

IRENEUSZ PIEKARSKI
(Katolicki Uniwersytet Lubelski)

„CZERWONY” REPORTER I PUBLICYSTA „WOLNEJ” POLSKI

JULIAN STRYJKOWSKI:
EPIZOD LWOWSKO-MOSKIEWSKI I JEGO WARSZAWSKIE REPERKUSJE

Lwów

Takich tłumów jak te jesienią i zimą 1939 Lwów jeszcze nie widział. Wśród „bieżeńców” i miejscowych – wielu bardziej i mniej znanych pisarzy oraz przyszlých (i niedoszłych) literatów. Kogóż tam wówczas nie było? I Maria Dąbrowska, i Gustaw Herling-Grudziński, i Zbigniew Herbert. I Tadeusz Boy-Żeleński, i Tadeusz Peiper, i Julian Przyboś, i Jalu Kurek. Także Władysław Broniewski, Aleksander Wat, Bruno Winawer, Anatol Stern, Zuzanna Ginczanka, Adolf Rudnicki, Mieczysław Jastrun, Stanisław Jerzy Lec, Adam Ważyk, Aleksander Dan, Leopold Lewin, Lucjan Szenwald, Jerzy Putrament, Leon Pasternak. Również Halina Górska, Karol Kuryluk, Tadeusz Hollender, Stanisław Salzman, Waclaw Grubiński, Beata Obertyńska, Herminia Naglerowa, Marian Czuchnowski, Leo Lipski, Debora Vogel, Stefan Pomer, Karol Dresdner, Daniel Ihr, Maurycy Szymel, Józef Nacht, Włodzimierz Słobodnik, Emil Tenenbaum, Alter Kacyzne, Nuchim Bomse, Jakub Szudrich, Izrael Aszendorf, Ber Sznaper, Stiepan Tudor, Ołeksandr Hawryluk, Pawło Tyczyna...¹ Pod swoją kuratelę wziął pisarzy-uchodźców, często pozbawionych środków do życia, prezes lwowskiego oddziału Związku Zawo-

¹ Podobne „rejstry” (choć każdy z nich inny) pojawiają się w wielu pracach poświęconych sowieckiej okupacji Lwowa (zob. M. In g l o t, *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939–1941. – Ze Lwowa i o Lwowie. Lata sowieckiej okupacji w poezji polskiej. Antologia utworów poetyckich w wyborze*. Wrocław 1995. – A. Cie ś l i k o w a, *Prasa okupowanego Lwowa*. Warszawa 1997. – B. U r b a n k o w s k i, *Czerwona msza, czyli uśmiech Stalina*. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Warszawa 1998. – J. T r z n a d e l, *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*. Komorów 1998. – J. C h ł o s t a, *Polskie życie literackie we Lwowie w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*. Olsztyn 2000. – B. G o g o l, „Czerwony Sztandar”. *Rzecz o sowietyzacji ziem Małopolski Wschodniej. Wrzesień 1939 – czerwiec 1941*. Gdańsk 2000), stając się czymś w rodzaju litanijskiego miejsca wspólnego. Imy nie potrafiliśmy oprzeć się inkantacyjnej sile takiego wyliczenia. J. P u t r a m e n t (*Pół wieku*. [T.] 2: *Wojna*. Wyd. 3. Warszawa 1964, s. 17) twierdził, że przebywało wtedy we Lwowie około 200 pisarzy polskich, 100 ukraińskich i 60 żydowskich. Przedstawiona lista daleka jest więc od kompletności, znajdziemy tu jedynie trochę ponad 10% nazwisk przedwojennych literatów, których wojna zgromadziła w mieście nad Pełtwią późną jesienią 1939.

dowego Literatów Polskich – Ostap Ortwin². Dzielnie sekundował mu jego sekretarz – Teodor Parnicki. Nowe władze utworzyły wkrótce załóżkę własnego związku – tzw. Komitet Organizacyjny, czyli w modnym „nowomownym” skrócie: „komorg”, by później, już po zbadaniu życiorysów i złożeniu przez kandydatów samokrytyk, przyjąć w szeregi „profspiłki” (związku zawodowego właśnie) tych literatów, którzy okazali się godni miana ukraińskiego pisarza radzieckiego.

Opuściwszy Warszawę na wezwanie pułkownika Romana Umiastowskiego (7 IX), do zajętego przez Sowieców Lwowa trafił również po licznych perypetiach Pesach Stark, późniejszy Julian Strykowski. Tu – dzięki protekcji krajanki ze Stryja, Julii Brystygierowej – dokooptowano go do ekipy „Czerwonego Sztandaru”³, reżimowego dziennika, tuby sowieckiej propagandy. Stark, jak podawał, pracował w tej komunistycznej gazecie od października 1939 do lutego 1941. Początkowo zajmował się nadchodzącą do redakcji korespondencją (był „kierownikiem” działu listów), a następnie wykonywał nocną korektę. W wolnych chwilach zaś pisywał reportaże. Został zwolniony z dnia na dzień za popełnienie błędu korektorskiego⁴.

Dzięki lekturze „Czerwonego Sztandaru” możemy uściślić informacje o publikacjach Starka⁵. Nocny korektor w ciągu mniej więcej roku zamieścił w gazecie 42 teksty (wliczając w to również drobne notki): pierwszy z nich ukazał się w 39 numerze pisma (7 XI 1939), a ostatni w numerze 331 (22 X 1940). Przyszły autor *Głosów w ciemności*, choć nie należał do redakcyjnej czołówki, nie zaliczał się również do publicystów-outsiderów: pisał średnio raz na tydzień. Wśród wy-

² Jedną z pierwszych literackich relacji o sytuacji pisarzy w tych czasach – relacją naszkicowaną jakby mimochodem, jako tło innego problemu – jest opowiadanie A. Rudnickiego *Wielki Stefan Konecki* (pierwodruk: 1947). Ile w nim prawdy o sowieckim Lwowie, Ortwinie i jego związku – dostrzec można porównując je z późniejszymi wspomnieniami: S. Vincenza (*Rzeczywistość urojona? W: Tematy żydowskie*. Gdańsk 1993 (szkic z lat 1959–1962)), A. Wata (*Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Cz. 1. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłośz. Warszawa 1990, zwłaszcza s. 254–312 (nagranie z r. 1965)), M. Jastruna (*Pamiętnik. „Zeszyty Historyczne” 1999 (zapisy z lat 1965–1980)*), samego J. Strykowskiego (*Wielki strach. „Zapis” nr 14 (1980)*) czy G. Herlinga-Grudzińskiego (*Ze wspomnień Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Nagrał i opracował Z. Kudelski. „Kresy” 2002, nr 2 (nagranie z r. 1996)). Inne dokumenty i wspomnienia z okresu sowieckiej okupacji Lwowa zebrał i skomentował Trznadel w cytowanej już książce *Kolaboranci* (będącej jednocześnie antologią tekstów).

³ Dziennik zaczął wychodzić w (najprawdopodobniej) Tarnopolu 18 IX 1939. Pierwsze pięć numerów ukazało się pt. „Słowo Żołnierza. Gazeta Codzienna Wydziału Politycznego Frontu Ukraińskiego”. I data, i podtytuł są tu wielce znaczące. Następnie pismo stało się organem Lwowskiego Wojewódzkiego i Miejskiego Komitetu KP(b)U – Komunistycznej Partii (bolszewików) Ukrainy.

⁴ Zob. *Ocalony na Wschodzie*. Z J. Strykowskim rozmawia P. Sewc. Montricher 1991, s. 99–108.

⁵ Urbankowski (*op. cit.*, s. 70, 136) mówi, że Strykowskiemu „się przypisuje”, iż był również sekretarzem redakcji „Czerwonego Sztandaru” i że „czasem bez nazwiska drukował [tam] mnóstwo artykułów”. Kto przypisuje? Tego już autor 2-tomowej monografii – momentami ciekawej, ale w całości bardzo zjadliwej i jednostronnej – nie wyjawia. Wydaje się jednak, że tym razem po prostu myli fakty. Strykowski, owszem, był sekretarzem redakcji, a nawet zastępcą redaktora naczelnego, lecz nie w „Czerwonym Sztandarze”, tylko w „Wolnej Polsce”, gdzie w latach 1944–1945 prowadził rubrykę wiadomości ze świata pt. *Przekrój tygodnia*, opatrywaną wyłącznie inicjałami J. S., i gdzie zapewne drukował też anonimowo teksty „redakcyjne”. W „Czerwonym Sztandarze” natomiast teksty nie podpisane – w ogóle pojawiały się rzadko. I co więcej, były to zazwyczaj komunikaty TASS-a lub pierwszoplanowe tłumaczenia wstępniaków z „Prawdy” bądź z „Izwestij”.

drukowanych artykułów Starka przeważają sztamkowe, choć nienajgorzej napisane, reportaże z fabryk: ukazujące różnice między beznadziejnym w c z o r a j dra pieżnej kapitalistycznej Polski a optymistycznym d z i ś i światlanym j u t r e m nowej radzieckiej rzeczywistości oraz heroizm stachanowców wyrabiających 300, 400, a nawet – jak w przypadku dziarskiego 74-latka z Fergany – 1000% normy⁶. Strykowski „popępiał” też serwilistyczne minifelietony polityczne, inkrustując je sformułowaniami o słońcu Stalinowskiej Konstytucji i o bohaterskich czerwonoarmistach, którzy 17 IX 1939 r. „przełamali barierę sztucznie oddzielającą nas od naszej ojczyzny”⁷. Pisał również o wojnie fińskiej i wspaniałomyślnych warunkach pokoju podyktowanych przez Rosję Sowiecką jej małemu sąsiadowi⁸. W jego „dorobku” są także notatki z pełnych entuzjazmu zebrań wyborczych i panegiryczne portrety⁹.

Nic dziwnego, iż z wielu niemal jednakowych tekstów o szlachetnej rywalizacji pracy, radosnym budowaniu nowego wspaniałego świata i o potędze ZSRR tylko jeden został w pamięci pisarza. Najprawdopodobniej dlatego, że ówczesny redaktor stylistyczny „Czerwonego Sztandaru”, Adam Ważyk, uznał go za „dobry kawałek prozy”¹⁰, za „bardzo ciekawe opowiadanie”, które „przypomina pewną scenę z *Doli człowieka*” André Malraux¹¹. Reportaż ten utwierdził tylko nocnego korektora w przekonaniu o powołaniu pisarskim¹². Chwalony w redakcji *Sąd*

⁶ Zob. np. P. Stark, *Fergana*. „Czerwony Sztandar” 1939, nr 61, s. 4. Po latach Strykowski powie o swoich reportażach, że były „żałosne i fikcyjne” (*Ocalony na Wschodzie*, s. 106).

