



C IV 9018

# PRZEGŁAD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY

ROK I. Nr 12.

WARSZAWA, DNIA 20—26 LISTOPADA 1952 R.

CENA 1 ŻŁ.

## Konferencja Berlińska

Międzynarodowa Konferencja w sprawie pokojowego rozwiązania zagadnienia niemieckiego, która odbyła się pomiędzy 8 i 11 listopada b. r. w Berlinie, jest jednym z najwybitniejszych wypadków politycznych ostatniej doby. Znaczenie jej podkreślał bardzo szeroki wachlarz delegatów wszystkich sąsiadujących z Niemcami krajów, ludzi najrozmaitszych wyznań, przekonań i działających na najróżnorodniejszych płaszczyznach, którzy spotkali się tutaj przy jednym stole.

Jak powiadam, w konferencji wzięli udział przedstawiciele najróżnorodniejszych poglądów na sprawy społeczne, polityczne i ekonomiczne. Dość było przypatrzeć się składowi jednej z delegacji, aby zdać sobie z tego sprawę. Tak na przykład do delegacji włoskiej, która przybyła pod przewodnictwem Giuseppe Nittiego, należało dwóch saragatowców i dwóch przedstawicieli rządzącej partii de Gasperi, chrześcijańskich demokratów. Tak samo bardzo urozmaicony był skład delegacji francuskiej. Na jej czele stał Domenach, redaktor katolickiego miesięcznika „Esprit”, odgrywającego wybitną rolę w sferach intelektualistów francuskich.

Okazało również przedstawiła się delegacja z Niemiec Zachodnich z b. kanclerzem Wirthem, b. burmistrzem München — Gladbach, Elfesem, i pastorem Niemöllerem na czele. Wszystkich tych ludzi zgromadziło w Berlinie poczucie odpowiedzialności za losy pokoju światowego; uczucie to wywołane zostało lekciem przed remilitaryzacją Niemiec Zachodnich i amerykańskimi staraniami stworzenia z nich zasadniczego arsenału przygotowywanej przez Stany Zjednoczone wojny. To zagrożenie świata, widne oczom każdego uważnie patrzącego na przebieg spraw człowieka, stało się motorem działania, stało się zasadniczym tematem rozmów konferencji berlińskiej.

Potępiła ona nie tylko układy w Bonn i w Paryżu, wyjaśniła również z punktu widzenia prawa międzynarodowego ich nieważność. Zastanawiała się również nad metodami zapobieżenia ich ratyfikacji.

Najważniejszym tematem jednak, przewodnią myślą wszystkich mów była sprawa unifikacji Niemiec, którą wszyscy zebrani uważali za sprawę podstawową i za sprawę zasadniczą dla utrwalenia pokoju w świecie.

W sprawie tej delegacja polska zajęła również takie stanowisko. Stosownie do deklaracji Polskiego Komitetu Obrońców Pokoju, wydanej z okazji konferencji berlińskiej, naród polski w pokojowym rozwiązaniu problemu niemieckiego w duchu układu poczdamskiego i propozycji zawartych w znanych notach rządu radzieckiego widzi niezbędny warunek utrzymania i utrwalenia pokoju w Europie oraz warunek bezpieczeństwa zarówno dla narodów sąsiadujących z Niemcami, jak też warunek bezpieczeństwa dla samego narodu niemieckiego.

Delegacja polska była zdania, że najkrótszą drogą do zjednoczenia Niemiec jest ujęcie tej sprawy w ręce przez sam naród niemiecki. Możliwe to jest oczywiście jedynie w oparciu się o żywy prąd demokratyczny coraz wyraźniej zarysowujący się w społeczeństwie niemieckim.

O istnieniu tego prądu przekonują nas głosy i czyny, które odzywają się w cichych Niemczech, głosy, których echa odbiły się na konferencyjnej sali zarówno w przemówieniach z NRD, jak i Niemiec Zachodnich. Głosy te, tłumione na Zachodzie siłą i uciskiem, nie dają się stłumić całkowicie. Przeciwnie, siła ich wzrasta z każdym dniem, ich wymowa staje się w miarę upływu czasu coraz wyraźniejsza.

Świadczą one o głębokim poczuciu odpowiedzialności, jakie nurtuje w sumieniu wszystkich uczciwych Niemców, poczuciu odpowiedzialności za losy własnej ojczyzny, którą potrafią przeciw sami odbudować i połączyć w całość, odpowiedzialności za los pokoju, odpowiedzialności za los świata.

Delegacja polska uważała również, iż przykład sąsiedzkich stosunków polsko-niemieckich, opierających się właśnie na prawdach demokratycznych obu krajów — może być wzorem tego, jak można pokojowo rozstrzygnąć najdrażliwsze zagadnienia.

Polacy podkreślili, że obecnie ich interesy narodowe całkowicie się zbiegają z narodowymi interesami Niemiec, z dążeniami narodu niemieckiego do zjednoczenia, do powstania jednolitych Niemiec, pokojowych i demokratycznych.

Przykład naszego współżycia z Niemiecką Republiką Demokratyczną jest dowodem, że na podobnych stosunkach może się oprzeć podstawa pokoju w Europie, a co za tym idzie, na całym świecie.

Rezultatem konferencji berlińskiej były dwie deklaracje. Jedna, to wspólna deklaracja Niemców z obu części ich rozdarłej ojczyzny. Jest ona poważnym dokumentem stwierdzającym możliwość i konieczność złączenia Niemiec na podstawie pokojowej. Po raz to pierwszy przedstawiciele narodu niemieckiego po obu stronach złowrogiej granicy położyli podpis pod wspólnym dokumentem — i już chociażby na tym polega ciężar gatunkowy tej deklaracji; ale istnieją jeszcze i znaczenie praktyczne tego dokumentu, który wskazuje na jakich zasadach jedno i półkoj mogą być zbudowane.

Drugim dokumentem konferencji berlińskiej jest znana powszechnie wspólna deklaracja wszystkich zebranych, reasumująca wyniki konferencji i również wskazująca na międzynarodowe zasady zjednoczenia Niemiec i zawarcia z nimi ostatecznego układu pokojowego.

Oba te dokumenty są wynikiem pozytywnym konferencji berlińskiej. Ale może najważniejszym wynikiem konferencji była atmosfera dobrej woli i wzajemnego zrozumienia, która przenikała nie tylko uchwały berlińskie, ale i poszczególne wystąpienia oratorów — które, nawiasem mówiąc, po większej części były świetnym wzorem krasomówstwa. Konferencja berlińska postanowiła wysłać specjalną delegację na Kongres Narodów w sprawie Pokoju do Wiednia. Narady berlińskie toczące się w atmosferze prawdziwej troski o losy świata — były poważnym preludium do Kongresu Wiedeńskiego.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ.

## DNI STALINGRADZKIE

(Fragmenty wspomnień)

IGNACY WITZ

I  
Kiedy wraz z grupą wojskowych wstępowałem na pokład parostatku „Molotow”, idącego Wołgą od Gorkiego do Astrachania, czerwone słońce jak ogromna rozpalona kula żelaza zanurzało się na horyzoncie, krasząc drobne fale spokojnej Wołgi nalołem swojego odbłasku, Brzegi Wołgi były gęsto obsadzone w tych miejscach zielenią i spadały łagodną skarpą ku wodzie. W dali ledwo — ledwo sinym pascykiem, jak gdyby zaznaczonym akwarelą, znaczyło się pasmo żgultowskich wzgórz. Nasz „Molotow”, wysłużona jednostka, stary stateczek wołański floty, skrzypiąc w wianach powoli nabierał szybkości. Od wielu lat pływał on tą samą marszrutą, wozził w międzypokładziu kołchozowe złoto — zboże, pełne, dojrzałe, wydające pod uderzeniem



IGNACY WITZ

dłoni niezrównany dźwięk, kamyszyńskie arbuzy i najśodsze w całej środkowej Rosji bykowskie kawony. Teraz na tym miejscu, w drewnianych skrzyniach płynęły artyleryjskie pociski, na niejednym z nich starannie chłopięcą lub kobiecą ręką były namalowane napisy „śmierć niemieckim okupantom” lub „podarunek dla Hitlera od robotników N-skiej fabryki”.

Z komina walił gęsty, kłębiasty dym. Śruba pracowała na coraz częstszych obrotach, coraz bardziej ginał w dali holownik kapitanatu. „Molotow” pruł dziobem gęstą, namiętną wodę, zostawiając za sobą długi, spieniony, bryzący ślad.

Na górnym pokładzie dziewczęta ze służby łączności, jadące całym oddziałem na front, chóralnie śpiewały pieśni. Głosy ich długo rozbrzmiewały w ciemności łącząc się z rytmem maszyn. Pieśni były o Woldze, rozlewistej, szerokiej, rosyjskiej rzeki, nad którą przyszło nowe, szczęśliwe radzieckie życie.

Pod pokładem stał niemożliwy zaduch i gorąco. Pić można było jedynie wrzątek, ludzie pocili się niemiłosiernie, lecz pili.

Przykucnięty w kacie Uzbek obgrzany obojętnie kawał solonej ryby.

II

Wołga jest spokojna i cicha. Gdyby nie tak wielu wojskowych na pokładach i kajutach, oraz szeleszczący papier — rozkaz wyjazdu — w górnej tak zwanej „tajnej” kieszeni bluzy, można by w czasie tego wozu, zapomnieć wystawionemu i otoczonemu na działanie wspaniałej natury — o wojnę.

Lecz rzeczywistość, tych sześć dni spędzonych na statku, to nie tylko

za wskazówką upadła na małą zakrywaną jak całkowicie. Lejtnant Arbekow musi zamyślić się nad czasem. Arbekow był ranny pod Wielkimi Łukami, na jego piersi lśni order „Czerwonego Sztandaru”, walczył pod Łozowoją, na jego piersi lśni medal „za odwagę”. To doświadczony dowódca, frontowiec, niewielu znam takich, do teraz nieostrzelany wojak, więc uważnie słucham go, zdaje sobie sprawę, że każda jego myśl, każde jego słowo jest dla mnie cenne, że przyda się. Słucham Arbekowa, w toku opowiadania coraz wyraźniej kształtuje mi się obraz tego, jak rośnie żołnierz, jak coraz bardziej zdobywa rzemiosło wojenne, jak wykuwa się bohaterstwo. Opowiada i o tym, jak spłata mu się jego życie własne z życiem kraju, jak te sprawy wiążą się ze sobą i o tym, jak miłość Arbekowa do Oli kształtuje dowódcę Arbekowa.

— Trzeba lubić, trzeba kochać — powiada — ludzi trzeba kochać, by potrafili umrzeć za nich. — Po latach znajduję echo tych słów, ani Arbekow ani ja nie przypuszczamy, że kiedyś uderzy tych co dożyją, słowo Fucika: „ludzie, kocham was”. Arbekow mówi o miłości. Jak wielu ludzi na frontach mówi o miłości, niektórzy pięknie, inni bardzo zwyczajnie. Lecz jest pewne, trzeba kochać Ojczyznę, swój kraj, swój język, by umieć zginąć, by umieć ginąć tak, jak ginęli Matrosow i Gastello, tak, jak ginął Buczek, tak umierać, jak umierał Fucik. Trzeba kochać sprawę, by umieć walczyć.

Arbekow milknie.

— Lublu Oli — powtarza w myślach.

— Wojna — wystukuje rytmicznie szum maszyn w kotłowni.

Na zasmolonej, czarnej beczce para dzieci z Saratowa, Wowa i Nastia bosymi piętami wtórują maszynowemu rytmowi.

Odczuwam jakąś wielką tkliwość, tęsknotę za swoim krajem, za moją polską, za życiem, w którym można tworzyć, w którym można w pracy kształtować to, co jest marzeniem, niewidzialne z widzialnym przekształcać w tylko widzialne. Usilnie staram się przypomnieć sobie:

„gdzie wąż śliską piersią dotyka się ziola”

by zaraz w chwilę potem złączyć z inną strofką, jak gdyby w całość:

„gdzie panińskim rumieńcem dzieliłina pała”.

Bezsłownie. Nie pamiętam. Jak daleko? I wtedy myśli układają się w formę lemontowskiego wiersza:

„Bielejęt parus odinokij, W tumanie moria gołubom

— — — — —

III

Pot zalewa mi oczy, jest przecież sierpień, trzeba sobie wyobrazić

sierpień w stalingradzkich stepach. Słońce, upał, spieczona trawa i brak wody. Cień na tej pustyni nie istnieje, chyba swój własny, ale dośyć trudno jest w nim stanąć. Podniebienie jest tak suche, że kołowacie język. Psiakrew, nawet w zimie takie obciążenie, jak moje, może doprowadzić do siódmego potu, wiedziałem o tym, a tu upał. Walizki jednak nie rzucam, rozumiem, poczuć własności plus żołnierskie przyzwyczajenie — znoś niewygody, będzie ci łatwiej. — Poza tym w tej walizce cały majątek: trochę farb, ołówki i wszystko, co w ciągu dwóch lat narysowałem i namalowałem. Trzeba nosić, chociaż jak to powiadać chęć do „wysiadania”.

I wspomina się w tym marszu, idziesz, krok popłatany, pamiętasz, pamiętam.

Stepowa droga jest dzisiaj ożywiona, wojska spod Rostowa idą na wschód, nie wiem po co i na co. Jadą na koniach, często bez broni, zdarza się, że bez czapek i na bosaka, jest tam, jak zwykle podczas odwrotu, przesunięcie zwyczajów wojskowych, upadek autorytetu dowódcy. Ale do Stalingradu jest że dwadzieścia kilometrów, tam zaś pełną parą pracują komisje i punkty etapowe, tam jak w hucie z rudy wytapia się stal, z marudera, kwękacza na nowo stanie żołnierz.

Wszystkie, bogate jeszcze trzy dni temu plantacje, oślawione „bachczii” rozciągające się wzdłuż drogi, ogolone są do szczętu. Maruderzy zarówno jak i my, karni i posłuszni, podążający na zachód, marzą o ogórku, który jest chłodny i co najważniejsze, mokry. Marzenia nasze nie sięgają dzisiaj arbusów, to by było szczęście.

Najgorzej jest ze mną, starszy lejtnant Koto, idący obok mnie z malutkim plecaczkiem i przetrucym przez ramie płaszczem, ma dla mnie naturalną pogardę. Nie okazuje jej zresztą. Obchodzą go w tej chwili o wiele więcej cofające się wojska. Koto, to dobry żołnierz i wem, że odwrót ten boli go. Milczy, woli milczeć. Nie milczą jednak ci, którzy zdążają na wschód. Jestem wystawiony na ich szyderstwa i kpiny. Wolają za mną — rzuc,



IGNACY WITZ

pór, jaką siłą, jakim hartem, jak bronić tej ziemi, jak wrócić w nią, zapuścić korzenie, by nie cofać się, by wytrwać. I widocznie jest jak w żołnierskiej masie narastać zaczyna gniew i upór, wytrzymałość i zawziętość.

W parę tygodni potem, każdy żołnierz pamiętać będzie słowa Stalina „Ani kroku wstecz!” „Obronimy Stalingrad!”

IV

Nasza kompania marszowa w większości składa się z poważnych starszych ludzi, gospojarnych, nieco ociężałych, często mistrzów na obie ręce, to w większości kołchoźnicy oderwani od swoich zwykłych zajęć, ale tak szaro poważnie i spokojnie wykonyujący nowe zadania, tak samo gruntownie poznający rzemiosło żołnierskie, jak u siebie w domu poznawali nowy sposób nawożenia roli czy trójrzędowy siew. Wydajemy im deputaty żywnościowe, ubieramy, szkolimy, musztrujemy. Wpajamy w ich świadomość krasnoarmiejską pojęcie tego, że wróg jest blisko, mówimy o ojczyźnie, wiemy, że nas rozumieją tak, jak pojęcie ojczyzny rozumie Kotow, tak, jak ja ją rozumiem, tylko, że moja ojczyzna jest daleka i biała i nazywa się Polska.

Lubię, kiedy Kotow mówi o Ojczyźnie. Mówi o niej prosto i pięknie, nie tak, jak w niektórych książkach, ale po ludzku, blisko, tak, jak ją czuje. Kotow pochodzi z Tuły, to stare, wiekowe miasto zawdzięczające swoją sławę wyrabianiom tam niedługo samowarom i do dzisiaj produkowanej precyzyjnej broni. Kotow jest studentem moskiewskiej politechniki, ojciec jego tokarzem-metalowcem w Tułskiej Fabryce Uzbrojenia. Często starszy lejtnant pokazuje swoją pepesę mówiąc — widzisz, kto wie, może ta broń zrobiona jest rękami mego ojca? — i on i ja pracujemy dla jednego celu.

W definicji Kotowa Ojczyzna jest sprecyzowana i jasna, nie podlega dyskusji, bo to nie tylko ziemia, wody, miasta, ludzie, to również sprawa dla której ona istnieje. W czasach, w jakich powstawała nowa ojczyzna dla pokolenia Kotowych ojców, wzywała „Socjalistyczna Ojczyzna w niebezpieczeństwie, pierś obronimy Piotrogród”, dziś wzywa do podobnych czynów stare i nowe pokolenie swoich synów. „Matka Ojczyzna wzywa”. Każdy ra-

„Życie się budzi — punkt kontrolny”

pomyłony, rzuc, myśmy buty porzuć! a ty, o — hoho, rzuc. Znajdujemy się na linii kolejowej Krasnodar — Stalingrad. Przecordzamy na pociąg jest obłędny, jak stara mucha, jak widzę. Widzę coś takiego po raz pierwszy w życiu i także bez butów, bez czapek i broni, a przy tym hulaśliwi.

Odwrót.

To niewesoły widok, niewesołe sprawy. Wiemy, przetacza się przez ten kraj wroga nawałnica, opancerzona stalą, upojona zwycięstwami, nawałnica, jaka przetoczyła się przez Wisłę, Dniepr, przez Don i przeprzeżona ku Woldze. Jak zastąpić jej drogę, jak powstrzymać ten na-

dziecki żołnierz zna taki plakat, z którego kobieta — symbol Ojczyzny głosi te słowa. Jest ojczyzna. Istnieje, trwa. Bo istnieje powietrze, jakim się dyszy, i ziemia dobra, przychylna, i drzewa o cieniu głębokim. Oto ona.

...Nocą odnajduje nas pół plutonu zwiadowców. Przekazują nam rozkaz, byśmy jak najszybciej skierowali się w stronę Stalingradu. Znamą marszrutę i miejsce zbiórki Alarm odbył się bez krzyku i zbędnych słów. Dotknięcie ręką, idziemy.

Poszliśmy nocą po stepie. Kierunek wyznaczała nam olbrzymia na pół nieba luna nad Stalingradem.

W numerze

w dyskusji na temat aktualnych zagadnień sztuki:  
JAN STRZELECKI — Stare kompleksy i nowe życie  
EDWARD MARTUSZEWSKI — Literatura i film, czyli o scenariuszu

ARNOLD SŁUCKI

## OPOWIEŚĆ O WOKACH Z JAGŁAMI

(Epizod stalingradzki)

Na rozklekotanym wozie na workach spały dziewczęta. Skrzypiały sprzychy na mrozie, wóz trzeszczał na śliskich zakrętach.

Z kołchozu worki z jagłami wiozły na front komsomółki. Szli stepowymi szlakami pogorzeli z Wołgi.

Zamarzłą plandekę z brezentu szarpała zła zawierucha. Salutowali dziewczętom ochotnicy w kożuchach...

Ziemia — ciężarna kozaczka Z bólu zacinała usta. O, ziemio stalingradzka, uparta ziemio ruską!

Choć na spalonych czołgach w męce skręcona gwiazda — nie przejdzie faszysta przez Wołgę, nie wezmą Niemcy miasta!

Na rozklekotanym wozie oczy przetarły dziewczęta, w spalonym stanęły chutorze, okopem droga przecięta...

Przez okop wóz poniosły zmęczone, sennie dziewczyny — a tu łuna jak krew nad szosą, szlaban strzaskany od miny.

W stepie dym coraz gęstniał, bunkry płonęły za mgłami. Historia w kronice zwycięstwa zapisze te worki z jagłami...



# W „SEMPERICIE”

KRAKÓW z drugiej połowy października przywitał mnie ciemnymi, chłodnymi, wilgotnymi dniami. Mokre, gęste powietrze je jednakowo ściśle otulało zabytkowe budowle śródmieścia i nowe robotnicze osiedle na Grzegórkach. Wieczorem ulicami miasta szły na miejsca zbiórki kolumny młodzieży, śpiewającej, wznośzącej okrzyki. W drgającym świetle pochodni odczytywałem napisy transparentów niesionych przez uczniów, studentów i młodych robotników. Twarze robotniczych przywódców uśmiechały się z wielkimi tablic do ludzi idących na przedwyborcze wiece i do tych, którzy wracając do domów z pracy przystawali na skraju chodników, by choć przez chwilę sięć się miłą, pełną radości werwą młodych. Z sukienkami, ustawione w podcieniach, spoglądały oświetlone jaskrawo wielkie plansze przedstawiające w interesujących skrótach zmagania narodu walczącego w czasie wojny i przed wojną o sprawiedliwą wolność oraz chlubę naszego „dzisiaj”: socjalistyczne budownictwo...

W mglisty ranek dotarłem do żelaznej bramy przy ulicy Rzeźniczej 20. Dochodziła tu stłumiona odległością gra fabrycznych maszyn. Między nierównym brukiem jezdni błyskały cka kałuż.

W świetlicy tuż za wartownią oglądałem wystawę „Semperitu” „Wczoraj, dziś i jutro”, urządzoną w ramach ogólnopolskiej akcji fabrycznych wystaw, obrazujących przeszłość, teraźniejszość i przyszłość danego zakładu pracy. Od gablotek z dokumentami i egzemplarzami dawnych SDKPiL-owskich i KPP-owskich pism, od zdjęć i napisów ściennych przeszedłem do ludzi stojących przy maszynach. Pragnąłem bowiem połączyć historię z żywymi postaciami, które ją stworzyły.

Wytwórnia gumowych obcasów, znana powszechnie pod nazwą „Semperit”, powstała w roku 1926 jako mała filia austriackiej firmy Berson. Po paru latach „Semperit” był już dużym ośrodkiem przemysłowym, w którym znalazło zatrudnienie kilkadziesiąt robotników i robotnic. Po bankructwie firmy Berson fabrykę przejął zagraniczny spółka występująca pod nazwą: „Semperit-Oesterreichisch — Amerikanische Gummiwerke, Aktiengesellschaft, Wien”.

1928 rok przekonał nowych właścicieli, że kilkasobowa załoga posiada jednak pewną siłę. Ekonomiczny strajk wygrali robotnicy. Dyrekcja musiała honorować — lub przynajmniej udawać, że honoruje — stawki pracowniczych plac. Po pewnym czasie, gdy dyrektorem zaczęło się zdawać, iż opłonił sytuację, przekupując lepszym wynagrodzeniem i stanowiskami niektórych robotników, ponownie zaczęli stosować dawny proceder obrywania i obniżania zarobków.

O tych sprawach informuje mnie towarzysza Maria Stolarczykowa. Siedzi w pokoju Rady Zakładowej, na piętrze. Pod cknem biega żelazne schody, niewygodne i wąskie. Obok jest kantor oddziału. Poza szczybą przesuwają się głowy idących robotników. Stopnie pod

JERZY PYTLAKOWSKI

uderzeniami butów, metalicznie brzęczą. Z tych nierytmicznych i mało melodyjnych dźwięków ukladają się przeciw surowa, poważna melodia. Dla mnie kojarzy się ona z twarzą siedzącej przede mną starszej kobiety. Stolarczykowa nosi szeroki ochronny fartuch, głowę ma obwiązaną wielobarwną, lecz utrzymaną w ciemnym tonie chustką, spod której wymskają się kosmyki ciemno-siwych włosów. Twarz kobiety jest rumiana i dobra. Ta spokojna i mądra dobroć, właściwa ludziom, którzy dużo przeżyli, a którzy ze swych przeżyć potrafili wynieść wiarę w człowieka i w jego przyszłość, kryje się przede wszystkim w oczach, szarych, nieco wyblakłych, a jednak pełnych energii.

— Co tu jest do opowiadania — powtarza raz po raz Stolarczykowa. — Już tyle razy powtarzałam przy różnych okazjach. Czy widzieliście kiedy, towarzyszu, pijane alkoholem, wściekłe psy? — pyta nagle.

— O czym mówicie? — nie bardzo rozumiem tok myśli Stolarczykowej.

— O trzydziestym szóstym roku — odpowiada — o strajku w „Sempericie”...

✱

W roku 1930 Stolarczykowa wyszła za mąż za bezrobotnego. Stolarczykowie mieszkali przy ulicy Żółkiewskiego, skąd piękne, zabytkowe centrum Krakowa wydaje się tak samo odległe, jak centrum Paryża z ruder nędżnych miasteczek Maroka.

W tym okresie, raczej „dobrym”, dyrekcja jeszcze nie występowała z jawnym atakiem na robotnicze place. Żurek, Strychalska, przesładowani za pikietowanie w czasie strajkowych dni, zostali już zwolnieni. Stolarczykowa zarabiała „dużo”, jak na stosunki panujące w „Sempericie”, to znaczy 35—40 zł. miesięcznie, a sześćdziesiąt, gdy udawało się jej otrzymać robotę do domu. Była już wykwalifikowaną robotnicą i dyrekcja niekiedy okazywała jej pewne względy. Gdy w 1935 roku przyszedł na świat jej najstarszy syn, zdołała wymusić na dyrektorze miesięczny bezpłatny urlop. Ale cóż, urlop ten nie mógł uchronić jej rodziny, uchronić od głodu, zimna i nędzy. Po paru dniach Stolarczykowa wróciła do pracy. Jej mąż był bezrobotny już szósty rok...

