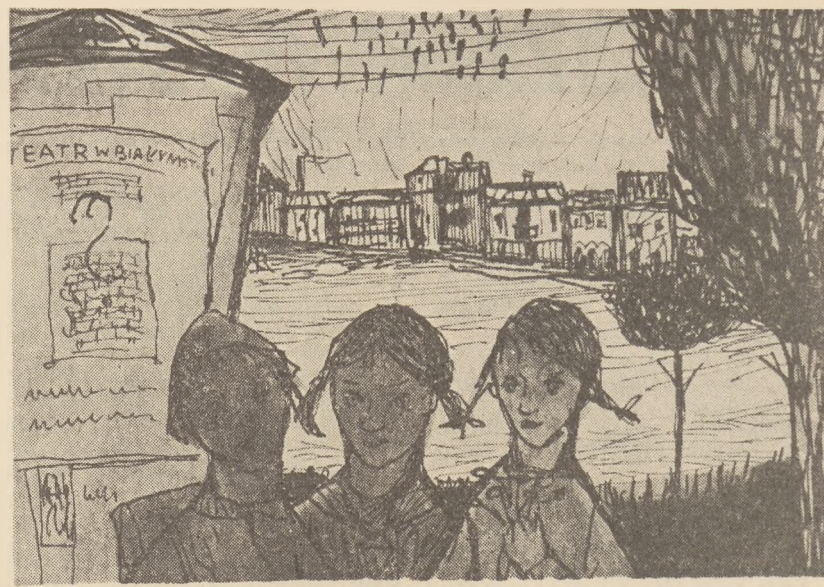
Jednakże rozwój oświaty w Zakładach daleki jest od możliwości i nie można tutaj mówić o jakichkolwiek sukcesach. Zorganizowano trzy załedwie kursy języka rosyjskiego dla ogółem 60 słuchaczy. Za mało jest słuchaczy Wszechnicy Radiowej, za mało osób uczęszcza na kursy szkoleniowe dla pracujących. Gazetki ścienne bywają opracowywane do brzo tylko z okazji świąt narodowych, aby następnie, zapomniane przez wszystkich, trzy miesiące, a nawet dłużej wisieć na ścianach.

Pomieszczenie istniejącej przy Klubie Fabrycznym biblioteki jest stanowczo nieodpowiednie. Zbyt szczupłe. Książki bywają dostarczane w zbyt małych ilościach i zbyt rzadko, a potem jeszcze, nie wiadomo dlaczego, nie opłacone miesięcznymi leżąc na półkach. Wydaje nam się, że sprawą czytelnictwa w Zakładach naszych powinna energiczniej zająć się Okręgowa Rada Związku Zawodowego Metalowców. Robotnicy naszych Zakładów czytają chętnie, o czym zresztą świadczy wzrastający z miesiąca na miesiąc popyt na książki, kolportowane w poszczególnych Oddziałach Zakładów. Trudno jed-

nak, żeby robotnik nabywał wszystkie nowości rynku wydawniczego. Jakże wtedy zadania spełniałaby biblioteka?

Umasowienie kultury i oświaty, naszym zdaniem nie polega wyłącznie na mniejszej lub większej aktywności kilku zespołów czy sekcji. A tak u nas niestety jest. Świetlica Klubu Fabrycznego całe popołudnia i wieczory świeci pustkami. Liczba członków poszczególnych zespołów artystycznych jest, jak na nasze możliwości, stanowczo za mała. W dwóch tylko Oddziałach istnieją zespoły artystyczne. Komitety Redakcyjne gazetek ściennych pozbawione są szerokiego aktywu, rekrutującego się spośród robotników, którzy mieliby w tych gazetkach najwięcej do powiedzenia. Chór Robotniczy, mający wspaniałe możliwości rozwojowe, nie może w żaden sposób osiągnąć liczby 200 członków. Zdarza się niejednokrotnie, że robotnicy, członkowie tego chóru, natrafiają na brak zrozumienia ze strony czynników kierowniczych, które utrudniają im branie udziału w próbach, czy też w występach chóru.

Czemu przypisać te niedociągnięcia? Nie będziemy dalecy od prawdy twierdząc, że winę za istniejący w naszych Zakładach taki stan rzeczy na odcinku kulturalno-oświatowym ponosi nie tylko Rada Zakładowa, ale w większej jeszcze mierze Zarząd Okręgowy Związku Zawodowego Metalowców, który nie umie postawić na właściwym poziomie instruktora kulturalno-oświatowego. Da przykładu: instruktor skierowany zostaje na 5-miesięczny kurs. Delegowany na jego miejsce towarzyszy Zarządu Okręgowego Z.Z.M., musi dzielić swój czas między Zarząd Okręgowy a Zakłady. Inaczej mó-



rys. Wiesław Majchrzak

naszych osiągnięć i zamierzeń, naszej zwycięskiej walki o socjalizm, lecz patetycznymi słowami pożyczonymi z nienajlepszej publicystyki.

Uważam więc za stosowne poddać dyskusji taki problem: czy rzeczywiście jest rzeczą pożądaną, by teksty agitacyjno-propagandowe mogły być wyeliminowane spod kompetencji czynników kulturalnych? Czy nie czas skończyć z chałupnictwem programowym i doprowadzić do tego, by teksty, które mają być recytowane, czy śpiewane, były uprzednio przejrane przez odpowiednich ludzi kierujących pracą kulturalną? Wydaje mi się, że na tym etapie nie możemy jeszcze całkowicie polegać na doborze tekstów dokonywanym przez różne organizacje i że zbyt bezkrytycznie nie powinno się przyjmować wszelkiej improwizacji (jak to zalecano w Nr-ze 4 „Przeglądu Kulturalnego” w artykule Bolesławy Hajdukowicz pt. „Brygady artystyczne”). Opierając się na doświadczeniu domów twórczości ludowej w ZSRR, które sprzyja twórczej inicjatywie oddolnej, uważałbym za pożądane, by zagrzewać do improwizacji, ale improwizacje sprawdzać pod względem nie tylko ideologicznym...

Wiadomo, że brak jest tekstów o tematyce wiejskiej, brak nam piosenek estradowej, ale przy całym ubóstwie, można by jeszcze zestawiać kilka programów i bardziej mobilizujących i bardziej dowcipnych niż te, które są teraz w użyciu. Ale tymi powinni zajmować się ludzie o wyrobieniu i politycznym i literackim.

BIAŁYSTOK DOMAGA SIĘ TEATRU MŁODEGO WIDZA

Podczas mego pobytu w Białymstoku byłem świadkiem „pocho-dów” do teatru wielu setek dzieci i młodzieży z miasta i wsi. Akurat w tym czasie z różnych zakątków województwa przyjeżdżali starsi i dzieci, by zwiedzić imponującą Wystawę Rolniczą, podsumowującą dorobek województwa w dziedzinie mechanizacji rolnictwa, racjonalnej uprawy i hodowli. Przyjeżdżające wycieczki zwiędzają przy sposobności zabytkowe budowle, piękny klub TPPr... no i teatr.

