

PRZEGŁĄD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY

ROK II NR 1 (19)

WARSZAWA, DNIA 8 — 14 STYCZNIA 1953 R.

CENA 1 ŻŁ

MIĘDZYNARODOWE NAGRODY STALINOWSKIE „ZA UTRWALANIE POKOJU MIĘDZY NARODAMI“ ZA ROK 1952



ELISA BRANCO (BRAZYLIA)



JOHANNES BECHER (NRD)



ILJA ERENBURG (ZSRR)



JAMES ENDICOTT (KANADA)



YVES FARGE (FRANCJA)



SAIFUDDIN KICZKEW (INDIE)



PAUL ROBESON (USA)

ANDRZEJ PANUFNIK

POKÓJ MOŻNA OBRONIĆ

Chciałbym zacząć od dygresji natury osobistej. Wiedeń — stolicę Kongresu Narodów znam bardzo dobrze. Mieszkalem tam bowiem parę lat przed wojną. Byłem mianowicie studentem Państwowej Akademii Muzycznej w Wiedniu. Przeżywałem w Wiedniu Anschluss w r. 1938 i widziałem hitlerowskich żołnierzy koszarujących w Akademii, w tej samej Akademii, gdzie odbywał się Kongres Narodów. Salę koncertową, która była widownią obrad Kongresu, pamiętam z licznych koncertów. I gdy siedziałem w tej sali, przysłuchując się przemówieniom przedstawicieli wszystkich prawie narodów świata, przypomniałem sobie moje wrażenia doznawane przed laty na tej sali „dzięki muzyce. Sądzę, że ożywienie dawnych wspomnień nie było ani przypadkowe ani mechaniczne, że wspomnienia te nie były widok sali. Atmosfera Kongresu Narodów, nastrój jego obrad, dramatyczna ekspresja, wielu przemówień, słowa niekiedy namiętne i gwałtowne, a zawsze pełne treści dawały mi i tym razem bogate wzruszenia i przeżycia. Z przemówień kongresowych biła niezwykła siła i wiara w zwycięstwo pokoju. Walka o pokój, jako jedyne słuszną drogą prowadzącą do jego utrwalenia i do zapewnienia narodom bezpieczeństwa, zjednoczyła wszystkich, którzy pragną pokoju, wszystkich, którzy nienawidzą wojny. Sądzę, że tu leży przyczyna, dlaczego Kongres zgromadził tak szeroki wachlarz delegatów. Na Kongres przyjechali ludzie różnych poglądów, języków i kolorów skóry wiedzeni przekonaniem, że droga prowadząca do Wiednia na Kongres jest jedyną prawdziwą drogą ludzi miłujących pokój.

Byłem uczestnikiem II Światowego Kongresu Obronców Pokoju w Warszawie i z tego tytułu miałem możliwość porównywania obydwu kongresów. Już na samym wstępie obrad Kongresu w Wiedniu łatwo było stwierdzić, że został on oparty na znacznie szerszych podstawach. Był to w całym tego słowa znaczeniu najpełniejszy Kongres Narodów, narodów, które zostały objęte ruchem pokoju. Różnorodność reprezentowanych na Kongresie środowisk, warstw, ugrupowań czy stowarzyszeń świadczyła o sukcesie ruchu

pokoju. Świadczyła o tym, że ludzie, którzy do niedawna trzymali się od ruchu pokoju na uboczu, pełni niedowierzania a nawet krytycyzmu w stosunku do jego działalności, dziś widzą, że ruch pokoju jest tym ruchem, który rzeczywiście zmierza do odsunięcia od ludzkości wojny. Dziś widzą realność przesłanek tego ruchu i dlatego przyłączają się do niego w przekonaniu, że jest on ich najlepszym sojusznikiem w walce o pokój.

Kongres Narodów tchnął niezwykłym optymizmem i wspaniałą twórczą energią. Uświadomiłem to sobie z całą dokładnością, słuchając V symfonii Mahagnera na koncercie, który udało mi się usłyszeć podczas mego ostatniego pobytu w Wiedniu. Muzyka tej symfonii jest pesymistyczna i przygnębiająca. Prolog mówi w niej o nadchodzącym końcu świata. Jakże mocno na ile tego nastroju dała się odczuć atmosfera Kongresu. Jakim sugestywnym akcentem optymizmu i wiary w bezpieczny i szczęśliwy rozwój człowieka, zaznaczył się Kongres! Ileż w nim było życia i pewnej siebie, zwycięskiej młodocizny!

Kongres dał, moim zdaniem, wielki i poważny wkład w dzieło walki o pokój. Pokazał realną siłę ruchu pokoju. Pokazał dojrzałą świadomość narodów zdecydowanych ująć w swe ręce sprawę obrony pokoju i bronić jej do końca. Pokazał, że ruch pokoju rozszerza się, obejmując coraz to nowych ludzi i nowe ugrupowania. Obecność na Kongresie wybitnego pisarza francuskiego Sartre'a i jego wystąpienie jest jednym z wyśmienitych przykładów rozszerzenia się wpływu ruchu pokoju. Innym takim dowodem był udział duchowieństwa wszystkich wyznań. Znaczącą i godną podkreślenia okolicznością było to, że prasie reakcyjnej nie udało się Kongresu ani przemilczeć, ani zblich oszczerstwami. Wbrew woli wrogów pokoju prawda o Kongresie, słowa uchwalonego Odezwia szeroko przenikają do wiadomości narodów. Niosą je narodom uczestnicy Kongresu, a narody czerpią z tych słów naukę, że pokój można obronić i że narody mogą tego dokonać.



ANDRZEJ PANUFNIK I DYMISTR SZOSTAKOWICZ W PRZERWIE OBRAD KONGRESU

Z AKTUALNYCH ZAGADNIEŃ POLSKIEJ PLASTYKI

WŁODZIMIERZ SOKORSKI
Minister Kultury i Sztuki

ZANIM przejdę do właściwego tematu — kilka słów chciałbym poświęcić krytyce artystycznej.

Zadaniem krytyki jest nie tylko ocena poszczególnych dzieł, którzy do niedawna trzymali się od ruchu pokoju na uboczu, pełni niedowierzania a nawet krytycyzmu w stosunku do jego działalności, dziś widzą, że ruch pokoju jest tym ruchem, który rzeczywiście zmierza do odsunięcia od ludzkości wojny. Dziś widzą realność przesłanek tego ruchu i dlatego przyłączają się do niego w przekonaniu, że jest on ich najlepszym sojusznikiem w walce o pokój.

W przeciwnieństwie do tej niestudnej postawy pewnej części naszych krytyków, należy obiektywnie stwierdzić, że grudniowa konferencja dyskusyjna plastyków, zwołana z okazji III Wystawy, przeszła pod znakiem ostrej krytyki i samokrytyki. I może dobrze się stało, że nie tylko zawodowi krytycy, nie tylko działacze polityczni, lecz również sami plastycy walczyli o właściwą ocenę swojej wystawy, o właściwe jej kryteria — że została przezwyciężona fałszywie rozumiana „grzeszność” w omawianiu prac własnych i prac kolegów.

ZYGMUNT MYCIELSKI

Nad grobem Ludomira Różyckiego

W dniu 4 b.m. odbył się na koszt Państwa pogrzeb Ludomira Różyckiego, jednego z najwybitniejszych kompozytorów polskich.

Nad grobem wygłosili przemówienia W. Sokorski — Minister Kultury i Sztuki, dyr. Z. Łatoszewski oraz Z. Mycielski.

Niżej drukujemy przemówienie Z. Mycielskiego, który żegnał zmarłego w imieniu Związku Kompozytorów Polskich.

W Ludomirze Różyckim tracimy współtwórcę polskiej muzyki. Ubył nam jeden z tych, którzy 50 lat temu cały swój talent i wszystkie siły oddali w służbę umiłowanej sztuki. Podnieśli jej poziom do wyżyn europejskich i wzbogacili naszą kulturę głosem, który nie przestał już oddać nigdy wydawać bogatych plonów.

8 oper i baletów, sześć poematów symfonicznych, 2 koncerty fortepianowe, całe mnóstwo dzieł kameralnych, pieśni, utworów skrzypcowych — oto dorobek, który na zawsze chlubnie zapisze Różyckiego w dziejach naszej sztuki.

Ale gdy wspomnimy ilość, różnorodność i jakość tych dzieł, to przede wszystkim pamiętać musimy o ich komunistyczności.

Przeszło 600 wystawień „Pana Twardowskiego” w Polsce, to legion słuchaczy, który idzie w dziesiątki i setki tysięcy. Dlatego dziś żałobą okryty jest nie tylko Związek Kompozytorów Polskich, nie tylko rodzina, przyjaciele i koledzy Zmarłego, ale tysiące słuchaczy, którym jego sztuka służyła i których z polską sztuką, z polską muzyką wiązała.

Mało kto od czasów Moniuszki pościć się może takim szerokim

I dlatego należy przypuszczać, że ta konferencja stanie się w naszym życiu artystycznym doniosłym wydarzeniem przekraczającym znacznie granice problematyki wyłącznie plastycznej. Związkiem, że oportunistyczne chowanie przez niektórych głowy w piasek przed niebezpieczeństwem nacisku schyłkowej estetyki burżuazyjnej i międzywojennych kierunków antyrealistycznych obserwowujemy także w innych dziedzinach sztuki.

Jednocześnie — oceniając wystawę z pozycji realizmu socjalistycznego, krytykując to, co na krytykę zasługuje, należy przestrzec przed negowaniem istotnych wartości, wyśtały, należy przestrzec przed próbą uogólniania błędów i wyciągania fałszywych wniosków o realizmie, rzekomo „cofaniu się” plastyki na dawne, formalistyczne pozycje. Wszelkie generalizowanie poszczególnych zjawisk, będących wyrazem konkretnej walki ideologicznej w środowisku plastyków, jest zawsze i z reguły niesłuszne i szkodliwe. Związkiem, że istotnie głęboko skrzywdzilibyśmy polskich plastyków, wysuwając tezę, że w ciągu ostatniego roku nie mamy do z zanotowania poważniejszych osiągnięć. Obecna wystawa nie usprawiedliwia podobnych poglądów. Przeciwnie — wystawa świadczy o znacznym rozszerzeniu frontu walczącej plastyki zarówno w malarstwie, jak w rzeźbie, a zwłaszcza w grafice. Mamy poważne osiągnięcia treściowe i jakościowe. Natomiast nie tyle nawet w samej ekspozycji, ile w kryteriach

oceny zatraciliśmy wiele z jasności widzenia niebezpieczeństwa formalizmu, zacieśniliśmy to niebezpieczeństwo niemal wyłącznie do zagadnienia abstrakcjonizmu, gdy przecież główny wróg u nas w okresie wojennym oszańcował się na nie przewyciężonych dotąd pozycjach postimpresjonistycznego „koloryzmu”. Nie przewyciężonych ani teoretycznie w krytyce naukowej, ani praktycznie w twórczości.

Stąd też — zanim przejdziemy do oceny obecnej wystawy, jej osiągnięć i błędów, trzeba jeszcze raz przypomnieć kilka podstawowych założeń realizmu socjalistycznego.

Pierwsze założenie. Sztukę traktujemy nie tylko jako narzędzie naszego poznania obiektywnej prawdy w świecie artystycznym, lecz winnis my również doceniać jej czynny udział w tworzeniu konkretnego rzeczywistości. Obraz artystyczny nie jest prostym powtórzeniem, lecz stworzeniem nowego zjawiska w realnie istniejącym świecie. W obrazie artystycznym nie tylko poznajemy świat, lecz czynnie, na nowo go tworzymy, rzecz prosta nie deformując go, jak to czyni formalizm we wszystkich swych odmianach, lecz ujawniając jego typowe, główne cechy.