Nadeszły bardzo ciężkie lata. Burżuazja tchórzliwie, a równocześnie z całą bezwzględnością zmniejszała robotnikom płace, ograniczała liczbę pracujących. Lęk burżuazji przed rewolucją był wielki, lecz pragnienie utrzymania dochodów na dotychczasowym poziomie jeszcze większe.

W gablocie w świetlicy „Semperitu” znalazłem niemalże kompromisy dokument lektur burżuazji. Był to odpis tajnego pisma Oddziału II Sztabu w Warszawie z 1920 roku treści następującej:

„Otrzymałem nie sprawdzone wiadomości, iż widziano w Polsce... Feliksa Dzierżyńskiego...” (tu następował opis wyglądu „poszukiwanego” rewolucjonisty).

„Przesyłam do wiadomości i właściwego urzędowania...”

„Właściwe urzędowanie” nie zaw sze spalało na panewce. Znajdowało ono swój wyraz również w poglądach tych, którzy je wykonywali. Tak na przykład skarżyli się dyrektorzy „Semperitu” na „złotliwość” opinii społecznej w piśmie skierowanym już po strajku 1936 roku do Związku Przemysłowców: „W związku ze strajkiem u nas wybuchłymi rozszły się różnorakie pogłoski, co do głodowych piac naszych robotników, co do naszej nieustępliwości i w końcu, co do zażądania przez nas interwencji policji”...

Tym „krokodylim” izom sekundo-wał dzielnie sam ówczesny minister spraw wewnętrznych, Raczkie-wicz. Odpowiadając w sejmie na poselską interpelację, stwierdził on: „Niejednokrotnie nad wyraz ciężkie warunki bytowania, jakżeż często niemożność zapewnienia przez robotnika pracy dla siebie jest nieustanną troską rządu”...

Historia macierzyństwa Marii Stolarczykowej najlepiej ilustruje praktykę owej „nieustannej troski”. Idzie tu o rok 1936...

Odwolajmy się jeszcze do urzędowego naświetlenia przebiegu zajść krakowskich, dokonanego w sejmie przez Raczkiewicza:

„W ostatnich czasach Kraków i niektóre sąsiednie powiaty stały się widownią serii strajków o specjalnie ostrym przebiegu. Mianowicie, po zlikwidowaniu w fabryce „Suchard”, nastąpił strajk szewców-chalupników. W związku z tym strajkiem trwającym od 8 marca 1933 roku policja... zatrzymała około 40 osób pod zarzutem działalności komunistycznej i stosowania terroru strajkowego...”

„Dnia 11 marca po odbyciu... zgromadzenia, strajkujący usiłowali utworzyć... pochód. Policja pochód rozproszyła, przy czym z tłumu rzucono w nią kamieniami...”

„W dniu 17 marca w Krakowie w fabryce wyrobów gumowych „Semperit” około 400 robotników zastosowało okupację, żądając podwyżki, zaś w dniu 21 marca zastrajkowali robotnicy w salinach w Wieliczce, żądając między innymi przywrócenia plac z 1934 roku i stosując tę samą metodę strajku, to jest okupację kopalni...”

„Równocześnie w Zagłębiu Krakowskim robotnicy porzucili pracę w kopalniach: „Janina” i „Sobieski”...

O strajku okupacyjnym w „Sempericie” opowiada Maria Stolarczykowa w sposób, delikatnie mówiąc, pełniejszy niż sanacyjny minister: „W piątek przyszli do okupowanej fabryki agenci w towarzystwie jednego mundurowego, pragnąc się rozmówić z przedstawicielami komitetu strajkowego. Ci odmówili jednak, tłumacząc się nieobecnością delegata związkowego. Agenci próbowali straszyć strajkujących, a gdy nie nie wskorali, zabrali się do odejścia, mówiąc na pożegnanie: — Popamiętajcie nas jeszcze...”

Sytuacja w „Sempericie” podczas pamiętnej nocy z piątku na sobotę przedstawiała się następująco: w hali oddziału opon rowerowych społa około dwustu kobiet. Leżały one na stołach i tej nocy porozbięły się po raz pierwszy. Bliżej wejścia, w innej hali, spali mężczyźni. Przy kracie czuwały pikietki...

Koło godziny trzeciej na teren fabryki wtargnął silny oddział uzbrojonej policji. Policjanci unieszkodliwili czujki i wyrzucili mężczyzn poza obrys fabryki. Wszystko to odbywało się w zupełnej ciszy, tak że kobiety o niczym nie wiedząc pozostawały nadal w spokojnym śnie.

Stolarczykowa spała za cylindrem, gdy zbudził ją krzyk: — Światło! Światło!

Jedna z kobiet przekreśliła kon-takt. Zbito ją za to niemiłosiernie. Z ulicy, rzygającą krwią, zabrała do szpitala karetka pogotowia. Policjanci w hełmach na głowach bili



STANISŁAW ROZWADOWSKI

Reprodukcja obrazu

gumowymi pałkami kobiety, w kilku ściągały je ze stołów, nie dając czasu na ubranie się. Cuchnęło od nich alkoholem — to były właśnie „pijane, wściekłe psy”...

Kobiety bronily się krzykiem, piśkiem, wymyślaniem. Znalazły się takie, które brały do ręki flaszki i żelazne łomy. Fala krzyków popłynęła na miasto, słychać je było w całej dzielnicy. Przed fabryką kon-na policja szarżowała na uciekające kobiety.

Stolarczykowa policjanci bili po plecach i nerkach, pisząc tym ci-sami historię jej macierzyństwa, o której wspominaliśmy uprzednio. Kobieta była wtedy w siódmym miesiącu ciąży...

Drugi syn, Stefan, urodził się pierwszego maja, po manifestacji. Dzisiaj chodzi do technikum. Tamta noc obdarzyła go wielką nerwo-wością i wadą wymowy...

✱

Gdy w roku 1936 rozmowy między delegatami robotników a dy-rekcją przeciągały się, sygnał roz-poczęcia strajku dał za pomocą syreny Stanisław Leniewicz, KPP-owiec, wówczas świeżo przy-były z Francji. Został on w 1943 roku rozstrzelany za działalność wywoleńczą i polityczną. O świ-ecie salwa hitlerowska głucho za-brzmiała w murach więzienia na Montelupich. Tak się stało, że z rodziny Leniewiczów, aktywnych działaczy KPP a potem PPR, pozostały tylko kobiety i dzieci. Po wojnie z trudów i nędzy okupacyj-ną umarła także żona Stanisława. Dzieci zajął się Partia.

W świetlicy umieszczono także fotografię Leniewicza. Długo pa-trzyłem na jego młodą, sympatyczną twarz i w oczy, których blask uchwyliła i zatrzymała fotografia. Patrzyłem na podobiznę bojowca, jak na żywego człowieka. Przed chwilą wyszedłem z biura, gdzie odbywało się organizacyjne zebra-

nie Kursu Wszechnicy Radiowej. Przedstawicielka Radia, towarzys-ka o siwych włosach i mądrej su-chej twarzy mówiła tam:

„Musimy się uczyć, coraz więcej rozumieć. Nauka nie jest tylko dla młodych, albo tylko dla starych. Nauka jest dla wszystkich. Na poczcie mamy sześćdziesięcioletnie-go słuchacza a obok — jego o-siemnastoletniego syna. Czy są jeszcze jakieś pytania?”

Czy w sprawie Stanisława Lenie-wicza są jeszcze jakieś pytania? Albo w sprawie jego życiorysu po-danego tutaj w krótkich słowach? Nie. Pytań nie ma. Wszystko jest

✱

W „Sempericie” siedziałem przez parę dni. Odwiedzałem w tym cza-sie fabryczne hale i wciąż powra-całem do świetlicy, gdzie urzęd-co wystawę „Wczoraj, dziś i ju-tro”. W świetlicy przebywałem sm. Co najwyżej w czasie przerwy obiadowej zaszłam tam jakiś robot-nik lub robotnica. Wtedy razem o-glądaliśmy pracownice zgromadzo-ne obrazy przeszłości i patrzyli-smy na przyszłość zamkniętą w liczb-ach i wykresach. Mimo pewnych niedociągnięć, wyrażających się przede wszystkim w niepełnym od-daniu historii samej fabryki, a także w zbyt stereotypowym jej potraktowaniu, co specj-alnie raziło w zestawieniu z bogatym materia-łem ilustrującym poszczególne hi-storyczne okresy — należy zało-wać, że dzień w dzień nie zapeł-niają wystawy wycieczki z kra-kowskich i podkrakowskich szkół oraz z innych zakładów pracy. Ma-my nadzieję, że w chwili, gdy pi-szemy te słowa, tamte błędy orga-nizacyjne zostały już usunięte...

✱

W niedalekiej przyszłości „Sem-perit” otrzyma nowe maszyny, któ-re, zainstalowane w nowych bu-dynkach, zastąpią zużyte, stare. Rozbudowujące się stale osiedle robotnicze na Grzegórkach oddzie-la robotników wciąż nowymi mie-szkaniami. Do nowej fabryki, do nowych mieszkań obok młodych pracowników przejdą i ci, którzy pracują w „Sempericie” już od 25 lat.

Odbiegliśmy daleko od okresu znoej, rewolucyjnej walki pro-wadzonej przez proletariatu przeciw kapitalizmowi cesarowi, potem sa-nacji i hitleryzmowi, nie tak daleko jednak, żeby wciąż nie mieć przed oczyma najpiękniejszych kart historii walki. Z prawdziwym wzru-szeniem czytamy dziś bojowe sło-wa odezwy Zarządu Głównego SDKPiL skierowane do robotni-ków: „...robotnicy, baczność. Może ha-sło do walki zbudzi nas lada chwi-la, może przyjdzie wyjść na ulice, by stoczyć bój śmiertelny, bój za wolność, za prawą.”

To gorące wezwanie jest piękną pamiątką, lecz nie tylko pamiątką. Przetworzone na użytek „dzisiej-szych dni brzmi ono — tak mi się zdaje — następująco:

Nasza ojczyzna wciąż wymaga od nas wielkiej czujności, a także bo-haterstwa. Dziś cały naród korzy-szcza z nauki, z doświadczeń zdo-bytych przez klasę robotniczą w cią-gu długich lat rewolucyjnej, wy-zwoleńczej walki. Wprowadzać w ży-ci tę naukę, to doświadczenie opłacone życiem, krwią, katorką więzień i obozów najlepszych sy-nów narodu, latami nędzy i głodu — oto nasze najszczęśliwsze za-danie...

## ŚWIETLICE POD SIERPCEM

WYJECHALIŚMY z Warszawy — padał deszcz, — przyjechaliś-my do Sierpca — pa-dał deszcz. Nie mam na ten temat żad-nych uwag. Jechaliśmy zsozą na Modlin i Gdańsk, była niska mgła i niska jesień, nie będę tego opi-sywał: niechaj mi to miłośnicy je-siennych smętków wybaczą.

Samochód był niedotarty, robiliś-my 40 kilometrów na godzinę, ani mniej ani więcej — zofer był nieublagany i miał rację. Było sennie, deszcz zaczął, elektryczny patyk do czyszczenia szyby cho-dził po szkle miarowo jak waha-dło i wydawał dźwięk przypomina-jący aparat do suszenia włosów. Na którymś kilometrze zofer prze-szedł do wspomnień sprzed pierw-szej wojny światowej. Pracował wtedy w fabryce samolotów, jest właściwie jednym z najstarszych mechaników lotniczych w Polsce. Teraz zdrowie nie dopisuje, choro-ba płuc, trzeba było pożegnać się z lotnictwem. Stary kierowca opo-wiada o pierwszych zawodach lot-nicznych w Warszawie, o konstruk-torach, których znał.

Znałem przed wojną takiego in-żyniera — co za umysł, panowie! Nazywał się... (tu padało „azwi-sko, była chwila ciszy, później znówu padało nazwisko i zofer ki-nął głowę ciągnąć dalej)... Skonstruował on model-cacko, pa-nowie, pierwszorzędną model! Później przyszła komisja i ten mo-del utracili. A zaczęli sprowadzać wtedy z Francji takie maszyny, co szły prosto na szmelc. Tam im da-wali łapówki przy wysłce, a tu-taj przy odbiorze. Ludzie od tego życie mogli stracić.

Deszcz tnie w okna; ciemnieje; drzewa, których kształt trudno od-gadnąć, nabierają w świetle reflek-

ARTUR MIEDZYRZECKI

torów niespodziewanie cieplej — zielonej barwy. Zofer powtarza kilka razy jeszcze: „Co za model, panowie!” — i milknie. Myślę wte-dy o jakże uroczystości obchodzonem Dniu Ludowego Lotnictwa i o tym popołudniu na Okęciu, kiedy to patronat nad lotnictwem obejm-ował Związek Młodzieży Polskiej. Czy inżynier, twórca odrzuconego niedługo modelu, doczekał czasów, w których cały kraj cieszy się sukcesami swoich techników, kon-struktorów? Zofer nie widział go po wojnie, podobno pracuje w któ-rejś z nszych fabryk. Chciałbym go zob-żyć, tego krewnego tul-skiego mańkuta, któremu nasza e-poka dopisała dobre zakończenie pracowniczego życia.

Wyjeżdżamy na jakiś rozkopany odcinek drogi, pali się czerwona latarnia, wóz podskakuje. Jeszcze kilka kilometrów i jesteśmy w Sierpcu. Niskie, przeważnie jedno-piętrowe domy, wiele drewnianych zabudow-ł, ładny budynek szkol-ny, około 10 tysięcy mieszkańców. Pytamy o Komitet Powiatowy Frontu Narodowego: mieści się właśnie w szkole. Rozmawiamy z działaczami Frontu, później jemy śledzie z kartoflami w gospodzie, (jest to podobno ulubiona potrawa miejscowego kucharza), jeszcze później kładziemy się spać w jed-nym z trzech pokoiów sierpeckiego hotelu „Pod świercą”; jest tam czy-sto i schludnie, chociaż nie ma w pokoju bieżącej wody.

Wszystko to są rzeczy może i ciekawe, ale nie dla nich napisałem ten felieton. Nasze sympatii dla różnorodnych gatunków literackich, ale uczucie to nie jest dostatecz-ne silne, by usprawiedliwić zmarnowanie dwustu wierszy na notat-nik z podróży do Sierpca. Stano-wisko to zresztą w pełni uzasad-nione: Sierpc nie jest miejscowo-

cią egzotyczna, leży 140 km od Warszawy, w tym samym woje-wództwie, każdy może pojechać i zobaczyć. Korespondenci terenowi z Sierpca mogliby na pewno napi-sać o swoim życiu krócej i lepiej.

Więc dlaczego ten felieton? Prze-de wszystkim idzie mi o świetlice, o te dwie, w których najazutrz — po noclegu „Pod świercą” — mieliśmy wieczory literackie.

Pozornie głupio jest powiedzieć o własnym wieczorze, że był udany. W rzeczywistości jednak czuje się te sprawy bardzo dobrze. Są wido-wnie chłodne, niemal głucho, gdzie pierwszy kontakt z literatem na-wiazuje się żmudnie, a lody pękają czasem w najmniej spodziewa-nej chwili. Są też widownie, z którymi — mimo, że to również pierwszy w miejscowej świetlicy wieczór literacki — nawiązuje się kontakt od razu, od pierwszego słowa. Ludzie słuchają wtedy u-ważnie, tak uważnie, że chciało-by się dla nich napisać coś nowego i wspaniałego. A jeżeli utwór nie trafia im do przekonania — czuje się to od razu, ludzkie oczy są tro-che inne, reakcja są prawie ża-dna, krótko mówiąc: literat wie doskonale, czy wieczór był dobry czy nie. Dlatego właśnie mogę na-pisać, że wieczory w Siemiatkowie i Chamsku pod Sierpcem były u-dane. Przyszło dużo ludzi i chyba ogromna większość przyjdzie zno-wu, kiedy do tamtejszych świetlic ponownie przybędą literaci. Trze-ba jednak koniecznie zapowiadać ich wieczory. W Siemiatkowie wie-dziano wprawdzie, że będzie jakiś wieczór o 16, ale nie wiadziiano, że to ze Związku Literatów. Wszystko skończyło się dobrze, ale mogło być gorzej i to nie z winy aktywistów z Siemiatkowa. Co mają robić, je-li ich nikt nie powiadomił? I nie tylko o nas. O przyjeździe kina o-bjazdowego także nie.

Kiedyś przyjechali, samochód kina stał już przed budynkiem

Rady Narodowej. Będzie film „Piętnastoletni kapitan” — i do-datki.

— Ludzie, ludzie, czego wy nie nie mówicie, że macie przyjechać — złożono się na filmowców. I znówu: skończyło się dobrze, bo ponad sto osób przyszło na wie-czór w świetlicy, tymczasem po-wiadomiono innych i sala — bar-dzo duża sala przy świetlicy w Si-emiątkowie — była pełna. Ale mo-gło być gorzej i przybycie kina objazdowego byłoby praktycznie zmarnowane. To, że o godzinie

W świetlicy siemiatkowskiej ru-szyć ma nieduży zespół teatralny. Opiekuje się nim świetliczanka. Na początek wystawiają tam „Zaprę-gaj konia” — sztukę Lachowicza. Jak wynika z naszych rozmów, Lachowicz jest właściwie jednym współczesnym pisarzem, którego w Siemiatkowie chciano by widzieć. Biblioteka tamtejsza jest szczupła, znajomość naszej literatury w ogó-le, mówiąc ogólnie — niezbyt du-ża. W siemiatkowskiej świetlicy powinno znaleźć się więcej ksią-żek. Takich chociażby, jak „Stare



Rys. W. Majenczak

15.30 mechanik rozlepił dwa afi-sze na słupach koło Rady Narod-owej — to bardzo ładnie. Ale na-wet w mieście nie byłoby łatwo powiadomić zainteresowanych, że za godzinę rozpocznie się film.

Jeżeli jest to przypadkowe uch-ybienie, to tym lepiej. Warto jed-nak sprawdzić, czy kina objazd-o-we anonsują swoje przybycie. Jest to przecież ważny warunek powo-dzenia akcji, z której korzystają tysiące widzów, akcji, która jest tak poważnym osiągnięciem kulta-ralnym wsi polskiej

i nowe”, jak „Buraczane liście”, jak „Początek opowieści”, jak „Pa-miątko z Celulozy”.

A teraz o Chamsku. Na wieczo-re było tam więcej ludzi niż w Siemiatkowie, bo i wieś jest więk-sza — około dwustu rodzin. We wsi jest PGR, świetlica mieści się w zabytkowym pałacu. Energiczna świetliczanka cieszy się dużym au-tytetytem, jest pełna inicjatyw. Za miesiąc świetlica wzbogaci się o fortepian.

— Czy nie mógłby z tej okazji dać u nas koncertu pianista z

Warszawy? — pyta świetliczanka. Zabierze się w tych dniach do na-pisania listu — zaproszenia. Odpo-wiedź będzie zapewne pozytywna. W każdym jednak razie warto po-lecić sprawę „Artosowi” i robimy to tą drogą.

Co przeszkadza tutaj w pracy świetlicowej? To, że — pomimo wielu podobno interwencji w Za-rządzie Powiatowym ZMP — nie utworzono w tutejszym PGR zetempowskiej organizacji. Nie ma ZMP — nie ma również młodzi-żowego aktywu świetlicowego. A jest tam co robić! Przecież ludzie czekali do 10 wieczór na przyjazd literatów, przez całe dwie godzi-ny! Wiedzieli, że byliśmy w Si-emiątkowie, że mamy przyjechać. Czekali więc. Byli wśród nich sta-rzy chłopci, były matki z dziećmi, ale młodzieży nie było. Pytaliśmy, dlaczego tak jest — odpowiedzi-brały jednakowo: nie ma ze-tempowskiej organizacji. A prze-cież Zarząd Powiatowy mógłby za-troszczyć się o PGR położony w odległości dwudziestu kilometrów.

Dla takich właśnie powodów no-tuję wrażenia z dwudniowego po-bytu w powiecie sierpeckim. Są one pobieżne — dwa dni na trzy miejscowości to trochę za mało, żeby napisać o ogólnych warun-kach życia dużego stosunkowo o-kregu. Pisałem więc o rzeczach mniejszych, ale ważnych — może zrzęta bolączki świetlic, w któ-rych byliśmy, nie są wyłącznie sprawą okolic Sierpca?

Mówiliśmy o tym wszystkim, wracając nocą do Warszawy. O no-wych przyjaciółach z odległego po-wiatu, o kinie w Siemiatkowie, o świetlicy w zabytkowym pałacu, o ludziach, którzy w tę niedzielę wybrali się na wieczór literacki w swojej wsi, ani lepszy, ani gorszy od innych. Znowu padał deszcz, je-chaliśmy przez całą noc, nie zmru-żyliśmy oka. Ale było nam weso-ło. Bo przecież pomimo takich czy innych niedociągnięć, ze świetlic pod Sierpcem spojrzano na nas n o w e.



# ŻYCIE MUZYCZNE POMORZA SZCZECIŃSKIEGO

**O** GÓLNOPOLSKA Narada Działaczy Kultury i Sztuki, która odbyła się w październiku w Szczecinie, była doskonałą okazją do podsumowania osiągnięć między innymi i na odcinku życia muzycznego naszego terenu. Dopuszczalność również do sprecyzowania podstawowych zagadnień tego życia i zdnia sobie sprawy z najważniejszych bolączek i trudności z jakimi borykają się na obecnym etapie te instytucje i organizatorzy odpowiedzialni za rozwój kultury muzycznej Pomorza Zachodniego.

Należy mieć nadzieję, że w ślad za Naradą pójdą organizacyjne wnioski robocze, które poszczególne zagadnienia rozpracują i tym samym przyczynią się do naprawienia wielu błędów w pracy terenu, a także dopomogą terenowi w realizowaniu tego wielkiego celu, jakim jest upowszechnienie muzyki i podniesienie poziomu kulturalnego naszego społeczeństwa w ogóle.

Mówiło się na Naradzie wiele o konieczności przesunięcia linii frontu rewolucji kulturalnej do najbardziej zapadłego zakątka naszego kraju. Mówiło się także o przybliżeniu do stolicy postulatów i zagadnień, którymi żyją nasze wsie i miasteczka. Krótkie omówienie podstawowych problemów muzycznych naszego terenu ma służyć pogłębianiu tej wzajemnej łączności.

Ograniczając się do spraw najsłabszych, zajmijmy się w tym artykule losami orkiestry symfonicznej Robotniczego Towarzystwa Muzycznego, która w życiu muzycznym Szczecina reprezentuje poziom zawodowy, postaramy się o omówienie osiągnięć i bolączek ruchu amatorskiego, a także zapoznać czytelników z naszym szkolnictwem muzycznym.

## ZAWODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA RTM

Z przemówienia wiceministra Jędrzychowskiego, wygłoszonego na Kongresie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, dowiedzieliśmy się, między innymi że w najbliższym dziesięcioleciu zostanie zbudowany w Szczecinie gmach filharmonii.

W epoce długofalowego planowania, myśląc o tym, już dziś powinniśmy otoczyć specjalną opieką zespół orkiestralny, który, uzyskawszy odpowiednią bazę materialną przez zbudowanie filharmonii, powinien stać się poważnym ośrodkiem szerzenia kultury muzycznej na Pomorzu Zachodnim.

Zalążek tego zespołu istnieje. Jest nim orkiestra symfoniczna Robotniczego Towarzystwa Muzycznego, która działa na terenie Szczecina od roku 1948. Borykając się z wielkimi trudnościami, przeschodząc przez szereg reorganizacji orkiestra ta dopiero w kwietniu br. weszła w stadium stabilizacji i otrzymała właściwe kierownictwo w osobach: kierownika artystycznego i I dyrygenta — Mariana Lewandowskiego oraz dyrektora przedsiębiorstwa — Janusza Cegiełły. Stabilizację tę osiągnęła dzięki zwiększeniu stałej subwencji Min. Kultury i Sztuki, a także dzięki oparciu i opiece tegoż ministerstwa oraz Centralnego Zarządu Przedsiębiorstw i Instytucji Muzycznych.

Kierownictwu orkiestry udało się jeszcze z końcem ubiegłego sezonu zaangażować kilku dobrych instrumentalistów, powiększyć dzięki temu zespół i podciągnąć go pod względem jakościowym.

Zespół jest jeszcze niestety ciągle słaby. Wymaga wieloletniej, żmudnej pracy, by osiągnąć właściwy filharmoniom poziom. Lecz wysiłki nad podniesieniem poziomu z każdym miesiącem dają pozytywne rezultaty. Z wielkim uznaniem należy podkreślić dobór programów symfonicznych koncertów bieżącego sezonu. Grane są bezsporne pozycje repertuaru klasycznego, nie przekraczające możliwości wykonawczych naszej orkiestry, wybrane pod kątem szkoleniowym zespołu. Duży nacisk położony jest na muzykę polską: dawną i współczesną. Po raz pierwszy można było usłyszeć w Szczecinie „Symfonię koncertującą” Milwida-Krenza, „Symfonię D-dur” Dankowskiego-Krenza, „Małą Suitę” Lutosławskiego, „Koncert Gotycki” Panufnika, a ostatnio, w tygodniu przedwyborczym, orkiestra RTM wraz z amatorskim chórem mieszanym Związku Zawodowego Kolejarzy wykonała kantatę Szelińskiego „Karta serc”. W koncertach brali udział też miary solści, co: Bandrowska-Turska, Szpinalski, Hesse-Bukowska.

