

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY KULTURY I SZTUKI

W POSZUKIWANIU PRAWDY

czyli:

na czym budować naszą humanistykę

WŁADYSŁAW BIEŃKOWSKI

Spór o naszą humanistykę przeniesiony przez prof. Schaffa i prof. Chałasińskiego na łamy masowego pisma poświęconego kulturze jest, wydaje się, niezwykle pożyteczny. Nie jest paradoksem, że stanowiska naukowe wyłożone w bardziej potocznym języku publicystyki łatwiej ujawniają swe zalety i braki.

Problematyka sporu jest bardzo rozległa — od teoretycznych podstaw naszej nauki, poprzez szczegółowszą już zagadnienie metod poznawczych aż do różnych, a nie zawsze chwalebnych, praktyk administracyjnych niektórych instytucji.

Spróbujemy tu wyliczyć zaledwie niektóre, jak się zdaje węzłowe, kwestie sporne, zaopatrując je paroma luznymi uwagami. Niesposob w tych ramach wchodzić w meritum zagadnień, z których każde ma wiele tomów literatury i wiele lat sporów za sobą.

Nasza marksistowska humanistyka ma niewątpliwie i poważne osiągnięcia — dokonała już wielu sprośowań, poważnie rozjaśniła mgły zasłaniające naszą społeczność i kulturalną przeszłość. Ale ma również i braki, których nie ma powodu aktywać czy umniejszać. Braki te tłumaczy przede wszystkim jej młodość i ten fakt powinien nas nasuwać optymistycznie.

Prof. Chałasiński wypisał (w swoich poprzednich rozprawach) rejestr braków i niedociągnięć naszej humanistyki. Nie jest miim zaniem istotne czy zachował „równowagę” między brakami i osiągnięciami (nałwa byłaby buchalteria: jeden brak na dziesięć osiągnięć). O samych brakach wolno a nawet należy pisać również. Ważne jest co innego — w jaką stronę kierujemy poszukiwania przyczyn tych braków.

Wydaje się, szereg sformułowań prof. Chałasińskiego na to wskazuje, że dyskusja nad marksistowską humanistyką nie rozproszyła do końca u części naszych naukowców wątpliwości b. ogólnej natury: czy marksizm rzeczywiście jest dostatecznym narzędziem do badania wszystkich subtelnych zjawisk kultury, czy jego założenia pozwalają stawiać wszystkie problemy w tej dziedzinie istniejące, czy posiada on dostateczną ilość pojęć (kategorii) dla analizy tych zjawisk.

Wątpliwościom tym towarzyszy niepokój, że zjawiska z tzw. najwyższych pięt nadbudowy zamykać trzeba w kategoriach walki klas, że piękno antycznej rzeźby greckiej, która zachwyca ludzką od dwu i pół tysiąca lat, zostanie zmiażdżone ciężarem walki klasowej w takiej to fazie rozwoju niewolniczej formacji ekonomiczno - społecznej.

Jest w tym sporo winy naszych marksistów, że naczelnie problemy marksistowskiej metodologii w odniesieniu do zjawisk badanych przez dyscypliny humanistyczne nie zostały dostatecznie przedyskutowane. Wiemy z długiego doświadczenia, że od poznania zasad materializmu historycznego do opanowania metod badania zjawisk historycznych jest długa droga, dłuższa niż od objaśnienia ruchów przy pływaniu do umiejętności pływania. Niejedną już porządnie się zachłystał, gdy uzbójony w teorię wiedzy piyackiej zapuścił się na głęboką wodę.

I jeszcze jeden aspekt sprawy. Nasi marksistowscy humaniści, zapominają niekiedy, że marksizm to nie tylko potężna broń, którą gromimy naszych wrogów, to również subtelne, precyzyjne narzędzie badań naukowych. Używamy marksizmu nie tylko na wielkich polach, wśród wrzawy bitew klasowych, lecz również w cisy naukowych pracowni, gdzie pomagamy nam on odsłaniać zarówno tajemnice wną-

trza atomu jak i wpływ heksametru na formy metryczne poezji światowej, co zaś najważniejsze — nie jest to niezgodne z teorią walki klas.

Nie dziwny się za bardzo jeśli ktoś widzący marksizm tylko w formie strzelającego działa — nawet uznawszy jego skuteczność — powątpiewa czy przy pomocy takiego narzędzia można by np. naprawić zegarek.

O CHARAKTERZE TEORII WALKI KLAS

Doświadczenie dziesiątków lat sporów z marksizmem wskazuje, iż węzłowym zagadnieniem jest metodologiczny walor teorii walki klas dla badań w dziedzinie zjawisk kultury. Często ludzie, którzy już uznali wartość poznawczą metody marksistowskiej, uznali, iż w społeczeństwach toczy się walka klasowa, kwestionując przydatność teorii walki klas dla wyjaśnienia zjawisk z dziedziny myśli i sztuki, próbując dla tych dziedzin zachować pojęcia i metody wykształcone przez naukę burżuazijną. Przyznajemy, że nawzajem często młodym marksistom wydaje się, iż poznawszy teorię walki klas, poznawszy jej zastosowanie do takich dziedzin jak rozwój gospodarczy, historia ruchów społecznych sądzą, iż posiadają gotowy klucz do rozwiązywania wszystkich zagadnień kultury.

Teza o roli walki klas w rozwoju społeczeństw była kopernikańskim przewrotem w dziedzinie rozumienia mechaniki procesów zachodzących wewnątrz społeczeństwa. Rozwinięta w oparciu o doświadczenie historii całej ludzkości przybrała postać teorii walki klas — teorii o charakterze ogólnym i generalnym — tzn. posiadającym walor dla badania i wyjaśniania wszystkich zjawisk społecznych ze zjawiskami kultury związane.

Dopiero materializm historyczny z teorią walki klas jako integralną częścią umożliwił stworzenie naukowych podstaw i adekwatnych metod dla badania zjawisk objętych nazwą humanistyki — sprowadził te zjawiska z obłoków na ziemię.

To wszystko i o wiele więcej powtarza się stale. Ale co niepokoi ludzi przychodzących do marksizmu z dawnymi idealistycznymi tradycjami. Oto uznając walkę klas, kwestionują oni czy rozciąga się ona na wszystkie zjawiska zachodzące w społeczeństwie i jednocześnie, kwestionują ogólny charakter tej teorii. Oczywiście, że nieporozumienie ma tu trochę charakter złudzenia optycznego co do kierunku dokonywanej operacji myślowej.

Warto wyjaśnić: nieprawda, że marksizm wszystkie zjawiska kultury (nadbudowy) sprowadza, zwróca do pojęć jakichś bezpośrednich form walki klasowej, że usiłuje zamknąć je w terminach, związkach i zależnościach z dziedziny ruchów społecznych. Na odwrót — marksizm nadaje teorii walki klas znaczenie najogólniejsze, ją właśnie rozszerza na wszystkie zjawiska, objęte przedmiotem humanistyki. Różnica zasadnicza. Mówiąc uproszczonym językiem: nie teoria walki klas przystosowuje zjawiska kultury do swych potrzeb, lecz na odwrót — teoria walki klas przystosowuje się do zjawisk kultury, do ich specyficznego charakteru, do ich specyficznej funkcji społecznej. Tak i tylko tak wolno rozumieć teorię, której charakter określamy jako ogólny. Teoria, która by nie uznawała ja-

Dokończenie na str. 4



Scena z filmu o Thälmannie

Kultura umysłowa i jej autorytety

ISTOTA I SENS
SOCJALISTYCZNEJ REWOLUCJI
UMYSŁOWEJ.
— „MYŚL FILOZOFICZNA”
JAKO „ORGAN REWOLUCJI”

Zarówno prof. Schaff, jak i wszyscy dotychczasowi moi oponenci odgraniczają pierwsze moje artykuły *Problem nauki i roli uczonego w społeczeństwie* („Nauka Polska” nr. 1, 1953) oraz *Humanizm socjalistyczny a podstawowe prawo ekonomiczne socjalizmu* („Nauka Polska” nr. 2, 1953) od artykułów następnych, które wywołały dyskusję. Tymczasem zasadnicza problematyka moich artykułów dyskusyjnych, wywodzi się z tamtych artykułów a zwłaszcza ze wspomnianego artykułu *Humanizm socjalistyczny*...

Wszystko dla mas. Dla mas wysoka kultura umysłowa. To jest punkt wyjścia moich artykułów, ponieważ taki jest naczelnym problemem naszej rewolucji umysłowej. Rewolucja socjalistyczna postawiła sobie za cel realne prawo do i d y w i d u a l n o ś c i i w s o k i e j k u l t u r y dla każdego człowieka: nie tylko dla intelektualisty, lecz i dla robotnika. Do realizacji tego ideału wczuwała wszystkich intelektualistów. W jaki sposób myśli i twórczość filozofa, uczonego, intelektualisty polskiego ustosunkowała się do tego zadania naszej epoki i do tego aksjomatu kultury socjalistycznej? To jest pytanie, które nam musi przyświecać w naszej dyskusji. Idea Rewolucji Październikowej było oddanie filozofii klasom pracującym, filozofii jako rozumowej podstawy ich kierowniczej roli w dalszym rozwoju społeczeństwa i kultury. Taką ideę rewolucji umysłowej przejęła nasza rewolucja. Co się dzieje z tą ideą? Jak jest realizowana? Jakie wnioski wynikają z naszego dotychczasowego doświadczenia, w tym względzie?

Takie są pytania, i które muszą przyświecać naszym kontrowersjom, aby polemika zmierzała do celu. Po co jest nam potrzebny „przełom metodologiczny” w humanistyce? Czy po to, aby badacze wyposażeni w oręż nowej metodologii zamknęli się w swoich instytucjach i dla siebie samych dokonwali nowej interpretacji naszej historii kultury? Po co upowszechnia-

Dalszy ciąg odpowiedzi prof. Adamowi Schaffowi

JÓZEF CHAŁASIŃSKI

my marksizm - leninizm wśród inteligencji i w masach? Czy po to, aby go sobie wszyscy przyswoili na pamięć? Nie. Wszystko to dzieje się dla tego, aby dać właściwą treść nowej masowej kulturze umysłowej inteligencji ludowej i masom ludowym. Wszystko to czynimy po to, aby wzbogacić umiejętność i sztukę życia inteligencji, robotników i chłopów. Dlatego też, analizując krytycznie aktualne przejawy badawczych zainteresowań humanistów, upowszechniania marksizmu - leninizmu czy wszelki inny przejaw umysłowego życia kraju, musimy mieć na uwadze wymienione cele rewolucji socjalistycznej. Gdy więc stwierdzamy, że humanistyka polska po drodze do tych celów gubi zainteresowania dla zagadnień kultury współczesnej, dla przejawów kulturalnego życia inteligencji, robotników i chłopów — to dotykamy symptomu, który zmusza do analizy procesów kształtowania się nowej kultury umysłowej w jej różnych przejawach.

W swoim artykule *Zagadnienia kultury współczesnej w humanistyce polskiej* zwróciłem uwagę na sprawę „monopolu” jednej szkoły w naukach humanistycznych. W tym miejscu prof. Schaff przestał polemizować ze mną i wniósł „energiczny protest”. Protest swój poparł pytaniem, czy ja i „adherenci” mojej szkoły mieliśmy jakiegokolwiek trudności w publikowaniu naszych prac naukowych? Do tej sprawy jeszcze powrócę, ale odpowiedź na to pytanie „sama przez się nie ma żadnego znaczenia dla bilansu naszej rewolucji umysłowej. Nie ma socjologa burżuazijnego, który by ulegał złudzeniu, że socjalistyczna rewolucja miała na celu zabezpieczenie mu możliwości drukowania wszystkiego, czego by zapragnął. Nie można oceniać naszej rewolucji umysłowej z punktu widzenia tego, czy uszanowała ona przywileje intelektualistów, jakie zawiądzają oni arystokratyzmowi i burżuazijnemu okresowi dziejów kultury. Zagadnienie nasze jest inne. Zastawiamy się ono w pytaniu: czy istnieją w naszym życiu intelektual-

nym przejawy „monopolu”, a jeżeli istnieją, to czy służą celowi naszej rewolucji umysłowej? Ja twierdzę, że istnieją, ale celom rewolucji nie służą, tylko im szkodzą.

Ostatnio w „Myśli Filozoficznej” (Nr. 4, 1955) prof. Schaff ogłosił swoją pracę, której nie miał możliwości wydrukowania przed kilkoma laty. Jeżeli prof. Schaff nie miał tej możliwości, to który z filozofów czy socjologów polskich mógł mieć pełną możność ogłaszania drukiem tego, co chciał? Nie sądzę jednak, aby w odpowiedzi na pytanie prof. Schaffa, miało jakiegokolwiek sens spisywanie wszystkich pretensji do rewolucji ze strony liberałów o ich niewydrukowane książki. Zagadnienie „monopolu” w nauce trzeba rozpatrywać z punktu widzenia tego, o ile służy on, a o ile szkodził realizacji celów rewolucji. Jest to przede wszystkim dogmatyzm i schematyzm, co znalazło potępienie w uchwałach III Plenum Partii.

„Myśl Filozoficzna” prowadziła ostrą krytykę filozofii i socjologii burżuazynnej, która zaczęła się już w „Myśli Współczesnej”. Krytyka ta miała swoje skutki. Dziś wiadomo, że nie wszystkie były korzystne. Nie wszystkie z socjologii burżuazynnej należało odrzucić; sporo należało rozwijać nie w imię wolności nauki, lecz ze względu na potrzeby rewolucji. Masowe procesy przeobrażeń, zapoczątkowane przez rewolucję, wymagały systematycznej naukowej obserwacji. Przedstawiciele socjologii burżuazynnej, uznanej za synonim obrony kapitalizmu, pragnąc aby rewolucja miała z nich pożytek w rozwiązywaniu swoich zadań, zabierali się do innej roboty niż badanie dokonujących się przeobrażeń, pisanie i drukowanie prac w tym zakresie, ponieważ dla tego rodzaju prac nie było odpowiedniego klimatu.

W okresie walki prowadzonej przez „Myśl Filozoficzną” z filozofią i socjologią burżuazijną, na jednej konferencji naukowej, na której broniłem potrzeby badania masowych procesów, otrzymałem odpowiedź ze strony przedstawicie-

la nowej metodologii, że nie teorie należy sprawdzać przez fakty, lecz fakty przez teorię. Z podobnych doświadczeń wyciągnąłem wniosek, że praca włożona w pierwszy uniwersytet, stworzony w robotniczej Łodzi, będzie dużo pożyteczniejsza dla sprawy rewolucji ludowej, niż polemiki na łamach „Myśli Filozoficznej” z autorami, których okres burzy i naporu wyposażył w autorytet w dziedzinach, w których brakło im naukowej kompetencji. Na intelektualnej sytuacji ówczesnej zaciążył fakt przejściowy, że w sprawach nauki rewolucja musiała się posługiwać ludźmi, którzy autorytet w tej dziedzinie zdobywali w drodze awansu politycznego.

„Myśl Filozoficzna” w konsekwencji reorganizacji ruchu filozoficznego i socjologicznego wchłonęła 5 czasopism filozoficznych („Kwartalnik Filozoficzny”, „Przegląd Filozoficzny”, „Ruch Filozoficzny”, „Myśl Współczesna”) i „Przegląd Socjologiczny”. Redagowany przeze mnie „Przegląd Socjologiczny” przestał wychodzić. Redaktor „Przeglądu” wszedł do Redakcji „Myśli Filozoficznej”. Podstawą jego współpracy w „Myśli” była wspólnie uznawana nowa społeczna aksjomatyka nauki, zrodzona z rewolucji. Różnice poglądów dotyczyły głównie tego czy, w jakim zakresie i w jaki sposób, kultura umysłowa kształtującego się społeczeństwa socjalistycznego, może i powinna korzystać z filozofii i socjologii burżuazynnej. Redaktor „Myśli Filozoficznej”, prof. Schaff bardzo chętnie widział współpracę dawnych socjologów na łamach „Myśli”. Ale „Myśl Filozoficzna” eliminowała ze swoich zainteresowań niemal całkowicie zagadnienia uprawiane przez dawną socjologię. Wystarczy porównać ostatni tom „Przeglądu Socjologicznego” za rok 1948 (wydany w 1950) z zawartością „Myśli Filozoficznej”, aby się przekonać o tym, jakie zagadnienia — zagadnienia współczesności — nie znalazły kontynuacji po wchłonięciu „Przeglądu Socjologicznego” przez „Myśl Filozoficzną”. Przypatrzam tytuły artykułów z wymienionego tomu „Przeglądu Socjologicznego”: *Ze studiów nad uwarunkowaniem społecznym, Socjologia inteligencji, Typy czytelników pra-*

Dokończenie na str. 5

O TEATRZE BLISKICH PRZYJACIÓŁ

Z pewnym wzruszeniem siedzę na przedstawieniu teatru białoruskiego w Warszawie. I myślę, że nie ja jeden. Ciekawe było dla wielu, jaką drogą toczy się to, co zostało poczęte w poezji Janki Kupaly czy Maksyma Tanki, poezji buntu i walki. Interesowało, co się zmieniło u przyjaciół (nierzadko osobistych) w ciągu dziesięciolecia od wyzwolenia ziemi straszliwie stratomowanej przez zóldactwo hitlerowskie.

Dominowały uczucia przyjaźni; bo przecież sprawa białoruska nie jest dla wielu z nas, ludzi tzw. średniego pokolenia, a zwłaszcza dla ludzi, którzy mieli coś wspólnego z Wilnem, z tamtejszym uniwersytetem — sprawą obcą, czy daleką.

Przypomina się taki fragment z „Rzeczywistości“ Putramenta, gdzie opisane jest przejmowanie władzy przez nowego wojewodę. Zauważył on niewielki żardzewiały sztyldzik, wypisany obcym alfabetem i pyta, co to jest? — „Muzeum białoruskie, panie wojewodo!“ — „Białoruskie?“ — i kazał natychmiast zlikwidować. Przecież to nie tylko literacka przenośnia Putramenta. Pamiętamy ową tabliczkę na murach pobazyliańskich, gdzie to muzeum się mieściło, tuż obok „celi Konrada“. I takie właśnie zestawienie: tabliczka z napisem „Związek literatów — celi Konrada“ i obok „Muzeum białoruskie“. To miało swoją wymowę i odpowiadało w jakiś sposób tamtejszej aurze, wyrażało w pewnym sensie „Rzeczywistość“ bieżącą i historyczno-literacką: usiłowało solidarystycznie wiązać echa drugiej części „Dziadów“ z... sanacyjnymi urzędnikami i kresowym żubrem.

Nie zajmowano się wtedy sprawą muzeum. Sprawa białoruska, jako całość, była wówczas fragmentem o wiele szerszej, donioślejszej sprawy rzeczywistości politycznej i „Rzeczywistości“ opisywanej przez Putramenta. Białorusinów nie było, bo tak zarządził nowomianowany pan wojewoda, podobnie zresztą, jak to w inny sposób manifestowali jego poprzednicy czy ministrowie w Warszawie. „Białorusini to też Polacy, tylko nieświadomi!“ — mówi ktoś w „Rzeczywistości“. Taką była teza oficjalna. Aby tego dowiedzieć, likwidowano szkoły białoruskie, muzeum, organizacje społeczne. A cenzura czujnie tropiła każdy ruch i każdy wiersz Maksyma Tanki, bo on budził świadomość już nie tylko narodową, ale i społeczną, i już nie samych tylko Białorusinów.

Wtedy nie było białoruskiej mowy, była jedynie mowa chłopów nieświadomych co do swej polskości. Bo język, mowa, była groźbą, która brzmiała zza kordonu... Dziś ta granica przestała dzielić.

„Wstuchując się zgłoska po zgłosze zrozumiesz, że pieśni te same dźwięczą i w polskiej wiosce nad polem, nad bratnim łanem“.

— pisze dziś Maksym Tank, były więzień sanacji.

Przyjazd więc Teatru Im. Janki Kupaly, którego poezje omawiała „Rzeczywistość“ (aby pozostać przy nomenklaturze literackiej) obok burtowniczych wierszy Maksyma Tanki — był dla wielu widzów przedstawień tego teatru czymś więcej, niż występem zagranicznego zespołu teatralnego w ramach zbliżenia sąsiedzkiego. Ciekawi byliśmy obrazu literatury i dramaturgii, którą stworzyli tam ludzie, dopiero co wyzwoleni z niewoli narodowej i społecznej, ciekawi aktorów, których ten teatr wychował, ciekawi kierunku, w którym teatr zmierza. Wszak wiele jest spraw wspólnych, bliższych, podobnych...

Z objaśnień do programu teatralnego dowiadujemy się, że Państwo Białoruski Dramatyczny Teatr miał przed wojną w swym repertuarze (w pierwszym okresie istnienia między 1920 a 1940) sztuki Kupaly, Mirowicza, Samujlonka, Tanki, Krapiwy, Czornaja i innych pisarzy białoruskich. Sztuki te poruszały problemy z dziejów walki o wyzwolenie społeczne i narodowe, walki o stworzenie jednolitego narodu białoruskiego w ramach Związku Radzieckiego. Chocby z samego wyliczenia wnosząc — był to okres bujny. Ale przyszła wojna i przekreśliła wiele osiągnięć przeszłości. To nie jest nam obce. W tym właśnie czasie, w początkach wojny radziecko-niemieckiej bawił w Mińsku na gościnnych występach Aleksander Węgierko ze swym zespołem państwowego już wówczas teatru polskiego w Białymstoku. Grali wtedy „Tragedię optymistyczną“, „Wesele Figara“, „Pannę Malichowską“ i „Intrygę i miłość“. Teatr polski pozostawił żywe wspomnienie o sobie. Ale niestety tylko wspomnienie. Węgierko nie zdążył wyjechać z Mińska. Teatr białoruski zaś przeniósł się w głąb kraju, do Tomsku. Nawiazany kontakt przerwał się. W głąb kraju zaś teatr białoruski działał, jako jeden z wielu teatrów, które musiały spełniać normalne zadania teatru w czasie wojny. Normalnie tok twórczości dramatycznej i normalny rozwój aktorski został przerwany.