Odrzucając więc idealistyczną, fałszywą teorię burżuazyjnej filozofii i estetyki o niepoznawalności świata w obrazie artystycznym, o subiektywnym tylko afirmacji świata — stoimy твердо na stanowisku, że sztuka służy poznaniu rzeczywistości i tworzeniu nowej rzeczywistości.

Dzieło sztuki nie jest zwykłym powtórzeniem obrazu świata, lecz stworzeniem go na nowo. Nowym zorganizowaniem go w obrazie i tym samym w przeżyciu artystycznym odbiorcy.

W ten sposób bierzemy czynny i pełny udział w twórczym procesie budowania socjalizmu przez naród.

Drugie założenie sztuki realizmu socjalistycznego — to problem naszego stosunku do tradycji.

Należy jeszcze raz przypomnieć, że bez twórczego nawiązania do naszej wielkiej realistycznej tradycji nie potrafimy ukształtować nowej sztuki.

Zanim nowe treści ujawniają się w nowej formie realizmu socjalistycznego, muszą bezpośrednio wyprowadzić swój warsztat z najbardziej doskonałego warsztatu postepowej, realistycznej tradycji. Nowe nie powstaje z abstrakcji, powstaje z nowych idei nowej nadbudowy i posługując się początkowo najbardziej postępową i odpowiadającą mu formą, stopniowo kształtuje własną formę. Jeżeli tego założenia nie docenimy, zawsze będziemy nawracać do podstawy artystycznej różnych odmian postimpresjonizmu, podrzucając ją artefaktem jako warsztat rzekomo bardziej „nowoczesny” od warsztatu np. realizmu krytycznego czy Odrodzenia.

Trzecie założenie — to konieczność zdania sobie sprawy z przodującej roli sztuki radzieckiej. Jeżeli jednocześnie z rozumieniem istoty naszej narodowej tradycji nie będziemy rozumieli twórczej roli przodującej sztuki Związku Radzieckiego, która pierwsza dokonała zasadniczego przewrotu w teorii estetyki i w praktyce twórczej, i pierwsza rozpoczęła nową epokę sztuki głęboko humanistycznej, głęboko ludzkiej, to nigdy nie zrozumiemy istoty realistycznej i socjalistycznej sztuki.

Czwarte założenie — to zagadnienie artystycznych środków wyrazu. Zagadnienie jednolitości treści i formy, a więc zagadnienie realistycznego warsztatu mogącego wyrazić nowe, socjalistyczne treści naszej epoki.

Materialistyczne tłumaczenie świata wymaga w sztuce realistycznych form wyrażania się, form zrozumiałych i bliskich najszerszym warstwom naszego społeczeństwa. Wszelka próba „pogodzenia” materializmu z idealizmem, realizmu z takim czy innym postimpresjonizmem jest błędna, szkodliwa i w gruncie rzeczy reakcyjna próba ściągnięcia nas z powrotem na pozycje schyłkowej burżuazyjnej estetyki, od której przewyciężenia należy zawsze zacząć, a więc, jeżeli szczerze i poważnie myśli się o sztuce socjalistycznej.

Piąte założenie — to żywy, twórczy, konkretny, żarliwy, z serca płynący stosunek do tego wszystkiego, co się wokół nas dzieje. Nasza socjalistyczna sztuka czy to w odtwarzaniu martwej natury, czy to w tematach politycznych musi być wyrazem nowego socjalistycznego spojrzenia.

(Dokończenie na str. 3)

W NUMERZE

piszą na temat aktualnych zagadnień sztuki:

GRZEGORZ ŁASOTA — Z nota lek kryjka

HENRYK JAKÓBCZYK — O scenariuszu i jego autorach

HENRYK REWKIEWICZ — Różowe i czarne, czyli jeszcze o młodych filmowcach

STANISŁAW DYGAŁ — By zredukować liczbę niepowodzeń

Dyskusja w „Zachęcie” i wnioski z dyskusji

ZAGADNIENIA plastyki współczesnej, należące do zagadnień naczelnych w naszej kulturze budującego się socjalizmu. stały się tematem bardzo żywej i gorącej dyskusji, która w dn 8 i 9 grudnia odbyła się w salach „Zachęty”, gdzie mieści się III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Punktem wyjścia dla dyskusji były prace zgromadzone na tej właśnie wystawie. Dyskusja wyłoniła kilka zagadnień dość ważkich, aby należało się nimi zająć; nie bez pożytku też będzie wyciągnąć pewne wnioski.

Na dyskusji dotkliwie zaważył brak referatu wstępnego, który ujmowałby w sposób syntetyczny, a zarazem szczegółowy, wszystkie dyscypliny plastyczne, który by pewnie nasuwające się zagadnienia ustawił, nadał im hierarchię, wyznaczył odpowiednie miejsce. Zamiast tego usłyszeliśmy trzy krótkie zagajenia (malarstwo, rzeźba, grafika) wygłoszone przez krytyków: M. Porębskiego, A. Jakimowicza i J. Białostockiego. Sprawy malarstwa zostały przy tym potraktowane dość powierzchownie i niejednoznacznie, zaś sprawy rzeźby wyeksponowane niedostatecznie, aby zająć nim późniejszych dyskusjantów. Zagajenia nie przyniosły wyczerpujących ocen wystawy z punktu widzenia estetyki realizmu socjalistycznego — wszystkie zasadnicze zagadnienia wypłynęły dopiero w dyskusji.

Dyskusja sprecyzowała kilka punktów widzenia, które spróbujemy tu przytoczyć. Zaczniemy i głosów najbardziej w stosunku do Wystawy krytycznych.

Juliusz Krajewski, Jadwiga Mijałowa, Włodzimierz Zakrzewski wychodzili z założeń, że Wystawa w sensie ideowym jest cofnięciem się, jeśli porównać ją z dwoma wystawami poprzednimi. Zresztą mówcy ci słusznie podnieśli, że wielu artystów zrozumiało opacznie postulat wyśunięty na Naradzie Twórczej w sali Rady Państwa (październik 1951), to znaczy postulaty następujące: walka z naturalizmem; walka o jakość; rozszerzenie wachlarza warsztatowego. Bo przecież faktem jest, że walka z naturalizmem interpretowana była przez niektórych jako poniechanie nie tylko wytycznych socjalistycznego realizmu, ale realizmu w ogóle; walka o jakość miała otworzyć furtkę estetyzującym formalistom; rozszerzenie wachlarza warsztatowego wreszcie przyniosło agresję poetyki postimpresjonizmu.

Malarzem, którego z tego punktu widzenia krytykowano w różnych przemówieniach najbardziej, był Eugeniusz Eibisch, jako dość typowy przedstawiciel t. zw. postimpresjonizmu. Ponadto pewne zastrzeżenie wzbudziły obrazy szkoły spokojnej, którym przyznawano wprowadzić cenne wartości, podkreślając jednak, że nie mogą one być uznane za realistyczne w pełni, ponieważ zatrzymują się niejako w stadium szkicowości, kiedy jednym z założeń estetyki realizmu socjalistycznego jest całkowite wykonanie obrazu i doprowadzenie go do formy wybiegającej daleko poza pierwsze wrażenie. Jako przykłady obrazów należących do najbardziej pozytywnych i ciekawych osiągnięć wystawy, mówcy przytaczali „Przeprawę przez Nyse” Żółtowskiego, „Portret przodownika pracy Blaut” Żonickiego, pejzaże Wilkanowicza i Mackiewicz.

Stanisław Teisseyre, Aleksander Kobzeł, Wojciech Fangor, Tomasz Gleb i Marian Wnuk zaprzeczali tezie, że obca wystawa jest cofnięciem się w stosunku do poprzednich. Przeciwnie. Jeśli zdaniem tych mówców niektóre obrazy na wystawach poprzednich cechowała powierzchowna deklaracyjność i naturalizm graniczący chwilami z malarstwem tandetnym schematyczne ujęcie zagadnień, brak uczuciowego stosunku do podjętej tematyki i brak wewnętrznego przeżycia, to Wystawę III — przy wszystkich jej niedociąganiach, z których najpoważniejszym jest niewątpliwie nieobecność wielkiej, współczesnej tematyki, należy uważać w atakowaniu problemów, czy ograniczenie się do skrajniejszego ich zakresu — charakteryzuje przecież większa szczerść i prawdziwość wypowiedzi malarzkiej. Są to rzeczy ważne, ponieważ prawdziwość przeżycia jest punktem wyjścia dla uczuciowego i rzetelnego dzieła sztuki, jest również punktem wyjścia dla sztuki realizmu socjalistycznego.

Przytaczając tu poszczególne głosy, z natury rzeczy musimy się

ograniczyć do najbardziej charakterystycznych, a więc tych właśnie, które pozwalają wyznaczyć pewne linie kierunkowe dyskusji. Zanim więc przejdziemy do omówienia wypowiedzi kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, Pawła Hoffmana (wypowiedzi ministra Sokorskiego nie referujemy, ponieważ jej tezy zawarte są w zamieszczonym na str. 1 artykule), zatrzymamy się jeszcze przez chwilę na przemówieniu Eugeniusza Eibischa, sprawozdającym się do obrony warsztatu postimpresjonistycznego. Broniąc tego warsztatu Eibisch zalecał środki nieprzystające dziś do wyrażenia nowych treści i na pewno nie mogące się stać punktem wyjścia dla nowego realistycznego malarstwa, a zarazem tworzył ze swej sprawy indywidualnej sprawę szerszą i przez to niebezpieczną. Eugeniusz Eibisch własne metody malarskie i smak, uformowane w innym, zamkniętym już okresie historycznym, przedstawił jako wyjątkowe kryteria oceny sztuki i jako jedyną drogę dochodzenia do niej. Te momenty z przemówienia prof. Eibischa krytykowali następnie w swoich przemówieniach zarówno minister Sokorski, jak Paweł Hoffman.