⁷ P. Stark: *Zwycięstwo socjalizmu na wsi*. „Czerwony Sztandar” 1939, nr 39, s. 3; *Pisarze agitatorzy*. Jw., nr 51, s. 3. W *Ocalonym na Wschodzie* (s. 94) na pytanie S z e w c a: „Uważał Pan, że Lwów powinien należeć do Ukraińców?”, pisarz odpowiadał: „Wtedy tak [...]”. I mówił o sobie z tamtego okresu: „Nie czułem się [...] ani Żydem, ani Polakiem. Uwiodło mnie owo zawołanie [»Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!«]. Stałem się kosmopolitą. Z wyluskany polsko-żydowskim sercem” (s. 83). W późniejszym wywiadzie („*Urodziłem się pisarzem, a nie bohaterem*”. Z J. Strykowskim rozmawiają A. Michnik i R. Kurkiewicz. „Książki” nr 1, s. 1. Dodatek do „Gazety Wyborczej” 1994, nr 21) pojawił się następujący dialog: „– I zgłosił się Pan do okupacyjnej administracji radzieckiej. Skąd taki akces, skoro z przykrością przyjął Pan wkroczenie Rosjan? – Dużo się różnych przykrości znosi w życiu. Ja nie urodziłem się bohaterem, od tego trzeba zacząć. – Nie trzeba być bohaterem, żeby nie pójść do »Czerwonego Sztandaru«. To przecież było pismo gadzinowe. – Gadzinowe, w którym pisał Boy-Żeleński i wielu innych? [...] – To co ostatecznie spowodowało ten akces... – To spowodowało, że ja chciałem żyć, mieć co jeść, mieć gdzie mieszkać. A byłem goły, bosy, głodny i nie miałem dachu nad głową. Julia Brystygierowa, wybitna komunistka, która mnie znała ze Lwowa, skierowała mnie do »Czerwonego Sztandaru«. Ktoś inny by mi nie pomógł. – Ale nie wszyscy tak postąpili, np. Parnicki. – Parnicki był lwowianinem, a ja nie miałem dosłownie nikogo we Lwowie. [...] – Czy to był akt zdrady? – Nie. Uważałem, że jako komunista pracuję w komunistycznej gazecie. I jest w porządku. – A dzisiaj jaka jest ta ocena? – Dzisiaj uważam, że to wszystko było zdradą, podłością. Ale jest do wytłumaczenia i usprawiedliwienia. A nie wyrokowania z inkwizycyjnego piedestału”.

⁸ P. Stark, *W warsztatach szybowcowych*. „Czerwony Sztandar” 1940, nr 143, s. 3.

⁹ Np. portret poety osetyńskiego K. Chetagurowa (P. Stark, *Wielki lirnik*. Jw., 1939, nr 52, s. 2) czy S. M. Kirowa (P. Stark, *Bojownik bolszewizmu*. Jw., nr 58, s. 3).

¹⁰ Strykowski, *Wielki strach*, s. 86.

¹¹ *Ocalony na Wschodzie*, s. 103. A być może również dlatego, że motyw sądu nad młodzieńcem był jednym z filarów twórczej wyobraźni pisarza, mającym trwałą, autobiograficzną podbudowę (zob. *ibidem*, s. 44–47). Powraca on też w innych tekstach J. S t r y k o w s k i e g o: *Przybyszu z Narbony*, *Wielkim strachu*, *Echu*.

¹² I skłonił – jeśli uznamy informację z powieści za wiarygodny autobiograficzny szczegół – do podjęcia próby umieszczenia swej prozy w „Nowych Widnokręgach”. Jednak tym razem redak-

ukazał się 20 VII 1940 w numerze 251 „Czerwonego Sztandaru”¹³. Jego (anty)bohaterem był Paweł Sz wajder – krzepki, tryskający zdrowiem chłopak, ale symulant, obibok i krętacz; uosobieniem sprawiedliwości – tow. Boćkowska; tłem – robotnicy z browarów lwowskich, z dyrektorem tow. Gałęckim na czele. W finale artykułu mocno zabrzmiał głos robotniczego potępienia i okrzyk skruchy nawróconego młodzieńca:

To kolektyw żądał obrony przed szkodnikiem. Łazik sposepniał. Znikł całkiem uragliwy uśmieszek. Opuścił głowę. To był wstyd. Poczł się w tej wielkiej sali pełnej ludzi – osamotniony. Uczucie poniżenia, oderwania od wszystkich towarzyszy było jeszcze gorsze niż sam wyrok skazujący go na sześć miesięcy przymusowej pracy z potrąceniem 25 procent zarobku. Paweł Sz wajder zerwał się: – Tu wobec wszystkich... przyrzekam... nigdy więcej nie opuścę swojej placówki. Nigdy.

Po latach Strykowski zrekonstruuje swój najlepszy literacko lwowski reportaż i ujawni okoliczności jego powstania. Doda, że tak naprawdę to oskarżycieli trzeba było specjalnie dowieźć z miasta, bo „na miejscu nie znalazł się nikt chętny”, i że sądząca chłopaka dziewczyna (członkini przedwojennego Komunistycznego Związku Młodzieży Zachodniej Ukrainy) miała tyle lat co on, czyli 19, oraz że frekwencja na rozprawie to zasługa... zamkniętej bramy fabrycznej, odwołania drugiej zmiany i przymusowego sprowadzenia robotników do hali. W *Wielkim strachu* czytamy:

Przerażenie pocącego się ze strachu oskarżonego zostało w reportażu wytłumaczone szczerą skruchą i obawą, żeby nie zostać wypłutym z kolektywu jako obce ciało. „Oskarżony ujrzał nagle swoją samotność na tle zespolonej pogardą gromady. I patrząc na swe duże jak łopaty dłonie, zrozumiał, że grozi im śmierć, i z jego robotniczej piersi wyrwał się okrzyk: co ja teraz z nimi zrobię?” Był to punkt kulminacyjny. Od tej chwili wszystko potoczyło się w stronę szczęśliwego rozwiązania. Okrzyk młodego robotnika powitany został oklaskami. Była to atmosfera sukcesu znamionującego życie i walkę w socjalizmie. Końcowe zdanie: „Zbłąkana owieczka wróciła do zespołu”, zdjął gwałnit¹⁴.

Strykowski, budując swój wspomnieniowy tekst, stwarza iluzję obcowania z autentykiem. Ucieka się do chwytu cytowania, podczas gdy tak naprawdę pisze reportaż na nowo, nie sięgając wcale do oryginału, ale jedynie do zasobów własnej pamięci. Jeszcze wyraźniej widać ten zabieg w poświęconym temu samemu wydarzeniu fragmencie *Ocalonego na Wschodzie*:

tor Ważyk, oceniający opowiadanie o skrusze mordercy *Miedziany krzyżyk*, wydał dyskwalifikującą utwór opinię. Zob. S t r y k o w s k i, *Wielki strach*, s. 87.

¹³ Nie był to wszak jedyny żywo napisany przez Strykowskiego reportaż. Np. w sierpniu i wrześniu ukazują się cztery jemu podobne: jeden z fabryki rowerów, opowiadający, jak to tow. Utrysko wyrabia 400% normy, bo teraz kocha swoją pracę („i może nie wie, że od tych słów gorąca fala zalewa serce”), a wcześniej dla wyzyskiwacza starać się nie było warto (P. S t a r k, *Gorące słowa*. „Czerwony Sztandar” 1940, nr 280); drugi z fabryki chemicznej, gdzie pracuje elitarna brygada stachanowska, lecz najlepszy z najlepszych jest Józef Krakowski, który ze swoim brygadierem Ficem rozumie się bez słów (P. S t a r k, *Dobry uczeń*. Jw., nr 286); trzeci z fabryki śrub, w której Katarzyna Hołub wyrabia 300% normy (P. S t a r k, *Entuzjizm pracy*. Jw., nr 291); czwarty z kuźni warsztatów tramwajowych, gdzie dzięki rywalizacji pracy dwóch stachanowców i odpowiedzi kolektywu „idzie kuźnia od sukcesu do sukcesu. W wyścigu socjalistycznym wszyscy równają na najlepszych. Na czoło wysuwają się wciąż nowi ludzie” (P. S t a r k, *Przykład Szymańskiego i Mazelewa*. Jw., nr 304). Choć trzeba przyznać, że wśród tych jednolitych, tryumfalistycznych reportaży *Sąd* był najbardziej literacki, najbardziej dramatyczny: z inicjalną perypetią i finalnym *anagnorsis*. Komediove (i socrealistyczne w gruncie rzeczy) zakończenie skreślił cenzor...

¹⁴ S t r y k o w s k i, *Wielki strach*, s. 86.

Chodziło o sąd nad „antsocjalną jednostką”, to jest nad bumelantem. Kolektyw odniósł zwycięstwo, młody robotnik okazał skruchę, gdyż poczuł się nieszczęśliwy poza nawiasem społeczności. „Niepotrzebny człowiek z niepotrzebnymi nikomu dużymi jak łopaty rękami”. Cytat ten pamiętam ¹⁵.

Cytat ten nie pojawia się jednak w reportażu z „Czerwonego Sztandaru”. Być może, autor *Wielkiego strachu* dodał go dla uwiarygodnienia swej opowieści, a być może – i ten fragment, który tak mocno wrył się w pamięć pisarza, skreślił po drodze „gławlit” (czyli *główny litierator*).

Dodajmy, że procedura modyfikowania wymowy artykułów czy nawet całkowitego ich zmieniania bez wiedzy autorów była powszechną sowiecką praktyką. Taka modelowa wręcz historia przytrafiła się redakcyjnemu koledze Strykowskiemu – Franciszkowi Gilowi, który ujrawszy swój „skorygowany” tekst opublikowany w kijowskim „Bezbożniku”, wprost zamarł ze zgrozy ¹⁶. Inny wariant ingerowania służb specjalnych w publicystykę opisał Aleksander Wat. Autor *Bezrobotnego Lucyfera* dowodził, że szkalujący Broniewskiego, Peipera, Skuzę i jego samego artykuł *Zgnieść gadzinę nacjonalistyczną* ¹⁷ nie wyszedł wcale spod pióra Witolda Kolskiego (tego „szlachetnego komunisty”, „świętego Franciszka partii”, „człowieka idealnej dobroci”), którego podpis widniał pod tym paszkwilem. „I właśnie że szlachetny, że dobry, że miał taką świetną renomę, właśnie dlatego musiał podpisać ten artykuł enkawudowski” – uzasadniał swe wywody Wat ¹⁸. Wielką rolę w sygnowaniu różnych publicznych dokumentów odgrywały także, oczywiście, strach i złudzenia, o czym świadczy podpis Boya (czy istotnie przezeń złożony ¹⁹, czy też nie ²⁰ – to już inna sprawa) pod deklaracją o przyłączeniu Zachodniej Ukrainy do Ukrainy Radzieckiej ²¹.

Przykłady tego typu a u t o r s k i c h publikacji można by mnożyć. Strykowski tak to przedstawi w autobiograficznym *Wielkim strachu*:

Artur nie poznał swego króciutkiego artykułu. [...]
 Nie zmieniony był tylko podpis.
 W drodze do gabinetu Szmera spotkał Mandla, nowego kierownika działu listów i nasłuchu radiowego.
 – Czytałem twój reportaż – bardzo dobry.
 – Nie ja to napisałem, idę właśnie w tej sprawie do Szmera. Wszystko nie tak. [...]

¹⁵ *Ocalony na Wschodzie*, s. 106.