Dopiero później, po powrocie na zgłiszczą spalonego Mińska, rozpoczyna się żmudna odbudowa tego, co już dawniej zakwitło. Nie wszystkie dawne sztuki wracają do repertuaru. I chyba nie wszyscy aktorzy. Z tego okresu niewiele zoba-

(Występy teatru białoruskiego w Warszawie)

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

czyliśmy. Ale repertuar, z jakim teatr przyjechał na gościnne występy do Polski — zaskakuje swą wielostronnością: obok dwu szluk rodzimych „Konstantego Zastłono-wa“ Mowziona i „Śpiewają skowronki“ Krapiwy — „Romeo i Julia“ i „Intralna posada“. — W ciągu niewielu lat samodzielnego bytu powstał białoruski przekład Szekspira! Chłopi, którzy wczoraj jeszcze nie mieli własnego języka — według oficjalnej nomenklatury sanacyjnej — sięgają do szczytów dramaturgii światowej!... — To chyba jednak duża satysfakcja. Jakikolwiek by ten Szekspir nie był — to krok tak ogromny, że budzi radość i szacunek.

Okazuje się, że interesujące są w tym teatrze nie tylko ambicje repertuarowe. Widzieliśmy tam aktorów dużej klasy, aktorów, którzy nie tylko wywodzą się z dobrej, realistycznej szkoły aktorstwa radzieckiego, ale są też szkoły godnymi przedstawicielami i kontynuatorami! Rzewska, Glebow, Piatonow, Włodimirski starszy — to aktorzy, których można porównywać z Paszenną, Iłłińskim czy innymi odtwórcami „Intrnatnej posady“ w wykonaniu moskiewskiego Teatru Małego.

To nie są kurtuazyjne zwroty. Weźmy sentymentu nie są zdolne zagłuszyć prawdy. Przeciwnie — przyjaźń nakazuje surowość i szczerość sądu. Otóż można porównywać nie tylko poszczególnych aktorów, ale i samo przedstawienie Ostrowskiego. Podobne są w białoruskim i w moskiewskim „Małym“ założenia reżysersko-inscenizacyjne; wywodzą się one z ustalonych tradycji przedstawień Ostrowskiego w Rosji. Ale są i różnice. Przedstawienie w Teatrze Małym było bliższe komedii, niż białoruskie, gdzie podkreślono ostrze satyry obyczajowo-społecznej. Wprawdzie Paszena była surowa i wladcza, Rzewska zaś była często śmieszna, miejscami nawet ciepła (na grze Paszennej ciężła ją postać Wassy Zeleznowej, u Rzewskiej zaś czuło się tony z Dulskiej), ale to zmniejszenie niejako rysunku Kukuszyniny w teatrze białoruskim nie osłabiło wcale ostrego satyry. Włodimirski w roli Juzowa był godniejszy niż Iłłiński. To był urzędnik wysokiego „czynu“. Gdy obiecywał protekcjonalnie, że załatwi to z generałem — wierzyło się jego randze społecznej i urzędowej. Tym ostrzejszy był kontrast z Juzowem w przedpokoju do gabinetu Arystarcha Waldimiro-

wicza; jego płaszczenie się i owo charakterystyczne wchodzenie do gabinetu generała w uniżonym ukłonie — podkreślało rozpiętość drabiny społecznej, na której dnie stał chłop białoruski. Włodimirski nie był skończonym, genialnym pijanica, którego grał Iłłiński. Taniec Włodimirskiego był tańcem starszego pana, urzędnika wyższego stopnia, który pozwolił sobie na chwilę konfidencji z podwładnymi. Piatonow zaś, jako Zadow, był mniej patetyczny, niż Cariow w tej samej roli w „Małym“; trudną tę i mało wdzięczną rolę grał z umiarem i ekonomicznym gestu i słowa. To znów, dodając gorzkości owemu pozytywnemu bohaterowi, jeszcze bardziej zaostbrało satyryczny charakter przedstawienia.

Ale niedość porównanie starszych, którzy — bywało — grywali razem z aktorami „Małego“. Wazne jest, że te tradycje aktorskie znajdują swoją kontynuację. Aleksiejewa w roli Poliny — była zupełnie uroczą. W grze jej widzieliśmy w klinicej prawie sposób, jak rozwijał się jej drobniutki mózdek, jak każda myśl, przebiegająca przez umysł, znajdowała natychmiastowe odbicie na twarzy, w geście, uśmiechu, mimice. Nawet w przerysowanej przez Browarską postaci Julinki widać uczciwe rzemiosło i dobrą szkołę.

Myślę, że dobre przedstawienie „Intrnatnej posady“ mówi o jakości teatru więcej, niż z samego spektaklu wnosić można. Wszak Białorusini nie przeżyli własnego mieszczańskiego wieku XIX ani w sensie społecznym, ani w gospodarczym. Raczej — stojąc na dnie drabiny społecznej — odczuwali na sobie wszystkie ciężki i ciężary, związane z tym okresem. Wyraźność i konsekwencja, z jaką aktorzy białoruscy, pokazują tę drugą, nieznaną sobie stronę barykad społecznej — ma swoją wymowę artystyczną i warsztatową. Znaczący to, że aktor ma duże możliwości, że stać go na wiele.

Realistyczny warsztat aktorski znalazł również pełny wyraz w blagiej i miernej sztuczce Krapiwy „Śpiewają skowronki“. Jest to sztuka wywodząca się z okresu panowania teorii bezkonfliktowości w dramacie. A więc wysiłek dobrego z lepszym. Brygadzie kolchozu kocha się w dziewczynie agrotechniki z sąsiedniego kolchozu. Przychodzi w swaty z przewodniczącym kolchozu. Wszystko ma się jak najlepiej, idzie jedynie o to, gdzie młodzi mają mieszkać — żaden kolchoz

nie chce rezygnować ze swego członka, i to tuż! Wyrok: zamieszkać w lepszym kolchozie. I tu zaczyna się licytacja, podparta popularnym wykładem o gospodarce rolnej, o sposobach karmienia krów, aby zwiększyć ich liczebność itp. Spór o „lepszość“ musi rozstrząść wysoka instancja — Komitet Wojewódzki Partii. Znow słyszymy wykłady i kazania, które wyuszczały społeczny sens gospodarki kolchozowej. Wreszcie gorszy, przewodniczący zrozumiał swój błąd, wybakuje kilka słów samokrytyki i odbywa się ślub, według dawnych zwyczajów ludowych — z karawajem, którym swat częstuje poszczególnych gości na weselisku. To wesele jest barwne, żywe i właściwie jedynie teatralne. Ale tak można się bawić w świetlicy...

Otóż te papierową sztuczkę usiłowali nasycić aktorzy życiem. Pościacie wodewilu żyły jakimś własnym życiem wewnętrznym, które podtrzymywało włą konstrukcję sztuki. Ludzie chodzili w kombinacjach, rubaszkach, czy codziennych, wiejskich ubraniach, nie jak aktorzy, lecz robotnicy kolchozu. Ruszali się, myśleli i działali, jak prawdziwi chłopci. Autentyzm, powieście, naturalistyczny? — Ale w takim razie jak to pogodzić ze znakomitą grą w Ostrowskim?

Nie, to naprawdę rzetelne aktorstwo, aktorstwo, które budzi szacunek do każdej materii dramatycznej, aktorstwo, które jest świadome, że od jego rzetelności i prawdy zależy skuteczność sztuki.

Wracając do dramaturgii, do słabej sztuki Krapiwy. Wiadomo — nielatwa to sprawa. Powiedzmy sobie uczciwie — i my nie mamy czym się popisać w dziedzinie sztuk o tematyce wiejskiej. A przecież chlubimy się o tyle starszą i bogatszą tradycją teatralną i dramatyczną...

Dramaturgię białoruską reprezentowała jeszcze sztuka Mowziona o Konstantym Zastłono-wie, bohaterze ostatniej wojny, który pod płaszczykiem oficjalnie zajmowanego stanowiska kierownika parowozowni w Orszy kierował podziemnym ruchem sabotażowym w kraju. Zanim hitlerowcy go rozszyfrowują — ucieka, aby zginać w szeregach partyzantki. Jest to sztuka zbliżona do rzędu dramatów romantyki rewolucyjnej. Zawiera się w niej spory ładunek uczuciowy. Ale postacie są jednowymiarowe, jakby plakatowe, anemiczne. Ożwia je dobre rzemiosło aktorskie, ów największy atut teatru białoruskiego.

Wreszcie „Romeo i Julia“. Wiadomo — są sztuki tak przez człowieka wypieszczone, że rzadko

która realizacja sceniczna może ich wyobraźnię zaspokoić. Trudno nam po baletcie, oglądanym w Operze Warszawskiej, przyjąć też propozycję, jaką pokazali Białorusini. Nie tylko o scenografię idzie — XIX-wieczna, przeładowana, ciemna, wyczelonawą do ostatniego szczegółu. — Nie wierzyliśmy miłości Romea i Julii. A stąd i dalsze konsekwencje. Bo przecież miłość w tej tragedii Szekspira jest fundamentem, na którym opiera się cały sens poetycki sztuki.

Myślę, że nie jest to sprawa tylko Włodimirskiego, który — jako Romeo — budził czasem w gniewie pewne zainteresowanie swoją osobą. Ani też sprawa Aleksiejewej, która zmagala się z postacią Julii. Myślę, że jest to sprawa pokolenia. Może ciąży im zbyt gorycz przeżyć dziecięcych lat, spędzonych w trudnych wojennych warunkach, może zbyt realizm, pewna praktyczność tych ludzi. Trudne warunki, w jakich rozwijał się Teatr Białoruski, nie pozwoliły jeszcze uskrzydlić lotu artystycznego młodych ludzi, którzy są fundamentem w sztuce Szekspira. Drobiazgowo realistyczny styl gry w komedii mieszczańskiej, sprawa owych 20 kop. różnicy w dniówce, jaką płać poszczególnych kolchozy w sztuce „Skowronki śpiewają“ — ciąży nad całością teatru. „Skowronki“ przeszkadzają miłości Romea i Julii...

Pocięsimy naszych białoruskich towarzyszy — to ciąży nie tylko nad Waszym teatrem, nie tylko. Znamy ból matki, sami rodziliśmy... Odczuwamy to sami niezmierne dotkliwie.

Zadałem sobie na początku pytanie — ku czemu zmierzam to, co się poczęło w burtowniczej poezji Kupaly i Tanki? Co się zmieniło u naszych przyjaciół białoruskich?

Czytam dziś wiersze Maksyma Tanki, pełne pogodnej zadumy i przyjacielskich uśmiechów, które nam śle w naszą, polską stronę. Dziś w ojczyźnie jego nie zamyka się muzeów. W ojczyźnie jego odbudowuje się ze zniszczeń dom Mickiewicza w Nowogrodku. A w Mińsku produkuje się samochody-giganty dla wielkich budow socjalizmu.

Każdy ich krok naprzód zbliża ludzi z sobą, zaciera stopy, ułatwia wymianę zdań i opinii. I to jest owa wielka zmiana. Bo bez tej wymiany potrwiałby sporów i przyjacielskich uwag sztuka kosztownie, umiera.

A w budowie socjalizmu ważne jest, aby słowo niosło daleko, dźwięczało pełnią, uskrzydlało nas i wzniósł.

Sean O'Casey

Odwaga, nakreślona z całą ostrością na tle tchórzostwa; potęga ruchu ludowego, przejawiająca się wśród osób, które do tego ruchu nie należały; cała brutalność imperializmu, zmieniającego bieg życia milionów ludzi, wyrażona za pomocą jednego żandarma i reakcji kilkorga ludzi w stosunku do niego i do wszystkiego, czego on jest wyrazem — oto pokrótce najważniejsze cechy warsztatu pisarskiego irlandzkiego dramaturga, osiadłego w Anglii, Seana O'Casey, zastosowane w sztuce „Cień bohatera“, granej obecnie w Teatrze Współczesnym.

Rzecz dzieje się w Dublinie, w latach bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej, gdy do Irlandii wysłano specjalne oddziały wojska brytyjskiego, tak zwanych „Czarnych i Brązowych“ — najgorsze szumowiny z całej Anglii — by sterroryzować ludność, żądającą niepodległości swej ojczyzny.

W sztuce występuje młody poeta Donal Davoren, który zamieszkał w ubogim pokoju swego dobrodusznego przyjaciela, domokrażnego sprzedawcy Seumasa Shieldsa. Przybycie Donala wywołuje poruszenie wśród lokatorów kamienicy. Ponieważ Donal jest nieznajomym i poetą, każdy domyśla się w nim powstania. Właściciel kamienicy wypowiada mieszkanie Seumasowi. Młoda dziewczyna, Minnie Powell, podziwia domniemane bohaterstwo i patriotyzm poety i oczywiście zakochuje się w nim. Mieszkańcy kamienicy składają na jego ręce podanie do przyszłego rządu republikańskiego. Entuzjastyczny młody patriota, Tommy Owens, opowiada Donalowi, jak bardzo pragnąłby zginąć za Sprawę, gdyby tylko miał okazję, a później chęci się publicznie w knajpie swoją przyjaźnią z ważnym działaczem ruchu niepodległościowego. Tymczasem, gdy Donal wyznaje Minnie, że nie interesuje się polityką, że jest poetą, który tylko marzy o kwiatkach i księżycu — mówi całą prawdę.

GEORGE BIDWELL

Seumas Shields syple jak z rekawu złośliwymi dowcipami na temat sytuacji w Irlandii i charakteru Irlandczyków, tworząc pełen szczerego komizmu kontrast z dramatycznym napięciem sztuki. Tymczasem prawdziwy powstaniec pozostawia w pokoju Seumasa i Donala walizkę z bombami. Lokatorzy pokoju odkrywają zawartość walizki na chwilę przed rewizją, gdy już już „Czarni i Brązowi“ są na dole w kamienicy. Ta tragiczna chwila obnaża w całej jaskrawości tchórzostwo zarówno Seumasa, jak i Donala. Ratuje ich Minnie, zabierając kompromitującą walizkę do swego pokoju. Przedstawiciel imperializmu wpada, robi rewizję, rozrzuca wszystko dookoła, ciska książkami i papierami, terroryzuje Seumasa rewolwerem i wybiega z pokoju na wieść, że którychś z lokatorów kamienicy ma u siebie whisky. Gdzieś z ulicy dochodzą odgłosy strzałów i wybuchów, dowiadujemy się, że człowiek, który pozostawił walizkę, został zabity, w powietrzu unosi się cień tortur, widmo umęczonych i skatowanych ciał. Atmosfera aż nabyła dobrze znaną mieszkańcom Warszawy za czasów okupacji. „Czarni i Brązowi“ zabierają Minnie, u której znalazła ową walizkę — słyszymy za sceną jej okrzyk: „Niech żyje Irlandia“. Seumas i Donal pozostają w pełnym gorzkiej poczuć własnej nicości i jej poświęcenia.

Niezależnie od jej nieprecyzyjnych walorów dramatycznych, sztuka ta w Warszawie znajduje jeszcze dodatkowy oddźwięk, gdyż podkreśla tak wyraźne podobieństwo metod wszelkich imperializmów: brytyjskiego, francuskiego i hitlerowskiego — podobieństwo nie zawsze doceniane. A przecież te same metody, którymi niegdyś posługiwali się „Czarni i Brązowi“ są dzisiaj stosowane w Kenii, na Malajach, na Cyprze, w Północnej Afryce.

Nie mamy w chwili obecnej autora piszącego w języku angielskim, który by umiał z tak głębokim artystycznym jak O'Casey odtworzyć atmosferę życia dzielnicy nędzy w miastach kapitalistycznych, wno-

sząc ją do poziomu tak tragicznej godności. O'Casey zna dobrze styl i mowę dublińskich biedaków i odtwarzając ich postacie z wiernym szczerem osiąga rezultat najczystszej poezji.

Rozmawiałem w antrakcie z młodym, nieznajomym widzem, którego sztuka tak się podobała, że był na niej już trzeci raz. Jednakże obawiam się, że gdyby Sean O'Casey przyjechał do Warszawy zobaczyć swoją sztukę, nie byłby całkowicie zadowolony z jej wystawienia. Jako całość, gra aktorów jest dobra, nawet bardzo dobra, ale wydaje mi się, że rola Donala Davorena w ujęciu Andrzeja Łapickiego ma poważne niedociągnięcia. Ten poeta jest rozpaczliwie sztywny, nie przeżywa i nie odczuwa swojej roli. Nawet jego tchórzostwo jest całkowicie bez emocji; dowiadujemy się o nim z jego słów, nie z jego gry. A przecież to jest główna rola Tadeusza Fijewskiego odtwarzającego rolę komedianta w swym tchórzostwie Seumasa Shieldsa tak świetnie, że równowaga sztuki ulega zniekształceniu. Jerzy Kawka w roli „Czarnego i Brązowego“ nie posiada może odpowiednich warunków: jest zbyt ciężki i ogromny — ci ludzie rekrutowali się z wyrzutków i „wyskrobków“ społeczeństwa — a zbyt mało ma jadowitej pośrodku. Jego śmiech jest zbyt łatwy i naturalny i wydaje się, że doskonale odegrane przeżarcie Seumasa nie miało dostatecznego usprawiedliwienia w grozie chwili. Lokatorzy z podaniem, pani Henderson (Danuta Wodyńska) i pan Gallagher (Zdzisław Szymański) tworzą niezapomnianą scenkę komediową, a Tommy Owens (Zygmunt Kęstowicz) odnajduje właściwy ton niebezpiecznej naiwności w swym romantycznym entuzjastycznym patriotyzmie. Natomiast Minnie Powell (Irena Krasnowiecka) nie przypomina ani wyglądem ani sposobem gry młodej irlandzkiej „colleen“, która powinna być czarno-włosa, pełna temperamentu i wrodzonej zalotności, i bardzo młodziutka. Nie przypomina zresztą w ogóle nieśmiałej a pełnej życia

młodej dziewczyny, która się zakochuje po raz pierwszy w życiu. Z drugiej strony doskonale zagrała krótką a przejmującą scenę zabierania walizki z bombami z pokoju Donala. Pomijając zastrzeżenia co do gry niektórych aktorów, tempo sztuki jest dobre, napięcie przejmujące a atmosfera trafnie uchwycona.

Sean O'Casey jest nieodrodnym dzieckiem dublińskich dzielnic nędzy. Urodził się w roku 1880. Jego ojciec zmarł, gdy Sean był jeszcze małym chłopcem; matka zarabiała praniem na życie. Chłopiec chorował na oczy, tym niemniej pastor nalegał, aby Sean chodził do szkoły, gdzie jego nerwowość i graniczająca ze ślepotą krótkowzroczność uniemożliwiała go. Cała jego nauka zawierała się przeważnie w ciągłych chłostach. Po jednej takiej chłostce, kiedy nauczyciel ukłaski do modlitwy, mały Sean rąbnął go drewnianą liną w łysinę i uciekł ile sił w nogach.

Po pierwszych sztukach, do których należał „Cień bohatera“, Sean O'Casey wprowadził do teatru ciekawe eksperymenty. Niektórzy krytycy są zdania, że eksperymentowanie zaciemniło jasną logikę konstrukcji takich sztuk, jak: „Srebrna frezla“ (1929) i „Przed bramami“ (1934). Symbolizm daje nie zawsze szczęśliwe rezultaty w teatrze. Autor zabrał te sztuki do Anglii, gdzie jego dągnięcie rozszerzenia tematyki z problemów wyłączenia irlandzkiej na ogólnowiatowe spotkała się początkowo z niechęcią i surową krytyką. Sir Barry Jackson, wybitny dyrektor teatrów londyńskich, po przeczytaniu „Srebrnej frezli“ powiedział: „Napisał pan te sztuki piękną i przerażającą. Sztukę niemożliwą dla mnie. Nie odważ się jej wystawić w moim teatrze. Angielska publiczność nie przyjmie tej sztuki“.

Ale znaleźli się ludzie odmiennego zdania i okazało się, że publiczność angielska przyjęła z entuzjazmem twórczość O'Casey'a.

W późniejszych sztukach Sean O'Casey połączył symbolizm „Srebrnej frezli“ z dawnym bezpośrednim realizmem swych wcześniejszych sztuk. Rezultaty okazały się doskonale.

Akcja „Biskupiego stosu“, wystawionego w bieżącym roku w Dublinie, rozgrywa się w miasteczku irlandzkim, gdzie pan radca, niekoronowany król i władca okolicy, przygotowuje się do przyjęcia wizyty biskupa, który urodził się w tej miejscowości i chodził tu do szkół. Przez usta ludzi, którzy noszą meble i szyciują cały dom pana radcy do wielkiej wizyty, autor wyraża realistyczną mądrość życia i prawdziwie irlandzką złośliwość. Skromny proboszcz jest tu przedstawiony w łagodnych barwach, jako pasterz bliski swoim owieczkom, rozumiejący ich życie i aspiracje, ale kler na wyższych szczeblach hierarchii idzie ręką w rękę z panem radcą, który niemilosierdzie wyszukuje wszystkich dookola, a biskupi dostarczają moralnego usprawiedliwienia temu człowiekowi bez skrupułów. Na wymienionym w tytule stosie, mają spłonąć wartościowe książki, które mogłyby się spotkać z dezaprobata biskupa.