Dla urozmaicenia i wzbogacenia programów oraz dla otworzenia możliwości rozwoju przed zdolnymi członkami zespołu, Lewandowski przewidział w swoich planach występy tych naszych instrumentalistów, którzy posiadają kwalifikacje solistyczne. I tak w III koncercie symfonicznym tego sezonu usłyszeliśmy jednego wieczoru: Panufnika „Koncert Gotycki” w wykonaniu Jana Rydelka, I trębacz zespołu, „Koncert na altówkę” Haendla z solistą Mikołajem Dudarenką i altowiolistą. W tym samym koncercie Bandrowska-Turska śpiewała z towarzyszeniem orkiestry arie z oratorium „Il Pensieroso” Haendla i arie koncertowej „Ah! Perfido” Beethovena. Dodać trzeba, że wykonanie tych utworów, nie często spotykanych w ramach jednego wieczoru, zarówno przez miejscowych solistów, jak i orkiestrę, było staranne i bardzo przyzwoite.

Uległa zdecydowanej poprawie i zmieniała się w ostatnich miesiącach atmosfera pracy zespołu. Wzrasta zapał i ambicje artystyczne muzyków.

Z radością też można powitać możliwość rozwoju współpracy orkiestry RTM z chórem mieszanym ZZK, którego ofiarnym kierownikiem jest Stanisław Hryniewicz. W programie bieżącego sezonu przewidzianych jest parę wspólnych występów. Jest to przełamanie paroletnich złych tradycji i rozdziewków na naszym terenie pomiędzy zawodowymi i amatorskimi zespołami.

Kierownictwo artystyczne orkiestry RTM przeprowadziło również rozmowy w celu nawiązania stałego kontaktu z Zarzędem Robotniczego Klubu Związku Budownictwa Miejskiego i z kierownictwem „Pałacu Młodzieży”. W obu ośrodkach przewidziany jest szereg szkoleniowych koncertów symfonicznych o narastających, pod względem trudności w słuchaniu, programach.

## (Z materiałów po Naradzie Szczecińskiej)

MARIA ANDRZEJEWSKA

Czy jednak, mimo tych niewątpliwych osiągnięć, istniejące warunki dają gwarancję stałego rozwoju artystycznego naszej orkiestry, rozwoju równie szybkiego, jak przewidziana wspaniała rozbudowa ośrodków kulturalnych Ziem Odzyskanych?

Koniecznością wprost wydaje się upaństwowienie w niezbyt dalekiej przyszłości tutejszego zespołu oraz jego powiększenie, które da się osiągnąć jedynie przez całkowite ustabilizowanie i poprawę warunków bytowych członków orkiestry, co byłoby konsekwencją upaństwowienia. Obecna bowiem liczba instrumentalistów nie pozwala na poszerzenie repertuaru, a przede wszystkim na włączenie do niego, poza małymi wyjątkami, naszej i radzieckiej muzyki współczesnej.

Zagadnienie upaństwowienia zespołu to sprawa bliższej lub dalszej przyszłości, sprawa wytyczona poważną troską Państwa Ludowego o rozwój kultury na naszych ziemiach.

Zastanówmy się jednak, jakie są aktualne trudności w pracy szczecińskiej orkiestry symfonicznej?

Pierwsza — to zbyt duży, jak na młody, szkolący się zespół, plan usługowy, który nie zawsze pozwala na staranne przygotowanie programów i na systematyczną naukę, a co za tym idzie osiąga ilość kosztów jakości.

Druga — to brak własnej sali koncertowej. Mimo usilnych starań, do tej pory nie udało się kierownictwu podpisać długoterminowej umowy o wynajęcie sali z Miejską Radą Narodową, która nie zawsze wykazuje właściwe zrozumienie dla tak oczywistej sprawy, jak konieczność regularnego odbywania się koncertów symfonicznych. Zachowanie stałych terminów koncertów — to jeden z zasadniczych elementów zmierzających do poprawy jeszcze nie zawsze dostatecznej, choć wrażliwej z tygodnia na tydzień w bieżącym sezonie frekwencji, a także ułatwienie w zaplanowaniu przyjazdów wybitnych solistów na szczecińskie koncerty.

Zapoczątkowani w tym roku popularne koncerty symfoniczne wymagają również regularnego powtarzania.

## MUZYCZNY RUCH AMATORSKI

Możemy sobie szczerze powiedzieć, że dorobek naszego terenu na odcinku ruchu amatorskiego nie jest imponujący. Lecz posunęlibyśmy krytycyzm zbyt daleko, gdybyśmy nie umieli ocenić własnych osiągnięć na tak trudnej drodze, jaką jest wciągnięcie do aktywnego udziału w życiu kulturalnym narodu najszerszych jego warstw.

Ilość zespołów amatorskich: chóralnych, muzycznych i tanecznych wzrasta na naszym terenie. Rosną jednak i rozwijają się, otoczone staranną, fachową opieką, przede wszystkim zespoły miejskie samego Szczecina. Natomiast ruch amatorski naszych miasteczek i wsi bardzo wiele pozostawia do życzenia, a w wielu miejscowościach w ogóle nie istnieje.

Jaka jest zasadnicza przyczyna tego stanu rzeczy?

Przed wszystkim brak fachowych kadr instruktorskich w naszych świetlicach miejskich i wiejskich. Wprawdzie stan rzeczy uległ pewnej poprawie i można mieć nadzieję, że nie powtórzyłyby się już dzisiaj sytuacja, jaka miała miejsce w lipcu ubiegłego roku na rejonowych eliminacjach zespołów artystycznych ZSCH do Festiwalu Muzyki Polskiej, gdy na wszystkich kierowników chórów jeden tylko znał nuty, lecz trzeba jednocześnie stwierdzić, że nawet świeżo otwierane na wsi wzorcowe świetlice nie mają kierowników o najprostszych kwalifikacjach muzycznych.

Z niedostatecznej ilości instruktorów w terenie zdają sobie wszyscy sprawę. Szkolenie ludzi odbywa się stale, z roku na rok będą przybywać siły fachowe. Ożywienie i stale podnoszenie się wznioły życia kulturalnego naszych wsi i miasteczek musi być z konieczności przeciw zadaniem długofalowym.

Lecz czy brak odpowiednich sił w świetlicach jest jedyną przyczyną powolnego i niewłaściwego rozwijania się naszego ruchu amatorskiego?

Można by zarzykować twierdzenie, że istnieją przyczyny jeszcze groźniejsze. Do nich należy zaliczyć brak odpowiednio przygotowanych ludzi w referat-ach kulturalno-oświatowych organizacji masowych, związków zawodowych na wszystkich szczeblach terenowych, od wojewódzkich począwszy. Brak pełnego zrozumienia wagi zagadnień kulturalnych, orientacji w podstawowych problemach polityki kulturalnej, często nawet zupełny brak zainteresowania się tymi sprawami napotyka się w zarządach i ORZZ, ZSCH i ZMP. Organizacje te pracują na odcinku kulturalnym prawie wyłącznie w ramach tzw. „akcji”, to znaczy w ramach przygotowań do festiwalu czy zlotów. Po tem wszystkim zamiera, opieka urywa się, zespoły, które w jednorazowym zrywzie zdobyły się na wiele wysiłku i miały pewne osiągnięcia, rozpadają się i następnym razem trzeba zaczynać wszystko prawie od nowa, często pokonując jeszcze nawet urażone ambicje i indywidualne rozgoryczenia.

Przy tym, nawet w czasie ożywionej działalności przedzłotowej czy przedfestiwalowej, popełnia się masę błędów, które powodują, że robota na tym odcinku staje się wręcz szkodliwa i wypacza smak artystyczny zarówno członków poszczególnych zespołów, jak i publiczności, uczęszczającej nadzwyczaj chętnie na wszystkie eliminacje terenowe.

Przykładem takich błędów były np. u nas tegoroczne Środowiskowe Eliminacje Studenckich Zespołów Artystycznych na Złot, do których organizatorzy dopuścili poszczególnie grupy studentów, nie zatroszczywszy się o ich samorodną pracę, nie zapewniwszy im wstępnych instrukcji repertuarowych, ani późniejszej kontroli przed występami.

Plagą prawdziwą jest również płynność kadr i zupełny brak cią-

głości pracy we wspomnianych już referat-ach kulturalno-oświatowych. Płynność ta odbija się fatalnie na bardzo ważnym odcinku pracy Zarządów Okręgowych Zw Zaw., jakim jest przygotowanie dla Zarządów Głównych związków branżowych preliminarzy budżetowych na cele kulturalne, preliminarzy uwzględniających potrzeby roku następnego. Pracownicy terenowi muszą niejednokrotnie umieć walczyć z Zarzędem Głównym o wysokość kwot i o zrozumienie dla potrzeb swego terenu. A na to sami muszą się dobrze orientować w tych potrzebach i we właściwym zaszerogowaniu odpowiednich pozycji budżetowych. Najdrobniejsze przecenienia mszczą się potem przez bity rok na robocie kulturalnej i niejednokrotnie kładą zupełnie dobrze rozwijającą się pracę na tym odcinku. Czasem dzieje się to na skutek różnych reorganizacji. Na przykład w Szczecińskiej Fabryce Włókien Sztucznych, w jednym z najważniejszych tutejszych ośrodków przemysłowych, bardzo pięknie rozwijał się zespół dramatyczny. Pracownicy fabryki należeli do związku włókienniczy. W ciągu roku zostali przeniesieni do związku chemików, który nie miał dla nich zaplanowanych kredytów. Nim przebrnięto przez cały szereg formalności i zdobyto poza budżetem pieniądze od Zarządu Głównego Zw. Chemików, zespół się rozleciał i trzeba było wszystko zaczynać od początku.

Trzeba jednak stwierdzić z radością, że istnieją związki, które umieją dbać o swoje zespoły. Do takich należy Związek Zaw. Kolejowy, staranna opieka otaczająca swój chór i swoją orkiestrę dęta. Oba zespoły należą do produjących szczecińskich zespołów. Również Związek Pracowników Budowlanych łoży na swój Klub Robotniczy i troszczy się o fachowych kierowników swoich zespołów.

W samym Szczecinie ambicje zespołów rosną. Członkom zespołów coraz bardziej zależy na stałym podnoszeniu się poziomu artystycznego ich wykonawstwa. To są, między innymi, przyczyny, dlaczego nasze miejskie zespoły rozwijają się pomyślnie.

## SZKOLNICTWO MUZYCZNE

W okresie, kiedy rozważa się konieczność powiększenia kadr kierowników zespołów amatorskich oraz instrumentalistów dla orkiestr zawodowych, nie sposób nie zwrócić specjalnej uwagi na szkolnictwo muzyczne.

W Szczecinie istnieją dwie Państwowe Szkoły Muzyczne: jedna na szczeblu niższym, druga — średnim. Oprócz Państwowej Szkoły Muzycznej w Słupsku, są to jedynne szkoły artystyczne w dziale muzycznym na całym Pomorzu Zachodnim.

Szkoły muzyczne są, jak wiemy, szkołami typu zawodowego. O ile stwierdzenie tego nie budzi wątpliwości na średnim szczeblu nauki, o tyle ciągle jeszcze pokutuje snobistyczny i drobnomieszczański stosunek do nauki muzyki na początkowym jej etapie.

Szkola muzyczna pierwszego stopnia jest nie tylko etapem przygotowującym do szkolenia średniego, powinna przede wszystkim dostarczyć nam instrumentalistów,

kierowników świetlic i amatorskich zespołów oraz poprzez swoich absolwentów umuzykalniać najszerszą warstwę społeczeństwa. Powinno wychować również świadomych odbiorców muzyki.

Dla tych celów nie wystarcza opanowanie jednego instrumentu. Potrzebna jest naukowa znajomość podstaw muzyki, orientacja we współczesnej problematyce kulturalnej, a przede wszystkim ideologiczna dojrzałość młodzieży.

Dyrekcje naszych szkół, od samego ich upaństwowienia, walczą o coraz lepsze rezultaty walczą z pokutującymi jeszcze ciągle tradycjami szkoły prywatnej, stawiając coraz większe wymagania przy badaniach muzyczności i egzaminach wstępnych i przy pomocy dużego odświeżeniu uczniów na przestrzeni roku szkolnego, uczniów nie wykazujących większych uzdolnień i wytrwałości do dalszego wszechstronnego kształcenia się.

Do najpomyślniejszych zmian w obu szkołach, w myśl ich nowych zadań, zaliczyć należy wprowadzenie coraz większej ilości klas instrumentów smyczkowych oraz dętych drewnianych i blaszanych, a także akordeonu. Drugocieczą sprzed trzech lat przewaga uczniów klasy fortepianu skończyła się już bezpowrotnie. Szkoły pogłębiają również naukę przedmiotów teoretycznych, choć na tym odcinku trudno jest o dostateczną ilość fachowych wykładowców.

Dużą troską dyrekcji jest praca wychowawcza wśród młodzieży, która ze względu na różnorodny element zarówno pod względem wieku, jak i poziomu ogólnego wykształcenia, natrafia na duże trudności. W roku bieżącym został przydzielony Państwowej Szkole Muzycznej specjalny wychowawca z Wydziału Oświaty dla dorosłych Woj. RN. W szkole średniej ma powstać koło ZMP, które powinno podnieść świadomość ideologiczną młodzieży.

Obie szkoły biorą udział w pracy społecznej. Objęły patronat nad Państwowymi Ogniskami Muzycznymi w Stargardzie i Lipianach. Ekipy uczniów wyjeżdżają w teren z występami.

Szczecińskie szkoły muzyczne rozwijają się, jak widzimy, pomyślnie, a roku na rok podnoszą swój poziom nauczania i coraz lepiej przygotowują przyszłych muzyków do ich nowych zadań. Zaslugują więc na pełną pomoc i poparcie. Tymczasem pracują w opłakanych warunkach lokalowych i do tej pory mimo usilnych starań nie znaleziono dla tych uczelni właściwych pomieszczeń.

Palącą kwestią dla szkolnictwa muzycznego jest również zorganizowanie bursy dla uczniów z terenu, bursy, którą posiada przecież każda szkoła zawodowa. Dopóki takiej bursy nie będzie w Szczecinie, nie będzie można wyłapywać coraz to nowych talentów muzycznych z naszych wsi i miasteczek. Tegoroczne zgłoszenia i egzaminy wstępne wykazały, że talentów tych nie brak. Nie wolno dopuścić, by się marnowały — dziś, gdy każde dziecko ma prawo do nauki i właściwego jego uzdolnieniem rozwoju, dziś, gdy cały kraj czeka na tych nowych pracowników kultury, jak najbardziej związanych z terenem.

**P**RZODUJĄCA w zakresie doświadczeń i osiągnięć urbanistyki i architektura radziecka ma niespotykane dotychczas, stworzone przez ustrój socjalistyczny możliwości rozwoju w różnorodnych kierunkach i w skali nieosiągalnej dla urbanisty i architekta krajów kapitalistycznych.

Jednym z czołowych zadań stawianych przez społeczeństwo przed architektem radzieckim, jest tworzenie jednolitości pod względem kompozycji urbanistycznej i architektonicznej zespołów zabudowy miejskiej, takich jak place, wielkie ciągi uliczne, dalej centralne części miast i wreszcie miasto jako całość. Tego rodzaju jednolite zespoły urbanistyczne nazywane są w języku architektów radzieckich „ansamblami”.

XIV zjazd Związku Architektów Radzieckich, który odbył się latem bieżącego roku, poświęcony był, jako zasadniczemu zagadnieniu, problemowi tworzenia ansamblu urbanistycznego - architektonicznego, ocenie dotychczasowego dorobku w tym zakresie oraz omówieniu wytycznych dla dalszego rozwoju twórczości architektonicznej.

Miesięcznik „Architektura ZSRR”



PROJEKT ZABUDOWY CENTRUM STALINGRADU

## AKTUALNE PROBLEMY URBANISTYKI RADZIECKIEJ

dy zabudowy, co dawało szybki i widoczny efekt w przebudowie lub rozbudowie miasta. W tego rodzaju kompleksowej zabudowie miast widoczna się już wyższość socjalistycznego systemu planowania i budownictwa nad systemem kapitalistycznym. Wyraża się w tym wyższość radzieckiej techniki budowlanej, radzieckiej kultury, radzieckiej twórczości architektonicznej.

Kompleksowa metoda zabudowy miast jest jednak tylko środkiem, metodą dającą możliwość uzyskiwania i świadomego kształtowania urbanistycznych ansamblów. Nowe zadanie polega na tym, aby w oparciu o już wypróbowaną metodę osiągnąć możliwie największe rezultaty plastyczne, uzyskać dzieła w pełni skończone zarówno pod względem artystycznym, jak i technicznym. Wynikiem będzie uzyskanie w zabudowie miasta szeregu ansamblów.

XIV Zjazd Architektów Radzieckich zmobilizował architekturę radziecką do wypełnienia tego podstawowego zadania.

Dokonując przeglądu dotychczasowych osiągnięć w zakresie tworzenia ansamblu należy stwierdzić, że olbrzymi, różnorodny materiał doświadczeni i analityczny daje architektem praktyka twórcza związana z rozbudową i rekonstrukcją Moskwy. Socjalistyczna rekonstrukcja stolicy Związku Radzieckiego weszła w nowy, wyższy etap. Budowa domów wysokościowych, rozpoczęta według wskazań i dzięki inicjatywie Stalina, decyzyj podwyższenia średniej wysokości zabudowy miasta, szerokie zastosowanie zabudowy 8-10-piętrowej — stworzyły nowe, zupełnie zasadnicze elementy, a również i możliwości, dla tworzenia ansamblów w najważniejszych punktach i częściach miasta.

Kompozycja nowej sylwetki mia-

sta, zwiększona skala poszczególnych zespołów miejskich dzięki zwiększeniu skali zabudowy, pojawienie się nowych arterii w centrum miasta, konieczność nowej kompozycji nadbrzeży rzeki Moskwy, południowo-zachodnich rejonów stolicy oraz szeregu placów na terenie miasta, postawiły urbanistykę radziecką przed nowymi zadaniami. Rozwinęły się niemal nieograniczone możliwości tworzenia w stolicy ansamblu przesiąkniętych duchem nowatorskiej myśli architektonicznej, możliwości mobilizacji twórczej do wypełnienia nowych, zaszczepionych zadań.

W żadnym z zadań, dotychczas wypełnianych przez architektów radzieckich, nie przejawiała się tak daleko posunięta jedność wszystkich postulatów kompozycji architektonicznej, jak w projektach i realizacji budynków wysokościowych w Moskwie. Jeżeli dotychczas architekci radzieccy mieli pełne prawo mówić o swej metodzie twórczej, metodzie realizmu socjalistycznego, jako o metodzie niepodzielnie panującej w twórczości artystycznej, to wydaje się, że obecnie w związku z osiągnięciami w kompozycji budynków wysokościowych zjawili się przesłanki pozwalające mówić o istnieniu o jednej architektonicznej stylu, stylu wielkich budowli epoki komunizmu. Jedność nie oznacza natomiast jednoznaczności, a tym bardziej monotoni.

Powyższy pogląd znajduje potwierdzenie w projektach zespołów urbanistycznych (ansamblu) nowopowstałych dokoła budynków wysokościowych w Moskwie.

Przykładem może być projekt jednego z najwspanialszych ansamblu Moskwy — zespołu placu Smoleńskiego. Pomimo, że prace projektów nad tym tematem nie zostały jeszcze zakończone, można już sądzić, że

autorom udało się uzyskać jedność kompozycji przestrzennej i architektonicznej przy równoczesnym indywidualnym traktowaniu poszczególnych form architektonicznych, składających się na całość zespołu.

Zagadnieniem podobnym w idei twórczej jest problem plastycznego ukształtowania — zarówno przez inżynierię, jak i architekturę — jednej z wielkich stalinowskich budowli komunizmu — kanału Wołga — Don, imienia W. I. Lenina.

Wielkie budowle kanału stanowią wspaniałe ansamble, których artystyczny wyraz mówi o ogromie twórczych sił narodu radzieckiego, przeobrażającego swoją Ojczyznę, w myśl wskazań swego Wodza, w szeroką materialno - techniczną bazę nowego ustroju, ustroju komunizmu.

Zjazd Architektów Radzieckich przedyskutował tak ważne dla budowy i kształtowania miast doświadczenia, jakimi są dotychczasowe osiągnięcia w odbudowie (lub rozbudowie) Leningradu, Mińska, Kijowa, Stalingradu.

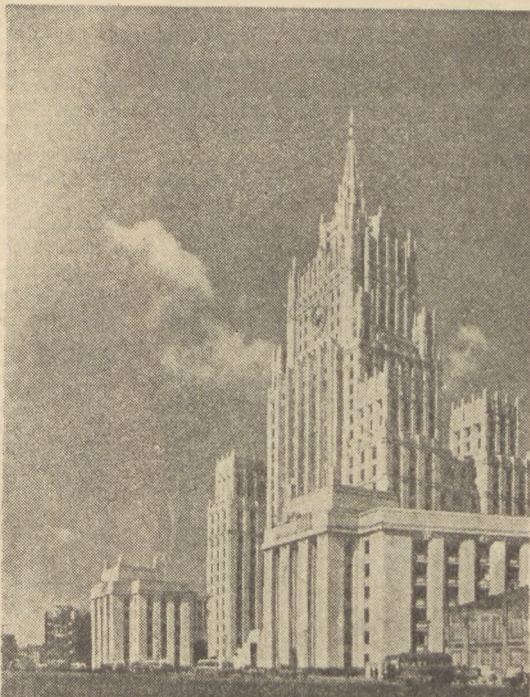
Doświadczenia w dziedzinie architektury i urbanistyki zdobyte w tych miastach, same przez się mogą stanowić bogaty materiał dla głębszych teoretycznych badań i praktycznych wniosków dla dalszego rozwoju twórczości architektonicznej.

Nowy ustrój społeczny, nowe formy życia, możliwości gospodarcze, możliwości twórcze i realizacyjne kształtują nową urbanistykę i architekturę. Każda z minionych epok znalazła swój wyraz w formach plastycznych, w wypowiedzi artystycznej. Wspaniała rzeczywistość i świetna przyszłość Związku Radzie-

ckiego, pierwszego państwa socjalistycznego, znajdują swój wyraz urbanistyczny - architektoniczny w twórczo przebudowanych i nowo budowanych miastach, w wielkich dziełach inżynierii, w budowlach komunizmu. Tworzenie ansamblu urbanistycznego jest jednym z zasadniczych motywów nowej myśli urbanistycznej.

Polska twórczość architektoniczna ma w osiągnięciach architektury i urbanistyki radzieckiej drogowskaz zarówno w zakresie metody, jak i celu. Bo przecież wielkie „Dzisiaj” Związku Radzieckiego jest naszym Jutrem, którego podstawy budujemy realizując zadania Planu Sześcioletniego.

C. G.



ZESPÓŁ BUDYNKÓW NA PLACU SMOLEŃSKIM W MOSKWIE  
Architekci: Gelfrejch i Miukus



# STARE KOMPLEKSY I NOWE ŻYCIE

JAN STRZELECKI

KSIĄŻKA Rudnickiego, o-bok „Pamiętniki z Celulozy”, długo jeszcze nie przestanie być naczelnym literackim dokumentem ideowego dojrzewania polskiej klasy robotniczej — czymś w rodzaju polskiego odpowiednika „Aus meinem Leben” Bebla, czy „Moich uniwersytetów” Gorkiego. Każdy, dla kogo dojrzewanie to jest sprawą najważniejszą z ważnych, kto pasjonuje się jego historią, przejmując teraźniejszością, wracać musi do opowieści o losach Lutka z Sulejowa jak do księgi wiadomości dobrego i złego, w której tkwią wszystkie niemal wątki tego wielkiego procesu płynącego dzisiaj przez życie Lutków z Żeranin, Wierzbicy czy Nowej Huły, pozytywnych bohaterów nienapisanej powieści o życiu współczesnej klasy robotniczej.

Wydobądźmy z tej opowieści o zmaganiu się starego z nowym jeden z wątków i spróbujmy poszukać jego odpowiednika we współczesnej literaturze. Niech będzie to wątek intelektualnego dojrzewania, wątek nie byle jaki, stanowiący składową część kształtowania się proletariackiej świadomości.

Przypomnijmy sobie — przed u-systematyzowaniem tej sprawy — kilka scen ze „Starego i Nowego”. Nie będzie tu oczywiście chodziło o krakowskie rozmowy Lucjana z galicyjskim olimpem kontuszowych socjalistów, z Jodką, Jędrzejewskim czy Feldmanem. Chodzi o sprawy o wiele głębsze, nadające zasadniczy zrab psychice młodego rewolucjonisty. Otóż nie ma chyba w literaturze polskiej równie prawdziwych, równie żarliwych opisów głodu wiedzy, jak ślady, które młodość Lutka pozostawia na kartach „Starego i Nowego”. Nie ma chyba piękniejszych wspomnień z wydrówki w szeroki świat i dziękmy myśli z wsiowego zaścianka zabitego kościelnymi obrzami, jak wspomnienia Rudnickiego. Droga z sulejowskich opłotków ku rewolucyjnym światłom wielkiego miasta, ku szeregom walczących o wyzwolenie proletariatu, to jednocześnie droga wyzwolenia najlepszych ludzkich energii, energii umysłu i charakteru. Któż z nas nie pamięta sceny, gdy Lutek, po nocach pełnych strachów i dniach pełnych niepokojów, rozstrzyga w końcu walkę między sulejowskim Bogiem babki Okraśniskiej, a łódzkim diabłem-socjalizmem, na rzecz diabła, nie chcąc nawet w piekło rozstać się z towarzyszami? Któż nie pamięta zachwytu nad kartkami „Wyobraźni twórczej” Ribota, kiedy Lutek uświadamia sobie, że to, co dzieje się w jego głowie, jest jakimś nikłym odłamekiem twórczości, wielkiej i dostojnej? Któż nie pamięta chwil więziennej lektury, kiedy młody filozof - rewolucjonista czyta „Antropologię” Taylora z taką rozkoszą, jakby osobliwie udoskonalał narzędzia lub robił nowe odkrycia i czuje się nad książką — z których niemal każda staje się dla niego przewodnikiem duchowej rewolucji — lepiej niż Archimedes, gdyż znalazł punkt oporu do „poruszenia z posad bitych światów”?