¹⁶ Piszą o tym M. B o r w i c z (*Inżynierowie dusz*. „Zeszyty Historyczne” 1963, z. 3, s. 157–158) i A. R a w i c z - D a s t r e é – w liście do W. Żeleńskiego (zob. W. Ż e l e ń s k i, *Jeszcze o Boyu w Lwowie*. „Wiadomości” nr 1374 (1972), s. 2).

¹⁷ „Czerwony Sztandar” 1940, nr 104.

¹⁸ W a t, *op. cit.*, cz. 1, s. 271. Trochę inaczej ukazał tę sytuację A. Ważyk (zob. *Taśma Ważyka*. Oprac. T. D r e w n o w s k i. „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 265, s. 14–15.) Według niego Kolskiemu niedwuznacznie zasugerowano, co ma napisać. Z kolei w niedokończony powieści autobiograficznej L. P a s t e r n a k a, której fragmenty w 11 lat po jego śmierci opublikował „Zapis” (nr 16 (1980), s. 91) pt. *Aresztowanie Władysława Broniewskiego*, pojawia się opinia – wypowiedziana wprawdzie przez majaczącego w gorączce bohatera – że zadanie napisania artykułu powierzono właśnie Kolskiemu, żeby mógł się wykazać jako jeden z dwóch polskich kandydatów do Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików).

¹⁹ Tak to zapamiętali W a t (*op. cit.*, cz. 1, s. 272) i J. K o w a l e w s k i (*Boy i Bartel we Lwowie*. „Kultura” 1949, nr 15, s. 122–123).

²⁰ W relacji A. M a l i s z e w s k i e g o (*Na przekór nocy*. Warszawa 1967, s. 64) podpis Boya znalazł się pod deklaracją bez jego wiedzy i zgody.

²¹ *Pisarze polscy witają zjednoczenie Ukrainy*, „Czerwony Sztandar” 1939, nr 48.

– Nie bądź śmieszny. To pierwsza lekcja, jak należy pisać. Niejedno jeszcze napiszesz [...]”²².

W początkowo 2- a następnie 4- i 6-stronicowym „Czerwonym Sztandarze” stosunkowo niewiele było miejsca na literaturę i kulturę²³. Pojawiały się tu jednak wiernopoddańcze wiersze Leona Pasternaka, Emila Szirera, Adama Ważyka, Stanisława Jerzego Leca, z rzadka nowelki Wandy Wasilewskiej, Jerzego Putramenta, Adolfa Rudnickiego. Także literaturoznawcze i krytyczne szkice. Np. o Moliere, Balzaku, Villonie, Flaubercie napisał (ponoć po wielu namowach) Boy, o Majakowskim – Aleksander Wat, o Puszkynie – Dawid Hopensztand, o Mickiewiczu – m.in. Pesach Stark²⁴.

Stark był też recenzentem przedstawień Państwowego Żydowskiego Teatru Dramatycznego. Zatem okres pracy w lwowskiej komunistycznej gazecie to z konieczności zbliżenie do – dotąd niezbyt przychylnie traktowanej przez pisarza – kultury jidysz²⁵. W okupowanym Lwowie przyszły autor *Głosów w ciemności* miał okazję podziwiać kreacje aktorskie Idy Kamińskiej i Symchy Natana (np. w dramacie Sandora Gergely’ego o matce węgierskiego komunisty *Mój syn*²⁶ czy w *Owczym źródle* Lopego de Vegi²⁷). Jak wynika z podsumowania sporządzone-

²² Strykowski, *Wielki strach*, s. 78–79.

²³ Dla szerszej prezentacji spraw kultury utworzono później inne pisma: wspomniane już „Nowe Widnokregi” (w styczniu 1941), pod redakcją W. Wasilewskiej, i w pewnym sensie konkurencyjny wobec nich „Almanach Literacki” (w kwietniu 1941), kierowany przez E. Szemplińską.

²⁴ T. Boy – Żeleński: *Molier*. „Czerwony Sztandar” 1940, nr 96; *Balzak*. Jw., nr 275; *Villon*. Jw., 1941, nr 15; *Flaubert*. Jw., nr 108. – A. Wat, *Włodzimierz Majakowski*. Jw., 1940, nr 85, s. 3. – D. Hopensztand, *Puszkina – wróg tyranii*. Jw., nr 96, s. 3. – P. Stark, *Rewolucyjne motywy Mickiewicza*. Jw., 1939, nr 45, s. 3. Za utwór nierewolucyjny, co więcej – reakcyjny, uznany został przez Starka *Pan Tadeusz*. Inglot (*op. cit.*, s. 144), traktując o hucznych lwowskich obchodach 85 rocznicy śmierci wieszca (sierpień–listopad 1940), przywołał też tekst Starka. Pisał: „Nie trudno zauważyć, że linia ataku [Starka] przypominała słynny pamflet przedwojennego socjalistycznego krytyka, Jana Nepomucena Millera [...]”. I dodawał: „Ale zarazem głos Starka korespondował w widoczny sposób ze współczesnymi mu jako redaktorowi »Czerwonego Sztandaru« atakami na szlachecką Polskę. Krytyk rozumował zatem logicznie. I dlatego śmiem sądzić, że *Pana Tadeusza* uratował wtedy przypadek”.

²⁵ Strykowski wyznawał, że za młodu w jidysz nie czytywał książek („*Być wiernym żydowskiemu narodowi...*” Z J. Strykowskim rozmawiała E. Kobylńska. „Kontakt” 1987, nr 10, s. 10). Językami literatury były dla niego hebrajski, polski, niemiecki, francuski... O tym, że przyszły literat nie był odosobniony w swej wrogości wobec jidysz, zob. np. artykuł H. Halkina *Wielka żydowska wojna językowa* (Przeł. A. Niedźwieź, M. Skrzypek. „Scriptores” nr 28 (2004)). Po latach – w jednym z piękniejszych fragmentów swej prozy – J. Strykowski (*Syriusz. Wybór opowiadań*. Warszawa 1984, s. 196–197) napisze jednak: „Gdzież wy jesteście, poeci z powietrza? Gdzież wy jesteście, honorowi dawcy krwi poetyckiej? Tęczowe wybryki nędzy. Szybujący ponad żebraczym mrowiem miasteczek na pawich skrzydłach Mangerowskich wierszy. Sypiący klejnotami gardłowych słów. Siadamy na ławkach przed Teatrem Wielkim, na Wałach Hetmańskich, pod pomnikiem króla Jana na koniu. Ja Polak, wy Żydzi. Ja, gardzący waszym słowem charkliwym, uciekłem od niego w »Błogosławione pieśni malinowe, błogosławione pieśni kalinowe«... Ale dziś pozwólcie usiąść obok was. Co u was słyhać? Czy macie złotego na obiad? Jakże piękny jest wasz język. Jak odcedzony garnek kartofli. Posłuchajcie, przetłumaczyłem balladę *O złotym pawiu*. Jak ten paw leci z listem do rabina od kochającej go kobiety, »a na nim leż jest trzy«. A może chcecie coś o waszej, o naszej wspólnej śmierci?... »Jest noc chmurna i niebo polskie nad nami, i stary gród. A w nim urna z naszego życia popiołami«”.

²⁶ P. Stark, *Matka rewolucjonisty*. „Czerwony Sztandar” 1940, nr 91, s. 4. Po wojnie sztuka ta w reżyserii Kamińskiej została wystawiona w łódzkim Teatrze Żydowskim w 1949 roku.

²⁷ P. Stark, „*Owczym źródle*”. Jw., nr 159, s. 4.

go przez Starka²⁸, teatr żydowski pod dyrekcją Kamińskiej²⁹ w pierwszym roku wojny wystawił jeszcze m.in. takie sztuki, jak: *Skarb Szolema Alejchema, Mirele Efros* Abrahama Goldfadena (a raczej Jakuba Gordina)³⁰ oraz *Bez winy winni* Aleksandra Nikołajewicza Ostrowskiego³¹. Nowy sezon otworzyły zaś we wrześniu 1940 inscenizacje *Jaknehoz* Szolema Alejchema i *Uczty* Pereca Markisza³². Stark zrecenzował w „Czerwonym Sztandarze” cztery przedstawienia teatru żydowskiego. Oczywiście, oceniając sztuki, brał pod uwagę ich wymowę ideologiczną, lecz duże znaczenie przywiązywał też do ich spójności artystycznej: *Uczty* Markisza zarzucił np. brak wewnętrznej logiki, żelaznej konsekwencji. Nieistotne, iż sztuka ta odwzorowywała rzeczywiste wypadki. Życie może być chaotyczne, dramat – nie. Kryterium zaś, którym się posługiwał oceniając grę aktorską, była zasada, że grać należy z umiarem, powściągać nadmierne emocje, że odtwarzając przeżycia i zachowania postaci, nie wolno zbyt szarżować. Ta kwestia sposobu budowania aktorskich kreacji, różnicy między teatrem „dyskretnym” a „rozegzaltowanym” wróci szczególnie dobitnie w *Heinzu* (1960), opowiadaniu z problematyką aktorską w tle.

W rozmowie z Jerzym Niecikowskim w 1971 r. Strykowski podał, że pisał recenzje teatralne w okresie międzywojennym³³. Podobną informację znajdziemy również w słowniku biobibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*³⁴. Takowych recenzji nie udało nam się odnaleźć ani w „Chwili”, ani w „Nowym Dzienniku”, ani w „Naszym Przeglądzie” – czołowych polskojęzycznych dziennikach żydowskich, z którymi Stark ponoć współpracował. Zresztą recenzje teatralne pisywali tam zazwyczaj stali współpracownicy i nawet wzięwszy pod uwagę fakt, iż w polskich bibliotekach brak kompletów tych żydowskich gazet, to prawdopodobieństwo, że w którymś z nielicznych brakujących numerów opublikował coś Stark – jest raczej niewielkie. Wydaje się, że autor *Głosów w ciemności*, napomykając o swej działalności krytyka teatralnego, miał na myśli recenzje drukowane w „Czerwonym Sztandarze” i późniejsze szkice ogłoszone w moskiewskiej „Wolnej Polsce” i w „Nowych Widnokręgach”. Byłaby to typowa dla wspomnień i prozy Juliana Strykowskiego zamiana wydarzeń w czasie, fikcyjna

²⁸ P. Stark, *Ze sceny żydowskiej*. Jw., nr 317, s. 4.

²⁹ Wspomnienia I. Kamińskiej z tego okresu znaleźć można w jej książce *Moje życie, mój teatr* (Przeł. J. Krakowska-Narozniak. Warszawa 1995).

³⁰ I. Kamińska wystawiła później, w r. 1955, *Mirele Efros* (J. Gordina) w Dolnośląskim Teatrze Żydowskim we Wrocławiu i jeszcze w tym samym roku w Teatrze Żydowskim im. Ester Rachel Kamińskiej w Warszawie.

³¹ Po polsku dramat A. N. Ostrowskiego w przekładzie Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego, pt. *Niewinni winowajcy*, ukazał się w 1950 roku.

