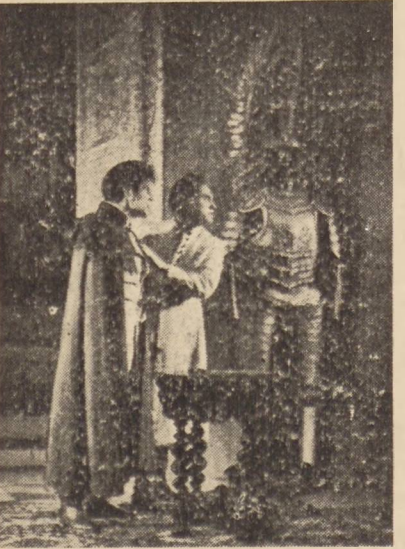


WANDA LEOPOLD

# „Horsztyński” w Państwowym Teatrze Nowym w Łodzi

Sprawą niezmiernie ważną jest wybór i właściwa interpretacja dorobku utworów ogólnie znanych, stanowiących fundament polskiej dramaturgii. Szczególną tu rolę gra twórczość okresu romantyzmu, okresu, w którym właśnie dramat reprezentowany jest stosunkowo bardzo obficie. Jakże niedawno zaczęły się wśród historyków literatury pierwsze zasadnicze dyskusje o romantyzmie polskim, dotyczące ogólnej interpretacji okresu i pozycji poszczególnych autorów. Długa jeszcze od tego droga do szczegółowej, wyjaśniającej wszystkie wątpliwości i zawiłości tekstu, analizy każdego utworu. Z dramatem romantycznym sprawa jest trudna, gdyż nie ma prawie utworu, który nie byłby skazany wewnętrznymi sprzecznościami, byłby jednolity i jednoznaczny w swej ideologicznej wypowiedzi. „Fantazy” to rarytas. A jednak mimo wszystkich tych trudności nie powinniśmy rezygnować np. z „Dziadów”, „Kordiana” czy „Nieboskiej” na naszych scenach. Nie powinny w naszej pamięci pozostać tylko na papierze takie sceny jak Salon Warszawski, Bal u Senatora, scena w więzieniu Bazylianów, scena między carem Aleksandrem a Wielkim Księciem, zebranie w podziemiach katedry, czy przysłówowe i nadużywane w naszej publicystyce Okopy św. Trójcy. Przykładowo wyciągnęłam „najczystsze działo”, tzn. na których wytoczenie najdłuższe zapewne przyjdzie nam czekać, bo trudności są wielostronne: nie tylko interpretacyjne ale i techniczne. Ale i mniej czołowe dzieła dramatu romantycznego nastrożają ogromne trudności. A jednak niewątpliwie właśnie w tym okresie odnajdujemy realistyczne i postępowe tradycje dramatu polskiego. Nie analizując bliżej tego zagadnienia wskazywać tylko chociaż na ogromne, w najlepszym tego słowa znaczeniu „upolitycznienie” tych dramatów, na doskonałą a bardzo różnorodną w środkach umiejętności powiązania losów jednostki z wypadkami społeczno-politycznymi epoki, na bogactwo sylwetek psychologicznych bohaterów, na umiejętność operowania realistycznym szczegółem przy jednoczesnej dążności do syntetycznej konstrukcji obrazu epoki.

Dlatego każda próba sięgnięcia do tego repertuaru przez nasze teatry musi być uznana za zamyślenie i odwagę. Historycy literatury spóźniają się nieco ze swoją pomocą, a jednocześnie — chodzi przecież o dramaty — świeżość i celność niektórych utworów może być oceniona całkowicie dopiero przy ich realizacji. Nawet, gdyby realizacja ta miała przynieść i wykonawcom, i widzom pewne rozczarowania — próbować warto. Sprawa jest nie tyle jakiej wagi: musimy stworzyć nowy kanon repertuarowy polskich klasyków, dla nas samych i dla następnych pokoleń.