Paweł Hoffman zabrał głos w dyskusji dwukrotnie: po przemówieniu J. Mijałowej i po przemówieniu prof. Eibischa. W okresie I Ogólnopolskiej Wystawy — powiedział tow Hoffman — został wysunięty na pierwszy plan postulat podjęcia nowej tematyki; z biegiem czasu, kiedy można już było mówić o rozumieniu przez artystów polskich tego hasła i wprowadzeniu go w życie, wysuńnięto się zagadnienie następne — walki o jakość, o podniesienie poziomu warsztatowego; sprawa stworzenia nowej formy, wyrażającej nowe treści, nabrała pełnej wagi. Na Naradzie Twórczej w sali Rady Państwa stwierdzono jasno, że realizm socjalistyczny nie jest wąskim, szkolnym stylem, że drogą do realizmu socjalistycznego każdy artysta toruje sobie sam, w oparciu o własne doświadczenia i doświadczenia sztuki realistycznej swego kraju i krajów innych. Otoż, jak wiadomo, zawsze istnieć może możliwość, że pod osłoną naszych hasła, z werbalnym powołaniem się na nie, spróbuje ktoś przemycić, „podrzucić” nam obce tendencje. Ci ludzie, którzy próbują to czynić, muszą sobie zdać sprawę, że choć droga do realizmu socjalistycznego jest szeroka, ma jednak swoje granice, którymi są po prostu — granice sztuki realistycznej. Do realizmu socjalistycznego nie można dojść poprzez kierunki antyrealistyczne, nawet jeśli się podejmie temat najślusniejszego ideowo i politycznie. Niektóre obrazy na Wystawie są tego jaskrawym przykładem. Realizmowi socjalistycznemu obcy i wrogi jest wszelki postimpresjonizm, podobnie jak obce i wrogie jest mu malarstwo pompierskie tego typu co oficjalne, wieszane w galeryjskich szkołach, wizerunki cesarza Franciszka Józefa, malowane u schyłku ubiegłego wieku. Takie malarstwo, „tandeta i kicz”, nie ma oczywiście również nic wspólnego z realizmem socjalistycznym. Sztuka naturalistyczna nie jest odbiciem rzeczywistości — powiedział tow Hoffman — a z tego, sądząc z dyskusji, nie wszyscy dokładnie zdają sobie sprawę. Postimpresjonizm i naturalizm wyrastają z jednego korzenia filozoficznego, z idealistycznego, subiektywnego widzenia świata, choć kształtają przybierają jest różny. Nie można pozwolić, aby pod pozorem walki z którąś z odmian naturalizmu, została podsunęta sztuka realizmu socjalistycznego inna, równie wroga jej metodą twórczą, jaką jest postimpresjonizm i wszystkie w ogóle schyłkowe burżuazyjne „izmy”. „Pewne zjawiska na tej wystawie uczą nas raz jeszcze, że droga do socjalizmu nie jest aniastawą gościniec ustyany kwiatami — zakończył tow Hoffman — lecz trudna droga, po której kroczymy w ciężkiej walce”.

Ponieważ w naszym omówieniu referujemy jedynie głosy poświęcone zagadnieniom teoretycznym związanym z III Ogólnopolską Wystawą, pominiemy tu tzw. sprawy bytowe, którymi zajmowało się wielu dyskusjantów. Niemniej trzeba zaznaczyć, że sprawy takie, jak pojemniejszy lokal wystawowy niż sale „Zachęty”, który pomieszczyłby ponad 10 procent nadesłanych prac, projekt rozwiązywania wystawy w kilku kolejnych fazach, sprawa pracowni dla artystów, czy kwestia dyplomantów opuszczających Akademię, domagają się dokładnego przeanalizowania. Poza tym warto odnotować pewien wniosek, który zresztą na tegoż dyskusji nie został wysunięty po raz pierwszy, a mianowicie, by nagrody były przyzna-

wane nie przed, lecz po dyskusji nad Wystawą.

Tegoroczna dyskusja przebiegała w atmosferze dużej szczerości, otwartego wypowiadania sądów, zarzutów, wątpliwości czy pochwał, co niewątpliwie jest pozytywnym i godnym podkreślenia zjawiskiem na tych dwudniowych obradach, które zgromadziły artystów z całej Polski. W toku dyskusji zostały odsonione i jasno określone niebezpieczeństwa zagrażające rozwojowi sztuki współczesnej, sztuk realizmu socjalistycznego. A więc niebezpieczeństwo postimpresjonizmu w szerokim rozumieniu tego terminu, postimpresjonizmu będącego metodą twórczą związaną z ideologią schyłkowej burżuazji i niezgodną do wyrażenia treści życia człowieka w epoce budującego się socjalizmu jego przeżyć, zmagania i radości. Obok tego również niebezpieczeństwa płynące z pośpieszania na szkiełkowej fazie obrazu, którego działaniem wspiera się na dość powierzchownym i umownym znakowaniu malarskim. Mocno podkreślono jednocześnie konieczność dalszej walki ze schematyzmem, deklaracyjnością, fotograficznym ujęciem przedstawionego tematu, walki o podwyższenie ideowych i artystycznych wartości dzieła plastycznego, o doskonalenie warsztatu socjalistycznego realist.

Wydaje się jednak, że obrady nie wyczerpały całości zagadnień, które nasuwają się w związku z obecną wystawą. Dyskusja została zwięzła prawie całkowicie do problematyki malarstwa (na dwudziestu kilku dyskusjantów — sprawami grafiki zajęło się zaledwie dwóch, sprawami rzeźby — jeden). Ani jeden krytyk, poza autorami wspomnianych zagajień, nie zabrał głosu w dyskusji. Stało się więc tak, że o malarstwie mówili malarze, a chociaż głos artystów jest zawsze godzien pilnej i troskliwej wagi, fakt ten poważnie zaciążył na przebiegu obrad, bowiem zasadniczą problematykę przesłaniał niekiedy zbyt egoistycznym i skrajnym opiniom. Ponadto mówcy wyrażali swe sady wyciągał ogólne wnioski, ustawiali problemy, prawie wyłącznie popierając swe opinie przykładami obrazów bądź nagrodzonych bądź znajdujących się w sali, gdzie zgodnie z decyzją jury umieszczono obrazy najbardziej w rozumieniu jurorów reprezentatywne, przez co sala ta stała się niejako salą „honorową” — co również nie było słusne.

Wydaje się także, że jedną z przyczyn nieporozumień, trudności i pomyłek, jakie ujawniła dyskusja, jest fakt, że plastycy dyskutując swą pracę na wystawie, nie zdają sobie jasno sprawy z jej przeznaczenia, nie ma przed oczami konkretnego adresata. Należy przypuszczać, że wielu twórców zrozumiałoby łatwiej błędy swych przełożonych plastycznych, gdyby ujrzeli swoje rzeźby lub namalowane przez siebie obrazy w przeznaczonym dla nich otoczeniu. Nieprzystatność — na przykład — płócien opartych o warsztat postimpresjonistyczny w domu kultury czy świetlicy wystąpiłaby wówczas w całej jaskrawości. W dyskusji wysuwano wnioski, aby następna wystawa była wystawą tematyczną, by poprzedziła ją lista jasno określonych tematów. Może warto by pomyśleć również o miejscu przeznaczenia tych prac. Sztuka realizmu socjalistycznego związana jest najściślej z życiem, a zatem i z konkretnymi zamowieniami społecznymi; plastycy nie zawsze o tym pamiętają.

Pewnym brakiem obrad było również pominięcie zagadnień rzeźby. Dziś, w epoce wielkiego budownictwa socjalistycznego, odbudowy Warszawy i zadań, jakie w związku z tym stają przed naszymi artystami, sprawa plastyki monumentalnej, a więc przede wszystkim rzeźby monumentalnej, nabiera szczególnego znaczenia. Zbyt mało te rzeźby mogłoby urzucić na wystawie, a w dyskusji brak ten zgola pominięto. A przecież zarówno zagadnienia rzeźby pomnikowej, jak i rzeźby bezpośrednio związanej z architekturą, są dziś najbardziej palące. Niedostateczne, jak twierdzą architekci z jednej, a rzeźbiarze z drugiej strony, powiązanie współpracy obu dyscyplin, odbiło się np. ujemnie na pewnych partiach MDM, czemu na przyszłość należałoby zapobiec. Rzeźby na III Ogólnopolskiej Wystawie, które ograniczają się w większości wypadków do prac kameralnego typu, zaważają zagadnienie; następne wystawy powinny potraktować je bardziej szeroko.

Zagadnienie sztuki monumentalnej wymaga bacznej uwagi i wszechstronnej dyskusji. Jeśli bowiem malarstwo sztalugowe, bardzo czule i precyzyjnie odzwiercie-

dlające przeżycia artysty, jego ideologię, stosunek do człowieka i świata, jest dobrym materiałem do dyskusji i zrozumienia zasad sztuki realizmu socjalistycznego, to przecież jego potknięcia, błędy czy omyłki nie są tak nieodwracalne. Jak pomyłki i błędy w dziele monumentalnym, malarskim czy rzeźbiarskim, związanym z architekturą i w tę architekturę wkomponowanym. Skoro zatem przed plastycami współczesnymi stoją tak wielkie zadania, jak rozwiązywanie wnętrza Pałacu Kultury i Nauki, dekoracje wnętrza, nowych dzielnic miasta, placów, ogrodów, trzeba, czynić wszystko, niczego nie pomijając, aby artyści podjęli te zadania w pełni przygotowani.

Zarówno minister Sokorski, jak i ow. Hoffman przypominali, że miejsce sztuki jest w życiu. Wydaje się, że Związek Plastyków winien wyciągnąć z tego wnioski, unaouczając malarzom najdonioślejsze dziś zadania praktyczne stojące przed nimi. Czy nie należałoby poddawać szerokiej dyskusji projektów nadsyłanych na konkursy zamknięte, czy nie należałoby eksponować właśnie na dorocznych wystawach malarstwa, a zwłaszcza rzeźby, których przeznaczenie jest już z góry określone? Wiele obrazów i rzeźb zgromadzonych na wystawie nasuwa przypuszczenie, że miejscem wybranym dla nich przez autorów mają się stać galerie muzealne, a wystawa jest etapem pośrednim między pracownią artysty i galerią mającą mu zapewnić nieśmiertelność. Dobrze byłoby, aby Związek zadbał o to, by malarze konfrontowali swoje dzieła z opinią publiczności, by oglądali je we wnętrzach świetlic czy gmachach publicznych. W czasach sztuki mieszczańskiej, sztuki przede wszystkim kameralnej, pantoonem, ku któremu zmierzał artysta, była najczęściej galeria prywatna, w najlepszym wypadku muzeum odwiedzane przez mieszczańską publiczność; dziś jednak życie otwiera mu wiele nowych możliwości, zasięgiem swego oddziaływania obejmujących zakres znacznie szerszy. Pomiędzy naszymi nowymi galeriami a lokalami świetlic czy urzędów nie ma przepaści — odwiecła, że bowiem ta sama publiczność.

Redakcja

Julian Przyboś

Do malarki w Łodzi

1.

Kładąc kolor szeroko,
od płótna — do obłoku zawołałaś się,
zbladło

ugrowozłote tło.

Dymi jesienny, całodzienny wieczór,
światło odeszło od farb i od stalug.

Mnie świeci, kiedy mogę świat słowa, dźwięk — przeczuć,
lecz ty w bitwie o słońce — przypominaj; maluj
trafioną, farbującą pod pędzlem pogodę,
jak wtedy, gdy otwarłem i jak — gdy otworzę,
zamaszyście od zorzy do zorzy,
pokój z dwuskrzydłym oknem, gołębiem pejzażu,
na poddaszu, król idole —
niech niesie cię w krajobraz biel, rozjaśnianą
twoją twarz rudą w piegach, jak pisanek słońca!

Obnażonemu z dymów widnemu powietrzu
na wysoko szyje zarzuć
ramię — jak polerowane światło!

Dymi Łódź, tło płomienne zaszło — i pobladło.

2.

Sprawną, dokładną i śmiałą,
jak pszczoła nurzając się w barwach,
patrzysz
i na pierwszym planie widzisz:

Idą z pracy szarzu,
ci, do których twój wzrok leciał
i promieniał tak wspólnie na jaskrach,
że ujrzałem bliżej kobalt twoich oczu,
a na słoneczniku
mógłbym zerwać kielkujący blawat:
tkacze, tkaczk! Planu Sześciocień
Słońce wczasów wcześniej znikło z ich zmęczonych rąk i twarzy

Na urzeczona i na krosna rzucić
blask obrazów: niech urwie się w nici,
tkając, z tęczą jednocząc,
najjaśniejszą tkaninę:
nadzieje.
I niech dymią kominy,
bez liku,
niech rosną:
Niech przyspieszą Łódź bezdymną, elektryczną!