³² Zob. P. Stark: „*Jaknehoz*”. „Czerwony Sztandar” 1940, nr 300, s. 6; *Uczta*. Jw., nr 331, s. 4. *Jaknehoz* to według recenzenta sztuka o bankierze-oszuście i jego intrydze, to „ostra satyra na ówczesne społeczeństwo żydowskie, które wytracone z swego skostniałego stanu przez wdzierający się na ulicę żydowską kapitalizm, wyradzało się w karykaturę”. *Uczta* zaś dzieje się w latach „legendarnej” wojny domowej w żydowskim miasteczku. „W granicach tego miasteczka, przeżywającego groźbę bandyckich pogromów [...] – pisze Stark – postanowił Markisz rozprawić się z historią żydowską, tym łańcuchem daremnych ofiar i bezpłodnej martyrologii. Po raz pierwszy w dziejach narodu ofiara miała wydać plon wspaniały – wolność”.

³³ „*Zawsze zaczynam od nowa*”. Z J. Strykowskim rozmawiał J. Niecikowski. „Współczesność” 1971, nr 22, s. 3.

³⁴ *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. T. 8. Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej, A. Szałagan. Warszawa 2003.

na li z a c j a biografii – chwyt, którym pisarz tak chętnie się posługiwał w swej twórczości.

Publikacje Starka w „Czerwonym Sztandarze” urywają się po 22 X 1940 (choć pisarz podawał, że pracował w gazecie jeszcze co najmniej trzy miesiące, do lutego 1941). Z jego relacji wiemy, że w pierwszej połowie 1941 r. był kierownikiem Sekcji Polskiej Radia Ukraińskiego: przygotowywał tłumaczenia wiadomości z rosyjskich serwisów informacyjnych i odczytywał je do mikrofonu (przez 15 minut dziennie). Ze wspomnień dowiadujemy się również, iż opuścił Lwów pod koniec czerwca, tuż przed wkroczeniem Niemców do miasta, i przez Kijów, Charków, Wołoszówgrad, Stalingrad, Saratów, Kujbyszew, Taszkient przeniósł się do Fergany. Tu spędził około roku (mniej więcej cały rok 1942), pracując m.in. w kiosku z miejscową prasą i przy zbiorze bawełny. Następnie znalazł się w „strojbacie” (batalionie pracy przymusowej) w Lublino pod Moskwą, skąd – niemal już z transportu na Syberię – wyciągnęła go Wanda Wasilewska, a ściśle biorąc: Wiktor Grosz, kompletujący skład do nowo powstałego organu prasowego Związku Patriotów Polskich. Strykowski „namierzono” dzięki informacji od Emila Szirera, z którym spotkał się on w Ferganie, i włączono jako korektora do zespołu „Wolnej Polski” wczesną wiosną 1943, tuż po ukazaniu się pierwszego numeru tygodnika (1 III 1943).

Moskwa

W redakcji „Wolnej Polski” Stark spotkał wielu znajomych ze Lwowa, z „Czerwonego Sztandaru”. Oprócz Wasilewskiej – koordynującej całe to moskiewskie przedsięwzięcie – także Wiktora Grosza, Pawła Hoffmana, Romana Werfla, Jerzego Borejsz³⁵. Spoza kręgu lwowskiego w gronie moskiewskich „patriotów” i współpracowników gazety znaleźli się również Alfred Lampe – wcześniej działający w Białymstoku; Stefan Wierbłowski, w latach 1939–1941 redagujący miń-

³⁵ Co w tym czasie – czyli wiosną 1943 – działo się z innymi współpracownikami „Czerwonego Sztandaru”? S. Salzman – zadencjonowany przez L. Pasternaka i oskarżony o trockizm, a w śledztwie łączony ze sprawą Wata i Broniewskiego – został zamordowany w sowieckim więzieniu, prawdopodobnie w Horodni, wiosną 1941 (zob. W. Grubiński, *Między młotem a sierpem*. Warszawa 1990, s. 129–139). T. Boya-Żeleńskiego wraz z grupą profesorów lwowskich uczelni rozstrzelali hitlerowcy 4 VII 1941 na wzgórzach Wuleckich. W roku 1943 W a t (*Mój wiek*, cz. 2, s. 304–313), niemal już zakończywszy tułaczkę po sowieckich więzieniach, dostał nakaz opuszczenia stołecznej Ałma Aty i jako nowe miejsce zesłania wybrał prowincjonalne Ili. S. J. Lec przebywał w hitlerowskim obozie zagłady w Tarnopolu, w lipcu 1943 uciekł z egzekucji i w mundurze esesmana przedostał się do Warszawy, tu podjął współpracę z Gwardią Ludową (zob. np. *Polski słownik biograficzny*, t. 16 (1971)). W. Kolski – od stycznia 1943 przez kierownictwo partyjne szykowany na pierwszego sekretarza PPR – w maju został zrzucony jako spadochroniarz (lub, jak chcą niektórzy, jako ofiara wewnętrznych porachunków) w Lubelskiem i natychmiast po zrzuceniu poniósł śmierć z rąk hitlerowców (zob. B. Musiał, P. Gontarczyk, *Nieznanym sekretarzem PPR*. „Rzeczpospolita” 2002, nr 138. Dodatek „Plus–Minus”). A. Dana wraz z rodziną zamordowali hitlerowcy w tzw. obozie janowskim we Lwowie w r. 1943 (zob. *Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego*. Red. F. Tych. T. 1. Wyd. 2, rozszerz. i popr. Warszawa 1985). A. Ważyk, L. Pasternak, J. Putrament – początkowo pracowali w radiu w Saratowie, potem w redakcji „Nowych Widnokregów” w Kujbyszewie. Od wiosny 1943 przebywali w Moskwie, następnie jako oficerowie „połwychu” (wychowania politycznego) w Ludowym Wojsku Polskim (zob. Putrament, *op. cit.*, s. 140 n.). E. Szirer zmarł na tyfus w Ferganie w r. 1942 lub 1943 (zob. *Ocalony na Wschodzie*, s. 147, 160).

ski „Sztandar Wolności”, i Stefan Jędrychowski jako komunistyczny publicysta związany z „Prawdą Wileńską”. Wśród tych późniejszych notabli PRL-u Strykowski był osobą niewiele znaczącą, człowiekiem od poprawiania błędów i od kwestii stylu. Putrament, wspominając Grosza, zanotował przy okazji:

Także zdolności wykrywania talentu u Grosza nie zauważyłem. Sam mi opowiadał w 52 roku tę historię:

W 43, po powstaniu „Wolnej Polski”, pracował w niej niepozorny, mały człowieczek w funkcji „litredaktora”, tj. faceta, który poprawia styl. Nie bardzo się palił do tej roboty. Grosz go próbował skusić perspektywą kariery.

– Wy się starajcie, towarzyszu! Jak popracujecie nad sobą, kto wie, jak daleko zajdziecie w dziennikarce. Może aż do sekretarza redakcji!

Człowieczek skrzywił się.

– A ja nie zostanę w dziennikarstwie.

– Jak to? – zdębiał Grosz. – A kimże wy chcecie zostać?

– Ja zostanę pisarzem.

Grosz wybuchnął arcyszczerym śmiechem.

– Tu mi włosy wyrosną! – krzyczał, stukając sobie palcem w dłoń.

Obejrzałem tę dłoń, gdy mi to opowiedział. Bo człowieczkiem był Julian Strykowski, a *Bieg do Fragalà* właśnie dostał nagrodę państwową³⁶.

Po latach autor *Głosów w ciemności* z goryczą wspominał swoje układy z redakcyjną „wierchuszką”³⁷. Na pytanie Ewy Kobylińskiej dotyczące czasów moskiewskich: „Jaką Pan miał markę jako komunista?”, odpowiadał: „O, ja nie miałem dobrej marki. Patrzyli na mnie krzywo”. I wyjaśniał:

Może za mało byłem reprezentatywny. Może zbyt semicko wyglądałem. Byłem tam pionkiem. Co prawda, oni wierzyli, że jestem szczerym komunistą. Ale to była jakaś niechęć *ad personam*. Kiedy wydawano odznaczenia redaktorom „Wolnej Polski”, wszyscy dostali złote, a ja... [...] brązowy. [...] czułem się poniżony³⁸.

Nie mamy żadnych powodów, żeby nie ufać pisarzowi akurat w tej kwestii. Jeszcze w 1959 wyznawał:

Podczas wojny znalazłem się w dalekim wielkim mieście. Tam natknąłem się na człowieka³⁹, który mógł być dla mnie wyrocznią, a którego znienawidziłem. Wykreślał z moich artykułów najlepsze rodzynki. Sam miał kompleks pisarski. Przytłaczał mnie, znęcał się nade mną⁴⁰.

³⁶ Putrament, *op. cit.*, s. 140. Sam Strykowski kwestionował autentyczność tej anegdoty i przypisywał ją fantazjotwórczej skłonności Putramenta.

³⁷ Po raz pierwszy swą pracę w „Wolnej Polsce” J. Strykowski trochę szerzej opisał w szkicu wspomnieniowym *Ciocia Motia* („Życie Warszawy” 1955, nr 1, s. 6), poświęconym zaprzyjaźnionej sprzątacze redakcyjnej i jej samotnej śmierci. Rok później opublikował także *Wspomnienie o Wiktorze Groszu* („Twórczość” 1956, nr 2) – sekretarzu redakcji „Czerwonego Sztandaru” i naczelnym „Wolnej Polski”. Warto również zaznaczyć, że przymiarki do *Wielkiego strachu*, który ukazał się w drugim obiegu w r. 1980, autor *Głosów w ciemności* poczynił już 6 lat wcześniej, drukując w „Więzi” (1974, nr 12) opowieść pt. *Na moście*. Przedstawiona tam historia o Jakubie i doktorze Bergmannie, o pierwszych niemieckich nalotach na Warszawę i opuszczaniu miasta przez wojsko i ludność cywilną nie znalazła się jednak w przyszłej książce.

³⁸ „Być wiernym żydowskiemu narodowi...”, s. 22.

³⁹ Czy chodzi o J. Borejszę, który został naczelnym po Groszu? O W. Groszu Strykowski zawsze pisał z uznaniem i sympatią, także o innym szefie „Wolnej Polski”, P. Hoffmannie, wyrażał się z szacunkiem. Zwróćmy uwagę, że to za prezury Borejszy, autora *Powrotu Torquemady*, *Głosy w ciemności* utknęły w wydawniczej szufladzie „Czytelnika”.

⁴⁰ J. Strykowski, wypowiedź w ankiecie *Dlaczego piszę?*, „Nowa Kultura” 1959, nr 17, s. 1.

Być może, właśnie dlatego w „Wolnej Polsce” jako autor Strykowski zadebiutował późno. Dopiero po pół roku od podjęcia pracy korektora ukazał się jego pierwszy tekst. Było to omówienie dokumentalnego filmu Aleksandra Dowżenki i Julii Sołncewej *Bitwa o Ukrainę*⁴¹. Recenzja ukazała się 1 XI 1943 w 33 numerze pisma. Ta radziecka propagandowa produkcja wzbudziła autentyczny zachwyt recenzenta.

Wstrząsający film. Przykuwa uwagę widza tak, że nawet od najokropniejszych scen, scen nagiej prawdy o wojnie, o bezprzykładnym bestialstwie wroga, niepodobna odwrócić oczu.

I dalej:

Film składa się z żywych cząstek prawdy i nie musi silić się na sztuczne wytworzenie nastroju prawdy. Ta właśnie prawda, bijąca z każdej sceny, robi ten dokument czymś najbardziej wstrząsającym, cośmy w tej dziedzinie oglądali.