Na zdjęciu Leopold Simans (Nieznamy II), Tadeusz Minc (Szczęsny).

Toteż z radością dowiedzieliśmy się, że jeden z najambitniejszych naszych teatrów, dający niejednokrotnie dowody wielkiego nowatorstwa zarówno w zakresie doboru repertuaru jak i jego realizacji, podjął próbę torowania dróg i w dziedzinie polskiego repertuaru klasycznego. Państwowy Teatr Nowy w Łodzi sięgając po raz pierwszy w swojej pracy do zasobów naszej tradycji, dokonał wyboru, zgodnie ze swoją dotychczasową postawą, ambitnego: pokuszone się o wystawienie „Horsztyńskiego”. Pozycja to niewątpliwie kusząca i dla reżysera, i dla aktorów, i dla scenografa. A jednocześnie najeżona trudnościami, z których trudno wybrnąć, a co dopiero je pokonać. Po pierwsze — dramat jest niepełny. Poza mniejszymi lukami brak zakończenia i jednego z istotnych, wiążących momentów akcji (po przemówieniu Szczęsnego w czasie uczty). Odnalezienie dopiero w papierach pośmiertnych Słowackiego przez Małeckiego, zdefektowany rękopis dramatu nie wiemy jakie przechodził koleje i jakie miało być jego ostateczne miejsce w zamiarach twórczych samego Słowackiego. Jedyna wzmianka, jaką na ten temat znajdujemy w listach poety (pochodząca z maja 1835. z listu do matki), mówi: „Piszę teraz więcej niż kiedykolwiek, a co dziwniejsza że piszę prozą...” Bog wie dla kogo piszę i kiedy wydrukuję. Zdaje mi się, że pi-

szą zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności — i bar-dziej rozwiane zarysy... Kiedyś to wszystko — ktoś — wyda na świat — może mały Sfasio jak dorosnie”. Nie wiemy więc nawet, czy rękopis został uszkodzony, czy też nie był przez samego poeę do końca w pełni opracowany. Niewielką zresztą wartość praktyczną miałyby ta informacja. Kaku jest, ze dorobionych przez inscenizatorów kilkanastu zdan dla logicznego powiązania akcji w miejsce prakujących czterech kart rękopisu brzmi nieco inaczej. Z drugiej jednak strony inscenizatorzy mieli absolutną stuszość nie chcąc „dopisywać” Słowackiemu dłuższych kwestii. Zresztą powróć jeszcze do tej sprawy przy omawianiu postaci Szczęsnego. Tymczasem to tylko przykład trudności wynikających z niekompletności tekstu.