Cóż pokazuje teatr dzieciom w wieku 8 — 15 lat? „Konkurentów” Aszah Tokajewa. Aczkolwiek przy tej „komedii muzycznej” trudziło się wielu fachowców (przy przekładzie J. Minkiewicz i J. Prutkowski, przy układaniu piosenek J. Minkiewicz i R. R. Roxy, nad inscenizacją i opracowaniem scenicznym J. Warnecki), tak ją reklamuje program, nie jest bynajmniej sztuką reprezentatywną dla komediopisarstwa radzieckiego, na domiar złego została scenicznie tak

zinterpretowana i zagrana, że walory, które posiada — zatraciły się. Dzieci serdecznie się śmiały. Bardzo im się spodobała białenada bohatera pozytywnego Uariego-Czerńnawskiego, jego sentencje o kobietach, spodobało im się golenie głowy siedzącego na wiadrze sprzedawcy kolchozowego o pokracznych ruchach i wstrętnej masce (nie dziwota — bohater negatywny...), spodobało im się, gdy chłopak przeprowadził poharatany rower Wariego, spodobały się im bijatyki i nieporozumienia miłosne. Dzieci to wszystko bawilo, a mnie — przyznaję się — było smutno. Może brak sytuacji komicznych zmusił artystów do „robienia” komizmu za pomocą przśmiesznych ruchów, skąkaniny i przesadnej ruchliwości, ale to niczego nie tłumaczy, gdyż nie pożytecznego, poznawczego takie widowisko dać nie może.

Piszę tak wiele o tym fackie, gdyż Białystok, wydaje mi się, przoduje pod względem liczebności dzieci i młodzieży w wieku szkolnym. O każdej porze dnia nie trudno widzieć dzieci, dużo uśmiechniętych, pięknych dzieci na ulicach miasta. Teatr Młodego Widza, jak i Dom Kultury, są tu więc konieczne i dopóki ten palący problem nie zostanie rozstrzygnięty, miejscowy teatr dramatyczny musi się liczyć przy doborze repertuaru z tym, że będzie obsługiwał młodzież. Powinno więc wystawić sztuki o walorach rzeczywiście poznawczych i wychowawczych.

Osoby zdające sobie sprawę z zaniedbań na polu obsługi kulturalnej młodzieży zapytywali mnie: dlaczego ani razu nie zawitał do Białegostoku i województwa ani teatr kukiełkowy, ani teatr Młodego Widza, dlaczego w ogóle tak uporczywie omijają Białostocczyznę literaci, pisańsi, „Mazowsze”?

Ze względu na zrozumiałych nie miałem umotywowanej odpowiedzi i uważałem za stosowne milczeć.

Rośnie i rozbudowuje się miasto. Miasto, które z czasem niczym nie będzie przypominało smrodliwych, wąskich uliczek, pochytych domków, biedny, nędzny i zacołany dawnej Polski B. Wysiłek ludzi stojących na czele budownictwa kulturalnego w mieście i województwie jest na ogół wielki i owocny. Potrzebna jednak jest pomoc, pomoc ze strony ministerstw, które powinny przydzielić odpowiednie fundusze na rozbudowę świetlic i domów kultury, oraz ze strony tych instytucji centralnych, które obowiązane są przy planowaniu akcji wyjazdowych w teren pamiętać, że i Białostocczyzna jest spragniona słowa pisarza, że i ona chciałaby podziwiać zespół „Mazowsze” i że Białostockie znajduje się w Polsce, a Białystok oddalony jest o 130 km od Warszawy...

nieciami w pracy niejednokrotnie dawała dowód swej głębokiej świadomości politycznej. Jednakże w miarę realizowania Planu 6-letniego stają przed nami wszystkimi coraz poważniejsze zadania, które wykonać możemy jedynie łącząc z produkcją jak najsilniejszą pracę polityczną, pracę kulturalno-oświatową.

Jan Kraśny

BLIŻEJ ŻYCIA

Aleksander Fadiejew przemawiając w imieniu twórców radzieckich na XIX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego zwrócił uwagę na częste jeszcze zjawisko nienadążania sztuki za życiem, na nie dość dokładne i nie dość głębokie studiowanie przez twórców radzieckich różnorodnych, bogatych przejawów życia i poznawanie żyjących ludzi oraz na wynikające stąd braki we współczesnej twórczości, podkreślone również w referacie sprawozdawczym tow. Malenkowa.

Zjawisko to nie jest odcosobnione. W naszych środowiskach twórczych dają się zaobserwować podobne przejawy odizolowania twórców od otoczenia, od tętna wielkiej pracy, bijącego w tysiącach zakładów produkcyjnych.

Szczególnie wyraźnie zjawisko to wystąpiło w odniesieniu do naszych kompozytorów — twórców współczesnej polskiej muzyki realistycznej.

Wielokrotne apele CRZZ o nawiązanie przez ZKP bliższego kontaktu z zakładami pracy i amat. ruchem muzycznym zostały ostatnio podjęte przez Związek Kompozytorów Polskich, który wspólnie z Min. Kul-

tury i Sztuki i CRZZ organizuje w dniach 4 — 10 bm. pierwszą wycieczkę 34-osobowej grupy kompozytorów polskich do czołowych zakładów produkcyjnych kraju.

Na trasie wycieczki leży Nowa Huta, Fabryka Lokomotyw — Chorzów, kopalnia węgla Szombierki i Huta im. Bieruta w Częstochowie.

W trakcie wycieczki uczestnicy, oprócz zwiedzenia zakładów, zetkną się z zespołami chóralnymi i orkiestralnymi Zw. Zaw. dla zorientowania się w zainteresowaniach i potrzebach ruchu amatorskiego w dziedzinie twórczości muzycznej.

M. in. spotkanie obejmie także zespoły amatorskie, jak Filharmonię Hutniczą w Świętochłowicach, pozostającą pod opieką G. Fitełberga, Filharmonię Górniczą w Zabrze oraz szereg chórów związkowych.

Należy przypuszczać, że to pierwsze spotkanie stanie się zapoczątkowaniem trwałych kontaktów przedstawicieli polskiego świata muzycznego z ruchem amatorskim i przyniesie szereg nowych pojęć w naszej współczesnej twórczości muzycznej, związanej z naszym budownictwem socjalistycznym.

J. K.

PIÓRKO KORESPONDENTA

O pewnej bibliotece

Biblioteka zakładowa P.P.W. w Nowej Hucie istnieje od 1949 roku. Ze wzrostem Nowej Huty rośnie też biblioteka. Rośnie ilościowo, przybywa jej coraz więcej książek. Czy spełnia jednak należycie swoje zadania?

Na czym polegają niedociągnięcia i błędy?

