



NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron

Warszawa, 5 sierpnia 1951 r.

Nr 31 (71) Rok II

W NUMERZE m. in.: Grzegorz Jaszuński — Co to jest FBI; Witold Wirpsza — Do mowy polskiej; Wojciech Dzieduszycki — Nowa opera polska; Aleksander Scibor-Rylski — Zobowiązanie; Wiersze młodych poetów niemieckich (Wolfgang Neuhaus, Bernhard Seeger, Marianne Lange); Egon Naganowski — Młodzież tańczy, śpiewa i gra; Tadeusz Różewicz — Kartki z Węgier; Pierre Gamarra — Parę słów o współczesnej poezji francuskiej; Wiersze poetów francuskich (Guillevic, Jacques Dubois, Claude Sernet, François Hirsch); Wanda Karłowicz — W kraju Juliusza Fucika; Edmund Osmańczyk — Czy Prus nieznany?; Szymon Zakrzewski — Sztuka techniczna optymizmem.

GRZEGORZ LASOTA

SERCE MŁODOŚCI

I

Idę złotą od słońca trasą W—Z. Szybko przemakają auta i tramwaje. Ludzie śpieszą się do pracy. Jest ośma rano. Na różowo-szarych gmachach osiedla mury nowoskiego trzepoczą różnobarwne sztandary. Fontanna ustawiona przed pałacem Mostowskich lśni perłami wody.

Z głośnika płynie melodia młodzieżowej pieśni. Tuż obok rusztowań i świrów sprawdzających gatunek ziemi, w której wydrążone zostaną korytarze warszawskiego metra, umiejscowił się punkt informacji przedzłotowej.

To tutaj każdy może się dowiedzieć o Złocie berlińskim, tutaj można posłuchać młodzieżowych pieśni, kupić kartę pocztową, nabyć znaczek na Fundusz Solidarności...

Wspaniale wygląda złota trasa. Dzwonią kielnie na budowie. Dach pałacu Coraziego pokrywa drewniana kopuła tworząca pracowitymi rękami cieśli.

Wzduż ścian domów karnym szeregiem ustawiły się czworramienne lampy...

W tej samej chwili, kiedy śpieszymy się do pracy, kiedy niecierpliwie wyczekujemy tramwaju, w tej samej chwili, kiedy z głośników płynie uśmiechnięta, młodzieńcza piosenka, kiedy w czerwonym budynku dawnego arsenału pochylają się nad planami głowy inżynierów z „Metro-projektu” — tysiące młodych chłopców i dziewcząt z całego świata jadą na wielki berliński Złot.

Jadą?

Przekradają się przez kordony policyjne, pełzną przez zieloną granicę, płyną okrętami, pokonują setki kilometrów podwrotnikowych, upalonych puszcz, z bronią w rękę toczą sobie drogę do wolności.

Kiedy rusza tramwaj wiozący nas — budowniczych nowego miasta, — inżynierów, pisarzy — i tymicnie dzwoniąc płynie wśród drzew Saskiego Ogrodu, w tej samej chwili do Berlina jadą chłopcy z Kamerunu, dziewczęta z Brzysk, delegaci z małego Cypru i wielkich Indii, bohaterzy żołnierze Korei i młodzi robotnicy Ameryki, studenci z Paryża i górnicy z Belgii.

We wspaniałych domach Moskwy i Leningradu, w teatrach Warszawy, Pragi i Budapesztu młodzieżowe zespoły artystyczne dokonują ostatnich prób, by jak najświetniej reprezentować swe kraje na berlińskim Złocie.

Przeszło dwa miliony młodych, dzielnych chłopców i dziewcząt przybędą do Berlina. Bohaterscy budowniczowie komunizmu spotkają się z chińskimi przodownikami pracy. Amerykanie poznają swych koreańskich braci, Polacy uściskają dłoń niemieckim demokratom.

Do Berlina przybędą jasnowłose Szwedki Gun Ekbrat i Etchel Sven-son, które zebrały 2.569 podpisów pod wezwaniem o zawarcie paktu pokoju między pięcioma wielkimi mocarstwami. Do Berlina przyjadą Duńczyk Thomansen z Eisberga, który zebrał ponad 400 podpisów i piętnastoletni Carl Kelly z Kanady, który pod apelem zdobył 1200 podpisów.

Na Złocie berlińskim spotkają się młodzi robotnicy zredukowani w fabryce „Renaulta” z brygadą słuszką Zygmunta Bartnika pracującą przy budowie Lubelskiej Fabryki Wozów Osobowych...

Młodzi kolejarze z Wrocławia, którzy pierwszy wezwali polską młodzież do przedzłotowego współzawodnictwa i górnicy z kopalni im Stalina, którzy zobowiązania swoje już wykonali, poznają swych radzieckich przyjaciół — kolejarzy z Moskwy i wspaniałych górników z Zagłębia Donckiego.

Z białej północy, ze skwarnej Afryki, ze spalonych stepów Ameryki, z równin Wschodu i z miast Zachodu ściągają młodzież na wielki Złot. Hiszpanie i Grecy, Chińczycy i Holendrzy, Niemcy i Kułakowcy.

Piątego sierpnia 1951 roku w Berlinie zatętni młode serce świata.

W tej samej chwili, kiedy dyszzące pociągi wpadną na berlińskie perony, kiedy bęz tchu gnać będą błękitne

Sztafety — myśli milionów budowniczych komunizmu i młodych budujących socjalizm będą w Berlinie.

Razem z nimi będą gorące serca i jasne umysły tysięcy młodych, katowanych w kapitalistycznych więzieniach, torturowanych za walkę o pokój.

Pamiętajmy! Na Złot nie przybędzie Janek Krasicki zastrzelony przez faszystów na warszawskiej ulicy.

Na Złot nie przybędzie Murzyn Mac Gee zabity przez amerykańskich faszystów.

Na Złot nie przybędzie Henri Martin skazany za walkę o pokój na pięć lat więzienia...

Ale na Złot przyjdzie matka Mac Gee, przyjaciele Henri Martina, spadkobiercy idei, o którą oni walczyli. Potężny, niezłomny głos milionów młodych wypowie się przeciw wojnie, przeciw imperializmowi, przeciw zagładzie i śmierci. Wypowie się w obronie młodości.

II

Jestem jednym z milionów ludzi, którym wojna zabrała wszystko.

Jestem jednym z milionów młodych ludzi, których kształt odlewał się w latach gwałtu, bomb i terroru. Spłonął szpital, w którym moja matka leczyła chorych. Spłoneli moi najbliżsi. Nie ma matki. Zginęli towarzysze zabaw mego dzieciństwa. Młodość moją zabrały czasy grozy, nieustannego lęku o jutro, czas pożarów i rozstrzeliwań.

Jestem jednym z milionów ludzi naszego kraju, którym wolność z czerwona gwiazdą na czapce przyniosła wszystko. Szczęście, uśmiech, pracę...

Miliony młodych ludzi, wśród nich i my, młodzi Warszawy i Krakowa, równi Mazowsza i płasków Kielecczyzny, górale z Karpāt i górnicy z Zagłębia — nie chcemy wojny. Łączymy z towarzyszami wszystkich krajów nasze dionie krzepnące w uścisku tak mocno, jaką moc ma prawdziwa przyjaźń, jaką moc ma najtwardsza stal — by nigdy więcej nie płonęły nasze miasta, by nigdy nie dobijano chorych w szpitalach, by dzieci nie topiono w kanałach, by nigdy faszyzm nie zagroził światu.

Po to z całego globu jedziemy do Berlina.

Po to mobilizujemy na front walki o pokój wszystkich młodych, czarnych i żółtych, czerwonych i białych, katolików i buddystów, mahometan i prawosławnych.

Po to w szerokim froncie łączymy nasze szeregi przeciw podżegaczom, przeciw remilitaryzacji Niemiec Zachodnich, przeciw tworzeniu neohitlerowskiej armii...

Młodzież chce żyć, pracować, uczyć się, kochać. A w Hiszpanii generała Franco kosztem zdrowia 60% młodzieży chorej na gruźlicę zbudowano 95 lotnisk wojennych.

Młodzież chce sportu, a w Peru 95% dzieci choruje na suchoty.

Młodzież chce pokoju, a pan generał Mac Cloy roi o tym, by wcielić trzysta tysięcy młodych Niemców do imperialistycznych armii...

Po to, by bieg świata szedł po naszym torze, po to, by rękę imperialistycznych prowokatorów zakuc w kajdany naszej siły — zbiera się młodzież w Berlinie.

Przez 14 dni trwać będzie w Berlinie barwna, radosna manifestacja młodzieży. Każdy dzień poświęcony będzie innemu zagadnieniu, każdy dzień zostanie uświetniony występami zespołów artystycznych 66 krajów. Najlepsi młodzi artyści, czołowi sportowcy świata wezmą udział w Złocie.

7 sierpnia w wspaniałym gmachu opery w Berlinie odbędzie się uroczyste otwarcie międzynarodowego konkursu kulturalnego.

8 sierpnia rozpoczyna się Akademickie Mistrzostwa Świata. Na potężnym stadionie wzniesionym rękami młodzieży FDJ zmierzą swą zrzeczność i siłę pływacy i bokserzy, piłkarze i dyskobolę.

Przez 14 dni młodzież różnych krajów obejrzy 378 występów zespołów tańca i pieśni — imprezy te oglądać będzie mogło około czterech milionów ludzi.

W Berlinie ostatnie przygotowania dobiegają końca. Stały się olbrzymie

nie bloki mieszkalne, przedmieścia zarośli się od namiotów, wykańcza się olbrzymie stołówki. Całe miasto żyje Złotem.

Tam, gdzie kiedyś był sztab wrogów młodości, spotkają się przyjaciele młodości.

III

Złot berliński zgromadzi przeszło dwa miliony młodzieży, w tym poważną ilość młodzieży z Trizonii.

Trzeci Światowy Złot Młodych Bojowników o Pokój spędzą sen z oczu Trumanów, Eisenhowerów i Adenauerów.

Oni się boją!

Zakazali działalności FDJ i komitetów przedzłotowych w Niemczech Zachodnich, w Szwajcarii niebezpieczne wydają się im plakaty, młodzi muzycy Ojstrach i Czerny-Stefańska stanowią dla nich straszną groźbę.

Boją się!

Wiedzą, że każdy młody objęty płomieniem idei międzynarodowego braterstwa, to jeszcze jeden żołnierz wykreślony z listy imperialistycznych rachub.

Boją się!

Przeraża ich śpiew i taniec, wiersze i książki mówiące o szczęściu jutra.

Boją się!

Przeraża ich zniewalająca moc przykładu, który daje kraj budujący komunizm, przykładu, który daje kraje budującego się socjalizmu.

Boją się — bo wiedzą, że gdyby rozpętały wojnę, musieliby zamienić swe pstrokaty krawaty na norymberski strzyk.

Ale po to, by wojny nie było, by pokój był zapewniony, by młodość szumiła wiosną i pieśnią — młodzież zaciąga wielką straż w Berlinie.

Grzegorz Lasota

EW A FISZER

PRZED ZŁOTEM

Podaj mi dłoń, kolego,
rękę odejmując od skroni,
odłamkiem kraty,
którą wywazałeś,
zraniony.

Zyjesz w innym świecie niż ja
i pomóc ci inaczej nie umiem
jak tylko
w moim mieście,
najpiękniejszym dla mnie mieście świata,
uwalniając z klatki rusztowań
nowe domy.

W moim mieście
niebo ma kolor oczu murarza,
a domy biel niedzielnej koszuli.
W moim mieście robotnicy długo w noc
rozmawiają o swoim dniu
jak artyści o swoich wierszach.
Tak łatwo, tak szybko kocha się pracę,
kiedy się ją rozumie.

Kolego, stoisz na szynach,
którymi nadciągnąć ma wojna jak pociąg opancerzony,
jeśli nie zajmiesz miejsca maszynisty,
pociąg przejedzie ciebie i twoją dziewczynę
i moje miasto.

Towarzyszu, podaj mi rękę,
podaj mi dłoń, kolego,
aby ocalić trwałość
mojej miłości.

JERZY PAŃSKI

Po festiwalu polskich sztuk współczesnych

Festiwal polskich sztuk współczesnych, zakończony niedawno, był podsumowaniem określonego etapu walki o sztukę realizmu socjalistycznego w dramaturgii polskiej i w polskim teatrze. Na przestrzeni kilku miesięcy wszystkie teatry dramatyczne pracowały szczególnie intensywnie nad nowymi utworami pisarzy polskich, starając się o jak najlepszą ich oprawę artystyczną, o jak najtrafniejsze wydobycie ich ideologicznych treści.

