Cena 60 gr

DZIŚ i JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

W NUMERZE m. in.:

LEON BRODOWSKI — O mentalności gospodarczej katolików.

GRACJAN KOZŁOWSKI — Stanisławski i jego teatr

ANDRZEJ ODNOWA — Dramaturgia Żeromskiego po wojnie

KONRAD CZARNOCKI — Wierszopis-wędrowiec Kajetan Węgierski

WŁODZIMIERZ WNUK — Dwa spotkania

Rok VIII | Warszawa, 13 stycznia 1952 r. | Nr 2 (320)

Zygmunt LICHNIAK

NAD LIEBERTEM*)

NIE MA dostatecznie uzasadnionych powodów, dla których w dążeniu do pełniejszego poznania poety trzeba by rezygnować z prawd czy tylko informacji wyjaśniających jego dzieło a leżących pozornie poza obrębem tego dzieła, prawd lub informacji zawartych czy to w wyznaniach lub wspomnieniach przyjaciół, czy w nieopublikowanej spuściźnie poety, lub jego młodzieńczych wierszach, nowelach, fragmentach powieści i dramatach, nawet listach i choćby wreszcie w twórczości z innego zakresu, w recenzjach i artykulikach krytycznych, pisanych podobno niechętnie, ale określających wymagania poety, jego stosunek do poezji i rygorów, jakim służąc jej poddać się należy.

Taki zabieg oskarżyłby dzieło Lieberta lub krytykę tego dzieła tylko wtedy, gdyby ukazywał albo jego niezgodność z prawdą wyrażoną gdzie indziej i inaczej przez tego samego poetę, albo gdyby dowodził możności odczytywania tej prawdy tylko poza jego dziełem. Jeśli ma się do czynienia z przeciwieństwem tych ewentualności, jeśli zabieg taki ukazuje właśnie wielką zgodność poety z jego poezją, jeśli dowodzi, że odczytana z niej prawda jest tym prawdziwsza, że poparta dostępną nam wiedzą o Liebercie-człowieku, można w tym widzieć usprawiedliwienie sięgania do wszelkich źródeł.

Nie miał racji Jarosław Iwaszkiewicz, który w swoim ciekawym artykule „O postawie duchowej Jerzego Lieberta" pisał, że „dla ludzi, którzy znać będą już tylko wiersze Lieberta, nie cały otworzy się człowiek". Nie miał racji i sam dowiódł tego dalszymi swoimi wywodami. Bo gdy pisze, że „ci, którzy mogli z Liebertem rozmawiać, brać udział w tym gorącym oddaniu się ocenom, zagadnieniom, sądom i namiętnym nieraz inwektywom, mogą zdać sobie sprawę, co za gorąca dusza mieszkała w tym człowieku, jaki miał trafny i subtelny sąd", zapomina, że to „gorące oddanie się ocenom, zagadnieniom, sądom" znajdą czytelnicy w jego poezji, a „trafny i subtelny sąd" w jej kształcie artystycznym.

Jego wspomnienie — mimo błędnego założenia — służy jednak potwierdzeniu zasady konsekwencji pogłębia rozumienie i szacunek dla poezji Lieberta. Bo gdy Iwaszkiewicz pisze, że „dość jest przeczytać te krótkie lub dłuższe recenzje z książek poetyckich, jakie w ostatnich czasach zamieszczał w „Wiadomościach Literackich", aby wiedzieć, czym był smak literacki, czym była bezkompromisowość tego człowieka, jaki doskonały wyraz słowny znajdował dla swoich myśli", czytelnik znajduje w tym tylko potwierdzenie konsekwentnej zgodności poezji liebertowskiej z wszystkim, co czynił poza nią, znajduje potwierdzenie zasady pełnego życia w poezji, która najlepiej mówi „czym był smak literacki, czym była bezkompromisowość tego człowieka, jaki doskonały wyraz słowny znajdował dla swoich myśli".

Iwaszkiewicz ulega w końcu mimowolnemu chyba zrozumieniu nierozerwalności tych dwóch spraw: życia i twórczości, Lieberta — poety i Lieberta — człowieka. Człowiek i dzieło stają się jednym.

Gdy pisze o religijności Lieberta, o „frapującym kolorycie tej religijności, na wskroś swoistym, indywidualnym, będącym jednak odbiciem prądów pewnej epoki i dążeń pewnej grupy", nie wiadomo, czy opiera się na wspomnieniach o przyjacielu, czy na analizie jego wierszy, wiadomo jednak, że potwierdza znowu prawdę konsekwencji, że chwyta związek ścisły między życiem i twórczością, chociaż był on w pewnych sprawach bolesną i krępującą poetę więzią dającą mu jednocześnie siłę do walki o siebie.

W ARTYKUŁACH żałobnych innych przyjaciół znajduje wyraz ta sama ścisła współzależność. Roman Kołoniecki, który później poświęcił Liebertowi znane studium poetyckie, pod bezpośrednim wrażeniem śmierci przyjaciela pisze o jego poezji: „istnieje tu pełna konsekwencja dobrowolnej prostoty uczuć, ekonomia techniki i akcesoriów myślowych".

