◆ PAWEŁ HERTZ ◆ JULIUSZ KLEINER ◆ KAZIMIERZ WYKA ◆

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 3 kwietnia 1949 r. | Nr 14 (227)

PAMIĘCI GENERAŁA ŚWIERCZEWSKIEGO

WIKTOR WOROSZYLSKI

BALLADA HISZPAŃSKA O WALTERZE

Nocą wśród skał ognisko
po swojemu prawiło,
balladę kastylijską
chłopcy ciągnęli, jak wino.

Słuchajcie, słuchajcie,
słuchajcie, camarados,
o tym, jak przyszedł Franco,
aby odebrać radość,
której nigdy za dużo
nie mieszkało w lepiankach...

Generał Karol Świerczewski w Hiszpanii

Wolności, biedaka duszo!
O ciebie się bić do ostatka
będziemy, aż precz z naszej ziemi
pójdą faszyści, bogacze, —
na szkoły zabierzemy
marmurowe pałace!

Czyja jest miedź i siarka,
czyje żelazo, mangan,
jęczmień szorstki, pszenica,
oliwki o szarych liściach?
Walka będzie zażarta,
radość zamieszka w lepiankach!

...Był z nami obcy generał,
co przydomek miał — Walter.
Nie, nie obcy generał!
On Hiszpanem był — w walce!

Czterdzieści kilometrów —
odcinek niedługi ponoć!
Czterdzieści kilometrów
ma brygada obronić.

Almeria i Cordoba,
białą złączone szosą, —
tędy dzieci mordować
przyjdą faszyści nocą.

Walter powiedział: — Trwajcie!
O świcie zaczniemy atak!
Że mało nas? Z nami w walce
są serca hiszpańskich matek!

I poszli, i wroga bili
Polacy, Węgrzy, Francuzi —
w imię szczęścia Kastylii,
Grenady i Andaluzji,
padali na wrogiej linii,
lecz wzięli ją, bo się bili
w imię szczęścia
świata i ludzi.

Słuchajcie, słuchajcie,
wojna nie jest skończona!
W Madrycie rządzą zdrajcy,
lecz góry coś wiedzą — o nas!

Wszak powiadali sąsiedzi,
drżąc z radości i trwogi,
że żandarma znaleźli
bez głowy, w poprzek drogi.

A sprzed lochów Linares
zbrojną sprzątnął ktoś wartę, —
mówią, sprawił to malec,
co przydomek ma — Walter.

Szpiclom łby ktoś ukręca,
blady strach padł na Gwardię,
czyja, czyja to zemsta,
gdzie jest, kim jest ten Walter?

Nie wiedzą, że ile rodzin
w robotniczych osiedlach,
w każdej jest Walter młody,
wszędzie — Armia Podziemna.

...Po niebie, jak winne grono,
soczysty toczy się księżyc.
Niewiasta z krwawą skronią,
Hiszpania — zerwie więzy!

ZAMIEĆ

Lata — to ich właściwość —
idą.
W wielu krajach się było i biło
i wróciło ze skronią siwą.

Może na obrazkach
nie taka rewolucja,
a tutaj: trudno, troska.
I coraz głębsze są bruzdy przy ustach
w dni, gdy się broni Moskwa.

Tak, wiesz sam, człowiek starszy,
sterane zdrowie.
Czy sił do Warszawy starczy?
Dojdę.

Mróz, śnieg.
Małe, miłe Diwowo.
Za oknem — ciemność, pole.
— Z was, chłopaki,
jeszcze na świecie nie było nikogo,
kiedym opuszczał Wolę...

— Opowiedzcie...
— Co tu opowiadać!
Nie słyszycie, jaka zadymka?
Robiło się
u Gwiździńskiego, u Gerlacha,
ledwie nogi wyrosły z tyłka...

Mały pętak — łyżki szlifował,
większy — zginał kark przy tokarce,
i wtedy ta, że się wyrażę, świadomość klasowa
i noce, prześlęczane nad Marksem...

Pierwszy raz urodzony w Warszawie,
drugi raz — w Moskwie,
w siedemnastym na front wyruszałem
z czerwonym wojskiem.

Bo tłumaczył
prosty człowiek, Lenin,
tym, co blisko fabryk wyrośli,
że trzeba losy pracującym odmienić
nie tylko w Rosji!

... Generał urwał,
potoczył dalekim wzrokiem.
czemu wciąż mocniej i mocniej
wichura
szturmuje do drżących okien?

O niebielone oparci deski,
chłopcy w milczeniu pod ścianami usiedli.
Zamyślił się Świerczewski:
co przed nim?

W wojsku nie miejsce prorokom,
lecz wiadomo: jeszcze długa i długa zamieć,
więc trzeba brnąć dalej tą samą drogą
i nie zboczyć i nie cofnąć się za nic.

Będą
ofensyw
poranki mgliste,
będzie się krwawić i ginąć, forsując
rzeki, trwożnie płynące pod ogniem,
przejdziem
Bug i Wisłę,
będziem Polakami,
przejdziem Nysę i Odrę.

Myślał generał o faszyzmie,
że zbrojnie go się skruszy,
i o Rosji, drugiej ojczyźnie
wszystkich proletariuszy.

3-IV 1849 — 3-IV 1949

Juliusz Słowacki — rzeźba Ksawerego Dunikowskiego (Głowa wawelska)

I że po to
to nowe wojsko —
tylu wysiłków, nadziei owoc,
żeby wolna Polska była Polską —
ludową!

... Lata — to ich właściwość —
idą.
W wielu krajach się było i biło
i wróciło ze skronią siwą.

No i przyszedł Świerczewski,
i ukląkł Świerczewski,
nad Wisłą,
adiutantom rozkazał odejść —
i chyba się wodą wiślaną,
chyba wodą — bo czym? — zachłysnął,
a twarz miał mokrą i dziwną,
kiedy ją podniósł.

EPILOG

A jeśli kiedyś
nad Wisłą
pomnik
generałowi marmurem się spiętrzy,
Świerczewski będzie na nim
nie surowy,
nie skupiony,
Świerczewski będzie na nim —
uśmiechnięty.

Przejdzie drogą do szkoły,
z czerwoną wstążeczką we włosach
rozstrzepaniec wesoły,
smarkula, ot, taka sobie.
I spojrzy —
i na uśmiech
uśmiechem odpowie.

(Fragmenty poematu)

Generał Karol Świerczewski dekoruje rodaków, których synowie polegli w walce z bandami faszystowskimi

JULIUSZ KLEINER

Tryumfy realizmu w nierealistycznej poezji

Władą u twórcy „Anhellego" i „Beniowskiego" nie słowo równoważne przedmiotowi, lecz słowo modyfikujące, uniezwykłające, transformatorskie. Ton uczuciowy ma być przez nie wyrażony silniej niż stosunek poznawczy. Jest ono raczej narzędziem magika niż realisty.

Magik ten nie myśli poddawać się rygorowi rzeczywistości. Wyznaje przecież w liście dedykacyjnym poprzedzającym „Lillę Wenedę", że „ile razy zetknie się z rzeczywistymi rzeczami, opadają mu skrzydła". Idąc własną, odrębną drogą, pragnie do świata ziemskiego i nadsłonecznego dodać „światy trzecie" [1]). Uznawał niezależność, samoistność, autonomiczność tworu poetyckiego, jego wyrastanie według praw logiki własnej, immanentnej; przepisywał mu triumfalną trwałość, „jeżeli to wszystko ma wnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw Boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane, istoty — jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku" [2]). Uznawał za podstawę kształtowania siłę podobną tej, co rządzi organizmem istoty żyjącej, ale różną od praw władających poza dziedziną sztuki.

Więc chyba daleka była od realizmu i jego sztuka i jego koncepcja świata i jego osobistość. Zgodnie z romantyzmem wielbił prawdę ujmowaną w intuicyjnym napięciu władz jednostki wyjątkowej, gdy realizm żąda prawdy obiektywnej, stwierdzalnej dla każdego umysłu normalnego, spokrewnionej z poznaniem naukowym. Był rzecznikiem romantycznego kultu jaźni, która buntowniczo i twórczo i zwycięsko przeciwstawia się światu, gdy realizm jest podporządkowaniem się pod siły istniejących poza jaźnią stosunków. Nie znał realistycznego dostosowywania celu każdego do możliwości osiągnięcia, brania w rachubę dróg i środków; lekceważył kategorię rzeczy możliwych i niemożliwych, praw działania szukał w duszy jednostki, nie w logice struktury przyrodniczej i społecznej; znał dążenia potężne, nie znał obliczeń; od władz ducha oczekiwał stworzenia rzeczywistości zharmonizowanej z ich postulatami.

Dla realisty wszystko, gdy jest poznane prawdziwie i przedstawione w pełni swego bogactwa, staje się piękne — romantyk Słowacki przetwarza i dopełnia niewystarczającą rzeczywistość, wszystko przepaja barwą jednolitą i upiększone przenosi w świat nowy — w świat „Anhellego" czy szwajcarskiej idylli miłosnej. Dla realisty postulatem najwyższym artyzmu jest równoważność formy i przedmiotu, jasność i całkowitość oddania prawdy — Słowacki, wirtuoz romantyczny, przedmiot każdy otoczyć pragnie nieokreśloną mgławicą, która jest dlań atmosferą istotną poezji, a z narzędzia swego, z giętkiego, połyskliwego, muzycznego słowa, wydobyć wszystko, co jest utajoną w nim rozmaitością skarbów. Tchnieniem tajemnicy owiać pragnie ogólne zarysy i rozbłyski zjawy, gdy realizm jest odtworzeniem skomplikowanej drobiazgowości, notowaniem bystrym i skrzętnym szczegółów, by wytrysło z nich tętno życia i prawdy.

Tyle jednak było w Słowackim wrażliwości i chłonności wobec bogactwa obserwacji, tyle bystrości krytycznego poznania i tyle różnorodności w metodach kształtowania postaci i obrazów, w stosowaniu władczym środków artystycznych, że stać go było na wielkie twory realizmu.

Pierwszym niepewnym krokiem w tym kierunku, pobudzonym przez modę literacką, była próba walterskotowskiego trochę humorem zabarwionego romansu w języku francuskim, *Król Ladawy*. W pięciu rozdziałach, po których napisaniu (w styczniu r. 1832) powieść została przerwana, autor oparł się częściowo na wspomnieniach obserwacji własnej, opisywał miejsca, które widział, portretował osoby, które znał osobiście lub ze słyszenia, i starał się wprowadzić drobiazgi charakterystyczne. Pewne wątki treści i pewne rysy techniki tego rozpoczętego ledwie romansu po latach wrócić miały w „Beniowskim".

Istotną jednak podnietę do zmienienia postawy wobec zjawisk i tematów dała obfitość wrażeń podróżniczych w drodze na Wschód. U poety hartującego się fizycznie i moralnie silniejszy i bezpośredniejszy staje się kontakt z wrażeniami życia. U artysty, który poza marzeniem, wspomnieniem i literaturą zaczyna wciągać w obręb swej sztuki odświeżającą nowość bystrej obserwacji, poczyna się rozwijać różnorodność metod i w sestynach „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu" pozwala wirtuozostwo ćwiczyć w coraz to odmiennej technice opisów, a popisowym okazem konstruowania obrazu plastycznego czyni strofy o klasztorze Megaspileon w pieśni VII. Wkrótce potem pisząc listy poetyckie z Egiptu Słowacki zmierza celowo do tego, by oddawać tylko świetność wrażeń wzrokowych, odtwarzać zewnętrzną powłokę, malować i rzeźbić słowami — niekiedy z mickiewiczowską plastyką, niekiedy z oddźwiękami opisowej techniki Trembeckiego.

Ważniejsze jednak od dążenia do prawdy opisu było dążenie do prawdy w ukazywaniu psychiki ludzkiej — i ono to miało osiągnąć wyżyny artystycznego realizmu. Poeta, który w fantastycznym zespole elementów sprzecznych składających się na harmonię „Balladyny" starał się o to, by dać postaciom (jak wyraził się w jednym z listów) „prawdziwe, ludzkie serca" — był poetą-psychologiem, był w literaturze naszej odkrywcą odrębnego piękna stanów psychicznych, które interesują go same w sobie, nie tylko jako źródło postępowania. Począwszy od zagadkowej, czarującej, a kryjącej pustkę wewnętrzną kobiecości Marii Stuart i od wniknięcia w ból zwykłego człowieka z ludu Nicka — darzył polską poezję galerią postaci imponująco różnorodną. Wiec najpierw w „Godzinie myśli" dwoisty portret psychiki romantycznej duszy dziecięcej i młodzieńczej, delikatnej i nieodpornej, z przędzy marzeń i wspomnień i przeczuć utkanej, przepojonej życiem wyższym, nieuchwytnym, drażniącym, upajającym. Potem dalsze rozwinięcie „chorej duszy" w „jaskółczym niepokoju" Kordiana, w splocie marzycielstwa i zapału z chorobliwością nerwową, w niesamowitej fantastyce załamania się duchowego wśród naporu zjaw Strachu i Imaginacji. „Horsztyński" pogłębia ujęcie psychiki romantycznej w pięknie i tragizmie Szczęsnego, w bolesnej bezkierunkowości jego życia i straszliwym niszczeniu go przez ciosy nieszczęścia. A potem — po nieudałym eksperymencie, by przez realizm charakterystycznych rysów uprzytomnić prawdziwego przeciętnego szlachcica w Dantyszku — opanowanie stylu realistycznego stwarza w „Lilli Wenedzie" Lecha i Gwinonę.

W tragedii wenedyjskiej, która trzy style — idealizm stylizujący, realizm i karykaturę — rozdziela między trzy grupy postaci — arcydziełem realizmu psychologicznego jest Gwinona, tak prawdziwa w złośliwej histerii okrucieństwa, w zakłamaniu, w słabości maskowanej pozorami siły; grupuje się około cech podstawowych zespół rysów znamiennych, w każdej scenie, w każdym niemal słowie odsłania się jakaś nowa strona duszy, aż wystąpi w pełni człowiek żywy, indywidualny, jako całość nowy, lecz wzięty ze sfery dostępnego ogólnie doświadczenia.

Rosła od czasów podróży wschodniej tendencja realistyczna, może nie bez związku ze wzmagającym się realizmem autorów francuskich, ale bardziej jeszcze w związku z nowymi zjawiskami literatury polskiej. Przecież różnicowania języka osób mówiących w „Balladynie", obdarzania ich językiem różnych warstw socjalnych nauczył się Słowacki od „Pana Tadeusza", świeżo ogłoszone pamiętniki Paska wraz z epopeją litewską pobudzały do wniknięcia w prawdziwą fizjognomię dawnej Polski, a podnietę nową dawał Rzewuski „Pamiątkami Seweryna Soplicy" — i rywalizował z nimi humor staropolski, jakim Słowacki przepoił „Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki". Doszło do tego, że nie udawały się już koncepcje zabarwione idealistycznie, fantastycznie — i że fantastyczny dramat o Beniowskim przekształcił się w realistycznie zabarwioną, fałsze romantycznej pozy atakującą epopeję kapryśną.

Na równi z humorem i dowcipem bojowym realizm zyskał tu zadanie odpowiednie: ogarnąć miał całość dawnego życia polskiego jak w eposie Mickiewicza, jak w powieści Walter Skota. Czerpał i z aktualnych tarć emigracyjnych, ściągających marzyciela na grunt realny, i ze wspomnień „kraju lat dziecinnych", i z doświadczeń podróżnika, i z odczuwanej silniej niż kiedykolwiek — radości życia i tworzenia. Wprowadzał niekiedy dokładność opisu, uwydatnieniem gestów, zwracaniem uwagi na szczegóły dawał postaciom piętno ludzi z krwi i kości. Przede wszystkim dziarskiemu, naprawdę młodemu bohaterowi (tak prawdziwie młody był również Mazepa). Ale korzystały z nowego tchnienia nawet osoby idealizowane: Aniela w chwili rozłąki nie zapomina o lekkiej kokieterii, rusałczana Swentyna ma język chłopki ruskiej, Ks. Marek zachował coś z mnicha-rubachy, a temperament ma ognisty, szlachecki i żołnierski.

Realistą jednak w pełnym znaczeniu okazał się Słowacki dopiero w „Fantazym". Nie przestał być romantykiem w błyskach fantazji i w światłach wyżyn duchowych rozkochanym. Ale budował dramat prawdziwie ludzki i dzisiejszemu również człowiekowi bliski, nie romantyczny. Po części zrobił to i w „Horsztyńskim", w owych wstrząsających dziejach ruiny dusz szlachetnych wśród gruzów walącego się państwa. Teraz wszakże kreślił obiektywnie ludzi współczesnych, nie stwarzając dystansu między czytelnikiem czy widzem a bohaterem. Jeśli „Horsztyński" tkwił mocno w rzeczywistości dziejowej oligarchiczno-magnackiego ustroju, to „Fantazy" był pełnym prawdy obrazem obyczajów i sytuacji socjalnej, przedstawiał zrujnowaną rodzinę arystokratyczną, niemal po balzakowsku motorem czynił pieniądz, odsłaniał strukturę materialną społeczeństwa. Na tym tle dał analizę i diagnozę romantycznej choroby duszy; w Fantazym i w Idalii z wyrafinowaną subtelnością psychologii ukazywał fałszywą postawę romantyczną wobec świata. Nie znała dotąd takiego wycyzelowania rysów psychicznych poezja polska. Z przedziwnym utrzymywaniem się na linii granicznej między współżyciem z postaciami a ścisłością chłodnej obserwacji, ze zdumiewającym oscylowaniem między blichtrem fałszu poetyckiego a poezją prawdziwą — zbudowane zostało studium psychologiczno-etyczne o fałszywym stosunku psychiki indywidualnej wobec życia. Było ono wyrazem nowej postawy etycznej, co kazała „przyjaciela Moskala", człowieka prostego o zabarwionej realistycznej mowie, wynieść nad sferę kultury przerafinowanej, osądzić i odrzucić romantyczną pozę i hołd złożyć prostym i wielkim uczuciom, prostym i wielkim cierpieniom.

Taka była ideologia tragikomedii, w której osiągnięty został jeden jeszcze triumf: przetopienie języka potocznego w poezję, przelanie pozorów toku prozaicznego w formę kunsztowną, oddanie konwersacyjnego wiersza, czarującego wdziękiem i lekkością, na usługi poetyckiego realizmu. Do wyżyn dochodził on tutaj na terenie dramatu współczesnego, jak na terenie dramatu historycznego zabłyśnie w „Złotej Czaszce".

Zdaje się, że „Uwagi nad dramatem" Dominika Magnuszewskiego, stwierdzające w Polsce brak prawdziwego dramatu, żądające, by w nowym jakimś dramacie uprzytomnić zgodnie z prawdą „szorstkie życie przodków, prędszej ręki niż języka", by „szorstkiemu wiekowi" użyczyć „szorstkiego języka" — pchnęły Słowackiego do prób nowego dramatu historycznego, mającego nie baśń przynosić jak „Balladyna", nie mit jak „Lilla Weneda", nie romans jak „Mazepa", lecz — prawdę. Nie studiami historycznymi chciał poeta prawdę tę zdobyć; w duchu romantyki uważał za wystarczające — wczuć się w epokę ludzi twardych, mocnych, brutalnych i język ich do takiej koncepcji dostosować. Tą drogą szedł w niedokończonym „Wallenrodzie" i w „Janie Kazimierzu", którego część przeważna zaginęła, tak że tylko początek daje dowód, jak twórca wyczuł po raz pierwszy tętno rycerskiej i rubasznie — sarmackiej epoki „potopu".

O wiele wyraziściej jeszcze przemówić mogła prawda dawności, gdy wspomnienia krzemienieckie, rodzinne, zasiliły obraz. Utwór, który śladem „Horsztyńskiego" zwrócił się ku prozie, choć ją wierszami przeplatał wyjątkowo, utwór, który z idylli patriarchalnej domu staroszlacheckiego przejść miał w tragedię, tchnie pełnią dawnego życia. W dramacie o Strażniku w „Złotej Czaszce" zharmonizowana była codzienność z patosem wypadków dziejowych, a język znakomicie zindywidualizowany barwił się u pani Strażnikowej soczystością potocznej mowy, rytm rozszlochania miał w skargach Agnieszki, sztywność komiczną u drewnianego człowieka w aksamicie, pana rejenta Gąski a w przemowie Strażnika na mogile zespalał szorstką twardość i polot, prostotę i stylowość.

Towianizm nie dopuścił kontynuowania „Złotej Czaszki"; sprawił, że fragmentem tylko jest dramat, który może byłby — „Panem Tadeuszem" Słowackiego.

Fala mistyki stłumiła dążności realistyczne, chociaż brał z nich soki żywotne Semenko w „Śnie srebrnym Salomei", choć ostatni ich przejaw znajdzie się w „Rozmowie z matką Makryną Mieczysławską", przedtem zaś jeszcze silniej się one zaznaczą w „Agezylauszu", gdy Agezylausz brzydotę słowa prozaicznego dołączy do wyrazistej brzydoty moralnej, a sędziwa Archidamia gospodarna, zahukać mogąca dom cały, dostojność matrony zjednoczy z sarmacką rubasznością.

Ten dramat o spartańskim królu-reformatorze, królu-rewolucjoniście Agisie inne nadto daje świadectwo: że mistyka jakkolwiek przesłaniała niekiedy rzeczywistość ludzką postaci tworzonych, nie zmąciła rozumienia rzeczywistości zbiorowej, dziejowej. Słowacki z jasnością nadzwyczajną uświadamiał sobie przełom historyczny i postulaty przyszłości. Stworzył wyjątkowy dramat, który rewolucję narodową utożsamiał z konieczną rewolucją socjalną. Temu poczuciu rzeczywistości nie mniej silne świadectwo dawały rozpłomienione mistycznie wiersze „Odpowiedzi na Psalmy Przyszłości". Był to drugi po „Odzie do młodości" poetycki manifest realnych dążeń romantyki rewolucyjnej — i jednocześnie manifest rewolucji społecznej.

Juliusz Kleiner

[1]) Beniowski, p. II, w. 64—66.

[2]) List do „poety ruin" będący przedmową „Balladyny".

LEOPOLD LEWIN

ROMANCA

Żar spływa na Aragonię,
Aragonia spływa krwią.
Błogosławione dłonie,
Które kajdany rwą!

Przyszedłeś tutaj, Karolu,
Zza siódmej rzeki i góry —
Rozbić łańcuchy niewoli
Chłopom Estramadury.

Zwilżyć źródlaną nadzieją
Spalony słońcem step.
Niech robotnicy się śmieją —
Dać im radość i chleb.

Tutaj nikt się nie przedrze,
Gdzie Twoje oko rozbłysło.
Świt poił konie w Ebrze,
A w oczach mignęło Wisłą.

Żar spływa na Aragonię,
Aragonia spływa krwią.
Błogosławione dłonie,
Które kajdany rwą!

Marsz Twój gniewny i krwawy.
Żar chciwie spija rosę.
Droga do wolnej Warszawy
Prowadzi przez Saragossę.

Przez gniazdo bunkrów — Belchite,
Przez burze i skwar i wichury,
Przez grozę i krew pod Madrytem.
Przez rozpacz Estramadury.

Świt eksploduje w obłoku.
Wszystkie ataki odparte.
W trzydziestym siódmym roku
Bronił Madrytu Walter.