Nic dziwnego, można by rzec, przecież jej reżyser to nikt inny tylko autor *Zwernigory* i *Ziemi*, przedwojennych niemych filmów, które pod koniec lat dwudziestych wywarły tak wielkie wrażenie. Choć dokumentalna *Bitwa o Ukrainę* bardziej niż *Ziemię* przypominała zapewne inną montażówkę pary małżeńskiej Dowżenko–Sołncewa, mianowicie *Wyzwolenie*⁴² (1940) – brutalny w swej wymowie agitacyjny film o upadku Polski we wrześniu 1939 – to, jak mniemamy z opisów i niekłamanych zachwytów recenzenta, radziecka produkcja mogła się podobać.

Recenzja filmu była pełna pasji i literackich chwytów (pojawiają się w niej liczne enumeracje, powtórzenia, zwroty do adresata, kontrasty, porównania, hiperbole, metonimie). Widać już w niej stały problem późniejszej twórczości pisarza: relacji między realizmem z jednej strony a symbolizmem z drugiej. I również jego literacki tradycjonalizm, który można by zawrzeć w przekonaniu, że sztuka (teatr, literatura, kino) winna być bardziej filozoficzna niż historia i bardziej historyczna niż filozofia. Jej zadaniem jest bowiem uniwersalizowanie przez prawdziwy szczegół. I ta umiejętność reżyserów filmu o wyzwoleniu Ukrainy spod hitlerowskiej okupacji wzbudziła w krytyku największe uznanie:

Film, nie przestając być dokumentem, sięga wyżyn prawdziwego dzieła sztuki. Czy to będzie Ukrainka, wprzęgnięta w bronę – urastająca do rozmiarów żywego symbolu ziemi w jarzmie; czy to będzie stary chłop, pełen dostojęstwa, na tle burzliwego, osnutego kurzem bitwy nieba siejący niezawodnym ruchem ziarno pod nowy plon – uosabiający niejako wiarę w wieczność życia; [...] – wszystko to rzeczywistość sfotografowana, podniesiona do godności symbolu.

Na początku 1944 r. ukazała się druga recenzja Strykowskiego, tym razem – filmu Marka Semionowicza Donskiego, nakręconego na podstawie uhonorowanej Nagrodą Stalinowską *Tęczy* Wandy Wasilewskiej⁴³. Szczegółowe omówienie filmu zwieńczone zostało bardzo pochlebnią o nim opinią. Po latach Strykowski żałował trochę tej swojej wysokiej noty:

Ze wstydem muszę przyznać, że wbrew mojemu przekonaniu ocenilem je [tj. powieści]⁴⁴

⁴¹ Właściwy tytuł filmu: *Bitwa za naszą radziecką Ukrainę*.

⁴² Pełny tytuł brzmi: *Wyzwolenie ukraińskich i białoruskich ziem od ucisku polskich panów i ponowne połączenie bratnich narodów w jedną rodzinę*.

⁴³ J. Strykowski, „*Tęcza*” – film o walce narodu. „Wolna Polska” 1944, nr 5, s. 2.

⁴⁴ Strykowski twierdził, że recenzował powieści Wasilewskiej. W „Wolnej Polsce” ukazało się jednak omówienie filmu zrealizowanego na podstawie jej scenariusza. Natomiast recenzji *Po prostu miłość* nie ma ani w „Wolnej Polsce”, ani w „Nowych Widnokręgach”.

W. Wasilewskiej: *Tęcza* oraz *Po prostu miłość*] pozytywnie. Krytyczne słowo równałoby się bluźnierstwu. Starałem się wyszukać dobre strony tych powieści. Myślę, że można je zawsze znaleźć⁴⁵.

Powieść Wasilewskiej rzeczywiście jest schematyczna, tendencyjna, przerysowana, patetyczna i rozwlekła, ale również momentami – nawet dziś, kiedy jej wartości sytuacyjne straciły na sile – wciągająca, ma swoje dobre strony⁴⁶. Dodajmy, że film Donskiego został świetnie przyjęty za oceanem. Bosley Crowther – recenzent „The New York Timesa” – pisał w r. 1944, że *Tęcza* jest nie tylko filmem znakomicie zrobionym, ale i obrazem pełnym mocy i poruszającym do głębi⁴⁷. Może więc Julian Strykowski nie powinien zbyt wstydzić się akurat tej swojej publikacji...

Najważniejsze moskiewskie prace autora *Głosów w ciemności* to dwa duże szkice teatralne opublikowane w „Nowych Widnokęgach”⁴⁸. Pierwszy poświęcony został Moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu i jego założycielowi, Konstantinowi Stanisławskiemu⁴⁹. Drugi to charakterystyka Teatru Małego⁵⁰. Szczególnie ciekawy jest szkic o MChAT-cie. Powstał on zapewne po przeczytaniu autobiograficznej książki Stanisławskiego *Moje życie w sztuce*⁵¹ (Strykowski wspomina bowiem o „pamiętnikach” rosyjskiego reżysera i wiernie cytuje ich urywki) oraz po obejrzeniu *Trzech sióstr* w nowej inscenizacji Władimira Niemirowicza-Danczenki⁵².

Autor szkicu, podążając za rozważaniami Stanisławskiego, z aprobatą przytacza jego sądy o historii teatru oraz o istocie scenicznego przedstawienia, w gruncie rzeczy mieszczące się w stwierdzeniu, że „jedyny król i władca sceny to utalentowany aktor”⁵³. I zmierza do konkluzji:

Stanisławski [...] tworzył teatr oparty na prawdzie wewnętrznej życia – na realizmie. Stanisławski jest twórcą realizmu psychologicznego w teatrze. [...] W prawdzie uczucia i myśli tkwi cały sekret. Aktor nie przeżywający swojej roli na scenie może tylko dać jaskrawą plamę sceniczną. „Dziewięć dziesiątych pracy artysty, dziewięć dziesiątych polega na tym – powiada Stanisławski – ażeby odczuć rolę na scenie, przeżyć ją”⁵⁴. To jest właśnie psychologiczny realizm. Droga najtrudniejsza, ale najprostsza do prawdy, do prawdy artystycznej.

⁴⁵ *Ocalony na Wschodzie*, s. 163.

⁴⁶ W. Wasilewska, *Tęcza*. Moskwa 1944.

⁴⁷ B. Crowther, *Terror Reign by Nazis*. „The New York Times” 1944, nr z 23 X.

⁴⁸ I później, w latach 1947–1948, przedrukowane w katowickiej „Odrze”.

⁴⁹ J. Stark, *Teatry w Moskwie. I. MChAT*. „Nowe Widnokęgi” 1945, nr 1.

⁵⁰ J. Stark, *Teatry moskiewskie. II. Teatr Mały (realizm społeczny)*. Jw., nr 5.

⁵¹ K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*. Przeł. Z. Petersowa. Warszawa 1951. Książka ta następnie ukazała się, z przedmową H. Szletyńskiego i w opracowaniu H. Bieniewskiego, w r. 1954 – jako tom 1 *Pism K. Stanisławskiego* (w 4-tomowej edycji pod red. E. Csató).

⁵² K. Osińska (*Dramaturgia i teatr*. W zb.: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa 2002, s. 425) tak o niej pisała: „Sensacją moskiewskiego sezonu teatralnego 1940 roku stała się nowa inscenizacja *Trzech sióstr* Czechowa, wystawiona w MChAT-cie przez Niemirowicza-Danczenkę. Spektakl ten, cieszący się ogromnym powodzeniem przez wiele lat, interpretowany był przez krytykę jako wyraz tęsknoty za lepszym, pełniejszym życiem. Dziś jednak uważa się, że sekret jego powodzenia tkwił w przywróceniu na scenie atmosfery przeszłości. Niemirowicz-Danczenko stworzył iluzję idealnego świata czasów Czechowa oraz wczesnego MChAT-u, budząc w widzach tęsknotę za utraconym światem”.

⁵³ Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, s. 432.

⁵⁴ Cyt. jw., s. 433.

Nie miejsce tu, by szczegółowo omawiać związki twórczości Strykowskiego z koncepcjami Stanisławskiego, a też i jego uczniów-antagonistów (szczególnie Jewgienija Wachtangowa). To temat na odrębną pracę⁵⁵. Zaznaczmy tylko pewną zbieżność: podstawowym celem artysty – czy to aktora lub reżysera, czy pisarza – jest dążenie do prawdy w sztuce poprzez realizm. Oczywiście, realizm realizmowi nierówny. Stąd potrzeba epitetowych dookreśleń⁵⁶. Realizm s o c j a l i s t y c z n y np. miał ukazywać – według recepty Maksima Gorkiego – nie to, co jest, ale to, co być powinno (zgodnie z tą m a k s y m ą zresztą Strykowski „produkował” swoje lwowskie reportaże). Stanisławski zaś dążył do realizmu p s y c h o l o g i c z n e g o, realizmu d u c h o w e g o, który tak charakteryzował: „Rozpoczyna się on tam, gdzie kończy się i zewnętrzny, i wewnętrzny realizm”, dodając, że jest to droga „od zewnętrznego poprzez wewnętrzne ku nadświadomości”⁵⁷, wbrew naturalizmowi i wbrew abstrakcyjnej umowności. Strykowski natomiast preferował termin – wymyślony przez Tadeusza Drewnowskiego – „realizm m i s t y c z n y”, którym określał istotną właściwość swej prozy. Byłby to – według charakterystyki autora *Głosów w ciemności* – realizm unoszący się kilka centymetrów nad ziemią, przyprószony mistycznym światłem. Realizm służący pisarzowi do zamaskowania jądra religijnego jego utworów⁵⁸. Zarówno dla (późnego) Stanisławskiego, jak i dla Strykowskiego prawda literatury i sztuki to prawda osobistego przeżycia podniesiona do rangi powszechnika⁵⁹. Mająca ostatecznie ukazać prawdę o człowieku. To splot autentycznych szczegółów układający się w fikcyjną rzeczywistość, oddzieloną od tej realnej kurtyną *ut ita dicam*, pośredniczącego, przenoszącego do królestwa wyobraźni j a k g d y b y.

Wstępne uwagi o istocie i randze MChAT-u kreślone na podstawie *Mojego życia w sztuce* znajdują egzemplifikację w wieńczącej rozprawkę wnikliwej recenzji *Trzech sióstr*:

Najbardziej reprezentatywnym pisarzem MChAT-u jest Czechow. Najbardziej reprezentacyjną sztuką Czechowa są *Trzy siostry*. W niej można odnaleźć wszystkie elementy nowatorskiej dramaturgii Czechowowskiej: wszystko jest takie proste, a zarazem tak skomplikowane jak w życiu; złożona psychika, zdradzająca się zewnętrznie zaledwie paru skąpymi rysami. Liryczny ton, nikła akcja, która nie rozwija się poprzez działanie osób, ale niejako przecieka na marginesie poza nimi; gdy zabrzmi nuta tragiczna, to nie będzie to tragizm walki, ale bezczynności.

I dalej:

Powszednia, banalna treść ma głęboki podziemny nurt, i kto tego nurtu nie odczuje, nie zrozumie ani mąk Maszy, ani cierpień Andrzeja, ani dobroci Olgi, ani dziecinnej bezradności Ireny.