Biblioteka nie ma odpowiedniego pomieszczenia. Gnieździ się jako sublokator w lokalu o powierzchni 16 m², należącym do organizacji społecznej. Sześć szaf stoi tak ciasno obok siebie, że trudno się między nimi przecisnąć.

Brak w bibliotece siły fachowej. Funkcje bibliotekarki pełni obecnie przewodnicząca Rady Kobiet.

Księgozbiór liczy około 1000 tomów przy zdecydowanej przewadze beletrystyki. Bardzo mało jest książek o tematyce społeczno-politycznej, a już całkiem niewiele literatury fachowej.

Wprawdzie w katalogu widzimy wiele cennych powieści polskich i obcych, lecz mało utworów współczesnych, związanych z kształtowaniem się nowej rzeczywistości, z budującym się nowym ustrojem.

W bibliotece brak broszur o przewodnikach pracy. A przecież te książki byłyby wzorem i bodźcem dla niejednego pracownika Nowej Huty.

Zaledwie znikomy procent pracowników Nowej Huty korzysta z biblioteki. Wśród czytelników prawie nie widzimy młodzieży, a przecież załoga Nowej Huty to w większości młodzież. Niski procent stanowią pracownicy fizyczni.

Czy w Nowej Hucie istnieje propaganda czytelnictwa? Nie istnieje. Bo kto ma ją robić? Nawet niewielu pracowników wie, gdzie znajduje się biblioteka. Książka z biblioteki nie dotarła jeszcze do warsztatów produkcyjnych, do robotnika zatrudnionego przy maszynach, przy budowie.

Reasumując powyższe uwagi, trzeba powiedzieć, że biblioteka w Nowej Hucie to stary typ wypożyczalni książek, rejestrującej (dla porządku) czytelników i wypożyczającej książki bez świadomości roli, jaką winna przypadać tak ważnej placówce.

Ten stan musi ulec zmianie. Biblioteka w Nowej Hucie musi stać się ośrodkiem kulturalnym, kształtującym świadomość polityczną budowniczych nowego ustroju, którego symbolem jest między innymi Nowa Huta.

Sergiusz Paskowski

Jest dobrze, ale powinno być znacznie lepiej

W Zakładach Przemysłu Metalowego im. J. Stalina w Poznaniu, osiągnięcia w dziedzinie rozwoju kultury i oświaty są znaczne. Mówi o tym chociażby liczba około 2.500 aktywistów, działających na tym nie-

ZYGMUNT SKIBNIEWSKI

JULIUSZ GORYŃSKI

O D drobnych prac pomiarowych dla Funduszu Bezrobocia do twórczej realizacji największej budowy Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej — stolicy Państwa prowadzi droga inżyniera architekta i posła do Sejmu, Zygmunta Skibniewskiego. Naczelny urbanista Biura Urbanistycznego Warszawy, współtwórca planu generalnego naszej Stolicy, projektu trasy W—Z i wielu innych największych realizowanych obecnie założeń urbanistycznych, rozpoczął swoją „samodzielną” pracę w roku 1932, tak jak wielu jego rówieśników w owym okresie bezrobocia inteligencji technicznej. Mając w ręce dyplom zastanawiał się, czy nadal pozostać jak za studenckich czasów wyrobnikiem rysowniczym — tak zwanym murzynem — u starszego architekta, który dzięki stosunkom zdobył sobie klientelę bogatych kamieniczników, czy też odłożyć ten nikomu niepotrzebny dyplom do szuflady i udać się na poszukiwanie jakiegokolwiek innego dorywczego zajęcia. Inżynier Skibniewski miał „szczęście”: za głodową pensję stanął z latą pomiarową i taśmą do inwentaryzacji zabytków finansowanej przez... Fundusz Bezro-

w klasowym układzie społeczeństwa. Błądzili oni po bezdrożach reformizmu. Głosili pięknie sformułowane hasła społeczne, lecz w projektowaniu domów dla ludzi pracy czerpali z tego samego zasobu kosmopolitycznych form, zapożyczonych od zachodnich modernistów, który obsługiwał burżuazję. Zetknięcie się jednak z tą grupą, której kierownikiem ideowym był współtwórca Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej i Polskiej Towarzystwa Reformy Mieszkaniowej, Teodor Toeplitz, miało w sposób decydujący wpłynąć na dalszy rozwój twórczości inżyniera Skibniewskiego.

Studia tego okresu doprowadziły go do pojmowania mieszkania w związku z całością formy osiedlenia miasta. W ten sposób doszedł on do urbanistyki, którą odtąd nie przestał się zajmować.

Tak więc przedwrześniowy okres działalności inżyniera Skibniewskiego przebiegał zewnętrznie tak, jak u większości młodych architektów o postępowym nastawieniu: brak jakiegokolwiek szans samodzielnej realizacji, dorywcze prace i asystentura na Wydziale Architektury jako źródło utrzymania; w wolnych chwilach studia teoretyczne. Ale były i podstawowe różnice: wbrew panującej

z architektami: Stanisławem Dziwulskim i Kazimierzem Marczewskim pracuje on nad koncepcją planu generalnego Warszawy, a szczególnie przebudowy jej śródmieścia, nie przeczuwając jeszcze wówczas, po zniszczeniach 1939 roku, że ich miasto ulegnie niemal całkowitemu zburzeniu. Pracuje też konspiracyjnie nad kształceniem młodych.

Po przerwie wywołanej powstaniem warszawskim, a następnie okresem przymusowej pracy w Niemczech, już w styczniu 1945 r. przebiega się Zygmuntem Skibniewskim przez linię dogorywającego frontu niemieckiego, aby powrócić do Warszawy i stanąć do jej odbudowy. Materiały jego prac naukowych — owoc wielu lat pracy — spłonęły doszczętnie. Zato inżynierowi Dziwulskiemu udało się uratować rzecz dla nich najcenniejszą: materiały planu generalnego Warszawy. I oto jego autorzy zgłaszają się w lutym 1945 do pracy w powstającym właśnie Biurze Odbudowy Stolicy wnosząc jako swój wkład ocalale plany.