Ala większe bodają trudności wyzieraają z tekstu istniejącego. Dramat ma niewątpliwie wewnętrzne piękności. Bo oto: kapitałny dramat historyczny — porywający moment — rok 1794. Słowacki z całą ostrością i trafnością rysuje sytuację tego okresu: ohyla feudalnej magnaterii, nie cotając się przed żadnymi środkami w obronie swoich interesów, zbieżniała szlachta, idąca na płatną magnacką służbę jako kondotierzy kontrowolucji, bądź też tworząca pierwsze pokolenie inteligencji miejskiej, pseudorewolucjonistów, poprzednicy tych z roku 1830, zezujący raz na lud a raz na arystokrację. I wreszcie lud — nieobecny bezpośrednio na scenie, ale występujący w opowiadaniu, ale obecny stale jako istotny motor całej akcji i jako istotny motor rewolucji. A do tego, spietrzona — jak zwykle u Słowackiego — gmatwanina bardzo dramatycznych konfliktów osobistych i postaci bogate, z wieloplanowym życiem wewnętrznym i poszczególną, a fraza tak spuentowana, że... uczcie się pisać oramaturdy, uczcie się mówić aktorzy! Wspaniały dramat! Co na nim zaciążyło? Czyżtość wizji historycznej została zamącona przez zbyt jeszcze bliskie echo powstania 1831, problematyki Kordiana, a właściwie jej części psychologicznej, której jakby dalsze poszerzenie i skomplikowanie odnajdujemy w postaci Szczęsnego. Nie znaczy to, aby ten pan-czyk i syn zdradcy został przez autora wypuszczony wyłącznie w cechy negujące prawopodobieństwo historyczne jakie postaci w utworze. Obiektywna wymowa faktów jest zresztą jednoznaczna. Ale tak sprawa wygląda tylko w najogólniejszym zarysie. W miarę rozwoju akcji, a szczególnie w jej kulminacyjnych scenach i to niestety również w dwóch scenach końcowych, na których dramat się urywa, osobisty dramat Szczęsnego poczyna prawie niepodzielnie dominować i skupia na sobie całą uwagę, a w dużej mierze i sympatię czytelnika i widza. Ten przesterżony problematyki, to wypaczenie równowagi może zakończenie utworu. Bo w końcu z całego dramatu wynika jasno, że bohaterem jego nie jest ani Horsztyński (jak to chcieli dawni literaturoznawcy i skąd dorobili tytuł, którego zresztą nie ma powodu zmieniać; ale to nieco inna sprawa), ani hetman Kossakowski, ani Szczęsny, ani nawet Nieznajomy. Prawdziwym historycznym bohaterem mógł być — i czui to Słowacki — ten, nie zawsze przez niego dość jasno rozstrzygnięty, ale później zarliwie jako wiara przyjęty, pisany przez duże L — lud. I wydaje się, że nawet w tej formie, w jakiej się dramat zachował, cała koncepcja inscenizacyjna powinna była pojsć po linii maksymalnego „unistorycznienia” dramatu, wydobycia tych wszystkich elementów, które dają realistyczną, trafną, ostrą wizję historyczną, a stuszowania tych, które ją zaciemniają. Teatr Nowy wiele w tym zakresie zrobił: właściwe w hierarchii miejsce znalazł wątek Horsztyńskiego; całą grozę i ohydę feudalnego barbarzyństwa potrafił ukazać w osobie zdradcy Kossakowskiego Stanisława Brylińskiego. Ale nie wszystko postawiono tak konsekwentnie, nawet tam, gdzie tekst uwal po temu wyraźne wskazówki. Zebrani na uczcie w zamku hetmana w przeddzień wyruszenia na Wilno szlachetkowie, to już przecie nie sprożeni na wspólną wyprawę „panowie szlachta”, to zgraja zgnębniałych, obdłużonych, lub już wyzutych z ziemi przez Kossakowskiego i innych magnatów, drobnych szlachetków i to tych najgorszych spośród nich, którzy jedyną możliwość egzystencji widzą w pańskiej klanke, w służbie za odpadki z magnackiego stołu. Pojdą za tym, który im więcej w danym momencie zapłaci, wiążąc z interesami magnaterii i swoje interesy klasowe. Ten prototyp najemnej bojówki, ten beznamiętny, rozpijaczony i zjadaczony tłum, cały nastroj tej, przygotowującej wyprawę popijawy i charakter jej uczestników, pokazany jest u Słowackiego bardzo plastycznie i dokładnie. Całą tę scenę w Teatrze niesłusznie „ugrzeszczono” — pokazano nam szlachciców kontuszowanych, pięknie i dostojnie ubranych, zachowujących się z godnością, z wdziękiem „Mazowsza” śpiewających piosenki, grających w hazard tak jakby babcia układała pasjansa. Gdzie im do tego, aby np. — jak chce Słowacki — zrywali firanki i na nich podrzucali Ksińskiego, W

