

Komunikat Rządu ZSRR o chorobie Przewodniczącego Rady Ministrów ZSRR i Sekretarza Komitetu Centralnego KPZR

JÓZEFA STALINA

Komitet Centralny Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego i Rada Ministrów ZSRR donoszą o nieszczęściu, jakie spotkało naszą partię i nasz naród — o ciężkiej chorobie towarzysza J. W. Stalina.

W nocy na 2 marca nastąpił u towarzysza Stalina, gdy znajdował się w Moskwie w swym mieszkaniu, wylew krwi do mózgu, który objął ważne dla życia części mózgu. Towarzysz Stalin stracił przytomność. Rozwinęło się porażenie prawej ręki i nogi. Nastąpiła utrata mowy. Pojawiły się ciężkie zaburzenia działalności serca i oddechu.

Do leczenia towarzysza Stalina wezwane zostały najlepsze siły lekarskie: internista profesor P. E. Łukomski; rzeczywici członkowie Akademii Nauk Medycznych ZSRR: neurolog profesor N. W. Konowałow, internista profesor A. L. Miasnikow, internista profesor E. M. Tarejew; neurolog profesor I. N. Filimonow; neurolog profesor R. A. Tkaczew; neurolog profesor I. S. Głazunow; internista docent W. I. Iwanow-Nieznamow. Leczeniem towarzysza Stalina kierują ministrowie ochrony zdrowia ZSRR tow. A. F. Trietiałow i szef zarządu leczniczo-sanitarnego Kremla tow. I. I. Kuperin.

Nad leczeniem towarzysza Stalina czuwają stale Komitet Centralny KPZR i rząd radziecki.

Z uwagi na ciężki stan zdrowia towarzysza Stalina Komitet Centralny KPZR i Rada Mi-

nistrów ZSRR uznały za konieczne zarządzić z dniem dzisiejszym publikowanie biuletynów lekarskich o stanie zdrowia Józefa Stalina.

* * *

Komitet Centralny Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego i Rada Ministrów ZSRR, podobnie jak i cała nasza partia, cały nasz naród radziecki, uświadamiają sobie w całej pełni znaczenie tego faktu, że ciężka choroba towarzysza Stalina spowoduje, iż przez okres mniej lub bardziej długotrwały nie będzie on mógł brać udziału w pracy kierowniczej.

Komitet Centralny i Rada Ministrów z całą powagą uwzględniają w kierowaniu partią i krajem wszystkie okoliczności związane z czasowym odejściem towarzysza Stalina od kierowniczej działalności państwowej i partyjnej.

Komitet Centralny i Rada Ministrów wyrażają przekonanie, że partia nasza i cały naród radziecki wykażą w tych ciężkich dniach największą jedność i wartość, hart ducha i czujność, zdwoją energię w budowie komunizmu w naszym kraju, jeszcze bardziej skupią się wokół Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej i rządu Związku Radzieckiego.

KOMITET CENTRALNY
KOMUNISTYCZNEJ PARTII ZWIĄZKU
RADZIECKIEGO
RADA MINISTRÓW ZSRR

3 marca 1953 r.

Depsza Komitetu Centralnego PZPR i Rządu Rzeczypospolitej Ludowej do Komitetu Centralnego KPZR i Rady Ministrów ZSRR

Do Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego
Do Rady Ministrów Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich

Moskwa — Kreml

W imieniu narodu polskiego, wstrząśniętego do głębi wiadomością o ciężkiej chorobie Towarzysza Stalina, z całego serca życzymy poprawy w stanie Jego zdrowia.

Ciężką chorobę kochanego gorąco wodza i nauczyciela wszystkich ludzi pracy odczuwają jako nieszczęście postępowi ludzie na całym świecie.

Nasza Partia i naród polski w tych trudnych dniach całym sercem podziela uczucia ludzi radzieckich i jeszcze silniej łączy się wraz z nimi w miłości i oddaniu dla Wielkiego naszego Przyjaciela — Towarzysza Stalina.

W imieniu Komitetu Centralnego
Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej
i Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

(—) BOLESŁAW BIERUT

AKTUALNE PROBLEMY PLASTYKI POLSKIEJ *)

JAN MARCIN SZANCER

REFERAT będzie próbą analizy sytuacji w malarstwie w związku z III Wystawą Ogólnopolską, na której najwyraźniej zarysowały się aktualne problemy plastyki polskiej.

Dyskusja wokół III Ogólnopolskiej Wystawy nauczyć nas może wiele. Niewątpliwie osiągnięcia, jakie ona przyniosła, zostały, niestety, w dużym stopniu zatarte i zamazane przez błędy i braki Wystawy, która z kolei była odbiciem błędów, braków i nieporozumień realizowanej przez nas polityki artystycznej, którą w ostatnim etapie charakteryzowało osłabienie ideowości, osłabienie walki o realizm socjalistyczny. Nie dostrzegaliśmy w porę, że osłabienie napięcia i ofensywności walki sprzyjały temu, by do naszego życia poczęły przesączać się niewykorzystane schyłkowe tendencje burżuazyjnej estetyki, zamaskowany formalizm i naturalizm, usiłujący podczulić nam, artystom i masom odbiorców, przekonanie, jakoby te właśnie kierunki prowadziły do realizmu socjalistycznego, rozumianego zresztą zupełnie swoiście i nie operującego żadnym konkretem. Te objawy obcego naszej rzeczywistości programu estetycznego nie pozostały bez widomego śladu. Bowiem zarówno wystawa, jak i dyskusja wykazały, że postawa negacji w stosunku do realizmu socjalistycznego nie tylko żyje, ale i działa, że gdzieś tam potrafi usnąć nasza czujność, że potrafi stworzyć atmosferę ideologicznego zamyk.

Postawa negacji w stosunku do realizmu socjalistycznego w wielu wypadkach istnieje w nas samych. Istnieje ona w niepełnym przekonaniu o wyższości realizmu socjalistycznego, w niedostatecznym naszym poimie ideowym. My wszyscy, jako artyści, zostaliśmy uformowani w warunkach społeczeństwa burżuazyjnego. W nas wszystkich prawie ściera się bez przerwy negatywne z pozytywnym. Nasze poglą-

dy podlegają częstym wahaniom, toteż w chwili osłabienia ofensywy ideologicznej tu i ówdzie odżył, zregenerował się nie przezwyciężony balast starych nawyków.

Wystawa w „Zachęcie“ wykazała nam, że obcość ideowa, powstała często nawet nieświadomie, pod naporem wrogiej ideologii, używa nas czasami jako swoje narzędzie w walce z realizmem socjalistycznym. Nie zmieniając ani na jotę swoich poglądów estetycznych, likwidatorskich dla realizmu socjalistycznego, tendencje te nie występowały już, jak to miało miejsce poprzednio, w sposób jawny przeciw realizmowi, nie atakowały go wprost, ale szły pod hasłem „realizmu“, starając się przemycić swój zacofany światopogląd, swoją zacofaną sztukę, pod pojęciami tak zwanego „poziomu“ i tak zwanych „wiecznych wartości“ artystycznych.

Brak czujności z naszej strony umożliwił w pewnym sensie to, że działalność wrogiego naporu miała jakieś takie powodzenie. I to należy uznać za jeden z najpoważniejszych naszych błędów.

Niezorientowanie się przez nas w charakterze walki umożliwiło te negatywne zjawiska, o jakich mowa była poprzednio. Sprzyjało to niekiedy nieścisłości i niesłusznej interpretacji wskazań narady w Radzie Państwa. Rzucone tam konieczne i na czasie hasło walki ze skrzywieniami naturalistycznymi, z zaciśnięciem kryteriów, z jawnym i skrytym formalizmem i naturalizmem, walki z bezideowością, schematyzmem i deklaracyjnością — nie przez wszystkich i nie wszędzie zostało właściwie zrozumiane. Hasło podniesienia jakości ideowo-artystycznej, hasło, którego słuszne pojmowanie powinno było pociągnąć naszą twórczość naprzód — również zostało zamazane. Narada w Radzie Państwa stwierdzała, że droga sztuki polskiej jest tylko jedna, jakkolwiek szeroka i otwarta dla wszystkich, którzy chcą nią kro-

czyć, a mianowicie jest to droga do realizmu socjalistycznego. I to zasadnicze stwierdzenie również w pewnym stopniu zostało skrzywione. Tak samo, jak słuszna walka z oleodukowym, schematycznym, bezideowym naturalizmem i deklaracyjnością w pewien sposób zostało wypaczone. Jakże formy przybrały te nieporozumienia? Nieporozumienia te i wywodzące się z nich błędy, grunt i pożywkę znalazły w niewłaściwych kryteriach i w błędnej interpretacji. Walkę o jakość ideowo-artystyczną rozumiانو gdzieś jako walkę o tak zwany stary poziom, nie rozumiejąc na czym polega zasadnicza różnica pomiędzy nimi. Nie potrafiliśmy bowiem wyjaśnić dostatecznie tego w naszych dyskusjach, przeciwstawić się starym pojęciom, nie potrafiliśmy hasła tego zinterpretować słusznie, że ta jakość, o jaką nam chodzi, jest jakością ideowo-artystyczną, a nie starym pojęciem tak zwanego poziomu.

W referacie będę używał słowa „poziom“ jako określenie dawnego kryterium formalnego, słowa „jakość“ ideowo-artystyczną jako określenie kryterium realizmu socjalistycznego.

Wskutek niewyjaśniania sprawy kryteriów, zamiast słusznej walki o podniesienie jakości zaistniały dążenia do uzyskania tylko poziomu, który stałby się celem samym w sobie i to za każdą cenę. Dlatego też estetyzm zaczął u nas odzywać wszędzie tam, gdzie stopień uświadomienia ideowego był niższy, dlatego też traktując sprawę jakości w oderwaniu od ideowości można było przemycać stare, schyłkowe malarstwo postimpresjonistyczne i jego pochodne.

Nasza sztuka uznaje prymat treści ideowych nad formą, nad formą, która wypływa z treści. Naszym zasadniczym błędem w stosunku do wskazań Rady Państwa było nie dość głębokie spojrzenie na sprawę podniesienia jakości ideowo-arty-

W dniach 12 — 14 kwietnia br. odbędzie się w Warszawie Krajowa Narada Architektów. Naradę poprowadzi Powszechna Wystawa Architektury Polski Ludowej, otwierająca się 8 marca b.r. w Zachęcie.

Narada zamknie ważny i bogaty w wydarzenia czteroletni okres rozwoju architektury polskiej i na podstawie jego doświadczeń powinna wskazać drogi dalszego rozwoju twórczości architektonicznej.

Przemiany, które dokonały się w naszym kraju, wypełniły twórczość architektoniczną nowymi treściami otwierając przed nią nieznane dotąd perspektywy. Po raz pierwszy w historii architektura polska przestała być dobrem przywłaszczanym przez wąską warstwę wyzyskiwaczy i stała się własnością całego ludu; po raz pierwszy jej celem na pierwszym i jej główną ideą stała się troska o człowieka, o wszechstronne zaspokojenie jego potrzeb fizycznych i duchowych. Po raz pierwszy w historii polskiej kultury materialnej miasto jako całość stało się przedmiotem pełnowartościowej twórczości urbanistycznej, nie tylko wolnej od egoistycznych ograniczeń własności prywatnej, lecz również umocnionej wszystkimi walorami gospodarki planowej i socjalistycznej techniki. Po raz pierwszy w tak niezbędnym dla architektki i tak trudnym procesie poznawania bieżących i przyszłych potrzeb życia wspierała twórcę ścisła wiedza społeczna — nauka marksizmu - leninizmu, wsparły go rady, wskazówki najwerniejszej wyrazicielki dążeń narodu — Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, która uczyniła z architektury ważną gałąź działalności państwowej. Szczególna troska, jaką otacza nasza Partia i ośobiście towarzyszy Bolesław Bierut sprawy architektury polskiej, jest zasadniczą przesłanką jej coraz wyższych wymagań.

Drogę rozwojową architektury polskiej na przestrzeni lat ostatnich wytyczyły ważne wydarzenia ideologiczne z czerwca — lipca 1949 r., a więc wskazówki towarzysza Bolesława Bieruta, zawarte w Jego referacie o 6-letnim Planie Odbudowy Warszawy, oraz uchwały Krajowej Partyjnej Narady Architektów. W oparciu o te wytyczne architektki polscy przełamali ponownie formalistycznych, konstruktywistycznych nurtów, weszli na drogę kształtowania architektury narodowej w formie i socjalistycznej w treści, na

Trzy referaty przygotowane na Naradę zainicjują: ogólny dorobek i problematykę polskiej twórczości architektonicznej, zagadnienie kształtowania socjalistycznej Warszawy oraz problemy koncepcji i sztuki architektonicznej na tle współczesnej praktyki projektowej.

Podbudową Narady będzie wystawa architektury mająca pouczający cel: 1) popularyzacja osiągnięć polskiej architektury socjalistycznej w powiązaniu z postępowym dorobkiem naszej spuścizny narodowej i 2) stworzenie możliwości pełnego obrazu naszej współczesnej twórczości architektonicznej i urbanistycznej, który posłuży za podstawę do oceny krytycznej tej twórczości, i za tło dla wszystkich trzech referatów na Naradzie.

Wystawa będzie zatem obszernym przeglądem współczesnych obiektów architektonicznych zarówno już zrealizowanych, lub znajdujących się w budowie, jak nie zrealizowanych projektów. Znajdzie się na niej również ekspozycja projektów akademickich, opracowanych przez studentów wyższych uczelni architektonicznych.

Wystawa została zorganizowana na podstawie przeprowadzonych dwukrotnie w latach 1950 — 1952 regionalnych i krajowych pokazów architektonicznych, które odbyły się pod hasłem walki o realizm socjalistyczny w architekturze. Wszystkie te imprezy miały na celu pogłębienie więzi ze społeczeństwem, obudzenie jak najszerszych rzesz obywateli do dyskusji i oceny krytycznej, jak również — zmobilizowanie krytyki i samokrytyki fachowej. Wystawione projekty zostały opracowane jednolicie pod względem graficznym. Zamiast nobilitacyjnej metody graficznej, nie zrozumiałej dla szerszego ogółu, a niejednokrotnie — dla samych architektów, jak to bywało jeszcze kilka lat temu, przyjęto w przedstawianiu obiektów architektonicznych sposób realistyczny — jasny i zrozumiały dla wszystkich.

Charakterystycznym rysem wystawy jest pokazanie obok przodującego budownictwa stołecznego, również całego bogactwa osiągnięć architektonicznych ośrodków pozawarszawskich. Wystawa uaoocni, że rysem charakterystycznym architektury Polski Ludowej jest powszechny wzrost skali zamierzeń i jakości architektonicznej budownictwa na terenie całego kraju, że w naszych warunkach nie tylko szczególnie ważne budynki stołeczne, lecz cała masa budownictwa, we wszystkich ośrodkach kraju zostaje podniesiona do poziomu twórczości architektonicznej.

W układzie wystawy przyjęto układ regionalny, akcentujący znaczenie głównych ośrodków inwestycyjnych i kulturalnych kraju. Dając wyraz petyzmowi dla postępowych tradycji oraz zasadzie żywej ciągłości historycznej, ekspozycja każdego regionu zawiera obok dzieł współczesnych, najwybitniejsze zabytki architektoniczne przeszłości.

(Dokończenie na str. 5)

PRZED KRAJOWĄ NARADĄ ARCHITEKTÓW

drogę korzystania z dorobku architektury radzieckiej i twórczego przetwarzania postępowych tradycji narodowych i światowych.

Dziś mamy już za sobą cztery lata świadomych wysiłków nad wypracowaniem kształtu polskiej architektury realizmu socjalistycznego. Stoją teraz przed nami zadania nowe i nieporównanie trudniejsze. Są to zadania okresu, w którym zgodnie z programem Frontu Narodowego nastąpi całkowita odbudowa Warszawy, odbudowa Szczecina, Gdanska i Wrocławia. W okresie tym, na tle dalszego uprzedmiotowienia kraju, powstawanie miast nowych i socjalistyczna przebudowa istniejących ośrodków — staje się zjawiskiem powszechnym. Wreszcie w tym samym okresie, nad panoramą socjalistycznej Warszawy, wznie się gigantyczny zarys radzieckiego daru — Pałacu Kultury i Nauki, a architektem polskim wypadnie ukształtować ocażające go tereny śródmiejskie, stworzyć obraz socjalistycznej stolicy Polski.

Od rozwoju naszej myśli i twórczości urbanistycznej - architektonicznej, od tego, w jakim stopniu podciągnie się ona do poziomu nowych zadań, które przed nią stają, w dużej mierze zależy powodzenie i jakość realizacji tych wielkich zamierzeń budownictwa miast i wsi. Krajowa Narada Architektów, zbierająca się w tym ważnym momencie, powinna ocenić istniejący dorobek i uziobici architektów w jasną orientację ideową - artystyczną. Narada powinna zmobilizować ogół architektów polskich do wykonania na ich odcinku zadań Planu Sześcioletniego, do spełgowania wkładu twórczej pracy architektonicznej w wielkie dzieło budownictwa socjalistycznego.

Trzy referaty przygotowane na Naradę zainicjują: ogólny dorobek i problematykę polskiej twórczości architektonicznej, zagadnienie kształtowania socjalistycznej Warszawy oraz problemy koncepcji i sztuki architektonicznej na tle współczesnej praktyki projektowej.

Podbudową Narady będzie wystawa architektury mająca pouczający cel: 1) popularyzacja osiągnięć polskiej architektury socjalistycznej w powiązaniu z postępowym dorobkiem naszej spuścizny narodowej i 2) stworzenie możliwości pełnego obrazu naszej współczesnej twórczości architektonicznej i urbanistycznej, który posłuży za podstawę do oceny krytycznej tej twórczości, i za tło dla wszystkich trzech referatów na Naradzie.

Wystawa będzie zatem obszernym przeglądem współczesnych obiektów architektonicznych zarówno już zrealizowanych, lub znajdujących się w budowie, jak nie zrealizowanych projektów. Znajdzie się na niej również ekspozycja projektów akademickich, opracowanych przez studentów wyższych uczelni architektonicznych.

Wystawa została zorganizowana na podstawie przeprowadzonych dwukrotnie w latach 1950 — 1952 regionalnych i krajowych pokazów architektonicznych, które odbyły się pod hasłem walki o realizm socjalistyczny w architekturze. Wszystkie te imprezy miały na celu pogłębienie więzi ze społeczeństwem, obudzenie jak najszerszych rzesz obywateli do dyskusji i oceny krytycznej, jak również — zmobilizowanie krytyki i samokrytyki fachowej. Wystawione projekty zostały opracowane jednolicie pod względem graficznym. Zamiast nobilitacyjnej metody graficznej, nie zrozumiałej dla szerszego ogółu, a niejednokrotnie — dla samych architektów, jak to bywało jeszcze kilka lat temu, przyjęto w przedstawianiu obiektów architektonicznych sposób realistyczny — jasny i zrozumiały dla wszystkich.

Charakterystycznym rysem wystawy jest pokazanie obok przodującego budownictwa stołecznego, również całego bogactwa osiągnięć architektonicznych ośrodków pozawarszawskich. Wystawa uaoocni, że rysem charakterystycznym architektury Polski Ludowej jest powszechny wzrost skali zamierzeń i jakości architektonicznej budownictwa na terenie całego kraju, że w naszych warunkach nie tylko szczególnie ważne budynki stołeczne, lecz cała masa budownictwa, we wszystkich ośrodkach kraju zostaje podniesiona do poziomu twórczości architektonicznej.

W układzie wystawy przyjęto układ regionalny, akcentujący znaczenie głównych ośrodków inwestycyjnych i kulturalnych kraju. Dając wyraz petyzmowi dla postępowych tradycji oraz zasadzie żywej ciągłości historycznej, ekspozycja każdego regionu zawiera obok dzieł współczesnych, najwybitniejsze zabytki architektoniczne przeszłości.

Stwarza to podbudowę dla zrozumienia kultury architektonicznej poszczególnych dzielnic Polski.

Ujrzymy więc na wystawie Kraków — miasto, w którym najstarsze tradycje narodu spotkały się z najbardziej prężną jego młodzieżą, miasto — skarbnicę zabytków kultury narodowej — przeżywające dziś okres socjalistycznego odrodzenia w związku z budową pełnego kombinatu hutniczego i 160 - tysięcznej dzielnicy — miasta — Nowej Huty.

Obok sali krakowskiej znajdzie się sala poświęcona Łodzi wraz z regionem i Białemuostkowi z Podlasiem, gdzie widoczna będzie akcja rozbudowy i podnoszenia zaniedbanych przez kapitalizm dużych ośrodków robotniczych. W sali Katowic i Śląska zapoznamy się ze skalą inwestycji mieszkaniowych, zmierzających do zasadniczego polepszenia warunków życia górników; w sali Gdanska, Szczecina i Pomorza podziwiać będziemy wspaniałe rozmachem odbudowy i budowy naszych miast portowych i odradzanie się tradycji ojczystej architektury nadmorskiej.

Honorowe miejsce na wystawie zajmuje stolica kraju — Warszawa. Dział ten pokaże czołowe dzieło architektoniczne całego narodu, rozwinięte przed widmem realizacji założenia o wielkomiejskim, socjalistycznym rozmachu, takich, jak Tłasa W — Z i MDM, zespół gmachu KC PZPR oraz dziesiątki przykładów budownictwa mieszkaniowego i użyteczności publicznej stolicy.

W ramach każdego regionu znajdziemy działy charakteryzujące pełny wachlarz rodzajów budownictwa socjalistycznego w naszym kraju, a więc: urbanistykę, mieszkalnictwo i zespoły mieszkaniowe wraz z otoczeniem i zielenią miejską, odbudowę zabytków, obiekty użyteczności publicznej, jak siedziby władz, domy kultury, gmachy szkolne, ośrodki zdrowia, szpitale — dalej obiekty przemysłowe oraz szczególnie aktualne budownictwo wsi w dobie jej przebudowy socjalistycznej.