Znaczenie tych niedojrzałych jeszcze pod wieloma względami projektów dla planowania urbanistycznego odbudowy Stolicy potrafi ocenić tylko ten, kto pamięta w jakich warunkach i przy pomocy jak prymitywnych środków rozpoczęło swoją działalność BOS w kilku nie ogranych i zrujnowanych pokoiach na Pradze pod kierownictwem członka KRN, inżyniera architekta Romana Piotrowskiego. Ale już w marcu 1945 r. zespół Wydziału Urbanistycznego BOS mógł przedstawić Przewodniczącemu KRN i członkom Rządu wyniki swojej pracy i usłyszeć ocenę Pierwszego Budowniczego Stolicy, Bolesława Bieruta, zachęcającą do większej śmiałości i rozmachu w planowaniu, do wybiegania myślą w przyszłość, która wydawała się wówczas wobec ogromu zniszczeń i niłości środków realizacyjnych tak jeszcze daleka. Odtąd do użytku odbudowanego mostu Poniatowskiego w dniu 22 lipca 1946, kiedy Prezydent Bierut po raz pierwszy postawił dalekowszerebną tezę o konieczności budowy drugiego mostu na filarach dawnego Kierbedzia, stało się pierwszym wielkim świętem nowego socjalistycznego budownictwa Stolicy i otworzyło oczy naiwieszym sceptykom na ogromne siły tkwiące w narodzie wyzwolonym od ucisku klasowego. I odtąd rokrocznie zespół urbanistów wrastających wokół inżyniera Skibniewskiego przedstawiał kierownictwu Partii i Rządu kolejne osiągnięcia swojej pracy. Od nieśmiałych poszukiwań stojących jeszcze pod znakiem reformizmu, poprzez utopijne plany nie liczące się z realnymi możliwościami, doszli oni, wiedzeni wnikliwymi radami Prezydenta, kierownictwa Partii i Rządu oraz wnioskami stale pobudzanej przez siebie krótki i dyskusji społecznej i fachowej, do właściwej drogi projektowania.

Przełomowe znaczenie posiadało zatwierdzenie przez Rząd koncepcji trasy W—Z. Po uporczywej walce stoczonej przez zespół urbanistów BOS pod kierownictwem inż. Skibniewskiego ze „specjalistami” od spraw komunikacji, architektury zabtkowej i modernistycznej przedstawił ją Rządowi, stanowiący na czele akcji inż. Józef Sigalin. Głosy dyskusji w prasie fachowej i codziennej dowodziły niesłuszności zniszczenia wiaaduktu Pancera i przebiecia trasy komunikacyjnej z Pragi na Wolę. Koncepcja ta została od-

BORGIA N-SKIEGO WOJEWÓDZTWA

STANISŁAW DYGAT

(ciąg dalszy)

AKT II

Park miejski w N.

Leon i Katarzyna siedzą na ławce. Jan i Kaźmirz przebrani za wiewiórki skaczą koło nich.

KATARZYNA:

.....Więc cymbał to i bufon, jakiego choćby ze świecą darmo po świecie szukać. Nosi się tak górną, że nosem o powałę raz po raz zawadza, aż tynek sypie się ludziom na głowy. Ojeju w głowie nie ma za grosz, gromi za to wszystkich wokół i strofuje. Powiadam ci Leonie, że śmiech mocuje się w człowieku ze zgrozą, kiedy patrzeć ile niedołęstwem swoim i próżnością osobnik ten broi dokoła. Jest jeno intendentem powierzonych sobie obowiązków a roi mu się po głowie wielkość i władza niezależnego właściciela. Wspaniale go Szekspir nam przedstawił... A sio, wiewióreczki, a sio, nie kręcić się pod nogami, bo was podepczę. Jan i Kaźmirz czmychają.

LEON:

Jak powiadasz, nazywa się ów szekspirowski facecjoniasta?

KATARZYNA:

Małwolio. Aktor z naszego teatru, który odtwarza jego rolę świetnie umiał uchwycić ludzką próżność, głupotę, chciwość władzy, zaszczytów i pospolitego zysku. Idź dziś jeszcze obejrzeć „Wieżor trzech królów” i niech więcej nie po'kną choćby kęsa ze stołówek mądrości, jeżeli twoje oczy nazwą kłamstwem to, co dałam pokoszować twym uszom.

K u r t y n a

AKT III

Gabinet Bordziaka

Bordziak sam, w fotelu, z głową wspartą na dłoni.

BORDZIAK:

O, jaki straszny szarpie mnie niepokój, Okrutną męką razi moje zmysły, Targa, jak wichur wierzchołkami sosen Na szczyty górskim. Okropne widziadło Nie daje zasnąć mi przy moim biurku, Że tak, jak sosna zwalona wichurą Stacza się z wierzchu na nędzne doliny, Ja z moich wyższyn dygnantowania Zwałę się wreszcie w dolinę zwykłego I przeciętnego, jak każdy, człowieka. Bez samochodu, bez tydek wciąż drżących Przed ma wielkością. A co już najgorsze, Do pracowania, jak inni, zmuszony. Wichuro. Imię twoje to: Czas Srogi, Przed tobą w strachu drża pod mną nogi. Janie, Kaźmirzu, w was jeszcze nadzieja I też w was wszystkich, co czas chcą przytrzymać Choć na chwilę parę i jego wskazówki Stojące martwo, spać w korzyści prywatnej. Jakżeż się moi wierni rozrabiają Wymierzają z usług nam przyobiecanych? Lecz oto oni,

JAN I KAZMIRZ wchodzą zdyszani

BORDZIAK:

Z czym przybywacie? Mówcie, na najświętszą Potwarz? Czy jakimś choćby cieniem nadziei osłoniacie straszliwy żar naszego niepokoju?

JAN:

Pozwól odetchnąć, panie.

BORDZIAK:

Przenigdy. Nie dać nikomu odetchnąć, czy choćby zipi- nąć, to prawo osłaniające majestat naszej niekompetencji. Mówcie...

zdołni do realizacji znacznie większych i śmielej pomyślanych dzieł urbanistyki i architektury.

Trasa W—Z była przykładem zastosowania zasady pracy zespołowej nie tylko w dziedzinie metod pracy fizycznej, lecz również w projektowaniu i kierownictwie. Stojący na czele całości realizacji, inżynier Józef Sigalin, stworzył specjalną pracownię architektoniczną, która rozwinięła koncepcję planu generalnego wysuniętą przez Wydział Urbanistyczny BOS i nadała jej formę projektu szczegółowego. Przyznanie Nagrody Państwowej I stopnia całemu zespołowi było wyrazem uznania dla współpracy realizatorów, urbanistów i architektów.

Zygmuntem Skibniewskim jest obecnie naczelnym urbanistą Biura Urbanistycznego Warszawy, które skupia nie tylko najlepszych urbanistów jako kierowników t.zw. pracowni gospodarskich dla poszczególnych dzielnic miasta, lecz również ekonomistów, specjalistów do spraw gospodarki miejskiej, wodnej, komunikacyjnej itd. Opracowywany w tym zespole generalny plan urbanistyczny Warszawy jest już nie tylko wizją przyszłego oblicza miasta, lecz daje dokładne dane co do etapów realizacji i potrzebnych środków realizacyjnych.

Wyrazem uznania indywidualnych osiągnięć arch. Skibniewskiego było nadanie mu za całokształt pracy architektonicznej i urbanistycznej w r. 1950 Nagrody m. st. Warszawy.

Mówiąc jednak o sobie, o swojej pracy, o swoich osiągnięciach w okresie powojennym, inżynier Skibniewski zawsze używa słowa „my”. Rozumie on przez to kolektyw, na czele którego stoi, kolektyw młodych pracowników urbanistyki szkolonych przez niego z takim zamiłowaniem, i rozumie również przez to całość społeczeństwa budującego socjalizm.