Konkurs, którym festiwal był poprzedzony, przyniósł dwadzieścia trzy utwory dramatyczne, z których kilka przeszło przez szereg scen z dużym powodzeniem; nie ulega też wątpliwości, że niektóre ze sztuk konkursowych zasiła na stałe repertuar naszych teatrów. Największą liczbę wystawień — siedem — osiągnęła sztuka A. Maliszewskiego „Wczoraj i przedwczoraj”; sześć teatrów wystawiało „Próbę sił” J. Lutowskiego, cztery teatry — „Zwykłą sprawę” A. Tarna i „Tysiąc walecznych” J. Rojewskiego. Dodać zresztą trzeba, że liczba wystawień nie zawsze może być miarą istotnego powodzenia i wartości sztuki: o wyborze tej czy innej pozycji często decydować musiały względy obyczajowe i trudności inscenizacyjne, i tym się np. tłumaczy, że jedna z wartościowych pozycji festiwalu — „Zwyczajstwo” J. Warmińskiego — wystawiona była tylko przez trzy teatry. Ogółem z 23 sztuk uzyskanych z konkursu oraz sześciu, które bądź weszły do repertuaru przed konkursem, bądź złożone zostały już w czasie trwania festiwalu, teatry dały w tym czasie 59 przedstawień; niektóre teatry przygotowały po kilka sztuk — prym tutaj wie-dzie teatr im. Jaracza w Olsztynie, który dał w tym okresie sześć premier polskich sztuk współczesnych.

Dla uzupełnienia obrazu dodać jeszcze należy, iż niektóre teatry nie zdołały wykonać swych przedstawień w określonym terminie — i te

wejda na afisz już po zakończeniu festiwalu (m. in. „Odezwa na murze” A. Świrszczyńskiej w Teatrze Narodowym w Warszawie). Niektórzy autorzy sztuk zakwalifikowanych do festiwalu zbyt późno złożyli egzemplarze w ostatecznej redakcji — te sztuki również znajdują się już w normalnym pofestiwalowym repertuarze naszych teatrów.

Wyniki samego konkursu były już omawiane przy rozpoczęciu festiwalu; przyniósł on niewątpliwie ożywienie naszej twórczości dramatycznej, dał kilku nowych pisarzy, a przede wszystkim utorował drogę nowej problematyce, wprowadził do teatru współczesnego człowieka, uczynił z teatru trybunę walki o budowę socjalizmu w Polsce, o pokój i sprawiedliwość społeczną. Ale festiwal był próbą teatralnego życia tych utworów i z tego punktu widzenia, z punktu widzenia doświadczeń pracy teatru nad nową polską sztuką dramatyczną spojrzeć trzeba na jego wyniki.

Był to przecie bardzo trudny start. Wprowadziliśmy na scenę sztuki pisarzy często jeszcze nie mających doświadczenia dramatycznego — i wymagaliśmy od teatru, by własnym doświadczeniem dopomógł autorowi w usunięciu jego uchybień. Mieliśmy utwory ideologicznie niedoskonałe — i zadaniem teatru było usuwać te mielizny, sprawić by sztuka nabrała słusznej ideologicznej wymowy; mieliśmy wreszcie nieprzemyślane, nieprzetrawione, niewypracowane ostatecznie problemy nowej dramaturgii, problemy chwytania właściwych naszej epoki konfliktów i trafnego ich uokazywania — i trzeba było, by teatr konkretnym, praktycznym pokazem mógł się przyczynić do pogłębienia tej dyskusji, do wskazania niezbędnych i właściwych dróg rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego w Polsce.

Festiwal był więc w wielkiej mierze imprezą doświadczalną: próba wartości dzieła w konfrontacji ze sceną i próbą możliwości samego teatru, przed którym również po raz pierwszy w tak szerokim zakresie stanęły zagadnienia nowej problematyki, zagadnienia realizmu socjalistycznego w ujęciu reżyserskim, w sprawie scenograficznej, w pracy aktora nad rolą.

Próba sceny jest zawsze momentem poddania próbie samej wartości utworu — i dzieje się to w obu kierunkach: niekiedy dopiero interpretacja sceniczna unaoczniała autorowi błędy, niekiedy ta interpretacja wydobylała na jaw wartości, które w sztuce tylko potencjalnie były założone. Tak więc rewizja teatralna przynosiła wyższą rangę niektórym sztukom, które w czytaniu budziły więcej zastrzeżeń. „W stocznii” L. Rybarskiego, dzięki trafnej ujęciu reżyserskiemu W. Biegańskiego w teatrze Wybrzeża i dzięki interpretacji przez niego roli głównej — stało się niewątpliwie wartościowym przedstawieniem i cennym zwycięstwem teatru i autora. W „Próbie sił” Lutowskiego Teatr Polski potrafił wyminąć wiele momentów papierowej publicystyki, a interpretacja J. Kreczmarę wydobyla ciekawy, ludzki konflikt postaci prof. Mokrzyckiego. Podobnie Wojciech Brydziński w Teatrze Narodowym pięknie odczytał postać Czaplickiego w „Tysiącu walecznych” Rojewskiego, nie dość może dostrzeżoną przez inne teatry. Z drugiej strony próba teatru obnażyła niekiedy literackie i dramaturgiczne mankamenty tych czy innych sztuk. Jury konkursu zbyt śmiało niekiedy kontentowało się faktem, iż sztuka porusza ciekawy i ważny problem lub stanowi próbę nowego oświetlenia jakichś zagadnień — a za mało wglądało w to, czy poruszony problem został dramatycznie rozwinięty, czy to nowe oświetlenie oparte jest na dostatecznym materiale literackim. Tak więc „Rubikon” Bienkowskiej, poruszający zagadnienie wrastania w Polskę Ludową starej kadry profesorskiej, okazał się sztuką dramaturgicznie zbyt wątłą, by teatr mógł ją udźwignąć. Nie udało się wreszcie próby wprowadzenia do teatru aktualnej lekkiej komedii czy wodewilu. „Milionowe jajko” Domańskiego w Teatrze Nowym w Warszawie, oparte na dowcipie niescenicznym, na sytuacjach dość niewydarzonych, na konfliktach nawet jak na wodewil zbyt niefrasobliwych, dzięki bardzo ofiarnej pracy całego zespołu, dzięki wkładowi inscenizatora i autora oprawy muzycznej stało się jednak barwnym i po-

godnym widowiskiem. Gorzej wypadła próba „Wesołego pojedynku” Derbień-Gorczyckiej, którego zakwalifikowanie do festiwalu było nieporozumieniem i którego słabości czy wręcz niezdatności tekstu teatr nie zdołał poprawić nienajlepszym zresztą wykonaniem.

Ogółem powiedzieć trzeba, że — jak to było do przewidzenia, choć jury konkursu dramatycznego nie zawsze brało to pod uwagę — w próbie teatru „wyszły” te utwory, które dawały jakiś ludzki konflikt, jakąś możliwość ukazania na scenie żywego, prawdziwego człowieka — nie zaś te, które usiłowały tylko rozwiązać teoretycznie założony konflikt według prawidłowego ideologicznego schematu. Malley w „Zwykłej sprawie” Tarna jest niewątpliwie najpełniej, najbogaciej i najbardziej dramatycznie narysowaną postacią w całej galerii festiwalowych figur — i to decyduje, że ta sztuka, mimo pozorów publicystyki, mimo trudnej faktury scenicznej, wysunęła się na czoło konkursu i festiwalu. Podobnie „Zwyczajstwo” Warmińskiego, jakkolwiek obarczając nadmiarem problemów, nie dość zlokalizowane i nie zawsze trzymające się granicy między dramatem a enuncjacją polityczną — właśnie dzięki temu, że wprowadza całą galerię żyjących, działających, wewnętrznie bogatych sylwetek nie tylko w głównych postaciach dramatu, lecz i w wielu epizodach — zdobyło w pełni zasłużone uznanie. Trzeba tu podkreślić — skoro mowa o festiwalu teatralnym — że zarówno do sukcesu „Zwykłej sprawy” Tarna w Teatrze Współczesnym w Warszawie, jak i „Zwyczajstwa” w Teatrze Nowym w Łodzi — dwu sztuk najtrudniejszych bodaj w całym konkursowym materiale — przyczyniła się wybitnie twórcza współpraca teatru. Interesujące, choć odmienne ujęcie reżyserskie „Zwyczajstwa” widzieliśmy w teatrze poznańskim, w reżyserii T. Muskata. Było to ujęcie bardziej widowiskowe, skłaniające się w kierunku rodzajowego obrazka i wskutek tego zacierające plastycznie poszczególnych postaci, a niekiedy wpadające w naturalizm; niemniej wartość koncepcji, tempo, jednolity styl, niektóre interpretacje aktorskie czyniły z tego przedstawienia widowisko wartościowe i ciekawe.

Może szczególnie interesująca była próba sceniczna sztuki Iwaszkiewicza „Odbudowa Błędomierza”. Mieliśmy na ogół w festiwalu do czynienia z pisarzami młodymi, o rozmaitym doświadczeniu literackim, lecz ukształtowanymi już raczej przez naszą epokę, dojrzewającymi w zgodnym rytmie z tym wszystkim, co w Polsce dzisiejszej dojrzewa. Iwaszkiewicz jest jednym z najwybitniejszych naszych pisarzy ukształtowanych przez epokę międzywojenną — i nic dziwnego, że przy tej sztuce, może nawet bardziej niż przy innych, trzeba by dyskutować z autorem sprawy ideologicznej słuszności tych czy innych jego rozwiązań. Wydaje się, że Iwaszkiewicz trochę może za mało zawierzył humanizmowi marksistowskiej ideologii — jak gdyby marksizm godził się z krzywdą człowieka w imię jakichś wyższych racji. Skazuje więc Siwickiego na wygnanie z Błędomierza w przekonaniu, że tak właśnie trzeba — choć nie może się wyżyć poczucia litości dla tego człowieka. Ale ta litotliwość udziela się widzowi — i ona właśnie wskazuje, że rozwiązanie sztuki jest nieprawidłowe, że nie może być rozdźwięku między oceną moralną wartości człowieka i oceną jego społecznej wartości. „Myśmy przebaczyli już dawno” — mówi w Błędomierzu Staniewicz. Jesli to prawda, obowiązuje i społeczeństwo, i autor. Ale niezależnie od tych czy innych spraw ideologicznych — sztukę Iwaszkiewicza uznać trzeba za poważne zwycięstwo pisarza za jedną z dramaturgicznie najcenniejszych odczytów festiwalu. I znów nie bez znaczenia przy tej ocenie była praca teatru: zarówno teatr krakowski, jak i wrocławski, mimo tych czy innych usterek przedstawienia, potrafiły znakomicie wydobyc drama-tyczne wartości utworu i dać szereg figur bardzo autentycznych, znakomicie narysowanych, trafnych i przekonujących — jak choćby Rysio w interpretacji Skorulskiego i pani Wolffke — Drohocka w przedstawieniu wrocławskim (nie wi-

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

NOWA OPERA POLSKA

Ambitna opera wrocławska po raz trzeci już w okresie niespełna półtora roku sęga po dzieła bardzo trudne, których realizacja jest niewątpliwie bardzo odpowiedzialna.

Po „Złotym koguciku” i wznowieniu „Parli”, ujrzałyśmy na wrocławskiej scenie operowej prapremierę pierwszej polskiej opery w Polsce Ludowej (*), pierwszej opery polskiego kompozytora, która ukazała się na scenie po przeszło dwudziestoletnim milczeniu naszych twórców w dziedzinie operowej.

Na samym wstępie musimy zaznaczyć, że nowe dzieło spełniło pokładane w nim nadzieje. „Bunt żaków” Tadeusza Szelińskiego posiada nie tylko duże wartości muzyczne i dramatyczne, lecz jest także pierwszym polskim utworem scenicznym, w którym, wydobywając tradycje polskiej myśli postępowej, sięgnięto do samego źródła, do wspaniałego nurtu plebejskiego, podważającego fundamenty feudalnego ustroju Polski szlacheckiej.

Opisując walkę uciskanych warstw społecznych przeciw niesprawiedliwości i bucie klas posiadających, w okresie największej świetności państwa Jagiellonów, Brandstaetter ukazuje nam już perspektywę klęsk, jakie dotknęły w konsekwencji naród polski na skutek egoizmu i krótkowzroczności warstwy rządzącej, odmawiającej ludowi elementarnych praw do życia.