Wystawa ukaże więc łączące architekturę Polski Ludowej z architekturą Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej. Specjalna sala przyjaźni polsko - radzieckiej przedstawi szczegółowo projekt Pałacu Kultury i Nauki oraz inne obiekty symbolizujące braterską pomoc ZSRR dla Polski.

Dorobek dotychczasowych przygotowań do Krajowej Narady Architektów nie ogranicza się do wystawy Referatów, które mają być ogłoszone na Naradzie, a zwłaszcza referat podstawowy, opracowane zostały w kontakcie z szerokimi kółami społeczności architektonicznej; ten referat, przesłane latem ub. r. do wszystkich oddziałów i kół terenowych Stowarzyszenia Architektów, zostały tam szeroko przedyskutowane, co znalazło następnie wyraz w kilkunastu wypowiedziach pismnych, nadesłanych do Zarządu Głównego Stowarzyszenia i wykorzystanych dla ostatecznego formułowania tekstu referatu. Tekst ten z kolei ma być wkrótce rozesłany w teren, by stał się podstawą szerokiej dyskusji poprzedzającej Naradę.

Konieczność takiej dyskusji wstępnej jest oczywista. Bogata praktyka twórcza architektury polskiej w okresie ostatnich czterech lat zrodziła nowe problemy wymagające uogólnienia i właściwego oświetlenia, co musi doprowadzić do rozwiązania na nowym etapie historycznym rezolucji Krajowej Narady Architektów z r. 1949. Wszystkie dyskusje toczące się ostatnio wokół zagadnień architektury dowiodły, że te zasadnicze, ideologiczne problemy głęboko nurtują zarówno architektów, jak i ogół społeczeństwa. Krajowa Narada Architektów wykona swe zadania, o ile doprowadzi do zdecydowanego postawienia i wyjaśnienia zagadnień i wątpliwości nurtujących twórców i odbiorców, o ile da ona szerokie, uogólnione oceny dotychczasowych drog rozwojowych i dróg na przyszłość, o ile nie cofnie się przed zasadniczymi problemami w bezpieczne ukrycie drobniagowej statystyki faktów, naturalistycznie wylizanej zjawiska i dzieła bez ich selekcji, typizacji, wydobycia ich głównych ogniw.

Ważnym warunkiem powodzenia Narady i związane z nią dyskusji jest wytworzenie atmosfery twórczej, szczerzej krytyki i samokrytyki oraz swobodnej wymiany zdań. Tylko na takiej drodze potrafimy wykrwić i przezwyciężyć istniejące jeszcze niedomagania i w sposób istotny posunąć się naprzód.

*

Przed architekturą polską stoją w pełni te same zadania podnoszenia (Dokończenie na str. 3)

* Referat Zarządu Głównego Z. P.A.P.

Z TERENU WARSZAWSKIEGO

1. CYFRY I FAKTY

SALOMON ŁASTIK

W warszawskiej Radzie Związków Zawodowych poinformowano mnie, że Warszawa liczy ok. 350 świetlic, że nieczynnych świetlic nie ma, a są tylko lepiej i gorzej pracujące; że jeśli idzie o samorodną twórczość, mamy w chwili obecnej 42 zespoły dramatyczne, 75 chórnych, 67 tańecznych, 32 recytatorskie i 17 muzycznych. Gdy te wszystkie „ankietowe” umieszczone w sprawozdaniach zespoły podsumowałem, dały one liczbę 233, a więc okazało się, że nie wszystkie świetlice pracują, gdyż na każdą nie przypada nawet jeden zespół. Biorąc pod uwagę, że są na terenie miasta świetlice takie, gdzie z powodzeniem pracuje nie jeden zespół lecz od 2 do 5, dochodzący do wniosku kolidującego z oświadczeniem kierownika K.O., że we wszystkich świetlicach są zespoły samorodnej twórczości. A czy liczba oznaczająca ilość chórów, zespołów muzycznych lub kolek dramatycznych jest ścisła? I tu wypadałoby się posprzezać.

Podczas notowania danych oficjalnych zagadniałem informującego: czy rzeczywiście bierze on pod uwagę istniejące i pracujące zespoły, bo, jak mi wiadomo, w wielu zakładach były zespoły muzyczne, ale obecnie są w „stanie spoczynku”, tak samo, jak liczne, istniejące niegdyś chóry. Przytoczyłem znane mi fakty: w PIT instrumenty leżą bezczynnie, gdyż nie ma komu zająć się orkiestrą, był balet, z którego pozostały kostiumy, było kółko dramatyczne i też wyzionęło ducha. Również w Fabryce Samochodów Osobowych na Żeraniu instrumenty próżnują, w Warszawskich Zakładach Przemysłu Tuszczowego (Schicht) jeszcze rok temu prowadzona była ciekawa praca świetlicowa, ale ostatnio podpadła ona niemal całkowicie, w ZWUT istniał dość duży chór, a teraz tylko ledwo zipie, w Zakładach im. Dymitrowa praca „leży”, tak samo, jak w „Odzieżowcu” itd.

A że sprawa zespołów dramatycznych nie wygląda zbyt różowo, świadczy wymownie fakt, że w 1951 roku uczestniczyło w festiwalu sztuk polskich — 60 zespołów amatorskich, zaś w końcu 1952 roku zgłosiło się do przeglądu sztuk ra dzieckich i rosyjskich zaledwie 13 zespołów.

Powstaje pytanie: dlaczego tak kuleje praca świetlicowa w mieście, które ma wszelkie możliwości, aby i w tej dziedzinie być wzorem dla całego kraju?

Ponieważ zadowalającej odpowiedzi ze strony działaczy kulturalnych Związków Zawodowych nie otrzymałem, spróbuję sam, najprawdopodobniej w sposób niepełny, wyłożyć przyczyny tego smutnego zjawiska. Zrobię to, że tak powiem, „obrazowo”...

Zwracam się do sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej ZWUT. Pytam, czy nie zechciałby czegoś powiedzieć o pracy świetlicy przyzakładowej.

— Dlaczego zwracacie się do nas? Dziwnie przyzwyczajenie. Z byle czym od razu przychodzą do nas. Od tego jest Rada Zakładowa i niech się towarzysz do niej zwróci.

Wchodzę do dużego, zgiekliwego pokoju, kieruję się do biurka z telefonem i pytam, jak stoi praca świetlicowa w Zakładzie?

— Zasadniczo nieźle, ale słabo.

— Czy nie zechciałby towarzysz wytłumaczyć, kiedy oceniacie pracę jako złą, a kiedy jako słabą?

— Mamy balet liczący 12 osób, kwartet rewelersów, mieliśmy wieczorki literackie, był chór...

— Ach, więc zła byłaby wtedy, gdyby n i c nie było, a ponieważ coś niedość jeszcze jest, stąd ocena „nieźle”.

Zahaczyłem podczas rozmowy i o charakterystykę pracy kierowniczką świetlicy.

— Na ogół nieźle. Zresztą pracuje niezbyt długo.

— A czy za czasów obecnej kierowniczką był chór?

— Nie.

Okazuje się, że przedtem pracowała jako kierowniczka świetlicy kobieta starsza, do której młodzież odnosila się z szacunkiem, która sama sobie radziła i przy której praca świetlicowa szła zupełnie sprawnie. Ale ją zwolniono i skierowano do produkcji. Na jej miejsce zaangażowano osobę młodą, mającą nieustannie pretensje do młodzieży, nie umiejącą jednoczyć koło siebie aktywny świetlicowcy, przy tym ciągle zwracającą się o pomoc i z żalami do Podstawowej Organizacji Partyjnej i do Rady Zakładowej. Dlatego usunięto człowieka zaradnego, by zastąpić go niezaradnym — nie rozumim. Ale wiem, że niestety dzieje się tak nie tylko w ZWUT.

W Warszawskich Zakładach Przemysłu Tuszczowego (dawna fabryka Schichta) w roku 1951 praca świetlicowa była zupełnie dobrze поставiona, sprawnie pracował zespół dramatyczny, baletowy, był nawet chór i orkiestra, a bibliotekarz — starszek przysparzał swim bibliofilstwem nowych czytelników. Choć wtedy świetlica nie miała jeszcze miękkich mebli, tak pięknej i wygodnej sali teatralnej, tak komfortowo urządzonej czytelnicy — jak teraz...

Praca kwitła, bo był człowiek oddany sprawie, umiejący organizować młodzież, lubiący pracę świetlicową.

W Warszawie w Radzie Związków Zawodowych Rady Zakładowej, a na kierownika świetlicy wyznaczono kogoś mało obeznanego z tą dziedziną pracy, z nikłą inicjatywą, I wszystko zamario.

A co się stało ze starszkiem — bibliofilem? Po odłączeniu się „Eldy” (obecnie „Urody”) przydzielono go tam, gdzie pracuje jako sprzątac świetlicowy i, by dać upust swoim zamiłowaniom, skłcił z datków pracowniczych bibliotekę, liczącą 80 tomów.

W bibliotece W.Z.P.T.I., liczącej około dwu tysięcy tomów, pracuje młoda bibliotekarka.

Mocno się nieboraczka spieszyła, gdy zauważywszy otwarty pierwszy tom „Dni i nocy” Dąbrowskiej, zapytałem, czy ona to czyta.

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad książką, wieczory autorskie?

— Nie, ja nie czytam, tak tylko otworzyłam...

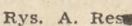
I rzeczywiście, jakżeby to wyglądało, gdyby bibliotekarka pozwalała sobie zaglądać do książki...

— Jak propagujecie książkę — spytałem — jak urządzenie konferencji czytelnicze, dyskusje nad

0 NOWE FORMY WIDOWISK ESTRADOWYCH

ST. EDWARD BURY

Wiadomo, jak w takich wędrówkach niszczy się odzież, jak często daje się we znaki zimno. Dotąd zaś ani organizatorzy terenowi, ani członkowie ekip (szczególnie wiejskich) nie otrzymali płaszczy ochronnych czy koców; nie wiem nawet, czy zespoły posiadają apteczki podręczne. Nie mówię już o takim luksusie, jak filcowe buty (zawsze pracownicy terenowi „Artosui” zadrościli ich kolejarzom). Czasami



skiej, że przez siedem dni dokarmił zespół aspiryną, ale planu imprezy nie zarwał. Może ta profilaktyka byłaby zbyteczna, gdyby w „Artosie” pomyślano o tych trudnościach. Tak zaś — niektórzy (sądzę, że poszkodowani na zdrowiu) przezywają „Artos” „wykańczalnią aktorów”; stąd powody do zwad i czasami nawet konieczność odwołania imprezy. A gdyby jeszcze poszły w ruch pisma okólne odpowiednich władz i organizacji społecznych, zalecające większą opiekę w terenie nad zespołami, nad salami, hotelami itd., itp. Pisma takie powinny wyjść z okręgowych rad związków zawodowych i z ZSCh, które to organizacje posiadają wiele sal i świetlic odwiedzanych przez „Artos”.

Nie wiem, czy wszystkie te — tro-
chę chaotycznie zebrane — uwagi
są słuszne. Sądzę jednak, że jeżeli
poruszono w prasie zagadnienie in-
teresu dla wsi, należy powiedzieć
wszystkimi, co tych spraw dotyczy.
Może ta dyskusja przyczyni się do
tego, że ekipy wyruszą w teren lo-
kalnie wyposażone politycznie i tech-
nicznie, z programem dobrym i bli-
skim wsim co osadom, że bę-
dą miały zapewnioną pomoc władz
opiekę organizacji społecznych.
Niech będą to małe, ale zato „la-
wo przenośne“ ekipy, oparte na
kompaniamencie akordeonu — a
niech docierają do wszystkich w-
szędzie, nie zastąpi ich teatr na kół-
kach.

Są jednak ludzie oporni na agitację, chociażby była takłowna i rozsądna. I są też widzowie, którzy nie lubią być prowadzeni za rękę przez przewodnika. Ludzie ci chcą każdą prawdę, podawaną im w programie, każdą sugerowaną im opinię, każdą podsuwaną im ocenę — przeżyć. Chcą widzieć w wykonawcach estradowych nie pieśniarkę czy aktora Z. tancerkę Y czy akordeonistę W, lecz żywych konkretnych ludzi działających w określonym

W wielu dyskusjach poświęconych realizacjom warszawskim i ostatnich powracał problem korz

Podobny w budowie jest montaż widowiskowy p.t. „Saga rodu Bęwalskich” A. Marianowicza !

Pierwszy krok na drodze do nowych form estradowych został zrobiony. Inicjatywa wyszła od „Artystów”. Warto, by nasi pisarze, którzy dotąd ograniczali się przeważnie do pisania poszczególnych tekstów do „składek”, zainteresowali się bliżej twórczością estradową i pomysłu na nowe, niestandardowe formy estradowe.

Czy nie warto byłoby — szczególnie jeśli chodzi o wieś — porozumieć się z organizacjami wiejskimi (ZMP, ZSCh, Koła Gospodów Wiejskich), żeby po wystęпах „Artosu” organizowały u siebie dyskusje, których przebiegiem i wynikami podzielić się z „Artosem”? Można to robić również na terenie miejskim — w szkołach, fabrykach, zakładach pracy. Czy nie warto by zorganizować przy centrach „Artosu” jakiegoś biura studiów programowych, które miałyby kontakt z widzami i przekazywało ich opinie zarówno komórkom programowym „Artosu”, jak autorom piszącym dla tej instytucji. Jeśli w planach „Atosu” leży utworzenie specjalnej szkoły dla nowych kadr estradowych, to trzeba by zapoznać się z doświadczeniami estradowymi naszych przyjaciół ze Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej i zapewnić sobie nie tylko odpowiednie siły fachowe dla szkolenia, ale także przygotować podstawy teoretyczne sztuki estradowej. W pracy tej na pewno rozwijają się nowe formy estrady, najbardziej odpowiadające przekazywanej z niej treści.

Przed Krajowa Naradą Architektów

trzeb i pragnień estetycznych szeroki rzesz społeczeństwa polskiego, wywodząc się ze świętych tradycji postępowych odległych pokoleń narodu, polska twórczość architektoniczna czerpie z doświadczeń bratniej architektury radzieckiej — przodującą dziś kultury architektonicznej świata. Jeszcze szerzej, dialektyczne wykorzystanie dorobku ludzkiego, metodologicznego i kompozycyjnego wielonarodowej architektury radzieckiej może być tą drogą, która w dużej mierze pomoże w przezwycięzeniu zjawisk zdwakowości, resztek kosmopolitycznego pseudonowatorstwa i bezpodległego archaizowania; która uzbroi nas w liczne metody kompozycyjne dla transpozycji polskich tradycji narodowych i zbliży nas najszybciej do nowego kształtu architektury polskiej: socjalistycznej w treści, narodowej w formie.

Krajowa Narada Architektów i dyktando
Wystawa będąc obowiązkową demonstracją twórczej pracy i pokojowych dążeń narodu polskiego, dając świadectwo rozmachu budownictwa i wszelkiego stronnego rozkwitu kultury architektonicznej w naszym kraju.

Krajowa Narada Architektów i dyktando z nią związana, niewątpliwie skupia ogół architektów polskich wokół wspólnych zadań doskonalenia swej twórczości i kształtowania prawdziwie wielkiej architektury polskiej, godnej tradycji naszego narodu. Jego współczesności i jego perspektywy rozwojowych.

Dyskusja nie może pominąć problemów ekonomiki budownictwa i postępu technicznego jako niezwykle ważnych przesłanek twórczych architektury. Nasza walka z funkcjonalizmem i konstruktywizmem w żadnej mierze nie oznacza zlekceważenia tych zagadnień. Wręcz przeciwnie, dopiero szerokie uwzględnienie nowych konstrukcji i prefabrykacji jako środków działalności architekta, oraz walorów ekonomiczno - użytkowych jako ważne strony twórczości architektonicznej — może doprowadzić naszą dyskusję do syntezy zagadnień realizmu socjalistycznego.

Red.

PODSUMOWANIE DYSKUSJI I CO DALEJ?*)

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

O BECNE plenum ma poważne znaczenie dla nas wszystkich, jest bowiem próbą podsumowania okresu dzielącego nas od Narady w Radzie Państwa do III Wystawy Ogólnopolskiej. Jeśli na Wystawie dyskutowaliśmy bezpośrednio nad wystawionymi pracami i patrząc na nie szukaliśmy tego, co jest typowe zarówno w sensie dodatnim, jak ujemnym, a więc błędów i osiągnięć ostatniego okresu, to teraz powinniśmy spojrzeć na pewne jawne i spokojnie i zmierzać do uogólnień. Myślę, że generalna linia referatu Prezydium Zarządu Głównego ZPAJ jest słuszną i słusznie podsumowującą ten trudny okres ostatniego półtora roku oraz wyznaczona zadania na okres najbliższy.

Wydaje mi się, że w zapale dyskusji nie dostrzegamy całej złożoności naszego marszu naprzód, naszego rozwoju. Rozwój naszej myśli artystycznej odbywa się w obliczu trudnej i złożonej walki klasowej w kraju, walki przebiegającej nie tylko wśród nas, ale i wewnątrz każdego z nas; każdy z nas jest w pewnym sensie obiektem walki klasowej, a więc walki z pewnymi nawiązkami, z zahamowaniami ideologicznymi; toteż, jak słusznie sąw dzielił tow. Hoffman w Zachęcie, rozwój naszej myśli artystycznej nie może być równą, jednolitą drogą do góry.

Skoło jest to więc proces złożony, chodzi o to, by na czas dostrzec niebezpieczeństwo i na czas rozpoznać w złożonych zjawiskach elementy, które nas prowadzą w dobrym kierunku.

Sądzę, że jeśli referat i dyskusja słusznie podkreślają pewną typową nawrotu manieri impresjonistycznej, to niesłusznie byłoby nie dostrzec, że ten rok był również poważnym krokiem naprzód w walce o realizm socjalistyczny.

Niedawno przeglądaliśmy obrazy z wszystkich trzech wystaw ogólnopolskich, przeglądaliśmy je zarówno z punktu widzenia politycznego, jak i artystycznego. Niewątpliwie trzeba przyznać, że każda z tych wystaw była znaczącym krokiem naprzód w stosunku do poprzedniej.

Oczywiście, jest rzeczą jasną, że do I Wystawy nikt nie mógłby już powrócić, że są to częstokroć obrazy o wielkiej naiwności, jednakże widać w nich żarliwość w rozstrzyganiu pewnych zagadnień. Na pracach I Wystawy cięższe jeszcze deformacja w widzeniu rzeczywistości; deformacja jest zarówno naturalizm, jak formalizm, korzeń filozoficzny obu tych kierunków jest ten sam; mówiliśmy o tym wielokrotnie i nie będę już do tego wracał.

Także II Wystawa była poważnym krokiem naprzód, choć i ona ukazała typowe dla tego okresu błędy, a więc bezduszna deklaracyjność, niewątpliwie schematyzm, nieprzewidywalność naturalizm; maniera postimpresjonistyczna nie była jeszcze wówczas zjawiskiem tak typowym, abyśmy musieli na nią wskazywać, ale trzeba było również zanotować jej obecność. Postęp Wystawy II-giej w stosunku do I-szej zawiera się w ostrzejszym zobaczeniu naszej rzeczywistości.

Z Wystawy I pozostały nam dwa dzieła, które mimo niewątpliwych błędów należą do historii naszej sztuki owego okresu. Są to: „Manifest” Weissa i „Granica pokoju” Wisniewskiego, które wytrzymały próbę czasu.

Jeśli idzie o II Wystawę, to na pewno pozostaje nam zbiorowy obraz grupy społecznej oraz Kobzdej i Fangora. Nie tylko pozostają, ale są jakąś kierunkową na przyszłość. W rzeźbie możemy to samo powiedzieć o Wnuku i Pagecie, podobnie jak w grafice o Kulisiwiczu.

Jeśli teraz spojrzymy na III Wystawę, to jej wyraźnym osiągnięciem jest pogłębienie szczerości wyrazu w plastykach. Brak, co prawda, wielkich kompozycji politycznych, to już podkreślaliśmy. Ale na tej Wystawie mamy do czynienia z ogromnym wysiłkiem ogromnej większości artystów pragnących dać szczerzy wyraz swemu stosunkowi do naszej rzeczywistości; z wysiłkiem spojrzenia na tę rzeczywistość poprzez pryzmat ideologii socjalistycznej, humanizmu socjalistycznego. Mamy więc liczne obrazy, które mówią o wewnętrznych pogłębieniu się artysty, obrazy częstokroć o treści kameralnej, ale mamy też dzieła o wyraźnie politycznym zamierzeniu i jeśli porównać je z tym, co widzieliśmy na II Wystawie, uderza nas pogłębienie szczerości ideowego wyrazu i niewątpliwie udoskonalenie warsztatu.

Na tym tle — mówię to nie po to, by chcieć rozgrzeszać — staje się zrozumiały brak wielkiej kompozycji tematycznej. Dla wielu artystów niezbędny był okres pracy z bardziej warsztatowym spojrzeniem na pewne wyzniki rzeczywistości. Oczywiście, nie możemy na tym poprzestać, zwłaszcza kiedy myślimy o wystawie następnej, która będzie poświęcona Dziesięcioleciu Polski Ludowej.

Podobne zjawisko można zauważyć w literaturze i dramacie. Krytykujemy dziś w dramacie nawrót do historyzmu; i słusznie. Jednocześnie jednak zdajemy sobie sprawę, że dla poszczególnych indywidualności twórczych była to droga wyjścia z deklaracyjności i schematyzmu, droga pogłębienia ideologii, warsztatu twórczego. I wiemy, że ci pisarze, którzy są autorami dramatów historycznych, pracując dziś nad dramatami o współczesności, monumentalnymi w zamierzeniu i pełnymi rozmachem.