Gdy w marcu 1955 r. odbyła się w teatrze Gaiety w Dublinie premiera tej sztuki, siedemset osób pozostało jeszcze na ulicy po szczelnym zapieczętowaniu widowni. Większość widzów, to byli miłośnicy twórczości wielkiego patrioty i dramaturga, ale przyszli również chuligani, szyciujący się do bójk, ponieważ dowiedziano się, że w sztuce tej O'Casey atakuje wyższe duchowieństwo irlandzkie sprzymierzone z kapitalistycznym wyzyskiem. Jeden z dzienników z całą powagą donosił, że osoby, które kupiły bilety do pierwszych rzędów, odsprzedały je w obawie, że przejrzałe pomidory, zgnile jaja i temu podobne pociski mogłyby nie dolecieć do celu.

3 kwietnia dostałem od Seana list pełen żywiołowej, nigdy niezaspokojonej radości walki:

W Dublinie wybuchła prawdziwa burza. Krytycy irlandzcy prawie bez wyjątku wykinają sztukę i miesają ją z błotem, w czym pomaga im część kleru, zabraniają z ambon ludzkiem chodzić do teatru. Wbrew ich wysiłkom, sztuka ma ogromne powodzenie. Idzie dzień po dniu przy szalenie zapelnionej widowni i przy akompaniamencie hojnych oklasków i równie hojnych gwizdów. Jest to pierwsza moja sztuka, którą wystawiono w Dublinie po trzydziestu latach. Wtedy również wybuchła burza, a obecna nie uspokoiła się w pięć tygodni po premierze. Z czego się całym sercem cieszę, bo to wszystko ku dobru.

Ten zapalony bojownik liczy go-

bie 75 lat i nadal woli burze na wladowni od komplementów krytyków. W tym samym liście pisze dalej: *Trzeba uważać na pochwały, jak i na zarzuty; a nawet pochwały bywają niebezpieczniejsze, jeśli budzą zazdrość, która gotowa podważyć zdrowy rozsądek i rozumną unikiłość.*

Pewien krytyk angielski nazwał O'Casey'a „niewygodnym pisarzem“. Genialny Irlandczyk podchwycił oczywiście to określenie z całą satysfakcją. Istotnie, O'Casey nigdy nie starał się o to, aby być „wygodnym“ dla nikogo. Pozostał takim wbrew naciskowi wywieranemu między innymi przez panią Bernardową Shaw, która nalegała, aby „zaprzestał drażnić poważnych ludzi swoją śmiałością“. Przed laty O'Casey zrozumiał jasno — razem z Picasso, Joliot Curie, Aragone, Eluardem, Andersenem, Nexó i Dreiserem — że komunizm oznacza najpełniejszą służbę dla ludzkości, najpełniejszą wykorzystanie życia.

O'Casey jest obecnie jednym z redaktorów londyńskiego „Daily Worker“. W roku 1949, powołany do egzekutywy Brytyjskiego Komitetu Obrony Pokoju pisał: „Każdy, kto mnie zna, wie, że nie jestem człowiekiem wojny, chyba, że będzie chodziło o wojnę przeciw nędzy, chorobom i trwogom“. Przesładowano go za to. Właściciel domu wypowiedział mu nagłe mieszkanie po osiemnastu latach pobytu.

Alle Sean bynajmniej nie jest tym przygnębiony. Ostatni, szósty tom jego autobiografii pisanej w trzeciej osobie kończy się słowami:

Jaki toast wzniesiemy? Za przeszłość, za teraźniejszość, za przyszłość? Napijmy się za tę całą trojce — za życie, które obejmuje i dzień miniony i chwilę obecną i jeszcze jutro: Oto Sean z posiadałymi włościami, opuszczającymi go siłami, po zachodzie słońca, gdy już tylko pogodny, ostrzegawczy blask gwiazdy wieczornej ma przyswieca, oto Sean pije za życie, za wszystko, czym ono było, czym jest i czym jeszcze będzie. Hurra!

przekład ANNY BIDWELL

Sean O'Casey: „Cień bohatera“. Tragedia w dwóch aktach. Przetłumaczył Zygmunt Hubner i Bronisław Pawlik. Wiersze w przekładzie Juliusza Żulawskiego. Reżyseria: Zygmunt Hubner i Bronisław Pawlik. Dekoracje: Romuald Nowicki. Kostiumy: Irena Nowicka. Premiera polska w Teatrze Współczesnym w Warszawie.

Fernand Léger

Fernand Léger zmarł 17 sierpnia tego roku. Wcześniej odeszli Bonnard, Matisse, Laurens. Żyją i jeszcze tworzą — Rouolt, Braque, Corbusier, Picasso — towarzysze Apollinaire'a, Majakowskiego — konstruktorzy nowej sztuki, nowego widzenia świata.

Zwykłą koleją rzeczy po konstruktorach idą technicy, ci nieswiadomi ich kontynuatorzy z hal fabrycznych, laboratoriów, rusztowań, pracownicy tworzący kształt nowego życia. Ale po twórcach przychodzi i imitatorzy — formalisci pozorów ich formy.

Lenistwo myśli wywoła reakcję skierowaną przeciw sztuce idącej z wiedzą. Komuna! sprawdzonej estetyki zastąpi trud walki o wolność w pełni prawdy. (F. L.) Wielkie treści społecznej rewolucji ubiera się w rekwizyty. Do spracowanej twarzy człowieka przypina się sztuczny grymas uśmiechu.

Potrzeba prawdy uderza jednak w kłamstwo sztuki. Czarne dymy i pożary Hidaiga — Orozco, spopielane ręce człowieka — głazu Siqueirosa. Biegna nocą chłopcy z drągammi Guttusa. Bohaterki Taslitzkiego umierają w barakach kacetów. I w kategoriach tragedii Getta — tłumaczy się dobrą wolę młodych, smutnych malarzy z Arsenalu.



F. LÉGER

Głowa kobiety — 1927

Szczera i konieczna, ale nie jedyna droga sztuki naszej epoki.

Czytam ostatnio wzmianki w prasie o śmierci członka Partii francuskiej, bojownika o wolność i malarza.

Czytam tekst oficjalnej kondolencyjnej depeszy ministra do wdowy po Léger.

Widzę i czuję lekceważący gest profesora wobec dzieła malarzkiego Léger.

To za mało i za dużo.

*

36, rue Notre - Dame - des - Champs. Kręcone schody. Léger kończy rozmowę z młodym człowiekiem. Wchodzi węgiel i sypie węgiel do skrzyni. Léger bierze szcztokę i zmiata miał węglowy z podłogi. Zaczyna pokazywać obrazy, zdawia i przesuwa wielkie płótno. Krótki komentarz i następny obraz. Przy pracach wykonywanych w okresie emigracji w N. Yorku Léger spokojny dotąd, nagle podnosi głos, czerwienięce się, burzenia, wygłasza płomienną mowę o kulturze — śniadania. Teraz we o kulturze — śniadania. Teraz jest pełen uśmiechu. „Patrzcie na malowałem tam z nostalgii pudełko francuskich sardynek i zwój sznura”. Po chwili przynosi ze stołu rysunki „koniec mozaikę do frontonu kaplicy”. „Długo szukałem formy dla Wieży z Kości Słoniowej. Teraz pracujemy z Corbusier. W górach na wyspie jeziora odbije się w wodzie biała architektura pokoju. To wielkie szczęście — podporządkować się dziełu, ludziom, zadaniu”.

Trzy lata byłam daleko od tej rozmowy. Zostały jednak i dobre doświadczenia z tego czasu zapomnienia i rozstroju.

Dziś stoją spokojnie oświetlone proste zdania. Szczery powód, sens działania malarzkiego — radość poznawania i konstruowania, poetyka przygody tworzenia. I chyba jeszcze jedno — konieczność odczytywania wszelkiej mistyfikacji życia i sztuki.

Patrząc dookoła chcemy przeciw widzieć rzeczy w słońcu i świetle, ostro i wyraźnie, słyszeć w ciszy i rytmie każdy oddzielny dźwięk koloru.

Obraz — to przecieży układ pojęć i kolorów — ustawionych w stosunku i do zielonego drzewa, błękitu nieba, czerwonego kwiatu

BOHDAN URBANOWICZ

i do mknącego czarnego motocyklisty po torze białego stadionu.

Obraz to realność w stosunku do realności natury i rzeczy tworzonej przez człowieka. Wydaje mi się, że tu tkwi istota nowego malarstwa.

Twórczość Légera sprawdza się dziś w kształcie życia współczesnego, naszego codziennego otoczenia. Dopełnia się ją jasnością i tamtą szczerą, ciemną dramatyką życia.

„Kiedy patrzę na obraz Légera, jestem zadowolony” pisał Apollinaire.

Oto powód moich uwag o Fernand Léger.

Dawno nie oglądałem obrazów Léger'a. Nie znam istotnych dla jego twórczości prac w architekturze. Siegam po reprodukcje, czytam artykuły, tłumaczę jego wypowiedzi, zdania przyjaciół o jego dziele.

Obraz Légera na pierwszy rzut oka zaprzecza wszystkim naszym akademickim pojęciom malarstwa. Uderza ostrość walorów, zjadliwość barw. Léger maluje twardo, jakby schematycznie i omal oschle. Nie ma tu przejść, pasażów kolorystycznych. Abstrakcyjnie założone białe lub kolorowe, od tła wybiegają

sztucznych jest naturalne i konieczne, bo żyć w prawdzie surowej to przymus, którego człowiek stara się uniknąć za wszelką cenę” (F. L.).

I Léger, grą kształtów i kolorów, będących wszak wnioskami z realności, przekreśla tę oczywistą i surową realność i tworzy obrazowość radosną, prymitywną i dźwięczną poezją. Kolory sztuczne, żywe i wesole, przedmioty materialne, ściśnięte do ich zasady i ich istoty obiektywnego charakteru.

Interesuje go przede wszystkim jedność i struktura („zbrojenia”) obrazu, złożonego z syntetycznych elementów trójwymiarowej realności. Przedmioty porządkuje na kierunkach linii prostych, ukośnych i okrągłych — zestawia je w zmianach wielkościowych, wariacjach rytmicznych. Obrazy Légera robią czasami wrażenie abstrakcyjnych, ale zawsze odkryjemy tam źródło doświadczenia i wizualnego doznania rzeczywistości. Szuka Léger natychmiastowego efektu działania, nie ma w jego malarstwie z mistyki czy misterium surrealizmu.

Lata wojny przeżywa Léger w wojsku i na froncie — koniec wojny jest przełomem zarówno w jego postawie malarzkiej jak i społecznej. „Cztery lata wojny były dla mnie rzeczywistością oślepiającą i całkowicie nową: opuściłem Paryż w pełni abstrakcyjnego myślenia, w epoce uwalniania się malarstwa... Bez przejścia znalazłem się z całym ludem francuskim, moi nowi towarzysze to byli górnicy, robotnicy, rzemieślnicy” (F. L.).

Léger był zawsze malarzem — przypadkowe nawet doświadczenie zdecydowało o perspektywie jego dalszej drogi. „Byłem olśniony przez zamek armaty 75, otwarty w pełnym świetle — magla światła na białym metalu” (F. L.). Maluje żołnierzy grających w karty. A potem okres „maszynizmu” — zwrótnice kolejowe, fragmenty maszyn, konstrukcje architektury, a wreszcie jeden z przełomowych jego obrazów — „Miasto” — manekiny, postacie ludzkie jak manekiny, fasady domów, okna, słupy dymu, fragment reklamy, schody, most, balustrada... Léger wyraża tutaj bezład dzisiejszego życia miejskiego, buduje jedność pojęcia o mieście współczesnym z zespołu elementów dostrzeżonych i zapamiętanych. Léger jest świadom chaosu, w którym dziś człowiek żyje, usiłuje więc wszystkie elementy codzienności zachować, wzajemnie je pogodzić i ustosunkować.

Nie jest to miasto Utrilla, czy uciekające nostalgicznie perspektywami miast de Chirico. U Légera miasto jest zobaczone obiektywnie i surowo. Znane znaki, bezpośredni obraz, proste doświadczenia. Jest tu i element humoru i wyobraźni, a przede wszystkim jakaś zdrowa, prosta i zrozumiała awantura malarzka.

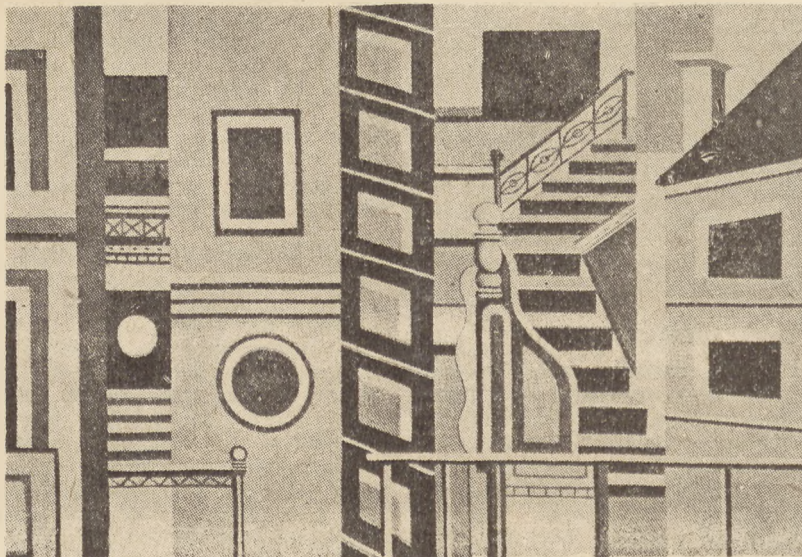
Léger ze swobodą stosuje czyste kolory, lubi aksamitne czernie, olśniewające biele. Przetwarza wulgarnie codzienne przedmioty w inną rzeczywistość „sztucznego raju”.

W 1920 r. poznaje Corbusiera, domaga się od niego „przeźrzeni muru”.

Pierwsze jego prace w pawilonie Corbusiera — to wielkie malowidła ściennie, statyczne, o formach geometrycznych i czystych kolorach. Kompozycja nie zrywa z architekturą, malarstwo jest „wielką siostrą” architektury. Léger i Corbusier odkrywają zasadę „wolnego koloru”. Zrytmizowane płaszczyzny koloru tworzą nową przestrzeń muru, kolory działają naprzód i w głąb ściany. Kolor może zmienić mur zewnętrzny i wewnętrzny architektury.

„W małych mieszkaniach, gdzie żyją robotnicy, i-t-niej potrzebą przestrzeni. Okno daje przestrzeń. Człowiek o skromnych zarobkach nie może stworzyć przestrzeni — wyzwoleńcy za pomocą pięknego obrazu na ścianie. Powierzchnia żywego koloru — światła, winna stać się koniecznością życiową. Nie dotąd na serio w tym kierunku nie zrobiono” (F. L.).

Problem wyrażenia nowej przestrzeni i ruchu pochłania teraz Légera całkowicie. W 1924 r. z Douglasem Murphy realizuje film „Ballet Mécanique”. Przedmioty i ich fragmenty poruszają się w takcie zegara czy wahadła, zestawienia form, rzeczy wyodrębnione z wszelkiej atmosfery, z określonej przestrzeni.



F. LÉGER

Kompozycja ze schodami



F. LÉGER

Studium tańca

„Les objets dans l'espace”. Przedmioty w przestrzeni, przedmioty zawieszone, występujące i uciekające w głąb, grające różnościami formy, różnicami skali, koloru i waloru. Swoboda gry kontrastów, skojarzeń przedmiotów, akrobatyka przestrzeni, zabawa przedmiotów coraz bardziej radosna, pogodna i jasna. Coraz więcej bogactwa form. „Fleurs et papillons” — kwiaty i motyle. Coraz częściej pojawia się postać ludzka, początkowo bez twarzy, bezimienna. Ale Léger do końca będzie walczył o jej zindywidualizowanie. „Ekspresja była dla mnie elementem zbyt sentymentalnym. Postać ludzką widziałem nie tylko jako przedmiot, rzecz, ale znajdując maszynę tak plastyczną, chciałem dać postaci ludzkiej równą plastyczność” (F. L.).

Léger walczył o nową koncepcję malarstwa, chciał uwolnić się od wizji człowieka w konkretnych okolicznościach, chciał dać człowiekowi w obrazie generalizującym całość widzenia nowoczesnego świata.

Appollinaire tak mówi o Léger: „Jego malarstwo jest płynne jak morze, krew, rzeki, deszcz, kielszek wina, jak łyż nasze z potem wielkiego wysiłku...”

Léger był malarzem stalugowym, malarzem ściennym, był ceramikiem, projektował i tworzył witraże, plakaty, dekoracje filmowe, teatralne i okolicznościowe.

W tematyce następuje wyraźna ewolucja. Od maszyny, od człowieka manekina Léger podejmuje tematykę pracy. „Konstruktorzy”. Ostatnio jego prace opowiadają już o odpoczynku, odprężeniu i zabawie człowieka. „Niedzielnicy cykliści”, „Odpoczynek na wsi”, „Wielka parada”, wielki relief ceramiczny „Kobiety i papugi”. — Na manifestację pokojową w Palais d'Hiver wykona kompozycję „Le poème en objet” do wiersza Paul Eluarda „J'écris ton nom Liberté”.

Léger rozmawia z André Verdet.

„Mój pierwszy szkic na płótnie czy papierze jest instynktowny, prawie o oczach zamkniętych. Bągrze. Nagle rzecz się umiejscawia, albo przypomina. Chwytałem ją, bez względu czy jest na stole, czy na

drodce. Nie pracuję bezpośrednio na płótnie — studia za studiami, kawałek po kawałku wnoszę do obrazu tak jak montuje się motor czy dom. Nie można absolutnie przewidzieć co wyjdzie. Szukam w kompozycji co mogę odjąć, dorzucić, co dodać do rąk — balonik... Wprowadziłem papugi, jedną w ręce stojącej kobiety, drugą w ręku chłopca. Ale wtedy musiałem zrobić więcej zmian, różnic, chciałem zrobić mniej monumentalnie, bardziej czinnie — musiałem zmienić „zbrojenie” obrazu. Punkt wyjścia był bardzo prymitywny”.

„Ja nie jestem zdolny” powie Léger innym razem.

„Jadąc do Włoch nie siedłem oglądać ani Veronesa, ani Tintoretta czy Rafaela. Nie interesują mnie, nie jestem ani amatorem ani eklektykiem. Należy uniknąć rozpraszania się. Renesans miał dwóch geniuszy. Po nich inni już tylko pieszczą dzieło, myślą o mecenasie, przestają szukać, a dążą do pokazania okazałości swych sposobów. Artyści średniowiecza patrzyli plastycznie. Nie interesuje mnie malarstwo po XV wieku. Ale nie rozczarowuje mnie Piero della Francesca, Carpaccio — to budowniczy. Dziś oglądam Azteków w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, sztukę Prekolumbijską. Oni są niezbędni dla mnie, pożyteczni, oni są na mojej drodze” (F. L.).

„Nowa sztuka się pojawia, zajmuje miejsce i dorzuca wartości do dzieł epok minionych. I rzecz ciekawa, dostrzega się później, iż ta nowa sztuka nie jest tak rewolucyjna, okazuje się, że jednak nawiązuje do starożytnych tradycji, z którymi się walczyło w pełnej samotności, aby się od nich uwolnić”. (F. L.)

„Czy wierzę w przyszłość malarstwa stalugowego? Trudno odpowiedzieć. Wierzę, że malarze chcą malować na wielkich płaszczyznach. Obraz stalugowy wielu niezadowolalo. Ale malarstwo ściennie i malarstwo stalugowe to dwie różne dziedziny. Jedność artysty odnajduje się, odkrywa swój styl w tych dwóch dziedzinach. Są malarze, którzy nie odróżniają tych dwóch dziedzin malarstwa. Myślę, że. Malarstwo ściennie jest bez wymiarów, obraz stalugowy jest ograniczony. Bo można towarzyszyć ścianie, można ją zniszczyć, można stworzyć nową przestrzeń. Twierdzą, iż w zasadzie malarstwo ściennie służy do tworzenia nowej przestrzeni we wnętrzu lub budynku publicznym. Ca reszte. Obraz stalugowy jest rzeczą, którą można przenieść. C'a voyage. Malarstwo ściennie stawia problem jego adaptacji z architekturą. Technika się zmienia. Dzieło 4 x 4 może być dziełem zbiorowym lub jednostki. Architekt może mi powiedzieć: Léger chciałbym mieć swój obraz. Dobrze, to jest polecenie. Ale o ile wybiera się jego miejsce. wówczas już chodzi o kolektywną pracę” (F. L.).

„Idziemy coraz bardziej ku malarstwu ściennemu, bo ono reprezentuje przyszłość, życie i potrzeby całego społeczeństwa, kieruje do witrażu, mozaiki, ceramiki. Lurcat stał się tkaczem, Picasso jest w Vallauris. Koniecznością jednak jest, aby malarze weszli w prosty kontakt z ludem. Robotnicy nie ma-

ją chwili odprężenia nawet w niedzielę i święta. Kiedy zrobi się na świecie pogodnie i ładnie, idą spacerować w naturze aby trochę odechnąć. Czy pójdą do muzeów? Ich płuca żądają czegoś szerszego. Wówczas roją artystów jest wkroczyć do robotników, do ich fabryk i mieszkań. Przed śmiercią chciałbym malować fabrykę” (F. L.). Nie namalował.

„Jeżeli w fabryce spotkacie piękne, świeże kolory, przepędzicie kurz i szarość — jeżeli da się plamy kolorów jak kwiaty, czy to nie będzie piękny bukiet, czy to nie będzie spiewać jak piękna muzyka, czy to nie stworzy atmosfery radości, rytmu, czy to wam nie pomoże? Jestem pewien, że poczujecie się lepiej. Kolor jest tak piękny, tak toniczny. Jestem pewien, że będzie działać dobrze na wasze zdrowie. Szczęśliwy jak ryba w wodzie, jak ptak w powietrzu, szczęśliwy jak człowiek na ziemi”.