KAZMIRZ:

Sluchaj więc, panie. Przebrani za wiewiórki tropiliśmy twoich podwładnych i podsłuchiwali ich rozmowy. Z rozmowy niejakiogo Leona...

BORDZIAK:

Ten to zapewne nędznik i wywrotowiec, który na jednym zebraniu ośmielił się obalić moje twierdzenie, że dwa razy dwa równa się siedemnaście.

KAZMIRZ:

Ten sam nędznik i wywrotowiec, panie. A więc z rozmowy niejakiogo Leona z niejakią Katarzyną....

BORDZIAK:

Ta to zapewne sekutnica i burzycielka ładu naszej państwowości, która na innym zebraniu ośmieliła się zaprzeczyć moim słowom, iż po środku następuje poniedziałek.

KAZMIRZ:

Ta sama, panie, sekutnica i burzycielka ładu twej państwowości. Z ich więc rozmowy zdolałmy dociec, kto na tutejszym terenie wicherzy ostatnio przeciw twej władzy, sieje ferment, podważa twój autorytet, oczernia cię i szkaluje.

BORDZIAK:

Kto naboga?

JAN:

Jego nazwisko nic ci zapewne, jak i nam, nie powie. Działa najwidoczniej z ukrycia. Nazywa się Szekspir.

BORDZIAK:

Ha, lajdak.

JAN:

Nazywa cię cymbałem i bufonem....

BORDZIAK:

Przebóg.

KAZMIRZ:

Powłada, iż nosisz się tak górną, że nosem o powałę zawadzasz.

BORDZIAK:

Ha.

JAN:

Ze oleju w głowie nie masz za grosz.

BORDZIAK:

Oh.

KAZMIRZ:

Ze kiedy patrzeć ile niedołęstwem i próżnością broisz dokoła, śmiech mocuje się w człowieku ze zgrozą.

BORDZIAK:

Na sztylet i truciznę.

JAN:

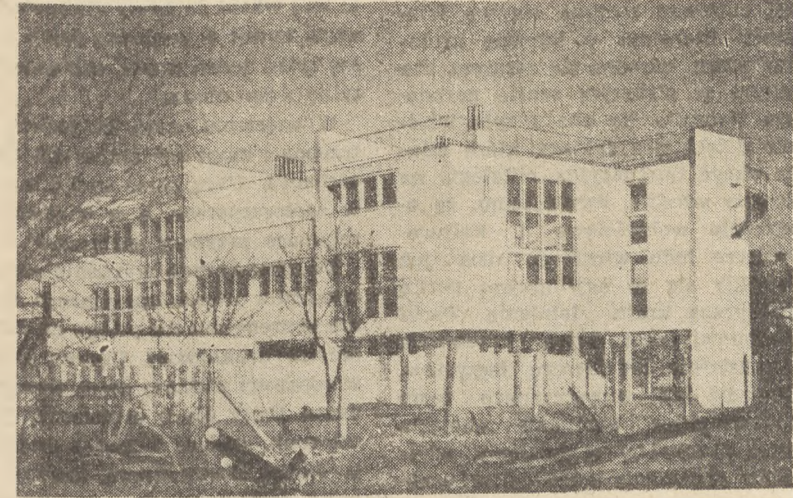
Że jesteś jeno intendentem, a roi ci się po głowie władza.

BORDZIAK:

Ha, nędznik. Lecz skoro imię jego znacie Trzeba go będzie pod pręgierz postawić. I na zebraniu, które obwieścimy Wywlec publicznie wszelakie potwarze Jakże nam tylko do głowy podejdą. Nazwać go ładu publicznego wrogiem Oraz postępu i władzy ludowej, I taką kubał wylać mu na głowę Pomyj, ażeby strachem ograniczył Podwładni nasi, wraz się go wyrzekli. Dalejże, brać się do dzieła zbożnego Aż wdepczem w ziemię Szekspira nędznego.

KURTyna

d. n.



DOM MIESZKALNY. PROJEKT PRACOWNI „PRAESENS”

bocia. Po odrobieniu codziennych 8 godzin zajęć inwentaryzacyjnych pogłębiał swoje studia nad architekturą i jej historią. W tym jedynie punkcie droga zawodowa młodego architekta różniła się zasadniczo od drogi większości jego rówieśników. Warunkiem zrobienia kariery i zdobycia jedynej w owych czasach klienteli — wzbogaconych kupców, przemysłowców lub czasami obszarników — było oderwanie się od tradycji architektonicznej i projektowanie bezdusznych „modernistycznych” domów w kształcie pudeł, walizek i latawców. Natężenie czerpała ta architektura z maszyn do mieszkania Corbusiera, amerykanizmu „made in” Frankfurt lub Dessau, zdobyła ją abstrakcjonistyczne bohemy i formalistyczne dowcipy fakturowe.

Ze zdziwieniem patrzyli niektórzy doświadczeni koledzy na studia historyczne inżyniera Skibniewskiego i odradzali mu zajmowanie się bezużyteczną, niemodną wiedzą o sztuce architektonicznej, która nie miała wzięcia u zleceniodawców.

Nawet kiedy związał się z pracownią „Praesens”, która grupowała

w tym środowisku atmosferze reformizmu, wbrew panującemu tam kosmopolitycznemu lekceważeniu całego bogactwa odziedziczonych form architektury narodowej, słuszny instynkt prowadził inż. Skibniewskiego w zakresie formy architektonicznej do jej źródeł historycznych, a w zakresie treści ideowej do rozwiązań rewolucyjnych.

Kiedy w roku 1937 grupa faszystujących architektów wyparła dotychczasowy postępowy Zarząd Stowarzyszenia Architektów R. P., Zygmunt Skibniewski wspólnie z Romualdem Millerem — późniejszym wiceprzewodniczącym Krajowej Rady Narodowej — stał się jednym z założycieli Klubu Architektów Demokratów. Klub ten zjednoczył wszystkich postępowych architektów, a udział jego członków w demonstracji 1-Majowej w 1938 roku był zapowiedzią przemian rewolucyjnych w tym kręgu ludzi w obliczu wzbierających prądów faszystowskich. Przemiany te zmobilizowały te grupy wewnętrznie. Po katastrofie wrześniowej dała ona piękny przykład wiary i siły przewidywania. Prowadziła twórczą pracę przygotowując lepsze jutro. Z inicjatywy architekta Szymona Syrkusa i przy aktywnym współu-

dziale Stanisława Tołwińskiego powstała w czasie okupacji w oparciu o WSM i Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane t.zw. PAU — Pracownia Architektoniczno-Urbanistyczna, w której pracach badawczych i studiach nad zagadnieniami osiedla mieszkaniowego bierze udział Zygmunt Skibniewski. Ponadto wspólnie



TRASA W—Z, WIDOK Z MARIENSZTATU. PROJEKT ZESPOŁU Z UDZIAŁEM INŻ. Z. SKIBNIEWSKIEGO

TEMAT WŁOSKI W LITERATURZE

KRONIKA ZAGRANICZNA

O TO pogląd, który często zresztą w formie nie tak trywialnej wyrażony jest przez mieszczkańskich gości odwiedzających Włochy:

„Kraj łatwej euforii, kraj gdzie nawet nędza upiekzona jest stale mocnym słońcem, wtopiona w świetność barw, wolna od plagi zimna, ożywiona winem Kraj obdarowany tak, że nawet biedakom starczy na wdzięk gestu, niefrasobliwość”. Ten stereotypowy obraz Włoch, żyje do dzisiaj w literaturze burżuazyjnej. Jest przy tym rzeczą interesującą i, jak postaram się wykazać, znamionną, iż pojawia się on przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, w literaturze włoskiej; można więc przypuszczać, że spełnia jakąś rolę szczególną właśnie w ogólnoburżuazyjnej mitologii literackiej.