Powtarzam te rzeczy dlatego, iż z wielkim niepokojem usłyszałem, pobrzmiwający w wypowiedziach wielu dyskutantów, ton rozpacznie ledwie: że III Wystawa to chyba dno; że nie już teraz nie wiadomo; że realizm uciekł nam spod nóg; że jesteśmy zgola beznadni, chyba iż zaczniemy się uczyć od podstaw elementów warsztatu realizmowego.

Tak nie jest. Proces dchchdzenia do sztuki socjalistycznej jest przede wszystkim procesem ideologicznym, któremu towarzyszy zdobywanie twórczych metod realizmowych. Mimo krytyki trzeba widzieć postęp, pogłębienie światopoglądu, udoskonalenie rzemiosła artystycznego, które możemy zanotować w ciągu ostatniego roku. Przecież w rzeźbie na przykład mamy poważne osiągnięcia nie tylko na wystawie; podobnie jest z grafiką — grafiką artystyczną, grafiką użytkową, ilustracją, plakat — gdzie w ciągu ostatniego półtora roku widzimy nie tylko pogłębienie jakości, ale i pogłębienie ideologiczne.

Krytyka i samokrytyka przestają mieć sens, jeśli przekreślamy własne osiągnięcia. Celem krytyki jest pomoc w krystalizacji, pomoc w zobaczeniu typowych zjawisk danego etapu, ale te typowe zjawiska są wynikiem naszego marszu naprzód. Nawet fakt, że błędy warsztatu postimpresjonistycznego zarysowały się tak wyraźnie, mówi w pewnym sensie także o naszym marszu naprzód. Na tle walki o nowe, stare występuje tym jaskrawiej. Dlatego?

Na poprzedniej wystawie bardzo słusznie krytykowaliśmy pewne zjawisko, a mianowicie, że poszukując metody realizmu socjalistycznego, zagubiliśmy kolor. Kto zwiędział nasze wystawy, mógł stwierdzić, że były one przeraźliwie smutne w kolorze: brązowo-czerwono-złota gama i dalej ani kroku. A przecież w realizmie socjalistycznym nie chodzi o to, by zagubić kolor. Otóż kolor pojawił się znowu, ale nie po to, by służyć ukazaniu prawd natury, prawd zjawisk, nie po to, by uzasadnić koncepcję obrazu, ale jako formalistyczna gra plam barwnych, jako przypadkowe zestawienie elementów kolorystycznych, wreszcie jako deformacja natury. W ten błąd należało uderzyć, nie dlatego, żeby to był błąd najczęstszy ilościowo, wiemy bowiem dobrze, że jeśli koloryzmu było dużo w sali I-ej Wystawy, w dalszych było go coraz mniej, a coraz więcej deklaracyjności. Chodzi więc nie o sprawę ilościową, ale o typowość niebezpieczeństwa, które stało się niebezpieczeństwem zasadniczym. Okazało się bowiem, że w chwili, kiedy plastycy stanęli przed zagadnieniem jakości, pogłębienia warsztatu, od razu utknęli z powrotem w estetyce burżuazyjnej. To musiało nas zmobilizować, ponieważ widać było wyraźnie, że pewne pozostałości w myśleniu plastycznym nie zostały przewyżnione; że pierwszy etap był deklaracyjny, a kiedy plastycy zaczęli się szczerze wypowiadać, metoda postimpresjonistyczna wypłynęła na powierzchnię. Należało więc wskazać, że nie tędy wiedzie droga, że trzeba szukać rozwiązań w oparciu o doświadczenia radzieckie. Wielu naszych radzieckich kolegów zwracało nam uwagę, że nie można szukać treści realizmowych posługując się metodami antyrealistycznymi.

Niebezpieczeństwo nawrotu postimpresjonistycznej metody zmobilizowało nas do walki z próbą spalenia naszego widzenia świata. Ale powiedzmy sobie od razu, że byłoby rzeczą najbardziej niesłuszną wracać z powrotem. Bez koloru nie ma obrazu. Niebezpieczeństwo koloryzmu polega na tym, że malarz zastępuje kolorem wszystkie inne elementy. Nikt jednak nie będzie walczył z kolorem użytym celowo, jako jednym z elementów obrazu.

Próbowaliśmy niedawno zrobić film — 500-lecie malarstwa polskiego. Doprawdy, mamy imponujące malarstwo. Z radością oglądało się i wybierało obrazy. Wreszcie poszliśmy na pokaz. Wszystkie szło dobrze, póki nie doszliśmy do Weissa. Z Weisssem było jeszcze nienajgorzej, ale dalej ogarnął nas lęk. Przy współczesności. Okazało się, że wszystkie obrazy są niejako spłaszczone, jest to cecha wspólna dla rozmaicie pracujących malarzy; zarówno dla obrazu Kobzdeja „Podaj cegłę”, jak dla prac Krajewskiego. Nie rzucał się, nie ma perspektywy w ujęciu zjawisk, postacie ludzkie są postawione obok siebie na płasko, jak kukielki. Z „Dzierżynskim” Kobzdeja, „Koreanka” Fangora mimo usterek i zastrzeżeń jest już nieco inaczej.

Dlatego o tym mówię? Dlatego, że bez przewyższenia manieri deformacji formalistycznej nie stworzymy dobrej realizmowej plastyki. Jednocześnie jednak musimy pamiętać o tym, że nasza walka z pozostałościami 20-lecia nie może się sprowadzać jedynie do walki z postimpresjonistycznym rozciąganiem koloru i światła, nieusprawiedliwionym ani sensem ani założeniem obrazu. Musimy pamiętać też stale o niebezpieczeństwie naturalistycznego obciążenia. Kiedy mówimy — malarstwo realizmowe, wielu artystów widzi w tym okazję do szukania wzorów nie u wielkich naszych realistów, lecz u naturalistów 20-lecia. Kiedy zaś mówimy — jakość, poziom, natychmiast szukają elementów estetyzujących i postimpresjonistycznych tegoż 20-lecia. Należy zrozumieć, że jeśli nie usuniemy tych dwóch przeszkód, będziemy wciąż utykać na jedną lub drugą nogę. Tow. Berman mówił nam o tym, że trzeba być wychudzonym na dwa zęby: zez naturalizmu, którym zastępuje się pojęcie realizmu, i zez formalistyczny postimpresjonizmu, którym się zastępuje pojęcie poziomu czy wartości estetycznych. Trzeba o tych dwóch niebezpieczeństwach naszej plastyki stale pamiętać, jeśli mamy iść naprzód, a iść trzeba, bo popędza nas epoka i tak wiele znów czasu nie mamy.

Trzeba wreszcie szczerze załatwić sprawę impresjonizmu i naszego stosunku do niego, zwłaszcza dziś, kiedy stojmy w obliczu uchwały Światowej Rady Pokoju, która obok rocznicy kopernikowskiej i innych rocznic wielkich ludzi postępu, wyznacza również rocznicę Van Gogha. Jakże więc z tym Van Goghiem, którego rzeźnicę będzie się obchodzić na całym świecie, kiedy tyle u nas krzyku z postimpresjonizmem i impresjonizmem? Zagadnienie jest bardzo istotne, jeśli zechcemy myśleć kategoriami historycznymi. Weźmy przykład z innej dziedziny. Czy Zeromski to dobry pisarz? Bez wątpienia. Czy jest to pisarz postępowy? Tak. Czy moglibyśmy kiedykolwiek przekreślić Zeromskiego w historii naszego narodu? Nie. Ale czy w Polsce może się znaleźć rozsądny pisarz, który będzie pisał jak Zeromski? Nie, ponieważ zeromscyzna w sensie stylu, manieri pisarskiej, to pierwsza rzecz, którą każdy pisarz musi w sobie pokonać, jeżeli chce być pisarzem naszej epoki: Zeromski — to swoisty impresjonizm w literaturze, z jego chrobliwymi nastrojami, stylem i atmosferą, które są wykwitem epoki będącej daleko poza nami. Sztuka jest nadbudową i trzeba sobie zdać sprawę, że impresjonizm był zjawiskiem związanym z okresem kończącego się kapitalizmu i nadciągającego imperializmu. Impresjonizm

niósł w sobie wiele pozytywnych elementów, zwłaszcza jeśli idzie o jego postawę wobec martwego już, reakcyjnego akademizmu. Czytając korespondencję Van Gogha widzimy, że był to człowiek bardzo postępowy, że walczył z reakcyjnym akademizmem; wiemy, że był wielkim malarzem, który rozwiązał wiele zagadnień, wniósł do malarstwa sporo nowych elementów i nikt nie ma zamiaru przekreślać Van Gogha, jak nikt nie chce przekreślać Szymanowskiego i Żeromskiego. Ale trzeba pamiętać o tym, co stało się z jego spuścizną, jaki był zakres jego oddziaływania na dalsze pokolenia i że następcy, biorąc od niego formalne rozwiązania, gubili po drodze jego ludzką i twórczą pasję, co musiało w konsekwencji doprowadzić do rozkładu.

Mówiliśmy o kompozytorach o Szymanowskim. Cały pesymizm epoki, cała tragedia człowieka, który widział bezsens tej epoki, a nie widział z niej wyjścia, zawiera się w jego dziele. Muzyka Szymanowskiego wzrusza nas i wzrusza klasę robotniczą, jak mieliśmy się okazję przekonać w Nowej Hucie, gdzie urządzaliśmy koncerty poświęcone Szymanowskiemu. Ale ci, co przyszli po nim, byli nie następcami, ale epigonami Szymanowskiego w najgorszym tego słowa znaczeniu. Muzyk nie może dziś wychodzić od Szymanowskiego, chociaż nie może nie znać tego kompozytora, nie korzystać z pewnych elementów jego twórczości. Nie można udawać, że Szymanowskiego nie było, ale nie można też go naśladować, bo jesteśmy w innej epoce i nawiązujemy do realizmowej tradycji, a nie do tradycji dekadencej.

Podobnie nie można ukrywać przed młodymi malarzami impresjonizmu; ale dopiero wtedy będziemy mogli korzystać z tych czy innych jego elementów i potrafimy nimi wzbogacić swój warsztat, kiedy będziemy operowali metodą realizmowego tworzenia na gruncie myśli realistycznej. Będziemy mogli korzystać z postępowych elementów impresjonizmu wówczas, kiedy punktem wyjścia będzie dla nas wielki nurt realizmowy i dobrze opanowana metoda realizmowego tworzenia.

Jeśli mówimy o przeszłości, nie chodzi nam o recepty; jeśli mówimy o korzystaniu z wielkich doświadczeń sztuki radzieckiej, to nie jest to zagadnienie naśladowstwa i dosłownego powtarzania. Chodzi o korzystanie z metody, z realizmowego sposobu widzenia rzeczywistości, do czego dojść musi indywidualne widzenie, umiejętność wydobycia z rzeczywistości elementów najbardziej typowych, przemawiających do nas, do społeczeństwa.

Tow. Malenkov mówił na XIX Zjeździe KPZR, że rozwój społeczeństwa następuje nie tylko w płaszczyźnie gospodarczej, przemysłowej i politycznej; rosną też wymagania ludzi. Nie możemy tolerować i nie możemy nie mówić o brakach obrazów, które tematycznie są słuszne, ale nie rozwiązują zagadnienia do końca w naszych kategoriach estetyki realizmu socjalistycznego. Nie ma dwóch kategorii estetyki realizmu socjalistycznego. I dlatego nie możemy szukać dwóch kategorii ocen — jednej dla klasy robotniczej i drugiej dla nas. Nam się nie podoba, a robotnikom się podoba. Tak nie jest, jeśli porównawacze z robotnikami szczerze i otwarcie, jeśli przyczucie, co piszą w ankietach, zobaczycie, że doskonale widzą braki estetyczne obrazu Krajewskiego, tak, jak widzą inne braki Kobzdeja czy Pronaszki.

Wydaje mi się, że w krytyce należy uwzględnić trudności, jakie artysta ma do przewyższenia. Często

zapominamy o mądrych słowach tow. Bieruta, że istnieje krytyka cstra, ale życzliwa i ta krytyka pomaga iść naprzód, ale istnieje również krytyka złościwa, zawistna i ta przeszkadza. Otóż bardzo często, gdy oceniamy obraz, a mamy do czynienia z malarzem, który walczył z wieloma przeszkodami przeszłości, lecz sięga po tematy z naszej rzeczywistości, nie zdajemy sobie w pełni sprawy, że malarz ten nie może od razu dać dzieła doskonałego, chyba że jest geniuszem. Geniusze rodzą się rzadko, a proces rozwoju jest procesem rozwoju. Malarz zdobywa się na wielkie i śmiało rozwiązywania, ale warsztat jego i stare nawyki stają mu na przeszkodzie; wówczas jedni, którzy rozumieją słuszność podjęcia takiego tematu, wciągają hurra i nie chcą widzieć żadnych braków; inni natomiast krzyczą wielkim głosem, że to naturalizm i iluzjonizm i gubią wartości, które malarz wnosi w walce o nowe. A to nowe nie rodzi się tak łatwo. Trzeba wiedzieć, czy taki obraz na danym etapie ma pewien sens, czy coś załatwia, doręcza w nim elementy słuszne, wartościowe i wskazać na braki.

Sięgając po przykład z innej dziedziny, łatwiej bowiem mówić wśród artystów o muzyce, a wśród muzyków o plastyce, nie popada się bowiem w „konflikty”.

Mamy więc wybitnego kompozytora, Andrzeja Panufnika. Panufnik wzrósł w manierze postimpresjonistycznej. To on właśnie czerpał z Szymanowskiego, nie biorąc jednak treści wewnętrznych, ponieważ za człowiekiem innej epoki, lecz korzystając z warsztatu tego kompozytora, na przykład z instrumentalnej. Chcąc przełamać tę konwencję Panufnik zdobył się na nietławy wysiłek: napisał „Symfonię pokoju” do słów Iwaszkiewicza. Symfonia ta ma wielkie braki i bez wątpienia nie jest doskonała. Przy wszystkich brakach innego rodzaju, symfonia posiada również braki ideologiczne; kompozytor nie potrafił przewyższyć pewnych nastrojów (religijny smutek w I części symfonii), ale zdobył się na dynamikę (część II) i mocny akcent walki (część III). Panufnik otrzymał za swoje dzieło Nagrodę Państwową, symfonię grano nie tylko w kraju, ale w Berlinie, Pradze, Budapeszcie, na wszystkich kongresach międzynarodowych. Tymczasem kompozytorzy mówili do Panufnika po kawiarniach: „Andrzeju, na miłość boską, co się z tobą stało? Byłś wybitnym kompozytorem, a teraz? Ta zrozumiała forma, ta melodyjność — po prostu katastrofa!” Trzeba powiedzieć, że nie jest rzeczą łatwą znieść kawiarniany nacisk. Często trudniej nawet, niż krytykę Partii. Tak jeszcze u nas bywa. To nawet częściowo zatrzymało Panufnika w rozwoju. Mamy nadzieję, że na krótko.

Inny przykład: Breza. Dopóki Breza pisał trochę a la Kaden-Bandrowski, wszyscy mówili: „Ho, ho, raso- wy pisarz”. Breza, po naradzie w Radzie Państwa i na skutek tej narady, napisał książkę prościutkim stylem, w której pokazany jest kontakt reakcyjnych elementów kościoła z podziemiem. I znowu ta sama historia: „Co się z tobą stało?” A wszystko dlatego, że napisał książkę, którą czyta cały naród. Jaki był nasz stosunek do tej książki? Czy uznaliśmy, że książka Brezy jest genialna? Nie. Książka ma niedociągnięcia i błędy, wskazyaliśmy na nie; ale musieliśmy się odnieść pozytywnie do faktu, że pisarz napisał ludzkim językiem powieść, którą się w Polsce czyta.

Powiem jeszcze o Czeszce. Czeszko był w Armii Ludowej, brał udział w słynnym napadzie na Café-Club. Napisał książkę o młodzie-

ży w latach okupacji — „Pokole- nie”; książka jest dobra, choć wiele jest tam jeszcze starych smacz- ków. W kawiarniach mówi się, że estetycznych, ja bym powiedział — antyestetycznych. Ale mniejsza o to. Książka była w zasadzie słuszną, choć prócz obciążenia mieszczańskiej estetyki miała również swoje błędy ideologiczne. Książka została nagrodzona. Dyskutowaliśmy z tym pisa- rzem, zdawał się rozumieć, ale po kawiarniach zaczęto mu grąco ścis- kać rękę: „Nie daj się, właśnie dla- tego jesteś pisarzem, że nie całkiem rozstałeś się z pojęciami starej este- tyki, oni chcą w tobie zniszczyć resztki poziomu, resztki stylu, Breza zostaniesz”. Trzeba tak, jak nasz Kobzdej, który po III Wystawie zaczął się „nie dawać”: on także chciał być estetą, mieć prawo do tych smaczków.

Wierzmy mocno i w Czeszkę, który jest człowiekiem partii i w Kobzdeja, reprezentującego zdrowy nurt w naszej plastyce. I nie dlatego krytykowaliśmy obraz tego ostatniego na III Wystawie, że stał się gorszym malarzem, ale dlatego, iż stać go na więcej. Jego próba była próbą odnalezienia swego warsztatu w kategorii tak zwanego „poziomu”, a trzeba, żeby odnalazł poziom w kategoriach wielkiego, ideowego i realizmowego malar- stwa.

Dlatego przytaczam te drastyczne przykłady? Ponieważ proces walki klasowej u nas jest nietławy, odby- wa się w nas samych i toczy się nawet w kawiarniach, jesteśmy pod naciskiem różnego myślenia. Trzeba zrozumieć dokładnie, na czym polegają nasze obecne niebezpie- czeństwa, trzeba zrozumieć istotę estetyki burżuazyjnej czy to w postaci postimpresjonizmu, czy to naturalizmu, trzeba wiedzieć, na czym polegają nasze warsztatowe trudności. Musimy się uniezależnić od nacisku wroga, musimy się nau- czyć walczyć z cynikiem kawiarnia- nym, musimy dostrzegać to, co jest dobre, choć jeszcze słabe, musimy pomóc tym, którzy przychodzą do realizmu, zauważyć i ocenić ich pozy- tywne wysiłki, jak chociażby w wypadku Pronaszki.

Trzeba też pomóc Elbischowi. Nikt nie chce go stracić. Jeśli z El- bischem dyskutowaliśmy ostrzej, to dlatego, że próbując gdzieś nową te- matykę z antyrealistyczną metodą, usiłował stworzyć teorię, że to właśnie jest droga do nowej sztuki rea- lizmu socjalistycznego. Na pewno nie chcemy z Elbischa rezygnować, ale musimy powiedzieć mu jasno, że idąc tą drogą nie można dojść do pozytywnych rezultatów, ani odna- leźć siebie w nowej rzeczywistości.

Jeszcze jedna sprawa, sprawa ostatnia. Nauczmy się walczyć z wro- giem ideowym, z wrogiem filozofią, z wrogiem poglądami estetycznymi, z tym, co tkwi w nas samych i nam przeszkadza, a czego nie zawsze konsekwentnie chcemy się pozbyć. Jed- nym słowem, uporczywie i wytrwa- le walczyć z naturalizmem i z for- malizmem, ale nie przekreślajmy lu- dzi, którzy dziś błądzą, ale mogą się zmienić. U nas wciąż jeszcze konkurencyjne kramiaki za- stępują walkę ideologiczną. Wybora- zamy sobie, że walcząc z filozofią reprezentowaną przez Elbischa, Partia i Rząd chce Elbischa, jak się to mówi, skończyć. Chciałbym zapewnić w imieniu Partii i Rządu, że ani Elbischa, ani Taranczewskie- go, ani Weimana, ani Fedkowicza, który ostatnio zdychł sobie szacunek młodzieży, ani żadnego innego twór- cy „skończyć” nie chcemy. My u- nieszkodliwimy tylko tych, którzy są agentami obcego nom mocar- stwa, którzy się sprzedali, dla któ- rych nie ma miejsca w naszej rze- czywistości. Ale polityka w stosun- ku do twórców — to sprawa zgola in- na. Trzeba walczyć z wrogimi ideami, ale krytyka musi być zawsze rze- czową krytyką, której celem jest pomóc. Nikt nie rodzi się formalis- tą i niekoniecznie musi jako for- malista umrzeć. Naszym zadaniem jest wskazać na błędy, odciągnąć fał- szową ideologię, ale nie jest naszym zadaniem prowadzenie osobistej walki z ludźmi.

I jeszcze jedno. Sądzę, że nasze plenum tylko wówczas spełni swoje zadanie, jeżeli potrafimy, zgodnie z tezami Zarządu Głównego, określić wyraźnie rolę produkującej sztuki radzieckiej i rolę naszej tradycji, rolę twórczą realizmu socjalistycznego oraz zrozumieć konieczność ostatecz- nego przewyższenia wszystkich ele- mentów ostatniego pięćdziesięciolecia czy dwudziestolecia. I tylko wówczas plenum nasze spełni swe zadanie, jeśli potrafimy na pozycjach re- alizmu socjalistycznego zbudować prawdziwie narodowy front artystów. Myślę, że stać nas na to. Myślę, że jeżeli naprawdę pozbędziemy się różnych niepotrzebnych podej- rzeń — co nie znaczy, że stracimy czynność w stosunku do naleciałości poprzedniej epoki — podejrzem natury osobistej w stosunku do ludzi, jeżeli będziemy cenić ludzi nie według ankiety z przeszłości, lecz na podstawie ich rozwoju i konkretnych osiągnięć, jeżeli potrafimy odkryć w ludziach szczerą pasję tworzenia, to będziemy mogli istotnie stworzyć Front Narodowy w sztuce i będzie- my mogli stać się wielką rodziną socjalistyczną, rodziną, która nie bę- dzie się bała dyskusji i która będzie prowadziła twórczą krytykę, poma- gającą nam iść naprzód. Bo krytyka i samokrytyka, która nie płynie z serca, nie wie gdzie do niczego. Tył- ko wówczas, gdy jesteśmy zaangażo- wani uczuciowo, możemy iść na- przód i cieszyć się z czyjegoś talen- tu i rozwoju. A o to nam przecież wszystkim chodzi.