We „Wspomnieniu", drukowanym na tej samej kolumnie, Rafał Blüth opowiada: „był, jak wiadomo, nawróceńcem religijnym. W pierwszej fazie swego nawrócenia radosny, spokojny... szedł prędko po tej drodze. Jako poeta i jako człowiek szczególny żywił kult dla św. Franciszka. Nic w tym kulcie nie było z sentymentalnego, ptaszkowego roztkliwienia, nic też nie było z poetyzacji". Wystarczy dzisiaj przeczytać jego „Ptaszki św. Franciszka", aby zauważyć, że właśnie w tym ptaszkowym utworze jest wszystko prócz „ptaszkowego roztkliwienia". Gdy Blüth pisze dalej, że Liebert „nosił się w pewnym momencie z zamiarem zamieszkania tuż przy klasztorku jako nauczyciel ociemniałych dzieci", a później „pomyślał dni kilka, obliczył swe siły i swoje... tęsknoty i pozostał...", widać, że i jako poeta i jako człowiek wiedział, iż go „tam będzie musiała dręczyć tęsknota za innym pięknem — mozolnego borykania się o prawdę życia zwykłego, świeckiego". Po prostu „chciał pozostać wierny swemu powołaniu poety".

Stefan Napierski wspomina „Szczupły, drobny, onieśmielony a przecież odważny, nie ustępowałeś na krok w zawrocie drobnych trosk codziennych od tego, co było przekonaniem Twojem i wiarą; tu nie znałeś ustępstw, odchyleń, wybiegów. Zapalałeś się wtedy, łagodny i młody, w dyskusji, jakbyś bronił samej racji świata. Nie znałeś paktów z Szatanem. Nie akceptowałeś przegranej i uważałeś ją za dźwignię ku walecznym wysiłkom (...). Byłeś prawy jak mało kto z poetów. Cała twórczość Twoja była dramatem wnętrza..."

W dwóch podkreśleniach Napierskiego znaleźć łatwo potwierdzenie dwóch zasadniczych prawd, które tu wynikają ze wspomnień osobistych, z osobistych przeżyć i doznań, z subiektywnej oceny Lieberta-człowieka, a które obiektywnie sprawdzić się dają w jego twórczości poetyckiej. Te dwie prawdy to: prawda konsekwencji, która żadnych pak-

(Dokończenie na str. 2)

*) Fragment większej całości.

Jerzy LIEBERT

Jeździec

Uciekałem przed Tobą w popłochu,
Chciałem zmylić, oszukać Ciebie —
Lecz co dnia kolana uparte
Zostawiały ślady na niebie.

Dogoniłeś mnie, Jeźdźcze niebieski,
Stratowałeś, stanąłeś na mnie.
Ległem zbity, łaską podcięty,
Jak dym, gdy wicher go nagnie.

Nie mam słów, by z pod Ciebie się podnieść,
Coraz cięższa staje się mowa.
Czyżby słowa utracić trzeba,
By jak duszę odzyskać słowa?

Czyli trzeba aż przejść przez siebie,
Twoim słowom siebie zawierzyć —
Jeśli trzeba, to tratuj do dna,
Jestem tylko twoim żołnierzem.

Jedno wiem, i innych objawień
Nie potrzeba oczom i uszom —
Uczyniwszy na wieki wybór,
W każdej chwili wybierać muszę.

* * *

Uczę się ciebie, człowieku.
Powoli się uczę, powoli.
Od tego uczenia trudnego
Raduje się serce i boli.

O świcie nadzieją zakwita,
Pod wieczór niczemu nie wierzy,
Czy wątpi, czy ufa — jednako —
Do ciebie, człowieku, należy.

Uczę się ciebie i uczę
I wciąż cię jeszcze nie umiem —
Ale twe ranne wesele,
Twą troskę wieczorną rozumiem.

Jurgowska karczma

Raczej zawróć, raczej nadłóż parę staj,
Choćby ziąb cię spalił, wiatr oślepił —
Przed tą karczmą nie zatrzymuj sań:
Nie pij moja miła, nie pij...

Tam z kielichów wyskakuje siny bies,
Czuły tenor, bies rozanielony,
Stuknie w szkło — już w kielichu pełno łez,
A on płacze, coraz wyższe bierze tony...

Stuknie w szkło, weźmie cis, wstrzyma czas
I z wieczności — sama wiesz najlepiej —
Będzie łkał: jeszcze jeden do mnie raz,
Przepij, moja luba, przepij.

Brzękną szkła... patrzysz w krąg — tenor zczezł,
Ton ostatni jeszcze słania się przy stole,
A z kieliszka drugi bies, rudy bies,
Wyjrzał tępy, bruzdę ma na czole.

Wlepił wzrok: w mózgu myśl, ostra kra —
Tęskny gzygzak tnie ci czoło między brwiami...
Stuknął w szkło — już w kieliszku jestem — JA!
Nie pij czasem, nie daj się omamić!

— Tyżeś to, miły mój? — Brzękną szkła —
Pękną ściany, dach dwupoły się rozłamie,
Miast posadzki — czarny lej bez dna.
I zakracze z wszystkich stron niepamięć...