⁵⁵ Ciekawie o wpływie moskiewskiej inscenizacji *Dybuka* na kształt *Austerii* pisze G. Saffran (*Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in „Austeria” and „The Dybbuk”*. „Slavic Review” t. 59 (2000)).

⁵⁶ Mówi się np. o realizmie sentymentalnym żydowskiego przedwojennego kina, o realizmie fantastycznym jako technice teatralnej, którą posługiwał się m.in. J. Wachtangow, lub o technice malarskiej W. Siudmaka czy o powieściowym realizmie magicznym G. G. Márqueza.

⁵⁷ Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, s. 274.

⁵⁸ T. Drewnowski (*Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004, s. 268) zalicza twórczość Strykowskiego do prozy egzystencjalnej w odmianie parareligijnej (obok twórczości Iwaszkiewicza, Dąbrowskiej i Herlinga-Grudzińskiego). Odmiana laicka w tym ujęciu to dzieła Gombrowicza, Andrzejewskiego, Konwickiego.

⁵⁹ Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, s. 270.

I jeszcze:

Więcej niż słowo mówi gest. Kiedy Masza wkłada rękawiczkę, to widać, że ta piękna, zrodzona do wielkiej miłości kobieta niczego się już nie spodziewa [...]; kiedy Solony [...] kręci tępą głową, to nawet nie trzeba słuchać jego słów, żeby odczuć chamstwo typowego „samodurą”, kiedy Tuzenbach, żegnając się z Ireną, podaje niezgrabnie rękę, to już wiadomo, że ta ręka nie porazi przeciwnika [...].

Zwróćmy uwagę, że moment rozkoszowania się Czechowem w interpretacji MChAT-u to także czas pisania pierwszej – i według niektórych najlepszej – własnej powieści: *Głosów w ciemności*. I właśnie w niej wyraźnie widoczne jest owo dążenie do prawdy wewnętrznej, do uchwycenia istoty prezentowanej rzeczywistości. Podziemny (duchowy) prąd nurtuje tu pod warstwą codzienności. Behawiorystyczna technika, redukcja opisów i semantyzacja szczegółu („U ciebie, gdy ktoś siada, to ma znaczenie” – powiedział po latach Adam Ważyk, a Strykowski uznał tę opinię za największy komplement⁶⁰) to lekcja teatralna, którą autor *Wielkiego strachu* pobrał na czechowowskich przedstawieniach MChAT-u. Sam tak o tym mówił:

Oczarowanie tym teatrem wpłynęło na moje pisarstwo. Czas pisania mojej pierwszej powieści [...] zbiega się z czasem odwiedzania MChAT-u. Nie opuściłem ani jednej premiery. Niektóre sztuki widziałem parę razy. Była to dla mnie szkoła, która nauczyła mnie traktować drugorzędne postaci na równi z głównymi. Odkryła dla mnie tajemnicę dialogu. [...] Charakterystyka wynika z dialogu, jego stylu, słownictwa. [...] Dialog daje szansę zróżnicowanej równości, to znaczy wyrównany poziom różnych postaci⁶¹.

Tekst o MChAT-cie jest całkowicie wolny od jakichkolwiek wtrętów ideologicznych, jest po prostu o teatrze, Czechowie, Stanisławskim, autor nie spleca w nim żadnej „ustrojowej” daniny. I dziś można recenzję tę czytać z korzyścią i przyjemnością. Zaznaczmy jednak, że w latach czterdziestych samo pisanie o MChAT-cie – sztandarowym przeciwieństwie teatrze sowieckim⁶² – mogło być wyrazem poprawności politycznej, choć w przypadku Strykowskiego było przede wszystkim wyrazem autentycznego oczarowania.

Czy tej apolityczności dopatrzyli się również cenzorzy lub przełożeni? Nie wiemy, w każdym razie kolejny esej teatralny jest już inkrustowany odniesieniami, okreśmy je, s o c j o p o l i t y c z n y m i. Z jednej strony, nic dziwnego, gdyż rzecz jest o Teatrze Małym i jego „realizmie społecznym”, jak go nazywa recenzent, z drugiej zaś – późniejszy tekst sprawia wrażenie jakby nadrabiania wcześniejszych braków ideologicznych. W szkicu o Teatrze Małym znajdziemy bowiem sporo wzmianek o MChAT-cie, ale już odpowiednio oświetlonych:

Jest to zasadnicza linia MChAT-u: wydobywanie z duszy ludzkiej jak najwięcej piękna

⁶⁰ *Ocalony na Wschodzie*, s. 104.

⁶¹ *Ibidem*, s. 12–13.

⁶² Zob. O s i ń s k a, *op. cit.*, s. 416: „Wzorcem dla teatru rodzimego i wizytówką kraju za granicą stanie się [na początku lat trzydziestych] MChAT, który zapłaci za swą uprzywilejowaną pozycję wysoką cenę kompromisów repertuarowych i artystycznych i przekształci się z upływem czasu w muzeum własnych osiągnięć z przeszłości. W historii MChAT-u od lat 30. można dostrzec znamienne dla kultury radzieckiej prawidłowość: to, co było w przeszłości wartościowe, bądź skazywano na całkowite zapomnienie, bądź – jak w przypadku odkryć Stanisławskiego – przekształcano w dogmat. Stanisławskiemu wystawiono pomnik, zamieniając to, co było w jego dorobku [...] żywym procesem, w ogólnoteatralną doktrynę, obowiązującą pod nazwą »systemu Stanisławskiego«”.

i szlachetności, a z życia jak najwięcej perspektywy na przyszłość. Dzisiejszy człowiek sowiecki odrzuca wszystko, co było złe w przeszłości, co zostało przez historię jego kraju przewzięzione, a wzbogacając swą wiedzę, umacnia swój pogląd na człowieka jako odwiecznego nosiciela postępu i piękna. To jest optymizm budujący MChAT-u, czyniący ze starych sztuk materiał odpowiadający wymaganiom czynnej, twórczej dzisiejszej widowni sowieckiej, znającej swoje miejsce w świecie i historii.

Znajdziemy również przykłady myślenia i tłumaczenia rzeczywistości artystycznej w duchu materializmu, dialektyki i walki klas, np.:

Dziś Teatr Mały przesunął punkt ciężkości z jednostek na społeczeństwo. Winny nie jest ani Głumow, ani Czeboksarowa [tj. postaci ze sztuki A. Ostrowskiego]. To są tylko ofiary. [...] Postępowanie osób określa warunki [...].

Szkic ten nie jest powodem do chluby, ale autor nie musi się go wcale wstydić. Natomiast swej publicystyki politycznej... Strykowski opublikował w Moskwie latem 1945 najgorsze i najbardziej niesprawiedliwe teksty w całym swoim życiu. Czas, kiedy one powstają, to jakby moment ponownego instalowania się pisarza w komunizmie: czas awansu w redakcyjnej hierarchii i względnego dobrobytu oraz upragnionej pracy twórczej – obok politycznych paszkwili pojawiają się przecież wtedy *Głosy w ciemności!* Ale – przypomnijmy – to także czas po doświadczeniach lwowskich wywózek i katorżniczych „strojbatów”...

Uporządkujmy chronologicznie etap moskiewski: początkowo w „Wolnej Polsce” (w latach 1943–1944) Strykowski pracował głównie jako korektor, pisywał też w tym pierwszym okresie drobne reportaże z imprez Związku Patriotów Polskich – również do „Nowych Widokręgów” (np. *Wieczór przyjaźni polsko-białoruskiej; Dzień 3 maja w Moskwie*) – i zaprezentowane już recenzje filmowe. Później, od listopada 1944 do maja 1945, zapewne jako sekretarz pisma redagował także „strategiczną” rubrykę wiadomości ze świata pt. *Przekrój tygodnia*. Od maja zaś do września 1945 ukazują się w moskiewskim tygodniku jego szkice o sytuacji na arenie międzynarodowej, ze szczególnym uwzględnieniem położenia pokonanych Niemiec i roli polskiego rządu na emigracji. Zwłaszcza pięć z nich pozostawia niesmak: *Źródło nienawiści* (nr 20, z 31 V), „*Auf der Flucht erschossen*” (nr 22, z 14 VI), *Podzwonne* (nr 25, z 10 VII), *Trujące grono* (nr 26, z 18 VII) oraz *Powrót z Zachodu* (nr 30, z 19 VIII). Ten „cykl” to istna kampania propagandowa przeciw ośrodkowi londyńskiemu i stacjonującej we Włoszech armii generała Andersa, w której chodziło o zdyskredytowanie, a właściwie poniżenie w oczach czytelników przeciwnika („trupa”) politycznego: „Arciszewskich”, „Sosnkowskich”, „Mackiewiczów”, „Borów” i „Andersów”, a także o jego ośmieszenie. Przypomnijmy – omawiane artykuły powstały po konferencji jałtańskiej i tuż przed poczdamską oraz w jej trakcie, kiedy to los Polski alianci w zasadzie oddali w ręce generalissimusa Stalina. Kiedy cała Polska znajdowała się pod sowiecką okupacją, a na Reichstagu powiewała czerwona flaga zwycięskiej armii. Kiedy oszukani przedstawiciele Polskiego Państwa Podziemnego bezprawnie sądzeni byli w Moskwie⁶³. A powołany przez Bolesława Bieruta Tymczasowy Rząd Jedności

⁶³ A. K. Kunert (*Rozbicie Polskiego Państwa Podziemnego*. W zb.: *Wojna domowa czy nowa okupacja? Polska po roku 1944*. Red. A. Ajnenkiel. Warszawa 2001, s. 43–44) zauważa, iż proces szesnastu to symboliczny kres Polskiego Państwa Podziemnego: „nie dlatego, że był i jest najbardziej spektakularnym przykładem sowieckiej wiarołomności, ale z racji niemal jednobrzmiących komentarzy po procesie” – wyrok ten uznano za zamach na niepodległość Polski.

Narodowej uzyskał akceptację wszystkich światowych mocarstw (Francji, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Chin i, oczywiście, Związku Radzieckiego). W makroskali sprawa Polski była już przesądzona i polscy komuniści doskonale zdawali sobie z tego sprawę⁶⁴, jednak walka o rząd dusz w kraju trwała. Jej apogeum przypadło właśnie na lata 1945–1946⁶⁵. Stąd ostrość publicystycznych sformułowań. Rewolucyjna bezwzględność i patos. Krystyna Kersten, traktując o krajowych publikacjach w prasie komunistycznej w latach 1945–1947, pisała:

Jak dalece była skuteczna owa operacja, w której broń stanowiły zatrute słowa, czynnie wspierające działania aparatu przymusu? [...] Nie ulega [...] wątpliwości, że działania polityczno-propagandowe skorelowane z działaniami MBP [tj. Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego] odegrały rolę w niewoleniu dusz i umysłów, sprzyjały utrwalaniu czarnej legendy powojennego „reakcyjnego podziemia” w niemałej części społeczeństwa⁶⁶.

Te słowa można równie dobrze odnieść i do moskiewskich artykułów w „Wolnej Polsce”. Także tych pióra Strykowski, których ostrze wymierzone było nie w polskie podziemie w kraju, lecz w Rząd Polski na Uchodźstwie.