*) Przemówienie wygłoszone na Plenum Związku Plastyków, 27.II. 1953.

Historycy sztuki potępiają fakty niszczenia skarbów kultury narodowej ujawnione w procesie krakowskim

W związku z faktami ujawnio- nymi przez proces krakowski Zarząd Główny Stowarzysze- nia Historyków Sztuki zwołał posie- dzenie plenarne. Na posiedzeniu tym Plenum Zarządu uchwaliło w imieniu ogółu członków Stowarzy- szenia co następuje:

Proces krakowski ujawnił wobec szerokiej opinii narodu zbrodnicze fakty samowolnego wyłączenia spod opieki społecznej, narażenia na brak pieczy konserwatorskiej, a w konsekwencji niszczenia w podziemi- ach kurii krakowskiej cennych zabytków sztuki, które stanowią in- tegralną część narodowego dziedzic- twa kulturalnego.

Fakty te stanowią jeszcze jeden ostry i drastyczny przykład zdrady interesów narodowej kultury przez kosmopolityczne, wrogie Pol- sce Ludowej elementy hierarchii kościelnej. Jest to jeszcze jedno ognio wo działalności na szkodę na- rodowi, podobnie jak próba wywie- zienia za granicę zbiorów Potoc- kich, która miała miejsce kilka lat temu. Szczególne światło rzuca na to zjawisko analogiczny w swej istocie fakt bezprawnego przetrzy- mywania przez czynniki kościelne w Kanadzie tak cennych i nieza- stąpionych skarbów polskiej kultu- ry jak słynne arras wawelskie i obiekty skarbcia królewskiego na Wawelu.

Bezprzykładowi natomiast w dzie- jach polskiej historii sztuki jest fakt, że dzieło się to za wiedzą i współdziałaniem historyka sztuki.

Przypominając, że sprawą świa- domości obywatelskiej i etyki za- wodowej polskich historyków sztuki

ki jest nie tylko strzeżenie stanu zachowania dzieł sztuki i wszech- stronna opieka nad nimi, ale rów- nież dbałość o pełne udostępnienie narodowi dorobku artystycznego dziedzictwa, upowszechnienie za- wartych w nim wartości, włączenie go w żywy nurt rozwojowy sztuki i kultury Polski Ludowej — Sto- warzyszenie Historyków Sztuki da- je wyraz najgłębszemu oburzeniu wobec postępowania tych, którzy świadomie przyczyniali się do skry- wania, niszczenia, uchyłania funk- cji społecznej skarbów artystycz- nych, zgromadzonych w piwnicach kurii krakowskiej.

Równocześnie zaś wzywa polskich historyków sztuki, członków Sto- warzyszenia do wzmoczonej czujno- ści i opieki nad dziełami powierz- nymi ich pieczy zawodowej, do pełnego współdziałania w ochronie kulturalnego i artystycznego mienia narodu, do zwiększenia wysiłków, ażeby pełny, nieuszczerplony doro- bek narodowego dziedzictwa prze- szłości stał się żywą własnością ca- łego społeczeństwa Polski Ludowej i mógł stanowić istotny współczyn- nik kształtowania nowej, socja- listycznej kultury i sztuki.

Następujące podpisy:

Doc. dr. Gwido Chmarzyński, członek Zarządu Głównego — Po- znań, prof. dr. Tadeusz Dobrowolski, członek ZG — Kraków, prof. dr. Józef Dutkiewicz, członek ZG — Kraków, prof. dr. Zdzisław Kę- piński, wiceprezes ZG — Poznań, prof. dr. Stanisław Lorentz, członek ZG — Warszawa, dr. Kazimierz Ma- linowski — prezes Oddz. Poznań- skiego — Poznań, prof. dr. Woj-

śław Mole — prezes Oddz. Krakow- skiego — Kraków; prof. dr. Ksawe- ry Piwocki — wiceprezes ZG — Warszawa, prof. Mieczysław Porębski — sekretarz Generalny — War- szawa; prof. Jerzy Remer — pre- zes Oddziału Pomorskiego — To- run; prof. dr. Juliusz Starzyński — członek ZG — Warszawa; prof. dr. inż. arch. Jan Zachwatowicz —

członek ZG — Warszawa; mgr. Wanda Altendorf — członek ZG — Kraków; Mgr. Tadeusz Chojceki — skarbnik ZG — Warszawa; mgr. Stanisław Gebethner — prezes oddz. Warszawskiego — Warszawa, mgr. Józef Gębczak — prezes Oddz. Wrocławskiego — Wrocław; mgr. Wanda Zaluska — członek ZG — War- szawa.

Posiedzenie Prezydium Rady Kultury i Sztuki

W dniu 23.II. 1953 r. odbyło się posiedzenie Prezydium Rady Kultury i Sztuki, w którym wzięli udział członkowie Prezydium Rady:

Mn. W. Sokorski przewodniczący, wiceprzewodniczący: St. W. Ba- llicki, L. Kruczkowski, Z. Mycielski, członkowie: M. Wnuk, J. An- drzejewski, J. Starzyński, sekretarz wiceminister J. Wilczek,

oraz: prof. inż. arch. Budzillo Jan „ „ „ Haupt Adam „ „ „ Jastrzębowski Wojciech „ „ „ Knote Czesław „ „ „ Zachwatowicz Jan

Tematem posiedzenia było omówienie najbliższych prac Rady i Sekcji Rady Kultury i Sztuki.

W toku obrad Prezydium Rady postanowiło zwołać 2 specjalne posiedzenia Rady Kultury i Sztuki, które odbędą się w dniach 10 — 11 kwietnia i 22 — 23 maja 1953 r.

Pierwsze z wymienionych posiedzeń poświęcone zostanie zagad- nieniu krytyki literackiej i artystycznej. Po referacie wprowadzającym wygłoszone zostaną referaty szczegółowe z dziedziny plastyki, muzyki i literatury.

Tematem drugiego posiedzenia będzie omówienie zagadnienia koordynacji architektury z innymi działami plastyki oraz zagadnienie programu architektury w szkolnictwie plastycznym.

AKTUALNE PROBLEMY PLASTYKI POLSKIEJ

(Dokończenie ze str. 1)

dowy stwarza możliwości pracy dla dobra Ojczyzny. Podobnie rzecz ma się i w sztuce. Postulując hasła szerokiego Frontu Narodowego, niezapomnieliśmy o tym, że ci, którzy zdecydowanie odrzucają zasadniczą linię rozwoju naszej sztuki — realizm socjalistyczny, nie będą w stanie w twórczości swojej włączyć się w nurt Frontu Narodowego.

Otóż te wyszczególnione powyżej błędy, które wyrosły na pożywie braku czujności, nieorientowania się i w dużym stopniu ulegania presji mieszczańskich, schyłkowych teorii estetycznych — przyniosły nam poważne szkody.

Musimy pamiętać, że sztuka może tylko wówczas być prawdziwym odbiciem rzeczywistości, o ile jest ona realistyczna w formie, przepojona treściami ideowymi, o ile posiada ona wielką tematykę, o ile ukazuje nowego człowieka, jego uczucia prawdziwe, o ile nie jest ona tylko igraszką, zabawą formalną. Tylko wówczas może być ona prawdziwą twórczością, kiedy spotka się w niej rozum, serce i talent, kiedy jest ona czytelna, komunikatywna, potrzebna masom ludowym i kochana przez nie.

Wystawa nasza wykazała, że zrozumienie tych podstawowych praw rozwoju naszej sztuki nie dotarło całkowicie do świadomości wszystkich naszych twórców. Wynika tego były oczywiste. Opok niewątpliwych osiągnięć, brak realizacji, które powstały na gruncie słusznej ideowo artystycznej koncepcji — mieliśmy szereg wypadków ścieplających w ogólnym podsumowaniu nasze osiągnięcia. Uwidocznio się to w niedostatku treści ideowej, w zawężaniu problematyki, w marginesowości spojrzenia artysty, a przede wszystkim w nieumiejętności pogodzenia realistycznych treści z realistyczną formą, oraz w recydywie postimpresjonizmu lub naskorkowości w obserwowaniu zjawisk. Te wszystkie elementy, jakie w pewien sposób nie pozwoliły by naszą Wystawą stała się tym, czym miała być według swoich założeń — były krytykowane już zarówno w „Zachęcie”, jak i w prasie i ta krytyka jest Kolegów znana.

Widząc też te błędy, musimy wobec tego wyjaśnić sprawę nagród na III Ogólnopolskiej Wystawie, uchwalonych przez Komisję Nagród powołaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zostały tam przyznane nagrody za osobiste osiągnięcia, za indywidualne osiągnięcia poszczególnych twórców. Przyznane nagrody nie wskazują wobec tego kierunku, w jakim powinno rozwijać się nasze dalsze działanie. I to nie jest najlepiej. Ale nagrody na Wystawie możemy podsumować okres, jaki przelazliśmy wraz z jego błędami, wraz z jego pozytywnymi cechami. I tego podsumowania w pewnym stopniu one dokonują, chociaż w sposób nie najszybszy, wywołujący sprzeciw i wcale nieporozumień.

Kończąc omawianie naszej działalności i Wystawy, nie należy zapominać, by i pozytywne jej strony znalazły się w pełnym świetle. A takich pozytywnych stron i osiągnięć mamy немало, istnieją one mimo wszystko, mimo pewnych panikarskich nastrojów. Pozytywne strony naszej działalności widać w dużej aktywności artystów, widać w tym, w jaki sposób, w jaki masowy sposób odpowiedzieli na nasz apel koleżdy, tak licznie obsyłając Wystawę.

Nie możemy również pominąć faktu masowego udziału artystów nie tylko na III OWP, ale na wystawie X-lecia PPR, 70-lecia Proletariatu, udziału w wielkim konkursie na plakat polityczny, które świadczą o ogromnym wysiłku całej społeczności artystów, o manifestacyjnym dążeniu artystów do stworzenia sztuki odpowiadającej potrzebom nowego społeczeństwa, naszego Państwa Ludowego, naszej Partii.

Pozytywne strony widzę w tym, że ogromna większość naszych Kolegów pomimo wrogich nacisków, chce i pragnie sztuki realizmu socjalistycznego i dąży do niej, jakkolwiek poddaje się pewnym wahaniom.

Musimy tutaj wyraźnie podkreślić, że w ocenie naszych błędów i osiągnięć nie pomaga nam krytyka, która zlekceważyła, i niejednokrotnie wypaczyła ocenę III Ogólnopolskiej Wystawy. — Nasza pozytywna działalność, praca naszych twórców nie znajduje odbicia w prasie, zagadnienia plastyczne nie są dyskutowane. Jedynie dyskusja robotnicza na Wystawie, dyskusja, która przyniosła nam wiele, bo na niej usłyszeliśmy głos odbiorcy, głos społeczeństwa, staje się dla nas wytyczną dla dalszych szeroko zakreślonych akcji.

Pozytywną stronę naszej działalności widać i w tym, że na III Wystawie Ogólnopolskiej znalazły się prace, w których widać szersze i słuszne dążenie do tego, by przy pomocy realistycznej formy pokazać nowe, socjalistyczne treści. Takie realizacje mamy i to jest dla nas fakt optymistyczny, który potwierdza naszą wiarę, iż rozwój naszej sztuki iść będzie naprzód w słusznym kierunku. Optymistycznym faktem dla naszej twórczości jest i to, że na Wystawie znalazły się prace artystów, którzy nie tak dawno stali na obcych nam pozycjach artystycznych, a obecnie wykazali poprzez swoje dzieła realnie, że przełom w ich twórczości został dokonany, że wchodzą oni na szeroka drogę, prowadzącą do pełnej aktywności metody twórczej realizmu socjalistycznego. Optymistycznym, pozytywnym

zjawiskiem Wystawy jest nasza doskonała młodzież, której osiągnięcia należały do czołowych pozycji Wystawy. W każdej dyscyplinie, wśród przodujących prac w malarstwie, rzeźbie i grafice poważny procent, procent przewyższający liczbę uczestnictwa młodzieży w Wystawie, zajmują dzieła młodych. I jakkolwiek naszą winą jest brak dostatecznej opieki nad młodzieżą, to rola młodzieży na niej, jej rezultaty napawają otuchą, napawają wiarą w słuszność naszej sprawy, utwierdzają w nas przekonanie, że młodzież kroczy wraz z nami drogą do realizmu.

Problem młodzieży, zagadnienie młodzieży, nie rozwijane przez Centralny Zarząd Szkolnictwa Artystycznego, jest zagadnieniem palącym, które musimy rozwiązać w jak najszybszym czasie, a mianowicie sprawę pomocy młodzieży, zabezpieczenia im pracy, możliwości rozwoju, warunków do twórczości. To zagadnienie musi być rozwiązane przez nas w porozumieniu i w ścisłej współpracy z Ministerstwem, Centralnym Zarządem i naszymi przedsiębiorstwami. Jeżeli nie posuniemy naprzód tej sprawy, jeżeli pozostawimy ją w tym samym stanie, zjawisko może stać się groźne.

Stojąc w obliczu IV Ogólnopolskiej Wystawy musimy poprzez wszystkie ogniwa organizacyjne naszego Związku działać tak, ażeby ta Wystawa rzeczywiście stała się krokiem naprzód. Musimy wyjaśnić nasze założenia ideowo-artystyczne, musimy pełną parą pchnąć szkolenie ideologiczne w Związku, musimy oczywiście życie klubowe, musimy oczywiście sprawę wystaw indywidualnych. W naszej pracy, jaka nas oczekuje, dużą pomoc stać może się dla nas i stać się powinna sztuka radziecka.

Sztuka radziecka, realizacje artystów radzieckich wykazały nam niezbicie, że słuszna jest teoria realizmu socjalistycznego, że jest to droga jedyna. Zagadnienie sztuki radzieckiej nie było u nas nigdy dopowiedziane do końca. Bojowe teorii estetyzatorskie próbowały niejednokrotnie w oczach naszych umniejszać rolę sztuki radzieckiej, umniejszać ją przy pomocy tych samych wyświechtanych hasel „wiecznych wartości sztuki”.

Ale samo tylko zestawienie twórczości Związku Radzieckiego, zestawienie głęboko ideowej, głęboko realistycznej, głęboko humanistycznej, narodowej, ludowej i postępowej sztuki ZSRR ze schyłkową sztuką burżuazijną może nam na tymczasie pokazać właśnie miarę wielkości tej pierwszej. Chcąc postąpić naprzód sprawę naszej walki o realizm socjalistyczny musimy zawsze pamiętać o tym, że przykład sztuki radzieckiej, że nauki, jakie z tej sztuki wyciągnąć możemy, są decydujące w ogóle dla rozwoju naszej twórczości. Musimy pamiętać, że należy przyswajać sobie przodującą teorię tej sztuki, że trzeba zapoznawać się z historią tej sztuki. I nie ma przesady w tym, jeżeli stwierdzimy, zwłaszcza w naszym zespole, zespole działaczy związkowych, wybranych przez Walny Zjazd, przez członków naszego Związku po to, aby realizować politykę artystyczną naszego Ludowego Państwa, że niedostateczna znajomość historii sztuki narodów radzieckich sprzyjała powstaniu błędów, jakie przez nas były czynione. Błędy nasze powtarzają zjawiska analogiczne do tych, jakie istniały również i w niektórych okresach w rozwoju sztuki wielkiej realistycznej sztuki Państwa Rad i przez to mogliśmy ich uniknąć.

Musimy w bieżącym roku rozwinąć szeroką kampanię popularyzacyjną sztuki radzieckiej, kampanię szkoleniową, kampanię zapoznawania naszych członków z radziecką teorią sztuki, z radziecką sztuką. Rewiem tylko sztuka radziecka potrafi wskazać nam i wskazuje drogi rozwoju, drogę do realizmu socjalistycznego.

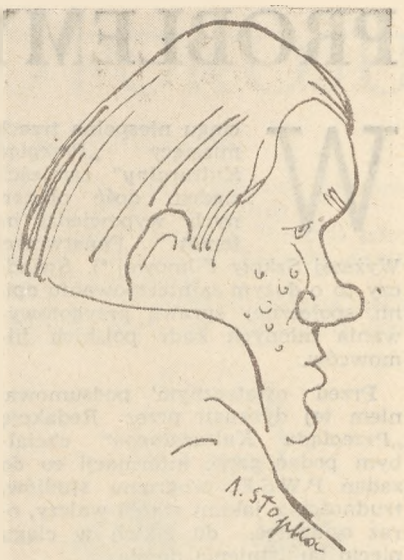
Przystępując do omawiania naszej przyszłej działalności, a zwłaszcza do omawiania problemów związanych z IV Ogólnopolską Wystawą Plastyczną, musimy postawić zarówno przed sobą, jak i przed całym Związkiem określone zadania.

Zadania te są następujące:

Pierwszym zadaniem organizacyjnym IV Ogólnopolskiej Wystawy jest nakreślenie programu ideowo-artystycznego. Program ten ma być prześlągiem najważniejszych osiągnięć i wydarzeń z okresu 10-lecia Polski Ludowej, ma ułatwić wybór szczegółowego tematu. Ma dać podstawę spojrzenia politycznego na przemiany, które przeżywalimy, jednym słowem — ma pomóc w uniknięciu błędów, które jeszcze tak często spotykamy, a które powstają dzięki niedostatecznemu rozumieniu zagadnień politycznych przez członków Związku.

Zagadnienie tematyki Wystawy musi stać się przedmiotem dyskusji we wszystkich okręgach i delegaturach. Należałoby zaznaczyć, że zarządy okręgów nie są i nie powinny być bezwonnymi wykonawcami zaleceń Zarządu Głównego, że muszą samodzielnie organizować twórczość i życie artystyczne, za które są w pełni odpowiedzialni.

Plenum Zarządu nakreśla tezy, ale rozwija je każdy okręg wiar, że w pierwszym rzędzie ze środowiskiem, w którym artysta żyje i pracuje. I tak niezależnie od ogólnych zagadnień Kraków powie nam o Nowej Hucie, a Gdańsk o nowych portach i stoczniach, mapa Planu 6-letniego, to na bezczerny scenariusz, to źródło natchnienia plastyka. Musimy również podjąć usiłowania, których może w pełni nie będziemy w stanie zrealizować powołując się na Wystawę z konkretnym zamówieniem społecznym.



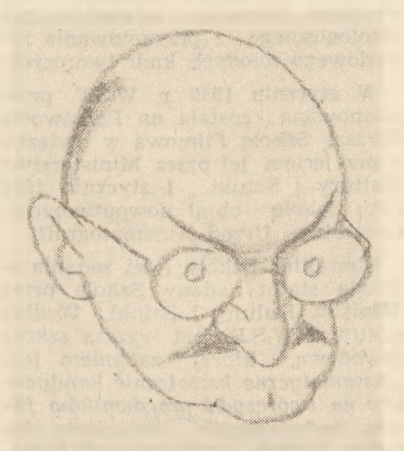
L. MOTYKA

rys. A. Stopka



K. FERSTER

rys. A. Kobzdej



J. M. SZANCER

rys. Charlie

Będziemy przy współudziale Min. Kultury i Sztuki próbowali nawiązać kontakty z radami narodowymi, z CRZZ, PGR-ami, aby znaleźć wytyczne dla ustalenia zapotrzebowania na twórczość plastyczną. Wiemy, że czekają na naszą pracę domy kultury, świetlice, kluby robotnicze i mieszkaniowe, czekają realnie określone przeszerzenie, których cięgle nie mamy.

Jest to problem niezwykle trudny, bo nieustawienie w porę plastyki w planie budownictwa, w planie 6-letnim, powoduje dzisiaj techniczno-organizacyjne trudności włączenia problematyki plastycznej. Niemniej będziemy próbowali nadrobić dawne błędy i zaniedbania małą praktyczną polityką Związku.

Artysta musi pracować w terenie, aby zrozumieć jego realistyczną wymowę, jego istotne potrzeby. Komitet organizacyjny Wystawy i Zarząd Główny winny postarać się o wszelkie związane z tym ułatwienia, zezwolenia itd.

Niezależnie od tego podejmiemy próbę zorganizowania domów twórczych, w których artyści mogliby pracować nad konkretnymi zadaniami. Mowa jest wyraznie o próbie, bo zorganizowanie domów twórczych wymaga znacznych funduszy, o które nasze Plenum w związku z wielkimi zadaniami, postawionymi przed artystą polskim, będzie apelowało do władz państwowych.

Będziemy również apelowali o ustalenie w planie budownictwa budowy pracowni i mieszkań, wierzymy, że podobnie jak sprawa ubezpieczeń leczniczych, tak i sprawa pracowni zostanie, jako nieodzowny warunek dalszego postępu, zrealizowana.

Rozumiejąc rolę, jaka przypada nam, artystom plastynom, w budowie socjalistycznej Polski, podjąć musimy z nieznanym dotychczas rozmachem, z siłą przekonania i wiarą — ofensywne działanie, walkę o realizm socjalistyczny, walkę z antyrealistycznymi tendencjami i teoriami sztuki burżuazynnej, walkę o całkowite zwycięstwo w naszej sztuce twórczej metody realizmu socjalistycznego.

Naszą pracą zyskamy sobie zaszczyt uczestniczenia ramie przy ramieniu u boku klasy robotniczej, pracującego chłopstwa, w budowaniu zrewolucyjnego społeczeństwa, w budowaniu zrewolucyjnej Ojczyzny, zachowania pokoju. Będziemy dążyć do tego, aby podziem, dżutem i rylcem, aby twórczością pokazać wielkość naszych czasów.

Uwolnieni w przodującą teorię marksizmu — leninizmu potrafimy przezwyciężyć błędy, pójść dalej, sięgnąć tam gdzie sięgały tylko nasze marzenia. Oto ogromna praca, która leży przed nami, oto praca, która musimy wykonać tak, jak dokonali swej pracy ogromnej niepełnej swojej herceicznej pracy nasz bohater — naród skupiony wokół swojej przewoźni — Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, wokół swego nauczyciela i wódcę Narodu Polskiego Bolesława Bierut, którego Plenum nasze śle wyrzucił z szeregu i nie ustanowił w walce o sztukę godną naszej epoki.