Dalej (powiada Léger. „Na wystawie 1937 r. organizatorzy zgromadzili architektów i malarzy i zapytali co zrobić, aby pozostał jakiś trwały ślad z wystawy. Wówczas powiedziałem — dajcie mi bezrobotnych Paryża, zeszkrobiemy szarości miasta, zrobimy je białe, całkowicie białe — a w nocy na ulicach wystawimy reflektory, rzucające na białe domy kolory. Czy wyobrażasz sobie biały Paryż — a potem ulica czerwona, ulica błękitu, ulica żółta. Polichromowany Paryż, wiele zieleni i wiele wody” (F. L.).

„Miasto przyszłości, gdzie zgoda istnieć i rzeczy układa się jak na muzycznym papierze, gdzie śpiew dyscyplin będzie tworzył ton i fantazję” (F. L.).

„Miasto zwycięskie i płomiennie, nowe jak chorągiewka. Miasto, gdzie fabryki na przedmieściach będą tak piękne jak domy — gdzie domy będą białe, bloki światła zanurzone w parkach, zielen — miasto melodyjne. Mury mówiące kolorem wypowiedzą się w radości, w pełnym powietrzu. Opowiedzą o jasnej pracy, o jasnym wypoczynku. Mury będą same jasnymi oknami, otwartymi na życie. — Życie jak niebo, jak wieś, jak las, jak wody biejące — woda płynnie i błękit nad nią. Tak stary — dzień, życie będzie jak fanfara płomieni kolorów, a kolory będą płomieniami...”

Erenburg o Fernand Léger: „Mądrość Wschodu mówi: Kiedy karawana zawraca — to co było od głowy znajduje się od ogona. Ta wygodna mądrość jest przyjmowana przez wielu teoretyków sztuki i snobów. Naprawdę, karawana nie zawraca w tył. Kocham Légera, bo on nie przyjął tej wygodnej mądrości. Trudno dziś mówić o wartościach szkół artystycznych, czy o zasługach tego lub drugiego. Lepiej powiedzieć wahającym się, że karawana nie zawraca nigdy. I oto dlaczego Léger ścisła ręką swych starych towarzyszy”.

Fragmenty artykułu, którego całość ukaże się w „Przeglądzie Artystycznym”.

W poszukiwaniu prawdy

czyli: na czym budować naszą humanistykę

Dokończenie ze str. 1

Kilich rzeczywistych faktów, nie uwzględniając ich specyficznych właściwości, straciłaby swój ogólnobowiązujący charakter.

O PEWNYM PRAWIE LOGIKI

Często w wyrażaniach i niedopowiedzianych zdaniach słyszy się inną wątpliwość — czy tylko marksizm prowadzi do prawdziwych sądów, do prawdziwych odkryć naukowych?

Bogate doświadczenia nauki światowej przekonały nas, że tylko oparcie o założenia materializmu dialektycznego i historycznego daje naukowe podstawy naszej wiedzy o świecie. Mimo to na pytanie wyżej postawione odpowiemy przecząco. Przy ocenie tradycji kulturowej, przy wartościowaniu ogólnoludzkiego dorobku musimy pamiętać, że również ludzie stojący na całkowicie fałszywych pozycjach teoretycznych, stosujący fałszywe metody poznawcze dochodzili często do słusznych wniosków, wypowiadali prawdziwe sądy. Tym którzy zdziwią się jak to jest możliwe — przypomnimy pewne prawo logiki, że zrozumieniem któregoś zła studenta mają wiele kłopotu. Prawo to mówi: z kłamstwa prawda może wynikać, z prawdy kłamstwo — nie. Potwierdzeniem tego na pozór tylko dziwnego zjawiska są doniosłe odkrycia naukowe w różnych dziedzinach dokonywane z fałszywych założeń metodami skierowanymi ku innym rozwiązaniom.

Gdyby nie to, czyż nasze zainteresowanie myślą odległych pokoleń byłoby uzasadnione, czy miałyby dla nas wartość prace współczesnych burżuazyjnych uczonych?

Zapewne nie jest łatwo w wzburzonym morzu fałszów szukać pereł prawdy, ale odpowiedzieć można: kto się boi utonąć niech nie wybiera się na połów.

O POLITYCE I PANU JOURDAIN

Czy możemy powiedzieć, że metodologia badań humanistycznych, opierająca się na teorii walki klas, w obecnym stanie opracowania, zasobem pojęć, stwierdzonych związków między zjawiskami pozwala nam bez reszty objaśnić wszystkie zjawiska nadbudowy? Oczywiście, że nie. Byłoby to zresztą niemożliwe — metoda badań może rozwijać się, bogacić tylko wraz z badaniami. Teoria walki klas ma doskonale rozwiniętą metodę badania zjawisk ekonomicznych, społecznych, zjawisk pozostających w bliższej zależności od bazy. Znacznie słabiej opracowane są jej konsekwencje dla badań w dziedzinie kultury.

Twórcy teorii walki klas niejednokrotnie podkreślali specyficzny charakter zjawisk nadbudowy, wskazywali, iż droga od bazy do nadbudowy jest długa i złożona.

Czy historia ruchów społecznych objaśnia nam zjawiska z dziedziny estetyki? Nie. Czy najlepiej opracowana historia gospodarczo społeczna objaśnia nam rozwój literatury? Również nie, acz jej wyniki są niezbędne przy badaniu zjawisk kultury.

Ale gdyby ktoś na tej podstawie żądał oderwania się od teorii walki klas przy badaniu zjawisk kultury — przypomniałby człowiekowi, który widząc wnoszący się do góry balon żąda obalenia teorii powszechnego ciężenia.

Niektóre sformułowania prof. Chałasińskiego wskazują na b. zasadnicze niezrozumienie charakteru i metodologicznej roli teorii walki klas. Na przykład: „...nie byłoby nauki ani w przeszłości ani jej rozwoju obecnie, gdyby do każdego aktu myśli uczonego i do całego procesu poznania przenikała integralnie polityka. Nie byłoby w ogóle kultury, gdyby o jej powstaniu i rozwoju decydowała wyłącznie walka klas”.

Nieporozumienia zgromadzone w tym zdaniu są poważnym oskarżeniem naszych marksistów, że szeregu podstawowych spraw nie zdołali publicznie przedyskutować.

Przecież walka klas (w społeczeństwach klasowych) toczy się niezależnie od subiektywnej świadomości ludzi! Co to znaczy „przenikała integralnie”? Czy to jest lek, aby uczony nie musiał ciągle myśleć np. o uchwałach IV Plenum? Teoria walki klas twierdzi, iż myślimy politycznie zawsze, tak jak pan Jourdain (nie o tym nie wiedząc) mówił prozą.

Trzeba zrozumieć, że marksizm broni Boże nie zwęża wszystkiego do „polityki” — na odwrót rozszerza pojęcie „polityki” na wszystkie zjawiska kultury. Nie potrzeba dodawać, iż takie pojęcie „polityki” nie ma nic wspólnego z potocznym tego terminu znaczeniem. Jeśli nie chcemy pójść w mistykę musimy stać na stanowis-

ku determinizmu — uznać, iż zjawiska kultury są jakoś determinowane przez całokształt warunków, w których powstają.

Zgodnie z historycznym doświadczeniem uznajemy, iż podstawowym motorem rozwoju społecznego jest walka klas. Jeśli zaś w rozwoju zjawisk w łonie społeczeństwa odrzucimy zasadę pluralizmu (że np. jednymi zjawiskami rządzą materia, innymi pozaziemski duch) — musimy uznać, iż naczelną siłą rozwoju walka klas oddziałuje na wszystkie zjawiska, jakoś je determinuje.

Uwaga: walka klas w tym szerokim ogólnie - humanistycznym znaczeniu staje się synonimem całokształtu zjawisk zwanych „życiem społecznym”. Znaczy to, iż walka klas nie rządzi zjawiskami kultury z zewnątrz, jak Zeus z Olimpu, lecz tkwiąc w samych zjawiskach, będąc z nimi tożsamą. Podkreślono słowo „jakoś determinuje” — ponieważ badanie jak je determinuje, jak długie i złożone są drogi przyczynowego oddziaływania — to właśnie podstawowe, piękne i twórcze zadanie naszej nowej humanistyki.

Ze zadanie to jest trudne widać po dwu objawach. Jedni chcieliby ominąć trudność z prawej strony, po prostu odłożyć walkę klas i w ogóle marksizm na bok, aby im w tych badaniach nie przeszkadzały, drudzy próbują z lewej — po prostu upraszczają sobie zadanie, skracają łańcuch przyczynowy i wprost kryteria i pojęcia z dziedziny ekonomiki i ruchów społecznych przykładają do wszystkich zjawisk kultury. Oczywiście obie drogi prowadzą na manowce, przy czym szkód tej drugiej również nie wolno nie doceniać.

SPÓR O KATEGORIE

Czy w badaniach humanistycznych potrzebne są i konieczne pojęcia nowe, nie występujące w innych dziedzinach badań? Na pewno tak. Na pewno marksistowska teoria estetyczna nie będzie tożsama z teorią walki klas, a historia sztuki nie będzie tożsama z historią rozwoju ekonomicznego.

Dlatego trochę zaskakującym nieporozumieniem jest spór między prof. Chałasińskim i prof. Schaffem o „kategorie”. Upraszczać można streścić tak: prof. Chałasiński twierdzi, iż marksistowska humanistyka ma za mało „kategorii” dla analizy zjawisk kultury. Prof. Schaff natomiast utrzymuje, iż nie brak „kategorii” — jest przeszkodą w badaniach humanistycznych. Ze sformułowań prof. Schaffa przebija lęk przed nowymi „kategoriami”, które groziłyby odejściem od marksizmu, od jego metodologii. O co tu idzie, zapyta zdziwiony czytelnik? Co to za magiczne „kategorie”, które zdaniem jednego dyskutanta niosą lekarstwo, zdaniem drugiego truciznę. Mamy pełne prawo przypuszczać, że prof. Chałasińskiemu nie idzie ani o kategorie w rozumieniu arystotelesowskim, ani też kantowskim. Nie idzie więc o kategorie jako „formy bytu”. U obu wymienionych filozofów istniała określona zamknięta liczba kategorii.

Kategorie, o których mówią o babę nasi polemici, to najprawdopodobniej pojęcia oznaczające zaobserwowane zjawiska i związki między zjawiskami. „Nowe kategorie” to w takim razie pojęcia oznaczające nowe odkryte zjawiska lub zachodzące między zjawiskami związki.

Jeśli powyższe przypuszczenie jest słuszne, nikomu nie przyjdzie na myśl twierdzić, że marksizm ma „dostęp kategorii”. Każde badanie, każde pogłębianie wiedzy nawet o znanych już faktach powinno prowadzić do stwierdzenia nowych związków i zależności między zjawiskami. Dadzą się one niekiedy zamykać w starych terminach (rozszerzając ich treść), często zaś tworzyć trzeba nowe określenia, pojęcia, „kategorie” dla ich nazwania. Nie nie wskazuje aby nowe, tak rozumiane „kategorie” groziły odejściem od marksistowskiej metodologii. Można to, jak wiemy, robić również przy pomocy starych.

Wydaje się, że właśnie obracanie się w kręgu dawno odkrytych związków i zależności musi prowadzić do dreptania w miejscu, do wulgaryzacji, do zwężania tak niezwykle bogatej problematyki kultury.

DWA NURTY I JEDEN POTOK

Właściwe rozumienie ogólnego charakteru teorii walki klas oraz metodologicznych konsekwencji tej teorii pozwoli rozstrzygnąć stosunkowo łatwo spór o to, czy w kulturze istnieją dwa przeciwne potoki rozwojowy. Dobrze jest pamiętać, że właśnie i jedynie marksizm potrafi wyjaśnić jak dwa przeciwstawne nurty w kulturze tworzą „jeden potok” kultury narodowej. Należy pamiętać o tezie Marksa, iż walka klasowa nie rozbiła społeczeństwa na dwa odrębne społeczeństwa, lecz przeciwnie, jest (w ustrójach klasowych) warunkiem

istnienia i rozwoju społeczeństwa.

Można domyślić się, iż w zastrzeżeniach prof. Chałasińskiego wobec teorii dwu nurtów poważną rolę odgrywa troska o tzw. zjawiska pośrednie.

Wydaje się, iż prof. Chałasiński broni tu prawa do jakiejś samodzielności tych sił społecznych w przeszłości i teraźniejszości, które (jak np. część inteligencji) nie były — przynajmniej w swoim subiektywnym przekonaniu — ani w obozie reakcji ani w obozie rewolucji. Tkwiły (czy błąkały się) gdzieś pośredku, miały własnych ideologów, oddziaływały na procesy kultury itd.

Na takie intencje wskazuje fakt, iż prof. Chałasiński w obozie sił demokratycznych współczesnej Polski widzi „trzy poważne nurty: komunistyczny, liberalno - postępowy i katolicko - postępowy”.

Czy teoria walki klas nie uznaje istnienia i nie uwzględnia w badaniach sił pośrednich między dwiema głównymi walczącymi klasami? Jak najbardziej. I Marks i Lenin udzielali im wiele uwagi a dokonana przez nich analiza roli elementów pośrednich pozwoliła w pełni zrozumieć złożoność procesów walki klasowej, na której to podstawie powstała skuteczna taktyka walki rewolucyjnej, która doprowadziła do zwycięstwa Rewolucji Październikowej. Nie kwestionując znaczenia elementów pośrednich teoria walki klas odmańwia samodzielności ich historycznej roli. Elementy pośrednie i ideologie przez nie utworzone mogą znaczyć w określonych historycznych momentach tylko stojąc po stronie jednej lub drugiej głównej siły klasowej.

Rola elementów pośrednich jest doniosłym zagadnieniem polityki. Opowiadając się po tej czy innej stronie mogą one przechylać szalę walk klasowych, ale to nie jest jeszcze potwierdzeniem samodzielności ich historycznej roli.

Czy istnienie elementów pośrednich między obozem burżuazji i proletariatu, czy stwierdzenie ich poważnego znaczenia w życiu społecznym i kulturalnym podważa teorię dwu nurtów? W żadnej mierze. Teoria dwu nurtów (tzn. szerzej — teoria walki klas) obejmuje i uwzględnia w pełni rolę wszystkich sił społecznych w takim stopniu, w jakim one w rzeczywistości rolę tę odgrywają.

Motywe wielu uproszczeń w badaniu roli sił pośrednich jest fakt, że właśnie w momentach rewolucyjnych kryzysów opowiadają się one przeważnie po stronie reakcji. Ten fakt badacze marksistowskie często rzutują na inne układy historyczne, również i na te kiedy rola ich, rola głoszących przez nie ideologii, była (mniej czy więcej) inna.

Dotykamy tu m. in. zagadnienia postępowości liberalizmu w pewnych okresach. Wiadomo, podkreślił to prof. Schaff, że postępowość nie jest kategorią abstrakcyjną, oderwaną od określonych warunków, nie daje się przenosić mechanicznie ani w czasie ani przestrzeni. Te same idee zmieniały swój charakter w ciągu lat, a w okresach ostrych walk klasowych — nawet w ciągu miesięcy. Jeżeli zaś ktoś stosuje antyhistoryczną, dogmatyczną metodę przy ocenie roli jakiegos zjawiska z dziedziny idei należy go odpowiednio pouczyć.

Obrona jakiegś odrębności czy samodzielności trzeciego nurtu prowadzona jest przez prof. Chałasińskiego na b. grząskim gruncie. Poprawne rozumowanie musi doprowadzić do postawienia pytania czy „trzeci nurt” (np. liberalizm) jest jakoś związany z toczącą się walką klas (a więc z całym życiem społecznym), czy też jest czymś tożsamym z generem różnym od dwu pozostałych — rewolucyjnego i reakcyjnego. Odpowiedzi możliwe są dwie. Albo prof. Chałasiński przyzna, że ów trzeci nurt bierze w jakiś sposób udział w toczącej się w społeczeństwie walce między dwoma głównymi nurtami, a wtedy zgadza się z prof. Schaffem — obaj stoją na gruncie walki klas; albo odpowie, że trzeci nurt u udziału w walce klasowej nie bierze (N. B. — czy wtedy może mieć zastosowanie pojęcie postępowości?) soki żywotne swej ideologii, swej postawy czerpie skądindziej. Wtedy musi odpowiedzieć jeszcze jedno zdanie, że proletariatu i burżuazji korzenie swe mają w ziemi (w stosunkach społecznych), zaś trzeci nurt wyrasta prosto z nieba. C. b. d. d.! Jest przecież w owym trzecim nurcie sporo ludzi, którzy swą ideologię reklamują jako bezpośrednią retransmisję chorów archaicznych.

SPÓR O SZKOŁY

Z tych samych mniej więcej przesłanek wypłynął spór o możliwość istnienia szkół wewnątrz marksizmu. Dawno już stwierdzono, podkreślali to z całą siłą klasycy marksizmu - leninizmu, że warunkiem koniecznym rozwoju nauki jest swoboda krytyki, swoboda ścierania się poglądów. Czy oznacza to relatywizm poznawczy, czy jest to równoznaczne z twier-

dzeniem, iż w tej samej sprawie mogą istnieć różne prawdy? Oczywiście, że nie. Oznacza to, iż spośród ścierających się poglądów tylko jeden jest prawdziwy. Ale, aby dojść do niego, należy po pierwsze mieć swobodę szukania, po drugie wypróbować go w ogniu krytyki. Jeżeli z dwu ścierających się poglądów oba wydają się nam (jakoś) prawdziwe — to znaczy iż nie jest prawdziwy żaden.

Czy zatem (w ramach swobody badań) dopuszczalne są w marksizmie szkoły? Pytanie żenujące. Przede wszystkim musielibyśmy wiedzieć co to znaczy. Czy w takim sensie jak mówimy „szkoła marksistowska”, „szkoła idealistyczna”, czy wężej: „szkoła fizykalistów”, „szkoła fenomenologów” itd.? Oczywiście pytanie takie nie miałoby sensu.

Ale przecież jest w potocznym użyciu i węższe pojęcie szkoły. Jeżeli toczy się polemika o szersze zagadnienie i każde z dwu ścierających się stanowisk ma krąg zwolenników — mówi się wtedy również o „szkole”. Szkoła taka bądź zanika po rozwiązaniu sporu, bądź też ustala nieco odmienny zakres (przedmiot) badań dla siebie. Mówimy tu o szkołach na gruncie tej samej „aksjomatyki” i tych samych założeń metodologicznych. Czy o takie pojęcie szkoły idzie prof. Chałasińskiemu? Nie wiemy. Na dnie walki przeciwko „monopolowi jednej szkoły” leży znów (przepraszam) elementarne nieporozumienie. Jeśli prof. Chałasiński mówi o „monopolu” w płaszczyźnie praktyki administracyjnej pewnych instytucji, zagadnienie nie wymaga teoretycznych rozważań. Ale co znaczy zarzut „monopolu” pod adresem marksizmu? Oznaczać może mniej więcej tyle: marksizm nie stwarza dostatecznej podstawy do badania wszystkich zjawisk na terenie humanistyki, trzeba pozwolić uczonym na wykraczanie poza dozwolony przez niego krąg i uzupełnianie go (marksizmu) tezami, teoriami, problemami itp. czerpanymi z zewnątrz.

W sprawie „monopolu” zauważmy, że ukazywały się u nas i ukazują prace nawet dość daleko rozmiągające się z marksizmem, że toczy się od dłuższego czasu niezwykle ożywiona dyskusja w różnych dziedzinach naszego kulturalnego życia. Wypowiadane w niej poglądy nie zawsze należą do „jednej szkoły”. Jeżeli zdarzają się wypadki ograniczenia swobody badawczej, tłumienie krytyki, należy je zwalczać. Ale jednocześnie obaj dyskutanci zgadzają się, że pożytek swobody poszukiwań i krytyki zależy od intelektualnej, naukowej rzetelności, od dążeń, aby pojęcia jakimi szermujemy odpowiadały elementarnym rygorom myślenia.

Właśnie w sprawie monopolu. Warto by upowszechnić już wśród pracowników nauki tę elementarną tezę: marksizm daje ogólną teorię rozwoju społecznego, stwarzając naukowe podstawy dla budowy metodologii badania wszystkich dziedzin zjawisk zachodzących w łonie społecznego życia. Przecież marksizm nie przystosowuje do siebie prawdy lecz na odwrót — sam „przystosowuje” się do prawdy. Nie ma i być nie może (ex definitione) takiej prawdy, która byłaby niezgodna z marksizmem. Można, parafrazując pewną starą metodę dowodzenia powiedzieć: jeśli ktoś znajdzie prawdę niezgodną z marksizmem — uczynę go jej posiacaczem.

Oczywiście zwięźnięcie i dogmatyzowanie utrudnia nieraz zrozumienie tego charakteru marksizmu. Zarówno bliskich jak i dalekich marksizmowi razi spotykane niekiedy u marksistów zdanie: „ten sąd jest niezgodny z marksizmem — a więc jest fałszywy”. Czy słusznie razi to zdanie? Jak najślusniej. Przecież ono właśnie wpływa z antymarksistowskich założeń — jest wzorcową tezą dogmatyzmu.

Jak powinno brzmieć rozumowanie? „Ten sąd jest fałszywy, a więc niezgodny z marksizmem”.

Czy jednak są możliwe „szkoły” na terenie marksizmu? Zdaniem piszącego te słowa — nawet pożądaną. Np. warto, aby w łonie naszej historii literatury zarysowała się „szkoła”, która położyłaby większy nacisk na badanie rozwoju literatury. Tymczasem nasze podręczniki są historią poglądów społecznych naszych pisarzy. I to jest potrzebne, ale naprawdę nie wyczerpuje zagadnienia.

O NIEKTÓRYCH SKUTKACH UZUPEŁNIANIA MARKSIZMU

Jeśli słusznie bronimy marksizmu przed ciasnotą i dogmatyzmem — pamiętać należy, iż nie są to jedyni wrogowie nauki. Nie mniej groźne dla rozwoju badań naukowych są wszelkie próby przeniesienia ich w krainę całkowitej dowolności. Humanistyka jest pod szczególnym ostrzeżeniem wszelkiego autoramentu idealistycznych pomysłów i teoryjek. Ich ponetność płynie często stąd, że zwalniali one badacza od ścisłych

rygorów myślenia, dają nieograniczone pole fantazji.