Wiek XVI, w którym rozgrywa się akcja „Buntu żaków”, był okresem wzrastających przeciwieństw klasowych w Polsce. Rozwój handlu zagranicznego zbożem spowodował znaczne zwiększenie się ilości gospodarstw folwarcznych, co pociągnęło za sobą spotęgowanie feudalnego ucisku nad chłopem pańszczyźnianym. Chłopi, przypisani do ziemi, żyjący w skrajnej nędzy i ciągłym poniżeniu, nie widząc wyjścia z beznadziejnej sytuacji, raz po raz szukał odwetu na okrutnym panie. Te lokalne, desperackie buntły, nie zorganizowane i wybuchające spontanicznie w coraz to innym zakątku kraju, nie mogły wobec małej swej liczności i rozproszenia przynieść jakiegokolwiek poprawy w położeniu ludu, świadczą jednak o wzrastającym antagonizmie klasowym. Wyraźne klasowe podłoże miały również rozpoczynające się w wieku XVI pierwsze wyprawy zbrojników i opryszków na terenach górskich. Podobnie i w społeczeństwie miejskim dawało się coraz bardziej odczuwać rozwarstwienie klasowe. — Wzbożaceni na handlu zbożem kupcy, coraz mocniej „obrastali” w przywileje i coraz bardziej ograniczali się od miejskiej biedoty. Słaby i ulegający wpływowi możnego otoczenia Zygmunt August ustępował przed żądaniami magnatów i bogatych mieszczan, zgadzając się na ustanawianie praw, krzywdzących niższe stany.

Jednym z najmocniejszych objawów protestu pokrzywdzonych przeciw niesprawiedliwości istniejącego ustroju społecznego była w r. 1549 rewolta plebejskich żaków krakowskich, którą Roman Brandstaetter obrał za temat libretta do opery „Bunt żaków”. Zamordowanie biednego żaka, przez syna burmistrza krakowskiego, było iskra rzuconą na wzburzone niesprawiedliwością nierównych praw i okrucieństwem bogaczy umysły studiującej na Uniwersytecie Jagiellońskim biedoty.

„Dziś, miłościwy panie,
Wszystko się odmieniło na
niekorzyść pauprów.
Chłopu wolno posłać do szkół
tylko jednego syna,
A uczony plebejski upokorzeń
i prześladowań

Państwowa Opera we Wrocławiu: „Bunt żaków” opera w 4 aktach (8 odsłonach) Tadeusza Szelińskiego, libretto Romana Brandstaettera. Prapremiera 14 lipca 1951 r. Premiera w Warszawie 26 lipca 1951 r.



Państwowa Opera we Wrocławiu: „Bunt żaków”. Scena finałowa: żacy opuszczają Kraków.

Fot. CAF

Co niemiara domaje.
Nauka przestała znajdować
uznanie i szacunek w narodzie,
Który splendor jeno w pochodzie
dźmie i złocie upatrjuje.
Stąd, miłościwy panie, bierz się,
Zeż moźny nad biednym się znieć,
Za nie mając jego życie
I lekko sobie wając jego trudy
i cierpienia...”

W tych słowach wypowiedzianych do króla przez trybuna żaków, bakałarza Konopnego, Brandstaetter maluje społeczne podłoże buntu żaków, który ostatecznie, nie używając sprawiedliwości, na znak protestu opuścił Kraków, szukając w obcych krajach lepszych i sprawiedliwszych warunków życia.

„Bunt żaków” jest bodaj że pierwszą polską operą, która wyraźnie ukazuje ścieranie się przeciwieństw klasowych i czynny protest biedoty przeciw feudalnemu ustrojowi społecznemu. Stąd też właściwym bohaterem opery jest społeczeństwo plebejskich żaków. Wprowadzone przez autora libretta centralne postacie bakałarza Konopnego, żaka Łachmanka czy króla Zygmunta Augusta, użyte zostały tylko jako artystyczna ornamentacja zbiorowego konfliktu. Wpleciona w akcję miłosna historia Konopnego i siostry mordercy żaka, Anny, właściwie zaciemnia społeczną myśl utworu i wyraźnie zamaga jednolitą koncepcję. O znaczeniu zbiorowego konfliktu w operze świadczy również konstrukcja dzieła, w którym na 8 scen aż 6 scen poświęcono akcji zbiorowej. Sceny konfliktów osobistych zostały wkomponowane jako „odeślenia” od scen masowych, konieczne dla równowagi konstrukcji dzieła.

Zgodnie z charakterem i konstrukcją literacką libretta, „Bunt żaków” nie został napisany przez Tadeusza Szelińskiego w formie tradycyjnej opery (z ariami, duetami itp. zamkniętymi formami muzycznymi), lecz w formie, dla której właściwszą nazwą byłoby: „historyczno-społeczny widowiskowy dramat”. Jeżeli mamy szukać dla tego rodzaju formy rodowodów artystycznych, to niewątpliwie znajdziemy je w operach Musorgskiego, Borodina i Janaczki.

„Bunt żaków” różni się w treści literackiej od wagnerowskich dramatów właśnie zbiorowym charakterem konfliktu (wobec konfliktów osobistych bohaterów Wagnera), różni się przede wszystkim formą muzyczną. Poza jednym motywem pieśni żakowskiej „Gregorianki”, który przewija się przez całą operę, stanowiąc rodzaj „motywu przewodniego”, nie znajdujemy w „Buncie żaków” „leitmotywów” stanowiących główny trzon muzyczny dramatów Wagnera.

Jeśli w operze Szelińskiego napotkamy nawet na motywy powtarzające się, to będą się one powtarzały bez zasadniczych przeobrażeń i nazwiemy je raczej „motywami przypomnienia” lub „motywami charakteryzującymi” dane po-

stacie, grupy społeczne czy stany psychiczne bohaterów.

Takim „motywem przypomnienia” jest „motyw króla”, charakteryzujący wahanie się i słabość charakteru Zygmunta Augusta, liryczny „motyw miłosny”, towarzyszący spotkaniu Konopnego z Anną, ironiczny „motyw lizusostwa” bakałarza Nosała, przepyszny krakowski towarzyszący wystąpieniom mieszczki Katarzyny, czy nawet własnie owe „Gregorianki”, nieodłącznie wprowadzające na scenę tłum żaków.

Motywy te po większej części nie są doprowadzone do końca, urywają się, przechodząc w warstko dalej postępującą akcję muzyczną. Jest to z jednej strony zaleta dzieła, gdyż nie hamuje akcji sceniczy (jak zamknięte formy w tradycyjnych operach), z drugiej jednak strony, nie dając stałego oparcia dla ucha, niewątpliwie utrudnia słuchanie muzyki dla niewprawnego słuchacza, który pragnie wyłowić w operze jakąś pełną, zamkniętą melodię.

Nie znaczy to, żeby „Bunt żaków” był całkowicie pozbawiony zamkniętych form muzycznych: Ariosa i duety Konopnego i Anny z IV i VII sceny, aria króla, kuplety Łachmanka i rybaków, a przede wszystkim przepiękna pieśń śpiewana przez Konopnego i żaków w obrazie 8-mym „Powodujemy drogą, górą i doliną” oraz chór żaków ze sceny finałowej, melodyjne i śpiewne, bez wątpienia zostaną łatwo pochwyczone nawet przez niewprawnego słuchacza.

Tadeusz Szeliński, zgodnie z koncepcją libretta, położył główny nacisk na muzykę w scenach zbiorowych. Partie chóralskie (zwłaszcza chóry a capella) zachwycają świeżością pomysłów melodycznych i harmonicznych, mają olbrzymi ładunek emocjonalny i są niewątpliwie najbardziej interesującymi i wartościowymi partiami opery.

Harmonijna jednolitość tekstu literackiego i muzyki przejawia się też w języku muzycznym, którym przemawia kompozytor. Piękny tekst poetycki Brandstaettera, aczkolwiek posiada elementy i zwroty archaiczne i ludowe, oddające klimat epoki i środowiska, jednakże w całości pisany jest językiem współczesnym, bliskim i zrozumiałym dla dzisiejszego słuchacza.

Także Szeliński stosuje tylko ogólny kolorystyczny, niektóre archaiczne skale i harmonie, lecz w zasadzie przemawia językiem współczesnej, realistycznej muzyki. Nie używając pełnych motywów dawnej muzyki polskiej, czy też motywów ludowych, Szeliński oddaje jednak nastrój starej muzyki i folkloru polskiego. Dlatego też muzykę „Buntu żaków”, przesyconą atmosferą polskości, nazwiemy bez wahania muzyką narodową. Charakterystycznym przykładem zgodności muzyki z tekstem i operowania środkami muzycznymi, charakteryzującymi środowisko, jest np. obraz trzeci przed domem profesorów: scholastyczny profesor przemawiający językiem trzynastowiecznym, wzburzeni żacy językiem współczesnym. Identyfikacja klima-

tu znajdziemy w muzyce: partie profesorów pisane w stylu „organum” z XII wieku, kontrastują mocno z wyrazistymi, współczesnymi środkami muzycznymi, zastosowanymi w odezaniach żaków. To operowanie kontrastami, często stosowane w „Buncie żaków” przez Szelińskiego, znakomicie przyczynia się do wzmocnienia napięcia dramatycznego. Przytoczmy choćby prosty i surowy chór żaków idących na Wawel, umieszczony bezpośrednio po pełnej płaskiej wesołości muzyce w scenie z rybakami, lub kontrast między pełną wewnętrzną rozterką, pozornie spokojną arią króla, a drapieżnym w natarczywości chórem „doradców królewskich”. Przykładów można by mnożyć w nieskończoność. Spróbujmy jednak w jasny sposób sprecyzować te wartości muzyki „Buntu żaków”, które są niewątpliwie najważniejsze w tak masowej formie muzycznej, jaką jest opera, a więc możliwość wchłonięcia jej przez masowego odbiorcę, czyli przydatność społeczną muzyki.

Niewątpliwie przy pierwszym słuchaniu „Buntu żaków” muzyka wyda się trudno przyswajalna, a nawet nużąca dla odbiorcy przyzwyczajonego do „tradycyjnej” formy operowej. Przy powtórnym jednak usłyszaniu, a nawet przy skupionym słuchaniu po raz pierwszy, muzyka „chwytą”, staje się coraz bliższa i wreszcie dochodzimy do przekonania, że mimo braku „spokojnego oparcia dla ucha” (o czym mówiłem na wstępie) — muzyka ta jest zrozumiała, a przede wszystkim doskonale dostosowana do charakteru widowiska i oddająca charakter konfliktu.

Czynnikiem niewątpliwie utrudniającym adekwatny odbiór całej opery jest olbrzymi format dzieła. Słuchanie przeszło cztery godziny najlepszej choćby muzyki musi wywołać u przeciętnego słuchacza zmęczenie nawet przy najciekawszej akcji sceniczy i najbardziej efektownej operze.

Po pierwszych przedstawieniach zastosowano w „Buncie żaków” daleko idące skróty, które, nie naruszając całości konstrukcji, bez wątpienia przyczyniły się do ułatwienia odbioru całej opery. W obecnym formacie „Bunt żaków” będzie niewątpliwie słuchany w całości z zainteresowaniem przez każdego słuchacza, a duża wartość artystyczna muzyki przyczyni się do wchłaniania najszerszych mas odbiorców.

Realizacja historycznego widowiska muzycznego, którego bohaterem jest zbiorowość, stawia przed inscenizatorem i reżyserem niezwykle trudne zadania. Wyrażenie uroku zbiorowych tłumów wymaga nie tylko niezwykle precyzyjnego i przemyślanego ruchu wielkich grup scenicznych, lecz również indywidualizowania poszczególnych postaci z tłumem.

W polskich teatrach operowych mieliśmy dotychczas niewiele przykładów szczęśliwego rozwiązania scen zbiorowych. Jeżeli nawet reżyserom widowisk operowych udało się ożywić masę chórzystów i statystów, to najczęściej ruch sceniczny odbywał się w sposób zmęczający, podlegający tylko prawom rytmu muzyki.

Niewątpliwym sukcesem wrocławskiej realizacji „Buntu żaków” jest wydobycie ze scen masowych prawdy, przy zachowaniu koniecznych konwencji dyktowanych przez akcję muzyczną. Reżyserzy Emil Chaberski i Adolf Popławski potrafili zróżnicować charaktery poszczególnych postaci z tłumem, nie robiąc przy tym wspólnego działania całej masy. Jeżeli nawet zdarzały się sceny, w których ruch tłumem nie był podyktowany logicznym rozwojem akcji, lub ją wyprzedzał (np. scena skoordynowanego tańca mieszczan w obrazie z rybakami, albo zbyt wczesne rozstąpienie się tłumem przed pochodem żaków w tymże obrazie), to drobne te odchylenia nie zakłócały ogólnego wrażenia. Podobnie i momenty, w których nie wykorzystano podkładu muzycznego, sugerującego ruch sceniczny (np. scena z żakami na schodach bursy, lub ruchy straż-

ników na Bramie Floriańskiej), nie wytrącały akcji sceniczy z ogólnego rytmu muzycznego. Tym sposobem nie tylko podkreślono dramatyczny wyraz widowiska i uwypuklono myśl muzyczną, ale, co może najważniejsze dla współczesnej opery, wydobyto ideowy sens dzieła.