Rodzi się w tym człowieku miara wielkiego, socjalistycznego realizmu w ujmowaniu i przeżywaniu ludzi, rzeczy i spraw; narasta w nim miara rewolucyjnej perspektywy, która mu patrzeć na kapitalistyczną rzeczywistość z podobnym dystansem i pogardą, z jaką babka Okraśniska spoglądała na ziemską skorupę; każąca mu, wbrew przestrogom ojca, wściabiać nos w żarną rewolucji i nie zważać na to, że może urwać mu głowę, cenną głowę płonącą nową wiedzą o wspaniałym świecie rewolucyjnej przyszłości, „Stare i Nowe” — to przecież historia tych powtórnich narodzin. Jaką rolę odgrywa w nich książka?

Wspomnienia Rudnickiego, to po prostu przewodnik po socjalistycznej i postępowej literaturze początków dwudziestego wieku, niemal literacki odpowiednik sławnego poradnika dla samouków, wydawanego przez postępowy areopag polskiego intelektu na użytek socjalistycznej studenterii i łaknących światła robotniczy. Czegoż tam nie ma? Jest „Ojciec Szymon” — pierwsza bodaj broszura Szymona Dikstajna, krząca, jak w zyskie broszury Dika, z rąk do rąk po robotniczych kółkach Łodzi i Pobjanin. Jest Darwin „O pochodzeniu gatunków” — wielka armata wymierzona w niebo babki Okraśniskiej. Jest „Rok 2001” Bellamy’ego — socjalistyczny Verne, którym karmiły się tysiące europejskich robotników na przełomie wieków. Jest „Manifest Komunistyczny”, którego zdań Lutek uczy się na pamięć, historia, epopeja i testament robotniczej walki. Jest Drapper’a historia walk rozumów z religią, na której kupno składają się chłopy w sześciu po pół rubla. Jest spencerowska socjologia, Stuart Mill i przeróżne owoce z pozytywistycznego drzewa wiadomości. Wszystko to czyta młody Lutek z towarzyszami w domu i w fabryce, w święto i dzień powszedni, na wolności i w więzieniu. I czyta z upojeniem, z żarliwością zaspokajającą najrzeczywistszy głód umysłowy młodego czio-

wieka wylamującego się ze społecznej i umysłowej niewoli z siłą, która każe mu nawet więzienie witać jak uniwersytet. „Gdy u mnie spórzanie dostarczono pierwszy tom socjologii Spencera, obawiałem się, aby zandarmom nie przyszło do głowy uwolnić mnie, zanim przeczytałam całość”.

Ta spowiedź proletariackiego dziecięcia wieku stawia nam przed oczyma całą rolę i nieskończenie ważną rzeczywistość duchowego dojrzewania człowieka nowej klasy, sięgającej po wszystko, czego jej odmawiał stary, kapitalistyczny porządek — po władzę, po gospodarkę, po kulturę.

Rudnicki, to tylko jeden z przykładów, kropla wielkiego nurtu robotniczej walki o zdobycie kultury. „Stare i Nowe” ukazuje nam od strony Sulejowców, Łodzi i miast Dąbrowskiego Zagłębia polską wersję prawdy angielskich zdań, głoszących światu przejmowanie przez proletariata spadku klasycznej filozofii. Chodziło w tych zdaniach o siłę teoretycznego zmysłu, o siłę światopoglądowego przeżycia, będącego krwią owego zmysłu, burzącego i budującego gmachy nadbudowy. Rozpad starego skłębienia — to proces, który odbywa się nie tylko w laboratoriach i głowach uczonych; to sprawa, która ogarnia wrzeniem umysły ludzi nowej klasy, wyzwających się spod dławiącego ciężaru. Rudnicki jest pełnym świadectwem tego wielkiego procesu, podstawowego procesu przemian kulturalnych epoki. I dlatego staje się czymś w rodzaju klasyki, ukazującą najważniejszą zjawiską kulturalnego horyzontu czasu „imperialistycznych wojen i proletariackich rewolucji” — rewolucję życia duchowego wyzwala-  
\*  
Jeśli znad Rudnickiego przeniesiemy wzrok na współczesną literaturę, szukając w niej dalszego ciągu tego wielkiego rewolucyjnego procesu, to jedynym ratunkiem naszej wiary w jego nieosiągalne tętno będzie przypuszczenie, że literatura ta nie odbija jednak rzeczywistości.

Polska literatura spod znaków socjalistycznego realizmu jest literaturą młodą. W podwójnym znaczeniu: młodość polskiej odmiany klerunku i młodość piszących. Ale nie przesadzajmy ze względami należnymi młodości. Przypomnijmy sobie powiedzonko Boya, że wielkie dzieła światowej literatury pisane były przez smarkaczy, a ubrzydane przez sturców. Nie sprawa wieku rozstrzyga o podejmowaniu najważniejszych problemów, a sprawa doświadczenia. Otóż to, co, mówiąc za Wyspiańskim, „wiała w usta, uszy, oczy” — w wyniku przegładu niewiele pożyty polskiego socrealizmu, dotyczących powojennego czasu, to właśnie brak doświadczenia. I nie chodzi tu o niejednokrotnie omawiany brak doświadczenia warsztatowego, opanowania słowa, czy tajemników literackiej magii alchemicznej i przekształcania najlepszych wartości tradycji przez nową klasę, spychającą dotąd na margines życia.

Gdyby sądzić po literaturze, to młodość Rudnickiego byłaby niepowrotnym dziwem, niepowtarzalnym jedynością o najpełniejszej idograficznym charakterze. Nurt jego tematyki, tematyki umysłowego przełomu, towarzyszącego rewolucyjnej drodze proletariackiego chłopca, nie zostaje przez nikogo podjęty. Poza Nowe-  
\*  
Ach, oczywiście, dojrzewa Plewa oddając ukryty motor na użytek uspołecznionej fabryki; dojrzewa również Migoń, poznając konieczność oparcia się o pomoc i doświadczenie partii. Ale są to procesy rozgrywane się w kręgu zmierzających do robotniczego środowiska — i przez to „czyste”, nie stawiające pisarzy przed poważniejszą próbą niż próba opanowania realiów współczesnego zakładu pracy, z całym nawet bogactwem jego społeczno-organizacyjnych zagadnień. Pozostając w tym kręgu nie stykamy się z innymi sprawami niż ludzkie sprawy środowiska pracy. To wcale nie mało. Ale nawet przy ich najlepszym oddaniu, otrzymujemy epikę kształtowaną się nowych stosunków produkcji, w której człowiek pokazywany jest wyłącznie w polu oddziaływania sił kształtujących się zrebów socjalistycznej gospodarki, jako ich wytwór i

warto chyba, właśnie znad „Starego i Nowego”, zwrócić uwagę na pewien szczególny brak w dotychczasowym literackim wizerunku robotniczych postaci i zaryzykować interpretację wyjaśniającą, sięgającą dalej niż przyjęte dotąd założenie niedostatku realiów. Tym brakiem szczególnym jest brak tematyki Rudnickiego — brak obrazu intelektualnego przełomu, obrazu dojrzewania nowej wizji świata.

Zgoda, że to temat królewski, którego nie można podjąć bez nasytzenia najgłębszych warstw artystycznej wrażliwości wielostronna rzeczywistością proletariackich zyciorysów. Zgoda, że pierwszym krokiem ku temu tematowi są wprawki, ćwiczenia, opowiadania choćby tak proste i pozbawione pretensji, jak sylwetki przodowników pracy, na których ostrzył sobie pióro niejedną z młodych pisarzy. Ostatecznie nigdy nie wiadomo, z jakiego krzaka zagoreje wielki ogień twórczości.

Gdyby to tylko przygotowawcza asceza prowadziła młodych pisarzy do tej tematyki powściągliwości, do świecenia w oczy czytelnikom obyciem z technologią, czy domowym życiem — to wypadaloby czekać z cierpliwością i nadzieją. Ale trudno oprzeć się wrażeniu, że na pominięcie Wielkiego Tematu, ukazywanie go jedynie od strony faktografii przodownictwa pracy wpływa, o pisarzy z inteligentów środowisk — a imię ich jest le-gion — pewien kompleks, będący dalszą częścią „inteligentkich obrachunków” z pierwszych powojen-  
\*  
Aleksy Tolstoj, w odczycie z roku 1942, wygłoszonym na dwudziestopięciolatek radzieckiej literatury, zwraca uwagę, że pierwszy jej okres cechowała żywiołowa niechęć do indywidualizacji ludzkich postaci. „Indywidualność wydawała się wtedy nieodłączna od burżuazyjnego indywidualizmu i była wraz z nią odrzucona... Moment negacji dziedzictwa literackiego, potępienia w nim szlacheckiego i burżuazyjnego indywidualizmu i klasowo wrogiej literatury przybierał w tych wczesnych latach wyidealizowaną formę...” Oczywiście, że proces przezwycięzania literackiego dziedzictwa przebiegał u nas inaczej i inaczej działał ów moment negacji Koronnym widmem przeszłości był u nas psychologizm i wokół niego rozgrywał się dramat owej dyalektyki zaprzeczenia, której przykład przytacza w swym odczycie Tolstoj. Tak, jak tam „indywidualność wydawała się nieodłączna od burżuazyjnego indywidualizmu”, tak u nas problematyka duchowego dojrzewania wydawała się nieodłączna od duchowości intelektualnej elity kulturalnej, od mieszczańskiego psychologizmu. Głębokości i zakres przeżyć pomieszano z psychologizmem i uznano w dodatku za specyficzną cechę inteligentkiej psychologii wieku dojrzewania. Tak przeprowadzona negacja wywołała charakterystyczne skrzywienie perspektywy: problemu nie przekształcono, problem po prostu zniknął z pola widzenia inteligentkich pisarzy, poszukujących wybiwienia z zakłętego kręgu doświadczeń własnej warstwy. Jak zwykle w podobnych wypadkach, wybiwienie widziano w kontrastach, w przeciwstawieniu, na drodze doskonałego oczyszczenia, oczyszczenia tworzonych postaci z nalułu przeżyć i doznań uznawanych za inteligentkie. Ofiarą tych „czystościowych” kłopotów stała się postać robotnika w literaturze początkowego okresu socjalistycznego realizmu. Gdyż linia czystości — w żywiołowej interpretacji pisarzy — wiodła ku środowiskowej egzotyce. Pewne kategorie życia psychicznego, napełniane dotychczas inteligentką treścią, stały się w oczach pragnących oczyszczenia pisarzy — skażone. Pisarz bał się jakby, że skoro zacznie umiować przy ich pomocy świat przeżyć ludzi innej klasy, napełni ich obcą substancją, podpowie im obce myśli, opisie obce przeżycia. Wydaje się, że taką kategorią stał się również proces intelektualnego, ideowego dojrzewania. Uznano go jakby, metodą logiki zawstydzonych uczuć, wbrew najjaśniejszej rzeczywistości, wbrew leninowskiej wiedzy, za swoistość wahaających się inteligentów.

Ach, oczywiście, dojrzewa Plewa oddając ukryty motor na użytek uspołecznionej fabryki; dojrzewa również Migoń, poznając konieczność oparcia się o pomoc i doświadczenie partii. Ale są to procesy rozgrywane się w kręgu zmierzających do robotniczego środowiska — i przez to „czyste”, nie stawiające pisarzy przed poważniejszą próbą niż próba opanowania realiów współczesnego zakładu pracy, z całym nawet bogactwem jego społeczno-organizacyjnych zagadnień. Pozostając w tym kręgu nie stykamy się z innymi sprawami niż ludzkie sprawy środowiska pracy. To wcale nie mało. Ale nawet przy ich najlepszym oddaniu, otrzymujemy epikę kształtowaną się nowych stosunków produkcji, w której człowiek pokazywany jest wyłącznie w polu oddziaływania sił kształtujących się zrebów socjalistycznej gospodarki, jako ich wytwór i

współtwórca. Z tym wszystkim pozostajemy w dalszym ciągu w kuzni, tylko że uspołecznionej, proletariackiej Hefajstosa, od której w dalszym ciągu stronią Muzy.

Dzieje się tak, jakby pisarz tylko wtedy był pewny, że nie patrzy na świat oczami inteligenta, jeśli wraz z swym bohaterem nie opuszcza fabryki. Poza nią rozciąga się świat, nasycony substancją obcej klasowo wrażliwości, przed którą pisarz, nie znający życia duchowego swych bohaterów, nigdy nie czuje się bezpieczny.

\*  
Cóż by powiedział Rudnicki, gdyby jego młodość próbował ktoś zawrzeć wśród poprawnej socjografii Widszewskiej Manufaktury? Cóż by się wtedy stało z najpiękniejszymi kartami „Starego i Nowego”? Otóż Nowe straciłoby wielkość swego wymiaru. U Rudnickiego sięga ono aż gwiazd, gwiazd tradycyjnego nieba babki Okraśniskiej. Aż tam sięga żywiołowa wola poznania przemienianego świata. Lutek przeżywa wielki, światopoglądowy przełom; walka o społeczne wyzwolenie proletariatu spłata się w nim w jedno z walką o duchowe wyzwolenie człowieka, wyzwolenie samego siebie ku pełnej skali ludzkich doświadczeń.

Literatura współczesna nie czuje się na siłach do podobnego skoku w nadbudowę. Drepcie przy maszynie. Ładuje sobie kieszenie otłowie socjograficznych realiów, byle tylko nie oderwać się od ziemi obiecanej proletariackiego autentyzmu. Niestety, patrzy na nią, nie dostrzegając jej wymiarów; patrzy na nią, w przeważnej większości, oczami inteligentnych poszukiwaczy patetycznego folkloru robotniczej walki i pracy. Nie ma tu miejsca na necące rozwinięcie porównania z chłopskimi folklorystami z początku dwudziestego wieku. W każdym razie folklorystyczne pojęcie do tematu polega zarówno w tamtym, jak i w tym wypadku na nieskazitelnym opisywanego środowiska, jego ludzi i spraw, wielkimi problemami przemian kulturalnych czasu. Powstaje w ten sposób fikcyjny obraz życia kulturalnego. Po jednej stronie horyzontu stoi „nabojały i nostalgiczny” inteligent z „Zaczarowanej Dorozki”, monopolizujący ze wstydem wyższe piętra nadbudowy — po drugiej rozciąga się rzeka ziemia robotniczej pracy i walki, której urok polega na wyzwoleniu jej mieszkających z wszelkich problemów życia duchowego, poza przodownictwem w pracy i polityczną czujnością.

Te szczególne wyzwolenie jest być może tęsknotą wielu nostalgicznych inteligentów, że przekreśla wielką rzeczywistość duchowego życia ludzi klasy robotniczej, przejmującej najlepsze tradycje ogólnoludzkiej kultury.

Trudno nie sądzić, że nieskończenie zobowiązujący tytuł „Inżyniera dusz ludzkich” wymaga nieco śmielszej wiedzy o dynamice życia kulturalnego naszych czasów. Nie chodzi oczywiście o to, aby w każdej świetlicy robotniczej znajdować współczesnego Szekspira, a w każdym korespondencie — Gorkiego. Ale chodzi o to, aby wyzbyc się nigdzie nie sformułowanego, lecz widocznego po swych owocach, przekonania, że pełna skala życia duchowego jest jedynie kłopotliwą własnością nostalgicznych inteligentów. Chodzi o to, aby dojrzeć Nowe i pomóc Nowemu — nowemu życiu współczesnych Lutków, przebiegających się z kulturalnych zaścianków na wielki szlak wyzwolenia. To jest temat najgodniejszy poematu.

# LITERATURA I FILM,

EDWARD MARTUSZEWSKI

POZWOLĘ sobie przypomnieć pewne twierdzenie, które jeszcze parę lat temu uznawane było w Filmie Polskim za pewnik. Czynię to, aby uzmysłowić, jak daleką drogę przebyliśmy w tym okresie. Twierdzenie to brzmiało mniej więcej tak: „z pięćdziesięciu noweli napisanych przez literatów, może jedna będzie się nadawała do kręcenia”. Zgodnie z tą maksymą, ze stoickim spokojem zaniawiano u literatów nowe, pialono za nie i liczono do pięćdziesięciu.

Odkazano się wtedy, że metody tego rodzaju są nieopłacalne. Literaci bowiem również wiedzieli, że „z pięćdziesięciu noweli może jedna” i nie wysłali się na ogół — święcie przekonani, że ich praca bę-  
\*  
Metoda „pięćdziesięciu” została na szczęście szybko zarzucona i zastąpiona — niestety — metodą kon-spektów. Miejsce Lucypera zajął Beizebub.

Metoda konpektów, polegająca na tym, że aby popisać umowę (i dostać zaliczkę) należy uzyskać najpierw akceptację konpektu, a dopiero potem pisać nowelę filmową, zaprowadziła sprawę scenariopisarstwa na groźne manowce.

Pierwszy więc okres walki Filmu Polskiego o scenariusz to: 1) robienie scenariuszów przez filmowców, 2) zamawianie scenariuszów u literatów (bez wia-y jednak w ich możliwości), 3) dążenie do likwidacji nadużyć przez wprowadzenie przepisów mających rzekomo zapewnić właściwą realizację umowy o dzieło.

Wszystko to wypływało z głębokiego przekonania, że 1) na pisanie dla filmu znają się właściwie tylko filmowcy, 2) czasem i literatowi uda się napisać scenariusz, 3) tak w jednym, jak i w drugim wypadku nie mamy do czynienia z dziełem sztuki, a jedynie z częścią składową dzieła sztuki, uzależnioną pod wieloma względami od tego, czy będzie „filmowa”.

Powstało też przekonanie, że zagadnienie scenariusza jest zagadnieniem filmowym, gorzej — wewnętrzną sprawą jednego z przedsiębiorstw państwowych, gdyż tylko Filmowi Polskiemu zależało w Polsce na tym, aby literaci pisali scenariusze. Wiadomo — każdemu Zakładowi Przemysłu Bawelnianego zależy na tym, aby w Polsce była bawełna, ale też żaden ZPB ani nie importuje bawełny na własną rękę, ani też nie czyni prób wprowadzenia uprawy bawełny w Polsce.

Pierwszą w Polsce wielką konferencją literatów na temat konieczności stworzenia nowej dziedziny literatury — scenariopisarstwa zorganizowali... nie literaci. Pisarze byli gośćmi Filmu Polskiego, słuchali, patrzyli i pojechali do domów. Przemasz — zakończenie było nieco inne.

Zjazd w Wiśle w 1949 roku uważa się za „przełom” w historii polskiej kinematografii. Z tego, co pisał Jerzy Płazewski (w 4 numerze „Przeglądu Kulturalnego”) wynikałoby, że za przełom uważa uzyskanie procentowej przewagi filmów współczesnych nad historycznymi. Celem, jaki postawiono zjazdu w Wiśle było jednak co innego: aktywizacja środowiska literackiego w dziedzinie scenariopisarstwa. Przewagę filmów współczesnych w produkcji przedsiębiorstwa można było przecież uzyskać bez urządzania zjazdu... literatów.

Praktyczną realizacją wysuniętych w Wiśle postulatów miały być dwa konkursy oraz utworzenie ze-

spółów scenariopiskarskich, złożonych z literatów, będących na utrzymaniu Filmu Polskiego.

Konkurs otwarty dał pięć nagród, całościowemu artykuł w „Filmie” pod gromkim tytułem „Bogą scenariusze” (opracowało tylko wykryznika) oraz — interwencję jednej z uczesniczek, która napisała list otwarty do Filmu Polskiego („Nowa Kultura”, 3/51): „Jezeli na 1/9 prac nie ma ani jednej o wartościach literackich to znaczy, że datenne są dzisiejsze wysiłki odkrywcze — powieźmy sobie: nie mamy talentów, wyczerpaliśmy się — przestaniemy mówić i pisać na ten temat. W takim jednak wypadku interesuje mnie za co Film Polski nagroził 5 prac?”

Odpowiedź Filmu, zamieszczona w „Nowej Kulturze” (4/51): „Pragniemy zapewnić (wszystkich uczestników konkursu otwartego), że prace ich nie posyła w zapomnienie, lecz były i są jeszcze przedmiotem zainteresowania naszych scenarzystów.”

Ładna odpowiedź — prawda? Z gonością, bez odrobiny hysterii, dyplomatycznie.

Konkurs zamknięty, którego uczestnikami byli zasadniczo literaci, przyniósł blisko 200 prac. Tylko jedna z nich (nota bene nie literacka) została nagrodzona. Zasada „z pięćdziesięciu noweli może jedna” świeciła na tym konkursie swój straszliwy triumf. Stu kilkudziesięciu chętnych do współpracy z Filmem Polskim autorów otrzymało wówczas honoraria (tak przewidywały regulamin konkursu). A poza tym nikt nikomu niczego nie uowodnił, nikt niczego się nie nauczył, i nikt nie napisał do Filmu Polskiego listu otwartego z zapytaniem. Gorzkie są słowa Horacego: „Partutrium montes nascitur ridiculus mus”.

Konkursy jednak nie były zasadniczym elementem „nowej polityki” scenariuszowej Filmu Polskiego. Miały nim być zespoły scenariopiskarskie, złożone głównie z literatów. Do obowiązków każdego zespołu (zaczęło się bowiem tradycyjnie — od podpisania umów) należało dostarczenie Filmowi Polskiemu w okresie roku: dziesięciu konpektów, czterech nowel i dwóch scenariuszy. Trzech na ogół przypadkowo skojarzonych ludzi potraktowano tak, jak się traktuje automat, w który wrzuca się co miesiąc trzy pensje, a w ciągu roku wyskakuje z niego: 10 konpektów, 4 nowele i 2 scenariusze.

Trzeba oddać Filmowi Polskiemu sprawiedliwość — nie egzekwował tych 16 sztuk od każdej „trójki”. Wspaniałomyślność ta jednak nie mogła uratować zespołów, nie mogła zrównoważyć błędów.

Zespoły nie były zasadniczo producentami, lecz akwizytorami, a więc agentami, pośrednikami między Filmem Polskim a literatami. Dlatego ta oryginalna forma poszukiwań kontaktów zawiodła.

Zespoły były złe, bo przypadkowo dobrane i zorganizowane, pozostawione przez Film Polski na łaskę i niełaskę talentu literackiego. Największą jednak trudność w ich pracy stanowiła zawodność kryterium oceny. Zawodność ta widoczna była nie tylko w pracy zespołów Olo casus „Gromady”; film trzeba było zmieniać już po nakreśleniu z powodu... niewłaściwego postawienia sprawy w scenariuszu (gdzie jury, a następnie programowy w Filmie Polskim mieli użyty?). Casus „Zatogi” jest równie kompromitujący — dyskusja w „Sztandarze Młodych” i przeróbki w trakcie realizacji zaakceptowanego przez Film Polski utworu.

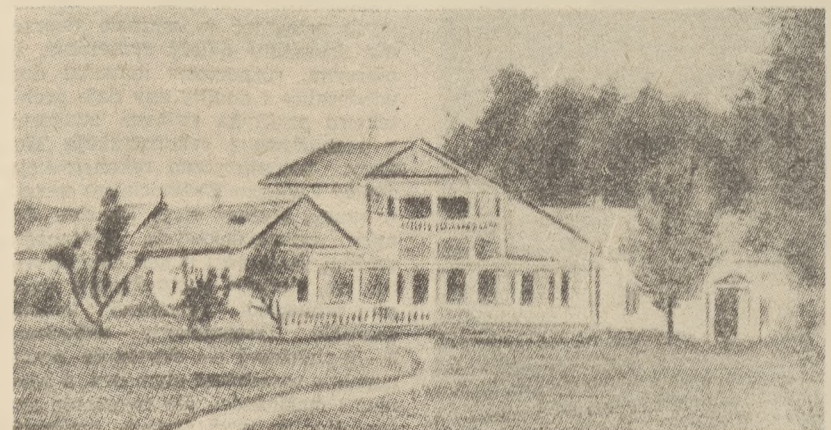
Pracownicy i kolegia programowe Filmu Polskiego przepuszczali więc do realizacji scenariusze nie-

PAWEŁ HERTZ

## TURGIENIEW

Z tej przysięgi, z głębokiej troski o losy narodu, powstały „Notatki myślowe”, a potem sześć powieści „Rudin”, „Ojcowie i dzieci”, „Szlachectwo gniazdo”, „W przededniu”, „Dym” i „Nowłna” oraz kilkadziesiąt opowiadań. Od chwili, gdy Turgieniew zdał sobie jasno sprawę, że najważniejsze dla pisarza jest ujawnienie zachodzących procesów historycznych i formułowanie o nich sądu zgodnie z sumieniem postępowego odłamu społeczeństwa, pracującego na rzecz wielkiej przemiany Rosji, zaczyna sięgąć do najbardziej istotnych zagadnień ówczesnych i przedstawiać je w swoich dziełach.