Literatura zna więcej podobnych formułek innych krajów, kultur narodowych. „Perfidny Albion”, „douce France” kosmopolitycznego turysty, „butna Germania”, są to znane komunały z lamusa przeszłości. Określenia te odpowiadają na ogół roli odgrywanej przez pewne kraje (głównie pod koniec wieku XIX) w koncercie burżuazyjnej kultury i polityki. Są one fałszywe, gdyż przemilczają wszystko, co w krajach tych nie utożsamia się z burżuazją. Są to jednak deformacje klasyczne przez to że zbudowane z realiów kultury stworzonej przez samą burżuazję. Zarówno to (akcentach lirycznych (douce France) jak i te, które są echem imperialistycznych wstrząsów wewnętrznych kultury burżuazyjnej (cytowane epitety Anglii i Niemiec).

Inaczej ma się sprawa z formułką Włoch. Tu, proletariatu względnie plebs, który nie wchodzi do tradycyjnego wizerunku tamtych krajów, należy do obrazu. Wyznacza mu w obrazie rolę i odpowiada jej charakterystyka ujaśniania sensu samej formułki. Widać się, że jest ona obciążona szczególną funkcją, że zaspokaja jakieś głębsze tęsknoty mieszczkańskiej wyobraźni.

Zaden inny kraj, oprócz Francji, którą interesowano się jednak z innych powodów i w inny sposób, nie był tylkokrotnie i tak obszernie opisywany w literaturze obcej, nie ściągając tylu literackich pielgrzymek. Oczywiście jest rzecz, że jednym z głównych, głównym powodem była spuścizna artystyczna Italii. Obok tego jednak wszystkie niemal bliżej nam w czasie dzieła o Włoszech

zawierają nieodmiennie drugi wątek, który wieła arkadyjski mit próżnego bourgeois, wątek plebejusza szczęśliwego szczęściem naturalnym, szczęściem nie domagającym się uszczerbku posiadaczy. Figurą literacką i, malarzką tego mitu jest jakiś rozpięwany lazzarone, zmysłowy i sentymentalny, bez określonej kondycji społecznej, może robotnik może wiościga Nosi on w sobie wdzięk łatwego życia, właściwą mu miękkość i pewność siebie zarazem. „kocha się, jak kot” według wyrażenia jednego z miłośników Italii, wesołość jego spokrewniona jest z winem i trwałą pogodą tego nieba, nie jest zdobytą, nie jest wymuszona, jest pewna i zawsze pod ręką. Ubrany jest oczywiście nędźnie, ale barwnie, świeci tu i ówdzie nagością, ale jest to nagość naturalna w tym otoczeniu, swobodna w ciepłym klimacie.

Figura ta jest najsilniej ahistoryczna Korzysta z dobrodziejstw natury, sama jest jej darem. A natura w Italii łaskawa jest, wędrując tych sa. y. l. mitologów, nie tyle przez to, że hojnie daje — ziemia ta ma bowiem reputację biednej — co przez to, że oddala potrzeby. Wyimaginowany szczęśliwy lazzarone nie zależy od przemysłu i kopalń, gdyż grzeje go słońce, mieszka pod wielkim niebem, jadą też byle co. Dlatego też może być niezależny od owego żmudnego procesu ujarzmiania przyrody, w który wplątane są narody północy, nekane mrozem i niepogodą, spragnione gorącej, mięsnej strawy, ciepłej odzieży, zaciśniętych domów, w mozoła tworzące dla swej egzystencji sztuczne środowisko, narody wymagające od siebie przemysłowości i dyscypliny, wstrząsane gorączkami ekonomicznymi i stad żyjące od konfliktów do ich przesilenia, a następnie do nowych konfliktów. Na sylwetkę „szczęśliwego lazzarone” nałożone są pewne rysy przeniesione z fałszywie odczytanej tradycji renesansu: szczególny naiwny amoralizm i anarchizm. Mitologiczny plebejusz włoski szuka wolności poza kategoriami społecznymi. I znajduje ją. Naiwny, ostentacyjny i bezpośredni w swym erotyzmie, bezczelnie wygrywający swą urodę, spoufalony z wielkościami świata, nieufny i kpiarski wobec wszelkich systemów od kościoła począwszy, a na przepisach ruchu skończywszy — ale daleki od ich zwalczania, przyjmujący wszystko co mu dają — ale nieskory do wdzięczności, niehonorowy, leniwy — ale przecież szczęśliwy i autentyczny.

MARCIN CZERWIŃSKI

Tak widziany plebejusz włoski dawał pełną satysfakcję estetyce mieszczkańskiej. U siebie w domu bourgeois nękaną był „pęknieniem ekonomicznym” w artystycznej wizji świata wywołanym brzydota nędzy w jego własnym kraju — w odróżnieniu od domowego biedaka nędzarz włoski nie był „brzydki”. „Szczęśliwy lazzarone” był cichym bohaterem wielu dzieł. Umilowali go sobie szczególnie estetyzujący amoralisci. Zeby wymienić niektórych, Nietzsche, gdy przekraczał barierę Alp, czuł się bliższy Dionizosa. Gide odnalazł siebie we Włoszech, a obraz, który próbował tu zrekonstruować, odnotowany przezeń wiernie i nieporównanie subtelniej, przyczytnił się do wewnętrznego scalenia życiowej postawy pisarza. Lazzarone dyskretnie statutował w wielkiej liczbie utworów. Uzupełnia w tym literaturę — malarstwo. Któż nie znał młodego romantycznych obrazów z przełomu wieków, w których celowali zwłaszcza malarze ze szkoły monachijskiej, na których malowniczy obdartus komponuje się z arkadyjskim krajobrazem?