Tłum żaków wrzał oburzeniem, wyrażał zbiorową wolę, przeciwstawił się bucie wielmożów, kontrastował z oportunistą mieszczańskim i skostnieniem profesorów.

Niestety jednak, o ile reżyseria wydobyła prawdę ze scen zbiorowych, o tyle nie potrafiła sprowadzić gry aktorów z utartego szablону operowego. Większość solistów nie miała wyraźnie skrytalizowanych charakterów. Odnosiło się wrażenie, że po prostu nie przeprowadzono z zespołem scenicznym analizy tekstu, co razilo, zwłaszcza wobec autora libretta. Szczęśliwym wyjątkiem była postać niezdecydowanego, wahającego się i ulegającego wpływowi króla, stworzona przez Henryka Łukasza oraz charakterystyczne epizody: mieszczki krakowskiej (w wykonaniu Haliny Szczegółskiej) odzwiernego w bursie (Zygmunta Bilińskiego), Si-

Tarnowski, Władysław Szeptycki (Łachmanek).

Olbrzymie wymagania stawia przed śpiewakiem partia Konopnego: śpiewanie prawie bez przerwy przez trzy i pół godziny i to przeważnie na przejściowych tonach nie należy do rzeczy łatwych. Z dużym więc niepokojem śledziliśmy Adama Dachlerę i Aleksandra Saniewskiego, obawiając się, czy zbytnie „forsowanie” nie odbije się ujemnie na ich aparacie głosowym. I tu jeszcze miejsce na jedną uwagę ogólną. Większość śpiewaków nadużywa „forte”, w czym niemałą winę ponosi zbyt głośno grająca orkiestra. Na skutek tego momenty śpiewane „piano” brzmiały zupełnie oderwane od całości partii, nie podbudowane przez „mezza-voce”. Widoczne to było zwłaszcza w partii Anny, gdzie ani Helena Zawierska ani Irene Zychowska nie stworzyły koniecznego przejścia dynamicznego od dramatycznych momentów do lirycznych scen miłosnych. Najlepiej z trudności partii Anny — jeśli można sądzić z prób — dawała sobie radę Helena Halska.

Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach Adama Kopycińskiego, który bardzo czujnie pano-



Państwowa Opera we Wrocławiu: „Bunt żaków”. Scena wyjścia żaków.

Fot. CAF

ka (Aleksandra Majewskiego), właściciela winiarni, Wiercimaka i Trzosińskich (wszystkie trzy postacie w wykonaniu Alfreda Czopka) i Tegogęby (Wacława Wroneckiego). Jeżeli nawet niektóre charakterystyczne postacie epizodyczne były przerysowane, to jednak mieściły się w stylu rubasznych intermediiw szesnastowiecznego widowiska. Brak jednolitej koncepcji postaci, zwłaszcza bohaterów pozytywnych, osłabił znacznie jednolitość konstrukcji artystycznej widowiska.

Podobnie rzecz się miała z świadcząciami wokalami. O ile chóry śpiewały bardzo dobrze, czysto i wydobywały kontrasty dynamiczne, o tyle śpiew większości solistów pozostawał wiele do życzenia. Partie solowe w „Buncie żaków” wokalne są bardzo trudno napisane, wymagają od śpiewaków doskonałego opanowania techniki śpiewu i dużej wytrzymałości.

Zespół solistów wrocławskiej opery składa się przeważnie z śpiewaków młodych, posiadających dobre materiały głosowe, lecz niezupełnie jeszcze dojrzałych technicznie i wymagających stałej opieki doświadzonego pedagoga — wokalisty. Brak korektora głosu odbija się fatalnie na świadczeniach wokalnych i może być przyczyną następstw tragicznych dla młodych głosów. Poddając surowej krytyce poziom wokalny solistów, nie chciałbym jednak skrzywdzić tych śpiewaków, którzy dobrze wywiązali się ze swego zadania. Partię króla doskonale odśpiewał rozporządzający miękkim, ciepłym basem Henryk Łukaszek, piękne brzmienie głosu i dobrze opanowaną technikę wykazali: Aleksander Majewski w partii młodego Kurzelowity i Sławomir Zerdzicki w partii Prokopadesa. Mniejsze partie dobrze śpiewali: Halina Szczegółska (mieszczka), Zygmunt Biliński (odzwierny), Stanisław Szuflet (Jan

wał nad całością wielkiej machiny muzycznej, wydobywając charakterystyczne kontrasty stylów, linię motywową i duże napięcia dramatyczne muzyki.

Orkiestra wywiązała się na ogół dobrze z bardzo trudnego zadania. Na szczególną uwagę zasługują niezwykle starannie przygotowana oprawa opery. Tym razem dekoracje Stanisława Jarockiego doskonale oddawały klimat spektaklu, utrzymane były w stylu, a w niektórych obrazach zachwycaly wprost oko grą barw i szlachetną prostotą rysunku. Dekoracje do sceny w winiarni i sali wawelskiej zaliczyć możemy do najlepszych z dotychczasowych oper sceniczych w operze wrocławskiej.

Reasumując, ambitna opera wrocławska zrobiła wszystko, aby dzieło Tadeusza Szelińskiego i Romana Brandstaettera okazać z jak najlepszej strony, do czego niezawodnie przyczynił się ogromny zapal, z jakim pracowano nad realizacją pierwszej współczesnej opery w Polsce Ludowej.

Prapremiera „Buntu żaków” jest niewątpliwie jednym z największych ewenementów w polskim życiu kulturalnym, czego najlepszym dowodem jest przyznanie Nagrody Państwowej I stopnia kompozytorowi i autorowi libretta „Buntu żaków”.

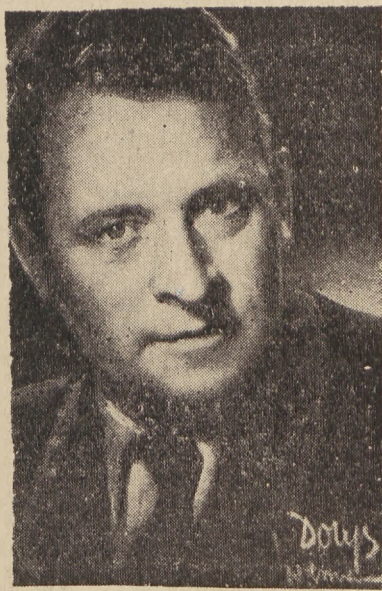
Niewątpliwie jałowy okres polskiej twórczości operowej mamy już za sobą. Początek, i to bardzo dobry początek, został zrobiony.

Wiadomości o nowych operach będących na warsztacie współczesnych kompozytorów pozwalają przypuszczać, że tym razem „pierwsza jaskółka”, jaką jest „Bunt żaków”, zapowiada nową erę rozkwitu polskiej twórczości operowej, mającej w Polsce Ludowej nie spotykane dotychczas w naszej historii możliwości rozwoju.

Wojciech Dzieduszycki



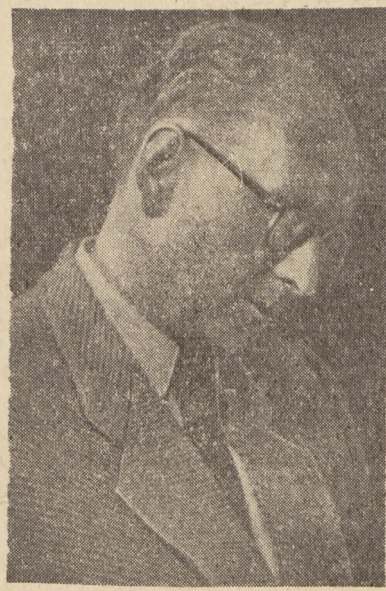
Halina Rudnicka — nagroda państwowa za powieść dla młodzieży „Uczniowie Spartakusa”.



Prof. dr Tadeusz Mikulski (Państwowa nagroda zespołowa dla Instytutu Badań Literackich).



Mgr Henryk Markiewicz (Państwowa nagroda zespołowa dla Instytutu Badań Literackich).



Konstanty Sopoćko — nagroda państwowa za cykl rysunków z życia Dzierżyńskiego.



Jan Rybkowski, reżyser filmu „Warszawska premiera” i Jan Koecher, autorstwa roli Moniuszki w tymże filmie (Państwowa nagroda zespołowa, wspólnie z Kazimierzem Sikorskim i Stanisławem Różewiczem).



EGON NAGANOWSKI

MŁODZIEŻ TAŃCZY, ŚPIEWA I GRA

Krajowy Przegląd Młodzieżowych Zespołów Artystycznych, zorganizowany przez Zarząd Główny MPP w Poznaniu, był wydarzeniem ze wszech miar godnym uwagi. Wybrałszy bowiem drogą eliminacji regionalne, taneczne, chóralskie i instrumentalne zespoły, mające reprezentować Polskę na III Światowym Zlocie Młodych Bojowników o Pokój w Berlinie, dostarczył zarazem bogatego materiału do ogólnej oceny działalności artystycznej naszej uczącej się i pracującej zawodowo młodzieży. Krytyczne rozpatrzenie tego materiału wydaje się zaś dlatego rzeczą zasadniczej wagi, że sprawa artystycznych zespołów młodzieżowych jest jednym z kluczowych zagadnień kulturalnego awansu szerokiego mas Polskiej Ludowej, że na tym właśnie odcinku toczy się decydująca bitwa o nową bazę klasową, a zarazem o nowe oblicze naszej kultury.

Do poznańskiego przeglądu stanęły 44 zespoły robotnicze wiejskie, szkolne, dziecięce i z młodzieżowych Domów Kultury (razem 1854 uczestników). Tylko około 1/3 tych zespołów powstało przed ro-

Ligi Kobiet w Mrągowie, złożony z autochtonów. Jego „Wesele Mazurskie”, oparte na widowisku scenicznym znanego działacza mazurskiego Karola Małka i wzbogacone tańcami oraz pieśniami, pieczętowało zebraniem przez Instytut Mazurski, miało charakter ludowego a zarazem jakby staropolskiego autentyku o zupełnie specyficznym uroku. Wrażenie to pogłębiały jeszcze język i stroje, specjalnie tkane według dawnych wzorów.

Nie ulega wątpliwości, że zasadniczymi warunkami osiągnięcia odpowiednich wyników przez zespoły regionalne są: prostota, brak rutyniarstwa, wierność w oddawaniu poszczególnych elementów muzycznej kultury danej ziemi, a wreszcie — co się z tym ściśle wiąże — wystrzeżenie się takich czy innych nietypowych naleciałości. Patrząc z tego punktu widzenia na zespoły regionalne, którym przyznano drugą i trzecią kategorię, trzeba stwierdzić, że i one, podobnie jak trzy czołowe, na ogół utrzymywały się w granicach naturalności i stylowości. Ich gorsza lokata była przeważnie wynikiem niedostatecznego zgrania, słabszego opanowania ruchów tanecznych, czy niedo-

6 zespołów, a 5 z nich pojedzie do Berlina. Na czoło wysunął się tu Dziecięcy Zespół Pieśni i Tańca z Błocka, który pokazał montaż „Z muzyką i pieśnią przez Polskę”. Trudno wprost opisać, z jaką werwą a przy tym precyzją, z jaką doskonałością techniczną, bez zatrącenia świeżości i dziecięcej bezpośredności ci chłopcy i te dziewczęta w wieku od 8 do 14 lat grali, śpiewali a szczególnie tańczyli — i to w bardzo dobrych łowickich strojach. To była druga obok Krośnian rewelacja przeglądu. Resztę zespołów, wytypowanych na wyjazd do Berlina, łączą w większości jedna wspólna cecha: są to grupy ściśle taneczne, wyraźnie pretendujące, z mniejszą zresztą lub większą słusznością, do miana baletów. Dobrym, udanym występem baletowym były np. tańce góralskie z „Halki” w wykonaniu zespołu przy Młodzieżowym Domu Kultury w Wrocławiu. Natomiast oberek a szczególnie kozak Zespołu przy Zakładach Mechanicznych im. Strzelczyka w Łodzi, choć świadczył o dużym wyrobieniu technicznym, choć zadziwiał zręcznością — raził karkołomną wręcz akrobatyką i pewną przykrą wulgaryzacją elementów ludowych, która mogła ująć w przedwojennym kabarecie lub cyrku, lecz w zespole świetlicowym jest niedopuszczalna. Uwagi te odnoszą się do wszystkich prawie zespołów rosyjskich, pokazanych na przeglądzie. Z drugiej jednak strony ten sam zespół łódzki, złożony z młodych robotników i robotnic, pokazał fragment tematycznie nowatorskiego widowiska pt. „Spółdzielnia produkcyjna”, który mimo pewnego ubóstwa inwencji figuralnej był jednak cenną próbą znalezienia plastycznego a zarazem realistycznego wyrazu dla nowych treści, dla współzawodnictwa na wsi.