Nie zawahałbym się powiedzieć, że do chwili ukazania się wielkich powieści Tolstaja Turgieniew spełnia rolę burzyciela sumień i najdoskonalej odpowiedź na to pytanie, którą stawiała sobie postępową inteligencja rosyjska szlacheckiego pochodzenia. Będąc liberalem z przekonania Turgieniew niejednokrotnie potrafił wyrwać się z kręgu tej postawy i krytycznie spojrzeć na własne środowisko (np. w „Ojcach i dzieciach”, w „Rudinie”). Był świadomy ograniczenia, które ciążyło na dorastającym w latach trzydziestych pokoleniu szlacheckich inteligentów. Dał temu wyraz szczególnie dobitny w opowiada-



DOM TURGIENIEWA NA WSI

Z obrazu olejnego Półońskiego



# CZYLI O SCENARIUSZU

dojrzałe. Przez liczne sity przedostały się te utwory, ale czy wszystkie utwory, które zostały w sitych były istotnie do niczego? Czy konkurs zamknięty przyniósł w wyniku same plewy?

Zespoły scenariuszowe zostały więc rozwiązane, a Film Polski wrócił do dawnych metod zachęcania literatów do pisania scenariuszy. Okazuje się jednak, że najlepszym sposobem na to, by jakiś utwór literacki został zaakceptowany do realizacji przez Film Polski jest... uzyskanie Nagrody Państwowej w dziedzinie prozy lub dramatu...

Zjazd w Wiśle, pomyślany przecież jako zapoczątkowanie aktywności środowiska literackiego, nie stanowił przełomu. Był jedynie zapoczątkowaniem nowych form współpracy Filmu Polskiego z literatami, z powtórzeniem starych błędów i z wydobyciem starych stron tak po stronie Filmu Polskiego, jak i literatów.

Podpisywanie umów z Filmem Polskim pozostało bowiem podstawą rozwoju naszego scenariopisarstwa. A ponieważ umowę na nową podpisyje się dopiero po zaakceptowaniu konspektu, można powiedzieć, że podstawą rozwoju polskiego scenariopisarstwa jest obecnie układanie konspektów, czyli pisanie streszczeń nienapisanych nowel. Jesteśmy więc w ślepiem zauku konspektów. Trudno o sytuację bardziej paradoksalną.

Wyjście z tego impasu istnieje — jest to pisanie przez literatów nowel filmowych i scenariuszy. Bez umów i bez konspektów. Nie „sobie a Muzom”, ale też nie wg. wskazówek pracowników programowych Filmu Polskiego. Podpisanie umowy z Filmem Polskim nie powinno być dla literata-scenarzysty jedynym bodźcem do pracy i jedyną gwarancją jej opłacalności. A tak właśnie jest — niestety — obecnie.

Po dotychczasowych doświadczeniach nie można absolutnie liczyć na to, aby Film Polski zorganizował (na szerszą skalę) produkcję scenariuszy, a tym bardziej nie można liczyć na to, aby współpracą pojedynczych literatów z Filmem Polskim zainicjowała i mogła stworzyć scenariopisarstwo w Polsce. Może ona dać w wyniku na-

pisanie pojedynczych scenariuszy, ale nie stworzy scenariopisarstwa, ponieważ jedna jaskółka nie czyni wiosny.

Kwestia kontaktów literatów z kinematografią jest ważna, ale ważniejszą i zasadniczą jest kwestia stworzenia scenariopisarstwa. Dopiero wtedy, gdy pisanie noweli filmowej czy scenariusza przez literatów przestanie być swojego rodzaju „wybrykiem natury”, gdy — przeciwnie — stanie się ono czymś powszechnym i częstym, Film Polski będzie mógł liczyć na stały dopływ coraz lepszych scenariuszy.

W jaki więc sposób zachęcić literatów do pisania nowel i scenariuszy filmowych? — tak, jak piszą oni obecnie powieści, opowiadania, utwory teatralne, wiersze? A więc na własne ryzyko piszące oraz za zwykłe honorarium pisarskie (napisanie utworu, który będzie miał nie tylko walory literackie, ale i filmowe przyniesie autorowi premię w formie wynagrodzenia — tym razem z kasy Filmu Polskiego podobnie, jak wystawienie sztuki teatralnej daje autorowi dodatkowe wynagrodzenie).

Dotychczasowe doświadczenia pozwalają nam stwierdzić, że metoda pisania konspektów, czyli streszczania nienapisanych nowel, oraz zawieranie indywidualnych umów o dzieło nie stworzyły i nie stworzą scenariopisarstwa, nowej gałęzi literatury polskiej. Nie doprowadzi również do celu czekanie na przyznanie nagród państwowych w dziedzinie literatury (skoro się nie ma zaufania do własnych kryteriów oceny).

Jeśli nowela filmowa i scenariusz mają być utworami literackimi — należy traktować je tak, jak traktuje się utwory literackie (nie wyliczając utworów pisanych dla teatru), a więc pisać (nie na zamówienie i nie dopiero po podpisaniu umowy), drukować i oceniać (na forum publicznym — między innymi w sekcjach twórczych Związku Literatów Polskich — a nie w zamkniętym gronie przedstawicieli jednego z przedsiębiorstw państwowych). Kwestia zdecydowania się na realizację filmową danego utworu literackiego — to inna, chronologicznie późniejsza sprawa.

# UWAGI O GALERII NARODOWEJ

JANUSZ BOGUCKI

opartych na pełnym i rozległym jej obrazie.

Zarówno rewizja sądów dawnych, jak formowanie się nowych, nie były w pełni do pomysłowości dotychczasowym stanie rozproszenia niewielkiego zasobu zabytków, którym dziś dysponujemy. Dopiero można ująć ich w duży, kompletny i usystematyzowany zespół stanowiący pełną podstawę do pracy wartościującej i syntetyzującej, która w dziedzinie plastyki nie da się przeprowadzić bez planowego skupienia doznań wzrokowych. Ono bowiem dając bezpośrednią możliwość porównywania nie tylko dzieł pojedynczych, ale i ich ugrupowań, zmiennych zjawisk, skłonności i właściwości procesu rozwojowego — pozwala wielokrotnie skuteczniej wnikać myślą i wyobraźnią w historyczną

stów zachodnio-europejskich, czynnych przeważnie przy dworze królewskim, które wyróżniają się pełnym repertuarem umiejętności warsztatowych właściwych dworskiemu malarstwu barokowemu z jego skłonnością do panegirycznego uświetniania modelu.

Najwybitniejszym z dzieł tego typu, wydaje się monumentalny i zwięzły w wyrazie portret Władysława IV, pędzla Ströbla, portrety Wiśniowieckich i Sobieskich, a z płócien późniejszych portret Anny Orzeskiej Manyokiego.

Sprawa tych dwóch nurtów w malarstwie portretowym to zagadnienie bardzo istotne dla rozważań na temat realistycznej i narodowej tradycji w naszej sztuce. Portret typu „płaszczyznowego” w XVII, a zwłaszcza w XVIII wieku może uchodzić za tradycjonalistyczny i



GIERYSKI MAKSYMILIAN

Patrol powstańczy

całość sztuki narodowej, niż skrupulatne nawet, lecz rozbite w czasie i przestrzeni, poznawanie poszczególnych grup i obiektów inwentarza zabytkowego.

Pamiętajmy o tym, że dobra galeria to nie tylko nagromadzenie dzieł poszczególnych, ale dzięki powiązaniu ich określona zasada doboru — zjawisko sztuki działające jako całość, jako zorganizowany zespół dopełniających się wzajemnie i kontrastujących ze sobą wartości artystycznych.

Zasada tego doboru zmierza do utworzenia określonego naukowego obrazu określonego nurtu i etapu dzieł sztuki.

Utworzenie takiej właśnie galerii sztuki polskiej u nas daje nie tylko wartościowe oparcie dla pracy teoretyka i malarza, lecz przede wszystkim dostępny społecznie, trwały obraz całego dorobku plastyki polskiej, pozwalający na nowo ująć ów dorobek na tle całości współczesnej sztuki europejskiej.

Jakże przedstawia się w pierwszym sumarycznym wrażeniu wyznaczonego obrazu?

Wspomniałem na wstępie o jego nadmiernej zwięzłości w odniesieniu do epoki Odrodzenia. Jednak i w tej zwięzłości zabrano o to, by wypunktować bodaj tylko pojedynczymi eksponatami zjawiska najistotniejsze: przodującą rolę architektury i rzeźby, początki malarstwa historycznego i portretowego, obejmującego również portret mieszczański.

Malarstwo historyczne reprezentuje tu znana „Bitwa pod Orszą”, której autor w sposób nieco naiwny, lecz śmiały i trafny artystycznie daje widok z góry na pole bitwy, obrazując z wielką precyzją i dosadnością drobiazgową charakterystykę przebiegu wojennego wydarzenia. Niestety, zasygnalizowany tym obrazem wątek tematyki historycznej — politycznej b. n. n. nie zarysowuje się w następnych salach. Od „Bitwy pod Orszą” aż do Kompozycji Bacciarellego, spotykamy jeden tylko niewielki obraz historyczny, a mianowicie „Bitwę pod Wiedniem”. Wynika to zapewne z faktu, że tak popularne w szlacheckiej Polsce motywy bitew, sejmów i elekcji przejawiały się głównie w malarstwie związanym bezpośrednio z architekturą, a nie w obrzeczach sztalugowych, które gromadzi Galeria.

Tak więc od w. XVI aż do sal Oświecenia dzieje naszego malarstwa śledzić można prawie wyłącznie na materiale portretowym. Pozycja najwybitniejszą u początku cyklu portretowego wydaje mi się podobizna Anny Jagiellońskiej, w której hieratyczne dostojęstwo ukladu postaci wiąże się z mocną charakterystyką twarzy starej kobiety i subtelnym różnicowaniem bladej karnacji ciemnych szat, przejrzystego welonu i ciężkiego łańcucha na piersi. Portret ten, wyróżniający się wysokim kunsztem warsztatowym i lapidarnością artystycznego wyrazu, wydaje się również zjawiskiem historycznie ważnym, zrealizowany w nim bowiem, typ ujęcia postaci ludzkiej powtarza się w naszej sztuce w różnych odmianach aż do końca XVIII wieku.

Pokrewne mu są niewątpliwie XVI-wieczne portrety Jadwigi Mińskiej i Ksieni Szaniawskiej oraz liczne wizerunki magnackie i szlacheckie typu „sarmackiego” z XVII i XVIII wieku.

Z drugiej strony z początkiem XVII w. pojawiają się portrety wykonywane głównie przez arty-

wsteczny w utrzymywaniu przebrzmiałego schematu ikonograficznego — formalnego. Znaczna produkcja tych portretów w czasach saskich ma niewątpliwie cechy prowincjonalnego konserwatyzmu.

Z drugiej jednak strony ten właśnie typ wykazuje zwykle znacznie większy ładunek realistycznej obserwacji w określaniu typu lokalnego i w ostrości charakterystyki indywidualnej niż portrety „dworskie”, które odznaczają się skłonnością do konwencjonalnej idealizacji modelu.

Wśród tej rozterki między tradycjonalizmem płaszczyznowym a kosmopolityczną biegłością pędzla zwrócić też trzeba uwagę na dzieła takie, jak bardzo dojrzały artystycznie i bardzo polski w charakterze portret Andrzeja Krasieńskiego lub portret Denhofa, łączący ujęcie „płaszczyznowe” z wrażliwym choć dyskretnym modelem i subtelnym smakiem kolorystycznym.

Odrębność omawianych tu dwóch rodzajów portretu jest dość widoczna dla widza nie uzbrojonego w erudycję historyczną. W rzeczywistości sprawa jest na pewno bardziej zawiłkana. Ujęcie płaszczyznowe było zapewne praktykowane zarówno przez malarzy rodzimych, jak i przyjezdnych. Nie jest też ono szczególną właściwością malarstwa polskiego, występuje bowiem w różnych odmianach i w sztuce innych narodów. Rzecz cna tym trudniejsza do rozszyfrowania, że nazwiska malarzy oraz ich pochodzenie i działalność są nam dziś w dużym stopniu nieznane. W sumie sprawa ta daje więc obszernie pole do badań i dyskusji między historykami sztuki.

Fakt jednak istnienia dwóch typów portretowych da się niewątpliwie stwierdzić. Dopiero w dobie Oświecenia następuje ich zeolenie na gruncie nowych treści ideowych i nowego warsztatu malarzkiego.

Skłonnym byłbym przy tym sądzić, że lokalny płaszczyznowy tradycjonalizm odgrywa w uformowaniu się tego nowego warsztatu rolę pozytywną.

Jego związek ze środowiskiem rodzinnym, wyrażający się w naiwnym lecz skrupulatnym realizmie, stanowi pewnego rodzaju przeciwwagę dla modnej Ligiści włoskich i austriackich mistrzów sprowadzanych przez mecenat królewski i magnacki.

Połączenie owej biegłości ze wspomnianymi tradycjami lokalnymi daje w wyniku dzieła takich malarzy, jak Faworski, Wojniakowski, Peszka, Aleksandrowicz i Smuglewicz. Jakkolwiek mniej zreczni niż Bacciarelli i nie tak wykwintnie efektowni jak Grassi czy Lampi — artyści owi dają często obraz człowieka i epoki głębszy i rzetelniejszy, umacniając w sposób istotny własną tradycję naszego malarstwa, którego przecież nie mogliby sami stworzyć najbardziej utalentowani przybysze z zagranicy.

Z jednej więc strony artyści miejscowi zasilają zdobyty kunszt malarstwa elementami realizmu wywodzącymi się z tradycji lokalnych — z drugiej strony wybitni malarze pochodzenia obcego, jak Norblin lub Canaletto wstępując w środowisko polskie wzbogacają swą sztukę nowym, odkrywczym spojrzeniem na egzotyczną dla nich początkowo treść życia społecznego i obyczajowego w przybranej ojczyźnie.

Sądze, że owa te źródła realizmu malarzkiego trzeba w równej mierze brać pod uwagę, by wyjaśnić skok rozwojowy, jakiego dokonała nasza sztuka w oparciu o postępową ideologię i mądry mecenat doby Oświecenia.

Zjawisko to wraz z całym poprzedzającym je procesem dwoistości nurtu dworskiego i sarmacko-prowincjonalnego pobudza do różnorodnych refleksji. Sądze, że przede wszystkim obrazuje ono głęboki związek zachodzący pomiędzy narodową formą i realizmem w sztuce. Przegląd naszej galerii w XVII i XVIII stulecia pozwala bowiem stwierdzić, że trwałe wartości artystyczne nie da się zaszczyć przy pomocy modnych obiezysławiań ściganych z zagranią, o ile sztuka ich nie przetworzy się w nurcie życia lokalnego i nie pobudzi do rozwoju miejscowego. tradycji plastycznych, choćby to były tylko tradycje skromne i prowincjonalne.

Zagadnienie owego prowincjonalizmu, sprawa tzw. drugiego nurtu w malarstwie i jego wpływu na kształtowanie się zjawisk artystycznych dojrzałych — to niewątpliwie problemy dużej wagi, których prześledzenie i rozwikłanie może się okazać bardzo istotne, dla formowania się naszych sądów o narodowej tradycji realizmu polskiego.

Drugą sprawą, pobudzającą dziś szczególnie do refleksji przy zwiedzaniu sal Oświecenia, jest właśnie wspomniana mądrość ośrodków ówczesnego mecenatu, osiagająca w krótkim czasie i z niezwykłą skutecznością rezultaty, których nie zdolali uzyskać ani Wazowie, ani Jan Sobieski. Myszę więc, że z historii tego mecenatu, który w niełatwych warunkach potrafił zapoczątkować nowy okres wszechstronnego rozwoju sztuki narodowej, aktywnej i żywej społecznie — wiele konkretnych doświadczeń warto by wykorzystać i dzisiaj.

Przełom, który w końcu XVIII wieku dokonał się w naszej sztuce, był niewątpliwie przełomem trwałym, mimo że dalszemu rozwojowi sztuki nie sprzyjały warunki polityczne wynikłe z rozbiorów.

Świadczy o tym bogata sala klasycyzmu warszawskiego i z połowy XIX stulecia, po której następuje pokaz najświetniejszego okresu w dziejach naszego malarstwa — pokaz najbardziej kompletny i najobszerniejszy z dotychczasowych.

W nowej galerii wyeksponowano przede wszystkim duży zespół najwybitniejszych dzieł złotych twórców epoki: Michałowskiego i Rodakowskiego, Matejkę i Gieryskich. Rozbudowano również i wzmocniono doborom jakościowym ekspozycję malarstwa pejzażowego i rodzajowego II połowy XIX w. Znane obrazy omawianego okresu w nowym rozszerzonym układzie stanowią niewątpliwie podstawowy człon całej galerii, gdzie różnorodność i siła doznań artystycznych osiąga najwyższą kondensację, gdzie bez namysłów i docieków porównawczych widzi się na pewno naturalną odrębność myśli plastycznej, wyobraźni i temperamentu.

Myszę, że w tym właśnie najbardziej znanym dziale nowa Galeria dzięki zwięzłej przejrzystości układu i logicznemu zgrupowaniu niespotykanej dotychczas ilości dzieł wysokiej klasy — daje obraz sztuki polskiej uderzający nie tylko swą odrębnością na tle malarstwa europejskiego, ale równocześnie swą pełną europejskością na tle dziełowej naszej plastyki. Chcę powiedzieć więcej — porównując nasze malarstwo z okresu od Michałowskiego do Aleksandra Gieryskiego z równoległym dorobkiem innych narodów — sądze, że tylko Francuzi i Rosjanie wydali w tym czasie sztukę równie żywą, bogatą i dojrzałą artystycznie jak nasza.

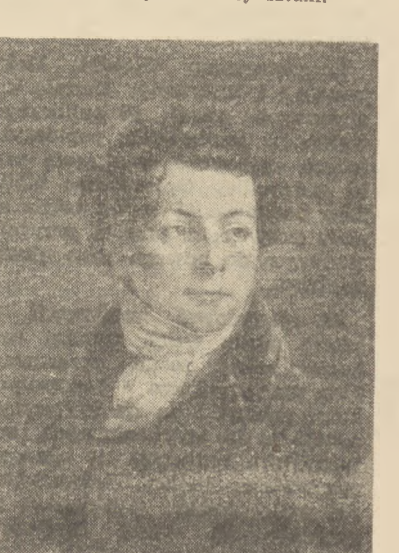
Wydobywanie wątku realistycznego wśród komplikujących się schyłkowych prądów początku XX w. nastrożycie niewątpliwie znaczne trudności organizatorom. Jak się zdaje, jednak wybrnięto z tych trudności dość pomyslnie, kładąc nacisk na istotne wartości humanistyczne, których nie brak zarówno w polskim impresjonizmie i koloryzmie, jak w równoległym mu nurcie symbolizmu secesyjnego.

Stosując tę samą zasadę, uporano się również z najtrudniejszym okresem międzywojennego dwudziestolecia, wystawiając przede wszystkim te dzieła, w których poprzez deformację i kolorystyczne rozprężenie materii, przeziiera rzetelna prawda ludzkiego wzruszenia. W takim układzie wartości najwybitniejsze miejsca zajmują Makowski i Waliszewski, reprezentowali też największą ilość płócien.

Postać, która wiąże „dwudziestolecie” i lata powojenne, jest Kowarski. Jego „Wędrowcy” zamykają sztukę wczorajszą, a „Proletariatczy” stoją u progu nowego malarstwa jako pozycja wysunięta, której — śmiem twierdzić — nikt jeszcze dotychczas nie przekroczył.

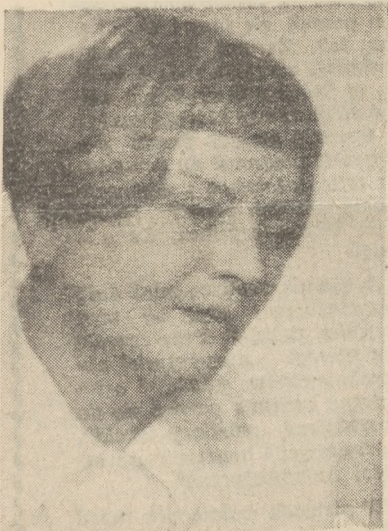
Zamyka galerię nieduży lecz dobry i rozsądny wybór najbardziej znanych prac z I i II Wystawy Ogólnopolskiej. Oto przeplatane pierwszymi refleksjami sprawozdanie ze wstępnych odwiedzin w nowej galerii.

Myszę, że urządzenie jej było pracą potrzebną i wartościową i, że pobudzając umysł i wyobraźnię, Galeria Narodowa stanie się istotnie żywym i cennym warsztatem pracy twórczej dla artysty i naukowca, a równocześnie, dostępnym każdemu, trwałym obrazem dorobku i dziełowej naszej sztuki.



BRODOWSKI ANTONI — Portret brata

## List do Marii Dąbrowskiej



Droga Pani Mario!

Oto minęła rocznica niespodziewana dla tych, którym blińska jest Twoja wciąż żywa i świeża proza. Czterdzieści lat twórczości. Jest to data umowna. A jednak skłania do spojrzenia ogarniającego całość, do wniosków i podsumowań.

Dziś pragniemy dać wyraz tylko tym myślom, które wynikły z czytelnego, bardzo osobistego obcowania z dziełami, które uczyniło te dzie-

ła powszechną w Polsce własnością, wprowadziło w krew naszej kultury.

Wyrazimy też chyba powszechne uczucia, dziękując Ci za to, że każde zdanie, które wyszło spod Twojego pióra brało początek z miłości do naszego języka, stając się z kolei pięknym jego pomnikiem i wzorem. Twoja proza jest kodeksem naszej mowy, nauką dla wszystkich, jak korzystać z języka w użytku codziennym. Dla pisarzy jest szkołą formy pięknej i czystej. Wyślimy też drugi tytuł naszej wdzięczności. Twórczość Twoja jest przykładem ścisłego współzycia artysty z historią. Ołbrzymi obszar doświadczeń społecznych, widzianych krajobrazów, zastyganych ludzkich trosk i uniesień, złożył się na cykl epicki, na zamknięty obraz bardzo wielu nocy i dni całego środowiska.

Kied, w okresie przedwyborczej walki o jednośło narodu głos Twój przestrzegał przed nlebezpieczeństwem odradającego się hitlerizmu, stuchaliśmy go z najwyższą uwagą jako wyrazu doświadczenia, troski i odpowiedzialności.

Podobne pilne zainteresowanie napotka każda Twoja nowa ksiązka, w której podejmiesz temat naszej epoki.

Zespół „Przeglądu Kulturalnego”

lenia, zawarta jest w powieściach Turgieniewa, który potrafił jednak dostrzec historyczną i społeczną istotę konfliktu nie tyle między dwoma pokoleniami, ile między dwoma poglądami.

Pierwsza powieść Turgieniewa ukazała się w roku 1858.

Był to „Rudin”. Spisane tu są owe gorzkie doświadczenia wychowanków lat trzydziestych, którzy, inaczej niż np. Hercen, nie potrafili do końca przemysleć historii. Rudin głosi abstrakcyjną ideologię postępu i wolności w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości — i, rzecz prosta, ponosi klęskę. Rudin ginie na paryskiej barykadzie w czerwcu 1848 roku, ale ta śmierć jest śmiercią Don-Kichota, a nie rewolucjonisty. Prototypem Rudina, jak sam Turgieniew przyznawał, był Bakunin, który w czasie gdy pisana była powieść, przebywał w twierdzy Szlisselburskiej.

Powieść, która wywołała żywą polemikę i dobitnie świadczy o tym, że Turgieniew w oczach współczesnych był pisarzem sięgającym w sam gąszcz bieżących wydarzeń. to „W przededniu”. Rozmyślenia o konieczności radykalnej przemiany w Rosji pociągaly za sobą nieuchronnie pytanie najważniejsze: kto ma tych przemian dokonać? Liberaltowie ludzili się, że zmiana przyjdzie może z chwiłą, gdy uzyskają wpływ na cara. Z uporem nie dostrzegano tej prawdy, że prowadzić dzieło oswobodzenia ludu mogą ci tylko, co z ludu są i z ludem żyją — nowa inteligencja, nowi ludzie. Turgieniew nie potrafił jeszcze dostrzec, że nowy człowiek, „raznoczywiec” już się narodził, już dojrzał. Czując sta-

bość własnego środowiska społecznego i rozglądając się za nowym bohaterem. Turgieniew znajduje go w osobie Bulgara, Insarowa, który należy do wolności swojej ojczyzny i czasowo przebywa na emigracji w Rosji. Pomijając wielką popularność tzw. sprawy słowiańskiej w owych latach w Rosji, charakterystycznym się wydaje, że nowy człowiek Turgieniewa ogranicza swój program do walki narodowo-wyzwoleńczej i że w kwestiach społecznych mniej ma do powiedzenia niż sam Turgieniew w „Notatkach myślowych”. Rzecz prosta, że czyniąc pisarzowi ten zarzut, należy brać pod uwagę względy cenzuralne. Młoda krytyka rosyjska mówiła, „raznoczywiec”. Dobro lubowa (w artykule poświęconym „W przededniu” p.t. „Kiedy na dejdzie prawdziwy dzień?”) stwierdza, że „Insarow, jako człowiek świadomie i całkowicie przeniknięty wielką ideą wyzwolenia ojczyzny i odegrania w tym roli czynnej, nie mógł rozwinąć i przejawić swojej indywidualności we współczesnym społeczeństwie rosyjskim”. Dobro lubowa wysuwając to twierdzenie i mówiąc, że dla szerokiej działalności nie ma miejsca w Rosji lat sześćdziesiątych, dodaje: „Sądzimy jednak, że teraz już w społeczeństwie naszym jest miejsce dla wielkich idei i uczuć, i że niedaleki jest ten czas, gdy idee owe będą można urzeczywistnić”. Słowem — Dobro lubow wyraźnie wskazał, że ideologia rewolucyjnych demokratów jest już sformułowana i że ten program właśnie będzie programem wyzwolenia Rosji i człowieka w Rosji.