tym ujęciu nie bardzo wiemy, z kim właściwie mamy do czynienia. Zni-klą wymowa społeczna tej sceny. Tak samo niesłusznie i wbrew wyraźnym wskazówkom autora scharakteryzowano wnętrze domku Horsztyńskiego. Mówi się w sztuce sporo o ubóstwie tego wnętrza, a Horsztyński, to przecie jeden z tych, którym właśnie lada moment grozi wycucie z ziemi. Na scenie zaś zobaczyliśmy zamożny ziemiański salon, co oczywiście znów zmienia proporcje społeczne i uniemożliwia pełne skontrastowanie z wnętrzem zamku hetmana. Tamtemu znów wnętrzu odebrano właśnie jego przepych, który powinien być widoczny. Jest ono zbyt ascetyczne, pomijając już to, że większość scen kameralnych odbywa się w pomieszczeniu dziwnie przypominającym halla w willach przedwojennych architektów warszawskich. A jeśli już mowa o Horsztyńskim, którego w zasadzie z dużą celnością i siłą dramatyczną gra Seweryn Butrym, pretensja dotyczy jego odmołodzenia, przynajmniej o jakieś lat dwadzieścia. Nie jest to sprawa zasadnicza, ale po co postępować wbrew tekstowi, tam gdzie nie ma uzasadnionej potrzeby.



Na zdjęciu Seweryn Butrym (Horsztyński), Stanisław Bryliński (Hetman Kossakowski)

Sprawa najtrudniejsza to oczywiście interpretacja roli Szczęsnego. Skoro już rola ta tak najeżona jest sprzecznościami i nierozwikłanymi problemami, że nie może tu być mowy o wydobyciu jakiegś jednolitości, należało właśnie tę sprzeczność uwzględnić. Trzeba było podkreślić przy demokratycznych zapędach Szczęsnego całą pogardę dla ludu i szlachty i postawę „wielkiego pana”, (np. scena z Wyrwikiem, Skowiczem i Maryną; rozmowa z Ksińskim o Platonie), jego cynizm i rozpieszczenie, sceptycyzm i arogancję. Wszystkich tych cech nie trzeba wcale „na siłę” wydobyc z tekstu. Nasuwają się wyraźnie. Natomiast konsekwentne utrzymanie roli na nucie trochę naiwnego, ale szczerzego, impulsywnego, romantycznego młodzieńca, jak to zrobił Tadeusz Minc, skrzywia całkowicie koncepcję tej postaci i prowadzi do niepokojącego efektu końcowego. Niepotrzebemu i sztuczemu „upozytywnianiu” Szczęsnego służy także owa scena z uczty z dopisanymi zdaniami. Szczęsny u Słowackiego wchodzi jako widz w swoim codziennym czarnym ubraniu i dopiero atmosfera uczty prowokuje go do niespodziewanej dla niego samego improwizacji, zakończonej również niespodziewanym wynikiem. W interpretacji łódzkiej Szczęsny wpada na scenę w pysznym, karmazynowym stroju, najpierw kpinkuje, potem monologuje, po czym dopisane zdania sugerują, że przyszedł z planem z góry obmyślanym, jak „wykiwać” ojca i zebranych. Jest to zupełnie niezgodne z całą postawą Szczęsnego i niesłusznie wprowadzające moment przemysłowej i wykonanej, pozytywnej decyzji politycznej. Wadzą tu brakujące karty rękopisu, ale może jednak lepiej zostawić tę sprawę nie całkiem wyjaśnioną, tak jak ona jest w tekście. W konsekwencji bowiem takiej interpretacji, w zakończeniu utworu, w którym i tak znaczenie osobistego dramatu Szczęsnego nadmiernie się rozrasta, nie tylko uwaga, ale i sympatia widza koncentruje się niepodzielnie na tej postaci. Jasne jest zresztą, że zakończenie wymaga innego akcentu poza cierpieniami Szczęsnego. U Słowackiego następowały jeszcze zapewne jakieś sceny dalsze, bo rękopis urywa się na słowach „Wchodzi ksiądz”. Jaki w tej postaci dramat — jaka została — znaleźć trafny akcent końcowy, który nie byłby dopisywaniem tekstu? Jedno jest niewątpliwie: ponieważ w całości nie jest to dramat o Szczęsnym, ale społeczno-polityczny dramat o epoce rewolucji 1794, akcent końcowy musi to jakoś podkreślić. Nie potrafię zaproponować konkretnego projektu, który uważałabym za idealnie słuszny. Ale myślę, że jest jeszcze czas, żeby o tej sprawie pomyśleć, bo jest to sprawa nie tylko dla tej, ale i dla przyszłych inscenizacji — zasadnicza.