Krwią Aragonia spływa.
Ciążą skrzydełka ptakom.
I śpiewa romanca tkliwa
O el generale Polacco.

(Fragment poematu)

JERZY LAU

* * *

Gdy grają kaemy,
ty widzisz tokarkę,
klatkę z ptakami
i skrzydła na szybach
fabrycznej hali,
gdzie krzyczą iskry
drapieżne ptaki blasku
i mróz ścina błękit żelaza.
— Na fabryce Gerlacha
została tokarka
i sypie śnieg
tamtych opiłek.

*

Słońce brązowe,
na drzewach
miedziane orzechy,
rzeki błękitne,
rzeki zielone
kroiły jak noże
ziemie hiszpańskie
z kamieni i łez.

Oto winnice blasku
łuny nad Barceloną,
uchodzą partyzanci
co wieczór w góry
zemstę przysięgać
i witać słońce w skałach
— wolny krzak promieni.

*

„Chcę pić!"
„Ostrożnie generale,
to bandaż, nie sztandar
Czerwonej Hiszpanii".
— I pomsty szukają
żołnierze w ataku.

(Fragment poematu)

ZOFIA SZLEYEN

Ostatnie zebranie z Walterem

Znane jest uczucie braterstwa broni, ale to, które łączy wszystkich bojowników o wolność Hiszpanii jest wyjątkowo bogate w treść. Związał ich patos rewolucyjnych bojów, bojów często rozpaczliwych, ale zawsze pełnych nadziei w zwycięstwo sprawy hiszpańskiego ludu. Z tej nadziei wyrastała druga: uwolnienie Polski od faszyzmu. Droga była daleka, prowadziła przez obozy koncentracyjne Europy i Afryki, przez uparte walki we wszystkich niemal częściach świata. Życie dało pierwszeństwo drugiej z tych nadziei.

Może właśnie niedokończony bój za Pirenejami jest jednym z głównych elementów tych uczuć, jakie wiążą wszystkich z całego świata ochotników Brygad Międzynarodowych, zwanych w ich „międzynarodowym" języku „Voluntarios de las Brigadas Internacionales". Więź wzajemnej gorącej przyjaźni jest może odmianą ich hiszpańskiego patriotyzmu. Patriotyzmu, który się rodził wraz z pierwszym haustem hiszpańskiego powietrza, dającego wreszcie poczucie wolności. Tu człowiek oglądał powiewające na wietrze czerwone sztandary, takie, jakie we własnym kraju mógł tylko czasem, z narażeniem życia zarzucić nocą na słup telegraficzny. Tu gdzie po raz pierwszy w życiu powiedział do policjanta „towarzyszu", a „ty" do każdego antyfaszysty...

Uczucie wdzięczności dla tego kraju i jego mieszkańców zrodziło się u Dąbrowszczaków nie tylko dlatego, że zdobywali tutaj własną wolność. Na hiszpańskiej ziemi wolno im było bić się za wolność Polski. Wdzięczności nauczył ich doświadczony w walkach rewolucyjnych towarzysz i wódz, przyjaciel i ojciec — Walter.

Legendarny Walter, który stał pod gradem kul na okopie, a do żołnierzy krzyczał, aby się kryli. Ten dowódca Czternastej Brygady „La Marseillaise", który uczył Francuzów miłości do hiszpańskiego ludu. Generał Walter, dowódca 35 Dywizji Międzynarodowej, który korzystał z każdej sposobności, aby „skoczyć do naszych chłopaków" do XIII Brygady Dąbrowskiego, lub do redakcji „Dąbrowszczaka". Robotnik-komunista Karol Świerczewski, który pierwszy sformułował w prostych, jasnych słowach nieuświadomione uczucia Dąbrowszczaków, że na polach Hiszpanii polscy bojownicy uczą się walczyć o Polskę Ludową.

Niewielu spośród Dąbrowszczaków, poszukujących wolności wśród skał Aragonu i oliwek Katalonii znalazło ją na własnej ziemi. Za Pireneje przybyło ich ponad sześć tysięcy, dziś zostało ich tysiąc. Z nich setka „Afrykańczyków" (z obozu w Djelfa) spotkała Waltera w Siedlcach w 43 roku. U jego boku zdobywali piędź za piędzią ziemię ojczystą. Z nich razem wspominali czasy ciężkich walk pod Brunete, Madrytem i Saragossą, dyskutowali zwycięstwa Guadalajary, Quinto i Belchite. Z nim razem śpiewali hiszpańskie pieśni obok pieśni polskich i rosyjskich. I stało się to, o czym marzyli niezliczoną ilość razy w madryckich okopach, szpitalach, obozach koncentracyjnych: Dąbrowszczacy przemaszerowali przez Warszawę. Co prawda nie jako Brygada im. Jarosława Dąbrowskiego, ale przecież u boku Waltera...

Generał Karol Walter-Świerczewski był człowiekiem gorącego serca. Kochał wielu i był przez wielu kochany. Toteż rzadko bywał sam. Wokół niego skupiali się wszyscy Dąbrowszczacy. Nic nie działo się bez niego, każdy projekt nabierał mocy i barw dopiero po przedyskutowaniu z Walterem.

*

16 lutego 1947 roku odbywało się zwyczajne zebranie małej łódzkiej sekcji Związku Dąbrowszczaków. Generał Walter obiecał przybyć, aby podzielić się z towarzyszami wrażeniami z podróży do Ameryki.

Była ich garstka, około dwudziestu ludzi. Generał przyszedł w cywilu, a że po ciężkim zapaleniu płuc, które przebył w Ameryce, znacznie zeszczuplał, sylwetka jego, w wysokich butach i krótkiej baranicy, żywo przypominała zebranym postać dawnego Waltera spod Teruelu, czy Brunete — smukłego, młodzieńczego, w skórzanej kurtce.

W skromnym lokalu związkowym na Narutowicza w środku izby palił się żelazny piecyk. usadowieni zaś wokół generała Dąbrowszczacy sprawiali wrażenie chłopskiej rodziny, zebranej przy kominku jakiegoś zimowego wieczora. Generał mówił spokojnie, z tym swoim nieporównanym, gawędziarsko - kpiącym wdziękiem.

„...Stany Zjednoczone chcą zająć kluczową pozycję w rządzeniu światem. Pan Bóg ich podobno do tej funkcji wyznaczył z tego prostego, wystarczającego powodu, że są bogaci. Sam Truman powiedział, że narody pokładają nadzieje w Bogu i w Stanach Zjednoczonych..."

„...Jeśli chodzi o tamtejszą Polonię, to są tam dwa związki: jeden „Kongres Polski" z Rozmarkiem na czele, a drugi — „Związek Polaków Rzymsko-Katolików". Zaprosili mnie raz na przyjęcie. Posadzili mnie obok jednej załotnej pięćdziesięciolatki, która twierdziła, że do Polski jechać nie może, bo tam dla kobiet niebezpiecznie... A ona jest jeszcze panną. Pomyślałem sobie: ty babsztylu jeden, na pewno o takich niebezpieczeństwach marzysz przez całe życie..."

„...W Ameryce są dwie partie. Oby dwie bardzo mało różnią się między sobą. Korciło mnie to, chciałem się wreszcie dowiedzieć, co oni sami myślą o różnicy między partią republikańską, a demokratyczną. Szył mi tam ubranie jeden polski Żyd. Pytam tego krawca: jaka jest właściwie różnica między partią republikańską, a demokratyczną? Odpowiedział krótko: republikanie, proszę generała, to mała garstka wielkich złodziei, a demokraci — wielka grupa mniejszych złodziejaszków. I ten krawiec miał chyba rację".

„...Mimo wszystko, klasa robotnicza Ameryki zaczyna czuć, że nie żyje pełnią życia. Potrzeba walki zaczyna rodzić się w narodzie, mimo, że przywódcy są łotrami, że prasa otępia, że kościół i szkoła czynią, co mogą, aby mgła na mózgach została. Zaczynają zastanawiać się nad celowością przemysłu wojennego i zaczynają myśleć, że należałoby go przekształcić na przemysł dla podniesienia dobrobytu pracujących. A my i razem z nami historia pracuje dla nas także w Ameryce".

„...Powiem wam jeszcze, towarzysze, że patrząc na te wspaniałe domy i auta (które nota bene bardzo by się nam przydały) dusiłem się w atmosferze Ameryki i tęskniłem za murami i za ruinami Warszawy, bo nad nimi jest czyste powietrze. I tu jest przyszłość, dla której musimy pracować".

Gdy robiłam protokół tego zebrania, nie przyszło mi przez myśl, że będę go chowała, jak relikwię. Było to ostatnie zebranie Dąbrowszczaków, na którym był obecny nasz drogi „stary". I chciałoby się, aby odżyły i utrwaliły się na zawsze wszystkie słowa, jakie kiedykolwiek wypowiedział, bo wszystkie one były słowami wielkiego, pięknego człowieka, który kochał ludzi.

Zofia Szleyen

SŁOWACKI NA SCENIE

KRYSTYNA GRZYBOWSKA

„Kordian" w teatrze Osterwy

Juliusz Osterwa swoją pierwszą dyrekcję krakowską (lata 1932 — 1935) upamiętnił szeregiem inscenizacji z dziedziny tzw. wielkiego repertuaru. Nie rozeszły się wprawdzie te inscenizacje dość szerokim echem po Polsce, ale ich znaczenie w historii polskiego teatru jest niewątpliwe. Charakteryzuje je nowe ujęcie, próba powiązania tekstu z epoką (przy jednoczesnym przemyśleniu i poszanowaniu intencji autora) oraz tak właściwe Osterwie wydobywanie poezji poprzez realizm środków, odrzucanie wszelkiej koturnowości, patosu, sprowadzenie postaci do wymiarów czysto ludzkich, jeśli chodzi o ich przeżycia, smutki, wypowiedzi, jednocześnie zaś idealizowanie tych postaci, jeżeli chodzi o atmosferę moralną, o motywy działania, które postaciom kreowanym przez Osterwę w sztukach przez niego inscenizowanych nadawały zawsze charakter heroiczny. Wyjątkiem w tym wypadku — w pewnej mierze wyjątkiem—była tylko „Lilla Weneda", typowym natomiast przykładem — „Kordian".

Praca Osterwy w teatrze krakowskim nad wielkim repertuarem, a w szczególności nad Słowackim była podsumowaniem wyników i prac całego życia i tak należy ją traktować — jako syntezę. Niestety nie miał warunków dobrych, miał złe... Scena krakowska, ambitna, ale prowincjonalna, o niewielkiej frekwencji, gdzie dwanaście przedstawień było już sukcesem, zależność od nieżyczliwego a bardzo krępującego zarządu miejskiego, a przede wszystkim brak czasu, premiery (w najlepszym razie) co trzy tygodnie, skromne środki materialne — sprawiały, że cudów trzeba było dokazywać wówczas w krakowskim teatrze; nie ma w tym przesadnym wyrażeniu żadnej przesady. Oparciem i pomocą stała się przeprowadzona w tych latach w Krakowie częściowa organizacja widowni, więc przede wszystkim teatr szkolny oraz tzw. przedstawienia zorganizowane dla klasy robotniczej. Tylko w ten sposób mógł Osterwa w ciągu lat trzech dać aż sześć inscenizacji dramatów Słowackiego, a to „Fantazego", „Mazepy", „Księcia Niezłomnego", „Horsztyńskiego", „Lilli Wenedy" i „Kordiana"... Z punktu widzenia teatralnego najciekawsze są inscenizacje „Horsztyńskiego" i „Lilli Wenedy", treściowo zaś — ujęcie i opracowanie postaci „Kordiana".

Premiera „Kordiana" przypadła (oczywiście z rozmysłu) na dzień 25 listopada roku 1933, dzień słynnej krakowskiej prapremiery w roku 1899 za dyrekcji Kotarbińskiego, a jednocześnie w stulecie samej sztuki, napisanej, jak wiadomo, w listopadzie 1833 roku. Te, a nie powstaniowe rocznice, miał na uwadze Osterwa i do nich nawiązywał. Koncepcji Kotarbińskiego i Tarasiewicza przeciwstawiał swoją, dojrzewającą przez wiele lat, bo przecież nie w teatrze krakowskim wystawiał „Kordiana" po raz pierwszy; miał za sobą już inscenizację w Reducie wileńskiej i w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Prapremiera Kotarbińskiego stała się swego czasu (wbrew przewidywaniom) triumfem sztuki i triumfem naszego dramatu romantycznego, uważanego wtedy za niesceniczny. Otwarła ona nowe perspektywy w teatrze, utorowała drogę „Weselu" i „Wyzwoleniu", nad którego koncepcją autorską silnie zaciążyła. Dlaczego? — Gdyż w ujęciu Tarasiewicza, który grał Kordiana, sztuka dostosowała się do nastrojów Młodej Polski i fin de siecle'u, Kordian był słaby, pozbawiony woli, niezdolny do czynu i dekadencki, „bezpłodny marzyciel", jak go potem przez lat wiele nazywały podręczniki... I ten brak wiary w siebie, w świat i w człowieka, brak, który był pozą i nastrojem ówczesnej elitarnej widowni — spostrzeżono przede wszystkim. Poszły z tego „dymy" nie tylko po literaturze, (Kazimierz Tetmajer!), ale po całym pokoleniu; przeciwstawił się temu ujęciu Wyspiański, na wpół świadomie w „Wyzwoleniu", formując nową postać Konrada — Kordiana. Grał Osterwa Konrada, grał i Kordiana. Świadomie wydobywał podobieństwa, jego Konrad zwalczał po kordianowsku owego „robaka smutku" i liryzowanie „was i siebie". Osterwa bowiem, tkwiąc głęboko w literaturze, ujmował jednocześnie wszystkie kreowane przez siebie postaci jako zjawiska społeczne, jako wyraz nurtu społecznego. Ku tej całości jak do wspólnego mianownika, sprowadzał je w swojej ekspresji, nie bojąc się nawet pewnej monotonii. Innymi słowami mówiąc — Osterwa nie lubił odtwarzać postaci aspołecznych; dekadentyzm Kordiana był mu obcy, przeprowadził więc nową analizę tej postaci i doszedł do innych rezultatów niż Tarasiewicz. Jakimi środkami je pokazał? Przede wszystkim samym skrótem tekstu. Podczas, gdy słynna inscenizacja Schillera daje tekst prawie pełny, Osterwa posunął się tak daleko, że w swym przedstawieniu warszawskim odrzucił nie tylko „Wstęp" i „Przygotowanie", ale i wszystkie sceny młodzieńcze i miłosne, sceny we Włoszech i w Szwajcarii, przywracając zato niegraną przez Kotarbińskiego scenę w szpitalu wariatów (bo mu była za „jaskrawą, tamującą ruch dramatyczny") — wtedy to Boy, wychowany na młodopolskiej koncepcji Tarasiewicza protestował z oburzeniem, stwierdzając, że sceny obcięte są właśnie dla „Kordiana" najbardziej charakterystyczne, że właściwie poza nimi nie ma Kordiana. I rzeczywiście — nie było go, — ale w koncepcji Tarasiewicza. Inna rzecz, że Osterwa uznał potem drugi zarzut Boya, a mianowicie, że tego rodzaju skróty odbierają dramatowi podbudowę, że za mało znamy tego pana, który nagle organizuje spisek koronacyjny, że go wskutek tego niedobrze rozumiemy. W ostatecznej inscenizacji przywrócił więc sceny młodzieńcze i sceny na Mont-Blanc. Sceny z papieżem nie uwzględnił, idąc za tradycją, sceny tej poza jednym wznowieniem „Kordiana" w reż. Trzcińskiego w Krakowie oraz inscenizacją Schillera, nie grywano w ogóle.

Juliusz Osterwa w roli Kordiana

Sala, adamaszkami wybita, w Watykanie. Papież siedzi na krześle w złocistych pantoflach, koło niego na złotym trójnogu tiara, a na tiarze papuga z czerwoną szyją. Szwajcar, odmykając drzwi dla wchodzącego Kordiana, krzyczy głośno.

SZWAJCAR: Graf Kordian, Polak!
PAPIEŻ: Witam potomka Sobieskich.
Wyciąga nogę — Kordian przyklęka i całuje.
Polska musi doznawać zawsze łask niebieskich?
Dziękczynień modły niosę za ów kraj szczęśliwy —
Bo cesarz, jako anioł z gałązką oliwy,
Dla katolickiej wiary chęci chowa szczere,
Powinniśmy hosanna śpiewać...
PAPUGA *cienko i chrapliwie:* Miserere!
KORDIAN: W darze niosę ci, ojcze, relikwiją świętą:
Garść ziemi, kędy dziesięć tysięcy wyrżnięto
Dziatek, starców i niewiast... Ani te ofiary
Opatrzono przed śmiercią chlebem eucharisti...
Złóż ją tam, kędy chowasz drogie carów dary,
W zamian daj mi łzę, jedną łzę...
PAPUGA: Lacrima Christi!...
PAPIEŻ *(z uśmiechem do papugi, machając chustką):*
Precz, Luterku! Precz, mówię... Cóż, synu Poloniae,
Byłeś-że w Piotra gmachu, w cyrku, w Panteonie?
Ostrzegam, bądź w niedzielę w chórze bazyliki,
Bo właśnie nowy śpiewak przyjechał z Afryki.
Dej mi go przysłał fezki... Jutro, z majestatu,
Dam wielkie przeżegnanie Rzymowi i światu.
Ujrzysz, jak całe ludy korne krzyżem leżą.
Niech się Polaki modlą, czczą cara i wierzą...
KORDIAN: Lecz garści krwawej ziemi nikt nie błogosławi...
Cóż powiem?
PAPUGA: De profundis clamavi, clamavi!
PAPIEŻ *(zmięszanie śmiechem pokryć usiłuje i spędza papugę):*
Precz, szatanku!
Z tiary na pastorał rusza,
Przeklęte zwierze ptasie. O mało nie powiem,
Że w niej zaklęta Lutra pokutuje dusza,
Pełna przysłówków: „ergo, ponieważ, albowiem"...
Raz, za firanką skryta, wdała się w dysputy
Z kardynałem, prezesem datarii biura.
Rozumiał, że mu doktor jakiś, tęgo kuty,
Odpowiadał na kwestie; ona trzęsła pióra,
A kardynał rwał włosy i nadrabiał krzykiem.
Papuga odrzucała odpowiedzi ślepe,
Na koniec go zabiła hebrajskim językiem,
Krzycząc: „Pappé satan! pappé satan! aleppé..."
Głupie stworzeńko! Tak to czasem Bóg pozwala,
Że słaby Goliatów rozum obala...
No, mój synu, idź z Bogiem, a niechaj wasz naród
Wygubi w sobie ogniów jakobińskich zaród,
Niech się weźmie psałterza — i radeł — i sochy!...
KORDIAN *(rzucając na powietrze garść ziemi):*
Rzucam na cztery wiatry męczennika prochy...
Ze skalanemi usty do kraju powrócę...
PAPIEŻ: Na pobitych Polaków pierwszy klątwę rzucę.
Niechaj wiara, jak drzewo oliwkowe, buja,
A lud pod jego cieniem żyje!
PAPUGA: Alleluja!...
Kordian odchodzi.

Osterwa widział Kordiana jako człowieka pragnącego działać i mającego wyraźną wizję tego działania. Dramat jego polegał na braku poparcia w społeczeństwie. Nie może działać człowiek, który jest sam jeden. Samotność bohatera i wskutek tego niemożność (nigdy niezdolność) czynu, oto jak rozwijał dalej Osterwa dramat Kordiana. Kordian pada zemdlony na progu carskiej sypialni, pojmuje, że chciał zabić widmo, że ofiara nie zdałaby się na nic, skoro jego rewolucyjnego czynu społeczeństwo nie chce, nie rozumie. Tutaj sięgał Osterwa do nastrojów samego Słowackiego; pojmował „Kordiana" jako usprawiedliwianie się poety przed samym sobą: nie mógł czynu powstańczego dokonać, skoro społeczeństwo było do tego czynu niezdolne. Odwracał się Kordian razem ze Słowackim od swego pokolenia, potępiał je, na nie przerzucał odpowiedzialność za nieudałe powstanie.. Że udział jednej klasy w czynie to zamało, że brak sprawiedliwości społecznej ten czyn hamuje... o tym nam Kordian nie mówi. Nie formułuje jeszcze też jasno idei „Anhellego", idei mesjanistycznej postawy jednostki. Zapowiada ją tylko scena w szpitalu wariatów i dlatego Osterwa, któremu ten mistycyzm był widać bliski, ową scenę włączył w swoją inscenizację.

„Czy nie widziałeś nigdy człowieka [anioła?
Co swe cierpienia ludom przynosi [w ofierze,
I gromom spadającym wystawia cel [czoła
I śmierć za Zbawiciela ponosi przy- [kładem
Za lud cierpiąc..."

Ale — (i to bardzo ważne „a l e"!) koncepcja Osterwy, jeżeli chodzi o inscenizację „Kordiana" w Krakowie, nie została w pełni zrealizowana. Mówił o tym Osterwa z goryczą i wskutek tego nie miał do tej swojej premiery tak gorącego stosunku jak np. do „Horsztyńskiego" lub „Fantazego". „Kordian" nie był w przekonaniu Osterwy pełnym dramatem społecznym i dlatego chciał go uzupełnić wystawiając jednocześnie inną sztukę, która byłaby grana na przemian z „Kordianem".

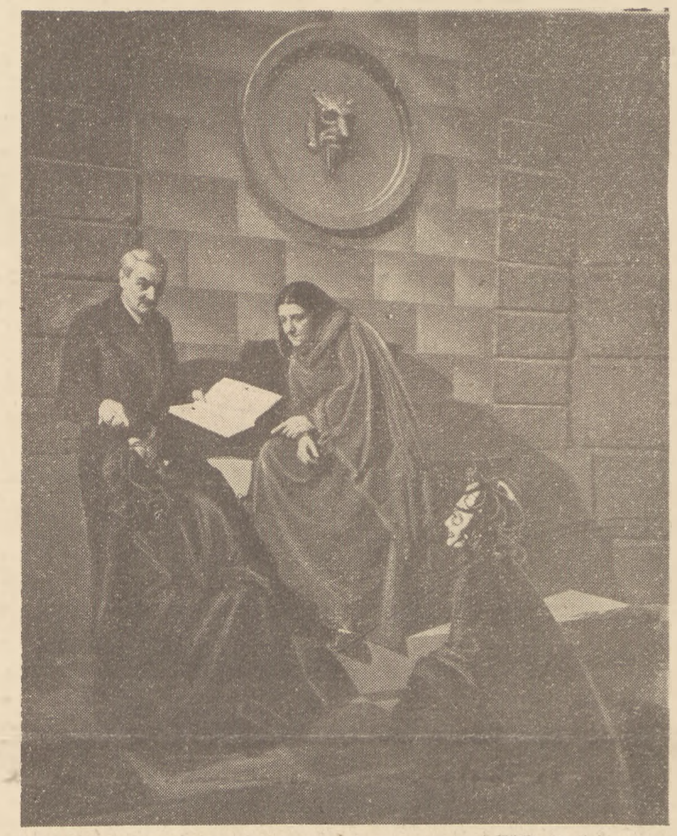
O ile mnie pamięć nie myli, wyraził się kiedyś, że tylko dlatego podjął raz jeszcze inscenizację „Kordiana". Chodziło o przerobioną z powieści sztukę Leona Kruczkowskiego „Kordian i Cham". Już samo zestawienie dowodzi, w jakim kierunku szła koncepcja Osterwy i jaką znajdował odpowiedź na dręczące go pytanie: czemu Kordian Słowackiego nie może niczego dokonać? Osterwa grał w tych latach „Sułkowskiego" i tam przeżywał pominięty w „Kordianie" problem społeczny. „Nie będziecie już batów brać na własnej ojczyzny podwórcu", powiadał Sułkowski. Już poprzednio pisałam, że Osterwa przeżywał wszystkie swoje kreacje jako całość, wydobywając z nich wspólną problematykę, dzięki czemu można mówić o „teatrze Osterwy". Niestety — ówczesne stosunki udaremniły wystawienie „Kordiana i Chama", po prostu zakazano grać tę sztukę. W pierwszym rzędzie zaprotestował ówczesny prezydent miasta Krakowa Kaplicki. Osterwa próbował wytargować przedstawienie w stylu „redutowym" po 11 wieczorem tylko dla zaproszonych, również bez skutku. A „Kordian" Słowackiego grany tylko kilka razy dla publiczności — został wykorzystany jako przedstawienie szkolne.