BOZNANSKA OLGA

Portret dziewczynki



# DOKUMENT REWOLUCYJNEGO HEROIZMU

„Sztorm” w teatrze im. Mossouietu

SALOMON ŁASTIK

BY dać jak najciszejszy i zwięzły obraz rzeczywistości rosyjskiej, która znajduje swoje dramaturgiczne wcielenie w sztuce Bill-Bieleckowskiego pt. „Sztorm”, którą na owarcie swych gościnnych występów w Polsce zaprezentował nam teatr im. Mossouietu, sięgnijmy do krótkiego kursu historii WAP(b). Na stronicach 258—259 czytamy o owych latach (1919—1920) co następuje:

„...Rosja Radziecka została odcięta od swych głównych źródeł żywnościowych, surowcowych i opałowych.

Ciężko było w tym okresie w Rosji Radzieckiej. Brak było chleba. Brak było mięsa. Głód dręczył robotników. Robotnikom w Moskwie i Piotrogradzie wydawano po ósemce chleba na dwa dni. Były dni, kiedy chleba wcale nie wydawano. Fabryki były nieczynne: brakowało surowca, paliwa. Lecz klasa robotnicza nie traciła otuchy. Nie traciła otuchy partia bolszewików. Niestęchane trudności tego okresu i rozpaczliwa walka z tymi trudnościami wykazywały, jak niespożyta energia kryje w sobie klasa robotnicza i jak wielka, niezmierzona jest siła autorytetu partii bolszewickiej.

Partia przekształcała cały kraj w jeden wielki oboz warowny i przebudowała gospodarkę i kulturalno-polityczne życie kraju na modłę wojenną. Rząd Radziecki ogłosił, że „socjalistyczna ojczyzna znajduje się w niebezpieczeństwie” i wezwał lud do odparcia wroga. Lenin rzucił hasło „wszystko dla frontu” i setki tysięcy robotników i chłopców poszło dobrowolnie do Armii Czerwonej, na front. Na front poszła prawie połowa wszystkich członków partii i Komunistycznego Związku Młodzieży. Partia poprowadziła lud do wojny o ocalenie ojczyzny, przeciwko najazdowi wojsk interwencji cudzoziemskiej, przeciwko buntom obalonych przez rewolucję klas wyzyskiwaczy.

Akcja 11 obrazów „Sztormu” jest jakby żywą, udratowaną ilustracją niemożliwej siły klasy robotniczej oraz partii Lenina i Stalina, która potrafiła, mimo głodu, epidemii, dywersji, zniszczeń, zimą grzebić kontrrewolucję i interwentom, aby wyprowadzić łódź rewolucji ze sztormu bardziej jeszcze zahartowaną, mocną, niewzruszoną.

Największą zaletą tej sztuki jest, jak mi się zdaje, to, że autor potrafił w celnym indywidualizującym rysunku wydobyc typowe, klasowe oblicze z każdej postaci, że typowość nie została potraktowana jako przeciętna przeciętnych, lecz jako suma cech najbardziej reprezentatywnych dla danej klasy, warstwy społecznej, grupy.

Ludzie „Sztormu” mocno różnią się od siebie temperamentem, poziomem intelektualnym i sposobem wypowiedzania się, reagowania. Spokojny, opanywany i skromny przewodniczący rejonowego komitetu partii jest biegłym i odmiennym od zadzierzgiściego, niespokojnego, niepohamowanego marynarza;

trochę rozegzaltowany stary działacz partyjny, Rajewski, w niczym nie przypomina swoim zachowaniem inteligentki - redaktora; kurier - sprzątaczką u naczelnika wojskowego jest zupełnie odmiennego temperamentu i leksyki niż prosta chłopka, Kuriłowa. A jednak wszystkich bohaterów pozytywnych, mimo różnic wykształcenia i stopnia świadomości klasowej, cechuje czystość moralna, nieprzejednana wrogość ku białym, ofiarności i wierność sprawie rewolucyjnej, i c h rewolucji. Ten sam typ bogatej charakterystyczności cechuje galerię postaci wrogiego obozu: nie trudno wykazać różnicę między kierownikiem wydziału oświaty, butnym, nachalnym i cynicznym, szermującym rewolucyjną frazeologią



ZESPÓŁ PANSTW. TEATRU DRAMATYCZNEGO IM. MOSSOUIETU  
Scena ze sztuki Bill-Bieleckowskiego „Sztorm”. Od lewej: R. Platt ludowy art. RSFR w roli Rajewa, F. Gierga ludowy artysta ZSRR w roli przewodn. ukomu i G. Stawiniak w roli marynarza

gą, Szujskim, a udającym niezadarności wrogiem rewolucji, kierownikiem rejonowego wydziału zdrowia, między dwulicowym carskim pułkownikiem Bogomolowem a jego prawą ręką w montowaniu buntu garnizonu Tatarskim Ibragimowem. Lecz wszystkie te kanale charakterystyczne nienawisć ku rewolucji, chęć zatrzymania koła historii, sprzedajność i zdrada narodu, gotowość utopienia w morzu krwi wyzwoleńców mas i jej przywódców oraz — co najbardziej charakterystyczne — tchórzostwo.

Wróćmy na chwilę do postaci człowieka „Sztormu”. Jak już zaznaczyliśmy, przewodniczący partii na swój sposób reaguje na dobro i zło, umie panować nad sobą, ma swoją biografię, lecz w jego czujnym i wnikliwym stosunku do ludzi i spraw ludzkich, w jego umiejętności rozpoznawania istoty każdego spotykającego się z nim człowieka nie trudno zauważyć typowe cechy, charakterystyczne dla działaczy partii Lenina-Stalina, którzy dzięki zdolności przenikania zjawisk i ludzi, dzięki walorom moralnym i zdolnościom organizacyjnym potrafili skupić i zaktywizować masy robotniczo-chłopskie do

szczerości zamiarów wyzwoleniczych, zyskując masy, które widzą w komunistach spełnienie ich utajonych marzeń i tęsknot. I dlatego zakusy wroga spaliły na panewce, dąsły zwyciężając rewolucję, dlatego najszerze masy ludowe włączają się aktywnie w walkę z kontrrewolucją, dlatego nie ma takiej przeszkody, która by nie została przez partię i naród przełamana.

Takie są w ogólnych zarysach prawdy zobrazowane w 11 obrazach „Sztormu”. Wydaje mi się jednak, że jeśli te prawdy dają się tak łatwo odczytać, zaś każda z przebiegającej galerii postaci szcharakterizować, jest to przede wszystkim zasługa świetnej reżyserii J. Zawadzkiego i E. Stradomskiego, oraz znakomitego zespołu aktorskiego teatru im. Mossouietu. Ideowa żarliwość, głęboka odpowiedzialność i wysoka kultura gry aktorskiej — oto cechy charakterystyczne naszych gości.

Wymagałoby znacznego wysiłku odszukiwać pojedynczych scen, gdzieby można było dopatrzeć się jakiegos zewnętrznego patosu czy efekciarstwa, bo zasadniczo wszystkie sceny nasycane wewnętrznym patos walki o słuszną, żywo obcho-

dzącą zarówno widza, jak i wykonawców sprawę.

W traktowaniu postaci pozytywnych nie ma ani cienia koturnowości czy udanego namaszczenia. Widzimy na scenie najprawdziwszych ludzi, którzy umieją swobodnie się śmiać, dowcipkować, meżnie, po bolszewicku, cierpieć i gdy zachodzi potrzeba — bić bez pardonu wroga... Takim jest przede wszystkim przewodniczący partii w świetnym, pełnym wyrazu i prawdy życiowej wykonaniu F. Giergi. Ludzki, pełen wewnętrznej ciepła przy zewnętrznej „rubaszności” jest marynarz — wierny syn rewolucji (gra G. Stawiniak). Bogata w ekspresję jest kreacja R. Platta w roli oddanego rewolucji inteligenta...

Dochodzą do miejsca najbardziej trudnego dla reżenenta: jak uporać się z tak wielką ilością wykonawców godnych pochlebnej oceny? Podzielić na grupy, biorąc jako kryterium oceny wielkość czy epizodyczność roli? W innych teatrach byłoby to wyjściem nie najgorszym, ale tutaj zawodzi ono na całej linii. Zawodzi z tej prostej przyczyny, że najdrobniejszy epizod ma świetnego wykonawcę, że — podobnie jak w innych znanych nam radzieckich teatrach — nie ma tu podziału na wykonawców ról czołowych i epizodycznych, ponieważ epizody grają najlepsi mistrzowie sceny. I rzeczywiście, gdybyśmy trzymali się takiego podziału, wypadłoby nam pominąć milczeniem, czy tylko nazwać F. Rajewską, która z epizodycznej postaci aresztowanej spekulanki i sabotażystki stworzyła przepiękną kreację charakterystyczną. Musielibyśmy pominąć niezwykle plastyczną postać Ibragimowa w wykonaniu M. Rozen-Sanina, czy carskiego pułkownika Bogomolowa w interpretacji Abdulowa...

Powiemy więc, że niemal każdy z 40 wykonawców tej historycznej sztuki wnika głęboko w pamięć tak indywidualnym rysunkiem, jak i jego klasową treścią, że moskiewscy goście zaprezentowali nam szereg niezapomnianych scen o wielkiej wymowie poznawczej i mobilizującej, pokazali całe bogactwo środków — do lekkiej groteski włącznie — które uwypukliły ideę przewodnią utworu. Każda postać została potraktowana z ogromnym pietetem, każda stanowiła ogniwem wiążące koncepcję reżyserską w konsekwentną całość, w której jednak nie ma ani cienia „popisowości”, ponieważ triumfuje w niej zespołowość.

Właśnie zespół pod kierownictwem reżyserów wypełnił swoje główne zadanie: jak najprawdziwiej odtworzył sens realnych wydarzeń, które znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce. Patoś stał się nieodłączną częścią największej prostoty wyrazu, a epicki rozmach akcji osiągnął swoje urzeczywistnienie i wiarygodność poprzez głęboką prawdę postaci i obrazów.

Muzyka J. Biriukowa, osnuta na popularnych podcasy rewolucji motywach oraz dekoracja (scenograf W. Wozniak), charakterystyczna ludowłódką przez ukazanie, że akcja dzieje się w dawniej magnackich pałacach, posiada swoją wymowę i tworzy odpowiednie tło dla rozgrywającej się walki między ludźmi, którzy te pałace utracili a tymi, którzy „wczoraj byli nieczym, a dziś są stali wszystkim”.

Do udzielania informacji — przystąpił do gromadzenia własnej dokumentacji opartej na najnowszych oficjalnych źródłach radzieckich.

Dział Wydawniczy przygotowuje materiały do drugiego numeru Kwartalnika Instytutu Polsko-Radzieckiego oraz pracuje nad wydaniem broszur zawierających najbardziej wartościowe wykłady naukowe z roku ubiegłego. W nowym roku akademickim biblioteka rozszerzy zakres swej pracy.

W dniu 2. X. br. Instytut otrzymał w darze od Wszechniowskiego Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Moskwie kilka tysięcy książek o wyjątkowej wartości naukowej oraz aparaty filmowe wraz z dużym asortymentem filmów.

Akcja wykładów publicznych na rok 1952/53 uległa pewnej modyfikacji. Czterocznym tematyka wykładów została ujęta w 8 następujących cyklach:

1. literacki
2. historyczny
3. społeczno - polityczny
4. pedagogiczny
5. przyrodniczy
6. zagadnienia pawłowizmu
7. kulturowy
8. nauki ścisłe i techniczne.

Każdy cykl zawiera 10 wykładów i odpowiada 10 miesiącom w roku, objętych akcją odczytów. Odczyty z każdego cyklu będą miały swój stały dzień w miesiącu. I np. pierwszy poniedziałek każdego miesiąca poświęcony będzie tematyce literackiej, pierwszy czwartek — historycznej itd.

Podobnie jak w roku ubiegłym, Instytut zapewnił sobie współpracę w akcji wykładowej najwybitniejszych znawców zaplanowanych zagadnień.

Wierzymy, że Instytut Polsko-Radziecki w ogromnym stopniu przyczyni się do pogłębienia i utrwalenia przyjaźni narodu polskiego i radzieckiego, przyjaźni o której marzyli niegdyś najlepsi synowie Polski i Rosji.

## Nowiny Plastyczne

WYSTAWY KRAKOWSKIE

Wystawa „Z warsztatu malarza-realisty: krajobraz” zorganizowana z inicjatywy Muzeum Narodowego w Krakowie, choć otwarta od wielu miesięcy, wciąż cieszy się wielkim powodzeniem. Wspomniata wystawa zawiera rysunki artystów ze środowiska krakowskiego, takich jak Głowacki i Płonczyński, działających w pierwszej połowie ubiegłego stulecia, oraz szkoły warszawskiej, którą reprezentują Gerson, Zalewski, Schuppe, Kostrzewski. Celem wystawy było pokazanie narastającego nurtu realistycznego w rysunku krajoznawczym, na przykładach prac najtypowszych dla dwóch środowisk: krakowskiego, gdzie możemy śledzić formowanie się tego nurtu, i warszawskiego, w którym osiąga on pełną dojrzałość.

Następną wystawą z tego samego cyklu będzie przygotowana obecnie ekspozycja: „Warsztat malarza-realisty: tematyka rodzajowa” również dotycząca wieku XIX (rysunki, akwarele).

Organizowanie wystaw tego rodzaju jest niezwykle pożyteczne przede wszystkim dla naszych malarzy oraz studentów Akademii i Szkół Plastycznych, którzy mogą się zapoznać z warsztatem artystów dziewiętnastowiecznych i związanymi z tym warsztatem zagadnieniami kierunku realistycznego w sztuce polskiej, tak aktualnymi w chwili obecnej.

W ramach Miesiąca Pogłębień Przyjaźni Polsko-Radzieckiej zostanie otwarta w Krakowie wystawa „Muzealnictwo radzieckie” w reprodukcjach i fotografiach, którą sprowadza się z Poznania. Wystawa obejmie wszystkie działy muzealnictwa, od artystycznych do przyrodniczych; szczególnie ciekawy jest dział architektury ukazujący muzealne zespoły architektoniczne rozmaitych odciegów i krajów Związku Radzieckiego.

TEKA ORŁOWSKIEGO

W ślad za teką obejmującą prace Wyczołkowskiego, CPLA wyda, jako drugą z kolei, tekę zlozoną z 12 reprodukcji barwnych Aleksandra Orłowskiego. Opracowanie i wstęp dr Heleny Blumówny.

NOAKOWSKI  
WE WROCŁAWIU

W najbliższych dniach zostanie otwarta w Poznaniu wystawa „Architektura rosyjska w twórczości Noakowskiego” opracowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Będzie to ciekawy przegląd prac znakomitego rysownika związanych z tematyką rosyjską.

ODCZYT I Dyskusja  
W ZWIĄZKU PLASTYKÓW

W Klubie ZPAP w Warszawie rozpoczął się cykl odczytów obejmujących estetykę marksistowską i zagadnienia realizmu, w opracowaniu dr

L. Kaltenbergha. Pierwszy odczyt otwierający cykl miał za temat „Sformułowanie typów piękna w estetyce marksistowskiej”; następne mówić będą o „Rewizji historycznych określeń wjęciu burżuazyjnych dzieł sztuki” oraz o „Kryteriach realizmu w sztuce w okresie przeuściastycznym”; wreszcie, ostatni, o „Kryteriach realizmu w sztuce w społeczeństwie socjalistycznym”.

O NAWRÓT DO REALIZMU  
W MALARSTWIE  
FRANCUSKIM

„Zaczęło się od śmiechów, kpinek, żarcików i wymysłów na akademickość. Trwało to długo — trzy lub cztery lata. Trzeba było pracować ubrew i na przekór temu wszystkim. Nie była to sprawa łatwa, przyniosła jednak tak dobre rezultaty, że przeciwnicy musieli sięgnąć do mniej eleganckich środków: do szerzenia kalumni mających na celu rozbicie solidarności walczących, do interwencji policji wreszcie, która poczęła zdejmować obrazy ze ścian sal wystawowych...”

Tak mniej więcej zaczyna Marcel Cornu w „Tous les arts” opowieść o perypetiach realistycznego malarstwa we współczesnej Francji.

Nawrót do realizmu w malarstwie wydał się reakcyjnemu rządowi francuskiemu sprawą tak niebezpieczną, że nie pożałował pieniędzy, by przy pomocy Amerykanów zmontować w ubiegłym roku w Paryżu gigantyczną antypropagandową wystawę: poprzez Renoira i Maneta coraz odleglejsze sale ukazywały obrazy coraz bardziej abstrakcyjne, jak gdyby abstrakcjonizm był jedynym i koniecznym wynikiem poprzedniej epoki. O nawrocie do realizmu ani słowa.

Potoczyła się dyskusja o wolności artysty, o odpowiedzialności artysty. Gorący problem. Zagląający w oczy wszystkim współczesnym twórcom. Malarze francuscy wychowani na sztuce abstrakcyjnej poczęli się łamać z sobą. Jak to? Zerwać z ulubioną techniką, zarzucić rodzaj sztuki, w którym zdobyli już doświadczenie i w którym uzyskali uznanie swojej grupy odbiorców, powrócić do żmudnego terminatorstwa i wypracowania nowych zasad? Ile do tego trzeba wysiłku, ile odwagi!

A jednak realizm miał dość przyciągającej siły, by tego wysiłku zażądać. Przerzucając szeregi „nieugiętych” abstrakcjonistów, młodzież artystyczna zaczyna gnać się do poszukiwań „wielkiej sztuki”, „pełniejszej i bogatszej w wartości humanistyczne”.

W pismach walczących przed kilkoma laty zaczęły z realizmem. Teraz odzwiały się nieśmiało pozytywne głosy krytyków. Tegoroczny sezon jesienno — stwierdza na zakończenie Cornu — stanie się nowym przeglądem ugrupowania sił we francuskim świecie plastycznym.

ha.

## O INSTYTUCIE POLSKO-RADZIECKIM

ZYGMUNT MŁYNARSKI

„... Lepiej poznać wielki naród radziecki, to znaczy głębiej pokochać lud bohaterów, młotujących pokój i wolność, przodujących ludzkości naród Lenina i Stalina” — mówił podczas otwarcia Instytutu Polsko-Radzieckiego Edward Ochab.

W tych krótkich, ale jakże pełnych treści słowach można by zamknąć cele i zadania Instytutu Polsko-Radzieckiego. Minęło dziewięć miesięcy od dnia otwarcia Instytutu i właśnie teraz w Miesiącu Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej dobrze jest podsumować wkład jaki Instytut włożył w dzieło zbliżenia narodu polskiego i radzieckiego.

Instytut Polsko-Radziecki, realizując swe naczelną zadanie, mianowicie udostępnienia społeczeństwu polskiemu prawdziwej, jak najszerzej pojętej wiedzy o Związku Radzieckim, w dotychczasowej swej działalności rozwinął następującą pracę:

W okresie od 1.II.1952 r. do 15.VII.1952 r. zorganizowany został 6-miesięczny Kurs Wiedzy o ZSRR dla czynnych nauczycieli języka rosyjskiego.

Zorganizowano Ośrodek Dokumentacji i Informacji. Zostało ogłoszonych ponad 40 publicznych wykładów naukowych, popularizujących najnowsze osiągnięcia nauki radzieckiej. Opracowano bibliotekę naukową... Przerwa letnia została poświęcona pracom przygotowującym do nowego roku akademickiego.

Na sierpniowej konferencji, w której udział wzięli wybitni naukowcy polscy, został opracowany plan prac naukowych - badawczych, które polegać będą na krytycznym podejściu do entymologów, burżuazyjnych koncepcji i ukazaniu rzeczywistej historii demokratycznej walki narodu polskiego i rosyjskiego „za waszą wolność i naszą”, na zdarcie grubej warstwy fałszu świadomego i nieświadomego

domoego, na wykryciu prawdziwego oblicza związków i wpływów kulturalnych i naukowych, które w ciągu dzieł łączyły postępowych ludzi obu narodów, na udostępnieniu osiągnięć przodujących nauki radzieckiej, literatury, sztuki. Prace głównie prowadzone są w kierunku badań nad wzajemnymi wpływami literackimi.

Zgodnie z wytycznymi I Kongresu Nauki Polskiej oraz Komitetu Słowianoznawstwa i Rusycystyki Akademii Nauk Instytut Polsko-Radziecki planuje, koordynuje i prowadzi badania nad zagadnieniami stosunków literackich polsko - radzieckich, polsko - rosyjskich, ukraińskich i białoruskich.

Program tych badań został wyłożony w artykule prof. dr. Mariana Jakóbca pt. „Stan i potrzeby naukowego badań nad stosunkami literackimi polsko-radzieckimi” (Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego, I, str. 7 — 28).

1. Początek sławy literackiej M. Gorkiego w Polsce.
2. Dramaty Gorkiego na scenach teatrów Polski Ludowej.
3. O polskich przekładach powieści Gorkiego.
4. M. Gorki w świetle polskiej krytyki literackiej.
5. Wl. Majakowski w Warszawie i o Warszawie.
6. Znaczenie Majakowskiego w rozwoju współczesnej poezji polskiej.
7. Powieści F. Panfiorowa, W. Katarjewa i F. Gładkova w polskich przekładach i krytyce literackiej.
8. „Poemat Pedagogiczny” A. Makarenki w Polsce.
9. Powieści M. Ostrowskiego w polskich przekładach i krytyce literackiej itd.

Sekcja Językowa zaplanowała prace nad opracowaniem naukowe-

go słownika rosyjsko - polskiego i polsko - rosyjskiego.

Sekcja Historii prowadzić będzie w dalszym ciągu pracę nad wykryciem współdziałania sił postępowych Polski i Rosji w walce o narodowe i społeczne wyzwolenie.

Sekcja Kultury zajmie się badaniem wpływów kulturalnych rosyjskich i radzieckich na sztukę w Polsce.

Przy Sekcji Językowej organizuje się Poradnia Językowo - Metodyczna. Poradnia ma na celu niesienie pomocy wykładowcom języka rosyjskiego szkół różnych typów i stopni w podnoszeniu swych kwalifikacji zawodowych przez popularyzację osiągnięć nauczycieli radzieckich. W Poradni nauczycieli znajdzie wzorowy rozkład materiału nauczania dla swego typu szkoły, przykładowe konspekty lekcyjne, pomoce naukowe, bibliografię itp.

Poradnia też będzie zbierać materiały z terenu i opracowywać je naukowo.

Poprzez Poradnię Instytut realizować będzie w Instytucie VII Plenum KC PZPR postulat podnoszenia kwalifikacji zawodowych nauczycieli bez odrywania ich od warsztatu pracy.

Dnia 1.X.br. został otwarty Roczny Kurs Wiedzy o ZSRR o kierunku językowo - literackim oraz historyczno - społecznym. Słuchacze Kursu to absolwenci studiów wyższych I stopnia — humanisci. Słuchacze zdobywają na Kursie wiedzę o Związku Radzieckim, by potem przenieść ją do szkół, instytucji wydawniczych i kulturalnych. Część najbardziej uzdolniona zdobyć podstawę do kontynuowania pracy naukowej w obranym przez siebie kierunku.

Ośrodek Dokumentacji i Informacji, który w pracy dotychczasowej ograniczył się raczej tylko



## NOWE MEBLE

Z inicjatywy i pod kierunkiem Instytutu Urbanistyki i Architektury zostały podjęte prace nad opracowaniem mebli do nowych, małych mieszkań — w socjalistycznych osiedlach.

Powołano w tym celu Komisję, w której skład weszli przedstawiciele zainteresowanych związków zawodowych i delegaci instytucji państwowych, a mianowicie: Polskiego Związku Artystów Plastyków, Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej; 3 instytutów naukowych: Instytutu Urbanistyki i Architektury, Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego i Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; Centralnego Zarządu Przemysłu Meblarskiego, Laboratorium Przemysłu Drzewnego, Centrali Handlowej Przemysłu Drzewnego i 3 ministerstw: Ministerstwa Budowy Miast i Osiedli, Ministerstwa Przemysłu Lekkiego i Ministerstwa Drobnej Wytwarzalności i Rzemiosła.

Dzięki temu, że resortowe ministerstwa wyraziły zgodę na poparcie akcji Instytutu Urbanistyki i Architektury i postanowiły przeznaczyć fundusze potrzebne na ten cel, powstały realne szanse rozwoju prac Komisji zorganizowanej przez Instytut.

W wyniku wspólnych narad postanowiono: 1) opracować szczegółowy program prac Komisji, oparty na preliminarzu budżetowym, 2) stworzyć zespół projektantów, 3) opracować dla nich wskazówki, 4) zapoznać ich szczegółowo z technicznymi metodami produkcji mebli w państwowych fabrykach C.Z.P.M. i materiałami, z których są produkowane, 5) zbliżyć projektantów do wykonawców ich projektów, a więc: robotników, racjonalizatorów i technikami zatrudnionymi w fabrykach, aby wspólnie z nimi omówić i szczegółowo rozpatrzyć sposoby realizacji modeli, według opracowanych projek-

tów, i 6) zbliżyć projektantów z użytkownikami jako odbiorcami tych mebli.

W następnym etapie działalności Komisji przewidziana jest wystawa modeli mebli w blokach zawierających typowe, małe mieszkania, dla których meble zostały zaprojektowane, aby sprawdzić ich użyteczność, a także celowość, użyteczność i walory estetyczne mebli i nowoutworzonego wnętrza.

Łącznie ze zorganizowaniem wystawy planowane jest wydanie katalogu nowych mebli z ich szczegółowym omówieniem w zespolach architektów, plastyków i przedstawicieli użytkowników.

Na odczew Komisji, skierowaną do plastyków i architektów zajmujących się projektowaniem mebli, zachęcającą do wzięcia udziału w akcji, zgłosiło się ponad 50 specjalistów z Warszawy i terenu. Przyjmowane są dalsze zgłoszenia. J. G. W.