Przeczytajmy takie zdanie prof. Chałasińskiego: „Prawdziwy jest również pogląd, wedlug którego chrześcijaństwo i komunizm są istotnymi nurtami ścierającymi się w kulturze Europy współczesnej, lecz takie dwunurtowe ujęcie nie pokrywa się z podziałem na nurt politycznej reakcyjny i politycznie postępowy”.

Ileż tu niejasności, ile sądów wątpliwych i fałszywych, ile zagadnień źle postawionych i nazwanych! Przeliczmy niektóre tylko. 1) co autor rozumie przez chrześcijaństwo, a) czy i w jakiej mierze utożsamia je z katolicyzmem, b) czy rozległy wachlarz stanowisk ideowych w łonie katolicyzmu ściąga do wspólnego mianownika, c) jeżeli tak, to czy ten zabieg jest dopuszczalny, d) jak autor sobie radzi z objęciem jednym terminem niezwykle zróżnicowanego zbiorowiska wszystkich kierunków i odcieni, do których można przywiązać nazwę „chrześcijański”, i wreszcie e) czy wobec tak głębokiej niejasności tego terminu można go z terenu propagandy (gdzie go się używa i nadużywa) przenosić na teren nauki? 2) Nie jest prawdziwym poglądem, że głównymi antagonistami są komunizm i chrześcijaństwo (jest to jedena z tez burżuazyjnej propagandy), ani na płaszczyźnie ekon. - społecznej, ani na płaszczyźnie kultury (sprawa wymagałaby osobnego omówienia), 3) nie jest również prawdziwym poglądem (o czym już była mowa), że udział w toczącej się walce więcej niż dwu dających się wyodrębnić kierunków przeczy teorii dwu nurtów. Itd, itd...

Czy to znaczy, że chrześcijaństwo (zdaje się, że idzie przede wszystkim o katolicyzm) nie istnieje, nie odgrywa roli w toczącej się współczesnej walce? Istnieje i odgrywa. Trzeba jednak niezwykle wystronnych narzędzi badawczych, aby to złożone zagadnienie postawić zgodnie z wymogami nauki. W każdym razie ani na płaszczyźnie ekonomiki, ani ruchów społecznych, ani wreszcie kultury nie ma takiej, jako tako poprawnie zbudowanej „kategorii” która by jednocześnie objęła wierzącego robotnika wioskowego, francuskiego postępowego katolika, przywódcę chrześcijan (!) Adenauera czy kardynała Spellmana — choćby wszyscy oni uprzyzwili twierdzili, że są chrześcijanami. Niemożliwe, aby prof. Chałasiński tak głęboko wtajemniczony w zagadnienia socjologiczne, nie zauważył, że termin ten w każdym z wymienionych wypadków znaczył będzie co innego.

Niechaj to będzie chlubą marksizmu („szkoły marksistowskiej”) że mimo, iż powoli i z trudem rozwija badania w niektórych dziedzinach kultury — to jednak jego metoda nie dopuszcza na teren nauki pojęć i terminów tak nieokreślonych i mętnych i od razu na wstępie wprowadzających w błąd.

Odrzucić trzeba z góry tendencje sugerowane niekiedy a dające się ująć: „marksizm badajmy kategoriami marksistowskimi a np. chrześcijaństwo — chrześcijańskimi”. Takiego zabiegu nie wytrzymałyby nawet najbardziej eklektyczni liberalizm.

Do tego samego typu nieporozumień płynących z przejmowania pojęć i problemów z burżuazyjnej humanistyki należy taka np. wypowiedź prof. Chałasińskiego: „fundamentalnym rysem kultury XIX w. jest konflikt indywidual-

ności i społeczeństwa”. Mimo pozornej zrozumiałości wcale nietatwo jest powiedzieć, co zdanie to znaczy, jeśli się wobec użytych w nim pojęć zastosuje rygory logicznego myślenia i jeśli uwzględni się to, co nauka współczesna wie o indywidualności, o społeczeństwie i o fundamentalnych rysach kultury XIX w.

Dobrze jest pamiętać, że ci sami którzy takie problemy stawiali, dostrzegali subtelne poruszenia „duszy ludzkiej wyrwającej się z więzów nałożonych przez społeczeństwo” — przejawiali niezrozumiałe krótkowidztwo nie dostrzegając walki klas, która przez cały XIX wiek wstrząsała Europą, obalała rządy i ustroje, popychała naprzód dzieje ludzkości. Czy to znaczy, że nie ma takiego problemu jak stosunek jednostki i społeczeństwa? Na pewno jest, ale jeszcze bardziej na pewno nie ten „konflikt” jest „fundamentalnym rysem kultury XIX w.”.

Jeśli badacz obcujący z burżuazyjną nauką ma wobec czegoś zachować ostrożność, to nie wobec prawd przez nią odkrywanych (bo te zawsze będą cenne), nawet nie wobec jej fałszów (te na solidnym warsztacie łatwo zdemaskować), lecz wobec „tawianej przez nią problematyki”. Ona jest kwintesencją filozoficznych założeń i praktycznych celów. Właśnie problematyka burżuazyjnej nauki służy ukrywaniu fałszywości jej podstaw i nieadekwatności jej metod, właśnie problematyka wpędziła i wpędza burżuazyjną humanistykę w ślepy zaułek. Zeby użyć jaskrawego porównania — przy określonych założeniach ogólnych i przy określonych metodach dowodzenia — problem ilu diabłów pomieści się na końcu szpilki, przestaje być absurdalny, staje się przedmiotem naukowych dociekań.

W SPRAWIE

„BEZINTERESOWNOŚCI”

Na dnie wielu polemik dokola marksistowskiej humanistyki można wyczuć wątpliwość: czy marksizm ze swą teorią walki klas zostawia miejsce dla zjawisk „bezinteresownych”, tzn. takich, które w jakiś dostrzegalny sposób nie wynikają z toczącej się walki i nie biorą w niej udziału. Dotyczy to sztuki, która trwa wiecznie, dotyczy to wysiłku owego myśliciela, o którym pisze prof. Chałasiński, a który przecież nie zawsze pamiętał o toczącej się walce.

Wydaje się, że każdy kto rozumie metodologiczny sens teorii walki klas w dziedzinie badań humanistycznych, będzie się czuł zwolniony od tego rodzaju zmartwolen. Będzie widział w marksizmie jedyne odpowiadające wymogom nauki narzędzie badania również i takich „bezinteresownych” zjawisk jak piękno Wenus miłośniczej, urok bachowskiej muzyki i czar mickiewiczowskiego wiersza. W każdym razie my marksści kategorycznie żądamy, aby badacz tych zjawisk nie z ich piękna, czaru i uroku nie uронi.

Słusznie wzywa prof. Chałasiński, aby marksistowska humanistyka przeszła od ogólnych teorii („baza - nadbudowa”, „dwa nurty” itd.) do konkretnych badań. Tylko w ten sposób wzbogacać można metodologię badań poszczególnych dyscyplin humanistycznych. Ogólne teorie — to mocny fundament, ale najlepszy fundament nie mówi nam jeszcze, jakie firanki będą w oknach domu na nim zbudowanym, ani jakie kwiaty stać będą na stołach.

WLADYSŁAW BIENKOWSKI

Jana Kotta

STEFAN



Jan Kott swą ostatnią pozycję książkową, zbiór recenzji i artykułów pod Przeglądowym nagłówkiem *Jak wam się podoba*. Część tylko 300-stronicowego (omiku) zajmuje przedrukiem wspomnianej rubryki. Reszta to recenzje i artykuły z lat 1945—54, obszerny wybór teatralnych publikacji autora w ciągu powojennego dziesięciolecia.

Ludzie interesujący się teatrem znają i na ogół dobrze pamiętają recenzje Kotta. I im jednak radzę przeczytać książkowe *Jak wam się podoba*. Lektura jednym ciągiem nie nuży, z pięćdziesięciu niemal rozdziałków urosła wcale zwarta całość. Lektura właśnie całości zwraca uwagę na te strony teatralnego pisarstwa Kotta, które zwykli niktąć wśród banalnych pochwał stylu, ogólnikowych porównań z recenzjami Boya, różnego typu zastrzeżeń, tyczących się teatralno-fachowej skali ocen. Lektura ostatniej książki Kotta przypomina przedstawienia i dyskusje, które zaczęły się ledwie wczoraj i toczą się dzisiaj. Przypomina też wydarzenia teatralne tak już „odległe”, jak znakomita wrocławska inscenizacja *Człowieka z kamieniem*, stawia przed pamięcią Łódź powojenną, teatralną Mekkę po-

KULTURA UMYSŁOWA I JEJ AUTORYTETY

Dokończenie ze str. 1

sy w społeczeństwach kapitalistycznych, Badania opinii publicznej, Wojna i wolność kultur narodowych. Z problematyki kryzysu i odrodzenia kultury europejskiej.

Tamtemu tomowi „Przegląd Socjologicznego” susznie wytknięto jeszcze w „Myśli Współczesnej” burżuazyjne obciążenia ideologiczne i metodologiczne. Ale niesusznie zaniechano uprawiania tamtych zagadnień w oparciu o nową metodologię.

Dziącego problematyka współczesności zniknęła z „Myśli Filozoficznej”? Dlatego że wprawdzie odważnie demaskowano wrogie oblicze klasowe przedwojennej polskiej filozofii i socjologii, ale jednocześnie brako odwagi, gdy idzie o zagadnienia narodu socjalistycznego czy humanizmu socjalistycznego. „Myśl filozoficzna” była organem szkoły nieśmiałości.

W artykule *Humanizm socjalistyczny a podstawowe prawo socjalizmu*, który był jednocześnie drukowany w „Nauce Polskiej” i „Myśli Filozoficznej”, autor pisał: „Dyktatura proletariatu nie jest celem sama dla siebie. Walczycy o szeroko pojmowane życie socjalistyczne jako cel główny — pisze Stalin — oto jak powinniśmy służyć proletariatu”. Redaktor działu „Myśli Filozoficznej” zaniekpokoili się tym poglądem i po przytoczonych zdaniach dodał od siebie bez wiedzy autora i Redaktora Naczelnego następujące zdanie: „Rozwój pełni socjalistycznego życia, kształtowanie się w walce nowego, socjalistycznego typu człowieka — taka jest najgłębsza humanistyczna treść i funkcja dyktatury proletariatu, w której centrum stoi sprawa człowieka”.

— Nie chodzi na tym miejscu o to, czy takie określenie istoty dyktatury proletariatu odpowiadało poglądom autora. Chodzi o tę nieśmiałość „szkoły”, która się obawiała, aby samodzielność myślenia nie wyprowadziła jej „dalej niż należy”. Czy z taką umysłową postawą można było iść na podobny problem współczesności? Czy filozof o takiej postawie umysłowej może liczyć na naukowy autorytet w społeczeństwie? Kto w społeczeństwie może szanować słowo filozofa, jeżeli w filozoficznym czasopiśmie stolicy kładzie się nacisk na to, aby być wierny cudzym a nie swoim myślom i słowom? — Epoka Polski Ludowej jest epoką wielką. Dlatego jej filozofia i humanistyka jest mała? Dlaczego humaniści nasi nie mają autorytetu? Albo ich własne przeżycia, doświadczenia i myśli nie są na miarę epoki albo nie wyrażają ich w słowie?

Filozof nigdy w Polsce nie cieszył się wielkim autorytetem, ale obecnie autorytet ten jest mniejszy niż kiedykolwiek. Ze wszystkich zawodów naukowych filozof ma w społeczeństwie autorytet najmniejszy. Filozof i nauczyciel — filary umysłowej kultury społeczeństwa socjalistycznego. Ta wspólność losu filozofa i nauczyciela, oprócz przyczyn różnych, ma także wspólne przyczyny: w kształceniu nauczycieli więcej dba się o ich „filozoficzne” wykształcenie niż o porządne wykształcenie fachowe i pedagogiczne. Filozofa i nauczyciela kształcimy w taki sposób, że na niczym nie może znać się dobrze, a najmniej „na inżynierii dusz ludzkich”, do której jest powołany. Nie chce przez to powiedzieć, że pod każdym względem sytuacja filozofów i nauczycieli w naszym społeczeństwie jest identyczna; „filozofowie” dużo lepiej zarabiają.

ZAGADNIENIE „MONOPOLU” W NAUCE. — DZIEJE JEDNEGO SKRYPTU.

Problem „monopolu” w nauce jest bardziej złożony, niż to występuje w „energicznym proteście” prof. Schaffa. Znają go dobrze dzieje myśli naukowej. Wielki au-

torytet indywidualnego myśliciela w sprzyjających warunkach społecznych stawał się nieraz podstawą monopolistycznej szkoły. Późny lym im większa, im barczniej rewolucyjna i wszechstronna jest indywidualność twórcy szkoły filozoficznej, tym więcej przyciąga zwolenników mniej wybitnych i tym większe jest w p e w n y c n w a r u n k a c h niebezpieczeństwo monopolu takiej szkoły. W cieniu wielkiego autorytetu naukowego niekoniecznie rodzą się uczeni o owadze i śmiałości twórcy szkoły. W cieniu wielkiego autorytetu rozwijac się również mogą nawiły liscia osiki u jego zwolenników. Zjawisko to, zarówno w jego objawach rzucających się w oczy, jak i w jego barziej subtelnej psychologii, pokazał na przykładzie arystotelizmu Galileusz w *Dialogu o dwu najważniejszych u kładach świata*. Fragment tego dialogu drukowany był w „Nauce Polskiej” (Nr 2, 1953).

We fragmencie tym anatom pokazuje filozofowi, wyznawcy Arystotelesa, że pęk nerwów wychodzi z mózgu a nie z serca. Na to filozof odpowiedział: „Pokazaliście mi to wszystko w sposób tak jasny i dotykający, że gayby tekst Arystotelesa, według którego nerwy powstają w sercu, nie był z tym sprzeczny, to musiałbym siłą rzeczy uznać wasze twierdzenie za prawdę”. „Ludzie tacy przypominają mi — pisał dalej Galileusz — owego rzeźbiarza, który z wielkiej bryły marmuru wykuł posąg, nie pamiętam już Herkulesa czy Jowisza Gromowładnego, i tchnieniem swego talentu nadał mu tyle życia i wewnętrznej siły, że wywoływał on przeżycia u każdego z patrzących, aż wreszcie sam twórca zaczął się lekkać swej rzeźby, aczkolwiek jej uduchowiecie i żywioł były dziełem jego rąk własnych. Strach ten doszedł wreszcie do tego stopnia, że nie ośmielał się nawet zbliżyć do posągu z diutym i miotkiem”.

Tendencje monopolistyczne w nauce są tak dobrze znane zarówno z historii nauki, jak i ze współczesnych stosunków naukowych tak w krajach kapitalistycznych, jak i w krajach socjalizmu, że nie wydaje się celowe ilustrować ich obszerniej na przykładzie szkoły filozoficznej skupionej przy „Myśli Filozoficznej”. Szkoła „Myśli Filozoficznej” miała wybitne tendencje monopolistyczne, ale nie byłoby zgodne z prawdą twierdzenie, że te cechy były jej oryginalnym wkładem do dzieł myśli naukowej i że dlatego zasługują na to, aby się nimi tutaj specjalnie zajmować.

Nie rozumiem, co miał na myśli prof. Schaff pisząc, że „w ferworze dyskusyjnym prof. Chałasiński poszedł dalej niż należy”. Czy chciał przez to powiedzieć, że jesteśmy tym jedynym wyjątkowym krajem, w którym zagadnienie monopolu w nauce w ogóle nie występuje, czy też to, że wprawdzie występuje, ale „nie należy” go poruszać i zostawić, sprawę intelektualistom zagranicznym, którzy nie zawsze przedstawiają ją w rzetelnym świetle, z rozumieniem problematyki naszego życia intelektualnego i z życiowością dla naszego kraju.

Gdy chodzi o czytelnika zagranicą, to przypomnę prof. Schaffowi wspólną kolację w Paryżu, którą nas podejmował prof. George Friedmann. Rozmowa, jaką rozpoczął prof. Friedmann na temat socjologii w Polsce, dotyczyła monopolu jednej szkoły socjologicznej. Zapytał nas, czy istnieją jeszcze u nas przedwojenne katedry socjologii, co do których mają informacje, że zostały zlikwidowane. Odpowiedzieliśmy zgodnie z prawdą, że zostały przekształcone na katedry historii myśli społecznej. Prof. Schaff wyjaśnił, że socjologię uprawiamy obecnie w ramach katedr materializmu historycznego. Do rozmowy o socjologicznych badaniach francuskich, dotyczących społecznych i kulturalnych stron industrializacji i urbanizacji oraz środowisk wie-

skich, nie mogliśmy wnieść własnych doświadczeń powojennych, jakkolwiek zagadnienia te są dla nas ważne nie tylko dla uprzyjemnienia rozmowy z zagranicznymi socjologami.

Autorytet indywidualny myśliciela lub uczonego nie rodzi „monopolu” sam przez się. Muszą temu sprzyjać odpowiednie warunki społeczne. Znane dzieje szkoły językoznawczej Marra lub biologicznej Łysienki są pod tym względem bardzo pouczające.

Przytoczmy wreszcie ilustrację z niedawnych dziejów filozoficznej szkoły „dwóch nurtów”. Dotyczy ona losów skryptu *Historia myśli społecznej starożytnej Grecji i Rzymu*. Pierwsze wydanie tego skryptu ukazało się w 1901 r. jako wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, w tym czasie, kiedy Uniwersytet sam jeszcze skrypty wydawał. O skrypcie tym poczęne opinie wydały fachowcy, podkreślając również jego walory z punktu widzenia metodologii marksistowskiej. Ministerstwo Szkolnictwa Wyzszego uznało potrzebę drugiego wydania skryptu. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, które przejęło wydawanie skryptów, zwróciło się do autora, za pośrednictwem swojego Oddziału w Łodzi, o przygotowanie skryptu do druku. Pierwszą część skryptu *Historia myśli społecznej starożytnej Grecji* została starannie przez autora przygotowana dla drugiego wydania. Oddział Wydawnicwa w Łodzi przesłał skrypt do Warszawy.

Przytoczmy w skrócie dwustronicową, ogólnikową opinię Redakcji Wydawnictwa (z lutego 1953): „Zasadniczym brakiem skryptu — czytamy — jest nieuwzględnienie naczelnego postulatu metodologii marksistowskiej — ujmowania historii filozofii jako walki materializmu z idealizmem, z czym wiąże się drugi brak: w pracy nie wykorzystano należycie materiału interpretacyjnego klasyków marksizmu, co prowadzi do zbyt poważnego stosunku do interpretatorów burżuazyjnych (...) Autor nie pisze nic o „Inni Demokryta i Platona” (Lenin) (...) Za mało podkreślono reakcyjny charakter pitagorejczyków (...) Za mało mówi o reakcyjnym społecznie wydźwięku doktryny stoickiej (etyka). I tu niedostatecznie podkreślono wkład klasyków marksizmu do rozumienia filozofii greckiej, nie zreferowano np. marksistowskiej interpretacji Demokryta i Epikura (...) Notuję niewykorzystanie stalnowskiej definicji ustępuju niewolniczego. Autor przerabiając ewentualnie skrypt musi od niej w ogóle zacząć (podobnie jak od leninowskiej tezy o walce dwóch linii). Słabe nasycenie klasykami marksizmu (...) zbyt poważny stosunek do autorytetów burżuazyjnych (...) i traktowanie ich na równi z uczonymi marksistowskimi. (...) Skrypt wymaga zasadniczej przeróbki”. — Skrypt nie ukazał się. Nie sądzę jednak, aby przytoczona opinia była kiedykolwiek wyrazem stanowiska Partii.

W opisanej przygodzie skryptu spotykają się ze sobą trzy tendencje monopolistyczne: jedna ze strony szkoły „dwóch nurtów”, druga organizacyjna, polegająca na stworzeniu centralnego wydawnictwa skryptowego w stoicy, trzecia, która zdajeć się odpowiadać za wydawanie skryptu z Uniwersytetu.

W świetle przytoczonych losów skryptu uniwersyteckiego jasno występują negatywne skutki monopolu w nauce. Monopolistyczny autorytet w nauce nie tylko tłumi inicjatywę, lecz także wywołuje społeczne naukową z poczucia odpowiedzialności za życie naukowe. Kierownictwem i rozwojem nauki, może być skuteczne o tyle, o ile samo opiera się na naukowym poznaniu życia i rozwoju nauki. Dlatego w pojęciu kierowania rozwojem nauki zawiera się nie tylko sporządzenie planu i dopinanie jego wykonania, lecz także pielęgnowanie indywidualnej inicjatywy i pomysłowości oraz czuwanie nad tym, aby odpowiedzialność za różne sprawy związane z życiem i rozwojem nauki nie ulegała centralizacji i monopolizacji, lecz, aby odpowiednio rozłożona na różne komórki i instytucje naukowe, przenikała całość społeczności naukowej.

Jeszcze jedną ilustracją może być likwidacja studium nauk społecznych na U.Ł. Studium to przygotowywało pracowników oświatowo-kulturalnych. Zespół studentów tego studium był najbardziej żywym i społecznie aktywnym ośrodkiem wśród studentów humanistyki. „Rejonizacja” kierunków, przynajmniej stolicy monopolu na studia o charakterze filozoficznym, pociągnęła za sobą likwidację studium łódzkiego. I znowu błędne byłoby traktowanie tej sprawy z punktu widzenia osobistej krzywdy profesorów i asystentów, którzy to studium stworzyli i prowadzili. Ich praca naukowa nie straciła na tym; pozbawieni studentów tym bardziej oddali się pracy naukowej; przechodząc do naukowego Zakładu Akademii, porzuciły się w pracach historycznych. Straciła na tym młodzież, którą pozbawiono „amiłowania i entuzjazmu tych ludzi dla pracy pedagogicznej w pierwszym uniwersytecie i robotniczej Łodzi.