Formę przedstawienia cechował jak zwykle u Osterwy dyskretny i opanowany realizm, troskliwe unikanie romantycznej przesady, egzaltacji i patosu. Taką była przede wszystkim sama postać Kordiana, której Osterwa nadał akcenty głębokiej refleksyjności. Naturalistycznie ujął natomiast scenę między carem a wielkim księciem, którego w ten właśnie — rozmyślnie jaskrawo kontrastujący — sposób odtwarzał Wł. Woźnik. Scena przed sypialnią cara potraktowana została również realistycznie, a mianowicie w interpretacji widm, napastujących Kordiana, scena napełniła się tłumem owych arabesek i ściennych malowideł, o których Kordian majaczy. Zastosowanie kurtyny z gazy oraz muzyczne niemal operowanie głosami wywołały wrażenie owej niesamowitości, tak potrzebnej w tej scenie. Efekt był ogromny, gorzej, że przesłonił większości recenzentów prawdziwy sens tej premiery.

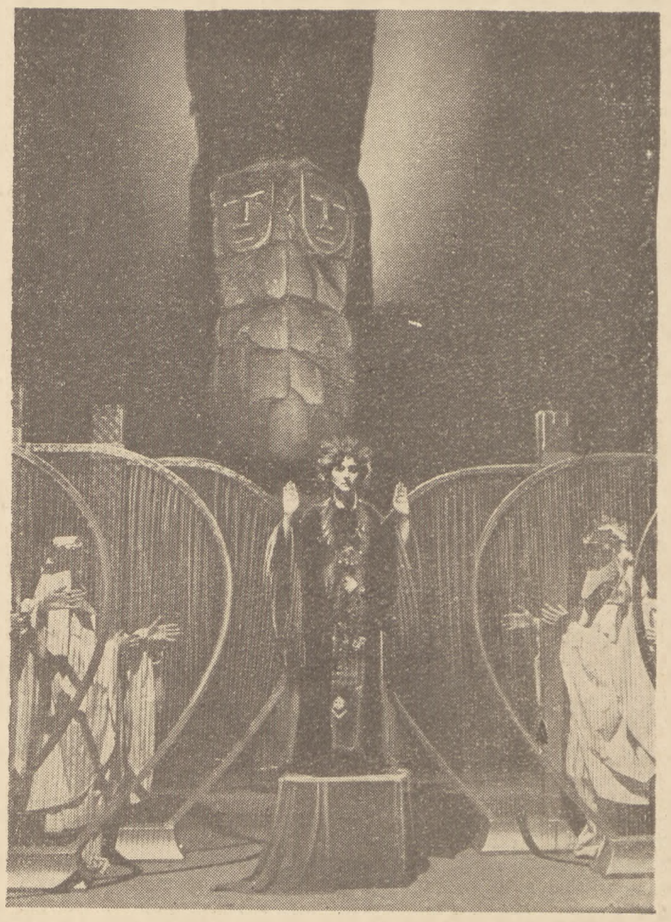
Krystyna Grzybowska

Stanisława Wysocka w roli Balladyny

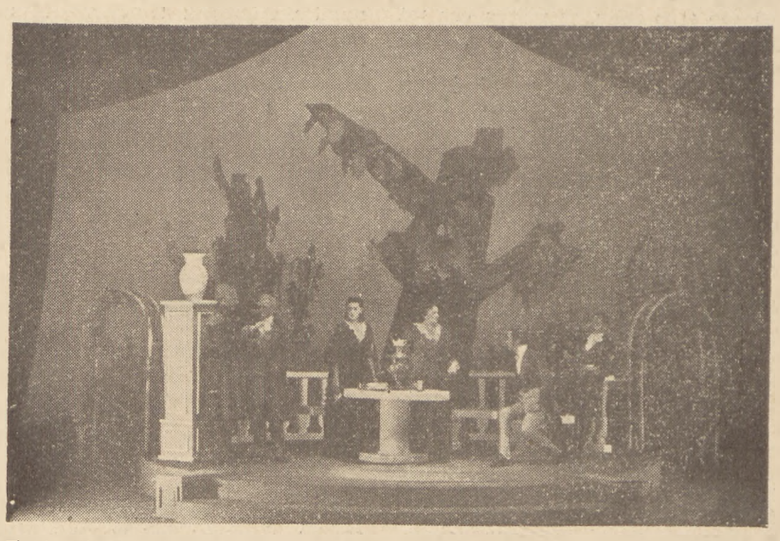
Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu (dyr. Brackiego): „Mazepa". (W roli Mazepy J. Osterwa)



Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie (dyr. Osterwy). Podczas próby „Beatrix Cenci". Reżyser: St. Wysocka. Scenograf: K. Frycz



Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie (dyr. Osterwy): „Lilla Weneda". Reżyser: J. Osterwa. Scenograf: K. Frycz



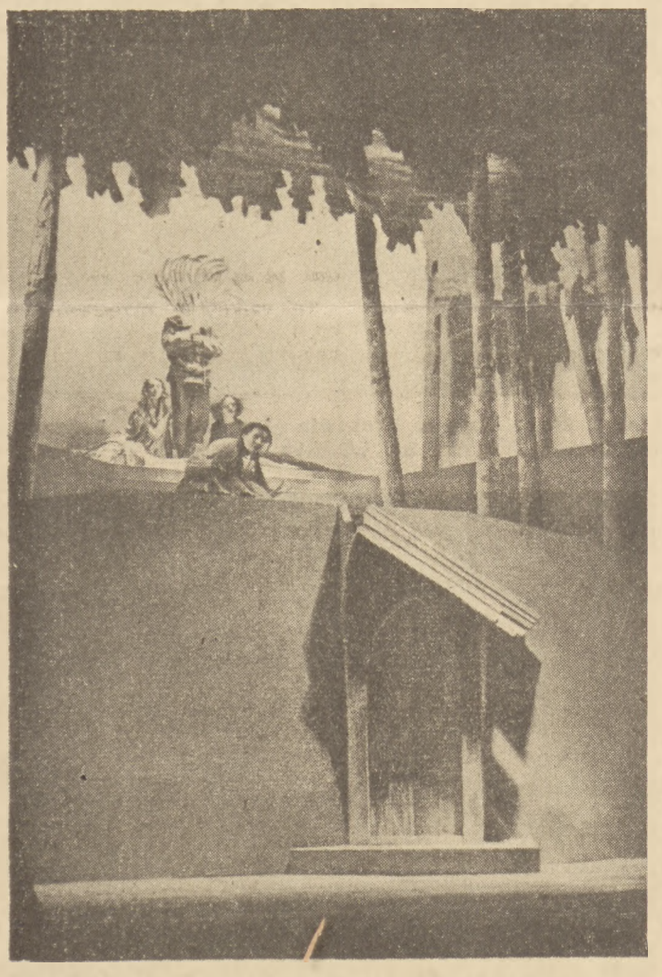
Teatr St. Jaracza w Olsztynie, (dyr. Strachockiego). „Fantazy". Reżyser: Strachocki

SŁOWACKI NA SCENIE

Ludwik Solski, jako Horsztyński („Geniusz sceny")

Gustaw Buszyński jako Derwid w „Lilli Wenedzie". (Teatr Polski, Warszawa)

Władysław Brackl jako Wojewoda w „Mazepie". (Teatr Dolnośląski, Wrocław)



Teatr „Wybrzeże" w Gdyni (dyr. Galla). „Balladyna". Reżyser i scenograf: I. Gall

PAWEŁ HERTZ

DZIAŁACZ IRREDENTY

Jechali w siedmiu — Feliński, Fredro, Niewiarowicz, Czarnowski, Tchórzewski, Janiszewski, i Juliusz. Mały Kornel Ujejski został w Paryżu, ale i on niedługo ruszy do Galicji.

Minęli entuzjastyczne wtedy dla Polaków Niemcy, które widziały dotąd tylko jak Polacy ciągnęli ze Wschodu na Zachód — w 1831 roku i 1846; do Berlina dotarli koleją. Stąd dyliżansem odbyli podróż do Poznania!

Zrewolucjonizowany lud berliński otworzył więzienia i w pierwszym rzędzie wypuścił politycznych więźniów polskich, którzy siedzieli tu za spiski roku 1846. Powstanie poznańskie znalazło cały swój sztab w celach Moabitu. Mierosławski, Stefański, Libelt objęli stanowiska kierownicze w komitecie narodowym, który dyrygował politycznym i militarnym ruchem powstania. Komitet poznański spodziewał się, że prowincja pozostająca niegdyś pod zaborem pruskim stanie się polskim Piemontem, że stąd przy sprzyjającej sytuacji, którą mogłaby stworzyć jedynie zwycięska rewolucja w Niemczech, pójdzie atak na ostatnią twierdzę despotyzmu leżącą tuż za granicznym kordonem — na zabór carski.

Główną troską lewicy komitetu było to, czy chłopi zechcą poprzeć powstanie. Pamiętano rok 1846. 25 marca 1848 roku w odezwie komitetu narodowego do ludu sformułowano w sześciu punktach politykę wobec chłopów, przyznając im całkowite równouprawnienie, obiecując nadział ziemią, równość wobec prawa i dostęp do urzędów. Księża z ambon nawoływali do walki z zaborcą, proklamując, może trochę zbyt późno, wolności republikańskie.

Do Poznania, wówczas już oblężonego, musiał Juliusz przekradać się pieszo, dyliżans bowiem do miasta wjechać nie mógł. Był to zdaje się dzień 10 kwietnia, gdy Słowacki stanął w Poznaniu. Rząd pruski chwilowo oszołomiony rewolucją berlińską, już wtedy, w pierwszych dniach kwietnia, odzyskał jak gdyby równowagę i gromadził swoje karne wojska w Poznańskim, by stłumić rewolucję polską. Willisen wysłany przez gabinet berliński próbował doprowadzić do rozejmu i swoją łagodnością rozwścieczył reakcję niemiecką. Odwołano go potem a na jego miejsce wysłano Pfuehla. 10 kwietnia Willisen ostrzegł Mierosławskiego, że armia pruska gotuje się do ataku na Środę. Zawarto ugodę jarosławicką, ale chłopi, którzy ochotniczo wstąpili do powstańczych wojsk polskich nie chcieli oddać kos i szlachetny Libelt niemałe miał trudności, by wytłumaczyć im zawiłe drogi dyplomacji. Niewiele to pomogło i rozpoczęły się partyzanckie boje, co postawiło komitet poznański w trudnej sytuacji. Toteż komitet rozpadł się natychmiast na dwie frakcje — prawą i lewą. Prawa była za ugodą, lewa, w której skład wchodził Stefański, Libelt, Andrzejewski i inni, gotowa była bić się. Wojsko polskie w księstwie było wojskiem chłopskim. Delegaci wojska zebrani 28 kwietnia w Miłosławiu oświadczyli, że bić się będą o Polskę demokratyczno-republikańską i ogłosili swoim wodzem Mierosławskiego. Pod Miłosławem odniesiono też wielkie zwycięstwo.

Tak więc przyjazd Słowackiego do Poznania nastąpił w chwili mało dla powstańców pomyślnej. Młodzi towarzysze Juliusza ruszyli w pole, on sam chory i już zgorączkowany pozostał w mieście, gdzie zamieszkał w domu rodziny Bukowieckich. Jeden z synów gospodarza tak po latach opisuje pierwszy wieczór Juliusza w tym domu: „...Staję u progu poeta w czarnem ubraniu, wsparty na obu dłoniach, tak głęboko zaczytany, że nie widzi, nie słyszy głośnych ukłonów. Podchodzę do niego — widzę jego blade, ciemne oblicze pochylone nad księgą... — to Pismo święte. Onieśmielony, szepnąłem zlecenie, a gdy spojrzał i odezwał się do mnie, tom czuł, że mu dziecinnie przerywam rozmowę, jaką on w tej chwili może z samym Bogiem toczył, rozmowę o Ojczyźnie, której próg po tylu latach po raz pierwszy przestąpił z tak silnie bijącem sercem. Czułem, że mię ogarnia bojaźń i wstyd i wybiegłem".

Jeszcze przed kapitulacją Komitetu, której oparło się lewe jego skrzydło, a której nie uznały, jak już wspomniałem, obozy wojskowe, odbywały się nieustanne posiedzenia, na których między innymi rozpatrywano sprawę uzbrojenia ludu. Było rzeczą oczywistą, że prawica komitetu nie życzy sobie, by lud był uzbrojony, obawiano się bowiem, by chłopi nie ruszyli na dwory. Toteż komitet prowadził politykę zwłoki. Sam Mierosławski był niechętny wojnie partyzanckiej, przeciwko której wysuwał głównie zarzuty natury czysto militarnej, sądzić jednak należy, iż i jemu chodziło o to, by uniknąć spontanicznego ruchu uzbrojonych mas chłopskich. Słowacki bywał na tych posiedzeniach, przyglądał się kunktatorstwu Komitetu i uwiecznił je w satyrycznym wierszu „Poznańczanie".

Gotują się na powstanie —
Pobłogosław Panie Boże!
Tak jako kaczki za morze,
Wybierają się na wroga
Już — już... Wiwat Poznańczanie!

Potrzeba pierwej mospanie
Obliczyć wielu nas stanie
I na koniach i bez koni,
I trzeba zakupić broni
I haj! Wiwat Poznańczanie!

Słowacki był gorącym zwolennikiem masowego wystąpienia chłopów i sprawa uzbrojenia wydawała mu się mało ważna. Starczą kosy. Toteż ironizuje dalej w swoim wierszu wskazując, że każda broń w ludowym powstaniu jest dobra, a także dobry jest każdy, choćby nielegalny sposób jej otrzymania:

Wprawdzie jakiś tam półgłówek
Krzyknął na radzie wojennej
Że można broni kamiennej
Użyć — albo dubeltówek —
Chciał zdradzić — szelma, pół-
[główek!

Przez warty obluzowane
Śmielszy, ów syn sukinsynów
Radził dostać karabinów
I zaraz zaczął strzelanie
I ruch. Wiwat Poznańczanie!

Tymi, co chcieli „zaraz zacząć strzelanie" ufni w siłę masowego powstania ludowego, byli członkowie lewej frakcji Komitetu, a wraz z nimi Słowacki.

Młodziutki Klaczko, wówczas jeszcze demokrata i zwolennik Mierosławskiego, przybywszy do Poznania jako korespondent specjalny jednej z liberalnych gazet niemieckich, brał udział pewnego dnia w kwietniu 1948 roku w posiedzeniu Komitetu. Odbywały się właśnie namiętne debaty nad tym, czy wystąpić zbrojnie czy też czekać. Jak zwykle nie było jedności. Stefański, Libelt domagali się zbrojnego wystąpienia, hrabia Gustaw Potworowski i biskup poznański oponowali z płaczem, by kosynierów na pułki pruskie nie puszczać! Potworowski wołał, że lepiej „urządzić rewolucję" w Poznaniu z barykadami, byleby tylko nie wprowadzać w ruch chłopstwa. „Wtem — zwierzał się Klaczko pod koniec życia nieprzychylny już wspomnieniom własnej młodości — otworzyły się drzwi i jeden z członków (już nie pamiętam który) wprowadził jakiegoś smagłego bruneta o delikatnych rysach, o wyschłej, śniadej twarzy z suchotniczymi rumieńcami na zapadłych policzkach i zamiast przedstawić go zgromadzonym, zaczął po kolei przedstawiać ich jemu. W końcu dopiero, gdy już zdążył przedstawić nas wszystkich, dodał głośno, wskazując nań ręką: „Słowacki, poeta". Wytoczono przed nowoprzybyłymi całą sprawę od początku. Libelt odczytał powtórnie całą odezwę, Stefański jak poprzednio gardłował za nim, biskup i Potworowski znów mu oponowali z płaczem... Na to powstaje Słowacki.... i stojąc z rękoma skrzyżowanymi na piersiach, zaczął mówić podniesionym głosem: „Cóż wy myślicie? Wam się zdaje, że dzisiej potrzeba jeszcze jak dawniej armat, pułków, oficerów? A ja wam powiadam, że dzisiaj przyszła epoka świętej anarchii..." Chciał mówić dalej, ale mu nagle przerwał Stefański... rzucił mu się w zachwycie do nóg i wyciągając ręce krzyczał: „Mistrzu! Wielkie słowo rzekłeś!....."

Juliusz już ani słowa na tym zebraniu nie powiedział. Odezwy nie uchwalono. Gdy Komitet dyplomatyzował, wojsko chłopskie toczyło walki. Przeważające siły pruskie zgniotły jednak ludowe powstanie, rewolucja w Niemczech zagasła, a Fryderyk Wilhelm nie zamierzał bynajmniej wycofywać się z Poznańszczyzny.

Drugiego dnia Wielkiejnocy czyli 24 kwietnia 1848 roku pisze Juliusz do matki z poznańskiego domu państwa Bukowieckich: „Nie wiem wcale jak długo wypadnie mi tu zabawić, a ty, Najdroższa, wiesz, że dłużej niż potrzeba nigdzie teraz nie zabawię, ale będę śpieszył i kierował tak, abym jak najprędzej u ciebie stanął... Nie odpisuj mi, bo może tak długo tu nie zostanę — abym list twój odebrał... Wszystko tu jeszcze mgliste i nierozjaśnione... Teraz więcej nie piszę, bo jestem rozerwany na myślach".

Nazajutrz już sytuacja się wyjaśnia. Komitet kapituluje, chłopi wstępują do walki. Mimo bitew szczęśliwych, klęska jest bliska. Do Poznania przybywa generał Pfuehl. Ogłoszone zostają prawa doraźne, policja szuka pilnie. Słowacki jako emigrant miał prawo korzystania z amnestii, ale w granicach Poznańskiego pozostać mu nie było wolno. Patrol, który się zjawił w domu starego majora Bukowieckiego, polecił Juliuszowi opuścić miasto w ciągu godziny. Spakował więc swoją niewielką torbę, może tę samą, z którą przed laty uciekał z Warszawy, i ruszył w stronę postoju dyliżansów. Po drodze spotkał go, bladego i wzburzonego, ów młody Bukowiecki, którego wspomnienie cytowałem, a którego pamięć przechowała jeszcze i to ostatnie zdanie, jakie Słowacki miał mu powiedzieć w poznańskiej cukierni Prevostiego, dokąd wszedł przed drogą, by pokrzepić się winem.

„Gdy znowu wlokę się w daleki świat, a wiem, że na zawsze, więc strzemiennego polskim obyczajem. Gorzki to kielich pożegnania, wychylam go za wszystkich w twoje ręce, do wszystkich twoich, do wszystkich. Powiedz im o tem — gdy ich zobaczysz!'" I trącili się kieliszkami. Szkło zadzwoniło niby sygnał dyliżansu.

O czwartej po południu, eskortowany przez policjanta, który pilnował czy uciążliwy cudzoziemiec naprawdę opuszcza Poznań, Juliusz Słowacki odjechał w stronę Wrocławia.

Paweł Hertz

Fragment z książki o Juliuszu Słowackim, która ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

IRENA KRZYWICKA

TRZY

W „Prawdzie" pisywał Krzywicki najdłużej, prawie 16 lat — od 1885 roku. Miał w tym piśmie warunki niezbędne dla pisarza: mógł się w pełni rozwinąć: mógł pisać jak i co chciał. Pod tym względem Świętochowski, jako redaktor był niezwykle tolerancyjny, jeżeli zważyć, że nie podzielał poglądów swego czołowego publicysty. Był mądrym redaktorem i dobrze na tym wychodził, a w sukces pisma wkładał nie mniej ambicji, niż we własną karierę literacką.

Praca w „Prawdzie" jeszcze z tego względu była dogodna, że można było w niej liczyć na stały zarobek i jakoś ułożyć sobie budżet.

W przeciwieństwie do pańskich kaprysów Wiślickiego, u którego nigdy nie było wiadomo, czy i kiedy umieści artykuł, który prowadził osobliwą politykę polegającą na tym, by jedno nazwisko nie zjawiało się na łamach jego pisma zbyt często; w przeciwieństwie do chronicznej niewypłacalności „Głosu" — „Prawda" płaciła regularnie, choć mało, i nie bała się umieszczać atrakcyjnego współpracownika w każdym numerze, a nawet dawać naraz po parę jego większych i mniejszych prac. Była to polityka rozumna, bo czytelnicy przywiązują się do pewnych rubryk i do pewnych nazwisk. Mając tak płodnego i różnostronnego publicystę jak Krzywicki, „Prawda" umiała wydobyć z niego więcej interesującego materiału niż jakiekolwiek inne pismo.

Skromniutki zarobek (40 — 50 rubli miesięcznie) był podstawą utrzymania dla rodziny uczonego. Wierszówka, jaką otrzymywał wynosiła dokładnie czwartą część tego, co zarabiali burżuazyjni dziennikarze w „Kurierze Warszawskim". Ale za to ileż warta była swoboda pisania i możność prześlizgiwania się tuż pod nosem cenzora z ładunkiem nowych, rewolucyjnych myśli!

Krzywicki był stałym czytelnikiem „Prawdy" od pierwszych lat uniwersyteckich, ale zniechęcił się do niej, kiedy w r. 1881, w okresie licznych aresztów i rewizji w kołach socjalistycznych, Świętochowski napisał nieprzyjemny w tonie i treści, lojalny, ugodowy artykulik. Ta „rozsądna" postawa odpychała Krzywickiego przez wiele lat od „Prawdy" i wiele go to kosztowało, gdy po nieudałej rozmowie z Wiślickim*) wyjeżdżając za granicę i nie mając z czego tam żyć, poszedł do redakcji i zaproponował Świętochowskiemu współpracę. Redaktor przyjął go uprzejmie i obiecał drukować, jednak wewnętrzne hamulce w stosunku do pisma były w Krzywickim zbyt silne i w rezultacie nie potrafił z siebie nic wydusić, mimo iż w Lipsku a później w Paryżu obiad jego składał się najczęściej z dwóch jajek, czasem tylko z chleba z paroma kawałkami cukru.