Ubierzemy ią włókniankę przodowniczą,
w powidoki słońca: w słonecznice,
niech pod okiem i ręką
pięknieje:

Grób i sprawy żywe

Marian Brandys

Niedawno uczestniczyłem jako przedstawiciel Związku Literatów Polskich w uroczystym odsłonięciu pomnika na grobie poety mazurskiego Michała Kajki. Z grobu tego wyjrzały ku mnie sprawy tak żywe i nagłe, że w żaden sposób nie mogłem ich zbyć zwykłym sprawozdaniem z pomnikowych uroczystości.

Kim był ów Michał Kajka, którego pamięć Związek Literatów Polskich uczcił pomnikiem?

Był starym, ubogim chłopcem z małej mazurskiej wsi Ogródki pod Ekiem. Trudnił się murarką i ciesielstwem — poza tym pisywał wiersze. Ponieważ nie rozporządzał odpowiednim warsztatem pisarskim ani odpowiednią ilością wolnego czasu — często te swoje „rymy” utrzymywał kradną na murze lub deskach. Stamtąd wędrowały wprost do serc mazurskich.

„O ojczysta nasza mowa,
Coś kwitnęła nam przed laty
Zakwitnijże nam na nowo,
Jako kwitną w lecie kwiaty.”

Gayby Kajka żył po polskiej stronie dawnej granicy polsko-niemieckiej — zostałaby po nim tylko lokalna sława regionalnego poety. Ale wieś Ogródki pod Ekiem była jedną z mazurskich twierdz polskości, w którą od wieków bity szturm germanizacji. Najpierw bismarkowska hakata, potem wściekły, nie znający żadnych skrupułów hitlerizm. We wsi Ogródki — gdzie za rozmawianie po polsku legalnie prześladowano, a półlegalnie zabijano — polskie wiersze Kajki wykraczały poza zwykłą funkcję poezji. Były murem obronnym i bojowym orężem. Wiejski murarz i cieśla, utrwalający kradną na deskach dostojną mowę Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego i Konopnickiej — wyrósł na postać z bohaterkiej legendy.

Przedwojennym czytelnikiem polskim legendę Kajki udośćpniał sławny pisarz Melchior Wańkowicz, któremu w okresie flirtu bawarsko — hitlerowskiego zezwolono na odbycie wędrowki reporterskiej

po Mazurach. Za popularyzację swojego poety Mazury zapłaciły łzami i krwią, Sańczyjny reportażysta w głośniejszej książce „Na tropach Smętka” z niepojętą lekkością, ydością zdekonspirował całą sieć polskiego oporu kulturalnego na Mazurach i Warmii. Książka stała się przewodnikiem dla hitle-

rowców Tropem Smętka poszedł dziki terror gestapo. Kajkę uratował jego słabe zdrowie. Zdażył umrzeć naturalną śmiercią w roku 1940. Przed odejściem pisał:

„Zbrodnie niemieckie muszą być pokonane. Sprawiedliwość na świecie jest choć zdaje się, że jej nie ma. Polska tu powróci — zobaczycie. Może ja nie zobaczę, może wy nie zobaczycie — ale powróci!”

W siedem lat po powrocie Polski na Mazury, Kajka odebrał pośmiertnie nagrodę za swoje zasługi dla kultury polskiej. Jego twórczość została oficjalnie włączona w ogólny dorobek narodowej poezji. Na jego grobie stanął pomnik ufundowany przez Związek Literatów Polskich.

Ale w podniosły nastrój uroczystości, których echo rozniósł się szeroko po Mazurach i Warmii — wkraść się ponury zgrzyt. Kiedy odchodziliśmy od grobu Kajki, opowiedziano nam o profanacji, jakiej ten grób uległ przed rokiem. Pokazano nam stawa — zastąpioną przez pomnik — tablicę nagrobową, na której pod nazwiskiem Kajki ręka prowokatora dopisała olówkiem słowo „szwab”.

Czy pojnujecie ohydę i perfidię tej prowokacji? W odpowiedzi na tęsknotę całego życia za mową polską — obraźliwy epitet, odsądzający od polskości.

Napis „szwab” na grobie poety mazurskiego Kajki pozwala wejrzeć w diabelski mechanizm antymazurskich prowokacji — którymi wrogowie Polski Ludowej od siedmiu lat ważnią ludność autochtoniczną Mazur z ich ludnością napływową

Ten napis w przejmującym skrócie wyraża cały rachunek mazurskich, krz. wd, nieporozumień, rozczarowań.

I ten napis — mocniej i głośniej niż wszystkie artykuły prasowe — domaga się od aktywu kulturalnego całego kraju — a przede wszystkim od przedstawicieli polskiej literatury — wielokrotnienia pomocy kulturalnej dla Mazur i Warmii.

Mazury i Warmia tej pomocy kulturalnej potrzebują i oczekują. Sadzę, iż mogę bez przesady stwierdzić, że jeszcze nigdy i nigdzie literaci warszawscy nie byli witan tak serdecznie i gorąco jak w czasie uroczystości kajkowskich w mazurskim mieście Elku.

Ale trzeba sobie też od razu powiedzieć, że nie wszędzie jest tak, jak w Elku. W wielu mazurskich wsiach i miasteczkach nie wyjdą nam na spotkanie serdeczność i zrozumienie. Musimy się liczyć z tym, że trzeba będzie zwalczać poważne opory, nieufność, zastrzeżenia, gdzieśniedzie nawet wrogość. Ale to powinno jedynie wpłynąć na wzmocnienie naszej energii. Bo przecież nierówne ukształtowanie geografii kulturalnej Mazur i Warmii wynika w dużej mierze właśnie z naszych dotychczasowych zaniedbań. Wspaniałe dzieło Kajki — walka o zdobywanie mazurskich serc dla polskości — musi być kontynuowane.

Związek Literatów Polskich jako całość przystąpił już do pracy w tej dziedzinie. Świadczą o tym niedawne uroczystości kajkowskie, roztoczenie opieki nad ludowymi poetami Mazur i Warmii oraz zerknięcie do księgi wyjazdów pisarskich do wsi i miasteczek mazurskich i warmińskich.

Ale tego wszystkiego jeszcze mało. Prawo do spokojnych sumień zdobywamy dopiero wówczas, gdy każdy z osobna — pisarz czy poeta — umieści opiekę i pomoc kulturalną dla Mazur i Warmii wśród swoich naczelnich obowiązków obywatelskich i pisarskich

TEATR OPEROWY DAWNEJ WARSZAWY

PISZCZKIEM za pieniądze być jest rzecz wszećeczna i szlachciwowie nie przystoi! — tak wyrokowała stanowiąca opinia szlachecka. Wiele też ogół polskiej szlachty stronił od zawodowego zajmowania się muzyką. Stroniła tym bardziej magnateria. A znowu plebs, pospólstwo, sfery nie nobilitowane rzadko tylko dostarczały muzyków w pełni wykwalifikowanych, bo tam uprawiano muzykę „non arte, sed usu”, mówiąc innymi słowami grywano przeważnie „ze słuchu”.

Z wyluszczonej powodów w zespołach orkiestrowych, działających w dawnej Polsce, spotykamy ogromną przewagę cudzoziemców: Włochów, Niemców, Czechów. Również w trupach operowych, jakie zatrudnione są choćby tylko w Warszawie osiemnastowiecznej, śpiewacy i śpiewaczki rekrutują się głównie z elementu napływowego.

SAME OPERY CUDZOZIEMSKIE

Pierwsze przedstawienie operowe w Warszawie odbywa się w roku 1628. I przez cały okres panowania Władysława IV widowiska operowe stanowią niemałą ozdobę królewskiego dworu, uświetniają jego życie artystyczne, kulturalne, towarzyskie. Ale królową oper ówczesnej warszawskiej sceny jest opera cudzoziemska. Wypełnia ona też całkowicie repertuar widowisk teatru warszawskiego za obu Sądów.

Poprawa w sensie unarodowienia polskiej sceny operowej nastąpiła za Stanisława Augusta. Ale dopiero w późniejszym okresie jego panowania. Bo jakież to opery są wystawiane w Warszawie od czasu elekcji ostatniego z naszych monarchów (1764) do pamiętnego w dziejach opery polskiej roku 1778? „Annet, et Lubin” Pugnaniiego, „La buona figliuola” Picciniego, „La contadina in corte” Sacchiniego, „Le maitre en droit” Monsigny'ego, opery Philidora, Duniego, Gassmanna, Jomelliego, Galupiego, Anfossiego, Guglielmiego i wielu, wielu innych kompozytorów, przeważnie włoskich i francuskich. A pod względem rodzajowym są to same opery komiczne o librettach najczęściej blahych z odwiecznymi motywami niedobranego małżeństwa, pary kochanków, zazdroznego opiekuna, miłośnicy niewiernej i motywu cudowności.

W tym czasie Warszawa wystawiała również nie istniejącą już dziś operetkę wielkiego klasyka wiedeńskiego Józefa Haydna: „Asmodeus oder der krumme Teufel”. Wystawiane są także głośne melodramaty Jana Jakuba Rousseau: „Pygmalion” i Jerzego Bendy „Ariadna”.

O operze polskiej głucho.

„NIECH SIĘ RODZĄ BOHOMOLCE...”

W każdy czwartek, poczynając od roku 1770 aż po okres Sejmu Wielkiego, pałac Łazienkowski zapinał się elitą umysłową i artystyczną Warszawy. Przybywali historycy, poeci, komediopisarze, malarze, architekci, działacze oświatowi.

W czasie tych zebrań, które przejdą do naszej historii pod nazwą „obiadów czwartkowych”, powstaje projekt powołania do życia wiekopomnej Komisji Edukacji Narodowej, tu zapada postanowienie wydania gramatyki polskiej, tutaj rodzą się impulsy twórcze dla postępowej literatury naszego Oświecenia i postępowe artykuły do ówczesnych czasopism warszawskich, domagające się niezwłocznych reform w pałacach księstw: mieszczńskiej i chłopskiej.

W czasie „obiadów czwartkowych” dojrzewa myśl stworzenia libretta opery o tematyce swojej. Tego rodzaju libretto napisał niebawem jeden z aktywniejszych uczestników „obiadów”. Zebrania te uprzyjemniały się zbiorowemu śpiewem. Szczęśliwym trafem dochował się do naszych czasów nie lada specjal: melodia (łącznie z tekstem) piosenki śpiewanej podczas „obiadów czwartkowych”. Piosenkę to układał Franciszek Bohomolec, uczestnik owych zebrań, jeden z najżywszych umysłów naszego Oświecenia. Piosenka rozpoczyna się zwrotką:

Ten mem zdaniem dobrze żyje,
T.n na długie lata goje,
Kto pod miarę winko pije
I piosnkami troski słodzi.