Na przytoczonych zjawiskach, które weszły już w fazę ustępowania, zaciągać również fakt, że nawet intelektualisci podzielający z Partią cele rewolucji, nie współdziałali z nią w dostatecznej mierze w ich praktycznej realizacji.

AUTORYTETY ANONIMOWE. — AUTORYTET INDYWIDUALNY I AUTORYTET KOLEKTYWNY

Wróćmy jeszcze do historii skryptu, o którym była mowa. Pewien istotny element tej historii nie został dotąd wymieniony. Gdy dyrektor Wydawnictwa przekonywał autora, ażeby odpowiedział na opinię Redakcji, poprawił skrypt w tych miejscach, w których sam uznał za potrzebne i wyraził zgodę na jego wydrukowanie, autor zgodził się na to pod warunkiem, że przedtem odebędzie dyskusję z autorem opinii. Wiedzy otrzymał odpowiedź, że nazwisko opiniodawcy nie może być wymienione, ponieważ anonimowość recenzji naukowej uważana jest przez Wydawnictwo za środek podnoszący obiektywizm opinii naukowej. Anonimowy autorytet naukowy!

Anonimowość autorytetu naukowego, to jest zjawisko gruntownie obce myśli naukowej i szkodliwe dla jej rozwoju, a jeżeli idzie w parze z upadkiem jawnej publicznej krytyki naukowej — co miało miejsce u nas — staje się dla rozwoju nauki bardzo szkodliwe, ponieważ otwiera wrota dla wszelkiej niekompetencji naukowej. Skutki anonimowego autorytetu w społeczeństwie są takie same, co skutki fałszywego pieniądza według prawa Kopernika — Greshama. Gdy w życie nauki wchodzi anonimowy autorytet, to wypiera z niego coraz bardziej autorytet prawdziwy. Anonimowość opinii naukowej, z którą się obecnie zaczyna zrywać, nie była zjawiskiem wyjątkowym. Ona przenikała do różnych najpoważniejszych instytucji mających istotny wpływ na naukowe życie kraju. Ona stawała się nowym obyczajem w naszej kulturze umysłowej. Przykład tego zjawiska można by mnożyć. Ograniczę się do przytoczenia jeanego jeszcze przykładu.

W roku bieżącym katedry uniwersyteckie w zakresie nauk prawnych otrzymały z Ministerstwa Szkolnictwa Wyzszego dwa pisma. Jedno nosiło tytuł: *Ogólna ocena planów badań naukowych katedr uniwersyteckich w zakresie nauk prawnych na rok 1955*, a drugie: *Ocena planu — prawo karne*. W pierwszym z tych pism o planie badań jednej z katedr czytamy, że „naukowa wartość kwes tego typu (...) z góry można kwestionować... mamy tu w rzeczywistości do czynienia z jednym tematem stosunkowo bardzo drobnym i wąskim”. W drugim zaś piśmie o tym samym planie tej samej katedry pisze się, że „zajmuje się szerokim zagadnieniem” i zalicza się go do grupy planów, „która obejmuje prace ważne...”

Sama rozbieżność opinii o tym samym planie tej samej katedry nie miałyby w sobie nic szczególnego, gdyby opinie te były podpisane przez indywidualnych uczonych, którzy odmiennie patrzyli na ten sam problem inaczej go rozumiejąc. Absurdalność polega na tym, że obydwie opinie zostają rozesłane jako opinie Ministerstwa, a nie indywidualnych uczonych. Pod firmą Ministerstwa poszły opinie a n o n i m o w y c h a u t o r y t e t ó w.

Przytoczony przykład ilustruje nie tylko to, jak zasadniczą wagę zachowuje indywidualny autorytet uczonego. On ilustruje również inne zjawisko, polegające na tym, że w drodze do zastąpienia indywidualnego autorytetu przez bardziej kompetentny autorytet kolektywny grono specjalistów doszło się do zastąpienia autorytetu indywidualnego przez autorytet anonimowy, a autorytetu naukowego przez biurokratyczny.

Zwrócenie uwagi na przedstawione zjawisko natury socjologicznej potrzebne jest nie dlatego, aby wrócić do obrony wyłącznej roli indywidualnego autorytetu w nauce. Rzecz polega na tym, że w słusznym dążeniu do u z u p e ł n i e n i a autorytetu indywidualnego przez kolektywny, można popełnić błąd (jaki popełniliśmy) zastąpienia indywidualnego autorytetu przez anonimowy, a naukowego przez biurokratyczny.

Konsekwencją rewolucji socjalistycznej, która oddaje nie tylko filozofię społeczną, lecz całą naukę w służbę potrzeb i dążeń ludu, jest naturalne zjawisko wkraczania ruchu robotniczego i partii robotniczej w życie nauki, podobnie, jak w dawnych warunkach wkraczał w nie salon. Filozofia i nauka, która prześlatała bawić salony, a zaczęła określać losy narodów, weszła w nowe powiązania z kolektywnymi organami wyrażającymi interesy mas ludowych. Stąd też nowe kolektywne formy życia naukowego, które nie eliminują roli indywidualności uczonego i jego autorytetu lecz obramowują go kolektywnymi formami życia naukowego mającymi na celu stworzenie takich warunków społecznych, które by sprzyjały temu, aby myśl badawcza służyła ludowi. Postulat najsłabszego związku intelektualistów z klasą robotniczą i jej partią jest naturalną konsekwencją rewolucji, wskutek której klasa robotnicza i jej partia stały się kierującą siłą społeczno — polityczną, która kształtuje życie społeczne i kulturalne kraju.

Ale zjawiska monopolu, anonimowości autorytetu w nauce, zastępowania autorytetu naukowego przez biurokratyczny, nie prowadzą do zacieśnienia więzi intelektualistów z klasą robotniczą i z jej partią, lecz przeciwnie do jej roz-

luźniania. Dlatego a nie w obronie dawnych form liberalizmu. Trzeba analizować te zjawiska i przeciwdziałać ich upowszechnianiu się.

Biorąc rzecz historycznie od strony społecznej, a nie od strony naukowej kompetencji, można powiedzieć, że dawny autorytet naukowy, salonowy i dworski w biegu dziejów zastąpiony został przez autorytet burżuazyjny (mieszczański, inteligencki), a obecnie jesteśmy na początku bardzo długiej drogi zastępowania naukowego autorytetu burżuazyjnego przez ludowy. Nie można powiedzieć, abyśmy na tej drodze mieli już duże sukcesy. Nie byłoby zgodne z prawdą twierdzenie, że w naszych masach ludowych autorytet nauki i uczonego stoi wysoko i naowrót, że lud jako mecenas nauki wszedł już w rolę arystokracji czy burżuazji.

W poszukiwaniu nowych form kolektywnego autorytetu odpowiadającego współczesnej epoce posiępu społecznego i postępu nauki nie znaleźliśmy jeszcze harmonijnego dopasowania indywidualnego i kolektywnego aspektów życia nauki i jej rozwoju.

NARODOWY I ŚWIATOWY ASPEKT KULTURY UMYSŁOWEJ

Mowa była o społecznej stronie nauki — o ludowym autorytecie uczonego. Nie jest to zagadnienie, które dotyczy tylko stanowiska i roli uczonego w społeczeństwie. Nasza rewolucja kulturalna zmienia pozycję i rolę społeczną wszystkich zawodów intelektualnych, całej inteligencji w stosunku do mas ludowych. Prowadzi ona do przeobrażenia całej tradycyjnej s p o ł e c z n e j h i e r a r c h i i wszystkich zawodów, hierarchii określonej przez historię klasowego społeczeństwa i przez zawarte w niej rozdzielenie pracy fizycznej i pracy umysłowej.

Z wielu zagadnień, jakie powstają na podłożu tego procesu, jedno chcę jeszcze tutaj poruszyć. Dotyczy ono roli intelektualisty, a zwłaszcza katedry, pomiędzy kulturami różnych narodów. Nauka była zawsze w swojej istocie uniwersalna, światowa, jakkolwiek miała również istotne aspekty narodowe. Uczenci spełniali zawsze funkcję przewożenia partykularyzmu kultur regionalnych. W przeszłości odbywało się to na gruncie kosmopolityzmu klas panujących. Jak mia się to odbywać obecnie?

Pomiędzy krajami obozu socjalizmu społeczną podstawą porozumienia i współpracy intelektualnej jest wspólna problematyka nauki, wynikająca z jej podporządkowania potrzebom i interesom ludowego społeczeństwa. Jaka może i powinna być podstawa takiej współpracy intelektualnej pomiędzy krajami o tak zasadniczych różnicach ustroju społeczno — politycznego, jakie występują pomiędzy krajami socjalizmu, a współczesnymi krajami kapitalistycznymi?

W zakresie zagadnień kultury najważniejszą różnicę zainteresowań intelektualnych można krótko wyrazić. Po tamtej stronie — koncentracja zainteresowań na problemie indywidualności i wolności człowieka. U nas — na procesie masowego masowania kultury. Mimo różnicy tych pozycji wyjściowych — są to dwie strony wspólnego problemu kultury współczesnej — problemu indywidualności dla k a ż d e g o człowieka i wspólnej wysokiej kultury dla w s z y s t k i c h.

Problem jest wspólny. Różne są poglądy na drogi i środki wodzące do jego rozwiązania. Czy rzeczywiście jednak różnica poglądów stwarza istotne przeszkody pomiędzy intelektualistami różnych krajów? Weźmy konkretny przykład tradycyjnie bliskich stosunków intelektualnych: Francja i Polska. Czy intelektualistów polskich od intelektualistów francuskich dzieli różnica poglądów? U nas i we Francji wśród intelektualistów występują różne poglądy, a zasadnicze nurty intelektualne są w obu krajach podobne. Czegoś więc brak nam wzajemnie? Jedni o drugich nie wiedzą, jak w konkretnych warunkach swoich krajów rozwiązują wspólne zagadnienia człowieka i masowej kultury.

Co polski humanista wie o problematyce kultury nurtującej życie intelektualne współczesnej Francji? O grądach filozoficznych Francji poinformował nas przekład artykułu Garaudy'ego drukowanego w „Woprosach Filozofii”. O walce marksistów francuskich z burżuazyjnymi filozofami mamy liczne przekłady artykułów z marksistowskiej publicystyki francuskiej. Wiemy, że Francja ma silny ruch komunistyczny o szerokim oddźwięku wśród intelektualistów. Wiedza nasza w tym względzie jest jednak bardzo ogólnikowa i z drugiej reki. Własnych prac o intelektualnym życiu Francji współczesnej nie mamy. Mamy trochę felietonów.

Czytaliśmy niedawno reportaż *Z podróży na Zachód* („Przegląd Kulturowy”). Gdy go autor pisał był jeszcze wzruszony, że po wielu latach mógł uiszyć w Bibliotheque Nationale w Paryżu na tym samym miejscu, na którym siedział przed wojną w młodzieńczych swoich latach. Okiem znawcy zauważył: „Już wiem, co mnie tak uderzyło na ulicy paryskiej. Kobiety noszą tutaj pierś, tak samo jak noszą w uszach wielkie kule złotych klipów”. Obserwacja interesująca. Bez tak noszących się kobiet trudno może byłoby zrozumieć atmosferę powieści *Mandaryni* Simone de

Beauvoir, która w ubiegłym roku zyskała nagrodę Goncourtów. Dobrze, ale nam zależy na czasie. Etap miłości już się podobno zaczął w naszej literaturze. Jest obawa, że warszawianki zaczęły się nosić na ulicy jak paryżanki wcześniej, niż intelektualisci francuscy i polscy zbliży się wzajemnie w rozumieniu wspólnego problemu: jak humanista przechodzi drogę historii i psychologii od trefnisa i doradcy królewskiego, od filozofa salonowego i myśliciela kawiarnianego, od powieściopisarza burżuazyjnego — do „duszpasterza” czy „inżyniera dusz ludzkich” w społeczeństwie ludowym.

Dlatego — zapytuje polski cztelnik „Les Lettres Françaises” redagowanych przez komunistę Aragona — we Francji zarówno pisarze komunistyczni, jak i niekomunistyczni, zaliczają idealistę Juliana Bendę do współczesnych autorytetów umysłowej kultury Francji. Z powodu „Nagrody jednomyślności”, jaką Benda otrzymał w tym roku, marksistowski krytyk André Wurmser napisał o nim artykuł w „Les Lettres Françaises” (3—10 lutego 1955), w którym czytamy: „Katołicy głosowali na tego antyklearyka; marksisci na tego filozofa idealistycznego. A więc jednorodność zdobyła sobie nie jego myśl, lecz myśliciel-człowiek, którego rygoryzm, pogarda dla nieprecyzyjności, dla niejasności konstrukcji, obojętność na wszystko, co nie jest prawdą, przynosiła zaszczyt umysłowości francuskiej (...). Jednorodność sądu konkursowego tak różnego w swoim składzie (pod względem filozoficznym i politycznym) Jowodzi, że szacunek i wspólne działanie są zawsze możliwe wśród klerków, którzy nie zdradzi-li swojego powołania...”

Powołanie intelektualisty. Przykład idealisty-antyklearyka Juliana Bendy nie jest jeszcze najbardziej skomplikowany. Gorzej jest z katolickim pisarzem Paul Claudel. Po śmierci Claudela rozpoczęła się powódz artykułów o nim. Składały mu hold zarówno reakcyjne „Figaro Littéraire”, jak i „Les Lettres Françaises” redagowane przez komunistę Aragona. I także sam Aragon. Co więcej „Les Lettres Françaises” wydrukowało fragment z Claudela pt. „Przeciw indywidualizmowi”. Fragment ten kończy się następującymi słowami: „To, na czym ma się skupiać uwaga człowieka, to nie jest jego odbicie w lustrze, to jest krzyż, to jest sztandar. To, czego ma słuchać, to nie jest miękka i frywolna muzyka marzeń, lecz apel, który go wywołuje z nicości, i który określa się wspólnym słowem »powołanie«”. Znowu powołanie!

Czytelnik polski, którego zaniepokoił ten Claudel na łamach tygodnika redagowanego przez Aragona, musi sięgnąć po spokój do „Nowej Kultury”. Stamtąd z artykułu pt. *O zgonie Claudela* dowiemy się, że pisarze francuscy padli ofiarą nieznajomości własnej kultury i miejsca, jakie w niej Claudel zajmował. „Literatura ta — czytamy o twórczości Claudela w tym artykule — budzi w nowoczesnym intelektualistach mieszane uczucie wzdąry i zdziwienia (...) maniaki imperializm religijny w połączeniu z kompleksem szulstwa (...) Cechy podobnego galimatiasu moralnego znajdujemy w życiorysie Claudela »treutändera« mienia żydowskiego w czasie okupacji...”

Checmy poznać problematykę kultury współczesnej Francji, nie tylko po to, aby rozszerzyć i pogłębić nasze rozumienie zagadnień współczesnej kultury światowej, lecz także dlatego, że to pomoże nam w rozumieniu własnej problematyki humanistycznej. Dlatego na przykład reakcyjne „Figaro Littéraire”, poświęca wiele miejsca rozwojowi nauk przyrodniczych, a nasze tygodniki społeczno-literackie są tak odcięte od nauki, a zwłaszcza od nauk przyrodniczych i technicznych.

Dla francuskiej kultury umysłowej bardzo charakterystyczny jest typ mieszczyński tego rodzaju co „Les Temps Modernes” redagowane przez J. P. Sartre'a. Ten rodzaj mieszczyńnika, który wiąże czytelnika z ruchem intelektualnym we wszystkich dziedzinach: w naukach przyrodniczych, w humanistyce, w sztuce, w polityce — jest głęboko zakorzeniony w intelektualnych tradycjach Francji i licznie reprezentowany wśród francuskich czasopism. Rodzi się pytanie, w jaki sposób podobna funkcja łączna a zainteresowań dla całości zagadnień nauki i kultury współczesnej — choćby wśród samych intelektualistów, jeżeli nie wśród szerszych kręgów inteligencji — odbywa się u nas, gdzie nie ma podobnego typu mieszczyńnika. Liczba studentów naszych wyższych uczelni wzrosła trzykrotnie w porównaniu ze stanem przedwojennym, wielokrotnie wzrosła liczba pracowników naukowych, z roku na rok rośnie nowa inteligencja. Czy istniejące czasopiśmiennictwo spełnia rzeczywiste zadanie łączenia tej inteligencji reszty z ruchem intelektualnym, nie specjalistycznym, ale dotyczącym całości zagadnień nauki i kultury współczesnej? Obawiam się, że na to pytanie, czytelnik odmownie mi tak samo pytaniem: czy taki ruch istnieje wśród polskich intelektualistów?

JÓZEF CHAŁASIŃSKI

Przegląd kulturalny **5**

szkoła teatru

TREUGUTT

czatków dziesięciolecia. Któż z nas nie jeździł, i to nie raz, na *Elektre*, na *Krakowiaków i górali*, na *Celestynie*, *Burzę*... Znalłem kilku zniośszych maniaków, którzy, zawodowo z teatrem zupełnie nie związani, wybrali się na studia do Łodzi, by wieczorem chodzić do Teatru Wojska i Kameralnego, a nocami za jadłem dyskutować po różnych bursach studenckich. Stynny łódzki Pickwick, gdzie bywałca pouczał warszawskiego nowicjusza: ten smutny i błady to sam Otter Alex. Proszę wybaczyć czule zdrobienie, proszę wybaczyć liryczną dywagację — to też efekt lektury książki, jako żywo ani lirycznej, ani wspomnieniowej — przeciwnie, pisanej na gorąco, kawałkami, na marginesie wielkich sporów ideologicznych Kuźnicy, na Parkowej we Wrocławiu w chwilach wolnych od osiemnastowiecznej filologii, w atmosferze warszawskich klimatycznych wstrząsów dyskusyjnych.

Jak już wspominałem, do twierdzeń banalnych i powszechnych należy uznanie dla stylu recenzji Kotta. Zalecają się one, by użyć zwrotu nieco staromodnego, duża ilośća docipcu słownego, obfitością krótkich, dobitnych sformułowań. Nie są to puste ozdobniki li-

terackie. Oto nieprzepracowana ocena tłumaczenia *Legendy o miłości Hikmeta*: „Przekład jest suchy jak wiry, garbaty jak wielbłąd, mdły jak owoce pigwy i ubogi jak wozowoda w Stambule”. Narastająca gradacja porównań służy tu wprost pogrobnieniu złych praktyk translatorskich, tłumaczeń z drugiej ręki. Parodia i umyślna przesada działa wymowniej niż suchy wywód analityczny. Posłuchajmy efektownego i pozornie dowolnego porównania: „*Mądrym biada*, jeżeli szukać będziemy polskich odpowiedników, to zadziwiająco połączenie Słowackiego z Fredrą”. To lapidarne powiedzonko posłużyło następnie za punkt wyjścia dla niesłychanie ciekawego wywodu historyczno-literackiego, trafiającego w istotne problemy romantyzmu. „Z wielkiej powieści ostał się smutny romanis” — pisze Kott o scenicznej adaptacji *Lalki*. Czyż, merytorycznie tylko rzecz biorąc, zdanie to nie wartę kilku długich i wykrętnie omawiających sprawę recenzji? W starej recenzji z początków r. 1946 krytyk tak potrafił w kilku zdaniach streścić *Głupiego Jakuba*, że już samo streszczenie obnażyło bez reszty problemowe płycizny sztuki. Zbudowana w znacznej mierze na dow-

Dokończenie na str. 7

ROMEO i JULIA

Kinema'ografia radziecka ostatnich lat uprawia nową formę widowiska ekranowego. Są to tzw. koncerty. Bądź w programach składanych, bądź w pełnych spektaklach przenosi się na ekran opery, występy solistów i balet. Raz bywa to ściśle dokumentalny zapis jakiejś godnej uwagi inscenizacji, kiedy indziej operę czy balet opracowuje się specjalnie dla filmu, według zasad jego specyfiki. Z różnym zresztą powodzeniem.

Widzieliśmy z jednej strony interesujący dokument z przedstawień Teatru Wielkiego, pamiętamy doskonale fragmenty z Borysa Godunowa w „Musorgskim”, z drugiej zaś, jednym z całkowitych nieporozumień artystycznych był „Aleko” Rachmaninowa. Wolno przypuszczać, że owa forma ekranowego koncertu nie wypracowała sobie jeszcze właściwych i słusznych kanonów, nie dojrzała jeszcze do wydania arcydzieł. Wciąż jeszcze nie ustalono zależności między specyfiką środków filmu, a specyfiką np. opery.

Doświadczenia wskazują wszakże na jedno: filmowi gatunkowo bliższy jest balet niż opera, czy przedstawienie teatralne (tak jest). Tę uwagę potwierdza zresztą historia filmu.

Realizatorzy radzieccy postawili przed sobą niezmierznie ambitne zadanie przeniesienia na ekran „Romea i Julii” S. Prokofiewa. Zadanie niezmierznie ambitne stąd choćby, że balet ten należy do najpoważniejszych dzieł muzycznych naszego wieku, ma nader rozległe i świetne tradycje inscenizacyjne.

Realizatorzy filmu w swej koncepcji uznali za stosowne stworzyć



widowisko monumentalne. Balet wydobyci z pudła scenicznego, podzielono na wnętrza i plenery. Zbudowano Werone, przeniesiono do niej z Wenecji posąg Colleoniego, odległy horyzont zamyka autentyczne pasmo górskie. Ulice zapelniono statystami i koniami, w ogrodach kwitną kwiaty i pną się prawdziwe krzewy. Zmianie uległa również konstrukcja baletu. Znikł podział na poszczególne akty, widowisku przydano ciągłość z pomocą dodatkowych wątków i dokomponowania muzyki. Libretto przerobiono na scenariusz. Dla pełnego wyjaśnienia fabuły, nad muzyką góruje tu i tam głos komentatora.