JAN MARCIN SZANCER

Nowiny Plastyczne

Dyskusja o współpracy plastyka z architektem

Dnia 20 lutego odbyła się w lokalu Z. P. A. P. dyskusja nad rzeźbami MDM, w której wzięli udział, poza iżnie przybyłymi rzeźbiarzami, architekt Jankowski i Skibniewski (współtwórcy MDM).

Dyskusję zapoczątkował bogaty w piękne i celne sformułowania referat prof. szczepkowskiego. Zdaniem prof. szczepkowskiego rzeźby na MDM ocenia się stanowczo zbyt surowo, pomijając najważniejszy fakt, iż jest to pierwsza na tak wielką skalę wypowiedź naszych artystów w dziedzinie plastyki monumentalnej. Nie wolno zapominać, że Polska ma niestety wyjątkowo ubogą tradycję rzeźbiarską, a i tę w większości przecież stworzył cudzoziemcy, toteż nie należało oczekiwać, że w pierwszych już realizacjach potrafimy ustrzec się od pewnych błędów. Niemniej jednak i te niewątpliwie — jak w przypadku MDM — błędy prowadzą w rezultacie do osiągnięć, gdyż uczymy się na nich praktycznie rozwiązywać pewne problemy.

Dziś widzimy już wyraźnie, iż dotychczasowe formy współpracy architektów i plastyków domagają się gruntownej i szybkiej zmiany. Rzeźbiarza i architekta łączy odwieczne pokrewieństwo warsztatu, toteż plastyk winien współpracować z architektem od momentu narodzin koncepcji dzieła, nie zaś, jak to praktykowano ostatnio — dostawać bloki kamienne do zarzeźbienia w końcowej fazie realizacji. Taki stan rzeczy musiał doprowadzić na MDM do szeregu nieporozumień i błędów — np. płaskorzeźby na blokach między pl. Konstytucji a placem Zbawiciela, które w ogóle nie respektują architektonicznego kształtu filarów; użycie piaskowca jako materiału dla płaskorzeźb wmontowanych w granit, co upodobiło je do brzydkich lat.

Wszyscy rzeźbiarze, którzy zabierali głos w dyskusji, zgadzali się, że dotychczasowa współpraca z architektami układa się nieodporze, skłono się głównie na zbyt krótkie terminy zamówień i niedostateczne poinformowanie twórców o miejscu, jakie zajmą ich prace w elewacji budynków. Niektórzy ostrzy krytykowali ocierzenie jakości zamówień rzeźbiarskich na PDM nie tworcom odespośrednio, ale P. P. S. P., rymbardziej, że P. P. S. P. rozdało poszczególne prace bez konsultacji ze Związkiem Plastyków.

Ocena rozwiązań rzeźbiarskich MDM nie wypadła na ogół dobrze (M. Wnuk, A. Szapocznikow). Wnuk postawił kilka rozwiązań zasadniczych zarzut. Jego zdaniem MDM stworzyła rzeczywiście nową skalę miasta, natomiast elementy dekoracyjne tej dzielnicy zaprojektowane zostały w innej, starszej skali. Stąd zasadnicze błędy i nieporozumienia. Godnym zastanowienia jest fakt, iż każdy z autorów rzeźb na MDM ma w swym dorobku lepsze prace, co, zdaniem dyskusantów, świadczy dobitnie o z gruntu złe pomyślanej współpracy, która uniemożliwiła osiągnięcie dobrych rezultatów. Poważnym błędem było przede wszystkim to, że nie wypróbowano wcześniej makiet i narzutów. Poza tym należałoby wykonywać modele rzeźb w elewacjach budynków podobnie, jak wykonuje się modele budynków.

Poza szczegółowymi rozważaniami nie zabrakło również i bardziej teoretycznych uzasadnień ścisłej współpracy architektury z plastyką. Poświęcił tej sprawie fragment swego interesującego wystąpienia B. Urbanowicz. Plastyka monumentalna jest jego zdaniem najprawdopodobniej społeczna forma sztuki; autonomizacja poszczególnych dyscyplin plastycznych przyczyniła się nie mało do wzrostu tendencji formalistycznych. Do wolne, niczym nie zdyscyplinowane spekulacje myślowe samotnych artystów często prowadziły i prowadzą do absolutyzacji pewnych elementów dzieła sztuki (absolutyzacja koloru w postimpresjonizmie, absolutyzacja formy w kubizmie i formizmie). Wszystkie wielkie epoki w sztuce charakteryzowała ścisła łączność plastyki z architekturą. Oswobodzenie architektury z elementów dekoracyjnych, które pogardliwie nazywano „statuizmem”, a więc autonomizacja architektury, doprowadziła w skutkach do poważnego schorzenia, jakim był konstruktivism. Zrywając z malarstwem i rzeźbą architektura traciła kontakt z naturą, z jej konkretnymi kształtami.

Tak więc żaden z dyskusantów nie kwestionował konieczności jak najszybszej współpracy przedstawicieli obu dyscyplin plastycznych. Wprawdzie arch. Jankowski przyznał, że niektórzy z jego kolegów stoją do dziś na stanowisku, iż architekt powinien projektować i rysować rzeźby, dając je plastynom jedynie do wypunktowania, jednak on sam uważa, że współpracą z rzeźbiarzem jest konieczna i dale lepsze rezultaty. Niemniej, jego zdaniem jak zresztą zdaniem i innych mówców (L. Motyka, B. Urbanowicz, arch. Skibniewski), prawdziwie, słuszne ułożenie tej współpracy natrafia na duże trudności, których usunięcie nie jest sprawą łatwą. Wielkie budowy mają swego inwestora, określone kredyty, ściśle harmonogramy pracy. Najpilniejszą sprawą jest ustalenie w harmonogramach, od jakiego momentu plastyk wchodzi się do pracy. Zdaniem architektów rzeźbiarze mają za mało własnej inicjatywy, wnoszą zbyt mało korekt i krytyki, stosując się na ogół biernie do zamówień, a przecież harmonogram pracy winni opracowywać ludzie, którzy wiedzą, ile czasu ta praca musi zająć, a więc w wypadku dzieł plastycznych przede wszystkim sami plastycy. Zarówno architekt, jak i plastycy muszą się dużo od siebie nawzajem uczyć, dotychczas bowiem plastycy zbyt lekceważą zagadnienia konstrukcyjne, architekt zaś na ogół nie doceniają dekoracyjnej strony budowl. Plastycy, wedle słów arch. Skibniewskiego, świetnie rozumieją drobne akcenty rzeźbiarskie, natomiast nie potrafili poradzić sobie jeszcze z dużą rzeźbą monumentalną. Dowodem — konkurs na rzeźby, które miały stanąć na pl. Konstytucji. Ponieważ konkurs nie przyniósł zadowalających rezultatów, na miejscu projektowanych rzeźb ustawiono kandelabry. Zdaniem arch. Skibniewskiego odpowiedzialności za niski poziom rzeźb MDM nie mogą

ponosić wyłącznie architekt; rzeźby te w tych samych warunkach pracy, mimo wszystkich popełnionych błędów mogły być z pewnością lepsze. Krytyka w stosunku do architektów jest słuszna, ale niesłuszne byłoby wyłączenie z niej rzeźbiarzy.

Posiedzenie Rady Muzealnej i Konserwatorskiej

W dniach 25 i 26 lutego br. odbyły się w Ministerstwie Kultury i Sztuki inaguracyjne posiedzenia powołanych przy Ministrze Kultury i Sztuki organów doradczych i opiniodawczych, Rady Konserwatorskiej i Rady Muzealnej.

Posiedzenie Rady Konserwatorskiej w dniu 25 lutego br. otworzył Minister Kultury i Sztuki W. Sokorski jako przewodniczący z urzędu, podkreślając znaczenie nowopowołanej Rady dla kształtowania polityki konserwatorskiej na obecnym etapie.

Po ożywionej dyskusji przyjęto szereg uchwał, m. in. w sprawie powołania specjalnej komisji dla spraw ustawy konserwatorskiej, inwentaryzacji zabytków oraz dla spraw użytkownictwa obiektów zabytkowych.

Otwarcia Rady Muzealnej w dniu 26 lutego dokonał w zastępstwie Przewodniczącego Rady — Ministra Kultury i Sztuki — wiceminister J. Wilczek, podkreślając wielką rolę wychowawczą muzeów w dziele upowszechnienia postępowego

Na tym samym zebraniu odczytano opracowany przez Związek Polskich Artystów Plastyków memoriał w sprawie współpracy plastyków z architektami. Memoriał został wystawiony do Ministerstwa Kultury i Sztuki na ręce m. b. Włodzimierza Sokorskiego.

dorobku narodowego polskiej sztuki i kultury.

Specjalny punkt porządku dziennego obrad poświęcono następnie zbiorom muzealnym.

Sprawozdanie z prac powołanej przez Ministra Kultury i Sztuki Komisji do przejęcia obiektów zabytkowych, ukrytych w Kurii Metropolitalnej, wygłosił przewodniczący Komisji, prof. dr St. Lorentz.

Członkowie Rady z oburzeniem potępił ujawnione w procesie krakowskim fakty ukrywania cennych dzieł sztuki i przechowywania ich w barbarzyński sposób, co doprowadziło do uszkodzenia tych dzieł.

Równocześnie Rada Muzealna wystąpiła do Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej o ponownie zdecydowanych żądań zwrotu arrasów wawelskich i polskich dzieł sztuki, zatrzymanych bezprawnie przez rząd kanadyjski, a przechowywanych również w barbarzyński sposób, co skazuje je na zniszczenie.

STULECIE URODZIN VAN GOGHA

W roku bieżącym, który jest rokiem kopernikowskim i rokiem czczącym pamięć wielkiego autora „Gargantui i Pantagruela”, Rabelais’go, przypada również stulecie urodzin znakomitego malarza Vincenta Van Gogha.

Van Gogh urodził się w Holandii, 30 marca 1853 roku, zmarł w 1890 roku, w Auvers-sur-Oise (Francja). W ciągu swego krótkiego życia stworzył dzieło, które weszło trwale do historii sztuki, nie pozostając bez wpływu na kształtowanie się następnych pokoleń artystów.

Życie Van Gogha, które jest jednym z nieczęsto spotykanych przykładów całkowitego oddania sztuce w najbardziej niesprzyjających warunkach (malarz nie sprzedawał ani jednego obrazu za swego

życia i gdyby nie pomoc brata, nie starczyłoby mu nawet na farby i płótna) stało się tematem nie tylko rozlicznych rozpraw i studiów, ale i powieści, z których wielką popularność uzyskała książka pisarza angielskiego, Irvinga Stone’a „Pamięć życia”, przełożona na język polski. Najciekawszym jednakże dokumentem mówiącym o artyście i człowieku, są listy Van Gogha do jego brata Theo, które dają najprawdopodobniej i najbardziej pełny obraz tragicznych dzieł tego niepowiedzonego malarza.

Być może, iż w związku z przypadającą rocznicą, której obchód inicjuje Światowa Rada Pokoju, czas by pomyśleć o wydaniu tej korespondencji w języku polskim.

J. G.

Wystawa „Alger 1952”

Jest to wystawa obrazów i rysunków Mireille Mialhe i Borysa Taslitzky’ego (artystów znanych polskiemu widzowi z „Wystawy współczesnej plastyki francuskiej”, Zachęta, 1952) — pion ich pobytu w Afryce północnej, przede wszystkim w Algierze. Postępowa prasa francuska uważa tę wystawę za wielki sukces nowego realizmu; z największą susznością.

Uwaga dwójga artystów francuskich w czasie ich pobytu w Algierze, wbrew utartym zwyczajom, nie była skierowana na urok egzotyki i malowniczości, które cieszą oko malarza dostrzegającego zaledwie powierzchownie zjawisko: Mialhe i Taslitzky sięgnęli głębiej, powiedzieli prawdę o życiu kolonii francuskiej, niedłnej i wyszyskiwanej, pokazali warunki pracy dorosłych i dzieci, piętnastolatnie dziewczyny, które patrz na świat oczyma znużonymi życiem, „malowniczym pejzaż” walących się pod podmuchem wiatru lepiarek. Ale Mialhe i Taslitzky, jak pisze w



BORYS TASLITZKY — Młoda Marokanka

„Lettres Françaises” krytyk Jean Pierre, „nie poprzestali na wiernym obrazie nieszczęście, które przynosi kolonizacja, ani na strasliwym oskarżeniu, idą dalej. Pokazują ludzi, którzy zdobyli już świadomość swych praw, kobiet i mężczyzn w walce łączącej się z walką ludzi w naszym kraju”.

A zatem „Zebranie komórki wiejskiej w stodoła” (Mialhe) „Proces 55-ciu z Blidah” (Mialhe) duży szkic do fresku „Kobiety z Oranu” (Taslitzky) — kobiety walczą u boku swych mężów, strajkujących dokerów arabskich, z policją. Tradycja wielkich dramatycznych panoram Delacroix, ostrodo, syntetycznego widzenia Daumiera, okrutnej gorczy Calota, tragizmu scen Goya, „Niesposób oddzielić formę od treści — pisze Jean Pierre. — Mialhe i Taslitzky dają tego nieodparte dowody. Wzruszenie, jakie ich wystawa budzi wśród publiczności, mówi samo za siebie: ich dzieło jest połączeniem humanistycznego przeżycia i bogatej skali środków wyrazu”.

„Borys Taslitzky był jednym z pierwszych artystów, którzy przed wojną jeszcze walczyli o realizm w sztuce. Jego talent dojrzał powoli, ale pewnie. Talent Mireille Mialhe wybuchł gwałtownie. Czy mogliby dojść do tak świetnych rezultatów, gdyby poszli inną drogą? Cóż nasi przeciwnicy mogą przeciwstawić pięknej wystawie naszych przyjaciół?”

J. G.



MIREILLE MIALHE — Dziewczynka algerska ze swym bratem



MIREILLE MIALHE

Proces 56-ciu z Blidah

O pałkarstwie i dyplomacji

Jest rzeczą doprawdy zdumiewającą, w jak wielkim stopniu nożycę zaczynała obecnie wyręczać pióro w dziedzinie międzynarodowego komentarza. Dziś można bez trudu sporządzić artykuł, komentujący wydarzenia międzynarodowe tak, jak my je komentujemy, operując niemal całkiem wycinkami z prasy imperialistycznej.

Już to samo było wyraźnie, jak daleko posuwają się sprzeczności i starcia interesów w obozie wojennym. Odmienność sytuacji geograficzna, inne interesy grup kapitalistycznych, różny stopień uprzemysłowienia, ogromne różnice w stanie uświadomienia najszerzych mas ludowych — wszystko to i wiele innych przyczyn składa się na całkowicie różne podejście rządów kapitalistycznych do tego samego zagadnienia.

Znajduje to wyraz w komentarzach politycznych, które dziesiąt niejednokrotnie pisane są w ten sposób, że trudno — nie wiedząc uprzednio — zgadnąć, z której strony przychodzi ostra krytyka poczyną imperiałistów, przede wszystkim oczywiście amerykańskich. Czy nie jest to odbiciem rozgardiaszu, jaki powstał w obozie wojennym wskutek coraz bardziej awanturniczych poczyną amerykańskich?

Znana jest dobrze sprawa niefortunnej podróży europejskiej nowego ministra spraw zagranicznych USA, Johna Foster Dullesa. Czyż nie jest znane, że człowiek organ partii republikańskiej, gazeta, która zawsze dla Eisenhowera i jego ludzi ma same tylko komplementy, „New York Herald Tribune”, pisze do słowno:

„Gdyby członek rządu brytyjskiego przybył do Waszyngtonu gdzieś w połowie 1940 roku i dał Stanom Zjednoczonym 75 dni czasu na rozpoczęcie wojny z Niemcami hitlerowskimi, spowodowałby sensację i prawdopodobnie oburzenie...”

Cenne jest tutaj uboczne wyznanie, że dullesowskie ultimatywne żądanie utworzenia armii zachodnio-europejskiej ma na widoku wcale nie „obronę”, tylko „rozpoczęcie wojny” w przyszłości. Ale najważniejsze — zakwestionowanie me-

lod brutalnej polityki amerykańskiej, poszturkującej bezustannie swoich europejskich klientów i wygrażającej im konsekwencjami w razie nieposłuszeństwa. Czytajmy dalej:

„To, co on powiedział rządowi europejskim, sprzeczne jest z tego, że pomoc amerykańska zostanie obciążona, jeżeli do 20 kwietnia nie wkrócą one na drogę jednoczenia swoich sił zbrojnych”.

Publicysta amerykański dodaje: „...powstaje od razu problem: czy to jest logiczne i czy jest to przejawem dobrej sztuki dyplomatycznej... Mądrość polityczna postępowania dullesowskiego jest wątpliwa”.

Po czym dochodzi do rewelacyjnego — jak na organ Eisenhowera — odkrycia: „Zainteresowane kraje europejskie mają długą historię jako kraje niepodległe... Wydaje nam się wątpliwe, czy wielka palka jest w tych warunkach właściwym narzędziem dyplomatycznym, zwłaszcza, jeżeli zrobiona jest ona z waty...”

Czyż można powiedzieć wyraźnie, że polityka elsenhowerowska depce niepodległość zachodnich sojuszników amerykańskiego imperializmu, a przy tym jest ona w gruncie rzeczy beznadziejna w stosunku do ich oporu?

Amerykański publicysta z obozu elsenhowerowskiego, ani tym bardziej niżej podpisany nie chce przez to powiedzieć, że ci, którzy opierają się w stosunkach dyplomatycznych we własnym obozie na palkach, nie potrafią wyćmę na chwilę posłuszeństwa za pomocą tych „twardych argumentów”. Możliwe, że cel misji dullesowskiej — ratyfikacja układów bońskich — zostanie za pomocą pogroźek i kusańców osiągnięty. Ale czy będzie to istotnie sukces dla Eisenhowera?

Sięgnięty znów po nożycę. Walter Lippmann, wielbiciel nowego prezydenta, „Ideolog amerykańskiego „przewodzenia światu”, pisze w artykule, przedrukowanym przez setki gazet amerykańskich:

„Zadna ratyfikacja, osiągnięta w ten sposób, nie będzie niczym, poza złudze-

nem, poza smutnym gestem, czynionym w celu zdobycia pewnej ilości dolarów, gestem, o którym będzie się myślało, że został uczyniony pod przymusem. Lojalnych i pełnych zapału sojuszników nie można kupić pod przymusem, a dobry sojusz, podobnie jak dobre małżeństwo, nie może być zawarty pod lufą pistoletu”.

Trudno wymagać od Waltera Lippmanna, aby napisał: „polityka Eisenhowera jest w stosunku do sojuszników zachodnich polityką nacisku i szantażu; ta polityka nie przyniesie sukcesu, bo jeżeli nawet zachodnio-europejscy sojusznicy Stanów Zjednoczonych coś tam pod przymusem podpiszą, to i tak nie będzie to miało wielkiej wartości praktycznej”.

Trudno też wymagać od Waltera Lippmanna, aby napisał: „z każdym dnem pogłębiała się rozdziewka i sprzeczność między Stanami Zjednoczonymi a ich partnerami w Europie zachodniej, z każdym dnem polityka amerykańska jest bardziej zleniwiona nie tylko w szerokich masach ludowych, ale również w kołach najbliższych do niedawna przyjaźni, którzy z rosnącym oburzeniem widzą, jak panoszą się w ich krajach, jak narzuca im swoją wolę amerykański cham...”

Oczywiście, tak nie napisze ani Walter Lippmann, ani żaden inny amerykański publicysta z obozu Białego Domu. Ale faktem jest, że coraz więcej znajduje się — nawet wśród nich — takich, którzy zaczynają dostrzegać faktyczny stan rzeczy i chcą nie chcąc dążyć temu wyraz w formie mniej lub bardziej zawołanej.

Bez porównania wyraźniej piszą, naturalnie, pisarze innych krajów obozu imperialistycznego (podkreślamy, że chodził nam tylko o pisma wielkiego kapitału).

Z każdym nowym posunięciem polityki amerykańskiej, z każdą nową próbą bezwzględnego nacisku na zachodnio-europejskich wasałów zarysowuje się z coraz większą wyrazistością polityczna i moralna izolacja waszyngtońskich awanturników.

czonych postanowił przeprowadzić „ankietę” na temat działalności urzędników amerykańskich zatrudnionych w tej organizacji.

Wkrótce cały personel amerykański w UNESCO otrzyma odpowiednie kwestionariusze do wypełnienia. Poza znanymi już pytaniami co do przynależności do „organizacji wyrotowych”, znalazły się nowe: każdy z urzędników będzie musiał wymienić szczegółowo wszystkie podróże, jakie odbył począwszy od 1930 r. i podać przy tym nazwiska swoich przyjaciół; ci ostatni będą znowu zmuszeni wypełnić mniej szczegółowo kwestionariusze, zawierające 18 pytań.

Nie ulega wątpliwości, że celem tej „ankiety” jest przeprowadzenie czystki wśród urzędników amerykańskich w UNESCO. Warto dodać, że „Powszechna deklaracja praw człowieka”, która jest dziełem UNESCO, została podpisana również przez Stany Zjednoczone.

Ale nie o to idzie. Rząd Stanów Zjednoczonych od dawna bowiem nie respektuje swoich podpisów pod różnego rodzaju traktatami i układami. Chcemy tylko podkreślić, że w związku z owym „polowaniem na czarownicę” i wzrostem rozpasanej psychozy wojennej zwiększa się stale ilość samobójstw i umysłów chorych. Mieszczyk amerykański traci zdolność spokojnego rozumowania i myślenia, wpada w panikę, przestaje panować nad sobą. Staje się ofiarą „amerykańskiego stylu życia”.