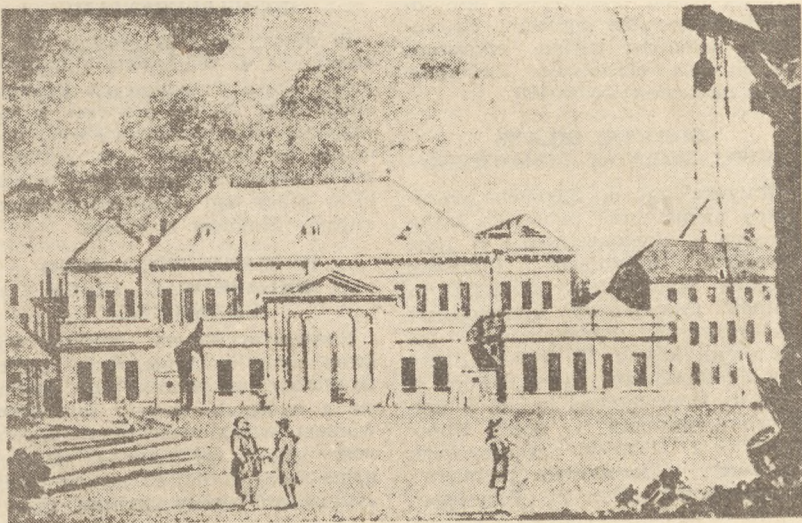
Piosenka ta, pełna swoistego uroku i wdzięku, pozyska wkrótce po swym pojawieniu się piosenkę pokrewną: i rytmiką, i charakterem, i dwuwierszowym refranem. Tę piosenkę układa Ignacy Krasiński, również uczestnik „obiadów czwartkowych”. Kończyła się ona optymistycznym - wiwatowym czterowierszem:

Wiedzmy czoła nasze róża,
Dla dziwaków tylko kolce,
Dobre nam się czasy wróża,
Niech się rodzą Bohomolce.

PIERWSZA OPERA POLSKA

Właśnie Bohomolec ogłasza drukiem w Warszawie, w roku 1770, niewielki rozmiarami utwór sceniczny pt. „Nędra uszczęśliwiona”. Utwór był przeznaczony niewątpliwie do wykonania z muzyką, czego dowodem zarówno umieszczony w nim podtytuł „Kantata”, jak i liczne wierszowane „aryki”, wypełniające tekst „Nędzy”. Utworem tym zainteresował się król polecając Bohomolcowi przygo-

wanie „Kantaty” do wykonania w teatrze warszawskiego Korpusu Kadetów, posiadającego w swym gronie kilku wychowanków obdarzonych śpiewaczymi zdolnościami. Z braku muzyki „Nędra uszczęśliwiona” nie została jednak wystawiona w teatrze Kadetów. Przypadkowo tekst „Nędzy” dostał się w ręce Macieja Kamińskiego warszawskiego nauczyciela gry fortepianowej. Napisana przez niego muzyka do szeregu fragmentów „Kantaty” Bohomolca wzbudziła zainteresowanie zarówno wśród najbliższego otoczenia kompozytora, jak i ówczesnego dyrektora teatru warszawskiego, Ludwika Montbruna. Wtedy to właśnie



Teatr Narodowy na placu Krasińskich

Montbrun powziął decyzję wystawienia w administrowanym przez siebie teatrze pałacu Radziwiłłowskiego „Nędzy uszczęśliwionej”, w nieomylnym przeczuciu, iż opera polska będzie niemałą atrakcją dla warszawskiej publiczności. W związku z tą decyzją Montbrun zawiązał Wojciecha Bogusławskiego, proponując mu rozszerzenie tekstu „Kantaty” Bohomolca. Bogusławski spełnił życzenie Montbruna. Dopisane także zostały przez Kamińskiego nowe fragmenty muzyczne.

11 maja 1778 roku „Nędra uszczęśliwiona” zostaje po raz pierwszy wystawiona w teatrze pałacu Radziwiłłowskiego.

Jaką wartość przedstawia libretto i muzyka tej pierwszej opery polskiej? Konwencjonalizm i sielankowość — oto co cechuje libretto „Nędzy uszczęśliwionej”. Żadnej tu jeszcze nie ma krytyki ówczesnej naszej rzeczywistości społecznej, pełnej przecież klasowych przeciwności, nierówności, wyzysku i ucisku.

Znacznie większą wartość aniżeli libretto posiada muzyka „Nędzy”.

Oceniając jednak jej znaczenie i walory nie możemy tracić z oczu środowiska, w którym muzyka ta powstała. Przez cały kilkudziesięcioletni okres panowania Augustów II i III oraz przez pierwszych kilkanaście lat panowania Stanisława Augusta, Warszawa znała tylko opery cudzoziemskie: włoskie, niemieckie i francuskie. I na tej wyjątkowo muzyce urabiał się gust artystyczny interesującego się muzyką społeczeństwa warszawskiego XVIII w.; tylko ta muzyka cudzoziemska stanowiła wyrocznię w sprawach kultury muzycznej naszego kraju, jej potrzebę, jej zasięgu i jej charakteru.

Do roku 1778 nie miała dostępu na scenę warszawską muzyka operowa polska, gdyż w ogóle dotąd jeszcze nie istniała. Nie miał dostępu do sceny warszawskiej tym bardziej folklor ojczysty, muzyka ludowa, polska piosenka ludowa, uważana jeszcze w tych latach za produkt gminu, pospólstwa — za posłedni wytwór kultury narodowej.

Nieliczne są elementy polskiej pieśni ludowej i polskich tańców w muzyce „Nędzy uszczęśliwionej”. Ale okazały się wystarczające dla ówczesnej Warszawy owe nieliczne w „Nędzy” elementy muzyki swojej i ludowej, aby dzieło wstrząsnęło artystyczną opinią Warszawy Stanisławowskiej, by Warszawę zachwyciło, czego świadectwem — jakże wymownym — są słowa Wojciecha Bogusławskiego, pamiętającego pierwsze przedstawienie owej opery: „Cudo jak na ów czas w s z y s t k i c h z a d z i w i a j a c e, cudzoziemcom lekającym się wzrostu tej sztuki niemieć, a rodakom mocno upodobane”.

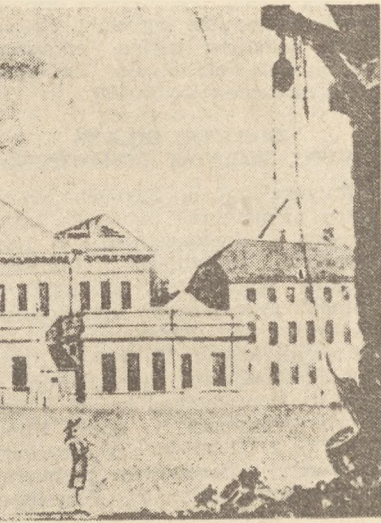
W TEATRZE NARODOWYM NA PLACU KRASIŃSKICH

Tylko dwa przedstawienia „Nędzy uszczęśliwionej” odegrano w teatrze pałacu Radziwiłłowskiego. Następnie nie mogły się odbyć z powodu zajęcia pałacu przez księcia Karola Radziwiłła, który nie spodziewanie powrócił w tym czasie z zagranicy do Warszawy.

Po likwidacji przedstawień w pałacu Radziwiłłowskim Warszawa jest pozbawiona teatru. Dzięki pomocy króla powstaje niebawem na Placu Krasińskich nowy teatr kosztem 540 tysięcy złotych polskich

JAN PROSNAK

Dnia 7 września 1779 roku w teatrze na Placu Krasińskich odbywa się inauguracyjne przedstawienie. W tymże roku wystawiona tam zostaje nowa opera polska Macieja Kamińskiego: „Zośka czyli wiejskie zaloty”. Libretto pisze Stanisław Szymański, ksiądz pochodzenia mieszczańskiego, redaktor warszawskiej „Gazety Narodowej i Obcej”. Dzieło to swoje w muzyce i tekście, z wyraznie już uwidocznionymi tendencjami społecznymi, nieomal rewolucyjnymi. Po raz pierwszy w dziejach polskiej opery uwydatniony zostaje właśnie w „Wiejskich zalotach” ostro zarysowany konflikt klasowy: uciskanego, ale już



Teatr Narodowy na placu Krasińskich

świadomego swej siły i solidarności chłopstwa — i zniecającej się nad nim warstwy wyzyskiwaczy i gniebieli, którą w operze tej uosabia nieludzki ekonom Ciemiężnicki. Znamienno to rys epoki, która widzi już problem chłopski w jego nie zafałszowanym realizmie.

Rolę niemałą, powiedzmy dobitnie, epokową w dziedzinie tworzącego się polskiego teatru operowego odegrał w tych latach Wojciech Bogusławski jako aktor, śpiewak, tłumacz licznych librett oper cudzoziemskich, jako szczególny inspirator działających wtedy

w Warszawie kompozytorów: Kamińskiego, Stefaniiego, Gaetana i w ogóle jako spiritus movens polskich widowisk operowych.

W pamiętnikach Bogusławskiego znajduje się fragment, który nie może nie zwrócić żywej uwagi. Oto co Bogusławski pisze: „Po wystawieniu Aksuru (mowa o operze „Axur, król Ormus” — m. p.) zostawało mi przekonać jeszcze uprzedzonych, że i w najwięcej wówczas cenionym rodzaju łatwego śpiewu, w jakim Martini opery swoje pisał, niemniej Polacy podobać się potrafią. Przetłumaczyłem więc drugą z ululacyjnych dawniej oper: Rzecz rzadka, po włosku Cosa rara zwana”. A tak nie zostawało już nic, co by włoskich śpiewaków żałować pozwalało. Ale brakowało jeszcze polskich operów, co jest kłopotem dla narodowej nastroju — narodowości (podkr. moje). Przyszła mi myśl wystawienia na scenie tych wesołych i rubasznych krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią...”

Oto geneza pierwszej polskiej opery narodowej „Krakowiacy i Górale”, wystawionej po raz pierwszy w teatrze na Placu Krasińskich 1 marca 1794 roku, z tekstem Wojciecha Bogusławskiego i muzyką Jana Stefaniiego. A jest to opera również z wyraźnymi tendencjami społecznymi i politycznymi, stanowiąca zarazem szczytowy etap nasycenia elementami ludowymi polskiej twórczości operowej XVIII w.

W ŁAZIENKACH

Przeniesimy się do teatru operowego w Łazienkach. Za Stanisława Augusta czynne są tutaj dwie sceny operowe. Pierwsza — to teatr w Pomarańczarni, druga — to Teatr na Wyspie. Grywane są przeważnie opery włoskie i francuskie. Przedstawienia w Amfiteatrze na Wyspie cieszą się szczególnym powodzeniem i szczególny wywołują nastroj. Malowniczo bowiem wygląda ów teatr: widownia oddzielona od sceny pasmem wody wznosi się w górę kamiennymi schodami, w głębi — jako stała dekoracja — gęstwiną drzew i starożytne ruiny. Szóstego września 1788 roku zostaje wystawione w Łazienkach intermedium pt. „Les amours de

RÓŻOWE I CZARNE czyli jeszcze o młodych filmowcach

HENRYK REWKIEWICZ

Niniejszą wypowiedzią dyskusyjną uzupełniamy głosy J. Broszkiewicz, S. Sternfelda, W. Berestowskiego i C. Petelskiego (n-ry: 9, 13 i 17—18 „Przeglądu”) w sprawie Państw. Wyższej Szkoły Filmowej, jej absolwentów i naszych młodych kadr filmowych.

W latach 1950-51 dwa pierwsze roczniki opuszczają podwoje uczelni. Mają one już za sobą pewien dorobek: film „Dwie brygady” i szereg udanych krótkometrażówek.

Szkola na pierwszym etapie zdała egzamin. Ale — co dalej?

Oczywiście, rozpoczęliśmy pracę w naszych trzech krajowych wytwórniach: fabularnej, dokumentalnej i oświatowej.

Około 30 absolwentów zostało zatrudnionych w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Początek wypadł pomyślnie — cztery osoby realizują od razu samodzielnie filmy i w czerwcu 1951 roku uzyskują dyplomy.

Spośród nich kol. Nasfeter otrzymuje za film „W fabryce” nagrodę na festiwalu międzynarodowym w Czechosłowacji. Kol. Popielek robi szereg udanych filmów medycznych. Kol. kol. Vogt i Matraszek pracują z powodzeniem jako samodzielni operatorzy, wykonując od tego czasu zdjęcia do kilkunastu filmów oświatowych.