Aby skończyć rejestr pretensji, wspomnę jeszcze tylko, że jeżeli się (szlusznie zresztą) usunęło duże sceny pacierza Amelii, rozmowy Amelii z hetmanem i groteskowe rozhozwany Sforzi z Trombonistą, to należało również raczej usunąć epizod

w czasie uczty z Maryną, niż niepotrzebnie i sztucznie go rozbudowywać. Scena z Wyrwikiem, Skowiczem i Maryną kończy zasadniczo cały ten wątek.

Zgodzić się natomiast można na koncepcję podziału roli Nieznajomego na dwie różne postaci. W scenie nocnego spotkania Nieznajomy reprezentuje szczerze rewolucyjne stanowisko, nie nie wskazuje przy tym na jego zażyłsze stosunki ze Szczęsnym, a w dalszych scenach otrzymujemy dodatkową sugestję, że Nieznajomym jest sam Jasiński. Za drugim razem Nieznajomy zajmuje raczej pozycję żyrondesty, bliski jest potępienia sprawiedliwego gniewu ludu i wydaje się być przyjacielem Szczęsnego. „Ewolucja” ta nie jest w żaden sposób nawet zaznaczona w tekście, jest może raczej odbiciem niektórych wątpliwości samego Słowackiego, natomiast obie te sceny bardzo historycznie trafnie charakteryzują dwa odmienne typy szlacheckich przywódców rewolucji.

Drobna pretensja dotyczy też operowania światłem: ogromna część nastroju poszczególnych scen polega na zmianie oświetlenia (zachodzące słońce i potem mrok w scenie pojedynku u Horsztyńskiego, gaśnięce świece i bladawy świt po uczcie itp.) i Słowacki we wszystkich swoich dramatach na porę



„Horsztyński” J. Słowackiego w Państwowym Teatrze Nowym w Łodzi. Reżyseria — J. Warmiński, dekoracje — J. Rachwański. Scena 4 aktu I.

dnia i światło zwraca ogromną uwagę. Możliwość tych efektów nie wykorzystano prawie zupełnie — ostre, jednolite światło dominuje niemal przez wszystkie sceny. Natomiast trudna technicznie sprawa ciągłych zmian scenerii rozwiązano bez zarzutu. Wiele też było udanych kostiumów jak np. ubiory hetmana. Z ról nie wymienionych do tychczas podkreślić trzeba w pełni udane: Ksińskiego (Gustaw Lutkiewicz), Błazna (Bogdan Baer) i Sforzi (Janusz Kłosiński). Trudną rolę Maryny, gdzie tak łatwo o „przesłodzenie”, prosto, z wdziękiem i trafnie wykonała Halina Sobolewska. Pozostałe role kobiece wypadły mniej swobodnie i przekonywająco.

W sumie, mimo tych wielu zastrzeżeń, wystawienie Horsztyńskiego przez Teatr Nowy w Łodzi jest cennym osiągnięciem. Warto się porównać na takie zadania, nawet jeśli się popełni przy tym błędy. Bo wart jest Słowacki aby go na scenie ożywić, wart jest Teatr Nowy aby się w jego trudnej lecz pięknej szkole przeszkolić i wart jest nowy widz aby mu Słowackiego pokazać.