Na łamy „Prawdy" dostał się Krzywicki właściwie przypadkiem. Artykuł, który posłał do „Wędrowca" wydał się tam za trudny i jeden ze współpracowników, nie porozumiewając się z autorem, oddał go Świętochowskiemu. Początek był zrobiony i odtąd nazwisko Krzywickiego poczęło się coraz częściej ukazywać na łamach tego pisma. Po pewnym czasie Świętochowski powierza mu zredagowanie przekładu Morgana, dokonanego przez ukochaną „herolda prawdy", piękną panią Bąkowską. To ich zbliża; a ostatecznego zespolenia tych dwojga ludzi dopełnia fakt ukazania się „Głosu", do którego przechodzą dwaj najwybitniejsi poza redaktorem publicyści „Prawdy", wymienieni już Popławski i Bohusz 2) Popławski zresztą na odchodnem w obrzydliwy sposób napadł na Zapolską, pisząc paszkwil „Sztandar ze spódnicy", i potem obił kijem na ulicy dziennikarza, który stanął w jej obronie. Kto dziś wie o Popławskim, a Zapolską zaś ciągle się gra... Kiedy się pomyśli, że Tarnowski ośmielił się powiedzieć o Orzeszkowej, iż narobiła więcej szkód narodowi polskiemu niż Murawiew - Wieszatiel! Ale to nawiasem.

Dotkliwą lukę powstałą w piśmie udało się zapełnić dzięki ogromnej płodności Krzywickiego. Miał on zamiar zresztą obsługiwać także „Przegląd Tygodniowy" i „Głos", ale jak to zaznaczyłam poprzednio, właśnie „Prawda" stała się przyczyną zerwania z tymi dwoma pismami. Wiślicki się obraził, że Krzywicki go „zdradza", a „Głos" po „Złudzeniach demokratycznych" przeszedł zdecydowanie na prawo.

Stała współpraca Krzywickiego przysporzyła „Prawdzie" prenumeratorów. Nie tylko młodzież uniwersytecka, ale i robotnicy wyrywali ją sobie, aby usłyszeć legalnie wypowiedziane socjalistyczne słowo, uczyć się materializmu w zastosowaniu do różnych dziedzin życia. Nierzadko się zdarzało, że na uniwersytetach rosyjskich młodzież uczyła się języka polskiego, aby móc czytać te artykuły, od których grzmiało w Polsce.

Nadszedł czas, kiedy „Prawda" stała się jedynym terenem działalności publicystycznej Krzywickiego, z powodu rozejścia się z „Głosem". Mimo wszystkie zalety, nie było to pismo przyjemne, ze względu na osobę redaktora, z którym niepodobna było nawiązać bliższego kontaktu, który nie potrafił albo nie chciał stworzyć koło siebie przyjaznej, pobudzającej intelektualnie atmosfery. To była jedna z przyczyn oderwania się grupy „głosowiczów". Świętochowski, piękny, uroczysty, wyniosły i zarozumiały, ziębił jak lodowiec. Człowiek przychodząc do redakcji załatwiał czym prędzej sprawę i żegnał. Temu dumnemu odosobnieniu się Świętochowskiego sprzyjały jeszcze trudne sprawy osobiste, miłość do Bąkowskiej, burzliwe rozchodzenie się z żoną. W rodzinie władał despotycznie nad sercem sekretarki redakcji, panował niepodzielnie, ale kiedy owładnęła nim wielka miłość, uciekał z domu i z redakcji przed utyskiwaniami obu kobiet i mało bywał widzialny. Krótko mówiąc, sprawy prywatne były u niego dość ściśle związane z prowadzeniem pisma.

STANISŁAW KWASKOWSKI

„Balladyna" u Wysockiej w Kijowie

Było to dość dawno, bo ponad trzydzieści lat temu. Stanisława Wysocka, pełna życia i energii, od roku prowadziła stworzony przez siebie i grono młodych zapaleńców, teatrzyk „Studio" w Kijowie. Są to lata pierwszej wojny światowej. Zaczął się właśnie rok 1917. Na wiosnę tego roku, w marcu czy też kwietniu zaczęliśmy próby „Balladyny".

Wysocka była wtedy pod dużym wpływem i urokiem twórczości Konstantego Stanisławskiego w „Studio" moskiewskim, którego metodę i pracę poprzednio poznała, zaczęliśmy więc pracę nad „Balladyną" szeregiem prób analitycznych. Analiza dotyczyła tekstu, postaci, Stanisława Wysocka uczyła nas opanowania pięknego, ale jakże trudnego dla nas, wiersza Słowackiego. Wyjaśniała nam swoją koncepcję inscenizatorską. Tekst sztuki opracowała Wysocka w ten sposób, że powstało dziesięć czy dwanaście obrazów z epilogiem, który zresztą po kilku przedstawieniach został usunięty. Pominięta została postać Gralona i scena jego śmierci, scena między Grabcem, a tłumem przed spaloną chatą, dialog Kirkora i Pustelnika skrócono, by nie zaciemniać dwóch zasadniczych wątków: świata Goplany i tragicznych zbrodni Balladyny, dążącej do uzyskania władzy królewskiej. Postać Filona — w pewnych skrótach — ukazała się w dwóch scenach. W walce orężnej Kirkor nie ukazywał się, ginąc za sceną. W koncepcji swojej Wysocka musiała liczyć się z prymitywnymi warunkami technicznymi naszej małej, kameralnej sceny o rozmiarach 6 metrów na 4, podobnie zresztą skonstruowanej jak w warszawskiej „Reducie". Parkietowa podłoga sceny była na poziomie pierwszych rzędów krzeseł salwidowni, bez tzw. dolnego kanału świetlnego. Wysocka postanowiła wyzyskać małą przestrzeń sceny w taki sposób, by postaci aktorów poruszały się i miały gest stylizowany, jakby płaskorzeźby, kładąc duży nacisk na wyraz stość słowa, oszczędność ruchu i gestu; nie zatracono jednak cech żywych i prawdziwych ludzi. W żadnym wypadku nie miały to być lalki czy też manekiny.

Wysocka była dla nas wzorem tworząc postać Balladyny, być może zbyt posągową, lecz żywą, nadzwyczaj plastyczną i wyrazistą zarówno w sile swych przeżyć na początku dramatu, jak w momentach najbardziej tragicznych w końcowych scenach. Bez sztucznego patosu, bardzo prostymi środkami na małej scenie nabierała jej postać wprost niesamowitej grozy i siły.

Dekoracje projektował i wykonał młody nasz kolega artysta malarz Feliks Krassowski; miały one umiar prostoty. Były to stylizowane i malarsko kolorystycznie ujęte, w obramowaniu kotar bocznych, płaszczyzny w głębi sceny o trzech zasadniczych tematach: Gopło w lesie, wnętrze chaty i wnętrze zamku.

Zmiana Grabca w wierzbę odbywała się po ciemku. Wstawiono na płaskiej dykcie malowaną w kilku kolorach wierzbę. Do uczty wstawiano wąski, podłużny stół, nakryty ciemnym materiałem, kilka dzbanów i kielichów, ławy i niewielki tron za stołem dla ucztujących. Duch Aliny cicho przesuwał się przez całą scenę przed ucztującymi w świetle smugi, przy dźwiękah pięknej muzyki, skomponowanej przez Marcelego Popławskiego.

Oświetlenie sceny robione było bardzo prymitywnymi sposobami bez reflektorów i ramp. Użyto do tego blaszanych tub i lejów, włączonych do opornicy wodnej o prostym urządzeniu słojów szklanych z wodą.

W czerwcu 1917 roku przerwaliśmy próby z powodu wakacji i wznowiliśmy dopiero w końcu lipca po urlopach. Po siedemdziesięciu kilku próbach zwykłych i kilku generalnych, w dniu 2 września 1917 roku odbyła się uroczysta premiera „Balladyny". Graliśmy ją około dwóch miesięcy przy wypełnionej widowni. Częste wizyty Stefana Jaracza, jego brata Józefa i Juliusza Osterwy, długie rozmowy z nimi, utwierdziły nas w przekonaniu, że atmosfera naszego teatru stała się dla ludzi teatru czymś nowym i wartościowym. Śmiały pomysł Wysockiej wystawienia „Balladyny" (przeznaczonej na scenę teatru monumentalnego) w wykonaniu zespołowym na scenie wybitnie kameralnej powiódł się i nowy, w owych czasach powiew szczerości i prostoty, podniósł zagadnienie artystycznej prawdy na opanowanej przez sztampę scenie dawnego teatru.

Umiar gry wolnej od patosu, pietyzm dla wiersza poety, nastrój i zespołowość w pracy, to wszystko, co było dziełem wielkiej artystki każe te sprawy sprzed lat trzydziestu przypomnieć dziś nie tylko z okazji setnej rocznicy zgonu twórcy „Balladyny", lecz i aktualnych dążeń i celów naszego teatru.

Stanisław Kwaskowski

KAZIMIERZ WYKA

DWIE JESIENIE

VII

W próżnię wywołaną klęską wtargnęły pierwszej jesieni wojennej schematy, schematy te nieraz ze świadomości inteligenckiej rozszerzały się na poglądy innych klas i one to sprawiły, że rekonwalescencja społeczna i polityczna naszego społeczeństwa już pierwszej jesieni zaczęła przebiegać znacznie wolniej, aniżeli to zapowiadała siła doznanego uderzenia. Z końcem zaś tej jesieni, przypadającym na lato 1940 r., schematy te proces ozdrowieńczy prawie całkowicie powstrzymały.

Na miejsce błędnych i doszczętnie przegranych pojęć o Polsce mocarstwowej, jako równy partner kroczącej wśród tzw. narodów młodych, dynamicznych i pokrzywdzonych przy podziale dóbr tego świata napłynęły pojęcia inne. Pojęcia pochodzące z arsenału niespełnionych dotąd nigdy przepowiedni i nadziei politycznych z lamusa historycznych i poetyckich racyj XIX stulecia. Ażeby określić, jakie to pojęcia, przypomnijmy konfigurację polityczną z jesieni 1939 roku. Armia niemiecka, zanim doszła do wschodnich granic Polski, napotkała na drodze swojego pochodu na wkraczającą również do Polski armię radziecką. Niektóre tereny już przez siebie zajęte armia niemiecka musiała opróżnić, tak, że z początkiem października ustaliła się biegnąca Sanem i Bugiem wschodnia linia demarkacyjna przyszłego Generalnego Gubernatorstwa. Zrazu bowiem w oficjalnej nazwie zajętych a nie przyłączonych do Rzeszy terenów polskich okupacyjno-militarny charakter ich posiadania był ujawniony. Nazwa brzmiała: General Gouvernement für die besetzten polnischen Gebiete. Dodatek ów odpadł dopiero w roku 1940, kiedy GG stało się Nebenlandem wielkiej Rzeszy.

Z jakimi zamiarami wkracza do Polski armia radziecka — tej pierwszej jesieni mało kto umiał zinterpretować. Wobec tego układ terytorialny powstający na gruzach Rzeczypospolitej międzywojennej ułożył się w świadomości inteligenckiej na kształt schematu ciążącego nad naszą historią przez cały okres rozbiorów. Ponowne porozumienie mocarstw zaborczych, ich zgoda na ciele Polski — tak wyglądał w oczach ludzi naiwnych ów schemat nagle wydobyty ze składu minionych pojęć historycznych.

Równocześnie wyłonił się schemat drugi, i jeszcze głębiej zakorzeniony w niespełnionej dotąd a przepowiedzianej ludów prosimy cię Panie. O wojnę ludów za sprawę Polski. O wojnę ludów, która przyniesie nam wolność — modlił się Mickiewicz i rzeczywiście odbyła się już jedna wojna ludów, która tę wolność przyniosła. Tamta wojna ludów jednak nie rozpoczęła się o sprawę Polski. Tymczasem druga wojna światowa miała właśnie ów początek marzony przez wieszczów i mistycznych historiografów narodu. Gwarancje granic udzielone przez Wielką Brytanię dotyczyły Grecji, Rumunii i Polski. Na tych trzech płotach zawieszone zostały dzwonki alarmowe dla napastnika i o każdy z nich wojna mogła była wybuchnąć. Tymczasem propaganda krajowa tak kwestię podawała społeczeństwu, jak gdyby dzwonek alarmowy przeznaczony był wyłącznie dla Polski. Propaganda taka w nieoczekiwany sposób trafiała w nadzieje pochodzące jeszcze z „Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego"

Ale nie tylko druga wojna światowa wybuchała rzekomo o sprawę suwerenności i niezależności Polski, wypełniając schemat marzeń politycznych żywotnych od czasu Napoleona. Rychło i klęska zdołała się pomieścić w schemacie podobnego pochodzenia. Ze zdumiewającą szybkością i łatwością dokonał się owej jesieni przeskok od Polski silnej ręki, mocarstwowego trzymania za mordę, do Polski nieszczęśliwej, udręczonej, szlachetnej, cierpiącej dla zbawienia drugich.

Rozbiorowa rzekomo sytuacja na ziemiach ojczystych pociągnęła za sobą do życia dalszy schemat pochodzący również z porozbiorowych czasów. Całe pokolenia emigrantów polskich marzyły wówczas, ażeby na Zachodzie Europy zrozumiano nareszcie rolę polityczną Polski. Ażeby tam, ściślej we Francji, naród polski mógł posiąść swoją legalną reprezentację polityczną. Pierwszej jesieni wydawać się mogło, że to pragnienie spełnia się w pogrobowy sposób. Francja, klasyczny w XIX stuleciu kraj ochrony dla emigrantów politycznych z całej Europy, została na przeciąg kilku miesięcy siedzibą rządu polskiego. Emigranci - powstańcy, ludzie hotelu Lambert patrzący w stare wierzby wyspy Św. Ludwika, daremnie tego oczekiwali. Ich pragnienia spełniały się pogrobowo. Małe miasto prowincjonalne Angers, w proporcji naszego kraju jakiś Płock czy Tarnów zostało stolicą Polski — **in partibus opresorum**.

Tak więc w próżni politycznej wywołanej klęską dokonało się w kraju jakieś wielkie zmartwychwstanie uspokajających schematów politycznych. Uspokajających, ponieważ w konsekwencji swojej zapowiadały one, że przebieg wojny potoczy się na podobieństwo pierwszej wojny światowej. Tyle że z poprawką na korzyść Polski, jako początkowego politycznie, mesjanicznego w odgrywanej roli ogniwa. Tymczasem ani jeden z tych schematów nie był już aktualny i tylko na chwilę, na tę jedną jesień, historia pozornie przystanęła na dawno poniechanych pozycjach, rozniecając dzięki temu analogie całkowicie już zetlałe.

Od klęski Francji ruszyła z tych pozycji w całkiem nowy i nieprzewidywany sposób, przekreślając te chwilowe schematy. Dzięki temu wszakże, że tak bardzo one odpowiadały urobionym w Polsce nałogom historiozoficznym, że tak dalece ustalały one społeczeństwo w ramach, które nie wymagały żadnych nowych decyzyj społecznych i politycznych, szczególnie zaś nie wymagały społecznych — schematy pierwszej jesieni zdołały się zakorzenić bardzo głęboko. I upadek Francji dlatego został w okupowanym kraju przeżyty tak boleśnie, dlatego opłacano go samobójstwami jak klęskę wrześniową, ponieważ burzył cały ten uspokajający gmach pojęć. Ponieważ otwierał nową próżnię ale próżnię jeszcze gorszą, bo wytrawioną z analogii historycznych i militarnych obowiązujących pierwszej jesieni. Ta nowa próżnia wymagała wielkiego wysiłku wyobraźni politycznej. Wymagała spokojnej i realnej oceny nowych faz wojny. Niestety w warunkach polityki konspiracyjnej, wśród życia na niby, wysiłek ów nie został wykonany. Schematy runęły jako fakty, a przecież jakoś trwały jako wyobrażenia zbiorowe. Opiszemy ten dwoisty proces, mówiąc o drugiej jesieni.

Analogie były pozorne. Schemat rozbiorowy i schemat emigracyjny fałszywie określały rzeczywistość. Postępowanie polityczne i militarne Związku Radzieckiego jesienią 1939 roku należało interpretować nie na tle zadawnionych pojęć rozbiorowych, ale na tle niedawnej sytuacji monachijskiej. Od chwili napaści Niemiec na ZSRR (i nim powstały nowe urazy) interpretację tę w kraju powszechnie rozumiano. Nie minął przecież jeszcze rok od dnia, kiedy Hitlerowi w Monachium wyraźnie dano do zrozumienia, rzucając mu na pastwę Czechosłowację, że kierunek ekspansji niemieckiej powinien iść na Wschód. Pokazano mu, że nadszedł czas zużytkowania jego potęgi militarnej w tym kierunku, gdzie towarzyszyć jej będzie przychylność świata kapitalistycznego. W kierunku na Związek Radziecki.

Korzyści sytuacji monachijskiej Hitler zepsuł łapczywym postępowaniem wobec resztek Czechosłowacji. Awanturniczo ryzykował wdając się w konflikt z Polską. Mimo to nie uważał on, że tak postępując, przekracza granice cichych i intencjonalnych pełnomocnictw otrzymanych w Monachium.

Po rozgromieniu Polski składał w pierwszych dniach października propozycję pokoju, czyli nawrotu do układu monachijskiego przy wzmocnionych pozycjach własnych. Ba, zapewniał, iż gotów jest odbudować państwo polskie, wyobrażając je sobie naturalnie pod rządami jakiegoś sarmackiego Tisso, Gawelica czy Antonescu. Okrojone od zachodu, sprowadzone do granicy niemiecko-rosyjskiej z roku 1914, państwo takie zapewne byłoby otrzymało na podobieństwo Rumunii Antonescu szerokie posiadłości terytorialne sięgające Dniepru.

Dopiero kiedy propozycja październikowa została odrzucona, Hitler w tydzień później mianował Franka generalnym gubernatorem, odsunął armię od odpowiedzialności politycznej za okupowane ziemie polskie (początkowo gubernatorem miał być generał Rundstaedt) i rozpoczął organizację tych terenów pod bezpośrednimi rządami partii narodowo-socjalistycznej. Chociaż wówczas został odtrącony, Hitler w odtrącenie to nie wierzył. Propozycje ponawiał — misja Hessa — ciągle zatem sądził, i nie sądził błędnie, że kroczy według monachijskich intencyj.

Polityka ZSRR w świetle tej sytuacji była jasna. Nie wolno było dopuścić, ażeby impet pierwszego uderzenia niemieckiego skierował się na Związek Radziecki. Nie wolno też było dopuścić, ażeby pozycje niemieckie wobec grożącego konfliktu tak zostały poprawione, by mogło się to stać groźne. Niemcy zajmując bez oporu całą Polskę w jej granicach wschodnich 1939 r., wasalizując ewentualnie ten kraj — bo i z tym należało się liczyć! — stwarzaliby sobie takie pozycje wyjściowe. Posunięcie z 17 września przekreślało te rachuby, osadzało armię niemiecką na linii Sanu, Bugu i Narwi. Posunięcie zaś to zrozumiałe jest jedynie w kontekście dyplomatycznym Monachium.

Tymczasem pierwszej jesieni, wśród urazu klęski, wśród rozgoryczenia jej doświadczeń mało kto w społeczeństwie polskim ocenić umiał położenie według jego nowych i nieschematycznych elementów. Dlatego również mało kto, ponieważ w sytuację monachijską polityka zagraniczna Polski była mocno wplątana i za nią współodpowiedzialna. Skutek ten, że istotne przesłanki tej sytuacji były szczelnie maskowane przed opinią. Tym szczelniej, im bardziej skutki tego uczestnictwa, mizerny zysk Zaolzia, wystawiały rachunek najazdu niemieckiego na nieposłusznego partnera. Fałszywy schemat rozbiorowy miał więc na czym zakwitnąć. Rozluźniony przez klęskę Francji, przekreślony ostatecznie od chwili najazdu Niemiec na ZSRR, schemat ten w pełni okupacji już nie oddziaływał i nie został przekazany drugiej jesieni.

Natomiast nie stracił żywotności schemat emigracyjny. Chociaż nie Francja, lecz Anglia zamieniła się w balkon pełen emigrantów, chociaż rządów na emigracji przybyło tyle, że należało zrozumieć, iż gra jest całkiem odmienna od tęsknionej wojny ludów za sprawę Polski: chociaż od dni Stalingradu nawet ślepiec musiał widzieć, skąd przyjdzie na ziemie polskie decyzja o ich przyszłości społecznej i politycznej, — schemat emigracyjny żył. Twarzą ku Zachodowi obrócony żył nadal.

Warto w tym miejscu sięgnąć do przebiegu wojennego i bezpośredniego przedwojennego doświadczenia u najbliższego nam narodu: u Czechów. Dlatego warto, ponieważ w ten sposób zdobędziemy dodatkową przyczynę tłumaczącą, dlaczego schemat emigracyjny umieszczony na Zachodzie Europy tak silnie się u nas zakorzenił, podczas gdy mimo obecności czeskiego rządu emigracyjnego w Londynie, o ileż słabszy był w tym kraju. Pewnie, że Czesi nie posiadają jego polskiej tradycji w w. XIX. Pewnie, że w stuleciu tym Czesi zawsze orientowali się na Rosję, a ich słowianofilstwo posiadało określony kierunek. Ale nie tylko to!

Zaznany przez społeczeństwo czeskie szok — a był on podobny do polskiego wstrząsu, bo szarpnął nagle całą konstrukcją polityczną lat dwudziestu — ten szok uderzał w inne miejsce: w zaufanie do sprzymierzeńców z Zachodu. Nie orientujemy się w Polsce dostatecznie, czym dla narodu czeskiego było Monachium. Było zaś wrześniowym wstrząsem polskim rozegranym na jeszcze krótszej przestrzeni czasu, jeszcze gwałtowniej. Ponieważ zamiast tekstami polityków posługujemy się chętnie w węzłowych miejscach tego szkicu wywodami poetów, sięgnijmy do wspaniałej „Pieśni niepokoju" Franciszka Halasa:

Dzwoni dzwoni zdrady dzwon
zdradą dzwoni
Czyżeż go ręce rozhuśtały
O Francjo słodka cny Albionie
Czechy was tak kochały

Ty Francjo słodka ty Marianno
frygijską czapkę swoją podaj
Słoneczny szczyt twój roztrzaskano
i hańbą cuchnie twoja zgoda

Noc w schronach ciemnych
i okopach
i w ziemi krwi brzmi tętno
do ciebie świecie do ciebie Europo
ostatni żołnierz wstręt ma

We wrześniu 1939 r. wstręt żołnierza polskiego skierowany był ku wnętrzu własnych czysto polskich spraw. Europejskiego i emigracyjnego osocza problemu nie dotyczył. I dlatego schemat emigracyjny został przekazany drugiej jesieni wojennej w pełnym rozwoju. Dlatego zaważył na jej wyglądzie w tragiczny sposób.

VIII

Podsumujmy stan, w jakim społeczeństwo polskie z pierwszej jesieni przechodziło w pełnię okupacji. Stan zatem z maja i czerwca 1940 roku. Wstrząs wrześniowy zestawiony z przebiegiem kampanii francuskiej przestał oddziaływać ze swą bolesną dotychczas dotkliwością. Klęska militarna stawała się czymś bardziej zrozumiałym, odsłoniły się bowiem nowe elementy militarne. Ich polskie wydanie przestało być jakimś wydarzeniem niespotykanym i wyjątkowym.