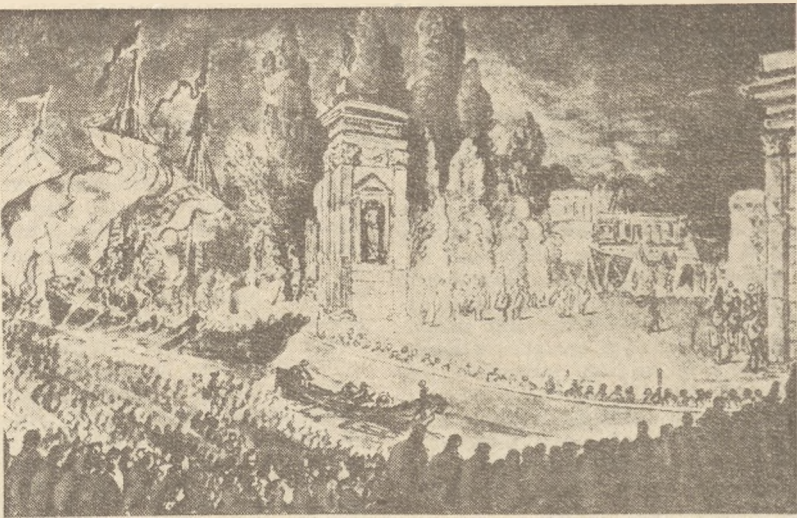
A reszta absolwentów? Kilku pracuje wprawdzie samodzielnie, ale prace ich, to na ogół filmy instruktażowe o wąskim zakresie: „Buraki cukrowe”, „Spawanie elektryczne” czy „Obornik”. Są to prace bardzo ciekawe, nie mogą być jednak podstawą do uzyskania dyplomu reżyserskiego, tak samo jak krótkie kroniki oświatowe, tzw. „Czy wiecie, że...”, które realizowało paru innych kolegów.

Pozostali? Pracują jako asystenci u „starszych” kolegów lub, co gorsza, przez długi czas nie nie robia. Np. kol. Pilar przez osiem miesięcy brał podstawową pensję, a zatrudniony był zaledwie przez dwa tygodnie. Nie dziwnego, że przy najbliższej okazji uciekł. Na szczęście także do filmu — do Wytwórni Filmów Fabularnych, gdzie znalazł ciekawą pracę w białe zdjęć kombinowanych (trickowych).

Wielu wartościowych, młodych realizatorów cofa się w swoim rozwoju artystycznym zamiast robić postępy i tworzyć coraz więcej tak bardzo potrzebnych filmów oświatowych.

Dla przykładu poznajmy dwie typowych historii, gdyż budzą one często nastroje zniechęcenia i nie-wiary, wśród absolwentów w ogóle a wśród słuchaczy Szkoły w szczególności.

Casus Jan Riesser. W latach 1945—47 uczy się w Studium Filmowym w Krakowie, pełniąc jednocześnie funkcję asystenta. W latach 1947—50 kończy Szkołę realizując w tym okresie m. in. uda-



NORBLIN.

Teatr na Wyspie w Łazienkach za Stanisława Augusta

Bastien et Bastienne”, będące parodią opery Jana Jakuba Rousseau „Wiejski wróżbita”. Muzykę do owego intermedium — opracowane przez panią de Favart — pisze Gaetano, nadworny muzyk króla Stanisława Augusta. Dzieło jest wykonane z okazji uroczystości otwarcia teatru w Pomarańczarni.

Pasterska sielanka Rousseau w przeobce pani Favart przeobraża się w przedstawienie z chłopami w grubych sukmanach, z drewniakami na nogach. Fakt to tym więcej znamienny, że tego samego dnia, kiedy w zacisznym parku Łazienkowskim wystawiano sielankę Rousseau w inscenizacji ludowej pani de Favart, śpiewano wobec króla (na nutę ludową) piosenkę o niezwykle wymownych akcentach. Piosenka ta nosi tytuł: „Pieśń dla chłopów krakowskich przez Wisłę przepływających”. Pisz ją na ową uroczystość poeta Stanisławowski — Trembecki. Piosenka odsłania w niektórych swych fragmentach okrucieństwa, jakich dopuszczano się w stroju pańszczyznianym wobec chłopstwa. pozabawionego wszelkiej opieki i wszelkich praw. Zacytujemy z niej kilka urywków:

Poto przybyli ci Krakowianie
By was zoczyli, królu i panie.
Z temi przebrnięmi prośbami rzekę,
Byście ich wzięli pod swą opiekę.
Waszym zakazem ludzie się chwalą,
Ze tu zielazem boków nie palą...

W naszej krainie starsi ladaco,
Mnogi lud ginie, a nie wie za co.
Za tob od snopka biorą parobka,
Dzieci od matki pędzą na jatki...

Wielowiekowa tragedia ludu znajduje w przytoczonych strofach wyraz jakże dojmujący.

„RAPPROCHER LE SARMATISME...”

Teatr operowy dawnej Warszawy jest w pierwszej swej fazie teatrem ściśle dworskim, służy królowi i najbliższemu jego otoczeniu. Teatrem publicznym (płatnym) staje się dopiero od roku 1765 a więc w latach panowania Stanisława Augusta. W tym czasie warszawski teatr operowy jest już nie tylko estetyczną i artystyczną rozrywką, ale i narzędziem ideologicznym postępowego nurtu klasy mieszczańskiej w jej rewolucyjnych pod koniec wieku działaniach. „Wiejskie zaloty” oraz „Krakowiacy i Górale” włączają się już całkowicie w ów postępowy nurt.

Stanisław August, nie wyznający bynajmniej ciasnych ideałów konserwatywnej, niechętnie reformom szlachty polskiej, wyraził się: „Rapprocher le sarmatisme de la façon nouvelle de penser” — zbliżyć sarmacki sposób myślenia do nowych prądów Europy. To zdanie, rzucane przez króla mimochodem, mające wymowę rewolucyjnego hasła, znalazło swego sprzymierzeńca — i to bynajmniej nie słabego — również w teatrze operowym Warszawy tych lat. którego działalność kształtowała w niemałym miarze właśnie nowe prądy Europy — ideologia walki z zacofaniem, zastójem, korupcją i prywata.

Wszystkie te wypadki łączą się ściśle z brakiem realnej współpracy między Szkołą Filmową i Wytwórnią Filmów Oświatowych (odległych od siebie o 10 minut drogi piechotą). Nikt nie koordynuje przydziału prac absolwentów czy dyplomowanych w odpowiednich terminach.

Nie ma wymiany twórczych doświadczeń między Wytwórnią a pionem oświatowym Szkoły, który przecież także realizuje filmy o podobnej tematyce. Daje się to szczególnie odczuwać, kiedy nowi absolwenci zaczynają pracę w W.F.O. nie orientując się często w zasadniczych problemach produkcji.

Sądźmy, że wspólne filmy pokazujące dyskusyjnie rozwiązywałyby tę bolączkę.

W ogóle zagadnienie dalszego wychowania młodych kadr filmowych oświatowych jest niezwykle poważne. Zasadniczym organem, który powinien się tym zajmować, jest Wydział Programowy Wytwórni.

Trudno jednak wyobrazić sobie pracę wychowawczą, kiedy Wydział składa się z ludzi prawie nic z filmem nie mających wspólnego — o poziomie zawodowym i ideologicznym na ogół takim, jak poziom naszej grupy absolwentów Szkoły... przed rozpoczęciem studiów filmowych w 1947 roku. Zeby nie posądzano nas o głosowność, podajemy parę przykładów.

Pracują tam m. in.: prawnik, młoda polonistka, student angiłisty. Nie ma natomiast ani jednej osoby z wykształceniem filmowym, ani jednego wykwalifikowanego pedagoga-marksyisty, lub wreszcie technika (mamy wiele filmów technicznych).

Istnienie i przetrwanie się wyżej opisanego stanu rzeczy w filmie oświatowym może spowodować prawdziwie ucieczkę młodych fachowców z wytwórni, obniżą poziom artystyczny naszej produkcji i powoduje straty w skali państwowej.

Trudno nie przyznać racji Kazimierzowi Koźniewskiemu, który stwierdza, że „mamy mało, jak na nasze narodowe ambicje, dobrych reżyserów”, dalej zaś domaga się „ogólnego wzmocnienia się naszej soc-realistycznej twórczości artystycznej”.

Nie wystarczy jednak kilka lat biiernej cierpliwości w optymistycznym czekaniu na nowe kadry reżyserkie, które zjawiają się nie wiadomo skąd. Trzeba o te kadry tylko zadbać. One przecież już są.

Nie wystarczy także o filmie tylko dyskutować.

O film trzeba walczyć, stwarzając młodym absolwentom Szkoły Filmowej atmosferę prawdziwej troski i opieki, która powinna ich otoczyć przede wszystkim w ich warsztacie pracy — wytwórni filmowej.

POKONKURSOWE REFLEKSJE

ZBIGNIEW WISZNIEWSKI

Mija już prawie miesiąc od chwili uroczystego wręczenia nagród laureatom II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego. Spójrzmy na Konkurs jako na całość, jako na wydarzenie muzyczne, spróbujmy ocenić jego znaczenie dla kultury muzycznej, a w szczególności dla naszej wiołinstyki.

Najpierw nieco historii. Wszystkim znany jest sławny „Kujawiak” Wieniawskiego, mniej „Legenda”, „Ludziarz”, czy „Ober-tas”. Koncert d-moll słyszeł tylko bywalcy sal koncertowych oraz ci słuchacze radiowi, którzy nie zamykają głośnika przy programie muzyki poważnej. „L'écôle moderne” — to już muzyka, z którą o-beznani są tylko muzycy zawodowi, a zwłaszcza skrzypkowie. Tak mniej więcej przedstawiałby się znajomość dzieł Wieniawskiego w naszym społeczeństwie. Ale coż się wie o samym Wieniawskim? Na ogół mniej nawet niż o jego kompozycjach. Ten największy polski skrzypek doczekał się u nas tylko jednej biografii piora Józefa Rejsa, wydanej jeszcze przed wojną. Okolicznościowe artykuły zamieszczone w naszej prasie z okazji Konkursu podawały co najwyżej anegdotki z życia Wieniawskiego oraz cytowały według szablonu: urodził się, uczył, grał, pisał, zmarł. W każdym razie ten genialny wirtuoz i kompozytor jest u nas o wiele mniej znany niż Chopin i Moniuszko. Niestety, Wieniawski jako kompozytor ma olbrzymie znaczenie nie tylko dlatego, że napisał kilkanaście utworów o nieprzemijającej wartości artystycznej, ale przede wszystkim dlatego, że spełnił w literaturze skrzypcowej rolę podobną jak Chopin w fortepianowej: ustalił typ polskiego stylu narodowego w kompozycjach skrzypcowych, wprowadził polską muzykę narodową jako trwałą wartość do światowej literatury skrzypcowej.