Nie oparli się takiej stylizacji nawet pisarze krytyczni. Zola w „Rzymie”, daleko posuwając wstrząsający opis nędzy proletariackiej, jakże skąpo określa to, co by tych biedaków zadowoliło: nieco więcej wina, nieco więcej spaghetti, a już byłoby szczęśliwi ci uprzywilejowani od natury, którzy uroda i swobodny gest nawet w tych okolicznościach go zachwyca. Nieboczakiem widzeniu był nasz Sienkiewicz w swych wspomnieniach z Włoch, gdy wykrzykuje, że nędza włoska mniej śmierdzi niż paryska. Coś podobnego dużo wcześniej powiedział Stendhal, tylko porównywał z angielską. Literatura drugorzędna bez skrupuła korzysta z wdzięcznej dekacji. Tak robi na przykład Munthe w swym opisie Capri lub zapomniał dziś, ale przed wojną modny Harvey w swym „Anthony Adverse”.

Tak widział Włochy burżuazyjny turysta lub rezydent — rentier, dobrze izolowany od miejsc „nieciekawych”, przybyły po określone i oczekiwane wrażenia. Analizatorów nie rozpoznaje się na ulicy,

któż zresztą zaręczy, czy nie są oni szczęśliwi. Głód nie zawsze oznajmia się w sposób widoczny, a zresztą trzeba docieklowości, aby zejść z dróg przygotowanych przez cicerone Burżuazja włoska chętnie sprzedaje swój plebs jako pocztówkę, a hojność bogatych cudzoziemców zjednuje wiele uśmiechów, choćby to upokarzało.

Omawiany mit Włoch wykorzystuje rzeczywistość istniejące cechy przyrody kraju i związane z nią właściwości narodowej kultury, obyczaju włoskiego. Cechy te, występujące w innym układzie, w innym znaczeniu, odnaleźć można we wszystkich wielkich dziełach tej kultury. Podporządkowane one są tam jednak temu, czemu ów mit przeczy: pewnemu dramatowi społecznemu, którego treść jest ta sa-



RENATO GUTTUSO Młody chłop

ma, co wszędzie, gdzie żyją ludzie. Nie eliminują one, nie umarzają owego dramatu. Jak wszędzie, tak i tu istnieje walka z przyrodą, a jak wszędzie, którą nie przeszła jeszcze rewolucja, oznacza ona walkę człowieka z człowiekiem.

W literaturze rodzimej, włoskie postacie i tematy ludowe, traktowane realistycznie, pojawiają się w XIX w. jeszcze u Vergi — pisarza drugiej połowy stulecia, który, jako jeden z ostatnich przedstawicieli mieszczkańskiego demokratyzmu, zawarł w swych dziełach protest przeciwko społecznej rzeczywistości włoskiej.

Pisarze późniejsi od niego — d'Annunzio, Pirandello, nawet Boncompagni, nie mówiąc o futurystach — żyjący w dobie imperializmu, szanują w pełni ten umowny rekwizytorski charakter ludu włoskiego, stworzonego przez literaturę burżuazyjną. Twórczość ich opiera się na ogół w sferze od ludu najdalej, specyfiki kraju dotykając najwyżej poprzez krajobraz, ciągnąc ku kosmopolityzmowi lub jawnie go uprawiając.

Przełom dokonują dopiero pisarze-antyfaszysci, których twórczość ujawnia się w całej obfitości po złamaniu reżimu Mussoliniego, poczynając od roku 1944. Oni to przeprowadzają rewindykację przetytuowanego przez burżuazję „tematu włoskiego” dla literatury ożywionej zdrową ideą demokratyczną i narodową. Tacy twórcy, jak Vasco Pratolini, Carlo Levi, Silvio Michel, Ezio Taddai przywracają prawdziwe ludzkie oblicze rzekomemu „Romanus Soltans”, rozpoznają w nim robotnika lub chłopca, ludzi włączonych w walkę, głęboko historycznych, dających do wolności wyrażone w kategoriach społecznych, do zrzucenia z siebie nadmiernego trudu i nędzy, które są ich udziałem od wieków. W tym autorami zaczyna się we Włoszech literatura o temacie proletariackim, odradza się zarazem literatura w głębszym sensie narodowa. Zrodziła się ona i żyje właśnie dzięki tym faktom, które miały ukryć burżuazja mitologia na tematy włoskie, dzięki temu, że aspiracje wolnościowe i kulturowe ludu włoskiego dziś już wcieliły się w najsilniejszą partię polityczną kraju. Istnienie Partii Komunistycznej, która przetrwała dwadzieścia lat terroru faszystów, dowodzi tak zaprzeczanego temu ludowi przez burżuazję napięcia woli, dyscypliny w działaniu, zdolności stwarzania sobie celów wielkich, trudnych i odległych.

Tam, gdzie rewolucja przywróciła właściwe proporcje różnym sprawom ludzkim, powstaje literatura o „temacie włoskim” zdolna widzieć w ludzkiej Italii rodzący się podmiot historii. U nas przykładem takiego nowego spojrzenia są omawiane już szeroko w prasie książki Marijana Brandysa i Juliana Strykowski.

Algierska pieśń miłosna i bezpieczeństwo Francji

Kilka tygodni temu pewien Algierczyk zenił swego syna i przy tej okazji zorganizował w domu małe święto rodzinne z udziałem pięcioosobowej orkiestry. Członkowie tej orkiestry śpiewali w swym ojczystym języku pieśni miłosne, między innymi słynną w krajach arabskich pieśń, której autorem jest śpiewak egipski Abdel Wahab i w której stałe przewijają się słowa:

Kocham swobodne życie,
Szczęśliwy ptaków wśród drzew,
I jak długo miła moja jest przy mnie
Czuje się panem w kraju mym.

Za odśpiewanie tej piosenki władze francuskie aresztowały wszystkich członków orkiestry pod zarzutem „zamachu na wewnętrzne bezpieczeństwo państwa”.

To także „wolność”

„Mogę tworzyć tylko w więzieniu. Nie ma tam żadnych pokus i mogę robić to, co chcę. Wydaje mi się, że nie pozostaje mi nic innego, jak iść do więzienia. Wydaje mi się, że jest to mój wkład duchowy dla społeczeństwa, nawet w wypadku jeżeli napiszę tylko jeden utwór lub namaluję tylko jeden obraz.

W więzieniu czuję, że jestem potrzebny i mogę coś zrobić dla społeczeństwa. Chcę zająć swoje miejsce w społeczeństwie, a w więzieniu otrzymuję przybory malarskie”.

To niesamowite wyznanie nie jest cytatem z utworu operującego zresztą nonsensem i nie polega na żadnej omyłce drukarskiej. Uczynił je (wg. wiadomości podanej przez korespondenta Daily Mail) konkretny, żywy człowiek, malarz i pisarz angielski p. James Harry Stone, karany już kilka razy sądowo za kradzież przyborów malarskich.

Oświadczenie to jest dostatecznie wymowne i nie wymaga właściwie komentarza — z przeraźliwą dokładnością opowiada nam zarówno o schorzeniach i degeneracji niektórych artystów Zachodu, jak i o ich sytuacji życiowej.

KULTURA POLSKA

ZA GRANICĄ

— W Teheranie ukazała się antologia prozy polskiej w języku perskim, w której zamieszczono fragmenty dzieł J. Andrzejewskiego, Brandysa, Brezy, Iwaszkiewicza, Kruczkowskiego, Nałkowskiej, Putramenta, L. Rudnickiego i innych.