Z grup tanecznych, wybranych dla Berlina, zasługuje jeszcze na chwilę uwagi drugi zespół łódzki, a mianowicie Zespół przy Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Harnama, który występował już w NRD, Czechosłowacji i Austrii (pracuje pod kier. J. Hryniewicz-kiej). Posiada on charakter zawodowego baletu, zresztą w dobrym znaczeniu tego słowa i pokazał stylizowanego, efektownego mazura oraz pięknie rozwiązane tańce wielkopolskie, oddane z dużym temperamentem w strojach o zamarkowanych wielkopolskich elementach ludowych. Tu też trzeba wspomnieć o zaliczonym do pierwszej kategorii, lecz niewytypowanym do Berlina, Zespole Młodzieżowo-Dziecięcym przy Ognisku Choreograficz-

nym w Jarosławiu, który m. in. zaprezentował bardzo udany taniec ukraiński, fascynujący nieprzełomą werwą, bogactwem figur, precyzyjnym wykończeniem i wreszcie dobrymi strojami huculskimi.

Jeżeli chodzi o grupy, zakwalifikowane do dalszych kategorii — ogółem jest ich w tym dziale 5 — to zwróć tylko uwagę na momenty najważniejsze.

Otóż do kat. II jury zaszerogowało Dziecięcy Zespół Taneczny przy Szkole Podstawowej w Kielczewie (woj. poznańskie), który bym osobiście raczej zaliczył do zespołów regionalnych. Zespół ten, występujący w barwnych strojach regionalnych (chłopcy: czerwone kurtki, czarne kapelusze i spodnie; dziewczęta: niebiesko-białe bamberki), pokazał 6 charakterystycznych dla Wielkopolski tańców z „przodkiem” kościarskim, „ceglarzem” i pełnym humorem „mietłozem” na czele. Dzieci z Kielczewa, traktując swoje taneczno-wokalne produkcje jako swobodną, choć nie wolną niestety od pewnej estradowej kokieterii zabawę, wskazywały słuszną — ogółem wiały — kierunek, w którym powinna iść praca wiejskich zespołów szkolnych, pragnących pielęgnować i rozwijać tradycyjną kulturę taneczną swego regionu.

Od zespołu kielczewskiego jaskrawo odbijał Dziecięcy Zespół Taneczny przy Domu Dziecka w Helenówku (Łódź, III kat.) — przykład fałszywego pokierowania zdolnymi dziećmi, którym kazano odzwierciedlać taniec gruziński, taniec egzotyczny o silnym podkładzie erotycznym. Niefortunny ten pomysł dał w efekcie sztuczne, zabarwione nieprzyjemną teatralnością, widowisko, przy czym było aż nadto widoczne, że dzieci oczywiście zupełnie nie pojmują tego, co wypadło im ruchami tanecznymi wyrazić. Podobnie miały się sprawy z „Umarł Maciek, umarł”, gdzie raziła też zgola fantazyjna mieszanina nastrojów, która kłuiła w oczy kakofonią gryzących się barw. W ogóle brak odpowiednich strojów jest wielką bolączką wielu zespołów. Innego rodzaju błędem, którego dopuściło się z kolei kierownictwo Dziecięcego Zespołu Tanecznego przy Ośrodku Wychowania TPD „Nasz Dom” w Warszawie (kat. V) — było przydzielenie partii chłopięcych dziewczętom i przebranie za chłopców.

Jednym z cenniejszych osiągnięć poznańskiego przeglądu jest fakt, że poza omówionymi już łódzianami również trzy inne zespoły zade-



Kapela krośnieńska.

Fot. CAF

monstrowały próby tanecznego ujęcia współczesnej tematyki produkcyjno-robotniczej. Mianowicie Zespół przy Zarządzie Okręgowym ZB Budowlanych w Szczecinie (IV kat.) wystąpił z pantomimą taneczną, symbolizującą — w sposób niezbyt fortunny — plan sześciolatki. Świetlicowy Zespół przy Pafawag w Wrocławiu (kat. III) pokazał m. i. „Taniec robotników”, a starsza młodzież z Dziecięcego Zespołu przy Państwowym Domu Dziecka w Śródborowie (kat. III) odtańczyła „Marsz robotniczy”. Otóż uznawszy w całej rozciągłości dobre intencje i niewątpliwie ambitny wysiłek wymienionych zespołów, trzeba jednak pod adresem osiągniętych dotychczas wyników wysunąć zasadnicze zastrzeżenia. I tak „Taniec robotników” młodzieży wrocławskiej miał też zasadniczą wadę, że zamiast pokazać człowieka, starał się oddać wyłącznie sam proces produkcji, co w efekcie doprowadziło do naśladowania maszyn, zautomatyzowania ruchów, do naturalistycznego technizmu. „Marsz robotniczy” zaś w interpretacji zespołu z Śródborowa grzeszył manierycznym symbolizmem, usiłującym na próżno — bo za pomocą formalistycznych chwytów — uzmysłowić zwycięski pochód proletariatu. Zresztą taniec „Trzy maki” tego samego zespołu nawiązywał również do złych tradycji tańca symboliczno-psychologicznego, nadużywając gestykulacji dla wydobycia tragizmu przesładowanej Murzynki i pokazania walki o lepszą przyszłość, prowadzonej przez kobiety z wolnych krajów. Niemniej omówione przed chwilą zespoły powinny dalej próbować swych sił w obranych ciekawych tematach i jestem przekonany, że uproszczony środek wyrazu, zwalczający formalistyczne naleciałości, zwróciwszy się w kierunku naturalności i realizmu na pewno osiągną dobre wyniki. I oto znów doszliśmy do zagadnienia odpowiedniego kierownictwa, od którego przecież tak wiele zależy. Bo nie ulega wątpliwości, że młodzież, którą widzieliśmy w Poznaniu, odznacza się przeważnie dużymi zdolnościami, a przede wszystkim pięknym zapałem do pracy. Trzeba jej tylko wskazać drogę, trzeba ją ustrzec przed błędami, którym z racji swego wieku i braku doświadczenia łatwo może ulec.

ZESPOŁY CHÓRALNE I INSTRUMENTALNE

Chórów stanęło do eliminacji poznańskich ogółem 9, z czego jeden otrzymał pierwszą kategorię i pojedzie do Berlina, a trzy dalsze uplasowały się w drugiej kategorii i również mają wyjechać, względnie zostały zakwalifikowane na obóz przygotowawczy. Nie wdając się tu w szczegółową ocenę wszystkich zespołów wypada jednak podkreślić, że Chór przy Państwowym Liceum Muzycznym w Katowicach pod kierownictwem K. Strzyżewskiego zajął pierwsze miejsce. Jest to bezspornie w danej chwili jeden z najlepszych chórów w Polsce, odznacza się doskonałą techniką i dobrą dykcją, a np. niezwykle trudne „Mruczkowe bajki” Wiechowicza są w wykonaniu katowickim prawdziwym majsterczykiem. W innych zespołach było może trochę za mało artystycznego rozmachu i entuzjazmu. Rozmach ten i entuzjazm, nawet nieco zbyt silnie akcentowany, cechował natomiast kierowany przez J. Górzyskiego Zespół Chóralski i Instrumentalny przy Liceum Pedagogicznym TPD

w Płocku. Jego wiązanka pieśni ludowych „Z biegiem Wisły”, śpiewana z brawurą werwą przez dziewczęta i grana z równym temperamentem przez chłopców, wywoływała u słuchaczy burzliwe, długo niemiłkające brawa. Słusznie też zespół ten wytypowano do Berlina, gdzie na pewno zrobi furorę. Z drugiej jednak strony również słusznie się stało, że nie przyznano mu pierwszej kategorii, bo w danej chwili brak mu jeszcze umiaru, za dużo się gwizduje i pohukuje, a układ całosci jest nadmiernie uproszczony — chór śpiewa na 2 — 3 głosy. Pewnej korekty wymagałoby też opracowanie orkiestralne.

Z dwóch innych chórów, które warunkowo wybrano do Berlina, Międzyuczelniany Akademicki Chór Świetlicowy przy Akademii Medycznej w Gdańsku zaśpiewał z wdziękiem orkiestrą czeską piosenkę ludową „Tańcz, tańcz”, lecz m. in. w „Pieśni o Moskwie” Dunajewskiego wykazał za mało liryzmu i w ogóle ma raczej skłonność do zbytnej szorstkości w interpretacji. A chór przy Młodzieżowym Domu Kultury we Wrocławiu, dysponujący dobrym materiałem głosowym i odznaczający się dobrą emisją głosu, powinien zachowywać większy umiar w rozplanowaniu akcentów (dotyczy to szczególnie pieśni masowych). Ale to są już szczegóły. Ogółem chóry, choć pod względem ilościowym były na eliminacjach słabo reprezentowane, wypadły dobrze, z wyjątkiem pełnego entuzjazmu, lecz puszczanego samopas Świetlicowego Chóru Robotników Budowlanych przy BMW ZIP w Warszawie.

Jeżeli chodzi wreszcie o cztery zespoły instrumentalne, to wypadły one na przeglądzie najsłabiej. Jedynie Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Akordeonistów przy kopalni „Karol” w Orzogowie (Katowice), posiadający wybitnie utalentowanego dyrygenta, R. Panicza, stał na dobrym poziomie i pięknie wykonał pieśni śląskie i robotnicze oraz „W przyfrontowym lesie” Blanteira. (II kat.). I kategorii nie przyznano nikomu.

W sumie Krajowy Przegląd Młodzieżowych Zespołów Artystycznych w Poznaniu wykazał w porównaniu z eliminacjami warszawskimi z roku ubiegłego duży postęp, który zrobiono we wszechkierach prawie wchodzących w grę dziedzinach — postęp, który przede wszystkim należy zawnioskować pracowitości i zapałowi samej młodzieży. Szczególnie może na podkreślenie zasłużyć wysoki poziom zespołów dziecięcych oraz fakt, że zarówno w grupach regionalnych, jak też zespołach młodzieżowych robotniczych widać prawie wszędzie wysiłki, zmierzające do nasycenia tradycyjnych form narodowych nową, socjalistyczną treścią. Idziemy więc naprzód i z optymizmem możemy oczekiwać eliminacji w przyszłym roku, które na pewno przyniosą dalsze, poważne osiągnięcia. Tymczasem zaś żywimy nadzieję, że podczas Festiwalu Sztuki i w czasie uroczystości III Światowego Zlotu Młodych Bojowników o Pokój w Berlinie wybrane w Poznaniu zespoły artystyczne odniosą takie sukcesy, na jakie niewątpliwie zasługują.

Egon Naganowski



Tańce góralskie w wykonaniu młodzieżowego zespołu zakopiańskiego.

Fot. CAF

kiem 1950, a były i takie, które rozpoczęły pracę zaledwie kilka miesięcy temu. Wszystkie zaś, z jednym bodaj że wyjątkiem, składają się wyłącznie lub w olbrzymiej większości z młodzieży pochodzenia robotniczo-chłopskiego. Warto też podkreślić, że w porównaniu z eliminacjami, które się odbyły rok temu w Warszawie, na obecnym przeglądzie znacznie powiększyła się liczba reprezentowanych ośrodków. Zespoły, które zjechały do Poznania, zostały wytypowane przez specjalne komisje kwalifikacyjne na podstawie eliminacji powiatowych, w maju b.r. we wszystkich województwach. Wspomniane komisje obok poziomu artystycznego brały również pod uwagę stopień wyrobienia społecznego ocenianych zespołów, które w wielu wypadkach mogły się wykazać czynnym udziałem w licznych akcjach kulturalnych i znaczną ilością koncertów czy występów w zakładach pracy, PGR-ach, spółdzielniach produkcyjnych itd.