To jest jego niezaprzeczalna zasługa, mimo że niektórzy „wpiwołody” usiłują pomniejszyć jej znaczenie twierdząc, że styl narodowy, Wieniawskiego jest tylko skrzypcową transpozycją stylu Chopina. Nikt oczywiście nie zaprzecza istnieniu wpływu Chopina na Wieniawskiego tak, jak nikt nie będzie negował tego wpływu — choć w innym sensie — na Szymanowskiego, ale nie można odmówić Wieniawskiemu jego własnych osiągnięć. Dowodem niech będzie choćby zróżnicowanie i pu-murk- na kujawiak, ober-tas i mazurek. Nie miejsce tu na po-bieżną nawet analizę oryginalnych zdobyczy stylistycznych Wieniawskiego; trzeba jednak stwierdzić, że czas już na rewizję po-glądu, jakoby był on tylko epigonem Chopina. Dzieła epigonów nie utrzymują się w ciągu aż 100 lat na estradach światowych.

Nie możemy również zapominać, że twórczość Wieniawskiego była szczytowym punktem rozwoju polskiej szkoły skrzypcowej o kilku-sietletniej tradycji, rozpoczętej wykonaniem koncertów A. Jarzębskiego, podziwianych w r. 1824 w Berlinie, tradycji wzbogaconej działalnością kompozytorską Sza-rzynskiego, Janiewicz. Lipińskiego — żeby wymienić najslawniejszych. Wieniawski był z nich naj-większy i wcale nie ostatni. Po nim kontynuują twórczość skrzyp-ców, a pomagają światową litera-turę nowymi, cennymi dziełami Zarzycki, Stankowicz, Karłowicz, Szymanowski i liczni współcześni kompozytorzy polscy.

Wreszcie, aby dopełnić ogólnej charakterystyki Wieniawskiego-artysty, wspomnieć wypada, że był on również genialnym teoretykiem gry skrzypcowej, jak wirtuozem. Jego „L'écôle moderne” jest do dziś podstawowym podręcznikiem wirtuozostwa skrzypcowego; Wieniawski zajmował stanowisko profesora konserwatorium brukselskiego i Petersburskiego, a jako asystentem był przysłyżalcem rosyjskiej szkoły gry skrzypcowej — Leopold Auer.

Pierwszy Konkurs skrzypcowy im. H. Wieniawskiego, jaki odbył się w Warszawie 18 lat temu, w setną rocznicę urodzin Wieniawskiego, przyniósł laury wirtuozów skrzypkom tej miary co Ginette Neveu, Dawid Ojstrach, Boris Goldstein, Ryszard Odnoposoff, Bronisław Gimpel, Ida Hendelówna, Aleksander Płoczek.

Uczestnicy obecnego Konkursu starannie przygotowali bardzo trudny program, a wyniki pr: z nich uzyskane utrwaliły sławę Konkursu Wieniawskiego, jako jednej z najwybitniejszych imprez artystycznych w Europie. Ale znaczenie konkursu jest nie tylko artystyczne; w obecnej sytuacji politycznej nabiera on jeszcze innej wymowy. Był nie tylko turniejem skrzypcowym — stał się również manifestacją na rzecz braterstwa i współpracy kulturalnej wszystkich narodów. Zrozumieli to dobrze ci, którym zależy na zaciąganiu żelaznej kurtyny między państwami obozu pokoju a społeczeństwami Zachodu: przeszkadzając swobodnej wymianie kulturalnej uniemożliwili przyjazd na Konkurs młodym wirtuozom z wielu państw kapitalistycznych. Nie usłyszymy więc skrzypków USA, Kanady, Italii, W Brytanii i Meksyku, gdyż nie otrzymali oni paszportów na wjazd do Polski.

Do Konkursu stanęło ostatecznie 2. skrzypków z następujących państw: Polska, Bulgaria, CSR, Francja, Indie, Węgry i ZSRR.

Dobrze się stało, że Konkurs odbywał się w Poznaniu, w mieście, któremu Wieniawski poświęcił jedną ze swych pierwszych kompozycji (Souvenir de Posen op. 3). Dobrze się stało dlatego, że Poznań posiada obecnie najlepiej zorganizowane życie muzyczne w Polsce: Filharmonia Poznańska dysponuje dwiema orkiestrami symfonicznymi, trzema kwartetami smyczkowymi, jednym kwintetem dętym oraz znanym chórem S. Siuligróza. W Poznaniu znajduje się jedna z najlepszych w Polsce orker wreszcie Poznań posiada piękna salę koncertową (aula Uniwersytetu) o rzadko spotykanych walorach akustycznych. W tej to więc metropolii muzycznej stan-li do szlachetnego współzawodnictwa młodzi skrzypkowie, z których wielu zapisze trwałe swoje nazwiska w historii wiołinstyki światowej.

Już w czasie pierwszej audycji konkursowej okazało się, że poziom kandydatów jest nadzwyczaj wysoki, że mamy do czynienia nie z debiutantami, lecz z muzykami doskonale znającymi swoje rzemiosło, obdarzonymi wielką wrażliwością artystyczną i wybitnym talentem.

Oczywiście, w miarę porównywania gry uczestników wzrastały wymagania jury wyłaniały się nowe kryteria. Jury Konkursu miało bardzo trudne zadanie: pomijając już odpowiedzialność za taką a nie inną ocenę, trzeba było porównywać i oceniać skrzypków różniących się niekiedy minimalnie pod względem poziomu wykonawczego. Dodatkową trudnością była konieczność uwzględniania w ocenie różnic interpretacyjnych wynikających z od-cności stylistycznych poszczególnych narodowych szkół skrzypcowych. O skrupulatności i dokładnym przemysleniu każdej decyzji jury świadczą zarówno ostateczne wyniki Konkursu, jak i to, że międzynarodowe kolegium sędziowskie odbywało nie raz wielogodzinne narady.

Wywołany poziom gry uczestników Konkursu znalazł swoje odbicie w wielkiej ilości równorzędnych nagród: przynajmniej trzy trzecie i cztery czwarte. Wszystkich nagrodzonych należy więc uznać za najlepszych spośród dobrych, za czołwkę Konkursu. Najbardziej zdecydowane oblicze artystyczne, widoczny, świadomy program artystyczny reprezentuje niewątpliwie szkoła radzi a. Z przyjemnością i radością możemy też stwierdzić, że występy polskich skrzypków uprawniasz nas do mówienia również o istnieniu polskiej szkoły skrzypcowej, szkoły podbudowanej solidną pedagogiką skrzypcową. Własne oblicze posiada też szkoła węgierska. Jedną przedstawicielką wiołinstyki francuskiej pokazała nam znów inny styl wykonawczy. Oczywiście, gdyby „lipa francuska była kilkuso-bowa można by wydedukować, czy w ogóle istnieje odrębna szkoła francuska. Bogate tradycje skrzypcowe przemawiają za tym, ale faktem jest, że słyszełmy tylko Blanchę Tarjus i możemy mó-

wić tylko o jej stylu gry, nie twierdząc z całą pewnością, że jest to „styl francuski”.

Jeżeli mówimy, że szkoła radziecka posiada najbardziej wyraźne oblicze artystyczne, to dlatego, że pewne podstawowe założenia, jakie winny cechować każdą wielką szkołę skrzypcową, a więc właściwe ustawienie techniki i wyrazu artystycznego, wyczuć stylu dzieła i podkreślenie jego istotnych, nieprzemijających wartości, są w ZSRR najlepiej opracowane. Szkoła radziecka jest obecnie szkołą przodującą; wyniki Konkursu im. Wieniawskiego są potwierdzeniem, że np. sukces uzyskany przez skrzypków radzieckich w r. 1951 w Brukseli nie był przypadkowy.

Przystępując do omówienia szkoły radzieckiej trzeba podkreślić, że jedną z jej zasadniczych cech jest styl gry wolny od wszelkiego manierizmu, w który tak łatwo można popaść, gdy się za wszelką cenę usiłuje osiągnąć „oryginalność”. Wszyscy radzieccy wirtuozowie odznaczają się doskonałym opanowaniem instrumentu, dysponują bezbłędną techniką obu rąk, posiadają czystą intonację, przekonywającą i logiczną interpretację a przy tym każdy z nich reprezentuje odrębną, własną osobowość artystyczną. I tak Igor Ojstrach zdobywca I nagrody to skrzypek najwyższej klasy, który opanował wszystkie bez reszty całości techniki skrzypcowej posługując się nią nie dla biyskoliwego popisu, lecz dla realizowania swoich koncepcji wykonawczych. Nadanie właściwego wyrazu muzycznemu utworom różnych epok jest jedną z najbardziej wadczonych cech mistrzostwa Ojstracha. Skrzypek ten doskonale rozumie i potrafi tak samo przekonująco interpretować zarówno Bacha, Wieniawskiego, jak i Szymanowskiego. Ta wszechstronność artystyczna i m. więcej nas zadziwia, gdy bierzemy pod uwagę młody wiek laureata. Słyszeliśmy wielkiego skrzypka.

Julian Sitkowiecki (II nagroda) jest także doskonałym skrzypkiem; duża kultura muzyczna, piękny ton i wypracowane postawione technika pozwala mu na wydobywanie — nawet z utworów uważanych za wyłącznie „popisowe” — nie podejrzewanych dotąd wartości artystycznych. Sitkowiecki zdobył się na własną, różną od dotychczas przyjętej, interpretację I koncertu Szymanowskiego.

Marina Jaszewicz to skrzypaczka, która świetnie się czuje w miniaturach: nie świadczy to wcale o jednostronności, gdyż jej interpretacja koncertu Karłowicza należała do najlepszych. Ostatnią wreszcie reprezentantką radziecką — Olga Parchomenko — ujęła polską publiczność niezwykle stylowym wykonaniem poloneza Wieniawskiego i krakowiaka Stankowicz, wykonaniem, które zdobyło sobie nazwę „polskiej interpretacji”. Ta młoda artystka dysponuje szeroką skalą dynamiki i zróżnicowania dźwięku. Obserwowałmy to zwłaszcza w wykonaniu I części koncertu Wieniawskiego; Parchomenko ukazała nam tu wielką umiejętność w stosowaniu środków ekspresji: od dramatycznego patosu aż do intymnego liryzmu.

Trzeba stwierdzić, że wirtuoz radzieccy dali nam pokaz prawdziwej twórczości wykonawczej. Jej źródłem jest kultura muzyczna kraju socjalizmu, gdzie działalność artystyczna służy zaspokajaniu potrzeb społeczeństwa. Stąd cechą charakterystyczną gry wirtuozów radzieckich jest wybitna komunikatywność. Podają oni świadomości słuchaczy wszystkie wartości muzyczne zawarte w danym utworze; potrafią wczuć się w styl epoki Bacha i przekazać współczesnemu słuchaczowi istotne wartości reprezentowane przez muzykę tego geniusza, potrafią odczuć dzieła innych epok i wypublik ich najcenniejsze, najtrwalsze właściwości, stając się realizatorami twórczej tradycji, tego ważnego czynnika kształtującego humanistyczną osobowość współczesnego człowieka.

Szkoła węgierska choć na pozór ma podobne założenia, różni się jednak w urzeczywistnianiu ich od szkoły radzieckiej. Cechuje ją

gra pełna dynamizmu i właściwego temu narodowi temperamentu, jednakże zdarzające się niekiedy potknięcia intonacyjne, wypadki forsowania tonu lub nadmierne akcentowanie sprawności technicznej, dowodzą niedoskonałego jeszcze zharmonizowania wszystkich czynników gry skrzypcowej. Niemniej wśród młodego pokolenia skrzypków węgierskich znajduje się sporo talentów, które będą zapewne kontynuatorami tradycji, jaką ma w historii wiołinstyki szkoła węgierska.