## NOWY DOM KULTURY

W dniu 9.XI.br. w Stalowej Woli został oddany do użytku nowo-wybudowany Dom Kultury.

Stalowa Wola, miasto, którego budowę rozpoczęto przed wojną (w ramach tzw. Centralnego Okręgu Przemysłowego), obejmowało dwie niewielkie, a przeciwstawne sobie dzielnice: okolice dyktorskich wili i robotniczych bloków. Władza Ludowa rozbudowując rozpoczęte osiedla nie tylko tworzy jednolite miasto z dawniej przeciwstawnych dzielnic, lecz także uzupełnia przede wszystkim braki w wyposażeniu miasta w urządzenia socjalne i usługowe, których budowa w dzielnicach robotniczych była dla kapitalisty zadaniem dalekoplannym, a zatem — niewykonywanym. Buduje się więc szkoły, przedszkola, żłobki.

Dom Kultury został wzniesiony wg. projektu szkicowego inż. inż. Hanny Szwemini-Paterowej i Wła-

dysława Lewandowskiego i wg. projektów technicznych wykonanych pod kierunkiem inż. Hanny Szwemini-Paterowej.

Budynek (o kubaturze 27.000 m<sup>3</sup>) zawiera salę teatralną na 1000 miejsc wraz z urządzeniami scenicznymi i garderobami oraz bogatą część klubową ze świetlicą na 400 osób, bibliotekę, czytelnię itp.

Oddany do użytku budynek jest wyrazem najnowocześniejszych poglądów na treść użytkową i wygląd domu kultury, a równocześnie jest przykładem naszych osiągnięć w zakresie stałego podwyższania poziomu nowej kultury, kultury ludzi pracy.

## KONFERENCJA NAUKOWO - HLTORYCZNA URBANISTÓW

W dniu 8.II.br. odbyła się, zorganizowana przez Towarzystwo Urbanistów Polskich, konferencja poświęcona omówieniu wyników badań historycznego układu zawodowego i ruchu ludności miast Dolnego Śląska w wieku XVIII. Referaty dra Tadeusza Ładogórskiego, dra Władysława Dziewulskiego oraz dra Stefana Golachowskiego, oparte na źródłowych studiach zachowanych archiwów szeregu miast śląskich, naświetliły zagadnienia rozwoju społeczeństwa w tych miastach, sprzeczności narastających w miarę wrażliwości ekonomicznej klasy posiadającej w mieście i odbijających się w układzie przestrzennym miasta, w podziale na dzielnice według warstw społecznych.

Referaty, jak również dyskusja nad nimi, dają materiał do kształtowania teorii rozwoju ludności w miastach, rozwoju formy miasta w zależności od ustroju społecznego-podporządkowanego. Analiza przeszłości i poznanie praw rozwoju miasta stwarza podbudowę dla formowania miast nowego, socjalistycznego społeczeństwa.

## PLANY „DEFY” NA ROK 1953

Plan produkcyjny wschodniemiejskiej „Defy” na rok 1953 obejmuje 15 nowych filmów fabularnych. Znajdzie się tu wielki, dwucyfrowy film biograficzny o Ernście Thälmannie, filmy historyczne o wydarzeniach 1813 roku i o romantycznym związku pirackim z końca XIV wieku, kierowanym przez Klausa Störtebeckera. Licznie reprezentowane są filmy o współczesności. „Pin” opowiadać będzie o murarzach budujących w „warszawskim tempie” berlińską Aleję Stalina, „Most w Breisach” opowie w sensacyjnej formie o codziennym życiu współczesnego, prostego Niemca, „Przymierze” — o łączności inteligencji z klasą robotniczą. Jeden film mówi o niemieckich włókiennikach. Trzy filmy poświęcone będą współczesnej wsi, z nich jeden — to wesoła komedia. Inna komedia, „Trzecia półka na lewo u dołu”, skierowana będzie satyrycznym ostrzem przeciw biurokratom, jeszcze inna będzie wodewilem osnutym na tematach odbudowy. Przewidywany jest wreszcie film szpiegowski.

## „I MORZE SIĘ USPOKOIŁO”

Taki jest tytuł filmu, który realizuje wybitny filmowiec węgierski Gyula Illes. Zakrojony na dużą skalę film opowiada o dniach rewolucji marcowej w 1848 roku. Czołową postacią filmu jest Sándor Petöfi, którego rolę kreuje Janos Görde. Obok niego zobaczymy walczącego „za wolność naszą i waszą” generała Józefa Bema.

## CARNÉ UCIEKŁO OD FILMU

Marcel Carné, autor „Ludzi za mgłą” i „Komediantów”, jedna z najsilniejszych indywidualności filmu francuskiego, porzucił ostatecznie pracę w kinematografii. Bezpośrednim powodem są kłaski finansowe, jakie spotkały kolejno trzy jego ostatnie filmy. Powód pośredni, a bardziej istotny — okupacja francuskich ekranów przez tandetę hollywoodzką, rozprowadzaną po dumpingowych cenach.

rat przechodził korytarzem w swoim białym kitlu, zatyka uszy.

Na ulicy wyrastają Niemcy jak spod ziemi. Przejżdżają autami, idzie śpiewając oddział żołnierzy. Jeden z nich mówi, że ofensywa odparła. Czy to jest zły sen, czy tamto był dobry? Józek przytłacza z wiadomością, że radzieckie czołgi prze-darły się do Bronowic. Przed jakimś czasem dobre wiadomości Józka wspinały się sprawdzały. Teraz znowu nikt mu nie wierzy. Ostry nalot. Sto-



Rys. Szymon Kobylński

## 15 stycznia.

Na mieście ruch i ożywienie. Rzecz ciekawa, Niemcy chodzili dotąd wolno, spokojnie z pogardliwym wyrazem twarzy, Polacy przemijali się chłystkiem i nerwowo. Dziś Niemcy jakby się starają, żeby ich najmniej było widać. Polacy chodzą sobie swobodnie, spokojnie, z takim pewnym, trochę ironicznym wyrazem twarzy. W ciągu dnia, parę nalołów. Niemiec z sąsiedniego domu, który zawsze chodził w partyjnym mundurze, wszedł w cywilu do oblodzonego Józka walizkami auta i odjechał. Józek twierdzi, że w nocy słyszał artylerię. Całą noc nasłuchiwał w pół śnie. Nic nie słyszał.

## 17 stycznia.

Nawet nasłuchiwać nie trzeba. Artyleria grzmi aż miło. Odwili, błoto, Niemcy tonieją jak śnieg. Józek twierdzi, że można na ulicy dać zandarmowi w mordę bez żadnych konsekwencji. Mówi, że zamierza wypróbować to po południu. Czemużby taki odważny dopiero pod osłoną artylerii radzieckiej? Pokłócił się.

## 18 stycznia.

Józek przyjechał wcześniej rano z wiadomością, że nie ma w mieście już ani jednego Niemca. Chciał wypróbować to, o czym wcześniej mówił, ale już nie było na kim. Wszyscy, nawet ciężko chorzy z lecznicy wybierają się na miasto. Niespodzianie zjawia się niemiecki żandarm w pełnym rynsztunku i każe płacić mandat karny za niezaciemnienie wieczornego okna. Konsternacja. Pytam Józka czemu nie dokonał na żandarmie swojej próby. Odpowiada w taki sposób, że Zośka lekarka, która aku-

## CONCERTINO NA FORTEPIAN I ORKIESTRĘ JANA KRENZA.

Ostatnie dzieło Krenza mimo pozorów tradycjonalizmu (zwłaszcza gdy chodzi o szatę harmoniczną i momenty stylistyczne) jest kompozycją, na pewno nowoczesną, a przy tym nie kokietającą słuchacza jakimś tanim eksperymentatorstwem, jakąś swoistą manierą, która, niestety, a nas często bywa uważana za decydującą o zaliczeniu dzieła do nowoczesnych. Prosty, ale nie akademicki język harmoniczny Krenza jest w takiej kompozycji najzupełniej uzasadniony, ba, konieczny. Doskonała instrumentacja, raczej stosowana w porównaniu z innymi autorami Krenza, gdzie słyszeliśmy niekiedy formalistyczne popisy instrumentacji „same dla siebie”, świetnie harmonizuje ze swoistą kameralnością w twórczości i służy wyraźnie podkreśleniu momentów treściowych Concertino. Wyjątkowa melodyjność tematyki, zwartość formy — oto główne plusy najnowszej kompozycji Krenza, nie mówiąc już o stronie pianistycznej.

Na uwagę zasługuje oryginalna koncepcja konstrukcji formalnej. Sam początek części I — to wolny wstęp — monodia \*) klarinetu. Pomysł bardzo rzadko spotykany, aby rozpoczynać allegro sonatowe koncertu wolną intradą, która przystoi raczej symfonii. Poza tym rozwijanie swego rodzaju „wariacji” pierwszego tematu allegro sonatowego (przed pojawieniem się tego tematu) w tutti, reprezentowanym przez... jeden instrument, świadczą o świeżości i oryginalności pomysłów kompozytora. Z tego widać, że forma allegro sonatowego nie jest dla Krenza jakimś skończonym schematem, ale powstaje i zmienia się w miarę rozwijania się treści muzycznych. Jedynym może zastrzeżeniem byłoby to, że w dążeniu do idealnego wyrównania partii orkiestry i partii fortepianu Krenz zbyt słabo podkreśla moment tradycyjnej kulminacji koncertu: kadencję. Sądzę, że przynajmniej tu należałoby bardziej wyeksponować rolę instrumentu koncertującego, zwłaszcza, że cała I część ma charakter pewnej odmiany symfonii koncertującej.

Druza część koncertu odznacza się świąteczną melodyką i posiada — mimo pewnych akcentów dramatycznych w przebiegu środkowym — charakter sielankowy. Nie wiele moglibyśmy przytoczyć przykładów z nowoczesnej literatury fortepianowej takiej pogodnej, bezpretensjonalnej i szlachetnej w swym wyrazie melodyki.

Część trzecia, pełne temperamentu rondo stanowi — mimo pewnych dłużyzn — doskonale zharmonizowane z całością zakończenie Concertino.

Pogodny, optymistyczny nastrój całości, kameralność faktury, a co za tym idzie umiar w doborze środków wyrazu, co świadczy o wysokiej kulturze muzycznej kompozytora — wszystkie te cechy sprawiają, że w Concertinie mamy

## Z PRZEKŁADÓW RADZIECKICH

W dziedzinie przyswojeń z literatury radzieckiej i rosyjskiej wydawnictwa nasze wchodzi w okres, który można by nazwać okresem uzupełniania i porządkowania. Następuje on po pierwszej fazie, kiedy zaspokajano potrzeby najpilniejsze i kiedy nie istniał jeszcze u nas wyspecjalizowany aparat naukowy i wydawniczy zdolny udźwignąć realizację zamierzeń bardziej monumentalnych.

Rozproszone i niekompletne wydania klasyków rosyjskich i radzieckich, przepracowywane obecnie na nowo i uzupełniane, przyjmują postać edycji serijnych w jednolitym opracowaniu filologicznym i krytycznym, w jednakowej szacie graficznej. Znajdą się wśród nich wydania pełne.

Obok ukazujących się już dzieł Tolstoj (wyszły już „Zmartwychwstanie” w przekł. Rogowicza i „Anna Karenina” tłumaczona przez Iłakowiczównę) ukazywać się będą dzieła wszystkie Turgeniewa i Gorkiego. Świeżo ukazała się nie tłumaczona dotąd na język polski „Kronika rodziny” Siergieja Aksakowa (PIW, przekł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski) pełna autentycznych relacji o pańszczyźnianych stosunkach na wsi rosyjskiej.

## NOWY START STAREGO WYDAWNICTWA

Chodzi o wydawnictwo Towarzystwa Wiedzy Powszechnej. Działalo ono dotychczas w formach niemal pozaskazykowych. Małe broszurki, na pewno zresztą zasłużone, ale stosunkowo nieatrakcyjne z wyglądu, przy tym zwięzłe, streszczające zagadnienia do wymiarów i formy niemal encyklopedycznej. TWP wyszło niedawno na rynek z nowym typem edycji popularnej: prostą w języku, ale rozbudowaną problemowo książką, która nie lęka się być prawie monografią zagadnienia,

przykład harmonii między zamierzeniem twórczym a wykonaniem: doskonałą całość artystyczną. Kompozytorowi nie tyle „udało się” napisać Concertino, lecz po prostu stać go było na to. Pomysłowy; ileż to razy zdarza się, że niedostatek inwencji, czy nieporadność techniczna „zmuszają” kompozytora do pisanja „sonatin” i innych mniejszych dzieł. Wtedy słyszemy albo rzeczy nudne, albo niedorozwinięte. Żaden z tych wypadków nie zachodzi u Krenza.

Nie wątpimy jednak, że nasi wirtuozi zainteresują się tą nową pozycją polskiej pianistyki.

ZB. WISZN.

## NA ŚLĄSKU

Filharmonia Śląska wykonała w październiku zobowiązanie powzięte w związku z wyborami i XIX Zjazdem KPZR. Plan usługowy Filharmonii został wykonany w 180 proc.

Chór WDK „Ogniwo” pod dyr. Karola Strzygi przygotował wraz z orkiestrą filharmoniczną kantatę T. Szeligowskiego „Karta serca”.

Po raz pierwszy wielki zespół symfoniczny dotarł do Sierakowa w powiecie lublińskim.

## KONCERTY MIESIĄCA POGŁĘBIENIA PRZYJAŹNI POLSKO - RADZIECKIEJ

W całym kraju odbywają się koncerty poświęcone muzyce radzieckiej i klasycznej muzyce rosyjskiej. Arcydzieła muzyczne o znaczeniu ogólnoludzkim, jak np. V Symfonia Szostakowicza czy Koncert fortepianowy Czajkowskiego rozbrzmiewają w ołtarzach i w Bydgoszczy, i w Olsztynie. Zwracają uwagę ambitne plany Filharmonii Krakowskiej, która przygotowała Festiwal Muzyki Radzieckiej symfonicznej i kameralnej, obejmujący dzieła Prokofiewa (jeden koncert w całości poświęcony temu kompozytorowi), Gliera, Szostakowicza, Miaskowskiego, Kabalewskiego, Szabalina i Knippera. Ciekawy program VII koncertu Opolskiej Orkiestry Symfonicznej objął mniej znane utwory, jak Suite kołchozowa Knippera i Wariacje na harfę Glinki.

## „HALKA” W FINLANDII

Po piętnastu latach Opera w Helsinkach przystąpiła do wznowienia „Halki”. Projekt ten narodził się podczas podróży do Polski przedsiężwziętej w czerwcu br. przez dyrektora tej opery p. Sulo Rääkönen i prof. Leo Funtke'a na zaproszenie naszego Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą.

Na wieść o zamierzonej premierze część krytyków fińskich miała zrazu pewne obawy i wątpliwości, czy muzyka „Halki” nie należałaby do zwietrzałych, czy libretto nie jest zbyt konwencjonalne i czy wobec tego nie lepiej było sięgnąć

po inną jakąś pozycję z repertuaru współczesnych dzieł operowych.

Jednak premiera, która odbyła się 3.X. br. z miejsca podbiła nawet poupatrywanych o wolorach „Halki”.

Cała prasa fińska zalicza „Halkę” do szczytowych osiągnięć Opery w Helsinkach. Słowa „triumf” i „zwycięstwo” występują w wszystkich najwybredniejszych nawet krytyków oceniających premierę.

Nie mają oni słów uznania dla pracy reżysera Merunowicza i jego realistycznej interpretacji „Halki” opartej na inscenizacji Leona Schillera, dla rozmachu i talentu choreografa Paplńskiego, który zelektryzował cały korpus baletowy opery w Helsinkach, wydobytą z nich maksymalną „słowiańską ogień i elastyczność”.

Wszystkie recenzje podkreślały również nie spotykany dotąd na scenie fińskiej splendor barw i piękności dekoracji, projektowanych przez J. Koskińskiego, a realizowanych przez Kaarlo Haanpää. Kostiumy wg. projektu Cybulskiego wykonane zostały w atelier Opery pod nadzorem Mimmi Grönroos. Dyrygował prof. Leo Funtke.

„Halka” w Operze w Helsinkach jeszcze raz dowiodła swej żywotności i piękna, budząc wśród publiczności fińskiej uczucia przyjaźni i zainteresowania dla narodu polskiego.

## „BUNT ŻAKÓW” W DREZNIE

Festiwal muzyczny Drezna (Dresder Musiktag) rozpoczął operą Tadeusza Szeligowskiego „Bunt Żaków” (do libretta R. Brandstaettera). Kierownictwo muzyczne powierzono Zdz. Górzyskiemu. Opera polska znalazła żywotne uznanie wśród publiczności niemieckiej. W rolach głównych wystąpili A. Miltzinnoff (Konopny), M. Dorka (Anna), M. Huebner (król).

## LUTOSŁAWSKI PATRONEM UCZNIÓW NIEMIECKIEJ SZKOŁY

Uczniowie 10 klasy szkoły w Herzberg (NRD) przestali kompozytorowi Witoldowi Lutosławskiemu zbiorowy list, w którym dziękują za objęcie patronatu. — Z opisu życia szkolnego dowiadujemy się m. in. o tym, że chór szkolny ma w programie również i polską piosenkę ludową. List zawiera słowa przyjaźni pod adresem uczniów polskich szkół.

## SPROSTOWANIE

W Nr. 10 naszego pisma, w artykule I. Turskiej omyłkowo przypisano wystawienie baletu „Czerwony Mak” Operze Poznańskiej. Polska premiera baletu R. Gliera odbyła się na scenie Państw. Opery we Wrocławiu.

S. J.

# SPRAWY KSIĄŻEK

Wśród wielu mniejszych i większych serii obejmujących np. radio i architekturę, znajduje się w planach duży cykl książek o literaturze. Materiał do uwag nasuwa niewielka, świeżo wydana praca Romana Karsta pod tytułem „Lew Tolstoj”. Jest to zarazem biografia L. Tolstoj, podbudowana wiadomościami o najszerszej pojętej dynamice społecznej Rosji tej epoki, jak i analiza marksistowska dzieła pisarza. Autor zadał sobie trud wyłożenia nielatających problemów w formie bardzo przystępnej, umożliwiającej zdobycie wiedzy o przedmiocie i przyswojenie sobie założonych metod krytycznej.

Wydaje się, że TWP uzupełnił swoimi nowymi książkami dotkliwy wciąż jeszcze u nas brak. Jest to mianowicie brak poważnej literatury wprowadzającej w zagadnienia kulturalne. Tej potrzebie, zaognianej przez szybki awans ogromnych rzesz ludzi, starały się sprostać wszelkiego rodzaju przepisy i komentarze do dzieł podstawowych, a mało przystępnych. Wiele jest powodów, aby przypuszczać, iż łatwo czytelnia książka jest atrakcyjniejszą postacią popularnej. Jedną z przyczyn, nie najmniej ważną, jest odstraszający pedantyzm zbyt rozbudowanych przypisów.

Sprawa ustosunkowania wzajemnego i pewnej „synchronizacji” w naszej polityce wydawniczej przypisów i osobnych wydawnictw popularnych nadaje się do obszernej dyskusji. W każdym razie nowy start TWP powitać należy z wielkim uznaniem.

## ZNÓW

## „PAMIĄTKA Z CELULOZY” DYSKUTOWANA W FABRYCE

Dyskusję pomiędzy Igorem Newerlem a młodzieżą robotniczą, które organizuje w bieżącym miesiącu Zarząd Główny ZMP, przyniosą już szereg ciekawych uwag.

W dniu 11 listopada odbył się taki wieczór w fabryce im. Kasprzaka w Warszawie,

Niesposób nie zacząć tej notatki od wrażeń ubocznych w stosunku do tematu, ale nie obojętnych. Fabryka im. Kasprzaka jest niezmiernie czysta, przestronna, a stanowi przykład rozumnego piękna architektonicznego. To nowa fabryka socjalistyczna. Te same treści wyciąga można w postawie młodzieży. Są śmiali i rozgarnięci, swobodnie zabierają głos.

Książka przemysłowa została w całej jej historycznej zawartości. Dla tych bardzo młodych ludzi jednak jest to historia znana im ze wspomnień dzieciństwa tylko, z opowiadań i z lektury. Dla nich więc „Pamiętka” to materiał do studium, serdecznego zresztą badania, książka bowiem przemawia także do uczuć. Porównują ją z tym, co wiedzą o czasach analfabetyzmu, bezrobocia, wód, głodu i także częstych jego konsekwencji. W tych głosach prawda epicka powieści znajduje potwierdzenie.

Są też głosy bardzo osobiste, przemierzające postępek, losy bohaterów do spraw znanych mówcom z ich życia np. obyczajowych, zawodowych. Widać duży wsłuchanie w rzeczywistość, która zdolna jest opanować wyobraźnię. Wśród tych wypowiedzi jedna szczególnie porusza. Jest to nie tyle zarzut pod adresem autora — choć tak była formułowana — ile w istocie skarga na tamten czas zbyt twardy, aby mógł uszanować także potrzeby. Młoda dziewczyna wyrzeka Newerlemu, że Szczerbny, tak niestrudzony w tym agitatorstwie, nie znalazł miejsca na to, aby spróbować uświadomienia własnej rodziny.

Trafna inicjatywa ZMP, w następnym miesiącu będzie miała swoje przedłużenie w dyskusjach młodzieży robotniczej z Kazimierzem Koźniewskim o „Piłkę z ulicy Barskiej”.

Cz.



# O SZTUCE RADZIECKIEJ

LOUIS ARAGON

„Obrazy Riepina nigdy nie ograniczały się do ukazania pięknego widoku, wspaniałego obrazu ludzi, przyrody, zdarzeń. A taki właśnie cel stawiali sobie na ogół poprzedzający go malarze. Sztuka Riepina jest zupełnie innego rodzaju: uwagę jego przykuwała nie zewnętrzna strona zjawiska — niezdolna jak gdyby urzec go swą pięknoscia — ale jej głębokie, utajone znaczenie, a nade wszystko idea, której artysta nadawał wyraz. Na tym polega istota ideowej riepnowskiej sztuki, który tak bardzo różni się od realizmu wszystkich malarzy tworzących przed Riepinem.”

## O WSPÓŁCZESNYM PEJZAŻU

„Na Wystawie 1951 r. uwagę moją zwróciły pejzaże Czujkowa, W. Mieszkowa, L. Brodzkiej, Sergiusza Gierasimowa, Tansykbajewa, Gawryłowa, a zwłaszcza G. Nisskiego. Trudno jest mówić jednocześnie o wszystkich: są to prace o charakterze bardzo różnym, skłaniające do rozmaitych bardzo rozmaitych problemów współczesnego pejzażu. Ciekaw byłem przede wszystkim, jaki stosunek do tych obrazów ma publiczność i krytyka...”

„Krytyk B. Nikiforow oceniając w roku ubiegłym przedstawione na Wystawie 1950 płótno Brodzkiej „Wiosenne pola”, pisał w czasopiśmie „Iskusstwo”:

„Dla wielu wystawionych pejzaży charakterystyczne jest połączenie cech lirycznych z epicką szerokością obrazu. Widać to w pracach L. Brodzkiej, której ostatnie prace świadczą o niewątpliwym rozwoju artysty w oparciu o rzetelne studia nad tradycją rosyjskiego pejzażu. Najbardziej udatnym z jej płócien są „Wiosenne pola”...

„Ciepło oddaje nastrój wiosennego przebudzenia się przyrody. Brodzka potrafiła wyrazić je znakomicie: troskliwie zorane przez kółchożników pola, które opadło stado wron, szczególny kolorystyczny światło, wiosenna szarość ziemi, która szybko uwalnia się od śnieżnej powłoki. Pejzaż ten to typowy fragment rosyjskiej przyrody z wszystkimi jej cechami charakterystycznymi; i chociaż nie ma w tym pejzażu człowieka, całe płótno przepojone jest uczuciem radości życia, uczuciem miłości dla radzieckiej ojczyzny. W innych pejzażach Brodzkiej („Marec”, „Kraj ojczysty”) widać również wielki wysiłek twórcy artysty.”

„Zauważyłem ten urywek przede wszystkim ze względu na liryczny charakter komentarza. I również ze względu na przymiotnik „epicki” w odniesieniu do pejzażu. Ten przymiotnik nie jest przypadkowy.

Trzeba bowiem podkreślić, że idzie tu o pewien rodzaj malarstwa radzieckiego: o pejzaż — epopeję. Są to wielkie, szerokie płótna, nasycone odczuciem ogromnego świata rosyjskiej przyrody, której proporcje są zupełnie różne od proporcji przyrody francuskiej, przyrody o ograniczonych z reguły perspektywach.

Rozmiar pejzaży, pozorna pustka wielkich, jednostajnych płaszczyzn, ogromne rzeki, potężne masywne góry — wszystko to wymaga innych koncepcji, niż koncepcje Corota i Moneta, wzruszeń innego rodzaju.

Z tego punktu widzenia, szczególnie miejsce jako malarz epicki zajmie W. Mieszkow. Jego płótna budziły sensację na kolejnych wystawach ostatnich trzech lat. W tym roku, na Wystawie 1951, zaprezentował on serię pejzaży z Karelii, fińskiej S.R.R. Nie ulega wątpliwości, że W. Mieszkow jest w sensie epickim najpotężniejszym ze współczesnych pejzażystów. Jego obraz z roku 1949, którego tytuł nawet podkreślał zamierzoną epopeję — „Legenda Uralu” — wywołał jednak nie tylko głębokie poruszenie, ale również ostrą dyskusję.