ZESPOŁY REGIONALNE

Z działu grup regionalnych znalazło się w Poznaniu 9 zespołów. Z zespołów tych jury zakwalifikowało wprawdzie wszystkie, ale trzy tylko zaliczono do pierwszej kategorii, a na wyjazd do Berlina wytypowano jeden. Cyfrowo plan przedstawia się więc raczej skromnie. Z drugiej jednak strony to co zobaczyliśmy napawa dużym optymizmem. I tak wybrany na wyjazd do Berlina Regionalny Zespół Taneczny przy Fabryce Obrabia w Krośnie, który nota bene zbierał już laury w Związku Radzieckim, okazał się prawdziwą rewelacją. Występuje on w autentycznych strojach (szczególnie charakterystyczne: czepki kobiece i wielkie kapelusze męskie z pawimi piórami), posiada własną kapelę ludową z wirtuozem wiejskim — cymbalistą na czele i wykonuje tańce i pieśni krośnieńskie z ujmującą prostotą i naturalnym wdziękiem, dając przykład właściwego stosunku do kultury regionalnej. Ciekawe są przy tym jego przyspiewki do tańca względnie między tańcami. Zwraca na nich uwagę nowe teksty do starych melodii, teksty, świadczące o dokonywającym się procesie wchłaniania nowych socjalistycznych treści przez tradycyjną kulturę ludową. Podobne zjawisko można było też zauważyć w niektórych zespołach „Wesela w Lipinach” (województwo kieleckie), z którym wybrany Regionalny Zespół Taneczny przy tamtejszej szkole Administracyjno-Handlowej, zakwalifikowany przez jury również do I kategorii. Te same lokaty otrzymały wreszcie Regionalny Świetlicowy Zespół Taneczny przy Zarządzie

ciągnięć w synchronizacji tych ruchów z muzyką. Nic w tym zresztą dziwnego, jeżeli się weźmie pod uwagę, że np. Zespół Taneczny przy Liceum Handlu Rolnego w Kościele, złożony z młodzieży chłopięckiej w wieku od 18 do 20 lat, pracuje ofiarnie i z zapałem, ale bez należytego kierownictwa, a duży Zespół Pieśni i Tańca Klubu Robotniczego Dolnośląskich Zakładów Dywanów i Pluszu w Kietrze, składający się w 50 proc. z autochtonów, pracuje niewiele ponad miesiąc. I tak w tym krótkim czasie wiele zrobił, pokazał na przeglądzie m. i. bardzo bezpośrednio odtańczony trójka i prościutko odśpiewaną parę pieśni — nota bene, przy akompaniamencie straszliwej a przy tym pretensjonalnej orkiestry, której strój chwilami kłócił się ze strojem fortepianu o całe pół tonu. Przy tej okazji wypada w ogóle stwierdzić, że kapela występująca na przeglądzie często niewiele miała wspólnego z ludowością, niektóre były raczej zbliżone do podmiejskiego jazzu, a nagminnie występowało zjawisko zaśmiania się nawet zespołów niewłaściwymi instrumentami. Takie piękne kapela, jak krośnieńska czy dwuosobowy „zespół” z dudami, przystawający dzieciom ze Szkoły Podstawowej w Kielczewie do tańców wielkopolskich, należały niestety do wyjątków.

I jeszcze jedna sprawa, związana z omawianymi zespołami regionalnymi. Powinny one wykazać więcej ambicji, jeżeli chodzi o dobór tańców, a nie obracać się w zakłętym kręgu najbardziej znanych i popularnych. Uwaga ta dotyczy szczególnie zespołu przy Terenowym Kole ZMP w Czernejewie (województwo poznańskie) oraz zespołu przy PGR w Zemborzycach (Lublin), które pod tym względem poszły po linii najmniejszego oporu. Oczywiście wszystkie te niedociągnięcia sprowadzają się w znacznej mierze do braku odpowiedniej fachowej opieki. Ten brak fachowej opieki spowodował też chybą m. i., że Zespół Taneczno-Chóralski „Kaszuby” z Kartuz, reprezentujący podobnie jak Mrągowie bardzo odrębny i ciekawy folklorystycznie region, zademonstrował program, niepozbowany wprawdzie swoistego uroku, ale niestety pozbawiony w znacznym stopniu autentycznego charakteru pieśni i tańców kaszubskich (nie jest to zresztą zdanie moje — za mało się na tym znam — lecz członka jury, prof. Sobieskiego).

ZESPOŁY TANECZNE

Zespołów tanecznych przewinęło się przez poznańską estradę aż 21, z czego — z wyjątkiem jednego — wszystkie zostały zakwalifikowane. Pierwszą kategorię otrzymało



Zespół Młodzieżowego Domu Kultury we Wrocławiu.

Fot. CAF

TADEUSZ RÓŻEWICZ

KARTKI Z WĘGIER

„NAJPIĘKNIEJSZA WĘGERSKA PUSZTA...”

Orba, w której przyniosłem do domu winogrona, była skleciona z kredowego, przyjemnego w dotyku papieru. Piękne ilustracje zachęcały mnie do dokładniejszego jej obejrzenia. Były to karty z jakiegoś wytwornego czasopisma węgierskiego. Wielojęzyczny tekst pod ilustracjami informował o jednym z owych cudów, jakie ma każdy kraj na eksport dla zagranicznych turystów. Tekst ten był zaprawiony szczyptą poetyckiego języka, którym posługują się biura podróży. Rzeczowe informacje są tu przeplatane opisami krajoobrazu i folkloru.

Pismo pochodziło z roku 1939; Węgry rządził regent - admirał Miklos Horthy, późniejszy sprzymierzeniec Hitlera. Jakis urzędnik wydziału propagandy ówczesnego „Królewskiego” Węgierskiego Min. Spr. Zagranicznych uwodził turystów malowniczym opisem puszczy...

— La plus belle puszta hongroise... — La piu bella „Puszta” magiara é la rinomatissima e infinita pianura...

— Die hexenhafte geschickten, buntegekleideten „Csikós” — die ungarische Cowboys...

— Węgierscy cowboje... Les „csikós” — cowboys hongrois... „Csikós” — cowboys della puszta...

Wielojęzyczny tekst wabił, obiecywał, wołał. Przyjeżdżajcie do nas, pokażemy wam dzikich pastuchów bydła; nasi węgierscy cowboje są równie dzicy jak amerykańscy. Czyż przeżuwacie parówek z chrzanem, kupcy i fabrykanci Wiednia lub Pragi mogli się oprzeć takiej pokusie?

A ich żony i córki?

Ale oddajmy głos naszemu romantycznemu urzędnikowi, niech śpiewa dalej.

...A więc owa „najpiękniejsza puszta węgierska” to:

— „Nieskończona równina, która leży za Debrecenem. Znana w całym świecie (światowej sławy) puszta Hortabágy; na jej stepach wypasają się tabuny pysznych wspaniałych koni, wędrują ogromne stada. Czarodziejsko zręczni, bajejście kolorowi „csikós” (węgierscy cowboje) wraz ze sławnymi „puli” (węgierskimi owczarkami)



Stadnina państwowa w Bábólna.

piłują dzikich, niespełnionych zwierząt... W słusznej trosce o najlepsze przedstawienie swego kraju cudzoziemcom opisał ów urzędnik-poeta największą atrakcję puszczy. Zjawisko czarodziejskie i zwodnicze: fata-morgana. Wprawdzie nie była ona inwestycją „Królewskiego Węgierskiego Rządu” Horthyego, niemniej wśród niewielu atrakcji kraju stanowiła poważną pozycję.

Przyjrzałem się dokładnie ilustracjom.

Oto noc na puszczy. Oświetlony wycinek stepu. Pod czarnym niebem, w spawie leżą „węgierscy cowboje. Śpią... W blasku ogniska bieleją długowłose koźuchy, czarne skrzydła kapeluszy przysłaniają twarze... Csikós śpią. Wkoło step, ciemność nieprzeprzeczona. Zdjęcie jest dobrze skomponowane i ciekawe. Na drugiej fotografii widzimy zachód słońca; szare niebo, pod którym płynnie klucz dzikich kaczek, słońce tonie w potoku ciężkich, jakby kamiennych chmur stojących nad stepem.

I jeszcze jedna ilustracja. Ów „węgierski cowboy”, jeden z dzikich „buntegekleideten Csikós”. Jest czarny, ognisty i zalotny. Wspaniały wąs, wspaniała fajka, wspaniały kapelusz — rekawy jego śnieżno-białej koszuli spływają w dół jak skrzydła anielskie.

Pod tekstem i ilustracjami znajduje się ozdobiłki; lekkie, wykonane

piórkiem rysunek, przedstawia tabun dzikich koni, które z rozwianymi grzywami i ogonami galopują do wodopoju — za dzikimi zwierzętami pędzą dżicy „węgierscy cowboje”.

W moim (może zbyt drobniawym) opisie „torby” da się wyczuć zapewne lekka ironia, nie znacząco, że jestem przeciwnikiem dobrze wydawanych czasopism, dobrych ilustracji, a nawet „poezji” rozpuszczonej w prospektach turystycznych.

Chodzi o coś innego. Chodzi o to, czym chwalił się przed zagranicą węgierski rząd obszarników? Czym była w rzeczywistości puszta? Była ogromnym nieużytkiem w środku niezbyt wielkiego, rolniczego kraju. Tysiące, tysiące hektarów ziemi leżało odłogiem. Działo się to w kraju, gdzie biedota wiejska i bezrolni nędzarze chorowali na śmiertelny głód ziemi. „Puszta” należała do kilku wielkich rodzin magnackich. Pewnie, że były tu i tereny łowieckie i tabuny dzikich koni, byli dżicy cowboje... Z pełnym prawem mogły prospektury turystyczne reklamować pastuchów jako dzikich, egzotycznych „csikós”; byli oni nie tyle dżicy, co wyzyskiwani i nieoświeceni, żyli w mroku przesądów i niewiedzy. Żyli prawie jak ludzie pierwotni.

Plan pięcioletni ogarnął wszystkie dziedziny życia, ogarnął wszystkie części kraju, dotarł i do puszczy, wtargnął na nią, zmieniając jej oblicze. Mój krótki pobyt na puszczy pozwolił mi nie tylko zobaczyć fata-morgane, która jak za dawnych czasów jest: „die wunderbare Fata-Morgana”, ale dał mi możliwość zobaczenia nowo-założonych tu pól ryżowych, ferm drobiu, tuczarni świń, stacji maszynowych i pól doświadczalnych. Widziałem przy pracy nad nowymi uprawami, nad nowymi inwestycjami, nowych ludzi. Widziałem przemianę starego w nowe. Ciekawi jesteście co robią teraz „węgierscy cowboje” — jedziemy więc na puszczy; tam na olbrzymiej, płowej płaszczyźnie rozgrywa się jeden z aktów planu pięcioletniego.

PO DRODZE

Jechaliśmy najpierw z Budapesztu do Debrecena, a potem dalej na puszczy na Hortobágy. W Debrecenie zatrzymaliśmy się jeden dzień;

Zatrzymujemy się w hotelu „Arany bika” — „Pod złotym bykiem”. Byk ten rozpiera się nad głównym wejściem, grożąc złotymi rogami gościom i wróblom. W hotelu remont. Na naszym korytarzu stoją drabiny, kubły z wapnem, farbami; kiedy przechodzimy malarze przerywają na chwilę pracę — uśmiechają się do nas. Odwzajemniamy uśmiechy z tym większą przyjemnością, że dwóch malarzy jest pięć pięknej... Mój przyjaciel, młody artysta-plastyk, robi jakieś fachowe uwagi na temat trzymania pędzla; schodzimy do restauracji na obiad.

Obok tych wszystkich potraw i deserów, jakie są w Budapeszcie, można tu zjeść kapustę po debreczeńsku, kiełbaski debreczeńskie, można wypić też debreczeńskie piwo. Po obiedzie moi towarzysze piją „simple” (małą czarną), a ja „za grosze” zjadam ogromną, jak różowy półksiężyc, część melona.

W miejscowym „Ibuszu” (Węgierski „Orbis”) dowiadujemy się, że najwygodniejszy (a właściwie najkorzystniejszy, bo chodziło o to, aby być na puszczy cały dzień) pociąg na Hortobágy odchodzi z Debrecena o czwartą rano.

Obudzili nas podniesione głosy dochodzące z korytarza. Okazało się, że zaszło małe nieporozumienie. Portier zapisał sobie niedokładnie nr naszego pokoju i budził uparcie sąsiada, który miał prawdopodobnie zamiar wstać dopiero za cztery godziny; nie dziwnego, że bronił się jak rozespiany lew przed atakami, portier nie ustępował posadzając gościa, że jeszcze jest „nieprzytomny”. Dopiero nasza interwencja wyjaśniła całą sprawę. Z nieprzebudzonym jeszcze świtem wyszliśmy na ulicę; po drodze na dworzec wymyśliły nas dwa woźki naladowane pomidorami, ogórkami i chrząszczącą w workach papryką, małe, myszate osiołki ciągnęły swój ciężar z dostojnym spokojem, czasem przystawiały, jakby czekając na senny, leniwego głos woźniców.