Jak każdy moment otrzeźwienia i ujrzenia realnych proporcji zjawiska, był to moment zdrowy. Skutki jednak, które za sobą pociągnął, przekreśliły jego zdrowy wpływ. Przede wszystkim znacznie osłabione i zneutralizowane zostało potępienie polityczne, jakie na obóz sanacyjny sprowadził wrzesień. Mogły się rozpocząć próby rehabilitacji munduru legionowego w jego politycznej funkcji. Wyniki tego na emigracji zachodniej nie kazały na siebie długo czekać. Pojawiły się próby zamachu stanu przeciwko Sikorskiemu. W kraju zmiany te wobec utajonych powiązań politycznych życia konspiracyjnego były mniej widoczne. Odczuwało się wyraźnie tylko to, że ostrze krytycyzmu politycznego wymierzone w stosunki przed wrześniem 1939 r., zaczęło tępieć.

Ponadto schemat emigracyjny uzyskiwał z końcem jesieni nieoczekiwane uzasadnienia. Były już masowe wysiedlenia z Wielkopolski. Były ustawiczne gwałty i morderstwa popełniane przez armię niemiecką. Była akcja krakowska z profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego. Był pierwszy masowy „sprawiedliwościowy" mord w Aninie, który na Boże Narodzenie 1939 r. wstrząsnął społeczeństwem. Było podobnych faktów wiele, mimo to polityka niemiecka wobec ludności polskiej nie posiadała jeszcze w pierwszej jesieni znamion bezwzględnego niszczycielstwa biologicznego. Dopiero maj roku 1940 przynosi pierwsze masowe łapanki w Warszawie. Dopiero czerwiec pierwsze fundamenty Oświęcimia. Przechodząc z jesieni w pełnię okupacji, społeczeństwo polskie przechodzi w „porządek prawny", który będzie się zaostrzał, będzie się niekiedy cofał i wahał, ale swoje oblicze ustala właśnie u końca tej jesieni. I to właśnie było dodatkowym uzasadnieniem schematu emigracyjnego. Niejeden, który we wrześniu 1939 bezwzględnie potępiał, w czerwcu 1940 powiadał: — każdy swoją głowę chroni. Trudno aż tak bardzo się dziwić.

Jeszcze nie przebrzmiały fanfary zwycięstwa nad Francją, jeszcze Hitler nie odkrzyczał swojej tryumfalnej mowy, a już szosy polskie w ostatnich dniach czerwca i pierwszych lipca 1940 r. zapełniły się wojskami pancernymi i zmotoryzowanymi pędzącymi dniem i nocą na wschód. Żołnierze byli znużeni. Jechali wprost z Francji. Pytali, jak daleko posunęli się Rosjanie. Bardzo się dziwili, że na tych terenach nie ma żadnej wojny. Rychło wymiecione z taboru na czas kampanii francuskiej linie kolejowe zapełniły się transportami wojskowymi sunącymi na wschód. Tygodniami, miesiącami. Nad wyspą brytyjską rozpętała się bitwa powietrzna, ale wojska lądowe dowództwo niemieckie przerzucało wciąż na wschód.

Od owego niedzielnego popołudnia, kiedy pierwsze formacje czołgów przesunęły się przez podkrakowskie miasteczko, kiedy aż do wcześnie nastającej godziny policyjnej oglądało się ich wciąż nowe kolumny, sprawa była jasna. Wojna wchodziła w fazę decydującą. Krótkotrwały schemat rozbiorowy kończył żywot. Coraz więcej ludzi zaczynało go odszyfrowywać w sposób bliższy prawdy. Powiadam bliższy, a nie identyczny z prawdą, ponieważ główne elementy sytuacji monachijskiej nadal były zasłonięte przed pozostałym w kraju społeczeństwem. Ze zrozumiałych względów nie odsłaniali ich Niemcy. Z powodów równie zrozumiałych ze stanowiska swoich mocodawców, nie odsłaniała ich związana z rządem londyńskim prasa konspiracyjna. Warto w tym miejscu znowu przypomnieć, że pisząc o zjawiskach zachodzących w społeczeństwie polskim, pomijam tu te jego odłamy, które już w tym czasie były pod wpływem organizującej się lewicy.

Przejście od pierwszej jesieni w pełnię okupacji, to zarazem przejście w stan, domagający się całkiem odrębnego potraktowania i opisu. Nazwiemy go życiem na niby. Chodzi o to, że do wiosny 1944 roku wszyscy w Polsce kalkulowali wojnę według czasu trwania jej kampanii. Skoro te są błyskawiczne, wojna nie powinna trwać długo. Od chwili kapitulacji Francji stało się wiadome, że krótko może potrwać tylko wojna zwycięska dla Niemiec. Wojna zakończona ich klęską, potrwać musi długo (ale i tak nikt nie sądził, że aż do maja 1945).

To całkowite przestawienie nadziei i obliczeń na nowe tory dokonać się musiało w sytuacji wyjątkowo trudnej. Nie tylko klęska Francji, ale ponadto równocześnie z nią zadane przez okupanta ludności w GG nowe ciosy świadczyły, że życie pod taką okupacją nie będzie podobne do żadnego z doświadczeń minionych. I właśnie w obliczu łapanek, Oświęcimia, przykręconej śruby gospodarczej, społeczeństwo w kraju musiało się zdobyć na decyzję wewnętrzną tej treści: wojna potrwa długo. Taka decyzja domagała się kompensacji, wyrównania, wzmocnionego sensu oczekujących cierpień i prześladowań. Umacniała zatem schemat emigracyjny.

Należało się również umocnić od zewnątrz, to znaczy, w ramach życia pozostawionego mieszkańcom GG. Z pomocą przyszły zupełnie specjalne funkcje wyobraźni i świadomości zbiorowej wytworzone w tych warunkach. Rzeczywiste życie Generalnego Gubernatorstwa, panujący w nim ucisk gospodarczy i biologiczny, nasilona propaganda niemieckich sukcesów wojennych — wszystko to zostało uznane za sferę życia na niby. Życie natomiast prawdziwe schroniło się gdzie indziej, w podziemie polityczne, w tajną prasę, w coraz to obficiej zakwitające funkcje konspiracyjnego szkolnictwa, wydawnictw, działalności kulturalnej. Życie oficjalne, praca oficjalna były na niby. Na serio natomiast było jedynie tamto życie utajone i zazdrośnie chronione przed wrogiem.

A już najbardziej na niby były w ocenie opinii GG. niewątpliwe sukcesy militarne Niemiec. Przeciętny Polak dopiero po wojnie dowiadywał się, że np. cyfry dokonanych przez niemieckie łodzie podwodne zatopień niewiele w komunikatach oberkommando odbiegały od rzeczywistości. Tak silnie obronna i ochronna funkcja tego podziału na życie rzeczywiste i pozorne skreślała w tej sferze uznanej za pozorną wszystko, co dla przetrwania padających wciąż ciosów było zbyt niebezpieczne. Co zbytnio podważało chwiejną równowagę obronną społeczeństwa wpędzonego w warunki przekraczające najgorsze przewidywania.

Przez pełne cztery lata, od czerwca 1940 roku do wiosny 1944, kiedy armia radziecka zaczęła się zbliżać do granic polskich, trwał ów podział. Okres dostatecznie długi, ażeby z funkcji obronnej przeszedł on w stan powszechnego nałogu, wobec którego bezsilne okazywały się fakty najbardziej oczywiste. A najbardziej bezsilne stały się one podczas drugiej jesieni wojennej i wówczas to szczególnie ostro się ujawniło, jak zasadniczemu skrzywieniu w nierealnych, na pół fantastycznych, na pół histerycznych warunkach okupacji uległa wyobraźnia polityczna społeczeństwa polskiego.

Kazimierz Wyka

PISMA

PRAWDA

TYGODNIK
POLITYCZNY, SPOŁECZNY I LITERACKI

Krzywicki nie czuł sympatii do Świętochowskiego. Zresztą z tym człowiekiem nie można było obcować na równi. Trzeba było albo uwielbiać go bałwochwalczo i stać się jego satelitą albo trzymać się z daleka. Krzywicki wybrał to drugie, jako że nie miał w sobie skłonności do dwoactwa. Świętochowski ze swej strony traktował go z szacunkiem i zimno. Mimo iż obaj byli pisarzami, wytworzył się stosunek podobny jak z Wiślickim, z tą jednak różnicą, że Świętochowski był niezmiernie tolerancyjny jako redaktor i pozwalał pisać Krzywickiemu co zechce. Podobnie traktował wszystkich wybitniejszych współpracowników, ale wobec mniej efektownych, cichych, nieśmiałych był niezmiernie wyniosły i lekceważący. Nawet honoraria takim biedakom wypłacano niechętnie i kapaniną. Ta wyniosłość redaktora sprawiała, że nie było w „Prawdzie" owej atmosfery, która stanowiła siłę „Głosu". Dlatego też „Prawda" nie wyszkoliła nowych zastępów publicystów i działaczy, przyjmowała gotowych ludzi, ale nie kształciła nowych. Z „Głosu" zaś wyszło kilku ludzi, którzy zasilili szeregi postępu choć z niego też wywiedli się późniejsi przywódcy narodowej demokracji i skrajnej prawicy. Pochwyceni na wędkę radykalizmu społecznego, zostali bezboleśnie przesunięci do czarnej reakcji. Na dobro „Głosu" trzeba zapisać, że wiele mu zawdzięczali: Żeromski, Kasprowicz, Reymont, Sieroszewski. Lodowaty Świętochowski nie wychował nikogo, gorzej — odrzucał pierwsze utwory znakomitych pisarzy, nie umiał wyczuć talentów, popierał tylko ustalone wielkości. Nie wiadomo, czy uznałby Krzywickiego, gdyby nie to, że ten wyrobił sobie zasłużony rozgłos w „Przeglądzie Tygodniowym". Popierał natomiast często zupełne miernoty i patronował młodym beztalenciom. W dodatku Świętochowski żywił jakąś zajadłą, niewątpliwie oparta na zawiści, niechęć do wielkich pisarzy, działających w owym czasie: niecierpiał Sienkiewicza i nawet Prusa — anielskiego Prusa. Kto wie, czy łaska, jaką cieszył się w jego oczach Krzywicki, nie wzięła się stąd, iż w swoim czasie, w „Przeglądzie Tygodniowym" przeprowadził polemikę z Prusem. To wystarczyło, aby dogodzić Świętochowskiemu. Ale Krzywicki, nieraz różniąc się poglądami z Arielem naszej literatury, podziwiał go i czcił poza tym jako pisarza i jako człowieka. Świętochowski w swojej zaciekłości nienawidził totalnie. Tą swoją niechęcią obejmował wszystkie niemal wybitniejsze osobistości swego czasu. Temu nienawistnemu usposobieniu sprzyjała ogromna pamiętliwość na najmniejsze nawet urazy.

Świętochowski siekł piórem na prawo i na lewo bez wielkiego wyboru; czasem sprzymierzając się z siłami postępu, czasem znów z reakcją. Tępił tchórzliwość, małoduszność, zakłamanie. Był ogromnie wrażliwy na schlebianie jego ambicji. Dzięki temu jako bożyszcze plutokracji żydowskiej święcił triumfy w jej salonach, choć sam był przywiązany do tradycji szlacheckiej i czcił w ukochanej swej, „dobrze urodzonej" Bąkowskiej spadek kulturalny po wielu pokoleniach. Był człowiekiem niezależnym w tym sensie, że się nie sprzedawał nikomu i że mówił to, co myślał, ale jednocześnie był nierozerwalnie związany ze społeczeństwem burżuazyjnym i reprezentował typowy liberalizm mieszczański końca zeszłego stulecia. I on, jak większość ówczesnych burżuazyjnych działaczy wylądował w końcu na skrajnej prawicy, stał się antysemitą, wreszcie do końca swego życia płonął nieugaszoną nienawiścią do socjalizmu.

Czas jego współpracy z Krzywickim to okres jego duchowej świetności. Było jednak coś pięknego w jego samotnym geście walki w imię abstrakcyjnej zresztą i mało sprecyzowanej „prawdy". Zewnętrzna, pozorna prawda zjawisk nie zawsze odpowiada ich istotnej treści. Co było prawdą w pewnych warunkach, może się stać kłamstwem w warunkach innych. Prawda mieszczańska jest inna niż prawda proletariacka. Świętochowski nie miał tego rodzaju wątpliwości. Uważał się za nieomylnego i walczył o jakąś swoją prawdę indywidualną. W rezultacie był bardzo osamotniony. Jego byt materialny wisiał na włosku. Ubytek dwustu prenumeratorów stwarzał już ciężkie położenie dla pisma, ubytek czterystu — zmuszał do sprzedania go, co w końcu nastąpiło. Zbliżanie się Nowego Roku, kiedy odnawiano prenumeratę, witał redaktor z biciem serca — czy uda się utrzymać pismo, czy nie. Ta sytuacja samotności i ścieśnienia materialnego przejmowała go goryczą i potęgowała jeszcze niemiłe cechy jego charakteru. W razie zamknięcia pisma nie znalazłby sobie absolutnie nigdzie miejsca; tylu miał wrogów. W owym czasie zaszczuwała go kołtuneria, ta sama kołtuneria, w której szeregach sam później stanie. Na razie sytuacja była taka, że Świętochowski marzył latami o złotym zegarku, który otrzymał dopiero w dniu jubileuszu. Wrogowie nazywali go „Świńtuchowskim". I do tych ludzi z czasem sam wyciągnie rękę...

Wahania ideologiczne Świętochowskiego od pozytywizmu, poprzez liberalizm i mętny socjalizm zakończyła rewolucja 1905 r. Ta pierwsza u nas próba sił między lewicą a mieszczaństwem ukazała dowodnie całą jego słabość ideologiczną, jego zacofanie wobec ruchu masowego: „...rewolucja ówczesna przeszła ponad głową Świętochowskiego, jak gdyby nigdy go nie było na świecie, i właściwie wymiotła go z widowni publicznej". Okazał się po prostu bezużyteczny dla nowego ruchu,; nie sprostał mu i nie umiał się dopasować do nowych czasów. Raziła go „strzelanina", wszystko co było „gwałtem". Jego dusza estety cierpiała, ale taż sama wrażliwa dusza, jak ironizuje później Krzywicki, skłaniała się z całą chęcią do hecy antysemickiej.

W takich okolicznościach droga Krzywickiego nie była łatwa. Kolejno jeden teren pracy za drugim usuwał mu się spod nóg. Stracił sklerotyczny już mocno „Przegląd Tygodniowy". „Głos" stał się jego wrogiem, w końcu rozszedł się też z „Prawdą".

Zaczęło się od tego, że Świętochowski pismo sprzedał, zdaje się po to, aby rozliczyć się z żoną i nareszcie się od niej uwolnić. Nabywcą była spółka, w której najwybitniejszymi postaciami byli Stanisław Pozner i Stanisław Stempowski, potrzebny zaś kapitał potrafiła zebrać Paulina Sieroszewska, siostra pisarza, energiczna, żądna władzy i uwielbiająca bez pamięci Świętochowskiego całą namiętnością niezamężnej, brzydkiej, starzejącej się kobiety. Dotychczasowy redaktor sądził, że nadal będzie grał w piśmie pierwsze skrzypce, tymczasem trafił na człowieka równie żądnego wpływu i dość bezwzględnego, czyli na Poznera. W zespole redakcyjnym powstały silne antagonizmy i tarcia. Wreszcie nastąpił wybuch i to z powodu Krzywickiego.

Sprawa ta, raczej dość błaha, miała jednak poważne następstwa. Było tak. Krzywicki przysłał do redakcji artykuł, który panna Sieroszewska, nie mając do tego prawa, odrzuciła, twierdząc, że ktoś inny przysłał pracę na ten sam temat. W odpowiedzi na rozżalony list Krzywickiego Pozner wraz ze Stempowskim ustąpili z „Prawdy" na znak protestu. Świętochowski skorzystał z tego zatargu (kto wie, czy nie wywołanego umyślnie), aby wezwać Krzywickiego, użalić się przed nim na byłych współredaktorów, zapewnić, że artykuł zostanie wydrukowany i prosić o dalszą współpracę. Tego znów nie mógł przyjąć Krzywicki. Uważał, że jeżeli byli tacy, którzy z jego powodu wystąpili z pisma, to on nie może współpracować dalej, póki oni do redakcji nie wrócą.

Była to oczywista donkichoteria. Jego kosztem, w rezultacie, załatwiali porachunki między sobą zwaśnieni redaktorzy. Świętochowski sprowokował incydent umyślnie, albo też wyręczyła go zbyt gorliwa panna Sieroszewska. Z drugiej znów strony Pozner nie czuł się w piśmie mocno i skorzystał z okazji, aby wyjść z niego z honorem. Wszystko skrupiło się na Krzywickim, który w rezultacie tych rozgrywek został bez pracy, stanowiącej podstawę jego utrzymania, i co gorsza może, bez trybuny, z której mógłby się wypowiadać.

Taki był dla pisarza rezultat kilkunastoletniej pracy publicystycznej, która wychowała poważny zastęp bojowników postępu i socjalizmu.

Irena Krzywicka

kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾

STANISŁAW GRZELECKI

Zagadnienie krytyki filmowej

I

Gdy mowa o krytyce filmowej trzeba wyróżnić dwa jej rodzaje. Jeden z nich to recenzja informacyjna, bieżące sprawozdanie z filmów wyświetlanych, zamieszczone w prasie codziennej. Ten rodzaj krytyki ma charakter doraźny, użytkowy. Celem jej jest poinformować czytelnika o określonym filmie w sposób prosty, dostępny, powiedzieć mu do jakiego rodzaju dany film należy, jaka jest jego wartość artystyczna, wychowawcza czy rozrywkowa, wskazać elementy filmu, na które trzeba zwrócić uwagę, wreszcie przestrzec przed błędną interpretacją.

Ten najczęściej uprawiany rodzaj krytyki filmowej rozwinął się z prostej notatki informacyjnej o bieżącym repertuarze kin i jest informacją uzupełnioną komentarzem.

Jakkolwiek recenzja tego typu jest na ogół nie wyczerpująca, ograniczona z reguły brakiem miejsca w piśmie zwłaszcza codziennym, charakterem pisma a wreszcie nastawieniem samego czytelnika na zwięzłość informacji — spełnia ona ważną rolę, kształtuje bowiem mimo wszystko, smak widza i wprowadza go w zagadnienia filmu. Liczne, w różnych okresach czasu i rozmaitych środowiskach przeprowadzone badania pozwalają przypuszczać, iż niemal co trzeci odbiorca filmu kieruje się w swym wyborze i ocenie właśnie recenzją przeczytaną w gazecie. To wystarcza, aby właśnie ten rodzaj krytyki filmowej stał się przedmiotem szczególnej uwagi przy wszelkich dyskusjach i poczynaniach w zakresie krytyki filmowej w ogóle.

Drugi rodzaj krytyki filmowej można by nazwać krytyką problemową. Krytyka problemowa nie ogranicza się do oceny doraźnej danego filmu, ale stara się umieścić go w szeregu innych zjawisk kulturalnych, pokazać i wytłumaczyć związki zachodzące pomiędzy nimi. Krytyk, uprawiający ten rodzaj recenzji, zwraca uwagę przede wszystkim na filmy typowe dla pewnego gatunku, bądź wyróżniające się pod jakimś względem.

II

Stan obecny polskiej krytyki filmowej nie jest zadowalający. Przeciętny poziom większości recenzji zamieszczanych w prasie codziennej jest na ogół niski, poważną zaś krytykę problemową uprawiają nieliczni, przy czym najczęściej są to fragmentaryczne uwagi i komentarze wywołane aktualnością zagadnień, bądź też drobiazgi o charakterze przyczynkarskim.

Krytyka filmowa jest dziedziną młodą, ponieważ kultura filmowa — pojęta w tym wypadku jako całokształt zjawisk zarówno odbioru sztuki filmowej jak i twórczości filmowej — jest bardzo młoda tak u nas, jak i w wielu innych krajach. Tradycje naszej krytyki filmowej są raczej ubogie, ponieważ sytuację w tej dziedzinie w Polsce przedwojennej charakteryzowało podobnie jak wszędzie — daleko posunięte skomercjalizowanie zarówno samego filmu, jak i jego reklamy.

Odrodzona kinematografia polska zajęła, dzięki uwolnieniu się z rąk prywatnych, właściwe miejsce wśród czynników tworzących kulturę, stała się poważnym narzędziem wychowania i oświaty, nie tylko formą rozrywki.

Pozycja, jaką film zajął w powojennym życiu kulturalnym w krajach demokracji ludowej postawiła przed krytyką filmową nowe, odpowiedzialne zadania.

Wszystkie dziedziny życia musieliśmy odbudowywać po wojnie, wiele nie istniejących musieliśmy dopiero stwarzać. Do takich dziedzin należy właśnie krytyka filmowa. Dziś, kiedy rola filmu postawiła przed nią nowe zadania, musi ona ten brak tradycji i doświadczenia zastępować improwizacją, co jak wiadomo nie odrazu prowadzi do pełnych sukcesów.

Współczesny widz kinowy orientuje się lepiej od widza przedwojennego w zagadnieniach społecznych, ekonomicznych i kulturalnych. Fakt ten wymaga od krytyka przygotowania nie tylko fachowego, lecz także ideologicznego, nie mówiąc o solidnym wykształceniu ogólnym. Kształcenie fachowych krytyków filmowych jest sprawą zasadniczą. Mamy tu duże braki do wyrównania, niemniej jednak nie można twierdzić, iż dziedzina ta leży odłogiem.

Nie mamy wprawdzie ani „polskiego Sadoula", ani „polskiego Manvela", na których niektórzy nasi recenzenci w swej codziennej pracy tak chętnie i tak często zwykli się powoływać. Ale, po pierwsze Sadoul i Manvel jakkolwiek są niewątpliwie poważnymi autorytetami, należą do tych autorytetów reklamowanych, których istotny poziom trudno jest sprawdzić wobec słabej na ogół u nas znajomości środowisk filmowych francuskich i angielskich, powtóre różnice pomiędzy kapitalistycznymi założeniami kinematografii zachodniej a rolą filmu u nas, wymagają wypracowania własnych, niezależnych od obcych wzorów metod krytyki filmowej, a po trzecie wreszcie mamy już ludzi piszących o filmie, którzy pracę swoją traktują z należytym zrozumieniem i poczuciem odpowiedzialności.

III

Od trzech lat istnieje Klub Sprawozdawców Filmowych przy Związku Zawodowym Dziennikarzy. Nazwa Klubu wyraźnie określa jego charakter. Jest to organizacja zawodowa, zrzeszająca dziennikarzy piszących o sprawach filmowych. Określenie „sprawozdawca" pozornie zwęża zakres zainteresowań i pracy członków klubu do małych form krytyki filmowej, a więc recenzji informacyjnej w prasie codziennej. W rzeczywistości jednak zadania klubu są znacznie szersze. Skupia on nie tylko sprawozdawców filmowych, lecz i krytyków filmowych, recenzentów i publicystów, którym pragnie ułatwić pracę zawodową i umożliwić pogłębianie znajomości przedmiotu.