— W Turcji nakładem biblioteki klasycznych światowych ukazał się przekład „Quo vadis” Sienkiewicza.

„Pani Dulska” w Berlinie



Dnia 22 października odbyła się w Berlinie premiera „Moralności pani Dulskiej” — Zapolskiej. Na zdjęciu jedna ze scen sztuki w wykonaniu berlińskich aktorów.

Polscy plastycy na Biennale

Na XVI Biennale w Wenecji sztuki polską reprezentowali nasi najwybitniejsi plastycy: Arct, Bylina, Kobzyński, Kowarski, Krabe, Lipińska, Łada, Lubniewicz, Mackiewicz, Proszak, Studnicki, Tessevre, Urbanowicz, Wnukowa, Żulawski.



Adam Mickiewicz

DZIEŁA

Wydanie narodowe

t. VIII i IX

Literatura słowiańska kurs I

w przekładzie i opracowaniu

Leona Płoszewskiego

t. VIII str. 394 z 15.—

t. IX str. 254 z 12.—

„CZYTELNIK”

ZJAZD KOMPOZYTORÓW NIEMIECKICH

WITOLD RUDZIŃSKI

się na dorosłą ludność Niemiec, i to nie tylko w samej NRD, ale i w Niemczech Zachodnich. Tylko temu bowiem zawiązki są fakt, że do tej agresywny „układ ogólny”, który ma na celu odrodzenie faszystów i imperializmu niemieckiego, uczylenie z Niemiec Zachodnich bazy wypadowej dla nowej agresji — nie został jeszcze ratyfikowany przez parlament zachodnio-niemiecki mimo największych starań Adenauera i jego kłiki.

Związek Kompozytorów Niemieckich jest organizacją bardzo młodą, istniejącą niespełna od roku; jednak zarówno w swojej pracy organizacyjnej, jak i ideologicznej zdołał w pełni zawiązać się z najwybitniejszymi zagadnieniami nowych Niemiec. Znalazło to odbicie również w twórczości kompozytorów niemieckich. Platforma ideologiczna Związku jest platformą walki o realizm socjalistyczny, walki z formalizmem. O potrzebie jej mówiono na Zjeździe dużo; rzecz charakterystyczna, że mówili o tym jako o zagadnieniu bardzo pilnym kompozytorzy z Niemiec Zachodnich, dla których osiągnięcia polityczne, gospodarcze, społeczne oraz organizacja życia kulturalnego w NRD są przedmiotem podziwu i zazdrości. Nic w tym dziwnego, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że kompozytorzy z Niemiec Zachodnich jest czymś prawie niepotrzebnym — w NRD zaś ma ręce pełne roboty i zawsze tych rąk jest zbyt mało!

Najpierw parę słów o stronie organizacyjnej Związku Kompozytorów Niemieckich. Grupa ta w tej chwili przeszła trzytyś kompozytorów i muzykologów NRD (na 18 milionów mieszkańców NRD), dzieląc się na samodzielne koła terenowe w poszczególnych dzielnicach (Saksonia, Turynia, Brandenburgia itd.). W każdym z oddziałów Związku przeprowadzono szeroką dyskusję na temat utworów, jakie mają być przedstawione w czasie Zjazdu i wybrano najcenniejsze. W Berlinie obradowała centralna komisja eliminacyjna (złożona z najwybitniejszych kompozytorów i muzykologów z całej NRD), która ostatecznie ustaliła program Zjazdu.

W ciągu dziesięciu dni Zjazdu przez pierwsze pięć dni odbywały się koncerty (niekiedy po trzy dziennie) dające przekrój stanu twórczości we wszystkich jej dziedzinach (z wyjątkiem opery), w ciągu pozostałych dni toczyły się obrady, wieczorami zaś w dalszym ciągu na koncertach wykonywano nowe utwory niemieckie. Pokazano więc nowe kantaty i oratoria, ope-

retkę, utwory przeznaczone dla dzieci, pieśni masowe, utwory kameralne, bardzo obfity repertuar przeznaczony dla zespołów amatorskich, twórczość symfoniczną, muzykę taneczną i rozrywkową. Rzecz jasna, że w tej obfitości i w owym wartości ich nie mogła być jednakowa, a w bardzo krótkim przeglądzie niesposób jest sprawdzić odcień stan twórczości i nie jest to zadaniem tego artykułu. Na kilka pozycji, wskazać warto zwrócić szczególną uwagę: kantata Gerstera „Eisenhüttenkombinat Ost” dotyczy żywotnych dla Niemiec problemów nowego, socjalistycznego budownictwa i ma serdeczne akcenty przyjaźni dla Polski; koncert skrzypcowy Kochana świadczy o tym, że NRD posiada uładowaną młodzież; ciekawą próbą muzyki scenicznej była operetka Schmidta „Bolero”; najwybitniejszą pozycją symfoniczną była III Suita na orkiestrę Finkera. Najwięcej udanych rzeczy było wśród pieśni masowych, a zwłaszcza w zakresie utworów na orkiestrę amatorskie (m.in. Koncert na akordeon i orkiestrę mandolinową Hlouscheka).

Problemy, jakie zarysowały się w czasie tego obfitego pokazu współczesnej muzyki niemieckiej są bardzo zbliżone do tych, jakie się zwykle obserwuje przy pierwszych krokach w zakresie walki z formalizmem, pewna dezorientacja stylu, styczna, uciekanie mechanicznie wzorom przeszłości lub obcym. W Niemczech dodatkową trudność stanowi sprawa nawązania do twórczości ludowej. Wielu kompozytorów, a zwłaszcza muzykologów, nie bardzo wierzy w istnienie żywego folkloru niemieckiego. Tymczasem niektóre pokazy opracowań muzyki ludowej, piosenki ludowe śpiewane przez Państwowy Zespół Pieśni i Tańca — wskazują na to, że folklor niemiecki nie tylko w sposób dla obcych wprost niewiarygodny nasylił twórczość wielkich kompozytorów klasyki niemieckiej — zwłaszcza Haydna, Mozarta, Beethovena, Brahmsa — ale jest żywy i pełen sił twórczych. Oczywiście, w Niemczech, gdzie wpływ miasta na wieś był w ciągu ostatnich stu lat bardzo silny, zatarła się wyrazista granica między folklorem wiejskim a miejskim i to utrudnia rozeznaczenie się w sytuacji, niemniej jednak oderwanie się od własnej muzyki ludowej w dużej mierze polega na braku zainteresowania folklorem ze strony muzykologów i kompozytorów niemieckich w ostatnich dziesiętnościach lat.

Utwory były grane w warunkach możliwie najkorzystniejszych; z wyjątkiem kilku koncertów z taśm



OKŁADKA WYDANIA PIESNI P. T.: „WARSCHAU'S TEMPO IN BERLIN”