Wanda Leopold

\*) Państwowy Teatr Nowy w Łodzi — Juliusz Słowacki: Horsztyński (Kossakowski). Inszenizacja i reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Józef Rachwański, asystent reżysera: Krystyna Feldman,

BOHDAN WĘSIERSKI

## Głęboko sięgają korzenie faszyzmu

Trzeba mieć wiele odwagi i twórczej pasji, by napisać tak oskarżycielski pamflet, jakim jest powieść Henryka Manna „Der Untertan”, obnażająca całą moralną nicotę burżuazyjnego wychowania w dawnych Niemczech. Powieść, napisana w roku 1914, została skonfiskowana przez cesarską cenzurę.

Trzeba być twórcą filmowym dużej miary, aby dokonując zasadniczych cięć i skrótów przenieść na ekran powieść, nie roniąc nic z tego, co stanowi jej zasadniczy sens i nadać jej nowy kształt artystyczny. Takim twórcą okazał się Wolfgang Staudte adaptując na ekran te demaskatorską satyrę epoki wilhelmowskiej.

Scenariusz filmu „Poddany” opowiada historię życia Dietricha Hesslinga, jednego z wielu tysięcy poddanych niemieckiego cesarstwa, na których opierała się złowroga potęga prusactwa.



Scena z filmu „Poddany”

Dietrich Hessling nie urodził się tępym i butnym piwowosem. Był kiedyś małym, wesołym oseskiem i takim go poznajemy na fotografii zaraz na początku filmu. Ale kiedy tylko Dietrich nauczył się chodzić, dostał się w tryby systemu wychowawczego, który miał z niego zrobić lojalnego i wiernego poddanego cesarza Wilhelma II. W domu, w szkole, w korporacji, w wojsku, w sądzie — wszędzie uczono go ślepego posłuszeństwa wobec władz i przełożonych. Trudno było z początku małemu Hesslingowi recytować na baczność i na każde żądanie daty wszystkich wojen pruskich. Jednak i na to znalazły się sposoby. Nauczyciel używał do tego celu grubej liny i tyłka młodego Dietricha, w domu straszono go kominarzem, pastor odgrzązał się Bogiem. W korporacji płażowano szpadami wszczęło weń bałwochwalczą wiarę w przemoc i siłę. W wojsku, w osławionym pruskim drylu, wytrząsał z siebie, podczas niekończących się zwrotów mustrzy, resztki samodzielnego myślenia i nabrał respektu dla każdego rozkazu.

W warbach takiego systemu wychowawczego Dietrich Hessling nauczył się powiemierać godnością i wieloznacznej dziewczyny, nauczył się być kogo mu wskazano, zgnąć kark przed każdą władzą, krzywo przysięgać przeciw prawdzie, nienawidzieć własnego postępu, godzącego w despotyczny ustroj, ponizając mniejszych od siebie i być ponizanym przez większych.

Dobra to była szkoła! Przekonał o tym Hessling — cesarski poddany Hesslinga-właściciela fabryki. Bez względu na wysiłek robotników stał się dla niego już nawet nie obowiązkiem, ale szczytnym posłannictwem. Kiedy młody robotnik przetrwał na chwilę pracę, aby podtrzymać dziewczynę — swoją narzeczoną — której zrobiło się słabo przy robocie, Hessling dał się na całą fabrykę: „Tu nie ma żadnych narzeczeńych, tu są tylko robotnicy! Wyrzucam was za lenistwo i niemoralne zachowanie się!” W parę dni później, na tym samym miejscu, gdzie leżała chora robotnica, dostawał się tłustymi łapami po majatek pod stank „panny” Gusti, różowej świnki z milionami, które zastępowały jej dziewczyno.

Hessling był najpierw cesarskim poddanym, a później dopiero mężem i właścicielem fabryki. W swojej sypialni powieści portret Wilhelma II i nim pomyślał o żonie, oddawał hold władcy. W swojej fabryce produkował papier toaletowy, który nazwa-

łano, przewartościowane i zastoso-

wane w sposób nowatorski.