W pociągu było pełno, Jechali robotnicy, chłopci. Niektórzy zdrzemnęli się natychmiast, kiedy pociąg ruszył. Przeszedł kontroler, szczerząc się po drodze nikłowanym dziurkaczem, po chwili do przedziału zajrzał jegomość z dużym koszem w jednej ręce i ze ścierką w drugiej... W koszu stały dwie duże butelki z palinką (wódka) i winem, mieścił się tam też garnek z gorącymi kiełbasami („debreceni”) i papierowe workowane kubki do picia. Na marginesie tego opisu chcę zanotować, że takie „chodzące bufety” są legalne i znajdują się we wszystkich osobowych pociągach, do których nie jest dozwolony wagon restauracyjny. Amatorów palinki i „kadarki” (popularna nazwa taniego i dobrego wina) znalazło się kilku. Sam sprzedający też widocznie trunkiem nie gardził, bo szedł od niego równie tęgi zapach palinki, jak z odkorkowanej butelki. Ramek był chłodny, o tej porze dnia czyż żołądek tkwi w człowieku jak ostry kamień. W tych warunkach fizjologicznych i atmosferycznych jeden kieliszek musi uzyskać rozgrzanie każdego włącznie z członkami towarzystwa „Trzeźwość”. Podczas kiedy żołądek pod ciepłym tchnieniem palinki wracał do życia, nasz podmiejski pociąg mknął przez szarą pustkę.

Wyciągnąłem z teczek broszurę pt. „Pięcioletni Plan Węgierskiej Republiki Ludowej”. Z książeczką tą zaprzyjaźniłem się w ostatnim czasie więcej niż z wierszami, jej suchy urzędowy język miał w sobie coś urzekającego. W cyfrach i wykresach kryły się złożone tematy, olbrzymie obrazy nowych miast i fabryk; na białej okładce kartka diagramu, na niej wielki, czerwony cień piątki, czarny młot i złoty kłos — symbole pracy i chleba. Czerwona linia przecina diagram i od cyfry 100 proc. strzela pionowo,

Spalona puszta wielka jest jak żal,
Tętent tabunów końskich jak powstanie,
Pastuch jak cząstka słońca śpi na stanie
I w sen swój wgarnął całą żółtą dal.

Zaszczeka pies, zadzwoni wiadrem studnia,
Zatoczy senne, szare koło sep...

(Włodzimierz Stobodnik)



Prace wiosenne na polach socjalistycznej wsi Turkeve.



Brygada młodzieżowa wyrusza do pracy na sztucznie nawodnione pole ryżowe.

CYFRY I OBRAZY

Wyszlśmy na drogę pokrytą puchową kołdrą pyłu. Prowadziła prosto na długie budynki z czerwonymi dachami. Później już zwróciłem uwagę na to, że drogi biegną po puszczy od celu do celu, po linii prostej. Nie są to kręte wiejskie drogi, które owijają się cierpliwie dokoła tej czy innej przeszkody, idą posłusznie wzdłuż strumienia w poszukiwaniu brodu, które wspinają się na wznieślenia, wciskają między zagrody, uciekają w doliny i jary. Drogi na puszczy biegną jak po powietrzu. Nie ma tu zakrętów i zaskakujących, nieoczekiwanych krajoobrazów. Puszta leży przed nami rozwartą jak morze.

Biura administracji państwowego gospodarstwa były jeszcze zamknięte. Z zaawizowaniem Min. Rolnictwa w jednej i z teczką w drugiej ręce, nasz przewodnik miał wygląd człowieka niezdecydowanego. Ostatecznie zwyciężyła chęć udania się w „nieznanne”. Cóż tu będziemy stali? — po zadaniu sobie nawzajem tego pytania i po półgodzinnym dreptaniu w miejscu posłaliśmy przed siebie. Robotnicy spotykani po drodze mówili, że tylko patrzeć, jak się ktoś zjawi. Wrócimy tu za godzinę powiedział F... — i trzech gości z płaszczami malowniczo przerzuconymi przez ramie, z teczkami nieprzyzwoicie, urzędniczo-miejskimi ruszyli przed siebie. Eleganckie (stosunkowo) garnitury, płaszcze, półbuty, teckiz i cy, cała, nieprzydatna tutaj, konwencja miejskiego ubioru uczyniła z trzech wędrowców postacie prawie operetkowe, gdyby nie litościwy o-błok kurzu. Okrył on nasze stroje szarą powłoką i upodobił do otoczenia.

Przeszliśmy kilkaset metrów. Po prawej stronie drogi stały mury, białe, bielone zabudowania. Skreśliliśmy na obszerny dziedziniec, na jego środku znajdowała się studnia, obok studni stały drewniane koryta. Byliśmy na dziedzińcu tuczarni świń i chlewni. Przy studni kręcił się młody chłopak; spojrzał na nas pyłajaco, wycierając dłonie w niebieski fartuch. Malarz F. poprawiając rogowe okulary objaśniał go, kto jesteśmy i skąd zjawiliśmy się o tej porze między chlewami. Chłopak wytarł jeszcze raz, starannie rękę i przywitał się z nami. Okazało się, że kierownik tuczarni jest już na miejscu i można z nim rozmawiać. Powędrowaliśmy do niego. Słyszac głosy odwrócił się do nas. Był to stary, niski chłop. Po chwili rozmawiał z naszym Węgrem, który znowu objaśniał „nasze pochodzenie” i zamiary.

Przechodzimy z malarzem od przegrody do przegrody. Nasze uwagi nie grzeszą fachowością. Trochę to podobne do rozmowy pensjonarek na wystawie rolniczej, np. „Patr, jaka ta różowa świnka skodaka... A tamta ma ładną czarną... O, jaki zakrecony ogonek! itp... W jednej zagrodzie obraz sielankowy. Maciora karmi dwanaście małych, dwudniowych prosiąt. Całe ich grono, różowe, porośnięte jasną szczerką przypięło się do cycków. Słychać popiskiwanie. Maciora leży na boku cierpliwa, ostrośka. Jedno prosię wypchnięte przez zaradniejsze rodzeństwo, biegnie od ogona do ryja maciory i szuka cyczki. Trzeba opiekuńczej ręki świiniarza, który robi pokrzywdzonemu miejsce „przy stole”; czasem miejsca braknie, wtedy matkę zastępuje butelka. Po śniadaniu małe rozlażą się, poruszają się niepewnie na sztywnych nóżkach, przewracają...

Idąc krok za krokiem, zatrzymując się przy poszczególnych okazach, dowiadujemy się od starego świiniarza, że te tuczarnie i chlewnie zostały pobudowane dopiero w zeszłym roku, że są częścią państwowego gospodarstwa rolnego, które jest jednym z wielu na węgierskiej puszczy. Stary świiniarz

Wyszlśmy na drogę pokrytą puchową kołdrą pyłu. Prowadziła prosto na długie budynki z czerwonymi dachami. Później już zwróciłem uwagę na to, że drogi biegną po puszczy od celu do celu, po linii prostej. Nie są to kręte wiejskie drogi, które owijają się cierpliwie dokoła tej czy innej przeszkody, idą posłusznie wzdłuż strumienia w poszukiwaniu brodu, które wspinają się na wznieślenia, wciskają między zagrody, uciekają w doliny i jary. Drogi na puszczy biegną jak po powietrzu. Nie ma tu zakrętów i zaskakujących, nieoczekiwanych krajoobrazów. Puszta leży przed nami rozwartą jak morze.

Biura administracji państwowego gospodarstwa były jeszcze zamknięte. Z zaawizowaniem Min. Rolnictwa w jednej i z teczką w drugiej ręce, nasz przewodnik miał wygląd człowieka niezdecydowanego. Ostatecznie zwyciężyła chęć udania się w „nieznanne”. Cóż tu będziemy stali? — po zadaniu sobie nawzajem tego pytania i po półgodzinnym dreptaniu w miejscu posłaliśmy przed siebie. Robotnicy spotykani po drodze mówili, że tylko patrzeć, jak się ktoś zjawi. Wrócimy tu za godzinę powiedział F... — i trzech gości z płaszczami malowniczo przerzuconymi przez ramie, z teczkami nieprzyzwoicie, urzędniczo-miejskimi ruszyli przed siebie. Eleganckie (stosunkowo) garnitury, płaszcze, półbuty, teckiz i cy, cała, nieprzydatna tutaj, konwencja miejskiego ubioru uczyniła z trzech wędrowców postacie prawie operetkowe, gdyby nie litościwy o-błok kurzu. Okrył on nasze stroje szarą powłoką i upodobił do otoczenia.

Przeszliśmy kilkaset metrów. Po prawej stronie drogi stały mury, białe, bielone zabudowania. Skreśliliśmy na obszerny dziedziniec, na jego środku znajdowała się studnia, obok studni stały drewniane koryta. Byliśmy na dziedzińcu tuczarni świń i chlewni. Przy studni kręcił się młody chłopak; spojrzał na nas pyłajaco, wycierając dłonie w niebieski fartuch. Malarz F. poprawiając rogowe okulary objaśniał go, kto jesteśmy i skąd zjawiliśmy się o tej porze między chlewami. Chłopak wytarł jeszcze raz, starannie rękę i przywitał się z nami. Okazało się, że kierownik tuczarni jest już na miejscu i można z nim rozmawiać. Powędrowaliśmy do niego. Słyszac głosy odwrócił się do nas. Był to stary, niski chłop. Po chwili rozmawiał z naszym Węgrem, który znowu objaśniał „nasze pochodzenie” i zamiary.

Przechodzimy z malarzem od przegrody do przegrody. Nasze uwagi nie grzeszą fachowością. Trochę to podobne do rozmowy pensjonarek na wystawie rolniczej, np. „Patr, jaka ta różowa świnka skodaka... A tamta ma ładną czarną... O, jaki zakrecony ogonek! itp... W jednej zagrodzie obraz sielankowy. Maciora karmi dwanaście małych, dwudniowych prosiąt. Całe ich grono, różowe, porośnięte jasną szczerką przypięło się do cycków. Słychać popiskiwanie. Maciora leży na boku cierpliwa, ostrośka. Jedno prosię wypchnięte przez zaradniejsze rodzeństwo, biegnie od ogona do ryja maciory i szuka cyczki. Trzeba opiekuńczej ręki świiniarza, który robi pokrzywdzonemu miejsce „przy stole”; czasem miejsca braknie, wtedy matkę zastępuje butelka. Po śniadaniu małe rozlażą się, poruszają się niepewnie na sztywnych nóżkach, przewracają...

Idąc krok za krokiem, zatrzymując się przy poszczególnych okazach, dowiadujemy się od starego świiniarza, że te tuczarnie i chlewnie zostały pobudowane dopiero w zeszłym roku, że są częścią państwowego gospodarstwa rolnego, które jest jednym z wielu na węgierskiej puszczy. Stary świiniarz

mówił powoli i z namysłem, jakby wazył każdą cyfrę i każde słowo. Przeszedł do ogólnych założeń planu pięcioletniego w dziedzinie hodowli zwierząt... Zamierzamy — tak mówił: „zamierzamy” — hodowlę zwierząt tak rozwijać, aby w roku 1954 osiągnąć stan 2,4 miliona sztuk bydła, 5,6 miliona świń, 1,6 mil. owiec, 750 000 koni i ponad 22 miliony sztuk drobiu.

W okresie realizacji planu należy uczynić poważną siłę gospodarczą z państwowych gospodarstw rolnych — stary przerwał na chwilę, przeknął ślinę jak uczeń, który recytuje z pamięci wiersz i mówił dalej równym głosem — powinny one być przykładem gospodarowania i przyczynić się do zaopatrzenia ludności nierolniczej w konieczne produkty żywnościowe. Dla rozwinięcia państwowych gospodarstw rolnych, ich zmechanizowania, zaopatrzenia w zwierzęta hodowlane i budynki gospodarcze, trzeba w okresie realizacji planu, zainwestować (to słowo stary świiniarz powtórzył dwa razy, zacinając się) 1,5 miliarda forintów”. Milczeli chwilę, a potem dodał prędko, jakby z wyrzutem.

— Dwa lata temu tu było pusto, tu gdzie stoimy... i patrzył na nas jakby sprawdzał, czy nasza wyobraźnia zdolna jest odtworzyć to, co przez dwa lata zaszło na tym jałowym, wypalonym stepie; czy ogarnęła tamte wszystkie cyfry planu pięcioletniego, które wymienił przed chwilą z pilnością wzorowego uc-

Już na dziedzińcu wyciągnął kieszeni starannie złożoną gazetę, z opakowania wyjął zieloną, wmiętą kopertę i podał nam mówiąc: — Byłem w zeszłym roku w Czechach, trzy tygodnie. W ich gospodarstwach, a potem w Pradze i w górach, w górach nad jeziorem. Rozmawiałem tam z ich przodownikami... z jednym zaprzyjaźniłem się, chciałbym mu odpisać... ale nie rozumiem. Słuchał uważnie naszego tłumaczenia.

— Jakie to było jezioro? — spytałem. Stary świiniarz nie mógł sobie przypomnieć nazwy.