Słuchając francuskiej skrzypaczki Blanchę Tarjus odnosiło się wrażenie, że mamy przed sobą przedstawicielkę dawnej szkoły skrzypcowej, tępiającej indywidualność na korzyść pewnych wyspeculowanych koncepcji estetycznych. W tym stylu chodzi może nie tyle o prawdę, co o swego rodzaju efekt zewnętrzny, tragizm jest retuszowany liryką, a żywiołowość — elegancją. Jest to typ gry przeznaczony dla „koncertystów”, typ interpretacji odpowiadającej szczupłej garstce słuchaczy szukających w muzyce odprężenia, odcienia się od rzeczywistości. Gra Blanchę Tarjus jest doskonała w swoim stylu, ale dla nas już niewystarczająca. Tarjus nawiązuje do dawnej, pięknej tradycji skrzypcowej, dziś już jednak nietworczej i przeżytej.

Udział nielicznej, dwuosobowej ekipy czeskiej nie upoważnia do wysuwania ogólnych wniosków na temat obecnego poziomu szkoły skrzypcowej w Czechosłowacji. Szkoda, że nie usłyszeliśmy licznego grona skrzypków tego kraju, który słusznie szczyty się nazwiskami Sevcika, Hrimaly'ego i Kubelika.

W ekipie bułgarskiej wybił się n czoło Emil Kamilarow, zdobywca IV nagrody, który wiele zadowolonych słuchaczy skrzypcowym w ZSRR Kamilarow zyskał sobie uznaniem zarówno swą świetną techniką, jak i powściągliwością w wyrazie gry.

Co do naszych reprezentantów, to trzeba stwierdzić, że — jak to już wyżej wspominałem — stanowią oni jednolitą grupę; ich deficyt do zagadnień interpretacji muzycznej nie jest znamienna pozwalające objąć ich mianem nowego pokolenia polskiej szkoły skrzypcowej.

Każdy z wykonawców posiada swoje własne oblicze artystyczne, wyróżnia się nie tylko wzorowym odtwarzaniem utworów polskich, ale i skupioną, głęboką przemysłaną interpretacją dzieł obcych. Jest to niewątpliwie zasługą pracy naszych pedagogów, a zwłaszcza nowego, zespołowego systemu pracy naszych profesorów. Wynik tej pracy, to cztery nagrody (jedna druga i trzy czwarte) uzyskane przez polskich wirtuozów na Konkursie. Wybiła się wśród nich Wanda Wilkomirska, najdojrzały talent w ekipie polskiej. Jej interpretacja I Koncertu Szymanowskiego jest osiągnięciem artystycznym wysokiej klasy. Igor Iwanow, drugi nasz skrzypek, znany dotychczas głównie jako kamerzysta, okazał się pierwszym w wirtuozem. Spokojem, a nawet pewnym chłodem odznacza się gra Edwarda Stankiewicza, w przeciwnieństwie do impulsywnego stylu wykonawczego Palulisa.

Nowy system pracy pedagogicznej dał znakomite wyniki; nie odbierając wykonawcom cech indywidualnych, rozwija ich muzyczność i wszechstronność. Oczywiście nie wszyscy spośród ośmiu polskich skrzypków zostali nagrodzeni. Niemniej godny zanotowania jest fakt, że w Konkursie wzięli udział młodzi skrzypkowie — członkowie orkiestr symfonicznych. Samo uczestnictwo w Konkursie oceniamy jako poważne osiągnięcie artystyczne, pozwalające nam żywić wiarę w dalszy rozwój artystyczny wszystkich członków ekipy polskiej.

Konkurs im. H. Wieniawskiego pokazał piękne perspektywy rozwojowe, jakie otwierają się przed naszą muzyką skrzypcową.

Dał jej przykład wartości osiągniętych w warunkach kultury socjalistycznej.

Wspaniała tradycja polskiej wiołinstyki została odnowiona.



JURY II KONKURSU IM. H. WIENIAWSKIEGO

Rys. J. Zebrowski

Mały felieton o wielkiej polityce

Z poklosia atlantyckiego

WOJCIECH BYLINA

Ostatnie tygodnie ubiegłego roku upłynęły na Zachodzie pod znakiem paryskiej konferencji „Rady Atlantycznej” i skutków tej konferencji. Dziś, gdy przebrzmiały już echa głośnie i szumnych przemówień, gdy uciły oficjalne oklaski, prasa i rozgłoszone zachodnie zaczęły powoli przebąkować prawdą o paryskim posiedzeniu.

I powiedzmy sobie od razu, bez żadnej przesady, bez upiększania, opierając się wyłącznie na głosach, subsydowanych przez członków tej Rady Atlantycznej: konferencja paryska wykazała raz jeszcze w sposób wyraźny, jak wielka jest rozpiętość między planami amerykańskimi a możliwością realizacji.

Krótko i jednie, aczkolwiek być może mimo woli, ujął całą sprawę komentator BBC, kiedy powiedział pojętkiem, że

„konferencja odbywała się pod znakiem problemu, jak pogodzić wypłacalność gospodarczą z obroną”.

Czyli, mówiąc językiem mniej lapidarnym: jak zadość uczynić amerykańskim żądaniom (więcej dywizji! więcej mięsa armatniego!), a równocześnie nie zbankrutować?

Jak wiadomo, poprzednia konferencja Rady Atlantycznej w Lizbonie postawiła przed krajami zachodnio - europejskimi jako cel wystawienie do końca roku ubiegłego „przynajmniej 50 dywizji”. Konferencja w Paryżu stwierdziła od razu, że „cel ten nie został osiągnięty”.

Nic nie pomogła wściekłość delegatów amerykańskich: h — kraje zachodnio - europejskie nie wykonują amerykańskiego zadania, aczkolwiek władza w tych krajach znajduje się w rękach rządów tak posłusznych Stanom Zjednoczonym.

Jak można się domyślać z odgłosów, cała konferencja paryska odbywała się pod znakiem walki z wygórowanymi żądaniami amerykańskimi, które przerażały nawet ludzi tak posłusznych, jak Pinay czy De Gasperi.

Niemiecka rozważnia w służbie amerykańskiej — radio Frankfurt — stwierdza nader zagadkowo, że „konferencja była maskowaniem rozdrwinek między działaczami wojskowymi a politycznymi”.

co nie może oznaczać nic innego niż lament zachodnio - europejskich działaczy politycznych, którzy wiedzą dobrze jak zabójcze dla gospodarki ich krajów są wymagania amerykańskiego sztabu generalnego.

„Autorytety polityczne podkreślają, że niepodobna planować ponad nasze możliwości gospodarcze”.

wzdycha ogólnikowo rozgłosia londyńska. Po czym dodaje rzeczowo:

„Doszło do poważnego obniżenia celów militarnych, uchwalonych w Lizbonie”.

Rozgłosia hamburska (na służbie anglo-amerykańskiej) usiłuje udawać, że mu wie o co chodzi.

„Rada Atlantyczna — powiada rozgłosia — nie mogła dojść do ostatecznych decyzji o rozszerzeniu sił zbrojnych w roku przyszłym ze względów technicznych oraz z powodu zwłoki w pracy sekretariatu”.

Powinny szczerze, że pierwsze powody rozumiemy — „ze względów technicznych” to znaczy dla braku pieniędzy. Ale co mają pracownicy sekretariatu sławetnej Rady Atlantycznej do Łochy dywizji? Jak widac rozgłosia hamburska obawia się, że same tylko względy materialne mogą nie tra-

fić do przekonania jej słuchaczom, przyzwyczajonym do tego, że dawni i, gdy Führer kazał, dywizje zawsze się znajdowały (przynajmniej do chwili porażki na froncie wschodnim). A tutaj Führer już dawno kazał, natet dowódce przysłał i nic, dywizji nie ma...

Konserwatywny londyński „Daily Telegraph” usiłuje uspokoić swoich czytelników

„Nikt się nie spodziewał — powiada gazeta — że na konferencji zapadnie jakaś niezwykła decyzja”.

Otoż nieprawda, bo sam „Daily Telegraph” tego się spodziewał. O wiele bar jej bezpośredni i szczerzy jest organ liberalistów brytyjskich, „New Chronicle”, gdy pisze.

„Malo kto spodziewał się jakiegos poważnego rezultatu, ale pomimo to konferencja przyniosła rozczarowanie... Istnieje poważne niebezpieczeństwo, że przyszłe miesiące ujawnią rosnące sprzeczności poglądów między Stanami Zjednoczonymi, a ich europejskimi partnerami”.

Podobny jest ton całej prasy zachodnio - europejskiej. Czy to będą pisma angielskie, francuskie, włoskie czy zachodnio - niemieckie, wszystkie one dają wyraz niezadowolenu z wyniku konferencji oraz zaniepokojeniu, w związku z przyszłością całej „europejskiej wspólnoty obronnej” (tak się bowiem oficjalnie nazywa agresywny zespół atlantyczny, zmierzający pod egidą Stanów Zjednoczonych).

Londyński „Times” dodaje do tych wszystkich komentarzy jeden, bardzo znamienity:

„Niewielką, ale wymowną cechą jest to, że nie można było jeszcze nawet ustalić terminu przyszłej konferencji Rady Atlantycznej”.

Wszystko to, cośmy powyżej cytowali, to b. n komentarze sateliton amerykańskich. Bardziej lub mniej zamołowane, dwuznaczne lub szczerze, ale wszystkie one mówią o jednym: zachodnio - europejscy satelici amerykańscy nie mogą udźwignąć brzemienia „obrony”, zwa na na nich przez dubrego wujka Amę.

A on? A sam wuj Sam? Wuj Sam przemówił krótko i dobitnie przez usta generała Ridgwaya, żołnierza, który u Korei nabrał praktyki, potrzebnej mu do postępowania w stosunku do narodów zachodnio - europejskich.

Gdy się tylko rozszala wiadomość, że politycy zachodnio - europejscy pragną zredukować wysiłki zbrojeniowe swoich krajów, rozgłosia okupacyjnej armii amerykańskiej w Europie zachodniej (t zw American Forces Network) podała krótki komunikat:

„Naczelny dowódca generał Ridgway, skrytykował mocarstwa zachodnie za zmniejszenie wysiłku zbrojeniowego. Oświadczył on, że nie może być pretekstów dla zwolnienia wysiłków, zmierzających do osiągnięcia minimalnych celów wojskowych”.

Jak widzimy — premierzy, ministrowie itp. drubni urzędnicy tych państw jak Francja, Wielka Brytania, Włochy, Belgia i inne, nie mogą się u gen. Ridgwaya wykazać byle „pretekstami”. Tak ma być, jak mówi w Lizbonie przedstawiciel sztabu amerykańskiego.

Przecież u diabła, jest on amerykańskim generałem, a nie jakimś tam premierem czy ministrem Jej Brytyjskiej Mości, czy też zgola Francji, Włoch, Belgii!!!



Prof. SZELIGOWSKI
przewodniczący Jury Konkursu



Prof. CYGANOW (ZSRR)
członek Jury Konkursu



D'AMBROZIO (Brazylia)
członek Jury Konkursu



Prof. ZATHURECKY (Węgry)
członek Jury Konkursu
Rysunki J. Zebrowskiego

PRZEGŁĄD KULTURALNY

TYGODNIK KULTURALNO-SPOŁECZNY

ORGAN RADY 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.

Warszawa, ul Wiejska 12, telefon 752-50.

Wydaje R. S. W. „PRASA”.

PRENUMERATA I KOLPORTAŻ: P. P. K. „Ruch”, Oddz. w Warszawie, ul. Sre

brna 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.

Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca

Zakłady Drukarskie i Włókiodrukowe R.S.W. „PRASA”, Warszawa, Marszałkowska 3/5,

4-B-10709