Ograniczenia natury organizacyjno-zawodowej (klub skupia tylko członków Zw. Zaw. Dziennikarzy) nie pozwalają wprawdzie klubowi objąć wszystkich piszących o filmie, co byłoby bardzo pożądane, niemniej jednak drogą stałej selekcji oraz wykorzystania dyscypliny korporacyjnej klub stara się nieustannie podnosić poziom pracy swoich członków. W ostatnim czasie Zarząd Klubu skreślił z listy 12 osób, które nie objawiały dostatecznego zainteresowania pracą klubu.

Ze strony naczelnych władz Filmu Polskiego klub spotyka się zawsze ze zrozumieniem i poparciem. W zakresie jednak praktyki życiowej uznane postulaty Klubu nie zawsze mogą być w pełni zrealizowane. Dopiero niedawno udało się uzyskać tak podstawowe udogodnienia techniczne, jak własny lokal klubowy oraz salę projekcyjną w centrum miasta; pokazy filmów objęte będą odtąd określonym programem, aktualna staje się również możliwość stworzenia biblioteki filmowej oraz czytelni i wypożyczalni zagranicznych czasopism filmowych.

Niestety w sprawie, która jest zasadnicza dla podniesienia poziomu krytyki filmowej, mianowicie zorganizowania periodycznych kursów szkoleniowych dla recenzentów filmowych, klubowi nie udało się zrealizować wielokrotnie wysuwanych pod adresem Filmu Polskiego postulatów. Trudności natury organizacyjnej i budżetowej, które wysuwa Film Polski, nie stoją jednak, jak sądzę, w żadnym stosunku do ważności umożliwienia dziennikarzom interesującym się zagadnieniami zdobycia podstaw zasadniczych teoretycznej i praktycznej wiedzy o filmie.

W zakresie pracy samokształceniowej Klub Sprawozdawców Filmowych organizuje zebrania dyskusyjne z referatami członków klubu. Ilość tych zebrań i uczestnictwo w nich członków klubu są jednak ciągle za małe.

IV

Krytycy, nie tylko filmowi, są jedną z przodujących grup wśród pracowników kultury. Trzeba od nich wymagać wysokich kwalifikacji nie tylko fachowych, lecz w równym stopniu ideologicznych i moralnych.

Praca krytyka filmowego jest jednym z przejawów walki, która się toczy między starymi nawykami myślowymi i resztkami mieszczańskich upodobań kulturalnych a nowym światopoglądem socjalistycznym. Jest także formą kontroli społecznej nad twórczością filmową

Krytyk filmowy musi dawać pełną gwarancję, iż jako informator i w pewnym stopniu opiniotwórca przynosi swą działalnością istotny pożytek społeczeństwu. Wobec tego:

1. Organizacja zrzeszająca recenzentów i publicystów filmowych powinna brać odpowiedzialność za ich działalność pisarską. Byłoby to możliwe, gdyby Klub Sprawozdawców Filmowych, czy inna tego rodzaju korporacja, skupiała wszystkich piszących o filmie. Należałoby także, wzorem Czechosłowacji, przeprowadzić zasadę, iż działy filmowe w dziennikach i periodykach mogą prowadzić tylko osoby zrzeszone w klubie, za które klub bierze odpowiedzialność.

2. Zasadniczą normą w pracy krytyka filmowego jest niewątpliwie poczucie odpowiedzialności za słowo publikowane. Opinie i sugestie zawarte w recenzji czy krytyce mają nieznanych odbiorców. Powinny tedy być nie tylko zrozumiałe i jasne, ale i podpisywane przez autora.

Słusznie ktoś powiedział, iż odwaga wobec niezapisanej kartki papieru jest odwagą łatwą. Taka odwaga cechuje niestety wielu naszych recenzentów, a sprzyja jej — anonimowość krytyki. Wiele recenzji podpisywanych jest inicjałami, lub często nie są podpisywane wcale. Ta anonimowość małych form krytyki filmowej musi być bezwzględnie zwalczana. Wyraźne autorstwo wypowiedzi będzie niewątpliwie hamulcem dla wielu niepoważnych a nawet szkodliwych wystąpień.

3. Krytyk filmowy nie może być samoukiem. Brak pewnej dyscypliny myślowej zwłaszcza metodologicznej, nie mówiąc o braku rzetelnych wiadomości ogólnych, grozi szkodliwym subiektywizmem przy ocenie zagadnień filmowych. Organizowanie systematycznych kursów z zakresu zagadnień kinematografii dla dziennikarzy i publicystów zajmujących się filmem wydaje się sprawą zasadniczego znaczenia. Kursy takie organizowane są dla literatów. Pomijanie dziennikarzy i publicystów jest wyraźną szkodą dla krytyki filmowej.

4. Wreszcie dla uniknięcia nieporozumień i ekonomii pracy konieczne jest ustalenie jednolitej terminologii w naszej krytyce filmowej. Drogą praktyki, ustalił się pewien słownik najzupełniej dowolnie stosowany, a często nadużywany przez niektórych recenzentów. Ów naiwny żargon pseudo-fachowy daje tym autorom niewątpliwe poczucie własnej erudycji, u czytelników wytwarza pełen szacunku dystans wobec rzekomego autorytetu, u tych zaś kolegów, którzy go nie opanowali w równym stopniu, wytwarza kompleksy niższości. W rezultacie całe to nieporozumienie prowadzi do powstawania fałszywych kategorii ocen, opartych na nie mającej żadnego pokrycia frazeologii.

Wydaje się w tych warunkach, iż opracowanie choćby skromnej, podręcznej encyklopedii pojęć z zakresu kinematografii stało się sprawą dostatecznie pilną.

Stanisław Grzelecki

Daremna śmierć Stefana Zweiga

„Niecierpliwość serca" — film produkcji angielskiej („Two Cities" J. A. Rank). Scenariusz według powieści **Stefana Zweiga.** Reżyseria: **Maurice Elvey.** W rolach głównych: **Lili Palmer, Albert Lieven, Sir Cedric Hardwicke.**

Zimą 1942 r., w pięknym Petropolis, które jest weekendową stacją klimatyczną stolicy Brazylii, zginął śmiercią samobójczą wygnaniec, emigrant ze wszystkich krajów, Stefan Zweig. Bliskie mu osoby stwierdzają, że czynu tego nie dokonał w afekcie. Przeciwnie, przemyślał go starannie i uczciwie. Powiedział, że nie czuje się już obywatelem świata, który j e s t.

We wspomnieniach, poświęconych ostatnim dniom wielkiego pisarza, dziwne wrażenie robiła uwaga — raczej hipoteza — kogoś z relacjonujących, że decydująco wpłynęła na postępek Zweiga wieść o upadku Singapuru. Wydawało się to trochę dziwne: czyż żyjący w spokoju i ciszy pisarz mógł istotnie uznać dość drugorzędny w gruncie rzeczy epizod wojenny za zdarzenie, przesądzające o wyniku drugiej wojny światowej?

Może tak? Może jednak Zweig, twórca uczciwy i odpowiedzialny za swoje dzieła zrozumiał, że w okresie zaostrzenia starć ideologicznych, język jego, język klerkowskiego pesymizmu i bezradności, może być niezrozumiały, anachroniczny. Wielki twórca nie chciał doczekać czasów, które tak, czy owak, skazałyby go na zaszczytną może, ale — emeryturę.

Jeśli takie jest znaczenie śmierci Zweiga, to pomysł angielskich realizatorów jest mimowolną może obrazą pamięci autora. Galwanizowanie dawno przeżytych treści, rzeczywiście nieprzetłumaczalnych na język dnia dzisiejszego, budzi u widza niesmak i wewnętrzny sprzeciw. Jeśli które z dzieł Stefana Zweiga szczególnie nie trafia w ton współczesności, to właśnie „Niecierpliwość serca". Już może raczej któraś z jego monografii stanowić by mogła materiał dla scenariusza.

Twórcy filmu dostrzegli niewątpliwie grożące niebezpieczeństwo, ale stawili mu czoło w sposób dość groteskowy. Anachronizmu utworu dopatrzyli się nie tyle w konflikcie, kiedy po nieistotnych retuszach pozostawili bez zmian, ile w wysokim kołnierzu c. k. nadporucznika huzarów.

Aby zatem konflikt sam przybliżyć do widza, akcję flimu rozpoczęto w roku 1945, w jakimś sztabie lotnictwa czechosłowackiego w Londynie.

Technicznie biorąc, pomysł nie jest ani oryginalny, ani nowy. Ten sam do złudzenia schemat oglądaliśmy już w „Szarym lordzie" i wcale nie byliśmy nim zachwyceni. Merytorycznie zaś efekt jest naiwny i chybiony: zamiast ratować resztę scenariusza, dyskredytuje sztucznością przede wszystkim sam siebie.

Tytuł angielskiego oryginału jest może wulgarny, ale oddaje dobrze istotę konfliktu: „Beware of pity" — „Strzeż się litości". Tematem jest uczucie psychopatyczne: miłość, wynikła z litości do bogatej kaleki.

Wpadający w sidła tego uczucia i zmagający się z nim młody oficerek nęka siebie skrupułami, których dobra połowa jest najzupełniej niezrozumiała i nieprawdziwa. Tak samo, jak niezrozumiała i nieprawdziwa jest „splendid isolation" wytwornych kompanów nadporucznika, którzy w zabitym deskami miasteczku pogardzają stosunkami nie tylko z jego burmistrzem, ale i panującym z wysokiego (i bardzo źle namalowanego) zamku — baronem.

Cała misterna zapewne sieć krzyżujących się intryg i niedopowiedzeń byłaby może klarowniejsza, gdyby realizatorzy, zgodnie z intencjami autora, wskazali na semickie pochodzenie pięknej kaleki. Jeśli do niedomówień, zamierzonych przez autora, dołączyć jeszcze niedomówienia twórców filmu, to całość, która się złoży, będzie jakąś wypadkową, zewnętrznie tylko naśladującą pierwowzór. Tak jest i w rzeczywistości.

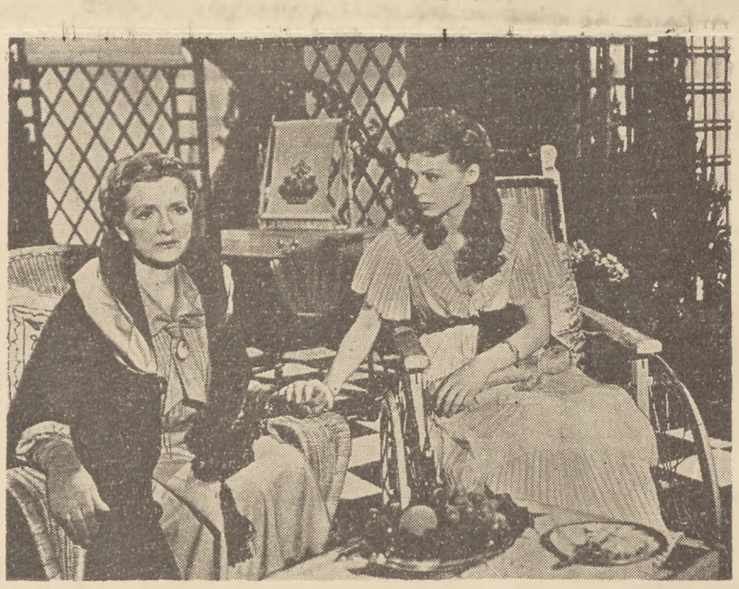
Czemu wybór producentów padł na „Niecierpliwość serca"? Co usprawiedliwia fakt ukazania się tego filmu? Nie mamy tu do czynienia z przyłapaniem powieści europejskiej przez Hollywood, które dybie na sensacyjność wątku narracji, a odrzuca na bok wszelkie zbędne rekwizyty (co widzieliśmy niedawno choćby w „Dzwonniku z Notre-Dame").

Nie, powieść Zweiga zrealizowano w Anglii, a kinematografia angielska, wybredniejsza od amerykańskiej, chętnie uprawia — czasem nie bez powodzenia — głębszą analizę psychologiczną. (Np. „Spotkanie").

Entuzjazm dla psychologii coraz częściej jednak zaczyna się degenerować w psychopatologię, lub mistyczny fatalizm. A to są już rzeczy niebezpieczne, zwłaszcza, jeśli zaczynają znajdować szerszy poklask.

Być może, „Niecierpliwość serca" zakwalifikowano do produkcji właśnie z tego powodu. Tym większą krzywdę wyrządzono pamięci autora.

Jerzy Płażewski



teatr ▪ teatr ▪ teatr

Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

Teatr Nowy. „Zemsta Nietoperza", opera komiczna w trzech aktach. Muzyka **Jana Straussa.** Reżyseria: **Stanisława Perzanowska.** Dekoracje i kostumy: **Jan Marcin Szancer.** Układ tańców: **Leon Wójcikowski**

Tym razem Teatr Nowy sięgnął zbyt wysoko. Zespół „śpiewających aktorów" może zagrać komedie muzyczne w rodzaju „Jadzi wdowy" albo muzyką przyprawione komedie jak „Dom otwarty", ale „Zemstę Nietoperza" muszą śpiewać prawdziwi śpiewacy. Zespół Teatru Nowego, osłabiony przez odejście Godlewskiej i Boguckiego, co prawda i uzupełniony kilkoma nowymi członkami, nie poradził sobie z „Zemstą Nietoperza". Jedni śpiewali dobrze i grali źle, inni śpiewali źle i grali dobrze; inni nucili, parlandowali, udawali, co wytworzyło chaos i brak stylu. Na dobitek orkiestra często odbierała walcom Straussa charakterystyczną lotność. Cechą walca jest nieznaczne przedłużenie pierwszej trzeciej taktu; tutaj jedna sekunda, albo mniej, decyduje o tym, czy walc jest walcem czy nie. Trzeba nader czułej batuty, inaczej walcowi podcina się skrzydła.

W porównaniu z innymi operetkami, „Zemsta Nietoperza" ma libretto stosunkowo inteligentne. **Tuwim** uszlachetnił je, udowcipnił, a **Perzanowska** potrafiła ten dowcip podać należycie. Nie umiała natomiast zorganizować aktu drugiego, który wypadł bez ładu i składu; a trzeci jest zbyt przewlekły.

Dekoracje i szczególnie kostiumy **Szancera** nadzwyczaj udałe. Nie rozumiem tylko, dlaczego kazano Lucynie Messal, grającej epizod Primadonny, wystąpić w szlafroku; primadonna operetkowa z epoki Straussa powinna błyszczeć od brylantów i pstrzyć się od piór i sztucznych kwiatów.

No i wreszcie balet **Wójcikowskiego...** Trwa kwadrans, ale tego jeszcze za mało. Wszyscy, od primabaleriny, której mistrzowskie „entrechat-sixy" stale przerywane są oklaskami, po najmłodszych, pracują czyściutko i zgrabnie, czują miękkość walca i temperament ekossezy — i tylko przez ten kwadrans trwania baletu „Zemsta Nietoperza" jest w stu procentach „Zemstą Nietoperza".

Miejskie Teatry Dramatyczne. „Wesele Fonsia", komedia muzyczna w trzech aktach **Ryszarda Ruszkowskiego.** Adaptacja **Stanisława Sojeckiego** z muzyką **Stanisława Dzięgielewskiego. Reżyseria: Zbigniew Koczanowicz.** Ewolucje: **Eugeniusz Wojnar.** Dekoracje i kostiumy: **Kazimierz Pręczkowski.**

A. Ursyn — Szantyrówna i R. Piekarski

Po pierwsze: płyciutkiej krotochwili Ruszkowskiego nie należało odgrzebywać w ogóle. Po drugie: jeżeli się to uczyniło, należało zagrać ją w pierwotnej formie. Po trzecie: jeżeli już koniecznie chciano przerobić ją na komedię muzyczną, należało wpierw spytać Tuwima, jak się to robi.

Bo **Sojecki i Dzięgielewski** nie bardzo wiedzą, co to komedia muzyczna. Wpletli w dialogi „Fonsia" kilka piosenek i koniec; czasem są między jedną piosenką a drugą olbrzymie interwale, aż zapominamy, że jesteśmy na komedii muzycznej. Tymczasem muzyka powinna stale czaić się za dialogiem i wścibiać się do niego dowcipnymi reminiscencjami i żarcikami, wybijać jego pointy, powinna kibicować i rezonować, przeszkadzać i pomagać postaciom komedii, powinna dopowiadać, czego nie powiedział tekst, powinna przesycać sobą całą akcję. Tego uczy nas Tuwim od kilkunastu lat. Sojecki i Dzięgielewski są zdolni i dowcipni, lecz widać mało pojętni.

Jeżeli zespół Teatru Nowego jest nierówny, to nie można tego powiedzieć o zespole, który wykonuje „Wesele Fonsia": tutaj nikt nie umie śpiewać. Za to prawie wszyscy grają bardzo dobrze i z humorem; mimo to przedstawienie jest nudnawe.

Dekoracje **Pręczkowskiego** zbyt poważne, natomiast kostiumy wesołe i przyjemne.

Po „Zemście Nietoperza" i „Weselu Fonsia" pójdzie się z przyjemnością znów na Szwedzką, by popatrzeć, jak sprytny Pieprzyk kuruje Skalmierzanki z ich jaśniepańskiego snobizmu... W Ludowym Teatrze Muzycznym nie sięga się aż po Straussa, ale też osiąga się to, po co się sięga.

Artur Marya Swinarski

MARIAN BRANDYS

W TEATRACH

Obecny sezon teatralny, który właśnie dobiega swej połowy, jest uważany przez bywalców teatrów rzymskich za najbardziej interesujący i urozmaicony ze wszystkich dotychczasowych sezonów powojennych. Jednakże po przeprowadzeniu powierzchownej i łagodnej analizy jego poszczególnych pozycji repertuarowych, trzeba dojść do wniosku, że podobnie pochlebna opinia może mieć uzasadnienie jedynie na tle ogólnej żałosnej sytuacji włoskiego teatru dramatycznego.

W bieżącym sezonie na terenie Rzymu działają głównie dwie kompanie teatralne: „Zespół Artystów Dramatycznych" pod kierownictwem znakomitego reżysera teatralnego i filmowego Lucchino Viscontiego oraz „Zespół Teatru Małego" pod kierownictwem reżysera Orazio Costa. Trzecim zespołem teatralnym Rzymu jest ambitny, lecz półamatorski zespół uniwersyteckiego teatru „Ateneo".

Zespołem najsilniejszym zarówno pod względem reżysersko-aktorskim, jak i finansowym jest „Zespół Artystów Dramatycznych", posiadający wśród swych czołowych pozycji — poza Viscontim — najwybitniejszą dziś artystkę włoską Rinę Morelli, która mimo swoich 53 lat ciągle jeszcze grywa role młodych dziewcząt. „Zespół Artystów Dramatycznych" wystąpił dotychczas zaledwie z dwiema premierami. Pierwszą z nich było rozreklamowane jako największa sensacja sezonu, przedstawienie szekspirowskiego „Jak wam się podoba". Przedstawienie to kosztowało przeszło 20 milionów lirów, które w większej części wyłożył ze swej prywatnej kieszeni Lucchino Visconti. W wyniku tego olbrzymiego wkładu finansowego powstało widowisko poprawne pod względem reżyserskim i aktorskim, ale też nic ponadto. Osobliwością przedstawienia był debiut dekoratorski najmodniejszego malarza włoskiego Salvatore Dali, który obecnie święci tryumfy w Ameryce. Dekoracje, a szczególnie kostiumy układu Daliego, choć piękne w projektach — na scenie stworzyły mało harmonijną mieszaninę elementów surrealistycznych z elementami naiwnie naturalistycznymi — wykazując raz jeszcze, że dekoratorom włoskim, przy ich potencjalnych możliwościach, brak zupełnie oryginalnych koncepcji scenograficznych. Zestawienie nazwisk Viscontiego i Daliego do tego stopnia pobudziło ciekawość biernej zazwyczaj rzymskiej publiczności teatralnej, że w przedddzień premiery „Jak wam się podoba" bilety na czarnej giełdzie sprzedawano po 8.000 lirów. Ale trzeciego dnia po premierze niewielka sala teatru „Delle Arti" była już wypełniona tylko w połowie.

Drugą i ostatnią pozycją repertuarową „Zespołu Artystów Dramatycznych" była włoska prapremiera sztuki amerykańskiego dramatopisarza Tennessee Williamsa „Tramwaj, który nazywa się pragnienie".

Sztuka Williamsa spotkała się z wyjątkowo niechętną oceną zarówno publiczności, jak i prasy — nawet najbardziej filoamerykańskiej. „Tramwaj, który nazywa się pragnienie" jest typowym produktem amerykańskiego egzystencjalizmu. Pasażerami tego tramwaju są: beznadziejny pesymizm, brak jakiejkolwiek wiary w lepszą przyszłość oraz brutalny naturalizm, mający stworzyć pozór tła i problematyki społecznej. Zupełnie te same elementy składają się na atmosferę drugiej sztuki amerykańskiej — Saroyana „Dni naszego życia" — granej jednocześnie przez „Zespół Teatru Małego". Zestawienie tych dwóch sztuk (nie mówiąc już nawet o innym amerykańskim imporcie do Włoch z zakresu literatury, teatru i filmu) w interesujący sposób naświetla nastroje, jakie charakteryzują dzisiaj społeczeństwo, które swój stosunek do życia wyraziło niegdyś zasadą „keep smiling".

Vittorio Gasman i Vivi Gioi w sztuce Tennessee Williamsa: „Tramwaj, który nazywa się pragnienie"

Druga rzymska kompania teatralna — „Zespół Teatru Małego" ustępuje znacznie „Artystom Dramatycznym" pod względem reżysersko - aktorskim, co zresztą nie może

teatr · teatr · teatr · teatr · teatr · teatr

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

Koniec gatunku »mitu unowocześnionego«

„Antygona" Anouilha, dramatopisarza współczesnej Francji, cieszącego się uznaniem w tym samym środowisku, które wielbi Sartre'a, pasowana w dniu premiery (1941 rok) na „najważniejszą tragedię ostatniego dziesięciolecia", została wznowiona w teatrze „Atelier". Charakterystyczne, tym razem widownia przyjęła jednak głośną sztukę ozięble. Los „Antygony" oznacza ostateczny schyłek rodzaju dramatycznego, typowego dla sceny francuskiej okresu „dwudziestolecia": zmodernizowanego mitu starogreckiego. *)

Od chwili wybuchu wojny zaledwie dwaj autorzy dramatyczni zainteresowali się tym gatunkiem (Anouilh i Sartre, który dał swoją wersję „Orestei" w „Les mouches"); obydwaj wprowadzili motywy obce poprzednikom i twórcom tego rodzaju zamierającego wraz z „ostatnią jesienią dobrobytu" („le dernier automne bienheureux") — tak publicystyka francuska określa epokę sprzed r. 1939...