— W górach, jezioro w górach — powtórzył.

— Strbské pleso? Świiniarz kiwał głową i uśmiechał się.

Przemienię wspomnienie. Ujrzałem rozkołysaną wiatrem niebia bryłę wody. Z beztętnego nieba leciał śnieg, drobny bezbarwny — na czarnych gałęziach drzew leżał biały kurz, wiatr zdmuchiwiał go i niósł na jezioro. Leżało w kącie miennej oprawy gór, jak strącony kawał burzliwego nieba... Z początek listopada 1949 roku... Z Bratysławy jechaliśmy w Wysoką Tatry. Towarzyszył mi wtedy młody Słowak Samuel D., pamiętam jego dziecinne, okragłe oczy, smutne i wilgotne jakby pełne wstrząsów myślowych łez. Wędrowaliśmy (słowem tym w naszych czasach można określić jazdę podmiejskimi pociągami, kolejkami i tramwajami) przez Bańską Bystrycę w stronę jeziora Strbského. Na jedną noc zatrzymaliśmy się w Turcanskich Teplicach; wśród parterowych domków stał tam wielki i piękny hotel. Miasteczko to, podobnie, jak wiele innych w tej części kraju, posiada jakieś źródła termiczne.

Był wieczór. Siedzieliśmy w restauracji-hotelu, kelner wyciął z naszych „listków” odcinki na kolację mięsą. Przygrywała orkiestra w obojętnym piwo. Samuel, syn słowackiego biedaka, przyglądał się wielkim kobietom, które zajmowały kilka stolików.

— Dawniej przyjeżdżali tu kupcy w ogóle ludzie bogaci — powiedział i dodał po chwili — a do Piszczan w każdym sezonie przyjeżdżał indyjski maharadża z całym dworem.

(Dokończenie na str. 10-ci)

PIERRE GAMARRA
Paryż

Parę słów o współczesnej poezji francuskiej

Nowa poezja francuska narodziła się z walk Ruchu Oporu. Ścisłej mówiąc, była to poezja o tyle nowa, że nawiązała z powrotem do tradycji literatury narodowej, że wyrażała uczucie całego narodu, a nie paru elitarnych kółek.

Odkryto wtedy tę prostą, a przecież zapomnianą prawdę, że najgłębszy oddźwięk budzi poezja najpiękniejsza i najbardziej wzniosła, że lud francuski jest tej poezji godny i że jest w stanie ją pojąć. Po Wyzwoleniu wszyscy uczniowie francuscy deklamowali proste i wzruszające strofy Eluarda i Aragona, w których wierszach żyło Odrodzenie Francji. Robotnicy, prości ludzie uczyli się tych utworów, przechowując je w pamięci jak skarby, podobny skarbowi odzyskanej wolności.

Przed wojną francuska poezja zeszła na manowce surrealizmu i pokrewnych mu kierunków. Niewątpliwie oddziaływały one w pewnej mierze na piszących dziś poetów. Ale w gruncie rzeczy współczesna poezja francuska narodziła się na nowo w okresie wojny, kiedy, jakby się to powierzchownie patrzącemu widzowi mogło wydawać, przepaść między autorem, a czytelnikiem była ze względu na istniejące warunki — najgłębsza.

Ale tak nie było.

Dla przeciętnego Francuza sprzed 1939 roku poeta był bądź tą postacią groteskową o długich włosach i z utkwionym w chmurach wzrokiem, bądź to kimś nieprzystępnym, uważającym hermetycznego, co najmniej dziwaczne go języka. W obu wypadkach uważano poetów za postacie nierealne, za bohaterów z wodewilu lub farsy, których nie spotyka się w normalnym życiu.

Po wyzwoleniu zrozumiano, że poeta jest człowiekiem żywym i że korzenie jego poezji mogą tkwić w życiu narodu, a barwę i ton jego poezji mogą nadawać radości i troski ludu.

* * *

Po wyzwoleniu rozszerza się krąg nowych twórców. Powstaje grupa poetów, których poezja zrodziła się w latach walki: Marcenac, Gaucheron, Sernet, Jamati, Gamarra, Verdet... to początkujący z lat 1939 — 1944, ci, którzy jednocześnie zapragnęli jasno myśleć i jasno swoje myśli wyrażać. Trudności wydawnicze przeszkodziły tej pierwszej fali nowych poetów zrealizować w pełni swoje możliwości.

Istnieje we Francji tradycja — pochodząca z wymienionych we wstępie powodów — głosząca, że czytelników nie interesują wiersze. Poezja nie opłaca się, mówią wydawcy. To prawda, aż do 1939 roku poezja „nie opłacała się”. I jak mogło być inaczej? Żaden wydawca nie mógł zaoferować publiczności poezji, która by mogła ją wzruszyć, poezji, na którą lud czekał.

Teraz poezja ożyła i istnieje. W ubiegłym roku, wiosną, mieliśmy tego dowody, kiedy tygodnik „Lettres Françaises” wprowadził kołunne wiersze nieznanych autorów. Poznaliśmy dziesiątki młodych i starszych, naprawdę utalentowanych poetów. Wkrótce potem zorganizowano w Paryżu, w „Maison de la Pensée(*)” wieczory autorskie,

(*) Dom Myśli.

JACQUES DUBOIS

P O E M A T

Kocham ciebie z tklivością
Jak pierwszego dnia,
gwałtownie,
jak w ostatniej godzinie.

Kocham ciebie
w nieruchomym wzroku karabinów,
kocham ciebie
w łagodnym świetle pieśczęt.

Ciężkie,
ciężkie dziedzictwo ziemi,
gdzie nasze żony kładły bęben swego brzucha,
kocham ciebie,
aby gwiazda Francji
błyszczała
na niebie człowieka.

Kocham ciebie za Paryż,
który ma randkę z historią
I patrzy na zegarek.

Twoje ciało jest mostem
przerzuconym przez świat.

Kocham cię za Hiszpanię,
kamień weselny,
głowę pękniętą,
katedrę,
gdzie wybucha ogień.
Kocham cię za Hiszpanię,
która chwytła widły i gitarę.

Kocham cię za Italię,
która cierpi głód,
bo wielkiego żołądka Italii
nie napelni papierz, ni jego zdrowaśki.

Kocham ciebie
za dzielenie ziemi,
za bezrobotnych,
za mroczne ulice Rzymu,
za złodziei rowerów.
— niech im ich winy będą darowane! —
za wykłety żołądek Wenecji.
Kocham ciebie,
by biedny rybak znad Pad-
założył buty Italii...

Kocham ciebie za Niemcy,
wczoraj rozszarpywane przez psy Hitlera,
dzisiaj —
mięso armatnie
dla Ameryki.

Kocham ciebie
za górniką z Ruhry, dojarzę z Meklemburgii.
Dolar im zabrania kochać się.
— ale pytam:
kto ma prawo rozłączać kochających się ludzi? —

Dotąd w Berlinie bije wspólne serce,
dotąd
z każdego brzegu Łaby
wyciągają się ręce
i mówią: bracia!

Kocham ciebie za Chiny,
za kulisa z Szanghaju,
który nie pcha już więcej
w wózek
Ameryki.

Kocham ciebie za Indie,
które z wysokości Himalajów
widzą
świat zmieniający fundament.
Kocham ciebie
za ulice Kalkuty, gdzie się człowiek połyka o trupy,

kocham cię za Afrykę,
drzewo słoneczne —
baobab,
gdzie wielkim, krwiożerczym bestiom,
które uciekły z menażerii kapitału,
rosną pazury.

Kocham cię za Afrykę,
która skrycie ostrzy swe pale i piki
i głosi rozkosz władania ziemią przodków.
Kocham ciebie
za czarnych braci, gnębionych pod rodzinnym
[słońcem,

których krew dodaje gorzkości oliwie.
Kocham cię za Afrykę Północną,
feudalny śpichlerz,
gdzie gnieźdzą się szczury.
Kocham ciebie,
aby Sahara

jak orzech kokosu
chrzęściła
pod zębami traktorów.

Kocham ciebie
za bohaterską Koreę,
serce matki,
kołyskę krwi,
żywą tarczę strzelniczą dla kul
cywilizacji łacińskiej, zachodniej.
Kocham ciebie,
aby skończyła się wojna,
by się wreszcie zgoiła ta rana
Kocham ciebie,
by weszła nad ziemią
gwiazda zwycięstwa.
Kocham ciebie
za Koreę, jak pięść co się zwierza i bije.

Kocham cię za Amerykę
jak zaćmienie słońca.

Kocham ciebie
za matkę nas wszystkich —
Moskwę,
która zgmiotła obcasem nazistowską pluskwę:
Moskwa,
front fabryk,

świątynia rozumu,
pierś
szersza od wałów ochronnych,
Moskwa,
biegun człowieka,
matematyczne pole szczęścia,
wskazywane przez wszystkie busole

Kocham ciebie za samotnego człowieka,
torującego sobie drogę
poprzez różę światła.

Kocham ciebie
za twoją dobroć bez granic.

Kocham ciebie
za plemiona z Borneo.
— Niech gołąbek Picassa będzie ich totemem! —

Kocham ciebie
za urodę planet.

I otóż:
niech wróci wąż pod kamień,
a Adam i Ewa
w raju ludu
niech w Pokoju
chrupią jabłko Ziemi!

Przełożył Wincenty Jędrkiewicz.

CLAUDE SERNET

POTĘGA SŁOWA

Mówimy: towarzyszu: —

I w drzwiach otwartych jutrzeńka święta,
Przebłyśk światła, twarz miłości...

Ach, ileż trzeba dni ciemnych

Gniewu, nienawiści i łez,

Ilu dni gorzkości i wściekłości,

Jakich okrzyków walki i śpiewu nadziei,

Aby wreszcie nastał świt

Organie światła i śmiech miłości!

Mówimy: towarzyszu — i pukamy do drzwi

I nagle światło drży,

I twarz otwiera się uśmiechem świtu,

Śpiew opada i spokój ogarnia,

A miłość, zapominając o łzach i nienawiści

Odpowiada: wejdźcie towarzysze...

— Wasze twarze mówią: nie wierzymy.

A przecież to takie proste: spróbujcie!

FRANÇOIS HIRSCH

WEZWANIE

Towarzyszu,
na nic kochać,
jeżeli tży twego kraju
nie przepływają przez twoje serce,

Niech twoje oczy
dźwigają spojrzenia ubogich dzieci,
jak ramiona kamieniarzy
dźwigają oparzelizny od słońca.

Jeżeli nie widzisz braci
czekających po więzieniach dalekich —
na nic kochać.
Jeżeli nie czujesz bólu.
kiedy bryła węgla spada
na ciała górników,
towarzyszu —
kopalnie są głębsze
od twego serca.

Jeżeli nie idziesz krok w krok
z tymi, którzy padają
za wolność —
na nic kochać.

W samotności
umiera
tkliwość.

Towarzyszu,
na nic kochać,
jeżeli tży twego kraju
nie przepływają przez twoje serce.

Przełożyła Ewa Fliszer.

Przełożyła Ewa Fliszer.

GUILLEVIC

SŁODYCZ POKOJU

(fragment)

I

Czy zgodzicie się ze mną,
że pokój ma własny smak?

Smak chleba i jabłka,
gorzycz pierwszego paka,
który rozgryzasz radośnie
w dniu wysokiego nieba, w dniu,
gdy po raz pierwszy swobodne ciało
pada w uścisk powietrza.

Oto smak pokoju, słodycz wszystkich godzin
przemijających zbyt szybko,
spokojny sen pewności,
którą potwierdzić ma dopiero jutrzejszy dzień
aby głębszą była nasza radość.

Oto nieśmiały jeszcze
oddech pokoju,
dym poranny z komina.
wpełniający powoli na sąsiednie dachy.

Słodycz pokoju, wschód światła
w naszych oczach, gdy obejmują gałąź leszczyny,
dziób pisklęcia, czy paluszki noworodka.

II

Kiedyś córeczko ty także
będziesz duża. Chciałbym powiedzieć ci dzisiaj:
bądź spokojna.

Gdy urośniesz — i nasze
życie przybierze inny kształt.

Nie będzie drzwi zamkniętych,
fortepianu
dla bezsilnych pięści.

Nie będzie drzwi,
do których pukałabyś na próżno.

Nie będzie drzwi uparcie
pokazujących ci
brzuch i piecy.

Drzwi będą otwarte.
powietrze — dla wszystkich
idących.

Czynić będziemy tylko dobro,
łatwiejsze od chleba.

Mamo, czy to prawda, że kiedyś
były mury, zamki i klucze
zamykające świat.

Ależ tak, tak, odpowiesz:
było to w czasach policji,
w czasach wojen.

Przełożyła Magdalena Wroncka.