„Romeo i Julia” to już nie balet,

a jeszcze nie pełne dzieło filmowe. Sprawa utknęła gdzieś pośrodku, w pół drogi, między dwiema konwencjami. Umowność baletu zastąpiono filmowymi dosłownościami. Wymownie tańczący gestu szokujący dyskutuje prawdziwa krew na dłoni Tybalta. Ostatnie chwile dramatu kochanków tracą wiele, przerwane obiektywną wstawką opisującą podróż księdza i epidemię dżumy.

A przecież mogło być inaczej, istnieją wzory daleko bardziej twórczego i szczyśliwego odniesienia się filmu do dzieła sztuki. Chodzi mianowicie o koncepcję syntetyczną, ingerowanie filmu w dzieło bez uprzedniego skłócenia jego konstrukcji. Realizatorzy filmu o Van Goghu

umieli wydobyć jego obrazy z ram, ufilmować je, zdynamizować bez dorysowywania, bez uciekania się do rekwizytów. Podobnie dążyć się zrobić z baletem, doszukać się kamerą jego sensu, jego istoty, uwidatnić jego poetykę, pokazać w sposób oryginalny i twórczy, szanując przy tym rzadzące nim prawa. Wówczas być może mistrzostwo Haliny Ulanowej nie niktoby wśród architektury, a szekspirowski geniusz nie dewalował w drugoplanowych wątkach. Oszczędziłoby również Prokofiewowi zmian w partyturze — warta jest większego piektizmu niż ten, z jakim ją w filmie potraktowano.

A. P.

Historia sztuki filmowej powoli przestaje być tajemnicą

JERZY PŁĄŻEWSKI

Gdyby za sprawą jakiegos kosztownego Herostratesa wszystkie dzieła plastyki po dziesięciu latach rozsypany były w proch, uwaga twórców-plastyków i publiczności sal wystawowych niewątpliwie skupiona byłaby na zagadnieniu: jak zapewnici trwałość dziełom, jak przekazywać je następnemu pokoleniu.

W dziedzinie filmu rolę Herostratesa spełniał dotąd po prostu czas. Nie kolekcjonowane planowo, czy choćby tylko fachowo, nie konserwowane arcydzieła kinematografii przepadały bezpowrotnie. Choć kinematografia jest dzieckiem XX wieku, wieku szacunku dla sztuki, wieku licznych mecenatów artystycznych — wielu filmowych Giocond i Dyskoboli nikt już nigdy nie zobaczy. Cichaczem, nie wiadomo jak, stracono ostatnią szansę ratunku nieomniernego głośnego dzieła i kiedy umrą ostatni jego widzwie, nie nie pozostanie z tworu ludzkiego talentu poza martwym tytułem w rocznikach. W paryskiej centrali Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych namietny zbieracz Henri Langlois zestawia smutny spis: listę strat kinematografii światowej. Ale oto akcent optymistyczny: jedno z bezpowrotnie jakoby zaginionych arcydzieł odnalazło się niedawno... w Korei. A jeśli znalazł się jeden egzemplarz, to można go powielić.

W marcu 1898, w trzecim roku istnienia kinematografii, fotograf warszawski Bolestaw Matuszewski wydał w Paryżu drukiem broszurę „Une nouvelle source de l'histoire”, w której opracował pierwszy znany historyczny projekt archiwum filmowego¹⁾. Jednak dopiero w latach trzydziestych (ZSRR — 1931, Francja — 1936) idea archiwów filmowych przybrała realniejsze formy. Dzięki pojedynczym, pozbawionym środków entuzjastom, udało się stworzyć pierwsze filмотeki narodowe i ocalić od zguby niejedną białą krak.

Od owych skromnych początków archiwistyka filmowa, mimo wojennych zniszczeń, zrobiła wiele kroków naprzód. Wszystkiego tego jednak za mało. Dowody? Po pierwsze działalność kolekcjonerska archiwów narodowych daleka jest od tego, by cały zachowany dorobek światowej sztuki filmowej został skatalogowany, nie mówiąc już o jego naukowym opracowaniu. Po wtóre działalność popularyzatorska archiwów jest wciąż niestety za skromna. Weźmy Polskę: znajomość klasyki filmowej już nie u zwykłego kinomana, ale nawet u studenta Szkoły Filmowej jest absolutnie niepełna, przypadkowa, najwęższe pozycje z programu studiów znane są jedynie... z lektury.

Najbliższe lata przyniosą jednak nie mało dobrych nowin zwolenni-

kom filmów klasycznych. XI Kongres Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (FIAF), który obradował w Warszawie w dniach 25—30 września, gromadząc przedstawicieli 24 filмотek-członków oraz obserwatorów z 6 krajów, był wydarzeniem optymistycznym. Nazwa archiwum kojarzyć się może czytelnikowi ze składem, magazynem, instytucją obchodzącą jednym słowem kilku specjalistów. Ale archiwa zjednoczone we FIAF, to nie magazyny, to silne ośrodki kultury filmowej i badań historycznych. Sieć tych ośrodków pokrywa już znaczną część kuli ziemskiej, choć jest to wyraźnie nie w smak wielkim producentom kapitalistycznym.²⁾ Liczne białe kruki klasyki francuskiej czy radzieckiej odnalazć można w filмотece... urugwajskiej. Holenderskie muzeum filmowe w Amsterdamie posiada: niemieckiego „Żywego trupa” z 1929 r., z Pudowkinem jako aktorem; cenny film radziecki „Kain i Artem” wg Maksyma Gorkiego z 1928 r. oraz zakazany we Francji pamflet na oficjalną szkołę „Zero ze sprawowania” Jean Vigo z 1933. Jugosłowska Kineteka w Belgradzie odnalazła ostatnio na swoim terenie, u prywatnych właścicieli, wiele unikatów, np. adaptację „Nany” Renoira. Pod firmą Kanune Mellie Film działa dobrze zorganizowana filмотeka w Teheranie. A to tylko garść przykładów.

Kongres warszawski, jedenasty z kolei, był według opinii jego zagranicznych uczestników najdonioślejszy badaj w historii FIAF. Szczególnie trzy fakty rozbudziły nadzieję na ogromne zwiększenie się stanu posiadania zorganizowanej archiwistyki. Po pierwsze włączone zostało w ramy FIAF olbrzymie archiwum państwowe NRD, będące spątkobiercą Deutsche Reichsfilmarchiv, jednego z najwcześniejszych na świecie, liczące — bagatela! — 38 000 tytułów. Po drugie, jak powiedział na obserwatorzy Chin Ludowych, została ostatnio w tym kraju podjęta na wielką skalę akcja archiwalna (4 filмотeki), która może obfitować w radosne niespodzianki. Po, trzecie obserwatorzy z ZSRR, profesorowie Lebediew i Groszew, po raz pierwszy oświadczyli oficjalnie, że uznają cele FIAF za słuszne i pożyteczne i zapowiedzieli przystąpienie do Federacji obu archiwów radzieckich: filмотeki Instytutu Kinematografii i archiwum państwowego p.n. Gosfilmofond.

Przystąpienie ZSRR do Federacji, stanowiące niewątpliwie główny przedmiot zainteresowania warszawskich kongresmanów, będzie faktem szczególnie doniosłym dlatego, że Związek Radziecki prace dokumentacyjne i badawcze prowadzi z dużym rozmachem już od 25 lat. Zgromadzone tam i w poważnym stopniu już opracowane materiały (w wielu archiwach, m. in. w polskim, stosunek materiałów opracowanych do całości zbiorów jest bardzo niski) będą mogły być udostępnione światu. A są tam rze-

czy bezcenne: spuścizna literacka po Eisensteinie i Pudowkinie, muzeum dawnej techniki filmowej, „prehistoryczne” filmy Edisona, Lumiere'ów, czy arcydzieła Renoira i Pabsta.

Praca archiwów oraz żywa wymiana między nimi (bardzo ułatwiona przez FIAF, filmy opatrzone nalepką Federacji przekraczają granice bez cła) — to oczywiście nie należy do niezbędnych dla historyków i teoretyków filmu. A szeregowy miłośnik kina? Otóż i dla niego warszawski Kongres jest ważną, dobrą nowiną. Sieć archiwów zaczęła się na całym świecie o sieć ogólnie dostępnych klubów filmowych, których wprowadzenie w Polsce dotąd nie ma, ale które właśnie teraz zyskują wspaniałą bazę rozwoju. Mowa oczywiście nie o klubach działających przez zakłady, wydające jeszcze jeany gablotek, wypisywane transparenty i gazetki ściennych (co swego czasu „Przeгляд” ostro wykiplwał), tylko na po-

trójnej formule: fachowa prelekcja — pokaz wybitnej pozycji kinematografii światowej — swobodna wymiana opinii o filmie. Powstanie poważnej sieci klubów hamowane było u nas dotąd przez brak arciwum z prawdziwego zdarzenia, a przede wszystkim przez brak ogromnej większości arcydzieł klasyki. Obecnie archiwum nasze — o co skutecznie walczyliśmy — nie tylko owocnie działa i organizuje międzynarodowe kongresy, ale nadto wykorzystuje je dla zdobycia pożądej liczby interesujących nas dzieł.

Przewodniczącym FIAF wybrany został znowu prof. Jerzy Toeplitz, piastujący tę godność nieprzerwanie od 1948 r. Fakt ten świadczy o estymie, jaką Polska cieszy się w kręgach filmologów nie od dziś. Ale fakt ten zobowiązuje nie tylko na zewnątrz. Zobowiązuje do tego, by w niedalekiej przyszłości u nas, w kraju, zarówno nauka o filmie jak i wielka akcja upowszechnienia kultury filmowej zyskały wreszcie realną i trwałą podstawę.

Pożyteczna Książka

JANUSZ BOGUCKI

Naszej krytyce artystycznej z okresu kilku lat minionych zarzuca się wiele zasadniczych grzechów. Przy okazji dyskusji nad IV OWP twierdzono np. że krytycy ograniczali się w tym czasie do potępnego powtarzania wypowiedzi polityków resortu kultury, twierdzono również, że krytyka artystyczna u nas w ogóle nie istnieje, że pojawiają się jedynie od czasu do czasu poszczególne wartościowe artykuły.

W sądach tego rodzaju mieści się oczywiście jakaś część prawdy, ale zawarte w nich uogólnienie wydaje się nieładne i krzywdzące.

Nie trudno by się o tym przekonać gdyby wartościowe cykle artykułów i studiów krytycznych zebrane w całość mogły się niekiedy ukazać w postaci książkowej. Dotychczas niestety takie rzeczy się nie zdarzały. Pochwalny przeto Wydawnictwo „Sztuka”, które tą niedobrą tradycję przełamano, publikując w r. b. prace Aleksandra Wojciechowskiego „O sztuce użytkowej i użytecznej”.

Książka składa się z tekstów drukowanych po czasopiśmie na przestrzeni kilku ubiegłych lat. Jest ona wyrazem poglądów rozwijających się jasno i konsekwentnie i związanych z dąsami samodzielności spostrzeżeń. Myśl autora bynajmniej nie poprzestaje na komentowaniu opinii już ustalonych „urzędowo”, nie zawsze pokrywa się z nim, często wkracza w dziedzinę dyskusyjną, lub podejmuje ocenę zjawisk, których wartość nie była jeszcze przedmiotem publicznych rozważań. Cechy te podkreślam na wstępie, aby stwierdzić, że książka Wojciechowskiego nie jest, jak by to można wnioskować z niektórych pesymistów — jakąś włączką poszczególnych, szersze światło udujących wypowiedzi, ale praca wynikająca z całości z konkretnie estetyczno-ideowej postawy autora. Mam tu więc do czynienia z krytyką artystyczną w pełnym rozumieniu tego słowa.

Przedmiotem dyskusji może być natomiast zasadniczy kierunek tej krytyki oraz jej ranga intelektualna i pisarska. Tym sprawom chciałbym poświęcić kilka uwag.

Wojciechowski jako krytyk i jako historyk obejmując zasięgiem swych zainteresowań całość zjawisk plastyki związanej z wytwórczością i architekturą. W omawianej książce rozdził ją poświecone przeszłości służyć przede wszystkim wprowadzaniu czytelnika w aktualne dzieje naszej sztuki.

Istotną zaletą rozdziałów wstępnych jest to, że autor osadzając dorobek minionego stulecia podkreślił najścisłe i jego błędy i te słuszne dążenia, które

Voatnlk muzyczny ZYGMUNT MYCIELSKI

HALINA CZERNY-STEFAŃSKA

otwiera cykl recitalów
w sali Filharmonii Narodowej

Nie umiem być obiektywny gdy słucham wielkich wirtuozów. I w ogóle z muzyką trudno mi to przychodzi. Już łatwiej z malarstwem, nawet z poezją. Nazwisko poety czy malarza nie załamuje mi umysłu do tego stopnia, żebym zatracił krytyczny stosunek do ich dzieł. Istnieją jedne obrazy Picassa, które podziwiam, inne których nie rozumiem. Istnieją wiersze Gałczyńskiego które kocham, i takie, które uważam za mniej udane. Natomiast gorzej wygląda sprawa, gdy siedzę na koncercie Giesekinga. Casalsa czy Paderewskiego. Jakies otumanienie ogarnia mnie od pierwszej chwili. Czasami z nim walczę i — jeżeli mi się to uda, to już pada cień na wirtuozów i cały koncert. Jednakże uciucie zachwytu, które nam daje muzyka, porównuję niestety do wrazenia tego „boskiego otumanienia”, dopóki nie potrafie zrozumieć i wypowiedzieć słowami na czym ono właściwie polega.

I myślę, że jeżeli chodzi o zbiorowe wrażenie, któremu ulegają słuchacze na sali koncertowej, to można je tym pejoratywnym w gruncie rzeczy terminem określić. Bardzo precyzyjna robota, praca całego życia, wszystko to wiemy, że jest pierwszym warunkiem „dobrego koncertu”. Jednakże potem przychodzi coś co sprawia, że o występie jednego artysty zapominamy, a inny zapisuje się w naszej pamięci na zawsze. Koncert taki jest od pierwszej chwili jakąś całością, pasjonującą historią, historią ciekawą, jak dobra książka, w której autor nie tylko umie pisać, ale ma też i dużo do powiedzenia.

W pierwszej, klasycznej części programu, odegrała Stefanska pięć sonat: jedną Myslivecka, trzy A. Scarlattiego i jedną Mozarta.

Stefanska nie próbuje udawać klawesynu gdy gra utwory XVIII-wieczne. Przypomina mi się tu zjadliwe powiedzenie Szymanowskiego gdy mówi, że na klawesynie gra chyba ten, kto nie potrafi grać na fortepianie. Otóż Stefanska, umiejąc grać na fortepianie, bierze ton pewny, ogranicza tylko skalę dynamiczną i „obiektywizuje” te dawne allegro. Wszystkie figuracje i umowne kadencyjne pasaze gra bez jakiegos mądrzenia się, bez szukania czegoś, czego w tej muzyce nie ma. I dopiero gdy dochodzi do sonaty Mozarta, zmienia, urozmaiciła ton, rozszerzyła go o całą skalę pianą i pianissima, otworzyła szufladę ze skarbami poezji, którą posiadają mozartowskie frazy, tematy, chromatyczne nuty przejściowe. Andante było arcydziełem prostoty, na którą pozwolę sobie może tylko wielka artystka. A przy tym, cnotę grane wolno, ażeby melodie miały czas wyrznieć, szło naprzód, miało ten „rytm idący”, bez którego wolne części tkwią nieruchomo na miejscu.

Chaconna Bacha w transkrypcji

Busoniego kończyła tę część. Uderzona od razu zupełnie innym tonem, monumentalnym i zdecydowanym forte, przeniosła nas w inny świat, w świat Busoniego, który wysyskał dla fortepianu całą wielkość tego utworu.

Sonata Es-dur op. 31 Beethovena miała też idealną równowagę pomiędzy interpretacją a tym co jest napisane w nutach. Każda jej część ujęta była w ramy jednej koncepcji. Monumentalne (Stefanska to lubi) allegro, diablo precyzyjne staccato scherza, zupełnie proste i bez afekcji menuet i szalone tempo finału, w którym każda fraza podana była z jasnością etudy Czernego i prawdą tego beethovenowskiego con tuoco, które jest sekretem tylu końcowych części jego wielkich dzieł.

Koncert zakończony był częścią chopinowską. Słysząc wczesnego poloneza, poprzedzonego Andanie spianato, pomyślałem, jakby Stefanska cudownie grała Webera. Ten wczesny romantyzm, pełen umownych figuracji palcowych, jest w muzyce czymś, jak w literaturze Schiller czy karty Werthera. Jeżeli Stefanska tak gra ten młodzieńczy polonez Chopina, to cały Weber czeka na jej wykonanie.

Zachwycała mnie rozmaitość tonu w Chopinie, rozmaitość szczególnie podkreślana w tym utworze, w którym wstawki instrumentalne grała Stefanska tym uroczym sposobem jakim się daje do zrozumienia, że się gra wyciąg z „tutti” orkiestrowego.

Bisy zakończone były Allegro barbauro Bartoka, długiem, splaconym temu paskudnemu XX wiekowi, który woli produkować samochody i różne inne, przenoszące nas tak szybko z miejsca na miejsce przyrządy, niż nokturny cis i e-moll. Allegro barbauro jest już tym zniecierpliwionym utworem, po którym trzeba koniecznie pojechać na księżyc albo na Marsa. Ale, dopóki jeszcze mamy ludzi, którzy porażają kreować, czyli tworzyć muzykę ostatniokilku wieków, to warto jeszcze posiadać trochę na ziemi.

Ten rękny koncert otworzył serię wtorkowych recitali w sali Filharmonii Narodowej. W pierwszym rzucie usłyszysz tam polskich artystów: H. Rutkowskiego (organy), W. Wilkomirską (skrzypce), B. Woytowicza (fortepian), K. Wilkomirskiego (wiolonczela), A. Hiołskiego (spiew), St. Szpinalskiego (fortepian), I. Dubiską (skrzypce) i, przy końcu grudnia dwóch pianistów, Wł. Kępcę i A. Harasiewiczę.

Ten przegląd naszych najlepszych sił krajowych będzie — mamy nadzieję — wstępem do dalszego, planowego pokazu najwybitniejszych sił zagranicznych, które powinny także na tej estradzie wystąpić w nadchodzącym roku kalendarzowym.

cje. Jest to jednak racja nie dopowiedziana do końca. Nie wynika z niej bowiem jasno bians korzyści i strat naszego uczestnictwa w kształtowaniu nowego prądu plastyki europejskiej. Wynika z niej jasno również ten prosty fakt, że najcenniejsze osiągnięcia „dwudziestolecia” i „dziesięciolecia” nie są jedynie rezultatem naszej wierności dla posępowych tradycji rodzimych, świadczą natomiast o tym, że umiemy słusze, wielu wypadkach — na przykład w sztuce — wagać rozumnie owe tradycje z nowatorskim dorobkiem naszego wieku.

Oto jeden problem, którego pogłębianie życzyć by można autorowi. Są i inne takie problemy. Wymienilibym tu niewiele dramatycznych w praktyce lat ostatnich wielkie walki klasowej w dziedzinie gustu. Jest ona przecież bardzo ważnym odcinkiem walki o styl życia, o jego treść intelektualną i moralną. Sprawy te dotyczą nie tylko „samorządnej” w informacji krytyka o przeszłościach w upowszechnieniu nowego wzornictwa wynikających m. in. bądź z przyczyn techniczno-ekonomicznych, bądź też z bieżących decyzji działaczy aparatu handlowego, których „smak artystyczny” jest... niekiedy... poniżej przeciętnego poziomu odbiorcy”. W walce ideologicznej nie tylko o poziom chodzi.

Moje pretensje o niedostatek historyczno-filozoficznej perspektywy odniosłbym także do kapitalnego problemu włączania twórczości samorodnej w produkcję, do roli sztuki ludowej w naszej plastyce, do sprawy zespołów robotniczych i chłopskich. Dlaczego właśnie nasza epoka i nasz ustrój sprzyjały rozwojowi tych „dźwięków”? Jaka jest społeczno-psychologiczna istota sztuki „samorodnej”? I jak winno się układać jej pożyżcie z twórczością „świadoma”? Jakle następstwa może mieć ten proces dla stron obu, dla formowania się nowego stylu sztuki, a więc i nowych zasad kształcenia plastycznego? Czy dotychczasowe sposoby naszego korzystania z tradycji ludowej i nie tylko ludowej nie rozwijają się zbyt jednostronnie w kierunku dekoracyjności — ornamentality? Jakie można tu dziś dostrzec inne zapowiedzi i możliwości?

Pytań takich dąłoby się mnóstwo wiele. Kończąc podkreślić chęć, że owe pytania i wątpliwości po części tylko wskazują na pewne braki książki Wojciechowskiego. Stawiam je jednak, by autor wartościowej publikacji podjął w następnych pracach do coraz głębszego i pełniejszego wnikiwania w te wielkie i pasjonujące dziedziny sztuki, której uprawę jako krytyki podjął z prawdziwą rzetelnością.

Rzecz polega na tym, że i w pierwszej i w drugiej grupie sądów krytyk ma ra-

2) Pisał o tym obszerniej J. Toeplitz w numerze 39 „P. K.”.



Przegląd kulturalny



100 wierszy z zagranicy

● Radzieckie wydawnictwo literatury obcojęzycznej zaplanowało na rok 1956 szeroki program adopcji w tłumaczeniu wielu dzieł literatury pięknej, naukowej i publicystyki.

W serii przekładów technicznych przewiduje się wydanie różnorodnych dzieł z dziedziny fizyki jądrowej, techniki rakietowej, radiolokacji, metalurgii, fotografii wydanych w USA, Anglii, Francji, Szwajcarii.