Rzeczywiście, „twórczość Giraudoux podobnie zrasta się z klimatem swoich lat. jak operetka Offenbacha charakteryzuje dla nas okres Drugiego Cesarstwa" — pisze historyk literatury najnowszej (R. Lalou). Autor „Elektry" był ostatnim wielkim „klerkiem", pisarzem niezaangażowanym, „niezależnym", unikającym jakiejkolwiek — nawet formalno-artystycznej — deklaracji. „Nasza ideologia polega na tym, by nie mieć żadnej" — powiedział, przed wojną jeszcze, do delegacji literatów włoskich, dziwującej się tej francuskiej wieloznaczności. Giraudoux ukazuje konflikty bardzo zasadnicze (starcie pacyfizmu i militaryzmu w „Nie będzie wojny trojańskiej", „wyższego porządku" boskiego i moralności ludzkiej w „Amfitrionie 38", idei państwowej i psychologii jednostki w „Elektrze") — ale granicę sporu zaciera coraz bardziej, aż okazuje się, że zderzenie sił było dziełem przypadku, urojenia, pomyłki...

Forma półżartobliwej, półpoważnej modernizacji mitu greckiego odpowiadała atmosferze „cywilizacji genewskiej", czy „monachijskiej", jak ją nazywamy dzisiaj, streszczonej w dewizie: „mądrze mówić, ale nic nie **powiedzieć**". Anouilh pisze „Antygonę" w epoce klęski; jego bohaterka występuje jeszcze we współczesnej sukni balowej, król Kreon nosi frak, jak w parodiach Cocteau i Giraudoux, ale język jest już inny: kostyczny, suchy, groźny... Giraudoux czerpał z mglisto-baśniowych motywów mitologii, Anouilh sięga do tematu tragicznego (Sofoklesa); wreszcie różnica najważniejsza: zasadą teatru Giraudoux jest unikać wniosku moralnego, gdy dramat Anouilha przynosi — deklarację. Poświęcenie Antygony, która woli umrzeć, niż pozwolić by ciało brata — nieudałego zamachowca stanu — spoczywało niepochowane, jest bez sensu, bo w sztuce Anouilha Antygona wie, że Polinik nie był bohaterem, lecz złośliwym i głupim intrygantem: „drobnym hulaką, bezdusznym i zawziętym mięsożercą, ogarniętym jedyną ambicją, by prześcigać innych na swoim samochodzie i wydawać więcej niż oni pieniędzy w knajpach". Gest Antygony pozbawiony jest wobec tego doniosłości, jaką ma u Sofoklesa, gdzie bohaterka protestuje przeciw niedoskonałej sprawiedliwości ziemskiej, w imię wyższego, religijnego porządku moralnego. Król Kreon u Anouilha również nie jest zatwardziałym przedstawicielem formuły prawa, tylko smutnym i znudzonym urzędnikiem, „czyścicielem kanałów, który wykonuje brudną robotę do końca, skoro się jej już podjął". By uratować Antygonę, Kreon nie wacha się odsłonić przed nią cynicznych kulis walki o władzę: rzekomy obrońca Teb, Eteokles, który zginął w starciu z rodzonym bratem, „terrorystą" Polinikiem, i spoczywa nie porzucony na polu krukom na żer, jak tamten, ale pochowany w marmurowym grobowcu — był łotrem nie mniejszym i sam przygotowywał zamach stanu; ich starcie było „bójką dwóch nożowników, z których jeden ubiegł drugiego".

Antygona jednak nie daje się odwieść od postanowienia: poświęcenie jest zbędne, ale ustąpić byłoby ucieczką — nie ma wyjścia. I Antygona umiera bez wiary, bez przekonania — bo i tak wszystko jedno. Linia ideologiczna sztuki, w przeciwieństwie do Giraudoux, jest wyraźnie zarysowana: ostatnie słowa Antygony wyrażają wstręt do życia złożonego z kompromisów. Czy istnieje jednak sposób, by żyć godnie? Odpowiedź brzmi zdecydowanie: nie! Jedyne, co można uczynić w przeświadczeniu, że nie popełnia się błędu, to wyrzec się życia („après tout, on peut toujours refuser la vie").

Ta sztuka przynosząca w momencie pokleskowej zgagi „pocieszenie minimalne" („la moindre consolation"...), umacniająca Francuzów w przekonaniu, że nie istnieją sprawy dość wielkie, by warto było żałować ich straty (skoro polityka okazuje się bluffem, moralność — konwencją, poświęcenie — urojeniem młodzieńczym), toruje drogę „egzystencjalistom", którzy Anouilha uważają za prekursora. Sartre w „Les mouches", dramacie pokrewnym Antygonie, pokazuje fiasko etyki „obowiązku". Ale nowa filozofia, nieufna wobec wszelkich ideologii, zasad, moralności, i stwierdzająca — za Anouilhem — że „egzystencja" indywiduum jest jedyną pewną wartością, szerzy swe smutne posłannictwo już nie w dwuznacznej i wytwornej formie „mitu unowocześnionego" — lecz powraca do tradycyjnego dramatu obyczajowego.

Wznowienie „Antygony", — nie wywołało już nawet żywszej reakcji ze strony lewicy francuskiej, która, jak wiadomo, już dawno — rozszyfrowała społecznie i politycznie fałszywy sens egzystencjalizmu. Ciekawy natomiast jest głos katolika G. Marcela: „Anouilh ubrał w girlandę tragiczności to, co zazwyczaj nazywaliśmy małodusznością... Po ośmieszeniu wszystkich zasad, w imię których mogłaby umrzeć Antygona, Anouilh pragnie przynajmniej nadać jej gestowi cechy szlachetności i honorowości. Autor zapomina, że dwie te cnoty nie są zaletami moralnymi same przez się, ale jedynie gdy towarzyszą słusznej idei, gdy pozostają w służbie sensownej sprawiedliwości. Hitlerowcy też byli honorowi".

Zygmunt Kałużyński

*) Szkoła ta, poza granicami Francji, przyjęła się tylko w Polsce, gdzie Flukowski („Odys u Feaków"), Świrszczyńska („Orfeusz"), Maliszewski („Antygona"), Morstin, Gaycy i i. stworzyli bardziej rozliryzowany, mniej parodystyczny i kpiarski, ale wyraźniej osadzony filozoficznie odpowiednik francuskiego gatunku nawiązując zresztą do tradycji „Meleagra" i „Protesilasa" Wyspiańskiego.

Listy z Rzymu

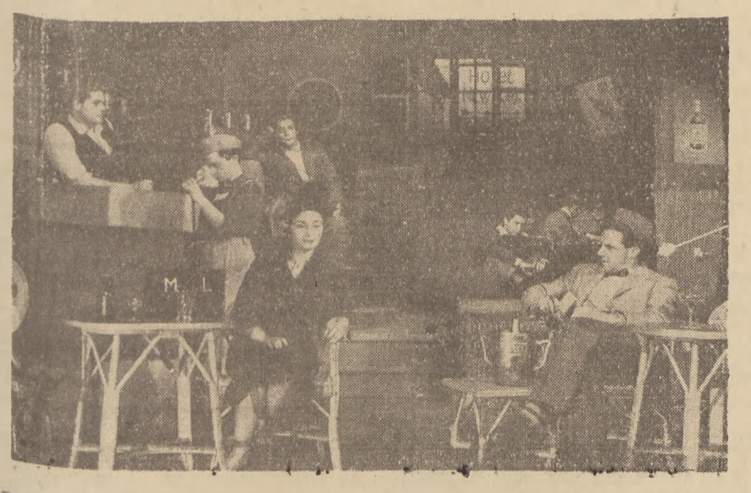
RZYMSKICH

dziwić, jeżeli się weźmie pod uwagę, że niemal wszyscy członkowie tego zespołu są zupełnie młodymi absolwentami „Rzymskiej Szkoły Dramatycznej" — natomiast przewyższa go znacznie inwencją repertuarową. Teatr Mały otworzył swój sezon sztuką włoskiego pisarza Manzariego „Cud". Sztuka ta po doskonale zrobionym, realistycznym pierwszym akcie, rozpłynęła się — niestety — w dalszych aktach w bardzo nieudolnie udramatyzowany traktat teologiczny i wskutek tego nie wzbudziła żadnego zainteresowania jako pozycja repertuarowa. Po nieudałym „Cudzie" wystawiono, wspomniane już „Dni naszego życia" Saroyana, a następnie „Don Juana" Moliera. „Don Juan" — może dlatego, że na scenie włoskiej występuje jako „Don Giovanni" był niewątpliwie pod każdym względem najgorszym przedstawieniem rzymskim, a można zaryzykować nawet twierdzenie, że i jednym z najgorszych przedstawień molierowskich na scenach europejskich. Dlatego też prawdziwą rewelacją stało się wystawienie bezpośrednio po „Don Juanie" głośnej sztuki Pirandella „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora". Ci, którzy oglądali w tym samym teatrze przedstawienie pirandellowskie bezpośrednio po molierowskim stali się świadkami jedynego w swoim rodzaju — i tym razem udałego — „cudu" teatralnego. Ci sami, młodzi aktorzy i ten sam reżyser, którzy w sposób zupełnie bezlitosny znęcali się nad biednym Molierem — ze sztuki swego wielkiego rodaka stworzyli skończone arcydzieło sceniczne, wprost trudne do przewyższenia na najlepszej scenie. Szczególnym talentem zabłysła w tym przedstawieniu w roli „pasierbicy" 21-letnia artystka Rossella Falk, zdobywczyni pierwszej nagrody za najlepszą grę aktorską w 1947 r. na Międzynarodowym Festivalu w Pradze. Sztuka Pirandella — jak mnie poinformowano — stanowi zasadniczą pozycję repertuarową młodego zespołu aktorskiego, za którą zbierał on już oklaski także na scenach Pragi, Paryża i Londynu.

Trzecia scena rzymska — uniwersytecki teatr „Ateneo" wystąpił w bieżącym sezonie tylko z jedną premierą — francuskiej przeróbki scenicznej znanej powieści Franza Kafki „Proces". A sztukę tę o przebrzmiałej problematyce odmłodzono ujęciem, trącącym nieco efektami karnawału weneckiego. Inscenizacja ta wywołała istną burzę w szklance wody wśród rzymskich krytyków teatralnych. A jeden z tygodników konserwatywnych wystąpił nawet w obronie „obrażonej pamięci Kafki", co miało wymowę naprawdę dobrego żartu.

Kończąc ten pobieżny przegląd teatralny, należy zreasumować jego cechy zasadnicze, charakterystyczne zresztą dla życia teatralnego w całych Włoszech: brak nowych, własnych pozycji repertuarowych, ucieczka przy układaniu repertuaru od problematyki społecznej, brak oryginalnych koncepcji reżyserskich i scenograficznych, słaba na ogół — z nielicznymi wyjątkami — gra aktorska.

Marian Brandys



„Dni naszego życia" W. Saroyana w „Piccolo Teatro di Roma". Na pierwszym planie Flora Carabella i Antonio Crast

List do Redakcji

„O pismach dla wsi"

List niniejszy nadszedł przed ukazaniem się masowego pisma chłopskiego „Gromada".

Parając się osobiście od lat blisko dwudziestu z zagadnieniami upowszechnienia słowa drukowanego w środowisku wiejskim, chciałbym od strony masy czytelników wiejskich wysunąć pod adresem instytucji wydawniczych pewien postulat. Chodzi o stworzenie jeszcze jednego pisma, pisma przeznaczonego specjalnie dla wsi, pisma o charakterze uniwersalnym, zorganizowanego na zasadach mogących mu zapewnić najbardziej emocjonalny związek z masami wiejskimi, a przez to najszerszy krąg odbiorców i najrozleglejszą skalę oddziaływania.

Chociaż na terytoriach prasowych istnieje szereg pozycji przeznaczonych dla wsi, z których kilka, jak „Rolnik Polski", „Chłopska Droga" czy „Chłopi", zdobyły sobie dużą i zasłużoną popularność, rozchodząc się w setkach tysięcy egzemplarzy, daje się zupełnie wyraźnie wyczuć brak popularnego tygodnika — magazynu, jak „Przekrój", „Żołnierz Polski", czy „Przyjaciółka".

Ktoś niezorientowany w specyficznej umysłowości czytelniczej chłopa może się na takie oświadczenie lekceważąco uśmiechnąć. A jednak sprawa błaha nie jest. Składa się na jej duży ciężar szereg momentów, mających w tym wypadku znaczenie zasadnicze. Chodzi przede wszystkim o specyficzny stosunek chłopa do słowa drukowanego, które na wsi ma zgoła odmienny wyraz i wymiar, niż tego typu zjawiska obserwowane na terenie miejskim. I tak, gdy miasto, zawalone wszelkiego rodzaju pismami i elementami kulturalno - artystycznymi, do gazety nie przywiązuje szczególnej wagi, mając całe mnóstwo innych możliwości rozrywkowych i przeżyć artystycznych, — to na wsi gazeta, musi wystarczyć niemal za wszystko: za koncert, teatr i kino, za radio i świetlicę, zaklub, czytelnię czy dancing.

Nic tedy dziwnego, że innym okiem patrzy chłop na gazetę, że inaczej ją ocenia i traktuje. Gdy człowiek miasta przejrzawszy gazetę pobieżnie rzuca ją zapominając na drugi dzień o jej treści, to chłop czyta dokładnie każdy świstek, przechowuje go pieczołowicie powracając doń niejednokrotnie w poszukiwaniu porady, pociechy, nauki i rozrywki. O ulubionym piśmie mówi z jakimś szczególnie ciepłym akcentem — moja gazeta. Jak o kimś z najbliższej rodziny.

Byłem niedawno świadkiem piekielnej awantury, jaką w kiosku miejskim urządził sprzedawczyni jakiś, z wyglądu sądząc, nędzarz wiejski, za to, że mu nie odłożyła stale kupowanej „Chłopskiej Drogi". Takich zresztą fanatyków „Chłopskiej Drogi" czy „Rolnika Polskiego" znam bardzo wielu.

Chłop jednak, zwłaszcza bardziej zaawansowany w czytelnictwie ma w stosunku do gazety dosyć oryginalnie złożone upodobania i wymagania. Nie są one zbyt skomplikowane, nieuwzględnienie ich jednak opóźnia szybkość dotarcia słowa drukowanego na wieś, stanowi jedną z nie nazwanych i nie wskazanych jeszcze przeszkód. Dlatego warto o nich wspomnieć dziś, gdy tyle się mówi i czyni, aby słowo drukowane, stało się powszednim chlebem najszerszych mas społeczeństwa wsiowego.

Najulubieńszą i najbardziej popularną formą pisma na wsi jest tygodnik, formatu mniej więcej 35 x 25, koniecznie ilustrowany i koniecznie z kolorową okładką.

Tego rodzaju upodobanie ma swe źródło w nawyku, który upowszechnił się dawnymi laty za pośrednictwem wyciekających ze szkoły, plebanii, a nawet i dworu „Wędrowców", „Tygodników Ilustrowanych", ludowej prasy tamtego okresu, czy poprzez ogromnie ongiś popularny na wsi tygodnik „Rola". Roczniki tych pism, oprawione i starannie przechowywane, spotkać można do dziś jeszcze w niejednej chacie.

Na ogół chłop chciałby widzieć w „swojej gazecie" nie tylko źródło przypadkowo zestawionych informacji i wskazań praktycznych, ale również możliwość głębszych przeżyć i wzruszeń, oraz piękno graficzne i ilustracyjne, na które jest, niby duże dziecko, zawsze ogromnie chciwy.

Konkretnym sprawdzianem powyższych sformułowań jest niebywały w dziejach prasy polskiej rozwój tygodnika „Przyjaciółka", który także i na wsi zdobył sobie olbrzymią popularność. Nawet wśród mężczyzn. mimo że, jak wiadomo, tygodnik ten nastawiony jest specjalnie na świat spraw kobiecych. I to raczej kobiety miejskiej niż wiejskiej.

Postulowany tygodnik powinien przyjąć wiele cech znamionujących tamto pismo i powodujących jego nie notowaną popularność. Najważniejsze w tym wypadku będą: estetyczny wygląd i zgrabna forma, jeśli zaś idzie o treść, przystępność przepracowywanych zagadnień, prostota językowa i stylistyczna, żywość i uwzględnianie różnorodności zainteresowań, bezpośredniość w odniesieniu do trosk i bolączek codziennego życia szarego obywatela, spokój w traktowaniu spraw politycznych, rzeczowy ton w stosunku do zagadnień religijnych, oraz unikanie dwukolumnowych „kobył", będących postrachem wiejskiego czytelnika.

W piśmie takim dużo miejsca winny zajmować reportaże, (najulubieńszy na wsi gatunek prozy) ze specjalnym uwzględnieniem życia wsi w innych krajach, zwłaszcza tych, gdzie gospodarka rolna uległa większym przeobrażeniom i osiągnęła takie czy inne efekty. Również reportaż geograficzny — o dalekich, egzotycznych morzach, lądach i ludach, uchodzi na wsi za najbardziej cenioną i ciekawą lekturę. Drugim gatunkiem prozy lubianej i poszukiwanej przez wiejskiego czytelnika jest lekki felieton i gawęda. Popularność tej formy pisarstwa winna być wykorzystana w całej pełni, celem „transfuzji" w anemiczny kulturalnie organizm wsi najbardziej dlań istotnych praw.

Pismo takie winno zaznajomić chłopa z dziejami wsi, drukując w odcinku „Historię chłopów" Świętochowskiego, czy też opracowania podobnego typu któregoś z nowszych historyków. Tu także powinno znaleźć się miejsce dla kolumny debiutantów chłopskich, skądby młode talenty startować mogły ku poważniejszym pozycjom.

Na podstawie wielu rozmów przeprowadzonych na te tematy ze świadomymi chłopami stwierdzam, że na taki właśnie typ pisma czeka tysiące czytelników wiejskich. W ich imieniu apeluję o rychłe zorganizowanie takiego tygodnika. Za milion czytelników w ciągu najbliższego roku ręczę.

I jeszcze jedno. Chłop bardzo często jeszcze nie ma takiej chłonności kulturowej, aby sam szukał gazety, przeciwnie właśnie gazeta musi chłopa odnaleźć i zdobyć. Przynajmniej w ciągu kilku najbliższych lat. Ze względu na trudności kolportażowe w odniesieniu do miejscowości leżących „za siódmą górą i siódmą rzeką", oraz z powodu szybkiej dezaktualizacji prasy codziennej — dla takiej walki o czytelnika wiejskiego nadawać się będzie tylko tygodnik typu określonego wyżej, którego rozprowadzeniem powinna się zająć poza pocztą, spółdzielczość wiejska.

Sklep wiejski był, jest i będzie miejscem najczęstszych spotkań dla ludzi wsi. Ma dostęp do człowieka najszerzy, ciągły i bezpośredni. Ta okoliczność winna być wykorzystana w całej pełni, jako jeden z najpoważniejszych elementów kolportażu, jako główny oręż w walce o chłopa-czytelnika.

Tym bardziej, że planowana rozbudowa sieci spółdzielczej jeszcze w tym roku pokryje całą Polskę nie pozostawiając ani jednej miejscowości bez placówki handlowej i tym bardziej, że jednym z zadań wiejskiej spółdzielczości jest również jak najdalej idąca pomoc w akcji rozbudowywania nowych wartości kulturalno-oświatowych i społecznych w życiu chłopskim.

Sądzę, że stworzenie przy Pow. Związkach Gminnych Spółdzielni S. Ch. specjalnych wydziałów prasowych, które będą prowadziły agendy „Czytelnika" i prasy związkowej, docierając poprzez placówki terenowe i specjalnie wyszkolony personel do mas chłopskich, będzie zasadniczym elementem w wielkim planie ofensywy oświatowej i kulturalnej na wsi.

Józef Bieniek

KSIĄŻKI · KSIĄŻKI

KSIĄŻKA POWSTAJE

Rzecz, która urodziła się z myśli ludzkiej i przybrała kształt rękopisu, książką staje się wówczas dopiero, gdy przejdzie dwie jeszcze fazy: wydawniczą i drukarską. A stanowią one przecież rozległe dziedziny ważnej wiedzy technicznej! Tymczasem polska literatura na ich temat jest tak uboga, że kto pragnąłby zorientować się w najnowszych zdobyczach tych dziedzin staje niemal bezradny. Toteż piękny tom, który kilka miesięcy temu ukazał się na naszych księgarskich witrynach, zatytułowany „Książka powstaje" [1]) ucieszyć powinien wielu zainteresowanych. Ma on charakter podstawowego podręcznika, dobrego i bardzo kulturalnego w wykładzie podanych wiadomości, podręcznika dla tych wszystkich — również samouków, którzy wyruszają w trudną drogę praktyki wydawniczo-drukarskiej, lub też są wyspecjalizowani, ale na jednym tylko z licznych jej odcinków, a pragną poznać również inne. To jest chyba najistotniejszy moment użyteczności książki. Rzecz będzie zapewne nienajgorzej pełniła swoje zadanie podręcznego informatora dla początkujących.

Co w nim można znaleźć i jak został zrobiony? W części I Jackowski daje schematyczny, ale wyrazisty zarys historyczny rozwoju książki, pisma, papieru i drukarstwa na całym świecie i w Polsce, w II jest mowa o pracach przygotowawczych wydawcy (kalkulacja kosztów, materiał — papier i ilustracje, rozwiązanie strony graficzno-drukarskiej), o kontroli, ewentualnie opracowaniu stylistycznym tekstu, wreszcie o wszystkich fazach, jakie późniejsza książka przechodzi w drukarni nim dotrze już na zakończenie do introligatorni. Część III informuje o różnych sposobach „rozprowadzania" na rynku i o reklamie, część IV daje podstawowe wiadomości z dziedziny techniki poligraficznej (maszyny drukarskie, litografia, offset, chemigrafia, papier, farba drukarska, czcionka, jednostki miary drukarskiej, pismo, skład, terminologia drukarska). W części V podano w obszernych wypisach ustawę o prawie autorskim, część VI to „załączniki" — najróżnorodniejsze wykazy, m. i. miar i wag papieru, znaków korektorskich oraz tablice przykładowe, także kolorowe, różnych odmian techniki drukarskiej i ilustratorskiej.

Rzecz jest zrobiona w ten sposób, żeby sama była przykładem jak najpoprawniejszego rozwiązania wszystkich zasad, problemów i trudności, o których traktuje w tekście. I dodajmy — jest przykładem pozytywnym, przekonywającym. A więc np. gdy autor (uderzająco dużo) mówi o estetycznych wartościach i walorach książki, o praktyczności i solidności użytych na nią materiałów, to sam się głoszonym zasadom nie sprzeniewierza, mogą być sprawdzone na jego dziele.

Dla miłośnika książki niemało znaczy pierwsze wrażenie. Tutaj jest ono prawdziwie dodatnie. A przy tym doznaje się radości, że już możemy sobie pozwolić na tak solidne i piękne wydawnictwo, na doskonały, szlachetny papier, na wytworną czcionkę i druk wyraźny, na takie mnóstwo ilustracji, często wielobarwnych, wreszcie na tyle pieczołowitej uwagi dla układu graficznego książki. Zjawisko prawdziwie krzepiące. Wolałoby się, żeby ten informator był nieco tańszy, jednakże, gdy się obliczy, co weń włożono, zrozumieć można, że trudno było skalkulować niższą cenę.

Podkreślić jeszcze trzeba, że tekst jest napisany, jak się to mówi „lekko", przystępnie, bardzo kulturalnie i rzeczowo. Książkę o praktycznym, technicznym charakterze piszą ludzie zazwyczaj nudnie, tę czyta się z zajęciem i przyjemnością — niemal, jak beletrystykę.