Aragon przechodzi tu do omówienia polemiki, cytując głosy krytyków radzieckich — O. Sopocinskogo (z maja 1950 r.) i B. Nikiforowa, po czym powraca do prac innych współczesnych pejzażystów. Wymienia m. in. B. Szezerbakowa, Romadina, A. Hrycia, Abdullajewa, J. Podlańskiego i Sergiusza Gierasimowa. O płótnie tego ostatniego — „Nadeszła wiosna” — Aragon pisze m. in.: „Jest to z pewnością obraz, który mógłby rozbroić najsurowzego z zachodnich krytyków...”

Dalej spotykamy nazwiska Sokolowa — Skali i jego zespołu, Gawryłowa i — wreszcie G. Nisskiego, któremu poświęcony jest oddzielny artykuł.

„Obraz, który na Wystawie podobał mi się najbardziej — pisze Aragon — jest właśnie pejzażem. Ale pejzaż ten i jego twórca zasługują, by się na nich dłużej zatrzymać. Wydaje mi się, że pejzażysta G. Nisskij poszedł najdalej po drodze zmierzającej do wyrażenia nowej rzeczywistości („contemporary landscape”), jak najpełniejszą poznania „muzeum” — i zapomnienia o

nim, do głębokiego wyrażenia właściwego radzieckiego liryzmu.

## KRAJOBRAZ PRZEOBRĄŻONEJ OJCZYZNY

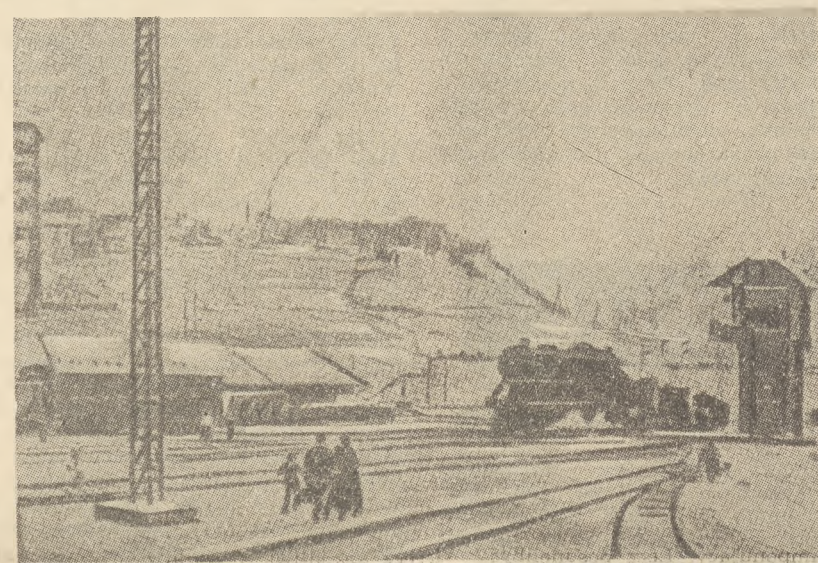
„G. Nisskij jest synem lekarza kolejowego. Większa część jego pejzażów owiana jest romantyzmem drogi żelaznej, która w Związku Radzieckim, kraju ogromnej budowy, nabiera zupełnie szczególnego znaczenia.

„Kiedy przed rokiem krytyk A. Fiodorow-Dawydow przedstawiał publiczności G. Nisskiego, w dwudziestą rocznicę jego działalności artystycznej, na początku swego artykułu umieścił cytaty z Kalinina:

„Trzeba kochać Związek Radziecki nie tylko w sposób ogólny, ale konkretny: jego przyrodę, pola, lasy, fabryki, warsztaty, kółchozy i sowchozy...”

Może nigdy ten głęboki związek przyrody z człowiekiem i wielki spłót uczuć — „dziecinnej miłości” do pól i lasów z gorącym umiłowaniem przemian wniesionych do przyrody przez człowieka, z umiłowaniem tej drugiej przyrody, związanej z pierwotną — nigdy może ten związek nie został tak konsekwentnie i tak szczęśliwie ukazany jak w pejzażach G. Nisskiego; jest to zmieniający się wciąż obraz życia współczesnego, wyraz rzeczywistości radzieckiej i zarazem miłości do niej, wyraz prawdziwego patriotyzmu radzieckiego.

Zaden z krajobrazów Nisskiego nie mógł być namalowany przed



G. NISSKIJ

Niedaleko od Moskwy

Październikiem 1917 roku, więcej patrząc na te pejzaże można by ustalić z niezawodną pewnością okresy życia radzieckiego, w którym powstały, można by odczytać z nich plany pięcioletnie. Poczucie dziejącej się rzeczywistości leży u podstaw tych obrazów. Nie można jednak powiedzieć, że G. Nisskij nie zna swoich poprzedników. Fiodorow-Dawydow dostrzegł związek tego malarza z Ryłowem, z którym łączy go wspólny romantyzm i „wzruszeniowa dziesięć barwy”; za pośrednictwem zaś Ryłowa — jego związki z Kuindzi. Trudno mi wydać jakiś sąd o tych zaawansowanych, przy mojej słabej znajomości tych dwu mistrzów rosyjskich; ale gdybym miał zabrać głos w tej sprawie, powiedziałbym raczej, że widzę w nim coś z Bogolubowa, a poprzez niego pewną pokrewieństwo z pejzażystami weneckimi XVIII wieku. Być może jednak, że przy oglądaniu „Leningradu” z roku 1950, na sądzie moim zaważyło nie tyle podobieństwo między obrazami, ile podobieństwo między miastami, między Wielkim Kanałem Weneckim i Nową. Ale jest z całą pewnością w mistrzostwie kolorysty jeśli nie pokrewieństwo, to jakaś ciągłość od A. Canaletta do G. Nisskiego.

## MALARZ I PRZYRODA

W artykule p.t. „Malarz i przyroda” Aragon przechodzi do omówienia prac Joganonowa i obszernie cytując jego wypowiedzi o malarstwie. Przytacza m. in. jego wypowiedź o tak zwanych „dwóch liniach”.

Najpierw „linia malarzka”. Malarz będący zwolennikiem tego kierunku nie troszczy się w swoich pracach o oddanie wewnętrznego świata człowieka. Odwracając się od głębokich trudności, jakie noszą obraz człowieka i ograniczają się do zewnętrznych oznak przynależności społecznej.

Malarz z drugiej „linii” natomiast powołuje się na skrupulatny szacunek dla domniemanych tradycji rosyjskich i od razu staje się wieżniem retrospektywizmu, niczym więcej. Oczyszcza przyrodę ogląda przez okulary wiekowego odalenia.

Joganonw potępia obie te „linie”. Zewnętrzne naśladownictwo jakiegokolwiek mistrza jest w istocie czymś

przeciwym do przyswojenia sobie dziedzictwa sztuki. Patrząc na dzieło mistrza, trzeba zrozumieć, co wzruszyło go w otaczającej przyrodzie, trzeba odtworzyć cały proces myślenia, który doprowadził do tego dzieła. Trzeba umieć pozostać sobą, zachować zdobyte własne i poprzez obserwację przyrody zrozumieć zdobyte wielkich malarzy wszystkich czasów i narodów. Wówczas dopiero malarz może być dziełem właściwym, a w praktyce będzie to jego o walce o podbicie przyrody. Jedyne dopuszczalne naśladownictwo mistrza — mówi Joganonw — polegać może na przejmowaniu jego stosunku do sztuki i bezinteresownego kultu dla niej, żelaznej dyscypliny pracy i nieustannej walki o doskonałe opamiętanie swych umiejętności.

Początku „linii malarzkiej” dopatruje się Joganonw w przeżytkach impresjonizmu, szczególnie zaś w działalności takich impresjonistów rosyjskich, jak K. Korowin i licznych dekadentów, na których ciąży odpowiedzialność za „upadek rysunku, przyczyniający się do bezkształtności form i osłabienia malarstwa.”

Joganonw cytując dalej powiedzenie Czechowa, który mówi o nieodownym dla twórczości „entuzjastycznym chłodzie”. Prawdziwy artysta zachowuje swój styl, swą wiedzę i wyrażając ją technicznie środki, ale nigdy się nie powtarza. Serce artysty oddaje się bez reszty pracy, ale umysł, „entuzjastyczny chłód” sprawdzi, czy maszyna dobrze działa, a jeśli tak — to dalej, dopóki starczy paliwa!

Wszystko to odnosić się może do pejzażysty, który już na początku kariery znalazł to, co mu się w naturze podoba i który raz na zawsze nauczył się to odtwarzać, powtarzając np. niebo raz kiedyś dobrze namalowane, chociaż w naturze niebo wygląda każdego dnia inaczej. „W takim przypadku — mówi Joganonw — odkrycie panuje nad malarzem”.

Pejzażyści tacy — dodaje Aragon — to wirtuoz, których autor nasz porównuje do żonglerów, a ich zadowolenie do zadowolenia prestidigitatora. Wirtuozeria pędziła może wywołuje zachwyt otoczenia. „Ale czy można — mówi Joganonw — nazwać mistrzem człowieka, w którym umarł malarz?”

Czy można więc rozróżniać mistrza i malarza? Choć wymagania stawiane malarzowi radzieckiemu są tak wysokie, że rozróżnienie takie zda się pozornie nie mieć sensu, ludzie mówią przecież: „On ma doskonały warsztat, ale jaki to zły malarz”. — Albo odwrótnie: „Warsztat ma słaby, ale to pierwszy szczerzy malarz”. Powstaje zagadnienie: czy trzeba ciągle studiować, gromadzić, poszukiwać, czy też jest jakaś granica; i kiedy można już powrócić do tego, czegoś się nauczyli. „Istota sprawy — odpowiada Joganonw — polega na czymś zupełnie innym: malarz ma wokół siebie życie, rozumie jego sens, ma jakiś cel, stara się go zrealizować; malarstwo jest dla niego bogatą mową, przy pomocy której wyraża swoje myśli. Opanował metodę tworzenia, która odświeża mu piękno żywych reguł unaczynionych przez przyrodę. Zdobycze osiągnięte w pracy nad przyrodą upodabniają go do pianisty, który wielce grywał. Kiedy jednak przyjdzie mu zbliżyć się do przyrody, zawsze robi to z pewną nieśmiałością...”

Twórca taki — pisze dalej Aragon — w niczym nie przypomina owego cytowanego przez Joganonowa młodego malarza, według którego „przyroda jest głupia — zaś artysta sprytny”. „Natura jest dla niego niewyczerpanym źródłem bogactwa. Zaledwie odkryje te bogactwa — natychmiast je odwarza tak, że kładą one stale od natury do artysty i z powrotem.

„Prawdziwemu artyście — mówi dalej Joganonw — obce są takie myśli, jak np.: „Dość już czerpania z przyrody, poznałem ją dostatecz-

nie. Teraz zaczyna się nowa epoka w moim życiu: teraz będę pobierał rentę z uskładanego kapitału...” Od chwili, kiedy malarz wchodzi na taką drogę, zaczyna się powtarzać. Wiele mamy przykładów malarzy bardzo płodnych, ale zdumiewająco podobnych do siebie samych. Rekrutują się oni z tych „mistrzów”, co to mówią: „Wiem już wszystko, po co uczyć się dalej? Lepiej pokazać teraz swoje umiejętności.” Taki „mistrz” daje nam co roku na wystawie jakiś drobniak, który nauczył się fabrykować raz na zawsze, w mistrzowskiej, standardowej odbicie. Duszka przestała już w nim żyć — mówi Joganonw — pozostała mu tylko technika nawykłej do rzemiosła, chłodnej ręki...”

## O MALARSTWIE RODZAJOWYM I BATALISTYCZNYM

Po krótkim wstępie historycznym, poświęconym malarstwu rodzajowemu od Quentina Metsys’a do Courbety, Aragon przechodzi do definicji:

Cóż to jest właściwie malarstwo rodzajowe? Jest to malarstwo obyczajowe, z osobami z rzeczywistego społeczeństwa, przedstawiające rzeczywiste warunki życia... Wtedy, gdy k i e r o w a n e malarstwo francuskie, począwszy od XIX wieku, stopniowo eliminowało malarstwo rodzajowe... — walczący z caratem, demokratyzni malarze rosyjscy malarstwo rodzajowe kontynuowali, czynili zeń zasadniczą broń i przejmowali tym samym dziedzictwo dawnych mistrzów flamandzkich, holenderskich i francuskich, przekształcając je jednocześnie w sensie narodowym. Tak więc malarstwo rodzajowe stało się, jeżeli nie wyłączną własnością, to przynajmniej niewątpliwą domeną szkoły rosyjskiej. I dlatego też dzisiaj — czy to się komu podoba, czy nie — szkoła ta prowadzi i prowadzić będzie wszystkich malarzy, którzy są lub będą powołani do kontynuowania tradycji malarstwa rodzajowego.

Następują uwagi o puściźnie malarzy rosyjskich XIX wieku, o Briulowie, o malarstwie rodzajowym. Piodotowa (1815—1852), o Riepinie i o współczesnym radzieckim malarstwie rodzajowym, w związku z Wystawą 1951 r.:

Jedną z Nagród Stalinowskich przyznana została J. Nieprincewowi za obraz „Wasył Tiorkin”, który zaliczyć można do malarstwa rodzajowego. Tiorkin jest przykładem radzieckiego żołnierza-bojownika: odważny, wesoły, skory do żartów — taki, jakim znamy go z poematu Twardowskiego... Obraz Nieprincewa ukazuje Tiorkina w zaśniętym leżącym, na białoku, między jedną a drugą bitwą, kiedy opowiada towarzyszom jakąś wesołą gadkę. Można by porównać ten obraz z grupą Kozaków zaporoskich w „Liście do sułtana” Riepina.

Dalej wymienia Aragon obraz Tabakowej, który „jest jednym z najbardziej popularnych obrazów malarstwa rodzajowego”, z uznaniem mówi o pracach Raszetnikowa, o zbiorowym dziele jakim jest obraz „Posiedzenie Prezydium Akademii Nauk ZSRR”, rysunkach Prorokowa.

Cały następny artykuł poświęcony jest założeniom realizmu socjalistycznego.

Wiele uwagi poświęca Aragon malarstwu batalistycznemu; rozpoczyna od panoramy historycznej. Przechodząc do Wystawy 1951, Aragon wymienia w tej dziedzinie — obok prac zespołu Borysa Joganonowa — obraz N. Kriwonogowa („Obrońca Cytadeli w Brest”), obraz zespołu N. Kotowa i W. Jakowlewa („Obrońca Stalingradu”), prace A. Gierasimowa i jego zespołu, a przede wszystkim — obraz uczniów prof. Grekowa (A. Gorpenki i innych), „Panorama bitwy pod Stalingradem”. Podkreślając, że „obraz ten stanowi wkład w dzieło pokoju”, Aragon stwierdza: forma panoram i dioram, nie znana malarstwu zachodniemu, doskonale nadaje się do spełnienia wychowawczej roli, która stanowi jeden z elementów realizmu socjalistycznego.

Oddzielnie a w streszczeniu naszym ostatnim z zągniętych poruszonych przez Aragona jest malarstwo portretowe.

## O MALARSTWIE PORTRETOWYM

W Związku Radzieckim sztuka portretowa jest bardzo rozwinięta — zarówno w rzeźbie, jak i w malarstwie. Nagroda Stalinowska za rok 1951 w dziedzinie rzeźby przyznana została za portret. Otrzymała ją rzeźbiarka Wiera Muchina za pomnik Gorkiego... Pomnik opracowany został na podstawie szkiców zmarłego rzeźbiarza radzieckiego I. Szadra, umajających temat w sposób jak najbardziej portretowy. Na Wystawie w 1951 r. było wiele portretów; dla informacji czytelnika wspomnę tu chociażby o portretach Fr. Joliot-Curie, generała Jara i popiersiu Henri Barbusse’a; wymienić tu na-



M. BOŻYJ

Portret uczennicy

leży również portrety wykonane przez Aleksandra Gierasimowa, przycięte znacznie zyciowiej niż jego wielkie płótno, (mowa tu o obrazie „Przysięga”, wykonanym z pomocą pięciu młodych malarzy). Ale przybywa z zachodu uderzy przede wszystkim wielka ilość portretów, które nazwałbyśmy historycznymi. Są to portrety bohaterów wojny i robotników-stachanowców... Rozwinięły się zwłaszcza prace nad studiami portretowymi wyobrażającymi Stalina. Stalin przedstawiony jest na nich w różnych epokach swego życia i w różnych momentach historii... Niedawno P. J. Rozin namalował obraz „Lenin i Stalin w Raziwle”, stanowiący przeciwieństwo t.zw. portretu oficjalnego: zapada wieczór w bagnistej okolicy, czeka łódź, w której po rozmowie z Leninem odpłyną na miły Stalina. Jest lato 1917. Lenin ukrywać się tu będzie aż do dni Października. Niebieskość wody i zmierzające niebo, na którym widać jeszcze żółtawe obłoki, współgra z zielenią trzcin, kolorowym łodzi i obróconego plecami przewoźnika. Krajobraz niemal pusty, a przecież tak bardzo rosyjski. Ostatni uścisk dłoni...

Na wystawie uwagę widza zwracały szczególnie dwa obrazy przedstawiające Stalina. Jeden — to nieduży obraz W. Sierowa, przedstawiający młodego jeszcze Stalina przy nauce, w małej wiejskiej izbie. Drugi obraz to „Chłopiec z Gori”, praca artysty armeńskiego D. Nalbadiana, który w roku 1945 namalował prosty i nasycony uczuciem portret zwycięzcy w wojnie z hitlerizmem; był to jeden z najlepszych portretów Stalina. W obrazie „Chłopiec z Gori” — Stalin siedzi w ubogim pokoiku pośród książek, przy słabym blasku lampy. Pochylony nad książką, przypomina o mijających godzinach... Kolor gra tu ze światłością... Ilni złotym odbłaskiem, kiedy pada na chłopca i złotym światłem odbija się w czarnych oczach... Ale rzecz najbardziej uderzającą jest odnalezienie w tym dziecku — mężczyźnie, dorosłego mężczyzny; a raczej, przymknijmy oczy, przejdź od tego dziecka do człowieka, którego obraz nosimy w sobie...”

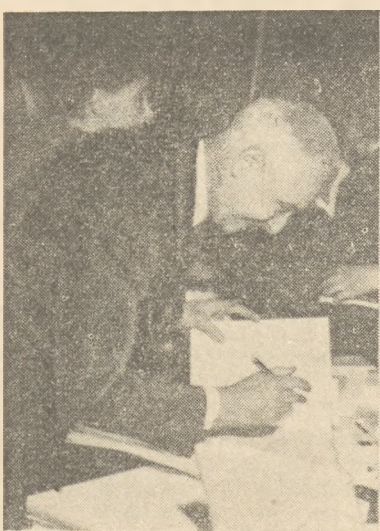
Stwierdzając następnie, że portret jest sztuką wykluczającą ekstrawagancje techniczne i jak najbardziej obcą abstrakcji — Aragon rozprawia się ze stawianym często malarzowi zarzutem „podobieństwa portretu do fotografii”. Prawdziwą groźbą dla portretu wydaje się Aragonowi nie „podobieństwo do fotografii” bynajmniej, ale maniera portrecistów, malujących „pod Renoira”, „pod Manetą” czy „pod Celnika Rousseau”. Pisze on dalej:

Młodym malarzom przydałoby się poważnie zastanowić nad istotą portretu. Nad jego znaczeniem społecznym. Nad tym, jaki portret kobiety czy mężczyzny wydaje się wszystkim portretem dobrym... Z myślą o tych młodych malarzach powrócę znów do tekstu Borysa Joganonowa i jego rozważań nad portretem:

„Portret słusznie uważany jest za szczyt sztuki malarzkiej. Dar portrecisty to dar szczególny. Można opanować rysunek bez zarzutu, mieć talent kolorystyczny a jednak... nie być portrecistą. Aby zostać malarzem portretów, trzeba poza wszystkimi danymi zawodowymi mieć jeszcze jedną, najważniejszą właściwość — trzeba umieć odczuwać wewnętrzny świat człowieka.”

Przypominam sobie portrety, które może tu mieć na myśli malarz Joganonw — pisze Aragon. Np. „Portret wyróżnionej uczennicy”, którego autorem jest M. Bożyj. Dźwięczna w czarnej sukience i białym fartusku, jakie noszą tamtejsze uczennice, stojąca z rękami założonymi do tyłu przed czarną tablicą z wypisanymi formułami chemicznymi; dziewczyna radziecka — inteligentna, bardzo typowa, poważna jak przyszłość, która od niej zależy.

Opracowała i przełożyła JULIA HARTWIG



LOUIS ARAGON

Wybitny poeta i pisarz francuski Louis Aragon ogłosił niedawno w tygodniku „Lettres Françaises” cykl artykułów pod wspólnym tytułem „Uwagi o sztuce radzieckiej”.

Z cyklu tego publikujemy obszernie fragmenty.

## O MALARSTWIE

UWAGI o radzieckim malarstwie zaczyna Aragon od ogólnej charakterystyki zasad, wspólnych dla wszystkich dziedzin sztuki nowego świata.

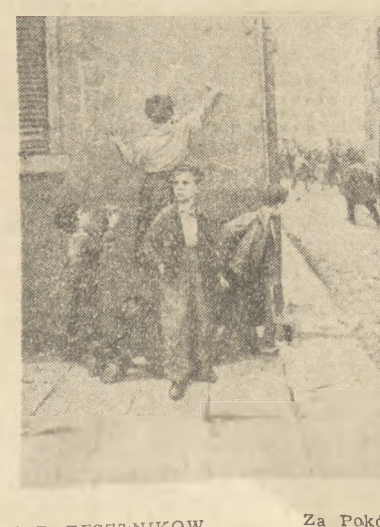
Sztuka radziecka, a zwłaszcza malarstwo, opiera się na kilku zasadach, które dla ludzi radzieckich mają znaczenie przyjętych praw. Sztuka wyraża ideę i to nie byle jaką ideę, ale ideę kroczącą naprzód ludzkości. Istotą sztuki jest znajomość i przedstawienie rzeczywistego życia, ale nie fotograficzne, naturalistyczne, lecz typowe, takie, które ujmuje rzeczywistość i życie w rozwoju, w rozwoju historycznym, zgodnym z rozwojem ludzkości i jej osiągnięciami. — jest to, więc przedstawienie zmian jakich dokonuje człowiek w świecie, przedstawienie społeczeństwa i przyrody, przedstawienie wreszcie człowieka samego. Krótko mówiąc sztuka czerpie z rzeczywistości i ukazuje to, co charakterystyczne jest dla rozwoju i życia w tym rozwoju ludzkości; to, co przez samo przedstawienie tego rozwoju i wyrażenie jego idei — czynnie z kolei w rozwoju tym pomaga. Sztuka nie zadowala się stwierdzeniem postępu dokonanego przez człowieka, sztuka wnosi własny wkład do tego postępu, wprzeczając go przez ukazanie nowych perspektyw — jednym słowem wychowuje w duchu socjalizmu.

Czy znaczy to, że biorąc zdecydowanie stronę nowego w walce nowego ze starym, zrywa ona z przeszłością, z dotychczasowymi zdobyczami sztuki? Nie podobnego. Stare służy, co prawda, siłom przeciwnym tworzeniu nowego, ale impuls twórczy artysty, który był zawsze wysiłkiem w kierunku opanowania tego, co nowe w danej epoce, nie może być zapomniany, zaniedbany, a tym bardziej potępiony. Właśnie dlatego, że stanowił wysiłek, że stanowił krok naprzód w pochodzie człowieka ku wyższej formie ludzkości...

Źródłem malarstwa radzieckiego jest malarstwo rosyjskie. Nie może być inaczej, ponieważ w kraju socjalizmu kultura — według definicji Stalina — jest socjalistyczna w treści (i to daje jej walor międzynarodowy, bezpośrednio dla nas zrozumiały), zaś formą swą wyraża tradycje i cechy narodu, który ją tworzy. Zastanawiając się więc nad malarstwem radzieckim powinniśmy przede wszystkim wiedzieć, co jest w nim z tradycji rosyjskiej i co — nawet po zmianach i przekształceniach — zacierpnięto ono ze źródła narodowego.

„Wiek XIX w Rosji ukształtował malarzy, dla których sztuka była zagadnieniem ludzkiej godności. Sztuka ta była sztuką ideową. Taką to tradycję zastali malarze radzieccy, taką tradycję podjęli i podnieśli do stopnia świadomej zasady.

Na drodze tej, na drodze realizmu, jest im mistrzem Ilią Riepin, urodzony w 1844 r., zmarły w 1930 r. Akademik radziecki, Igor Grabar tak pisze o Riepinie:



F. P. RZESZNIKOW

Za Pokój.

PRZEGLĄD KULTURALNY  
TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY  
ORGAN RADY ARTYSTYCZNEJ PRZY MINISTRZE  
KULTURY I SZTUKI.

REDAGUJE ZESPÓŁ.

ADRES REDAKCJI: Warszawa, ul. Wspólna 61 IV p., telefon 732-11 (Centrala).

Redaktor Naczelny 619-21. Sekretarz Redakcji 619-20. Adres Administracji:

Warszawa, ul. Wiejska 12, telefon 752-50.

Wydaje R. S. W. „PRASA”.

PRENUMERATA I KOLPORTAŻ: P. P. K. „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 4.—, kwartalnie

zł 12.—, półrocznie zł 24.—, rocznie zł 48.—. Wpłaty na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze wiejskie.

CENA OGŁOSZEŃ: 9 — zł za 1 cm<sup>2</sup> Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń R. S. W. „PRASA” W-wa, Poznańska 38 konto PKO 1-5589/111, tel. 7-38-05.

Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca.

Zakłady Drukarskie i Włóknodrukowe R.S.W. „PRASA”, Warszawa, Marszałkowska 3-5.

3-B-28260