Okazuje się, że niektóre środki wyrazu, ukształtowane w latach niemieckiej kinematografii, wcale nie należą do przeszłości i, stosowane w sposób nowy, mieszczą w sobie nowe treści.

Jak można przedstawić w krótkim filmie perypetie bohatera od kolebki do „wieku męskiego”, jak można dokładnie opisać jego życie w drobnych nawet szczegółach? Reżyser Staudte użył do tego celu swojej stenografii filmowej. Wydaje się, że montażowe skróty, w jakich pokazano małego Hesslinga w szkole, a szczególnie okres jego służby wojskowej, były w tym wypadku najtrafniejszym sposobem filmowego opisu przeżyć bohatera. Tak samo ujęta w pewne symbole (szyszak i cylinder, tłum kapeluszy, herb na karocy, pędzące koła powozu) wizyta cesarza Niemiec u króla Włoch jest jedną z cenniejszych sekwencji filmu.

Filmowe opowiadanie o cesarskim poddanym utrzymanie zostało w doskonałym tempie. Warto postępującą akcję oglądać się jednym tchem. Reżyserowi nie starczyło jednak pełnego oddechu na całość filmu i przy końcu zwyciężość dramatyzmu obrazu nieco słabnie. Bardzo dobra muzyka Horst-Hanns Siebera, utrzymana w parodowo-satyrycznym tonie, stanowi organiczną jednostkę z treścią filmu.

W „Poddanym” poznajemy całą galerię charakterystycznych postaci — panienkę z dobrego domu, nauczyciela chłoseczącego dzieci, pruskiego oficera, plotkujące ciotki, pastora, stare panny — tak znamiennych dla niemieckiego środowiska. Wszystkie te pierwszo- i drugoplanowe postaci (a jest ich około dwudziestu) zostały dobrze obsadzone i bardzo dobrze zagrane. Samego Hesslinga, który kupił w sobie wszystkie cechy idealnego burza zagrał z wielkim talentem Werner Peters.

Przełomowe lata ubiegłego stulecia to odległe czasy i można by film oglądać jako drugoczące oskarżenie systemu społecznego, który już dawno minął, gdybyśmy nie wiedzieli o tym aż nazbyt dobrze, że ta stara maszyna produkująca poddanych cesarza działa jeszcze. Naoliwiona, od nowa próbuje teraz fabrykować oddanych sobie obywateli na zachód od Łaby. Oto rzeczniczą rządu bñskiego dla spraw filmu opracował specjalną deklarację, od której podpisania zależy, czy postępowi filmowcy będą mogli pracować w Niemczech Zachodnich. Ankietę zawiera „tylko” trzy punkty: 1) podpisany zobowiązuje się potępić publicznie demokratyczny ustroj NRD; 2) przyrzeka, że nie będzie współpracował z DEFA i 3) obiecuje nakręcić antykomunistyczny film. Twórcy „Poddanego” podsunęto — jako pierwszemu — do podpisania taką deklarację Reżyser Staudte odmówił i wrócił do NRD, gdzie każdy ucziwy twórca filmowy ma pełne możliwości wypowiedzenia się.

Reżyser Wolfgang Staudte i aktor Werner Peters otrzymali Nagrody Państwowe NRD za ten film. Za swe wysokie walory ideologiczne i artystyczne „Poddany” zdobył również Nagrodę Walki o Postęp Społeczny na ostatnim Międzynarodowym festiwalu filmowym w Czechosłowacji.

Bohdan Węsierski

SPROSTOWANIE

W nr. 1/93 „Nowej Kultury” w rubryce „Z tygodnia” na str. 11 w szpalcie 2-jej wydrukowano błędnie śródtytuł. Powinno on brzmieć: „15-ta rocznica zgonu Mikołaja Ostrowskiego”.

Redakcja