Pogodzeni

Czytelnicy pamiętają zapewne ostatni list, jaki urzędujący prezydent Stanów Zjednoczonych Harry Truman wysłał przed rokiem mniej więcej do krytyka muzycznego „Washington Post”, pana Paula Hume. W liście ten prezydent Stanów Zjednoczonych groził krytykowi muzycznemu rozbiciem nosa i obrażeniami dolnych części ciała przy pierwszym spotkaniu, gdyż krytyk ten osmielił się wyrazić wizerunek panią Margaret Truman.

Obecnie cały ten incydent uważa się za zlikwidowany. Przed kilku dniami pan Hume pochwalił publicznie pana Trumanę, że tenże, jako prezydent, przychylił się poważnie do tego, że Amerykanie pokochali „wielką muzykę”. W replike pan Truman odpowiedział w jak najuprzejmiejszych słowach panu Hume na łamach „Washington Post”. Wszyscy miłośnicy muzyki, łącznie z panną Truman, odetchnęli z ulgą.

Dzięki historycznym zasługom Harry Truman na polu krzewienia zamilowania Amerykanów do „wielkiej muzyki” panna Truman gotowa z trzyczciorejnej śpiewaczki zaawansować w ich opinii na pierwszorzędną...

Upodlenie

Po Skorzenym ukazały się we Francji nakładem firmy „Amiot-Dumont” pamiętniki innego zbrodniarza wojennego — gen. Rommla. Na wstępie znany angielski komentator wojenny Liddel — Hart pisze, że „zmarły Rommel jest jedynym żołnierzem i pisarzem, który może być porównany do Napoleona”.

Francuskie koła postępowe złożyły protest przeciwko wydaniu tych pamiętników. Ale pogląd sfer oficjalnych na mocne lata hitlerowskiej okupacji jest inny. Jak wiadomo, André François-Poncet, jako nowy akademik obrany na miejsce Petaina, daje w „pochwale” swego poprzelnika krótką historię okupacji, oświadczył, że Petain był ofiarą „kaprysu bogów”.

Nie też dziwnego, że w ten sposób zaciera się granica między zbrodnią i prawością, honorem i upodleniem. Dlatego tylko w tej atmosferze, gdzie przedstawia również monotonią i smutnością. Panowie z Wehrmachtu wyłaniają się z mgły i kosztom Amerykanów, wiecznych ofiar, wysadzają pociąg w powietrze.

W gruncie rzeczy chodził przecież tylko o to, by żołnierze „europejscy” wysadzali w powietrze pociągi amerykańskie.

Co się tyczy naszego producenta, to nie traci on nadziei: wersja księstwa Monako ma jeszcze również swe szanse”.

Czystka w UNESCO

Histeria antykomunistyczna zatacza coraz szersze kręgi w Stanach Zjednoczonych. Po usunięciu „elementów wy-

PRZEGŁĄD KULTURALNY NR 9

PROBLEMY SZKOŁY FILMOWEJ

ROMAN OŻOGOWSKI

W ciągu niespełna trzech miesięcy „Przegląd Kulturalny” zamieścił siedem dość obszernych wypowiedzi na temat Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej (*). Świadczy to o dużym zainteresowaniu opini społecznej sprawą przygotowywania młodych kadr polskich filmowców.

Przed ostatecznym podsumowaniem tej dyskusji przez Redakcję „Przeglądu Kulturalnego” chciałbym podać garść informacji co do zadań P.W.S.F., programu studiów, trudności, z jakimi szkoła walczy, oraz osiągnięć, do jakich w ciągu pięciu lat istnienia doszła.

Na wstępie jedno stwierdzenie: — Polska kapitalistyczna nigdy szkoły filmowej nie miała. Istniejące w okresie dwudziestolecia międzywojennego „szkoły filmowe” w większych wypadkach były imprezami, przy pomocy których różne aferyści próbowały wydłubać pieniądze od naiwnych kandydatów na gwiazdy filmowe. Podobnymi imprezami były ukazujące się w tym czasie wydawnictwa w rodzaju: Sikorowicza — „Kurs i zasady gry filmowej (podręcznik dla samouków)” czy trzydziestolitego, tłumaczonego z niemieckiego praca Ottona p.t. „Jak zostać aktorem filmowym”. Rządy Polski burżuazyjnej nie doceniały potrzeby szkolenia kadr filmowych.

Wyższa Szkoła Filmowa powstała w 1947 roku jako rozszerzenie „Kursu Przeprosobienia Filmowego” doszkalającego ludzi zatrudnionych w produkcji filmowej. Była ona w tym czasie jedną z agend Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. Młoda kinematografia polska, aby spełnić postawione przed nią zadania, musiała zapewnić sobie stały, planowy dopływ stojących na wysokim poziomie uświadomienia ideologicznego i przygotowawczego młodych kadr twórczych.

W styczniu 1950 r. W.S.F. przemianowana została na Państwową Wyższą Szkołę Filmową w związku z przejęciem jej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. 1 stycznia 1952 roku Szkołę objął nowoutworzony Centralny Urząd Kinematografii.

Charakter Szkoły i jej zadania określa statut nadany Szkołę przez Ministra Kultury i Sztuki. Według statutu P.W.S.F. jest wyższą szkołą zawodową, której zadaniem jest „systematyczne kształcenie kandydatów na twórczych pracowników filmu, posiadających najwyższe dla swego zawodu przygotowanie teoretyczne i praktyczne”.

Statut wylicza zawody, do jakich Szkoła przygotowuje kandydatów, a więc: „reżyserów, operatorów, dramaturgów, dekoratorów, kompozytorów, pracowników programowych, krytyków, kierowników produkcji, ekonomistów filmowych, operatorów dźwięku oraz pracowników twórczych filmu kukielkowego i rysunkowego”.

Statut P.W.S.F., jak każdy zresztą statut, ma charakter ramowy. Wytycza linię rozwoju, której realizacja zależna jest od takich czynników, jak hierarchia potrzeb polskiej kinematografii, kadry naukowe czy środki materialne, jakie nasze państwo może oddać do dyspozycji Szkoły na danym etapie.

* Przegląd Kulturalny n-ry 9, 10, 13, 17/18 z 1952 r. oraz 1 i II z 1953 r.

NA FILMOWEJ TAŚMIE

TEMAT „OTO AMERYKA” W. FORBERTA Z NR 3/1953 POLSKIEJ KRONIKI FILMOWEJ

„Oto Ameryka” Władysława Forberta nie jest właściwie reportażem z wystawy pod tymże tytułem, ale wykorzystaniem przez operatora eksponatów wystawowych do samodzielnego tematu, demaskującego imperializm amerykański. W dramaturgii tematu, podobnie jak i w opracowaniu plastycznym wystawy, tkwi jednak błąd zbyt wielkiego wyekspowiancia elementów sensacyjnych. Autentycznym eksponatem tego typu, co sensacyjna literatura, pornograficzne rysunki na garderobie, wyposażenie szpiegów i dywersantów — przeciwstawione są zle technicznie zdjęcie prasowe (zdjęcia zamieszczone na wystawie) lynchu czy strajku, wycinki gazetowe. Wprawdzie Forbert posługuje się kontrastowaniem poprzez ciekawe ujęcia operatorskie (np. powolny najazd na Statuę Wolności, zza której wy-

łania się cień policjanta, panoramicznie przetrząsanie kamery z obiektu na obiekt), podkreśla to także stosowany montaż zderzeniowy, niemniej wymowa filmowych obiektów jest nierównomierna i do głosu dochodzą te, na zdezawowaniu których nam zależało. Błędem wydaje się zastosowanie w temacie przede wszystkim ujęć statycznych, złych technicznie zdjęć, zamieszczonych na wystawie. Dlaczego nie sięgnąć do zdjęć filmowych z archiwum? Bardzo dobra, ostra i precyzyjna fotografia filmowanych eksponatów uwydatnia niedoskonałość tych statycznych reprodukcji. Ciekawy w założeniu temat wykorzystania eksponatów wystawy bez uciekania się do jałowego reportażu ze zwiędzia, nie został do końca należycie opracowany dramatycznie.

(J. B.)

Widz a filmy dokumentalne i popularno-naukowe

Inną naradą filmową w ostatnim okresie była konferencja zwołana na dzień 15 lutego do Warszawy w sprawie rozpowszechniania filmów dokumentalnych i popularno-naukowych. (Problemowi temu poświęciliśmy osobny artykuł Z. Olanieckiego w n-rze „Przeglądu Kulturalnego” z dn. 12 lutego)

Sprawa — jak się to mówi — dojrzała do narady. Polscy dokumentaliści trudnił się dotąd w znacznej mierze darami. Realizowali filmy, popielniali omijali, mieli wybitne osiągnięcia, ale rezultat ich pracy nikt niemal nie znał: filmy te obejrzeć było można chyba przypadkiem.

Na naradzie realizatorzy-dokumentaliści zetknęli się z pracownikami aparatu rozpowszechniania i obie strony poraz pierwszy zgłosiły wzajemne pretensje. Pracownicy rozpowszechniania skarżyli się, że filmy dokumentalne są często płytkie, nieciekawe, że przychodzą za późno, gdy są już nieaktualne, że często „nowe” filmy powstają metodą zlepiania fragmentów starych i znanych już widzowi kronik itp.

Natomiast realizatorzy, popierani w tym przez władze Centralnego Urzędu Kinematografii, wskazywali na niedostateczne zainteresowanie filmem dokumentalnym ze strony aparatu rozpowszechniania. Kierownicy kin, zamiast starannie wprowadzać na ekran filmy dokumentalne, ukuli teorię, że „nasz widz nie lubi filmów dokumentalnych” i z satysfakcją patrzyli na pustki w sali w trakcie wyświetlania tych filmów, bo pustki takie potwierdzały ich „teorię”.

Ten stan rzeczy narada ma zlikwidować. Oczywiście rozpowszechnianie filmów dokumentalnych, związanych często z aktualnymi wydarzeniami, rozmaitości powiązanych z danym terenem i środowiskiem, jest dużo trudniejsze niż rozpowszechnianie filmów fabularnych, tym większa odpowiedzialność spada zatem na pracowników kinowych i Centrali Wynajmu Filmów.

Wypracowano trzy formy docierania filmu dokumentalnego do widza. Pierwsza polega na masowym rzuceniu dużej ilości kopii filmu szczególnie aktualnego (o procesie krakowskim, o Korei itp.), które rozpowszechniane są tak,

Pracę naukową i dydaktyczną ułatwia biblioteka szkolna, dobrze zaopatrzona w dzieła z zakresu sztuki filmowej. Nieocenioną pomocą naukową jest istniejące przy Szkole Centralne Archiwum Filmowe, które posiada przeszło dwa i pół tysiąca filmów.

Poważnym brakiem w organizacji Szkoły było nieposiadanie atelier filmowego. Program wymaga wykonania przez studenta w czasie pobytu w szkole kilku filmów. Brak hali, niedostateczne zaopatrzenie w sprzęt filmowy, zbyt małe środki finansowe na produkcję filmów szkolnych były przyczyną takiego zjawiska, że studenci opuszczali szkołę nie zdobywszy pełnej wiedzy praktycznej.

Tu zaczynała się tragedia absolwentów. Dyrekcja wytwórni nie powierzała im samodzielnych prac reżyzerskich czy operatorskich, gdyż nie posiadali dyplomu. Szkoła zaś nie mogła dopuścić do egzaminu bez pracy dyplomowej, to jest bez samodzielnie wykonanego filmu. To było przyczyną, że na 39 absolwentów z lat 1950 i 1951 zaledwie 12 złożyło egzamin dyplomowy.

Pomimo trudnych warunków, w jakich znajdował się warsztat szkolny, etudy filmowe wykonywane przez studentów osiągały wysoki poziom artystyczny, część z nich trafiała na ekrany, niektóre zostały zaszczytnie wyróżnione na festiwalach filmowych w Czechosłowacji.

Dużym sukcesem dla szkoły była nagroda państwowa, jaką otrzymał pełnometrzowy film fabularny „Dwie Brygady” wykonany przez studentów pod kierunkiem profesorów Cekańskiego i Forberta.

W połowie lutego br. zostanie ukończony drugi pełnometrzowy film „Młodzi towarzysze”, wykonany również przez studentów pod kierunkiem profesorów Bohdziewicz i Anuty. Za wcześniej, aby wyrażać sąd o jego poziomie, ale już sam fakt realizacji przez młodzież P.W.S.F. pełnometrzowego filmu fabularnego w okresie, kiedy mamy możliwość oglądania zaledwie czterech polskich filmów rocznie, jest dla Szkoły dużym osiągnięciem.

Wszystko wskazuje na to, że w bieżącym roku akademickim skończą się trudności produkcyjne P.W.S.F. Szkoła otrzymała halę, którą obecnie adaptuje się na atelier. W budżecie Szkoły Centralny Urząd Kinematografii umieścił znaczne środki finansowe na uzupełnienie sprzętu i produkcję szkolną.

Również sprawa złożenia egzaminu dyplomowego przez absolwentów ubiegłych lat zostanie w tym roku załatwiona. Szkoła doszła do porozumienia w tej sprawie z Dyrekcją W.F.O., gdzie pracuje największa ilość absolwentów bez dyplomów. W wyniku tego porozumienia absolwenci z lat 1950 i 1951 będą mogli realizować filmy dyplomowe w ramach ich pracy zawodowej w wytwórni. W najbliższych dniach nastąpi uregulowanie sprawy absolwentów nie posiadających jeszcze dyplomów w pozostałych wytwórniach filmowych.

Rozbudowa szkolnego atelier umożliwi obecnym studentom realizację filmu dyplomowego przed opuszczeniem Szkoły. Nie powtórzy się już więc taka sytuacja, jaka jest obecnie, że absolwenci nie z własnej winy czekają trzy lata na złożenie egzaminu dyplomowego.

Jak Polska Kronika Filmowa. Drugi sposób — to łączenie jednego tytułu fabularnego z jednym tytułem dokumentalnym w jeden program kinowy. Trzeci sposób — to samodzielne programy dokumentalne, m. in. pełnometrzowe filmy dokumentalne („Warszawa”, „Leśna opowieść”).

Oprócz tego zaktywizowana ma być praca specjalnych Kin Aktualności, Kin dworcowych (cieszących się znaczną frekwencją) i poranków dokumentalnych.

Miejmy nadzieję, że w wyniku narady znikną trudności dzielące przeciętnego widza od takich osiągnięć polskiej kinematografii, jak „Stubujemy”, „Słowo kolejarzkie”, „Warszawa” czy „Wesola II”, a także czołowych filmów dokumentalnych zza granicy.

„Dokumenty zdrady”

W sobotę 7 marca wehdzi na ekrany naszych kin film p.t. „Dokumenty zdrady”, będący reportażem z procesu szpiegów amerykańskich z kurii krakowskiej. Zdjęcia do filmu wykonał Wł. Forbert.

7—13 marca F.R. Festiwal Filmów Rumuńskich

W dniach od 7 do 13 marca odbędzie się w Polsce Festiwal Filmów Rumuńskich.

W czasie Festiwalu ujrzymy najwybitniejsze dzieła kinematografii rumuńskiej — film „Mitria Kokor” wyróżniony na zeszłorocznym Międzynarodowym Festiwalu w Karlowych Warach. Trzecią filmą są dzieła wsi rumuńskiej na przestrzeni kilkunastu lat.

Drugą ciekawą pozycją Festiwalu będzie film „Noc niespodzianek”.

Trzy następne filmy, które wejdą do Festiwalu, wyświetlane już były na naszych ekranach. Będą to: „Rozpiewawia dolina”, „Życie zwycięża” oraz „W naszej wsi”.

PLASTYCY MÓWIĄ O POKOJU

Artykuł napisany specjalnie dla „Przeglądu Kulturalnego”

PAUL HOGARTH

KONGRES Narodów w Obronie Pokoju był dla artystów różnych krajów nieczęstą okazją spotkania się i omówienia interesujących ich spraw związanych z zagadnieniem walki o pokój.

Kongres docenił wielką rolę, jaką mają odegrać plastycy w tej walce. W Kongresie uczestniczyło 56 malarzy, rzeźbiarzy i grafików w charakterze delegatów i obserwatorów z 40



Juan Carls Castagnino, argentyński artysta-malarz.

krajów; świadczy to dobitnie, że plastycy, podobnie jak ogół ich współrodaków, są głęboko zaniepokojeni obecnym stanem stosunków międzynarodowych.

Do najwybitniejszych przedstawicieli artystów spośród uczestników Kongresu zaliczyć należy znakomitego malarza francuskiego Fernanda Légera, realistę włoskiego Gabriele Mucchi oraz Meksykańczyka Diego Rivera, malarza fresków światowej sławy; wszyscy oni brali czynny udział zarówno w pracach Komisji Kulturalnej Kongresu, jak i w licznych dyskusjach w gronie artystów.

Dwa zebrania, którym przewodniczył Mucchi, wykazały, jak doniosłą i wielostronną działalność rozwija



Gabriel Mucchi, włoski artysta-malarz

nieli malarze w walce o pokój. Ich zainteresowania skupiają się przede wszystkim na tematyce pokojowej. Są zatem pionierami jednego z najważniejszych ruchów kulturalnych naszych czasów. Problem budownictwa pokojowego, który wysuwa się dziś na plan pierwszy, jest jedną z naczelnych spraw w sztuce Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej.

Przedstawiciele Francji, Włoch, Hiszpanii, Holandii i Wielkiej Brytanii przytaczali dowody zgubnego wpływu, jaki na sytuację muzeów i galerii sztuki, przydział i wysokość stypendiów, ceny i zakres produkcji materiałów malarskich wywierają rosnące wydatki zbrojeniom. W Anglii, na przykład, nasze wspaniałe British Museum musiałoby zmniejszyć swój personel, ażeby poddać ciężarom podatkowym, nałożonym przez rząd. W Grecji 300 procentowy podatek od towarów luksusowych obejmuje papier, pędzle, farby i płótno. Artysci malują tam na kartonie, używając farb przeznaczonych dla malarzy pokojowych. W tym samym kraju co drugi mężczyzna nosi mundur, albo też jest bezrobotny.

Plastycy w krajach objętych Paktem Atlantyckim nie tylko odczuwają znaczne zmniejszenie i tak bardzo niewielkiej pomocy ze strony państwa, ale również ogromny wzrost kosztów utrzymania, spowodowany intensywnym wzrostem cen. Prywatni kolekcjonerzy, którzy do niedawna od czasu do czasu kupowali obraz, przestali się zgoda interesować malarstwem, przynajmniej jeśli chodzi o dzieła artystów żyjących.

Niedawno ukazał się w dzienniku „Times” list, który podpisało kilku naszych znanych malarzy: Epstein, Henry Moore, Matthew Smith oraz dyrektor Galerii Narodowej, gdzie zwraca się uwagę na katastrofalny brak pracowni plastycznych. Jest to bardzo poważny problem. Znaczna część naszych artystów pozbawiona jest elementarnych warunków niezbędnych dla pracy i możliwości rozwoju, ponieważ pracują oni w nędznych i ciemnych pomieszczeniach, za które płaca na domiar olbrzymie komorne. Nic nie wskazuje na to, aby malarze mogli żywić nadzieję na uzyskanie odpowiednich pracowni pod rządami torysów. Znikoma ilość istniejących pracowni jest przeważnie w posiadaniu tych, których stać na płacenie gospodarzom wygórowanych czynszów.

Rząd, który pragnie pokoju, mógłby nie tylko zapewnić mieszkanią swym obywatelom, ale również artystom odpowiednie warunki pracy twórczej. Dodać trzeba, iż koszt budowy samolotu bojowego równy jest kosztowi budowy kilkudziesięciu pracowni malarskich lub rzeźbiarskich.

Sporo czasu poświęcono sprawozdaniom z wystaw: „Plastycy w służbie pokoju”, które zaprezentowano publiczności we wszystkich niemal krajach, oraz dyskusjom nad tymi sprawozdaniami,

Takie wystawy otwarto w ZSRR, krajach demokracji ludowej oraz w W. Brytanii, Meksyku, Włoszech, Argentynie i in. W Buenos-Aires komitet organizacyjny, chcąc wzmożyć zainteresowanie dla wystawy, urządził wycieczki do pracowni biorących w niej udział malarzy. Wystawy plastyki, organizowane przez Komitety Obronców Pokoju, pozwoliły szerokiej publiczności zapoznać się z dziełami sztuki, poruszającymi istotne dla niej problemy.

W Anglii istnieją duże możliwości organizowania ruchomych wystaw obrazów, które można by pokazywać w lokalach Związków Zawodowych i instytucji społecznych. Ruch Obronców Pokoju dzięki temu, że jest ruchem mas ludowych, może ofiarować artystce rzecz najcenniejszą — nowych, chłonnych i entuzjastycznych odbiorców.

Plastycy, którzy żyją w warunkach faszystowskiego ucisku, nauczyli się wiele na tym Kongresie; zrozumieli, że muszą znaleźć dla hasła pokoju formę powszechnie zrozumiałą i łatwo dostępną. Plastycy hiszpańscy spotkali się ze swymi kolegami z ZSRR, Chin i Meksyku, podzieliли się swoimi bogatymi i różnorodnymi doświadczeniami, zdobyłymi w pracy twórczej nad przemawiającym do każdego drzeworytem i litografią.

Diego Rivera mówił o tym, jak wielki wpływ na chłopów meksykańskich wywierają prace grafików skupionych w pracowni „Taller de Grafica Popular”. Z tej pracowni wychodzą grafiki, ilustracje książkowe, plakaty, filmy rysunkowe, w których tekst bywa bardzo rzadko używany. Chłopi, nie umiejący ani czytać ani pisać, doskonale rozumieją ich treść społeczno-polityczną i wymowę. Malarz chiński Shao-You przytoczył stare przysłowie: „Dla ludu jeden obraz więcej znaczy, niż 1000 słów”. Ta głęboka prawda nabiera sensu zwłaszcza dla uciskanych narodów Hiszpanii czy Grecji, gdzie drzeworyt o tematyce pokojowej może stać się skutecznym orężem walki o pokój. Wielu artystów z Zachodu, wśród nich jeden z moich kolegów, spotkało po raz pierwszy na Kongresie „wrogów wolności z żelaznej kurtyny”. Okazało się, że nie było między nimi przepaści; pragną bowiem tego samego: zakończenia „zimnej wojny” i są zwolennikami wymiany kulturalnej i nawiązania osobistych kontaktów. Ponieważ angielscy malarze niewątpliwie nie chcą nowej wojny, naszym wielkim zadaniem jest skłonić ich, aby swoje uczucia wyrazili czynami.