Julian Strykowski swą ówczesną wiedzę o sytuacji politycznej czerpał z „białych biuletynów” – tajnych sowieckich „bryków” przeznaczonych dla wtajemniczonych dziennikarzy (bez wątplenia istniały także odgórne wytyczne, o czym pisać). Te słowa pisarz łączył jednak z bezkompromisowością i przekonaniem o własnej racji oraz z retorycznym zadęciem. Nic dziwnego, iż Paweł Hertz powiedział po powrocie Strykowskiego do kraju, że początkowo go się obawiał jako posłusznego członka partii⁶⁷.

Być może, niektóre nie podpisane teksty redakcyjne też są autorstwa Strykowskiego, np. relacja z procesu gen. Leopolda Okulickiego i towarzyszy. Strykowski był przecież wtedy na sali jako korespondent „Wolnej Polski”. „Widziałem szlachetne, zmaltretowane twarze oskarżonych” – wspominał po latach w *To samo, ale inaczej*. I dodawał:

Nie miałem pojęcia, jak zostali aresztowani. Przypuszczam, że nikt z obecnych na sali też nie wiedział. Może Helena Usijewicz, córka znanego komunisty Feliksa Kona, mieszkająca w dygnitarskim Domu Rządu, była wtajemniczona⁶⁸.

Jesienią (prawdopodobnie we wrześniu) 1945 Strykowski wyjeżdża na urlop do Polski. Odwiedza zrujnowaną Warszawę, Łódź – tam czyta fragmenty *Głosów w ciemności* zdeglustowanemu Adolfowi Rudnickiemu i grzecznie zaciekawionemu Mieczysławowi Jastrunowi. Potem jedzie do Katowic, Wałbrzycha. W reportażu *W Warszawie i na Śląsku* podaje rzeczy jedynie dopuszczalne: ukazuje Polskę wznoszącą się z ruin, odzyskującą życie po hitlerowskiej gehennie. Widzimy fabryki, kopalnie, twarde ludzi pracy... Tekst ten momentami przypomina „żałosne i fikcyjne” reportaże z „Czerwonego Sztandaru”. Do ciemnej strony tamtego wyjazdu pisarz nawiąże dopiero w *Ocalonym na Wschodzie*, mówiąc o szaleją-

⁶⁴ Zob. np. wywiady z J. Bermanem czy R. Werflem w książce T. Torąńskiej *Oni* (Warszawa 2004).

⁶⁵ Zob. Kunert, *op. cit.*, s. 44.

⁶⁶ K. Kersten, *Polityczny i propagandowy obraz zbrojnego podziemia w latach 1945–1947 w świetle prasy komunistycznej*. W zb.: *Wojna domowa czy nowa okupacja?*, s. 179.

⁶⁷ Wypowiedź przytoczona w: P. Szewc, *Syn kapłana*. Warszawa 2001, s. 17.

⁶⁸ J. Strykowski, *Wielki strach*. – *To samo, ale inaczej*. Warszawa 1990, s. 323.

cym w kraju antysemityzmie i nocnej gangsterce w miejskich zaułkach i na drogach⁶⁹.

W roku 1946 powstają artykuły informacyjne w nowej rubryce: *Na tematy międzynarodowe*, która zastąpiła *Przekrój tygodnia* (np. *Mowa w Fulton* – tekst wymierzony, oczywiście, w Churchilla, ale też i w Mikołajczyka, rozbijającego „blok jedności narodowej”). Strykowski napisał jeszcze pozytywną i obszerną recenzję *Dymów nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej, podsumowanie działalności „Nowych Widnokręgów” oraz dwa duże reportaże: wspomniany już z urlopu w Polsce i drugi, z rocznicowej wizyty „na pierwszym polu chwały Dywizji Kościuszkowskiej” (*Prochy spod Lenino*). W sumie w „Wolnej Polsce” i „Nowych Widnokręgach” ukazało się 47 publikacji sygnowanych inicjałami J. S. oraz pseudonimami: Józef Mang, L. Monastyrski, Jerzy Stark, Julian Strykowski.

„Wolna Polska” wychodziła do 16 VIII 1946. Pisarz opuścił Moskwę jako ostatni redaktor tygodnika. Mawiał, że to jemu przyszło zamknąć lokal przy ul. Kuzniecki Most 12.

Katowice – Rzym – Warszawa

Z pełnej życia i przepychu stolicy międzynarodowego proletariatu Stark trafia do zniszczonej Warszawy. Niedługo później wyjeżdża do Katowic. Autor *Głosów w ciemności* właśnie na Śląsku oficjalnie przybiera – pod partyjną presją – nazwisko Strykowski oraz imię Julian. Sporo pisze o spektaklach wystawianych na katowickich scenach. Tu powstają recenzje sztuk: Gorkiego, Zapolskiej, Ważyka, Schillera, Priestleya i innych. Kierownik katowickiego oddziału Polskiej Agencji Prasowej, bierze również udział w dyskusji na temat repertuaru miejscowych teatrów. Oprócz zwiezłych relacji dla agencji publikuje też w lokalnych pismach reportaże z kopalń i wielkich budów socjalizmu (*Ślepy szybik*, *Most nad Olzą*).

W roku 1948 razem z Wiktorem Groszem jedzie do Genewy na konferencję dotyczącą wolności informacji i prasy. W 1949 jako korespondent PAP oddelegowany zostaje do Rzymu na ponad trzy lata. Ze stolicy Włoch nadsyła do kraju *Listy z Rzymu* – szkice i eseje, które złożą się potem na komunistyczny z ducha (z antyamerykańskim i antyklerykalnym refleksem) tomik *Pożegnanie z Italią*. Dwa teksty pozbawione są jednak tego „nalotu” i dziś jeszcze przykuwają uwagę. Są to: *Bez aureoli i skrzydeł* – wnikliwy szkic o Michale Aniele, po 30 latach z górą rozwinięty w *short story* pt. *Tommaso del Cavaliere* (1982), oraz przygnębiające opowiadanie o biedzie i miłości *Gino w Pietrarossa*, które z kolei szybko przekształca się w prokomunistyczny, socrealistyczny⁷⁰ „bildungsroman” – powieść *Bieg do Fragalà* (1951). Zapewni ona autorowi rozgłos w Polsce i... w ilczy bilet we Włoszech. Zarówno *Pożegnanie z Italią*, jak i *Bieg do Fragalà* są zna-

⁶⁹ *Ocalony na Wschodzie*, s. 172–174.

⁷⁰ Argument Strykowskiego, że jego powieść nie jest socrealistyczna, bo przecież kończy się śmiercią głównego bohatera, przekonująco zbija J. Smulski (*Juliana Strykowskiego tragedia optymistyczna*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1), zaliczając *Bieg do Fragalà* do grupy socrealistycznych tragedii optymistycznych (takich jak *Czapajew* D. A. Furmanowa, *Kłeska* A. A. Fadijewa, *Zorany ugór* M. A. Szołochowa, *Jak hartowała się stal* N. A. Ostrowskiego), powieści, w których protagonista, owszem, ginie, ale jego idea triumfuje.

ne i łatwo dostępne, dlatego nie poświęcamy im wiele miejsca, tropiąc rzeczy niedokończone, przemilczane lub całkiem zapomniane.

Po przyjeździe z Italii pisarz dalej zajmuje się dziennikarstwem. Współpracuje przede wszystkim z „Nową Kulturą”. Jego publicystyka z lat 1952–1953 jest jakby kontynuacją tej z czasów moskiewskich. Tekst „*Matka Courage i jej dzieci*” to dalszy ciąg zainteresowań teatralnych autora szkiców o MChAT-cie i Teatrze Małym. Tym razem Strykowski charakteryzuje niemiecki teatr Berliner Ensemble. Mówi o jego gościnnej wizycie w Warszawie oraz inscenizacji sztandowego dzieła Bertolta Brechta. Recenzent ma głównie „zastrzeżenia natury ideowej”, chodzi mu przede wszystkim o pesymizm sztuki, o „poczucie bezwyjściowości”. Podsumowuje swe zarzuty niczym wytrawny krytyk socrealistyczny: „Do takiego zwątpienia o wartości człowieka można dojść stając na pozycjach mechanistycznego, bezperspektywicznego widzenia pewnego odcinka historii”. A przecież – dodaje mentorsko – jak pisał Heinrich Mann, to: „rewolucja może ocalić cywilizację... dzięki klasie robotniczej, mającej niezachwiane poczucie przyszłości”⁷¹.

W roku 1953 w „Nowej Kulturze” nazwisko Strykowskiego gości na pierwszej stronie trzykrotnie. Nie bez powodu. *List robotnicy* (nr 15) to przypomnienie przemowy Bolesława Bieruta na partyjnym plenum i niemal hymn na cześć „Wielkiego Stalina” wygłoszony po jego śmierci – pełen ekstatycznych frazesów o „nieśmiertelnych naukach” Wodza, o jego nieśmiertelności w naszym działaniu, o tysiącach bezpartyjnych zgłaszających się właśnie teraz do partii (świadectwo cudu?) i o zadaniach pisarzy – „inżynierów dusz ludzkich”. Z kolei *Eviva Italia!* (nr 25) to rzecz o zmianie ordynacji wyborczej we Włoszech, dotąd niekorzystnej dla komunistów, i udaremnionych knowaniach grup faszystowsko-klerykalnych. Natomiast *36 lat Rewolucji* (nr 45) to pean na cześć Socjalistycznej Rewolucji i Związku Radzieckiego oraz niewiarygodnie (wręcz karykaturalnie) entuzjastyczne wrażenia z pobytu w Kraju Rad. W tym samym roku ukazują się też m.in. *Dwie rocznice* (nr 51/52) – wspomnienie o 35-leciu powstania Komunistycznej Partii Polski, oraz nekrolog Stalina opublikowany w „Trybunie Ludu” (nr 69) pt. *Partia Stalina jest niezwyknięta*.

Po sukcesie *Biegu do Fragalà* pojawiają się w prasie pierwsze wywiady z pisarzem. Wkrótce po powrocie do kraju (latem 1952) autor „monografii nędzy”, jak nazywał swoją włoską książkę, tak mówił o twórczych zamierzeniach:

Żadnych planów nie mam dzisiaj sprecyzowanych. Moje „planowanie” sprowadza się na razie do dwóch pewnych elementów na „nie”: ani Włochy, ani powieść! Chcę wziąć temat współczesny, polski. Forma – dramat⁷².

Wiosną 1954 ukazał się w „Nowej Kulturze” (nr 16) fragment tej zapowiadanej sztuki, pt. *Dziedzictwo*. Pod koniec roku zaś ten sam warszawski tygodnik poinformował już o ukończeniu dramatu:

Julian Strykowski od chwili powrotu do kraju napisał nową sztukę o tematyce współczesnej *Dziedzictwo* i pisze drugą swą powieść, też o polskiej tematyce współczesnej. – Bohaterem tej powieści – mówi – jest typowy inteligent polski, lekarz, który zaszczyty przez partyku-

⁷¹ J. Strykowski, „*Matka Courage i jej dzieci*”. „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 3, s. 5. P. Hoffman określił nawet wizytę teatru Brechta jako „nóż w plecy polskiej rewolucji”. Podają za: Drewnowski, *op. cit.*, s. 199.