W dziedzinie literatury pięknej zwraca uwagę zapowiedź wydania wyboru dzieł Gramsciego.

Plan tłumaczeń literatury pięknej przewiduje wydanie powieści A. Zweiga, Pradolini'ego, Moravii, O'Casey'a, Aldridge'a, Abbasa, oraz wielu innych autorów z różnych krajów; warto podkreślić, że będzie wydana historia odkrycia i badania Arktyki pióra Centkiewiczów.

● Wydarzeniem kulturalnym stolicy Chin jest przybycie 69-osobowej delegacji kulturalnej Burmy; prasa chińska podaje, że od czasu, gdy w VIII wieku król Burmy wysłał swych nadwornych artystów na dwór cesarza Chin nie wyjeżdżała z Burmy zagranicę tak liczna i różnorodna delegacja działaczy kultury i artystów.

Do Pekinu przybyli najlepsi burmańscy artyści teatru, tańca, baletu, filmu oraz wirtuoz gry na ludowych instrumentach; w programie, który składa się z 34 pozycji głównym momentem jest inscenizacja przedstawiająca antywojenne nastroje w połud. wschodniej Azji.

● W ramach uroczystości 10-lecia śmierci Beli Bartoka otwarto w Budapeszcie wystawę, poświęconą pamięci wybitnego kompozytora, na której wystawiono m. in. niewydane dotąd rękopisy utworów Bartoka.

● Prasa szwedzka podaje, że wybitny postępowy pisarz islandzki Haldor Laessle jest najpoważniejszym kandydatem do tegorocznej literackiej nagrody Nobla.

● W Saarbrücken zakończyła się „IV Delfida” — międzynarodowy festiwal teatrów studenckich, będący przeglądem arcydzieł antycznej tragedii greckiej; ponad 300 artystów-studentów z 8 krajów Europy Zach. wzięło udział w tej ciekawej imprezie; zespoł teatralny studentów angielskich z Bradford wystawił „Edypa” Sofoklesa w języku starogreckim a studenci „collegium delphicum” z Mainz wystąpili z „Prometeuszem” Ajschylosa w greckich maskach teatralnych.

● Wiedeński Burgtheater otwiera w połowie października podwoje swego odbudowanego gmachu premierą sztuki Grillparzera „Szczęście i koniec króla Ottokara”. W ciekawym repertuarze teatru na bieżący sezon jesienno-zimowy znajdują się takie pozycje jak „Don Carlos” Schillera, „Torquato Tasso” Goethego, premiera w języku niemieckim sztuki Montherlant'a „Port-Royal”, liryczny dramat Claudel'a „Krzysztof Kolumb”, „Zydówka z Toledo” Grillparzera oraz „Król Lear” Szekspira.

● Miejski teatr w Stambule obchodzi 50-lecie swego istnienia. Uroczystości jubileuszowe zostały otwarte galowym przedstawieniem dramatycznego poematu „Śmierć Dantona” (w tureckim przekładzie), napisanego w 1835 roku przez wybitnego niemieckiego dramaturga Georga Büchnera.

● W Montrealu rozpoczęły się gościnne występy artystów „Comedie-Française” premierą „Mieszczanin szlachcicem”. Przedstawienie odniosło olbrzymi sukces — 12 razy kurtyna szła w górę.

● Rząd Adenauera przyznał po raz pierwszy subwencję finansową miejskiemu teatrowi w Bonn, by

podnieść poziom artystyczny reprezentacyjnego teatru stolicy NRF.

● W Barcelonie otwarta została tradycyjna amerykańsko-hiszpańska wystawa architektury, malarstwa, rzeźby, szkiców, grawiur oraz starożytnych klejnotów na której zgromadzone ponad 3000 eksponatów. Wystawa jest urządzana co dwa lata przez instytut kultury hiszpańskiej przy współudziale muzeum USA i krajów Ameryki Łacińskiej.

● Wielki sukces artystyczny odniosła w Nowym Yorku primabalerina baletu Sadler's Wells — Margot Fonteyn — w „Łabędzim jeziorze”.

● Tradycyjna międzynarodowa wystawa współczesnej rzeźby na otwartym powietrzu w holenderskim mieście Arnhem urządzana co trzy lata — cieszyła się w bieżącym roku wielkim powodzeniem; w ciągu czterech miesięcy odwiedziło ją ponad 102 tysiące widzów.

● Wielka retrospektywna wystawa „Pięć wieków grafiki niemieckiej” przygotowana przez związek plastyków NRF została otwarta w Waszyngtonie.

● Nowa włoska nagroda muzyczna — złota statuetka Orfeusza — dla najlepszych wykonawców operowych została w tym roku po raz pierwszy przyznana przez jury w Mantui — Arturo Toscaninemu.

● Peruwiański krytycy teatralni, filmowi i radiowi uznali jednogłośnie film „Cena strachu” za najlepszy spośród wszystkich wyświetlanych w 1954 r. filmów w Peru.

● Podczas gościnnego występu w Paryżu orkiestra symfoniczna nowojorskiej filharmonii pod dyktando Mitropolosa wykonała X symfonię Szostakowicza — entuzjastycznie przyjętą przez słuchaczy.

● Dwa doskonałe filmy poświęcone życiu i twórczości Emila Verhaerena — wielkiego piewcy Flandrii — zostały nakręcone przez znanego reżysera belgijskiego Paula Haesaerta; scenariusz pierwszego filmu, przeznaczanego dla potrzeb telewizji, ma za podstawę wybór wierszy poety; tekst jest ilustrowany odpowiednim doborem reprodukcji, obrazów i szkiców wykonanych przez współczesnych poeci wybitnych twórców oraz zdjęciami krajoobrazów Flandrii; drugi film jest rodzajem sfilmowanego poematu biograficznego, przy czym na szczególną uwagę zasługują świetne fotografie i gra światła.

● Oby nasz CUK zapomniał się z tymi pracami — może natkną go one o małego chociażby filmu o Mickiewiczu...

● W Sztokholmie zmarł w wieku 80 lat najwybitniejszy współczesny rzeźbiarz szwedzki, Karl Milles. Artysta zostawił po sobie spuściznę w postaci rzeźb, szkiców i modeli, trwałych, ozdabiających wiele miast Szwecji i USA; szeroko znane są jego kompozycje monumentalnych fontann jak słonna fontanna Posejdona w Göteborgu oraz fontanna Orfeusza przed sztokholmskim pałacem koncertowym. Artysta spędził wiele lat w USA i otrzymał honorowe obywatelstwo amerykańskie.

● W domu w którym mieszkał w Sztokholmie artysta powstaje muzeum poświęcone jego twórczości.

● W delcie Mississippi w czasie badań archeologicznych odkryto wioskę indyjską, której wiek określono przy pomocy metody radiometrycznej na 2700 lat; w wykopalisku znaleziono wyroby garncarskie co wywołało duże zainteresowanie uczonych, którzy dotąd uważali, że garncarstwo nie było znane ludom z epoki tzw. amerykańskiego neolitu.

● W bibliotece rumuńskiej Akademii odnaleziono 96 listów Romani Rollanda skierowanych do Pana Itale.

„Times” o współczesnej literaturze polskiej

(t) Tygodniowy dodatek literacki londyńskiego „Times'a”, w rozszerzonym numerze specjalnym z dn. 5 sierpnia br., poświęca 48 stron druku (stron 5-szpaltowych) omówieniu światowej literatury współczesnej. Jest tam m. in. 7 i pół-szpaltowy artykuł o Stanach Zjednoczonych, 5-szpaltowy o Hiszpanii, 5-szpaltowy o Holandii, 5-szpaltowy o Turcji, 4-szpaltowy o Portugalii, 3 i pół-szpaltowy o Związku Radzieckim, 3 i pół-szpaltowy o Jugosławii itd. O współczesnej literaturze polskiej są 3 akapity w artykule pt. „Zmiany w Europie wschodniej”. Cytujemy w całości:

„Uczciwi pisarze polscy skłaniają się raczej do tego, by wrócić do wielkich i pięknych przykładów historii, niż do otrzeźwiającej, ba! zaskakującej nędzy ostatnich dziesięcioleci. I energiczna, gorączkowa niemal działalność przekładowa okazała się jeszcze jedną drogą, dzięki której można się uchylić od uprawiania propagandy a jednak pozostać pisarzem. Tłumaczy się przeważnie z rosyjskiego — prawie wszystkich, od Tolstoja do Erenburga. Niemniej, ilość klasyków i autorów zachodnich jest imponująca. Ukazały się nowe przekłady Odysei, Szekspira, Byrona i wielu innych. Ilość tych przekładów jest zdumiewająca, a poziom ich wyższy niż przed wojną. Spośród współczesnych pisarzy zachodnich, p. Faulkner, p. Hemingway, p. Graham Greene, p. Richard Wright, p. Howard Fast i p. Eluard wydają się bardzo poczytni. Spośród klasyków zachodnich — poza tymi, których już wymieniliśmy — najważniejsze są przekłady Swifta, sióstr Brontë i G. B. Shawa, oraz mistrzowskie tłumaczenie dziennika Pepysa przez Marię Dąbrowską. Wreszcie, należy stwierdzić popularność niektórych pisarzy niemieckich — Tomasza Manna, Arnolda Zweiga, oraz naj-

modniejszego i najczęściej cytowanego ze wszystkich, Bertolta Brechta.

Drugim znanym zjawiskiem jest niesłychana a jednak całkiem zrozumiała popularność powieści historycznych. Nienasycony jest popyt na wielkich klasyków polskich, Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego i innych, i dzieła ich wydawane są pięknie, niż przed wojną. Książka Gołubiewa o Bolesławie Wielkim uważana jest za współczesną klasykę; również powieść Morcinka na temat polskiego Śląska, która jest na poziomie bardziej popularnym, została gorąco przyjęta. Jest szereg pisarzy w Polsce — może należałoby wymienić szczególnie Jana Pirandowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza i Marię Dąbrowską — których dzieła są zupełnie nieskażone propagandą. Wszyscy ci autorzy liczą około sześćdziesiątki i wydaje się, że na prawdę istnieje granica wieku dla rzetelności pisarskiej. Należy jednak dodać, że młodszy pisarz musieli pójść na ustępstwa, podczas gdy nazwiska ustalone od dawna mogły sobie pozwolić na to, by pozostać zdala od polityki. Niemniej faktem jest, że niektórzy młodzi pisarze, np. Zukrowski, Breza i Andrzejewski debiutowali świetnie, ale mało co się spełniło z tych wielkich zapowiedzi.

Ilość książek drukowanych, kupowanych i czytanych jest również bardzo zmienna. Książki, na ogół źle drukowane — nie kosztują więcej, niż paczka papierosów — wydają się artykułami pierwszej potrzeby. Nakład 50 000 egzemplarzy jest rzeczą powszednią, bywają nawet nakłady wysokości 150 000 egzemplarzy, która to cyfra była astronomiczna w Polsce przedwojennej. O Polsce można powiedzieć z większą słusznością, niż o innych państwach Europy wschodniej, że pomimo wszelkich usiłowań zduszenia literatury narodowej, kwitnie ona i stanowi jądro — nie ruchu oporu, bo to byłoby przesada, ale samoobrony narodowej”.

Tyle „Times”, ów „najpoważniejszy” dziennik angielski. Ani słowa o „Pamiętce z Celulozy” Neveriego, która osiągnęła już nie 150 000, lecz 400 000 egzemplarzy; ani słowa o „Obywatelach” Brandysa lub jego cyklu „Między wojnami”; o „Rzeczywistości”, „Wrześniu” i „Rozstajach” Putramenta; o „Biegu do Fragala” Strykowski, „Pokoleniu” Czeszki, „Lewantach” Brauna, „Władzy” Konwickiego, „Ostatnich ognich” Zielińskiego, nie mówiąc już o powieściach, które nie osiągnęły nakładu 150 000. Zaden z tych pisarzy widocznie nie jest „uczciwy”. Adolf Rudnicki też nie jest „uczciwy”. Młodzi Breza i młodzi Andrzejewski (nie to, że debiutowali dwadzieścia parę lat temu) zeszli na psy, i tylko Gołubiew jest „współczesnym klasykiem”. Polska czyta przede wszystkim powieści historyczne (jakie?) oraz Faulknera, Hemingwaya,

Greene'a, Wrighta, których tłumacz „uczciwi” pisarze pod przewodem Marii Dąbrowskiej. O opowiadaniach Dąbrowskiej — np. „Na wsi wesoło” — nikt oczywiście w Anglii nie słyszał...

Gentlemen, don't be ridiculous! — co znaczy: Panowie, nie ośmieszajcie się! Literatura nasza czerpie z naszej rzeczywistości, pomimo „wszelkich usiłowań zduszenia” przez Was i tej rzeczywistości i tej literatury.

Co zaś do granicy wieku dla rzetelności pisarskiej, obawiamy się, że choćby nawet autor owych trzech akapitów żył do stu lat, nigdy jej nie osiągnie.

(Notatkę niniejszą poświęcamy tym wszystkim, którzy zarzucają nam, jakobyśmy stronniczo i fałszywie informowali na tej kolumnie o samych tylko cieniach życia kulturalnego w krajach kapitalistycznych).



JOSIF COVA Bedźmy pamięta! (plakat)
We wrześniu otwarta była w „Zachęcie” wystawa grafiki rumuńskiej

O MICKIEWICZU W RADIO MARSEILLE

(K. r.) Z okazji obchodzonego również we Francji Roku Mickiewiczowskiego, Radio Marsaille nadało 9 lipca 1955 r. audycję literacką. O życiu i twórczości poety mówił Jean Bourrilly, przyjaciel Polski, badacz naszego języka i literatury, głównie okresu romantycznego. Przebywając podczas ostatniej wojny w oflagu razem z jeńcami polskimi, J. Bourrilly zainteresował się Polską i nauczył się języka tak, iż mógł dokonywać przekładów z naszej literatury. Owocem tych prac był m. in. przekład na język francuski kilku Sonetów krymickich. W ramach studiów nad polską literaturą romantyczną przygotował pracę doktorską pt. Słowacki a romantyzm europejski,

skł, z większych zaś utworów przełożył Balladynę.

W swej prelekcji marsylskiej J. Bourrilly przedstawił słuchaczom francuskim postać i dzieło Mickiewicza, artysty i człowieka czynu, którego wiara utrzymywała żywotność ducha narodu wykreślonego naówczas z mapy państw europejskich. W ujęciu prelegenta życie wielkiego poety polskiego, zamknięte w kilku okresach (wileńskim, rosyjskim, emigracyjnym) i jego działalność literacka dokumentują zasadniczą postawę Mickiewiczowską, który nie oddzielał poezji od realnego życia narodu. Dlatego prelegent wydobyl ze wszystkie momenty życia Mickiewicza, którymi wiązał się on z aktualnymi dążeniami narodu, a więc podziw dla Byrona, broniącego niepodległości Grecji, rozbudzenie się świadomości poety narodowego w czasie pobytu w Rosji, duchowe przewodnictwo emigracji, walkę o sprawiedliwość społeczną i wyzwolenie narodów na łamach „Trybuny Ludów”, zorganizowanie Legionu we Włoszech, misję turecką. Omawiając twórczość poetycką Mickiewicza prelegent zaznaczył wysoką wartość artystyczną Sonetów krymickich, będących jednym z najbar dziej oryginalnych przykładów orientalizmu romantycznego, i podkreślił znaczenie Dziadów dreźnieńskich i Księg narodu i pielgrzymstwa polskiego jako rezultatu osobistych doświadczeń i powziętej decyzji współczesniczenia w walce narodowej. Pana Tadeusza uznał prelegent za jedyny w XIX w. — obok Calendal Mistrala — poemat epiczny, ukazujący cały naród, wyklady zaś w College de France (przy wszystkich brakach, jakie zawierały z punktu widzenia naukowego, zwłaszcza pod wpływem Towiańskiego) za najlepsze na długie lata zaznajomienie publiczności paryskiej z psychologią słowiańską. Wyklady te cechowała — według świadectwa Micheleta — dążenie do kształtowania nie tylko umysłów, ale woli człowieka i do wydobycia z historii nie doktryny, lecz zasady działania.

Prelekcja J. Bourrilly uzupełniła tłumaczenia jego pióra, a to fragmenty Ody do młodości, Pieśni Wajdeloty, Wielkiej Improwizacji oraz wiersza Do matki Polki i sonetu Czatyrdah.

LIST Z LONDYNU

Korespondencja własna

*

W Londynie zakończyła się niedawno pierwsza Międzynarodowa Konferencja Historyków Teatru. Biorący w niej udział przedstawiciele 20 krajów uznali ją za wielki sukces. Przewodniczący posługiwał się młotkiem z drzewa, pochodzącego z niedawnej rozbiórki synagogo teatru londyńskiego, przekształconego teraz na studio telewizyjne. Jak się wyraził, jest to żywym przypomnieniem zalewu zmierzającej rozrywki w dobie dzisiejszej.

Obrady przyniosły wiele cennego materiału naukowego. Symptomaticznie zmieniających się czasów było ciepłe przyjęcie okazane delegacjom Czechosłowacji, Związku Radzieckiego i Polski. Prasa zaś pisała o „wstrząsającej” cyfrze przedstawień teatralnych i publiczności teatralnej w ZSRR i z zadowoleniem cytowała przemówienie reżysera Popowa, który zachęcał do większej wymiany teatralnej między poszczególnymi krajami.

*

Amerkańska telewizja ma swoje dobre i złe strony. I jedno i drugie, w takiej czy innej formie, przedstawia się na angielskie ekrany telewizyjne. Obecnie Anglia dostąpiła pierwszą próbkę tej szczególnie amerykańskiej (i złej) formy „rozrywki” — obnażania czyjegoś prywatnego życia we wszystkich jego

szczegółach ku uciesze milionów „telewidzów”.

„Oto Twoje Życie” — brzmi tytuł drugiego pod względem popularności programu telewizyjnego w Ameryce. Jest on przygotowany bardzo zrecznie i z olbrzymim nakładem wysiłku. Źródło swe czerpie z zażenowania jednej osoby, które to zażenowanie wyszukuje do gruntu przetwarzając je na sentymentalną rozrywkę dla milionów wścibskich ludzi. Wygląda to tak, że pod tym czy innym pretekstem zwabia się jakąś znaną osobą do studia telewizyjnego i tam w świetle aparatów projekcyjnych, niespodziewanie wskrzesza się własną jej przeszłość. Bez względu na koszty i kłopoty sprowadza się ludzi, których dana osoba znała w dzieciństwie. Odnajduje się dawno zapomnianych krewnych, ściga się przyjaciół, odwołanych o tysiące kilometrów. A to wszystko przy pełnej nieświadomości delikwenta, który nie zdaje sobie sprawy z niczego, aż póki staje wobec tych wszystkich ludzi i musi wysłuchiwać, co o nim mówią. Kamery podchwytują i przekazują milionom widzów każdy, najmniejszy odruch zażenowania, wzruszenia, uczucia...

Autor tego przerażającego pomysłu znajduje się obecnie w Anglii, gdzie wyprodukował właśnie pierwszą angielską wersję programu „Oto Twoje życie”. Nie wypadł on

zresztą zbyt fortunnie, ponieważ upatrzoną ofiarę pewien życzliwy przyjaciel przedzielił o „zamacachu” na 36 godzin przed puszczeniem programu na antenę. W ostatniej chwili trzeba więc było znaleźć nową ofiarę — i wybrano pewnego znanego aktora. Cała więc Anglia doświadczyła zaszczytu oglądania jego publicznej wiewieckiej.

Zasługę na to sławę jako pierwszy męczennik telewizji domowego chowu — napisano o nim następnego dnia w jednym z dzienników londyńskich. Musiał bowiem słuchać, jak jego własna matka opowiada o strachach, które go trapiły w dzieciństwie; jak jego własna żona opowiada jak podórł posłubną, jak jego dawny szef mówi o jego biurowych początkach.

Nic więc dziwnego, że niedawno pewien zrozpaczony obywatel Long Island, USA, wyjął rewolwer i strzelił do ekranu swego aparatu telewizyjnego, demolując go zupełnie. Prasa zaś komentując ten incydent, pozwoliła sobie zauważyć, że jeśli programy będą nadal tak wyglądały jak teraz, aparaty telewizyjne trzeba by wyposażyć w urządzenia, dzięki którym mogłyby same krzyknąć „Nie strzelaj!” oraz sygnalizować w razie potrzeby „Zawieszenie broni!”.

Notabene w Anglii cyfra „telewidzów” przekroczyła właśnie cyfrę radiosłuchaczy; co jest jeszcze jednym argumentem przeciwko programowi „Oto Twoje życie”.

DEREK KARTUN

Wpływ Stanisławskiego w Ameryce

(t) Recenzując znaną pracę Nikołaja Gorczakowa „Lekcje reżyserskie K. S. Stanisławskiego”, która właśnie wyszła z druku w przekładzie amerykańskim, Lee Strasberg, reżyser i kierownik Studia Aktora w Nowym Yorku, pisze w tygodniku literackim „Saturday Review”, że jest to książka niezbędna dla każdego człowieka teatru. „Jest ona najlepszym wprowadzeniem do dzieła Stanisławskiego. Ale chciałbym ją polecić również każdemu inteligentnemu czytelnikowi, interesującemu się sztuką w ogóle”. Stanisławski — powiada Strasberg — inspirował dzisiaj ludzi teatru na obu półkulach. „Istnieje Instytut Stanisławskiego w Niemczech. Aktorzy we współczesnym teatrze japońskim studiują Stanisławskiego. Wpływ jego na pracę aktorów i reżyserów w Ameryce jest olbrzymi i rokuje nadzieje, że powstanie nowy amerykański styl teatralny, oparty na dynamicznym realizmie, intensywności aktorskiego przeżycia, głębszym psychologicznym ujęciu postaci i sytuacji, oraz bardziej wyrazistym stylem teatralnym poszczególnych spektakli”.