Maria Rzeuska

[1]) **Romuald Jackowski.** Książka powstaje. Praktyczne wskazówki dla autorów, wydawców, redaktorów, grafików, kreślarzy i korektorów. Główna Księgarnia Wojskowa. 1948; str. 238 i 33 nlb.

Nowości wydawnicze

FILOZOFIA. PSYCHOLOGIA

Biblioteka Wiedzy Współczesnej. **1. E. D. Adrian.** O fizycznym podłożu wrażeń zmysłowych. Przełożyli **Jerzy Konorski i Aniela Szwejcerowa.** Wstępem i przypisami opatrzył **J. Konorski.** Warszawa, „Książka", 1948; str. 137 i 1 nl.

Biblioteka Klasyków Marksizmu. **Karol Marks.** Nędza filozofii. Odpowiedź na „Filozofię nędzy" p. Proudhona. Warszawa, „Książka", 1948; str. 255 i 1 nl.

ZAGADNIENIA SPOŁECZNE

Biblioteka Zrzeszenia Prawników Demokratów. **Stanisław Sreniowski.** Zbiegostwo chłopów w dawnej Polsce jako zagadnienie ustroju społecznego. Warszawa. „Książka", 1948; str. 209 i 1 nl.

Biblioteka KCZZ. Zbiór przepisów o bezpieczeństwie i higienie pracy. Zebrali i opracowali **Bernard Andrzejewski i Jan Kula.** Warszawa, „Książka", 1948; str. 534 i 2 nl.

KSIĄŻKI DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Maria Kann. Pilot gotów? Wydanie trzecie. Warszawa, „Czytelnik", 1948; str. 138 i 6 nl.

Rudyard Kipling. Druga księga dżungli. Przekład autoryzowany **Józefa Birkenmajera.** Wydanie czwarte. Warszawa, „Wiedza", 1948, str. 238 i 2 nl.

L. Pantalejew i J. Sotnik. Słowo honoru, oraz inne opowiadania. Tłumaczyła **Helena Bobińska.** Warszawa, „Książka", 1948; str. 78 i 2 nl.

KLUB DOBREJ KSIĄŻKI

JULIAN TUWIM

WYBÓR POEZJI

W nowym układzie

str 282

K.D.K.

BIBLIOTEKA W PRENUMERACIE

JERZY ANDRZEJEWSKI

POPIÓŁ I DIAMENT

Powieść
Wydanie II

str. 334

B. w P.

HANNA MORTKOWICZ-OLCZAKOWA

Dziewięciu grafików krakowskich

Grupa Dziewięciu Grafików krakowskich miała ostatnio swą wystawę w Pałacu Sztuki w Krakowie. Po jej zamknięciu zbiór drzeworytów powędrował dalej w drogę po Polsce: do Radomia, Tarnowa, Katowic, Łodzi, Poznania, Bydgoszczy, a także i innych, mniejszych miast.

Z inicjatywy i pod kierownictwem Skoczylasa, z inspiracji świeżo odkrytego i zrehabilitowanego drzeworytu ludowego, pod wpływem prymitywu średniowiecza budował się przez szereg lat polski drzeworyt, zasilany przez talenty, które dawała mu hojnie Akademia Warszawska. Stowarzyszenie Ryt było—mimo szerokiej swobody traktowania tematu i różnorodności typów — zwartą grupą towarzyszy pracy i uczniów Skoczylasa.

Wojna przerzedziła dotkliwie szeregi grafików polskich. Obok strat ze starszego pokolenia: Pankiewicza, Sichulskiego, Rubczaka, Siedleckiego — straciliśmy także talenty w pełni sił: Cieślewskiego, Goryńską, Podoskiego, Manteuffla, Zakrzewskiego...

Spośród dawnych członków Rytu — jedynie Bogna Krasnodębska-Gardowska jest członkiem nowej „grupy dziewięciu", która powstała i scementowała się na nowej i zupełnie innej niż dawniej, zasadzie doboru.

Nie skupiła jej członków żadna łączność regionalna. Obecna siedziba — Kraków jest raczej miejscem przygodnego spotkania. Losy wojenne sprowadziły tu artystów z dalekich sobie miejsc i odrębnych środowisk plastycznych. Łącznikiem nie jest żadna wspólna szkoła, wpojone przez jednego nauczyciela zasady kompozycji czy cięcia. Artyści występujący w grupie dziewięciu nie są w tym samym wieku, nawet nie należą do jednego pokolenia.

Wspólnota grupy nie dotyczy więc stylu i formy, jest umową wynikającą ze wspólnych celów i założeń, ze świadomego przestawienia się na nowy temat, ze związku z rzeczywistością. Najciekawiej zarysowały się zmiany w twórczości artystki, której prace znamy i podziwiamy od wielu lat — **Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej**. Ta świetna graficzka przebyła daleką drogę od swych pierwszych prac z cyklu Apokalipsy. Wychodząc z koncepcji symetrycznego i dekoracyjnego rozwiązania płaszczyzny, z czerni tła ciętej kreską białą i pełną ekspresji przez dwa cykle: „Drzewa Polskie" i „Człowiek i Drzewo", doszła w swych ostatnich utworach z cyklu: „Śląsk" do zupełnie nowych, pięknych i ciekawych rozwiązań. Inny jest w nich kompozycyjny stosunek motywu człowieka do motywu natury i techniki, praca robotników, zwierząt i maszyn wmontowana została rytmicznie w ramy pejzażu. Inna równowaga wartości czerni i bieli — w której ta czerń zredukowana nieraz do roli konturu nie przestała być elementem rasowego drzeworytu, a jednocześnie ma wymowne wartości rysunkowe, pełne wyrazu i siły. Także i **Stefania Dretler - Flinowa** pokazuje nam w swym cyklu, poświęconym kolejom, ciekawą próbę powiązania tematu z najbardziej nowoczesnym rozwiązaniem wzajemnego stosunku waloru i formy. Jej niebo nad Śląskiem, całe faliste od diagonalnych kresek, zaciemnione słupami dymów i kominów można przetłumaczyć nie tylko na grę chmur, ale także na fantazję linearną nowatorów plastycznych.

Temat jest w drzeworytach grupy dziewięciu grafików pretekstem, który pozwala im wykazać swe indywidualne upodobania i możliwości.

Widać to przede wszystkim w ujęciu miast polskich (drzeworyty Kosmulskiego, Szczecin Krażowskiej-Knotowej, Katowice Gardowskiej, Kraków Flinowej, wreszcie Warszawę Wróblewskiej) oraz w traktowaniu motywu ludzkiego, odmiennym zarówno w dekoracyjnym ornamencie ex librisu, jak w całości kompozycyjnej pejzażu.

Doskonały w rysunku akt Knotowej wydobywa z czarnego tła biały kontur bryły, gdzie indziej kreska cięta śmiało i swobodnie wydobywa sugestywnie nastrój sceny biblijnej. Obok, w mocnych atletycznych torsach Młodzianowskiego mamy ciekawą próbę syntetycznego ujęcia gestu. Kompozycja Wróblewskiej „W wagonie" to znowu scena rodzajowa potraktowana groteskowo z dużym wyczuciem charakteru i humoru. Ex librisy **Tópfera**, jego frasobliwe Chrystusiki i świątki, obok studiów architektonicznych Kosmulskiego najmocniej wiążą się z tradycją minionego dwudziestolecia. Ich rodowód idzie prostą drogą od kultu sztuki ludowej — dodając do jej motywu indywidualne wartości kompozycyjne i techniczne.

Inny typ drzeworytnictwa reprezentuje **Wejman** ze swymi scenami kreślonymi mocnym konturem, pełnym dramatycznej ekspresji i **Bandura**, którego stado daje nam w ramach tematu śmiałe i prawie abstrakcyjne w swej dekoracyjności rozwiązanie czarnych i białych plam i linii.

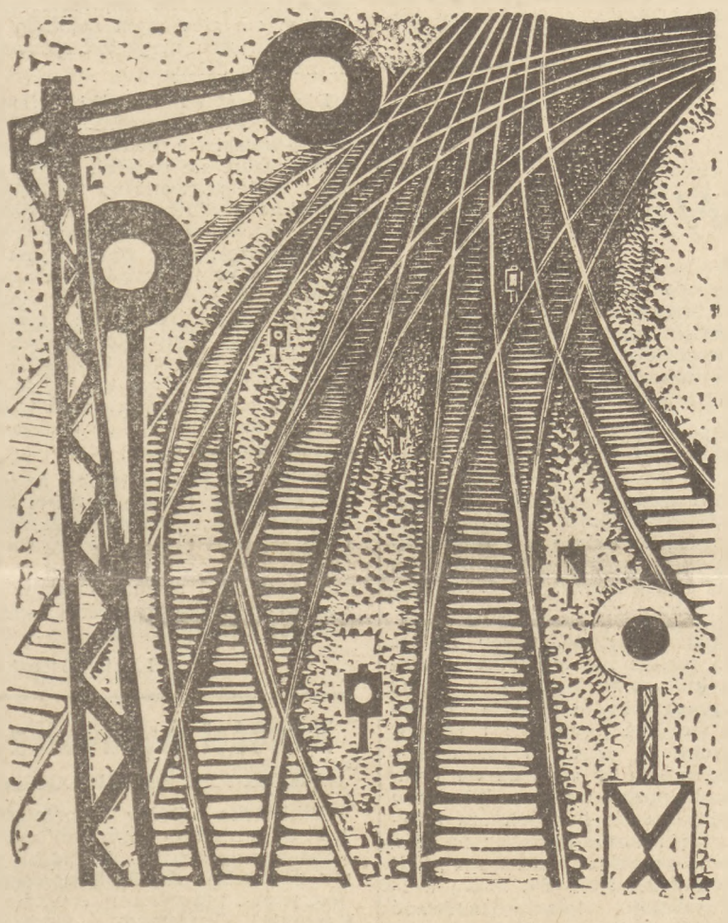
W cyklu ilustracji do „Fortepianu Szopena" Norwida odnajdujemy znowu bogaty, choć miejscami mniej udały materiał do studiów na temat indywidualnego traktowania podobnych tematów i problemów.

Graficy z zespołu Dziewięciu, którzy z własnej inicjatywy wyruszają ze swym dorobkiem artystycznym w objazd po kraju, starają się również wyjść poza zasięg ekskluzywnych i dostępnych tylko dla niewielu sal wystawowych. Rozpoczynają w tej chwili akcję niezmiernie ciekawą i mogącą przynieść poważne rezultaty. Idą mianowicie ze swymi drzeworytami do fabryk, do odbiorców z warstw robotniczych i pracowniczych, do ludzi dalekich dotychczas zagadnieniom plastyki.

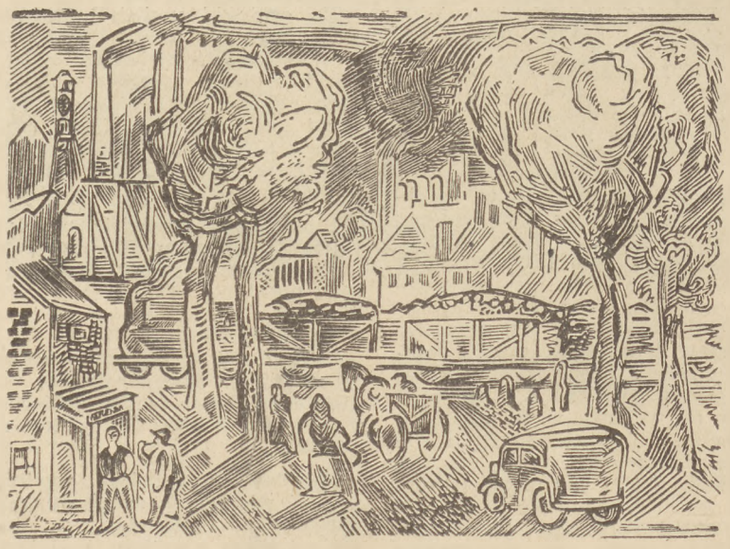
Nowootwarty Dom Kultury w Płaszowie, na przedmieściu Krakowa, rozpoczął dn. 27 marca swą działalność wystawową, właśnie pokazem drzeworytów Dziewięciu Grafików. Następna wystawa tego typu zostanie otwarta w krakowskiej fabryce Zieleniewskiego, w fabryce lokomotyw w Chrzanowie itd.. Pokazy te łączyć się będą z dyskusjami, na których artyści postarają się mówić szczerze o sposobie swej pracy, jej technice i celach, zaś widzowie proszeni będą o zadawanie pytań i szczerą krytykę i pochwałę oglądanych utworów.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa

Jerzy Bandura — Stado



Stefania Dretler- -Flin — Szyny



Bogna Krasnodębska-Gardowska — Kompozycja

Helena Krażowska-Knotowa — Szkło

Powstanie Sekcji Tłumaczów przy PEN-clubie

W dniach ostatnich odbyło się w świetlicy ZAIKS zebranie organizacyjne Sekcji Tłumaczów, zwołane przez Zarząd PEN-Clubu z udziałem przedstawicieli Zarządu w osobach: Jarosława Iwaszkiewicza, Ireny Krzywickiej, Jana Parandowskiego i Michała Rusinka, oraz grona zaproszonych tłumaczów.

Na zebraniu przyjęto projekt regulaminu Sekcji, która w trosce o podniesienie poziomu przekładów literatury światowej postanowiła otoczyć opieką zarówno dzieło literackie, jak i pracę tłumacza.

Sekcja ustaliła następujące główne swoje zadania:

1) **nawiązanie współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki, z wydawcami, z ZAIKS, Polskim Radio, Filmem Polskim i innymi zainteresowanymi instytucjami, celem ochrony moralnych i materialnych praw tłumacza,**
2) **zorganizowanie konkursów na najlepsze przekłady z poezji i prozy,**
3) **stworzenie poradni językowej dla tłumaczy, zaopatrzonej w podręczną bibliotekę pomocniczą,**
4) **organizowanie zebrań dyskusyjnych dla omawiania techniki przekładu.**

W najbliższych dniach Sekcja po przeprowadzeniu akcji kwalifikacyjnej tłumaczów, zamierza nawiązać ścisłą współpracę z najpoważniejszymi instytucjami wydawniczymi.

Tymczasowy Zarząd Sekcji ukonstytuował się w następującym składzie: Irena Krzywicka, Gabriel Karski, Julian Rogoziński, Kazimierz Truchanowski.

Zarząd zwraca się do niezrzeszonych jeszcze tłumaczów o zgłaszanie wniosków o przyjęcie pod adresem: Warszawa, ul. Śniadeckich 10 — PEN-Club. Sekretariat Zarządu Sekcji czynny w każdą środę od 11—12.

KORESPONDENCJA

„W obronie starych libretto"

Do Redaktora „Odrodzenia".

W numerze „Odrodzenia" z dn. 20 marca Aleksander Rymkiewicz opublikował artykuł pt. „Nowe libretto do Wesela Figara", w którym wystąpił z częściowo słuszną krytyką dotychczasowych tekstów operowych, śpiewanych w teatrach naszych i rozpatrzył przykład odnowienia libretta mozartowskiego „Figara", jakie zostało mu powierzone przez dyrekcję opery warszawskiej. Uznając za słuszne takie stanowisko i przedsięwzięcie poprawienia niemądrych lub wadliwie po polsku napisanych tekstów, nie mogę się powstrzymać od uwagi, że takie odmłodzenia należy przedsiębrać z największą ostrożnością. Rymkiewicz — jeden z najświetniejszych poetów młodego pokolenia, który ostatnio dał nam kilka niezapomnianych wierszy — podaje w swoim artykule trzy przykłady aryj z „Wesela Figara" w dawnym i w nowym brzmieniu tekstu. O ile jeszcze mogę się zgodzić z nowymi przekładami aryj Figara, chociaż i tu rodzą się we mnie pewne opory — to już żadną miarą nie zgadzam się na przekład arii Cherubina, słynnej arii Cherubina. Wszystkie tak rażące Rymkiewicza „powtórzenia" w dawnym przekładzie są umotywowane nie tylko muzycznie, ale i psychologicznie, jako natrętne myśli o kobiecie, które spokoju nie dają młodemu paziowi. Z treścią muzyczną i psychologiczną arii Cherubina tekst nowy, dany przez Rymkiewicza, zupełnie nie harmonizuje. Na miły Bóg, przecież to jest XVIII wiek! Jakże można wkładać w usta Cherubinowi wiersze zupełnie nowoczesne i to, nie pierwszej jakości:

u stóp róż rosną białe konwalie
Konwaliowe tam słychać rozmowy,
Sen tam inny, bo też konwaliowy,
u stóp cichych i bujnych tych róż..."

Jakież to pretensjonalne i skomplikowane zamiast prostego tekstu dawnego, który nas od razu wprowadza in medias res:

„Nie wiem sam, co wyprawia się ze mną,
w oczach ciągle to jasno, to ciemno,
co kobieta, to nowe wzruszenie,
co kobieta to płonie mi twarz..."

Nie bronię „starych libretto" jak Verlaine czy Rimbaud, którzy w nich znajdowali estetyczne smaki, ale obawiam się, że przesadna żarliwość w kierunku ich poprawiania narobi wiele szkody. Oczywiście jest bzdurą, gdy Carmen śpiewa, że się ustroiła

„nie żałując rąk i nóg"

ale może nie mniejszą bzdurą jest, gdy uroczy paź z komedii Beaumarchais śpiewa:

„Milcz serce me różowe —
śnieżyste konwaliowe,
jak wiosny srebrny deszcz..."

zamiast konkretnego stwierdzenia w libretcie da Ponte:

„...gdy mnie nikt nie słucha
mówię do siebie sam".

Nie wpadajmy z jednej ostateczności w drugą. Opera ma swoje konwencje, musimy się z nimi z góry pogodzić, inaczej nic nie odczujemy, a wprowadzanie tekstów dwudziestowiecznych do muzyki sprzed dwustu lat jest procederem co najmniej wątpliwym. Nie chciejmy za bardzo „lepiej" — le mieux est l'ennemi du bien — jak mówią Francuzi.

Jarosław Iwaszkiewicz

„Milcz, serce me różowe..."

Do Redaktora „Odrodzenia".

Jako wielki miłośnik słowa i niestrudzony konsument prasy literackiej, ośmielam się prosić o głos. Chodzi o nowe libretto do „Wesela Figara", którego w całości nie słyszałem, ale którego próbki — podał nam autor, A. Rymkiewicz, w nr. 12 (225) „Odrodzenia".

Stare libretto było złe i nieporadne. Dzięki nowemu (pióra A. Rymkiewicza) słyszy się ze sceny (według A. Rymkiewicza) „arie i duety posiadające sens normalnej ludzkiej mowy". Na przykład, proszę państwa, śpiewamy:

„Milcz serce me różowe,
śnieżyste, konwaliowe
jak wiosny srebrny deszcz..."

czyli, że srebrny deszcz wiosny jest różowy, śnieżysty i konwaliowy.

Albo:

„Trąbka znowu srebrzysta się zrywa
i drogami przewiewa wśród pól,
za tej trąbki dalekim patrolem,
wyrzeźbionym nad miastem, nad polem,
oknem jasna dziewczyna wygląda.."

Patrol trąbki wyrzeźbiony nad miastem. Trąbka srebrzysta zrywa się i przewiewa wśród pól. Horyzont przewala się armatami. Lśni niebo hen wysoko — spotkam dziewczę w dole...

Oczywiście z dziewczyną „spotkaną w dole nikt by taką „normalną, ludzką mową" nie flirtował. Ale to nie byłby taki znowu groźny zarzut, bo aria może się od normalnej mowy różnić i nie trzeba by się tego wstydzić. Gorzej, że to wszystko ma pretensję do poetyczności, do bogactwa obrazów, a jest zawijasem splecionym z bardzo dawno wygranych rekwizytów secesji poetyckiej. Poetyczność miała sama wyjść z deklinacji takich słów, jak konwaliowe konwalie, wieńce, zorze, srebrny głos, srebrzysta trąbka, srebrny deszcz, różowe serce.

Stara aria Cherubina z aktu I — jak i pozostałe arie — nużą stokrotnym powtarzaniem, ale wiadomo tam przynajmniej o co chodzi. Wiadomo, że Cherubin opowiada „o swoich pierwszych przeżyciach miłosnych", kiedy to „co kobieta — to nowe wzruszenie", kiedy „mówił bez przerwy prawie i we śnie i na jawie", do kwiatów, do echa, do ciszy, a jak nikt nie słuchał — to do samego siebie. Jest w tym bardzo naiwna i bardzo niezręcznie wyrażona poezja. U A. Rymkiewicza Cherubin w tym samym momencie akcji śpiewa:

I tak dziś jak konwalie w ogrodzie,
do nóg jej pochyliły swe wieńce,
bije serce i płoną rumieńce".

I w tym nie ma nic. Nawet składni. A w innym miejscu śpiewa Figaro:

„Mój dobroczyco, łaskawy hrabio,
ambasadorze i ekscelencjo,
gdy koń mój wzbije pył rudy z pól
żonie osłodzisz rozstania ból, bej
z królewskich sal, bej
kurierze w dal".

I też nie wiadomo, po co Figaro sam do siebie gada bez sensu.

Cytatów dość, a może za dużo. Podanych nie po to, żeby dokuczyć A. Rymkiewiczowi, tylko żeby móc teraz stwierdzić: takie libretto do „Wesela Figara" nie jest wcale lepsze od dawnego, a w wielu punktach gorsze. „Biegunka słów", jak by powiedział Boy, obliczona chyba na to, że — jak pisze A. Rymkiewicz — słuchacza „dobiegnie może dziesiąta część słów", więc żeby to co dziesiąte słowo było wypróbowanie śliczne: konwalia. Wyrafinowane: rzeźbiony patrol trąbki.

A można dużo prościej i mimo to w stylu epoki i „poetycznie". Aria nie jest tylko popisem solisty, stojącego poza akcją opery, jej tekst musi więc także „siedzieć" w kontekście, a jednocześnie posiadać dość siły stania na własnych nogach. Ma być tekstem arii, nie poematem, więc paniczny strach przed powtórzeniem nie wydaje mi się uzasadniony. Winien swymi elementami rytmicznymi przylegać ściśle do rytmu muzyki, a nie czepiać go się mdło „akcentami uzupełniającymi" słów.

Dobrze się stało, że A. Rymkiewicz miał odwagę poddać pod sąd opinii swoje libretto. Sprawa nie jest tak mało ważna, żeby nie warto było nad nią dyskutować i rozpatrzenie jej może przy okazji pomóc następnym poetom, którzy podejmą się takiej niełatwej roboty.

Włodzimierz Krzemiński

Od redakcji.

Zamieszczone dwie korespondencje o nowym libretcie do „Wesela Figara" redakcja traktuje jako zagajenie wymiany zdań na temat „odświeżania" libret w ogóle, w związku z tym, że pracę tę powierzono ostatnio kilku naszym czołowym poetom.

CZYTELNIK
SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA
OSTATNIE NOWOŚCI

JAN BRZECHWA
OPOWIEDZIAŁ DZIĘCIOŁ SOWIE
Ilustr. Ha-Ga i E. Lipiński
Wyd. II
str. 33
zł 400

Doktór Walicki Jerzy
sędzia Podlewski
którzy byli w czasie okupacji w obozie w Łodzi
poszukiwani
przez Barbarę Łączyńską
Warszawa, Czackiego 5/7 Polinex
26138-1

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-73705 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"