⁷² J. Strykowski, *O pracy nad „Biegiem do Fragalà”*. „Nowa Kultura” 1952, nr 32, s. 6. Zob. też wypowiedź w „*Życiu Warszawy*” (1953, nr 142), w rubryce *W pracowniach pisarzy*.

larne, plotkarsko-zawistne stosunki panujące w jego środowisku „ucieka” na jeden ze statków dalekomorskiej żeglugi. Potem... Co potem, przekonają się sami czytelnicy ⁷³.

Czytelnicy nie mieli wszakże okazji przekonać się, co będzie potem. Była to jedyna wzmianka o rozpoczętej powieści z lekarzem w roli głównej. Autor najwidoczniej zarzucił jej pisanie. Już na początku 1955 r. publikowane są bowiem pierwsze rozdziały nowej prozy pt. *Czerwona ściana* (fragmenty późniejszej *Czarnej róży*). Co do *Dziedzictwa* zaś, Strykowski uznał, że dramat jest nieudany ⁷⁴, „chybiony”, że zmierzył się z problemami politycznymi, których nie uświadamiał sobie dokładnie, i że sztuki tej wydać nie chce ⁷⁵.

W rozmowie z Wiesławem Pawłem Szymańskim pisarz wspominał jednak, że całość została zradiofonizowana. I rzeczywiście, w Archiwum Polskiego Radia zachowało się nagranie *Dziedzictwa* w reżyserii Zbigniewa Kopalki. Audycję wyemitowano po raz pierwszy 23 IX 1955 (powtórka: 10 I 1956). W słuchowisku wystąpili m.in. Lech Madaliński, Hanna Skarżanka, Maria Gorczyńska, Karolina Lubieńska, Jan Ciecierski, Edward Dziewoński. W Dziale Akt PR przetrwał natomiast scenariusz *Dziedzictwa*. Piszemy o tym dlatego, iż między nagraniem a scenariuszem istnieją spore różnice. W montażu doszło do poważnych zmian: przedstawienia kolejności scen oraz opuszczenia niektórych wątków i dialogów. Różnice są także między wariantem drukowanym w „Nowej Kulturze” a nagraniem, ale te wynikają przede wszystkim, jak się wydaje, z konieczności przystosowania dramatu do wymogów innego *medium*, jakim jest radio.

Nie wiemy, gdzie dokładnie rozgrywa się akcja dramatu. Zapewne, w jakimś dużym polskim mieście, w którym funkcjonuje teatr, działają fabryki, urzędy. Kiedy? Silnie wpływa w *Dziedzictwie* kwestia ujawnienia się – przyznania się do działalności podziemnej, do bycia w Armii Krajowej i konieczności uzyskania „rozgrzeszenia” od władz *via* Urząd Bezpieczeństwa. Chodzi więc o okres coraz częściej nazywany wojną domową, być może o czasy po tzw. drugiej amnestii z 1947 roku. Sztuka dotyczyłaby jeśli nie wydarzeń aktualnych, to najbliższej przeszłości, spraw sprzed 6–8 lat. A przecież już jako 23-latek Strykowski, pisząc o epepei Natana Bystryckiego z życia chalucowego, zauważał, że hebrajskiemu epikowi zabrakło dystansu do ukazywanej rzeczywistości, że „za mało czasu upłynęło od zazań, by podołał zadaniu” ⁷⁶. W *Dziedzictwie*, zdaje się, popełnił ten sam błąd, który przed ćwierćwieczem wytknął Bystryckiemu. Chwycił za nazbyt gorący temat. Do publikacji nie dopuścił. Jednak audycja powstała i została wyemitowana.

W wywiadzie dla pisma „Litieraturnaja Gazieta” z 31 XII 1955 (więc w trzy miesiące po radiowej premierze *Dziedzictwa*) Strykowski mówił, że to dramat „o wewnętrznej przemianie polskiego inteligenta szlacheckiego pochodzenia, który podczas okupacji był jednym z dowódców reakcyjnego podziemia”.

Bohater sztuki, człowiek uczciwy i silny, zerwał ze swoją przeszłością i oddał swe siły budowie nowej Polski. Okazało się jednak, że nie może pogodzić się z niektórymi wymogami

⁷³ „Nowa Kultura” 1954, nr 49, s. 5, rubryka *Rozmowy z kandydatami*.

⁷⁴ Zob. *Imię własne pisarza. Rozmowa z Julianem Strykowskim*. W: K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 33–34, wywiad z 29 XII 1962.

⁷⁵ Zob. wywiad, który przeprowadził W. P. Szymański: *Rozmowa z Julianem Strykowskim*. „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 21, s. 4.

⁷⁶ P. Stark, *O rzeczywistość żydowską. Awigdor Hameiri-Feuerstein*. „Chwila” nr 3491 (1928), s. 7.

nowej moralności, wskutek czego porzuca pracę i ucieka z domu. Własnymi rękami niszczy to, co nimi zbudował, ponieważ nie może tak zupełnie zerwać ze swoją przeszłością⁷⁷.

To szkielec wydarzeń. Dodajmy, że Jan to były AK-owiec, obecnie dyrektor fabryki, który ukrył przed Partią swą przeszłość: „obszarnicze” pochodzenie i etap partyzantki. Dziś jednak w pełni współpracuje z nową władzą i akceptuje nową rzeczywistość. Jak mówi, zerwał z przeszłością, przekreślił ją. Nie potrafi wszakże znieść myśli o upokarzającej spowiedzi na UB. Wykorzystując sformułowanie sir Laurence’a Oliviera z filmowego prologu do *Hamleta* (1948), moglibyśmy rzec, iż *Dziedzictwo* to „sztuka o człowieku, który nie mógł się zdecydować”. Szekspirowskie pytanie w dramacie Strykowskiemu przybrało jednak postać typowo polskiego tużpowojennego dylematu: ujawnić się czy się nie ujawnić?

W centrum *Dziedzictwa*, zbudowanego w oparciu o klasyczne jedności czasu i miejsca, znajduje się zamieszkująca jeden dom rodzina Rączyńskich – Jan z żoną Weroniką, lekarką i gorliwą komunistką, oraz jego trzy siostry: Anna, Ewa i Danuta. To schemat wzorowany na Czechowie – i aluzyjnie zdemaskowany już w samej sztuce. W scenie rozmowy aktorki Danuty z inżynierem Smagałą pada pytanie, jaką postać gra ona teraz w teatrze, i odpowiedź: „Najmłodszą i najgłupszą z sióstr. Tak jak w rzeczywistości. Śmieszne, prawda? W sztuce też są trzy siostry i jeden brat”. Podobieństw znaleźć można znacznie więcej. A najważniejsze to atmosfera zastoju, niemożności przekroczenia siebie.

Postacią wzbudzającą dziś najwięcej sympatii jest właśnie Danuta – tylko ona jedna ma jakiegokolwiek wątpliwości, znajduje się jakby na granicy dwóch światów. Dawnego i dzisiejszego. Sztuki i rzeczywistości. W pewnym sensie stanowi też – jak się wydaje – *porte-parole* autora: chciałaby uciec od polityki i od swojej przeszłości. Pragnie tylko zrozumienia. Szuka wielkiej miłości. Jan zaś to figura tragiczna. To pozbawiony siły ducha przedstawiciel starej szlacheckiej rodziny – *nomen omen* – Rączyńskich, dawniej pełnej energii i sił. Sam natomiast jest już „wydrążoną muszlą”. Los (lub bagaż przeszłości) ciągnie go w przepaść. Nie wiemy, jak skończył. Zapewne tak jak wielu innych bohaterów Strykowskiemu (jak Henryk Jarosz, Azril, Tag)... Jan też ginie nam z oczu. Zostawia list i odchodzi w ciemność nocy...

Mimo oddania w sztuce głosu dwóm stronom konfliktu – podziemie reprezentuje inteligentny, bezwzględny sabotażysta Włodzimierz Rygier – wymowa dramatu jest jednoznaczna: potępienie polskiego zbrojnego ruchu niepodległościowego. *Dziedzictwo* to również ukazanie wyczerpania się ideałów przedwrzesniowych, bezwładu dawnych wartości. Romantyczne tradycje ucieleśnienia nie kto inny, tylko chora psychicznie Anna, Rzeczpospolitą „obszarników” – egoistyczna Ewa i jej rozwydrzony, zły synalek Andrzej. „Nową moralność” – Weronika, która żąda od własnego męża, żeby się ujawnił...

W jakimś sensie *Dziedzictwo* to powrót do czasów moskiewskich: z jednej strony, widoczne są w nim reminiscencje MChAT-u i Czechowa, z drugiej zaś – ostrej propagandowej publicystyki w stylu *Trującego grona* czy *Źródła nienawiści*.

To Jarosław Iwaszkiewicz wyciągnął z redakcyjnej suflady „Czytelnika” *Głosy w ciemności*. Powieść ukazała się w kierowanej przezeń „Twórczości” w 1955 roku. Tak zamknął się jeden etap i rozpoczął następny w pisarstwie

⁷⁷ J. Strykowski, *Roman o polskich komunistach*. „Litieraturnaja Gazieta” 1955, nr 156, s. 4.

Juliana Strykowskiego⁷⁸. Etap znaczący całkowitym odwróceniem od publicystyki i od ideologii. Owoce tego zerwania będą znakomite: *Imię własne, Sodoma, Austria...*

Abstract

IRENEUSZ PIEKARSKI
(Catholic University of Lublin)

“RED” REPORTER AND COLUMNIST OF “FREE” POLAND.
JULIAN STRYKOWSKI:
THE LVOV-MOSCOW EPISODE AND ITS WARSAW REPERCUSSIONS

The article describes the journalistic work of Julian Strykowski in the years 1939–1954 as a prelude to his mature artistic activity. The first part of the article presents reports from factories, propagandist texts, and theatre reviews published by Strykowski in the Lvov daily “The Red Banner” (“Czerwony Sztandar”, 1939–1941). The second part deals with Strykowski’s cooperation with the weekly “Free Poland” (“Wolna Polska”, 1943–1946) issued in Moscow, where he published the political column, film reviews, and theatre sketches touching upon the issue of realism in the arts. The third part shows Strykowski’s cooperation with home papers (1946–1954) and presents his unknown (incompletely published) drama *Heritage* (*Dziedzictwo*).

⁷⁸ Nowy etap ma również, oczywiście, związek z referatem Chruszczowa i polskim Październikiem.

Na pograniczu tych dwóch etapów sytuuje się wydana w 1962 r. *Czarna róża*, powieść, którą Strykowski zaczął pisać jeszcze jako wierzący komunista, na początku r. 1955, skończył zaś, jako odwilżowiec, u schyłku 1958 roku. I dlatego jest ona – jak sam mawiał – wewnętrznie pęknięta. Z jakichś powodów książka czekała na druk ponad trzy lata. Już w r. 1959 Strykowski na łamach prasy informował: „Książka leży w wydawnictwie »Czytelnik«” (zob. *Julian Strykowski o sobie i swoich książkach*. „Nowiny Tygodnia” 1959, nr 13, s. 2).