Kongres Wiedeński zachęcił Komitet Brytyjskich Plastyków w Obronie Pokoju — do czynu. Widomy tego dowodem są listy do prasy, rezolucje, telegramy protestacyjne związków artystycznych i organizacji zawodowych. Są to środki działania, dzięki którym 20 tys. artystów Wielkiej Brytanii może odegrać nie małą rolę.

Możecie żywić nadzieję, że trzecia z kolei wystawa „Plastycy w służbie Pokoju” w czerwcu b.r., będzie znacznie większa od wystawy zeszłorocznej, wezmą w niej bowiem udział wybitni artyści należący do organizacji kwakrów i pacyfistów. Bombowce amerykańskie zamieniają kulturalne dziedzictwo Korei w popiół. My, artyści, musimy uczynić

wszystko, aby zapobiec podobnej klęsce w innych krajach.

Plastycy zebrani w Wiedniu przekazali Kongresowi Narodów następującą rezolucję:

1) organizować w każdym kraju komitet, który by utrzymywał kon-



Shao Yu, chiński artysta-malarz

takty z artystami innych krajów i współpracował ściśle z krajowymi komitetami obrońców pokoju; 2) znaleźć środki na wydanie pisma o charakterze międzynarodowym, w którym mogliby współpracować plastycy, pragnący przyczynić się do utrwalenia pokoju;

3) stworzyć możliwości nawiązania osobistych kontaktów między artystami;

4) znaleźć środki na zorganizowanie szerokiej wymiany dzieł sztuki, które służą sprawie pokoju, zwłaszcza do reprodukcji, oraz ustalić nie niskie ceny.

Równocześnie omawiano możliwość otwarcia wystawy plastyki w czasie trwania następnego Kongresu Pokoju. Ekspozycja na taką wystawę byłaby nadsyłana po krajowych eliminacjach; tematykę prac stanowiły-



Fernand Léger, francuski artysta-malarz

by zagadnienia walki o pokój oraz wszelkie problemy życia ludzkiego. Proponowano również przyznanie dorocznej Nagrody Pokoju za wyróżnione prace. Kongres wykazał, że odpowiedzialność artystów za sprawę pokoju jest podwójna: sztuka ich powinna służyć sprawie pokoju i pomagać w uratowaniu od zagłady kulturalnego dorobku ludkości. Dlatego też wystosowano apel do wszystkich artystów wywołując ich, by swą pracą wspomagali wielką walkę o pokój.

Ilustrował PAUL HOGARTH

NASZE ZOBOWIĄZANIE

PRAWDOPODOBIE wszystkie zespoły czytelnicze w czterdziestu gromadach powstałyby wcześniej czy później i bez naszej ingerencji. Znamy takie wypadki, np. w Nowej Wsi, w Pawłowicach czy w Gniewiecinie. Kiedy w gromadach tych pokazały się żarówki, maszyny i motorki, kiedy zlikwidowano tam analfabetyzm, zjawila się i ootrzeba książki. Taką Gładką, stara już kobieta, przyszła pewnego wieczoru z prośbą. — Może mi dacie jakąś książeczkę z dużymi literami, bo nie dowidzę. I żeby była ciekawa. Wieczory długie, żarówka daje taki blask, że widno jak w dzień, a kosztuje mniej niż nafta. Warto czytać. — Ale Gładka czytała głośno. Lepiej rozumiała. Przyszły inne kobiety, słuchały, zaciekały się i oto powstał zespół czytelniczy.

Myśmy jednak chcieli nawiązać bezpośredni kontakt z ludźmi z bliższych i dalszych gromad. Jest nas tu 120 osób. Powzieliśmy zobowiązanie: założyć 40 zespołów czytelnicztwa w 40 gromadach. Po trzy osoby na gromadę: nie za dużo i nie za mało. Najpierw wynika kwestia gromad. Do których pójść? Oczywiście do tych najodleglejszych, najdalej od traktu położonych. Po drodze można zobaczyć, jak wygląda sprawa czytelnicztwa i w tych gromadach, gdzie są świetlice, szkoły, gdzie pracują organizacje masowe: ZSCh, Liga Kobiet, ZMP i in. W zasięgu naszego planu były gromady takie, jak Jasieniec, Wólka Oludzka, Rokitno, położone o 25, a nawet i 30 km od Rożnicy, naszej obecnej stałej siedziby. Daleko. Wypadało zrobić w ciągu dnia 50 i 60 km, oczywiście pieszo, bo żadnych środków lokomocji nie mamy, autobusy zaś chodzą tylko po drogach bitych.

Wybraliśmy więc 40 gromad w powiecie jedrzejowskim i włoszczańskim, uzgodniliśmy nasz przyszły teren działania z powiatowymi zarządami ZSCh i ZMP. Na naszej mapce zakwitły pewnego dnia kolorowe punkciki w 40 różnych miejscach. Wyglądało to bardzo ładnie. Sceptycy oglądali krytycznie buty, przebąkali o straszyliw drodze, o błoście, o „kawalerce”, która ucieka od książek i o konkurencji innych wysłaników, którzy chodzą po ważniejszej „linii”, jak np. skup zboża czy kontraktacja trzody chlewnej.

I najważniejsze: jak to zacząć? Zenek Titko jest ostrożny: — Przyjdę, powiedzmy, że zwołam zebranie, że zjawia się uczestnicy, a ja: „zakładajmy kółko czytelnicze”. Czy zechcą? Czy nie wyjdą z izby? Najważniejsze, jak zacząć, żeby zaciekać, żeby pozostali do końca? — Nie jest tak źle — mitygowali inni. Ludzie garna się do książek, byle ciekawych. Więc jakie książki wybrać na początek i czy zacząć czytać, czy opowiedzieć treść lub początek, barwnie, żywo? Czy można opowiadać książki o treści marksistowskiej? Można. A przecież w zeszłym roku tacy nawet rodzice Sabci przed jej kolokwium z zagadnień marksizmu-leninizmu pisali do niej w listach: „Codziennie prosimy Matkę Przenajświętszą, żeby Ci dopomogła w tym egzaminie z Marksa i Lenina”. Wymowne, co? I ciekawe. Trzeba bowiem wiedzieć, jacy to ludzie pisali.

Po bardzo gorącej dyskusji zdecydowano, że wszyscy pójda „w teren”

z dwiema powieściami w zanadrzu. To znaczy każda trójka opowie początek lub fragmenty 2 książek: „Opowieści o prawdziwym człowieku” i „Pamiętki z Celulozy”. Bohaterowie obu książek przylgnęli tak do całej grupy, że stali się żywymi, nieodłącznymi towarzyszami na codzień.

Pewnego poranka grudniowego o świcie wyruszyło z Rożnicy 40 trójek. 120 osób, jak obszył, z suchym orowianem zawiniętym w gazety, w butach wyszczynionych do polysku.

Wracali różnie. Niektórzy istotnie zdążyli jeszcze na wieczorowe zajęcia świetlicowe, większość jednak wróciła w późnych godzinach nocnych lub nad ranem, pończozna, zmordowana, głodna, spragniona. O spaniu mowy nie było. Każda grupa chciała natychmiast opowiedzieć swoje wrażenia, pochwalić się sukcesami, po mistrzowsku przeprowadzoną dyskusją, żywą reakcją zebranych. Wielu przyniosło materiał do przekazania Powiatowej Radzie Narodowej do natychmiastowego załatwienia. Byli i tacy, choć nieliczni, którzy wrócili jednak „z pustymi rękami”. Nie chcieli ludzie wstępować do kółka czytelnicztwa, powiedzieli, że nie będą czytać, że im książki niepotrzebne. Do tych trzeba było pójść w następną niedzielę, do jednej gromady nawet jeszcze dwukrotnie. Ale plan wykonano. W ostatecznym bilansie we wszystkich zaplanowanych gromadach założono kółka czytelnicztwa. Razem 40. Przeszło tysiąc ludzi. Niech wszystkie licea rolnicze i pedagogiczne w województwie kieleckim, niech wszyscy studenci spędzający w domach ferie semestralne założą po tyleż lub nawet mniej kół, a otrzymamy w sumie ładnych kilkanaście tysięcy zorganizowanych czytelników. To nie fantazja. Praktyka pokazała, że można to zrobić, że po zorganizowaniu kółka trzeba tylko dbać o dalszy odpowiedni dobór książek, od czasu do czasu napisać do zespołu list, niekiedy odwiedzić, nawet pieszo. Oplaca się.

Nie wszędzie spotkaliśmy takich np. ludzi, jak K. Boruciński w Jasieńcu Obiechowskim, w gminie Słupia, który ma własną bibliotekę liczącą już tysiąc tomów i który marzy o tym, aby przed śmiercią zdążyć jeszcze przeczytać „Wojnę i pokój” A. Tolstoja. A Jasieniec Obiechowski to wieś odległa od kołoi o jakieś 20 km, od linii autobusowej o 12 km. Nie wszędzie trafiliśmy na takich prezosów gromadzkich ZSCh, jak Ozga w Pionlocie gm. Sędziszów, który szalał wprost z uciechy, gdy sprawa doszła do skutku i z miejsca przystąpił do roboty, załatwił sprawę izby, światła, opału, który szedł jeszcze z nami kilka kilometrów i ciągle powtarzał: „Ale se teraz poczytamy, ale będą wieczory, ale książki wspaniałe, lepszych chyba na świecie nie ma”.

Byli i takie gromady, w których trzeba było chodzić od chałupy do chałupy, wpraszać się, molestować, tłumaczyć po to, aby w końcu przyszło 8 — 10 osób. Byli i ostre, zażarte dyskusje, było i białolenie. Ale wszystkich rozbawiła w końcu młodzieńcza, pełna optymizmu postawa grupy, jej entuzjazm.

Przed Nowym Rokiem do wszystkich zespołów wysłaliśmy serdeczne życzenia, na które ciągle nadchodzą jeszcze odpowiedzi. Ponieważ nie we wszystkich punktach bibliotecznych były „ciekawe”

książki, zresztą nie we wszystkich gromadach punkty te jeszcze istnieją, więc pewnego dnia odeszło z poczty w Słupiu około 40 paczek z książkami z naszej UL-owej biblioteki. To przyjemnie otrzymać na wsi paczkę na swoje nazwisko, rozwinąć ją, zbadać zawartość. Książki „ze świata” inaczej smakują. Zresztą jest ktoś, kto się o to troszczy, opiekuje, doradza.

Kierownicy zespołów opisują w swoich listach do „opiekunów” ile razy zbierają się na czytanie, jakie mają techniczne trudności, zwłaszcza tam, gdzie nie ma ani świetlicy, ani szkoły i gdzie niektórzy gospodarze nie pozwalają zbyt długo siedzieć ze względu na naftę. Są i trudności językowe, chociaż rzadkie. Są zapytania w sprawach zasadniczych, na które trzeba udzielić jasnych, wyczerpujących odpowiedzi. A prawie wszyscy domagają się odpowiedzi, czy aby tak było naprawdę, czy przypadkiem autor nie zmyślił całej historii, co robią dzisiaj bohaterowie powieści, gdzie mieszkają, gdzie pracują. Odpowiadamy jak umiemy, wiemy się nieraz jak pisarze i — bijemy się w piersi — wszystkim mówimy, że „to prawda, że to prawdziwi, żywi ludzie”. Wierzyć nam, że inaczej nie można. Zbyt wielkie byłoby rozczarowanie, zbyt — naprawdę bolesne. Chyba, że ten artykuł dojdzie do niektórych zespołów i powie im naq prawdę.

Nasze zobowiązanie trwa do 1 maja. Tak postanowiliśmy. To znaczy opieka nasza nad założonymi zespołami trwać będzie do 1 maja. Tak brzmi oficjalnie tekst zobowiązania. Ale czyż można z góry przewidzieć, jak długo utrzymają się stosunki między ludźmi, których złączyła ze sobą dobra, ciekawa książka, których połączyły losy umiłowanych bohaterów, do których jednakowo serdecznie wyciąga dłoń i Meresjów i Bida-Szczęśny, którzy piszą listy do Włocławka i do Meresjewa lub Polewoja, którzy w najgłębszej tajemnicy przyrzekają sobie ślaśdować we wszystkim obu bohaterów. Wolno sądzić, że tak zadzierżnięta przyjaźń potrwa dłużej niż do 1 maja, nawet, gdyby czytelnicy i ich opiekunowie znaleźli się pewnego dnia na przeciwnych krańcach P. R. L.

☆

Dziś, przed wysłaniem tego reportażu do redakcji, listonosz słupski przyniósł sporą paczkę listów: od członków zespołów.

Listonosz chce przy tym upiec własną pieczęć:

— Może by im wysłać cenniki czasopism? Przecież nie tylko książkami ludzie żyją. Gazety i czasopisma też są potrzebne. Może nawet więcej niż książki.

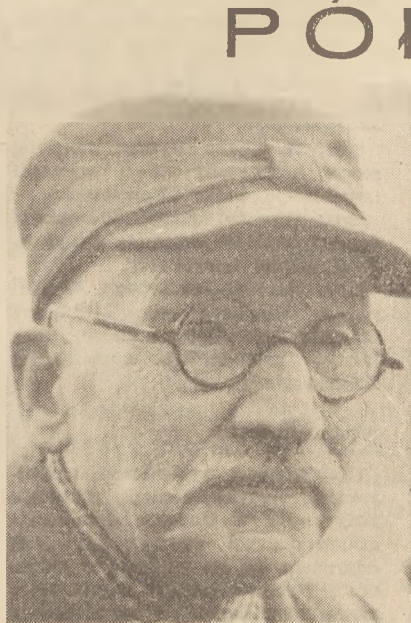
— Gazety?... Może tak każdy zespół czytelniczy zorganizuje u siebie, tak, jak potrafi, gazetkę ścienną? Sprobować można.

Rozwój zespołów czytelniczych sprawa nam prawdziwą radość.

A chłopcy ze spółdzielni produkcyjnej „Przełom” w Rożnicy cieszą się z nami. — Możecie liczyć na naszą pomoc — zapewniają nas ciągle. W rozwoju naszej spółdzielni książka była jednym z najbardziej decydujących momentów.

Waldemar Babinicz

Słynne twórcy



PIĄTEK 27 lutego był dniem jubileuszu 50-lecia pracy artystycznej i pedagogicznej profesora Józefa Jarzębskiego.

50 lat pracy, które, żeby móc zacząć mówić o nich od początku, każą nam cofnąć się do końca wieku XIX.

„Dwaj uczniowie profesora Barcewicz grałi na wczorajszym popisie z ekspresją prawdziwej artystycznej. Technicznie przygotowany doskonale, pan Józef Jarzębski odegrał dwie części koncertu *Vieux temps'a* w sposób, z którego wróżyć mu można istotne w sztuce powodzenie; młody artysta ma temperament, zaciecie i ten nertu, jaki drga w interpretacji wirtuozowskiej.”

Tak w roku 1897 pisał któryś ze sprawozdawców muzycznych. W dwa lata później, w artykule sprawozdawczym Adama Dobrowolskiego o działalności „Instytutu Muzycznego, podano rocznikami nazwiska tych uczniów, którzy Instytut ukończyli z odznaczeniem. W roczniku 1899 czytamy: „Józef Jarzębski — skrzypec”.

Józef Jarzębski zaczyna teraz serię koncertów na terenie całej Ro-

śl, by w roku 1911 powrócić do Polski i tu — nie przestając w dalszym ciągu koncertować — przystępuje jednocześnie do pracy pedagogicznej. Dowodem wysokiego uznania dla jego zdolności pedagogicznych i kwalifikacji skrzypaczych jest powierzenie mu wykładów od razu na wyższym kursie Konserwatorium Werszawskiego, gdzie od lat przeszło 40 do dnia dzisiejszego jest stałym wykładowcą.

Jak to łatwo w kilku zdaniach zamknąć działalność jednego człowieka, który swą tytaniczną zupełnie pracą potrafił technąć życie artystyczne w setki — dosłownie — innych ludzi.

Normalnie, kiedy się mówi o uczniach profesora Jarzębskiego, to wymieniamy się tych najświetniejszych, tych najbardziej tkwiących w naszej pamięci: Umińska, Bacewiczówna, Jerzy Szpinański, Wronski, Jarzębski, Rachon, Bakowski, Santor, Zygodło, Włodarski, Splewinski...

A przecież wydaje się, że nie tymi milowymi kamieniami znanych nazwisk mierzyć należy ogrom zasług profesora. Znacznie ważniejszym fakt, że wychował on nie dwudziestu sławnych, ale przeszło siedem setek dobrych i bardzo dobrych skrzypków. Mało tego: skrzypków, w których wiał taki zapał do pracy pedagogicznej i taki rzetelnie artystyczny stosunek do niej, że wszyscy oni, poświęciwszy się karierze wiolinistycznej, są nie tylko wykonawcami, ale także pedagogami, prowadzącymi dalej pracę swego wielkiego wychowawcy.

Może jedną z tajemnic profesor-skich, pomagającą mu w zdobyciu na zawsze dla sztuki skrzypcowej rzeszy uczniów, jest jego stosunek do muzyki polskiej.

Józef Jarzębski jest od początku swej działalności nieustraszoną propagatorem polskiej muzyki we wszystkich jej przejawach. Jest tym, który w najtrudniejszych warunkach, w roku 1917, wystawił z

STEFAN WYSOCKI

pomocą Macierzy Szkolnej w Żyto-mierzu całe „Sonety Krymskie” z chórami do muzyki Moniuszki. Jest również tym, który wprowadził do obowiązującego programu Konserwatorium muzykę Szymanowskiego i to wtedy jeszcze, kiedy była ona uważana przez większą część społeczeństwa za muzykę absolutnie niezrozumiałą.

Zresztą — niezależnie od tego niezrozumienia — wprowadzenie Szymanowskiego do stałego rozdziałnika zajęć i tak nie było wcale proste. Profesor Jarzębski, wraz ze znakomitą kompozytorem i organistą Mieczysławem Surzyńskim, długo dyskutowali nad tym tematem, analizując poszczególne dzieła Szymanowskiego z punktu odpowiedzialności ich trudności i odpowiedniego uszeregowania dla kolejnych lat nauki w Konserwatorium.

Nie istniał i nie istnieje chyba poważniejszy polski utwór skrzypcowy — ze specjalnym uwzględnieniem utworów naszych młodych kompozytorów — który by nie był grany w klasie profesora.

Jego podejście do uczniów z punktu widzenia ogólnego jest bardzo wyraźne: sprawiedliwość, surowość i równość. Równość ta — rzecz w czasach międzywojennych godna podkreślenia — znosiła absolutnie różnice rasowe i majątkowe, które dla profesora nigdy nie istniały. Uczył stale dużą grupę swych wychowanków darmo. Po prostu dlatego, że byli zdolni. W czasie okupacji, dokąd było można, jeździł na lekcje do ghett; później, kiedy stało się to już niemożliwe, zorganizował tam samopomoc koleżeńską, polegającą na udzielaniu lekcji mniej zaawansowanym skrzypkom przez starszych uczniów profesora.

Jego podejście do ucznia z punktu widzenia indywidualnego jest

również przykładem właściwego postępowania „pedagogicznego”. Postępowania bez szablonu, znajdującego właściwe drogi dla tych różnych gatunków uodpnień, z jakimi tak często spotykamy się w szkolnictwie artystycznym. Wysokie wymagania stawiane przez profesora w odniesieniu do emocjonalnej strony gry na skrzypkach powodują, że dla rozbudzenia myśli muzycznej i muzycznego odczucia u poszczególnych wychowanków, stosuje on — w zależności od ich osobowości — różne sposoby działania. Świetny skrzypek, Totenberg, w czasie opracowywania repertuaru klasycznego dostał nagłe polecenie nauczania się „Tanców Cygańskich” Sarasatego, bo właśnie ten rodzaj muzyki był — zdaniem profesora — potrzebny do zaktywizowania jego strony uczuciowej; inni, w podobnych wypadkach, również miewali i miewają odskoki od przewidzianego programu na rzecz Szymanowskiego, Locatellogo, czy któregośkolwiek z kompozytorów reprezentujących ten gatunek muzyki, którego odczucia brak u danego wychowanka.

Jest tu jeszcze jedna wielka zasługa profesora: wszyscy jego uczniowie wchodzą z Konserwatorium z wpojonymi najlepszymi tradycjami świetnej polskiej szkoły skrzypcowej, której profesor Jarzębski, po Wieniawskim i Barcewiczu, jest bezpośrednim kontynuatorem. Szkoła ta, polegająca na stojącej na najwyższym poziomie szkole smyczka, jest konsekwencją specyficznej linii melodycznej polskich utworów ludowych: każdy nasz mazurek, każdy oberek ma w sobie tyle kapryśności, tyle zmian nastrojów i tyle — często — trudności technicznych, że wykonanie go wymaga od skrzypka idealnego opanowania duszy skrzypiec — smyczka. Ta technika gry prawą ręką jest przedmiotem, na który profesor zwraca szczególną uwagę. Jest też przedmiotem, którego opanowanie pozwala poznać styl i spo-

sób gry uczniów profesora spośród wszystkich innych skrzypków.

Słusznie powiedział ktoś z mówców na jubileuszu, że profesor Jarzębski sam jeden wykonał pracę kilku dużych szkół muzycznych...

Kto zna pracę pedagogiczną, kto wie, ile wymaga ona od każdego wychowawcy młodzieży bezkompromisowości, wyrzeczenia się własnego życia osobistego, sprawiedliwości, pracowitości, a nierzadko przynosi i spore przykrości, kto wie, że wszystkie wymienione tu elementy spotkać można przy pracy z k a a d y m uczniem i pomnożyć sobie to przez wielką ilość wychowanków profesora Jarzębskiego — i kto przez tę wielką ilość wychowanków pomnoży sobie z kolei ich uczniów — ten w przybliżeniu otrzyma obraz jego rzeczywistych zasług.

Rozrzut geograficzny skrzypków jego szkoły, którzy w każdym swoim miejscu pobytu dają znać o sobie pracą wiolinistyczną — jest trudno do ogarnięcia. Powiedzmy krótko: poprzez wszystkie chyba miasta w Polsce — aż do wszystkich chyba cywilizowanych krajów na świecie...

Niesłychanie surowy w pracy i często budzący strach wśród swych wychowanków w czasie studiów, profesor jest przy tym najlepszym przyjacielem i doradcą i cieszy się miłością całej pokoleń wiolinistów, których wychował i wprowadził na drogę prawdziwego artysty.

Jubileusz 50-lecia pracy profesora Józefa Jarzębskiego nie był świętem jednego tylko człowieka. Był świętem całego polskiego skrzypactwa, które składało najszerszy i najbardziej zasłużony hold swemu nauczycielowi.

Z TERENU WARSZAWSKIEGO

(Dokończenie ze str. 2)

nedzarzy, jak i nie mogą istnieć nadal wilgotne sutereny, ale jednak coś w spuszczaniu pozostało. Teraz budujemy przy większych zakładach pracy piękne, pełne słońca osiedla robotnicze, ale dawniej robotnicy pracujący w mieście nie mogli w mieście mieszkać z powodu wysokiego komornego, a więc gnieździł się na peryferiach miasta, gdzie czyściej był stosunkowo niższy. W rezultacie mamy osiedla robotnicze bez przedsięwzięcia przemysłowych. Ponieważ Związki Zawodowe rozbudowują tylko świetlice przyzakładowe, a wspomniane osiedla zakładów nie posiadają, były więc one zupełnie pozabawione świetlic — opieki kulturalnej. A więc skupiska robotnicze liczące po 5 i więcej tysięcy mieszkańców okazały się w gorszym położeniu od jakiejś gminy wiejskiej.

Pamiętamy o tych radosnych przeobrażeniach, którym podlegają będą te najbardziej pod każdym względem upośledzone dzielnice miasta w trakcie realizacji Wielkiego Planu przekształcenia Warszawy w stolicę socjalistyczną; wiemy, że jeśli już teraz czasy wczorajszej Warszawy kapitalistycznej wydają się nam barczko odległe, to w najbliższej przyszłości będą one w naszym odczuciu należały do „ery jaskiniowej” w dziejach miasta... ale to nie zwalnia nas od obowiązku, by już teraz robić wszystko co mo-

żliwe, aby podnieść kulturę osiedli, aby jak najwięcej ich mieszkańców korzystało ze zdobyczy kulturalnych, z książek, z ciekawego odczytu, dobrej sztuki teatralnej i programu astradowego, aby obcąc samorodną twórczością i te odlegie od centrum skupiska robotnicze.

Wydział Kultury Stołecznej Rady Narodowej obsługiwał brygadami artystycznymi i tereny przyłączone. Jak mnie informowano, około 300 imprez artystycznych urządzono na przedmieściach i terenach przyłączonych, ale tylko tam, gdzie były odpowiednie warunki lokalowe. I tak korzystali z bezpłatnych widowisk mieszkańcy np. Wilanowa, Tarchomina czy Grabowa, a także osiedla, jak Zacisze, Targówek-Osiedle — są pozabawione takich rozrywek „bo nie ma tam warunków lokalowych”, bo „świetlica na Gilewskiej robi wrażenie jakiejś meliny...”

Popelnilibyśmy jednak błąd, gdybyśmy myśleli, że lokal ten stoi zamknięty. Na jednym z bocznych wejść do lokalu widziałem taki wymowny napis: „klub bikiniarzy”, obok zaś leżała butelka od wódki. Okazuje się, że odbywają się tam wieczory taneczne, jak zresztą w drewnianej „przezołystej” od ogronnych szczeliniach strażnicy pożarnej w Zaciszu. Ale jeśli ktoś myśli, że „zacisza” nazwa osiedla świadczy o cichym przebiegu zabaw — grubo się myli...

I Zacisze miało taki lokalik dla zajęć świetlicowych na ul. Śląskiej, ale ponieważ nikt tam pracy nie prowadził, zajął ktoś to pomieszczenie na mieszkanie prywatne...

Zapytałem kilku chłopców, którzy się akurat zebrali, by omówić z naczelnikiem oddziału straży pożarnej plan pracy sekcji sportowej, dlaczego Zacisze cieszy się „tak nieszczerłą opinią w mieście. Jeden z nich (przez wszystkich obecnych wybrany następnie na przewodniczącego sekcji) oświadczył: „nasza młodzież jest taka, jak w „Poemacie Pedagogicznym” Makarenczy; nie jest to młodzież zła, ale trzeba się nią zająć, a ponieważ nikt tego nie robi, ponieważ żadnej rozrywki nie ma, więc stoją na przystanku autobusowym i dokazują, czasem w sposób niezbyt ładny... Coś przecież trzeba robić...”

Przyznając pełną rację reprezentantowi młodzieży Zacisza dodaje, że ani biblioteki, ani nawet punktu bibliotecznego na Zaciszu nie ma, a Targówek-Osiedle posiada co prawda te dwieście książek na 5 tys. mieszkańców — ale nie ma szafy...

Wniosek stąd prosty — musimy się zaopiekować przedmieściami.

W związku z rozbudową domów kultury, świetlic osiedlowych i blokowych przez Stołeczna Radę Narodową, dowiedziałem się, że w ciągu tego roku będzie otwarty nowo wzniesiony Dom Kultury na

Targówku Fabrycznym (który i dawniej należał do miasta), klub osiedlowy na Bednarskiej, Dom Kultury na Starym Mieście. Rozpoczają też za Wilanowem, w Augustówce, budowę świetlic, która na 1 Maja otworzy swe podwoje, na 22 Lipca będzie otwarta świetlica na Białoleńskiej (Praga-Pomoc), przewidziana jest też świetlica osiedlowa na Żymierskiego (Gracze) i świetlice blokowe: na MDM, Muranowie, Dzielnej, Młynówie, Woli, Nowym Mieście itd. Jak widać, ludzie pracy będą mieli już w bieżącym roku swoje ogniska kulturalne — fakt niezmiennie pocieszający, szkoda jednak, że i tym razem pominięto Targówek-Osiedle i Zacisze...

Napisałem już sporo, ale widzę, że właściwie o Warszawie i problemach budownictwa kulturalnego dopiero piszę zacząłem. Wielki temat, nie do ogarnięcia ani w jednym, ani w kilku reportażach.

Sprawy, które tu poruszyłem, podkreślają raczej braki niż osiągnięcia. Czyżnietem jednak świadomie. Wiedząc, że pisać o wszystkim niesposób, wybrałem wyłącznie te momenty, które przeszkadzają w rozbudowie, w rozwoju systematycznej pracy zespołów amatorskich. Po usunięciu przeszkód będziemy mogli w następnym raporcie z terenu warszawskiego pokazać wszystko to, co powinno służyć jako przykład i wzór dla całego kraju.

SALOMON ŁASTIK

KALENDARZ TYGODNIA

20 – 27 lutego 1953 r.

WOJ. BIAŁOSTOCKIE

25/II. W Michałowie staraniem Zarządu Gminnego ZMP odbyło się przedstawienie sztuki Gorbatowa „Młodość ojców”.

WOJ. GDANSKIE

21/II. W Teatrze Wielkim w Gdańsku odbyła się premiera sztuki Lutowskiego „Sprawa rodzinna”. Reż. Zdz. Karczewski.

22/II. W Muzeum Pomorskim dla uczczenia 100 rocznicy urodzin Wysockiego urządzono wystawę prac artysty. W Państwowym Teatrze „Wyprzeze” premiera trzech jednoaktówek Cervantesa: „Teatr cudowy”, „Czujna straż” i „Pieczęć Salamanki”.

23/II. W Gdyni - Chyloni otwarto nową świetlicę Komitetu Rejonowego. Po uroczystości otwarcia wystąpił zespół artystyczny marynarki wojennej i chór męski „Dzwon Kaszubski”. W Sopocie „Artos” urządził koncert pt. „Najpiękniejsze pieśni polskie”.

24/II. W Państwowym Teatrze w Gdyni premiera sztuki Fredry „Mał i zona”.

25/II. W związku z 300 rocznicą urodzin kompozytora Corelliego odbył się koncert symfoniczny, poświęcony utworom tego kompozytora.

26/II. Na zebraniu Koła Literatów poznańskich Anna Kowalska zapoznała słuchaczy z fragmentami swej nowej powieści o Frątku Modrzewskim.

27/II. Koncert symfoniczny; w programie utwory Mendelschona, Haydna i Francka. Odczyt dra Rogalskiego o twórczości Lwa Tolstoja.

28/II. W Dębicy „Artos” zorganizował wieczór muzyki pt. „Muzyka różnych narodów”.

29/II. W Łodzi „Artos” zorganizował w Mięlu imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

30/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

31/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

32/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

33/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

34/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

35/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

36/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

37/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

38/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

39/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

40/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

41/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

42/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

43/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

44/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

45/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

46/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

47/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

48/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

49/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

50/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

51/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

52/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

53/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

54/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

55/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

56/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

57/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

58/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

59/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

60/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

61/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

62/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

63/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

64/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

65/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

66/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

67/II. W Lublinie „Artos” zorganizował w Mieście imprezę teatralną wystawiając szereg humorystek Czechowa. W Krośnie Zespół Artystyczny Domu Kultury wystawił sztukę Korniejczuka „Kalinowy gaj”, reżyserował W. Łęcki.

Notatnik MUZYCZNY

PAIRD I KRENZ

I tym razem koncert prowadzony przez Krenza stał się ważnym wydarzeniem w życiu muzycznym Warszawy. Można śmiało powiedzieć „i tym razem”, gdyż niemal każdy z poprzednich warszawskich występów tego znakomitego dyrygenta zapisał się w naszej pamięci czymś niecodziennym. Pamiętamy świetne wykonania Bacha i klasyków, ale każdy niemal koncert Krenza przynosił ponadto jakąś polską współczesną kompozycję; wiele z tych kompozycji właśnie pod jego batutą wchodziło po raz pierwszy do sal koncertowych. Ostatni koncert symfoniczny Krenza przyniósł dwie nowe polskie pozycje i to dużego kalibru, mianowicie II symfonię Bairda i zinstrumetowane przez Krenza 4 fragmenty „Kunst der Fuge” Bacha. W programie znalazł się ponadto koncert skrzypcowy Karłowicza. Solistą był Igor Iwanow, laureat konkursu im. H. Wieniawskiego.

II symfonia Bairda jest jego ostatnim dziełem; utwierdziła nas ona w przekonaniu, że mamy tu do czynienia z dojrzałym muzykiem twórcą. Jego rozwój kompozytorski rozpoczął się w debiucie, jakim była Symfonia, przebiegał od początku w rzadko spotykany, ambitny sposób — poprzez wielkie formy symfoniczne (w ciągu czterech lat powstał koncert fortepianowy i dwie symfonie).

II Symfonia utrzymana jest, ogólnie biorąc, w tym samym klimacie co pierwsza, chociaż koncepcja całości jest inna. Mamy więc znowu duże partie liryczne, refleksyjne, smętne w nastroju. Mamy patetyczne „bairdowskie” partie tutti orkiestry o pełnym fortissimo. Całość symfonii ma formę trzyczęściową (largo — allegro — non troppo allegro) potraktowaną swobodnie, o czym zresztą mówił podtytuł dany przez kompozytora „Sinfonia quasi una fantasia”. Largo, w przeważającej swej części liryczne, rozwija się na kantylenie drewnianych instrumentów dętych w ich ciemnych rejestrach; po nich, jako kontrast, przychodzi rozbudowana partia tutti, jak gdyby finał pierwszej części, po którym jednak kompozytor wraca do początkowego nastroju. Druga część utrzymana jest w tonie scherza, w trzeciej — najjaśniejszej — elementem formotwórczym jest rytmika. Niepokojące jest u Bairda zwrócenie się w largo II Symfonii do tego właśnie typu kantyleny, który znamy już z jego I Symfonii. Pierwsza część posiada więc ogólnie smutny, żeby nie użyć słowa beznadziejny, nastrój, którego nie jest w stanie rozwiązać nawet następna kontrastująca partia. Działanie tej części jest tym silniejsze, że liryczna Bairda jest zwykle głęboko emocjonalna, w tym zaś dziele te emocje są dojrzałe i bardziej pogłębione niż w poprzednich kompozycjach. Pierwsza część nadeje charakter całej symfonii. II Symfonia sprawia wrażenie zakończenia pewnego etapu rozwojowego w twórczości Bairda; dany typ emocjonalizmu osiągnął w niej punkt kulminacyjny. Można sądzić, że dalszy rozwój tego kompozytora będzie związany z rozjaśnieniem melodyki, wprowadzeniem nowych typów emocji.

„Kunst der Fuge”, suita polifoniczna, jak ją nazwał Krenz, składa się z czterech zinstrumetowanych fragmentów dzieła Bacha (trzy kontrapunkty i chorał), które stanowią część przygotowanego przez Krenza opracowania całości. Nie będziemy ukrywali, że czuliśmy się po raz drugi wprowadzeni w błąd (pierwszy raz w związku z koncertem Kędry, w którego programie umie-

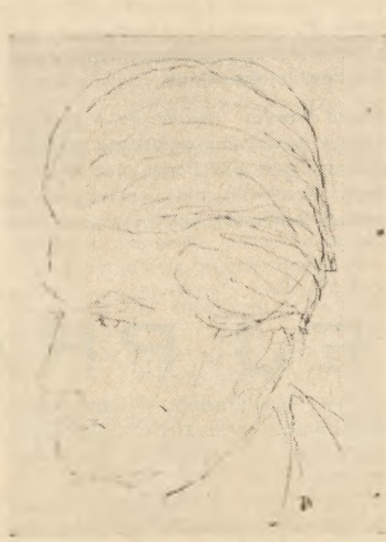
szeno „Mikrokosmos”) przez Dyрекcję Filharmonii — spodziewaliśmy się, sądząc z afisza, całości „Kunst der Fuge”.

Krenz potraktował te fragmenty dzieła jako suitę, ustawiając je w porządku słusznym dla tej formy. W opracowaniu swym wyciągnął wszelkie konsekwencje z brzmienia współczesnej wielkiej orkiestry symfonicznej, co pozwoliło mu na skonstruowanie poszczególnych części suity przez użycie różnych grup instrumentów. Szczególnie ciekawo wypadł chorał zinstrumetowany jedynie na grupę instrumentów dętych. Nowe opracowanie „Kunst der Fuge” winno być zresztą osobno omówione, ale z tym należy poczekać do ukończenia całości. W tym dziele Krenza widzimy połączenie znakomitego wyczuć i znajomości orkiestry z piętyzmem dla muzyki Bacha, który już wcześniej mogliśmy zaobserwować w jego świetnych wykonaniach Magnificat czy innych utworów Bacha. Podziwialiśmy Krenza również jako dyrygenta we wszystkich punktach programu i niezależnie od uznania, jakie mamy dla jego pracy kompozytorskiej, chcielibyśmy go częściej widzieć za pulpitem kapelmistrzowskim.

J. P.

JEDEN PROGRAM — TRZY WYKONANIA

(Występ dyrygentki Jerzego Procznera)



Jak bardzo potrzebny jest dyrygentowi — a szczególnie młodemu dyrygentowi — czesty kontakt z publicznością, dowodzą dobitnie dwa wykonania tego samego programu na obu ostatnich (piątkowym i niedzielnych) koncertach Filharmonii Warszawskiej.

Porównanie wykonania należałoby może zacząć nawet jeszcze wcześniej: mianowicie od generalnej próby odbywającej się, jak zwykle, w piątkowe przedpołudnie. Próba, a więc ta zakulisowa strona pracy dyrygenta i orkiestry, dała nam możność zupełnie sprzecywanego spojrzenia na Jerzego Procznera, pod którego dyрекcją odbyły się oba występy.

Proczner, to dyrygent młody, dobrze orientujący się w partyturze, swobodny w obcowaniu z orkiestrą, świadomy swoich wymagań stawianych zespołowi muzycznemu w zwłędach, lapidarny i prosty w formach; obdarzony jest dobrym słuchem, wychwytywającym natychmiast wszelkie niedociągnięcia brzmieniowe, a także dużą pojętością dyrygentką: próba z solistą, grającym skomplikowany koncert fortepianowy, nawiąwała jeszcze pewne wątpliwości; uwagi doskonałego pianisty Proczner potrafił natychmiast wykorzystać i już drugie granie tegoż koncertu na próbie wolno było od jakiegokolwiek zażachów. Oczywiście, wymagania stawiane sztuce młodego dyry-

genta będą rosły wraz z jego wiekiem i doświadczeniem, wszystkie zaś zamierzone tu uwagi odnieść należy do tego etapu umiejętności, na którym znajduje się on obecnie.

I jeszcze jeden moment przyjemny — już czysto estetyczny: gestykulacja Procznera była na tej próbie pełna miłego zapалу, ale jednak oszczędna i dla orkiestry wyraźnie zrozumiała.

Przed publicznością stał Jerzy Proczner po raz ostatni w czasie swego dyplomowego koncertu, w październiku ubiegłego roku. Dla doświadczonego, rutynowanego dyrygenta to też przerwa dość duża; dla dyrygenta młodego — zdecydowanie za duża.

Program koncertu przewidywał I Symfonię Roberta Schumanna, koncert fortepianowy c-moll Kamila Saint-Saens’a oraz uwerturę „Karnawał rzymski” Hectora Berlioz’a.

A wykonanie? Powiedzmy szczerze: nie było tak dobre, jak można się było spodziewać po próbie. Dla tych, którzy na niej byli, stanowiło to pewną niespodziankę, oczywiście raczej nieprzyjemną. Dla tych, którzy byli na samym tylko piątkowym koncercie, było to przesłuchanie poprawnie wykonanego programu.

Dyrygent był zbyt patetyczny zewnętrznie, a skrepowany wewnętrznie — i nie umiał się od tego skrepowania uwolnić. Pełna wiosennego nastroju symfonia Schumanna była trochę rozwodniona i wyblakła. Bardzo starannie akompaniował Proczner Bolesławowi Woytowiczowi w zdecydowanie trudnym koncercie — ale nie było tu jeszcze tego wspólnego muzykowania solisty z dyrygentem, które stwarza w efekcie jakąś zupełnie specyficzną atmosferę koncertów solistycznych. „Karnawał rzymski” ożywił się, wymy zaskakującymi chwytami harmonicznymi i doskonałym tempem; ale i to nie była rewelacja.

Czy był to skutek słabego opanowania materiału? Nie — próba wykazywała to najlepiej. Węć może po prostu brak otrząśnięcia estradowego? Koncert niedzielny dał przekonującą odpowiedź na te wątpliwości.

Gdyby się obu wykonania koncertowych słuchało z zamkniętymi oczyma, można by dać głowę, że wykonawcami byli różni dyrygenci i różne zespoły muzyczne. Znikło gdzieś skrepowanie, zjawiało się natomiast znane nam już z prób dobre opanowanie zespołu i coś jeszcze nowego; pewien moment emocjonalny, który zdolny dyrygent umie przekazać swej orkiestrze.

Symfonia była rzeczywiście wiosenna — ze wszystkimi jej barwami i odzieniami typowymi dla Schumannowskiej palety.

Udział orkiestry w koncercie fortepianowym był tym razem już nie tylko akompaniamentem: był wyraźnym, wspólnym z solistą — współgraniem. Moment zresztą o tyle trudny, że koncert Saint-Saens’a, typowy koncert *brilliant*, operuje po większej części dialogującymi partiami fortepianu i orkiestry, i to partiami zaciebiejącymi się w sposób, który niedługo z dyrygentów sprawił może sporo kłopotu.

Wreszcie uwertura Berlioz’a poprawiona była nienagannie. Doskonałe tempo, duże zróżnicowanie dynamiczne i zupełne panowanie nad orkiestrą nagrodziły dyrygenta zasłużonymi, długotrwałymi brawami.

A zastrzeżenia? Jednak główne gestykulacja. Była znacznie lepsza niż w piątek, ale jeszcze czasem za szeroka, a czasem trochę nalwne okazująca życzenia dyrygenta.

Wniosek z powyższych uwag można wysnuć chyba tylko jeden: należy zapewnić młodym dyrygentom jak największe występy publicznych. Na szczęście obaj warszawscy następcy swoich starszych kolegów „po butelce” — Stefan Marczyk i Jerzy Proczner pracują teraz jako jedyni, na razie, dyrygenci z małą orkiestrą Filharmonii Warszawskiej, z którą już w najbliższym czasie zaczyna tournée koncertowe po zakładach pracy i domach kultury województwa warszawskiego.

Stefan Wysocki

PRZEGLĄD KULTURALNY. Tygodnik Kulturalno-Społeczny

Organ Rady Kultury i Sztuki
Redaguje Zespół Adres Redakcji Warszawa ul. Żelazna 83325
III d. tel. 732-11 Warszawa ul. Żelazna 83325
Adres administracji: ul. Wileńska 12, tel. 732-30 Włocławek R.S.W. „Prasa”
Kolektarstwo P.P.K. „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Śreńska 12, tel. 404-20 do 25
Warunki prenumeraty: miesięcznie zł 4,00 kwartalnie zł 13,00, półrocznie zł 25,00, rocznie zł 50,00. Wpłat na prenumeratę indywidualną przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz filie pocztowe.
Rekopisów nie zwracamy.
Zakłady Drukarskie i Wklepki: Kowe R.S.W. „Prasa”, Warszawa, Marszałkowska 3/5.

4-B-12646