Tylko walczyk czarci będzie łkał,
Słodki walczyk — ach, niezapomniany!
Pierwsze pas, drugie pas, trzecie pas
I wypłyniesz lekka poprzez ściany...

Wiersze wyjęte z „Poezji zebranych", Jerzego Lieberta wydanych nakładem Sp. Wyd. Pax, Warszawa 1952.

tów czy ustępstw nie dopuszczała. I prawda błędu newmanowskiego, który zamknął poetę we własnym wnętrzu i kazał mu przeżyć jego własny dramat, mogący stanowić — jak pisze Napierski — „walkę o możność istnienia człowieka", a które jednak nie dość wyraźnie przekazuje problemy współistnienia ludzi dniom dzisiejszym.

Te stwierdzenia narzucały się przyjaciołom Lieberta, chociaż niektórych, jak pisze gdzie indziej Iwaszkiewicz, „zrażała jego pewność siebie, jego wiara, że poza kółkiem księdza Korniłowicza nie ma zbawienia".

LIEBERT wierzył, że nie ma zbawienia poza Kościołem. Nie od razu i nie drogą przypadku ustaliła się w nim ta wiara. W listach stanowiących pamiętnik okresu dojrzewania jego przekonań religijnych, a w wydaniu zbiorowym mogących jednocześnie stanowić jeden z najpiękniejszych dokumentów epistułografii polskiej i jedną z najgłębszych „spowiedzi dziecięcia wieku" — uwyraźnia się proces narastania i krzepnięcia katolicyzmu Lieberta.

Jeszcze w początkach lipca 1925 roku przebija z jego wypowiedzi smutna zazdrość wobec ludzi, którzy są wyżsi od niego „o całą wiarę" (List z dn. 1 lipca 1925 r.). Zdaje sobie jednak sprawę, że na smutek jego, spowodowany rozstaniem z osobą bardzo bliską, a pogłębiony rozumieniem różnic między nim a otoczeniem, różnic co do stopnia poziomu wymagań i głębi życia, jest rada „jedna jedyna", ale ta jest wewnątrz poety i „serce musi długo pracować, aby ja na wierzch wydobyć" (list z dn. 7 lipca 1925 r.). Konsekwentna natura Lieberta nie znosi próżni, wstydzi się jej jak grzechu: „... tak mało dzieje się we mnie, że aż mi wstyd..." Poeta ma już jednak tę pewność, że „przecież i najmniejsze wysiłki i niewidzialne nasze poruszenia muszą być gdzieś dodawane". Dlatego ma wrażenie, że „jak źdźbło trawy podnosi się powoli, prostuje, nabiera siły". (List z dn. 14 lipca 1925).

Tych sił starcza już do walki z bezruchem, bezwolą, młodzieńczą niewiedzą i nijakością, z wszystkimi nawykami codziennego zwykłego egoizmu, nawykami, które oddalają od prawdziwego ukochania Boga. Ten młody, dwudziestojednoletni chłopak, przyzwyczajony do myślenia o swoich przyjemnościach, ambicyjkach, nawykach, to „gbur", który siedzi w poecie. „... jak mogę tez z moim gburem walczę. Już od samego rana szykuje się przeciw niemu, by ze smutkiem zobaczyć wieczorem, że wciąż mnie jeszcze coś prześciga. Ale powoli, jeden po drugim grzech wypędzam, choć wracają bardziej uporczywe. Myślę, że trzeba się dużo modlić, bo tylko w takich chwilach „gbur" zapada się pod ziemię. Umysł mój nie stał się jeszcze pokorny i to mi jest największym ciężarem. Czytam wciąż „Naśladowanie", ale nie umiem jeszcze niektórych rzeczy w sobie rozplątać. Nie umiem się (...) tak zamknąć i oddzielić się od świata, bym jedynie z Chrystusem mógł obcować, bo moje serce coraz bardziej pragnie człowieka, ludzi. Może to właśnie na tym polega, ale doprawdy nic nie wiem. Zresztą nie chcę o tym wszystkim myśleć i nakazuję mu się modlić. To jest najpewniejsze (...). Modlić się gorąco, a jak Bóg będzie chciał, tak mną pokieruje". W ten sposób poeta „powoli zdobywa siebie" a „ta praca jest pracą jego samotności". (List z dn. 3 sierpnia 1925 r.).

Proces dojrzewania przekonań religijnych Lieberta rozwija się według konsekwentnej zasady zwiększania rygorów etycznych, pogłębiania przeżyć wewnętrznych, dających poczucie spokoju, ale też wzmagających surowość samokontroli.

Po pewnym czasie poeta pisze: „Życie moje układa się coraz lepiej i spokojniej, ale muszę być coraz surowszy dla siebie. Myślę, że ta mądra surowość napełnia serce słodyczą i spokojem. Trudno jest stanąć w jej cieniu, ale polecam Bogu mój dzień. Gdy rozdzielam moje uczynki to widzę jeszcze tyle zła, że aż mnie strach chwyta. Lenistwo jest największym grzechem i nigdy nie myślałem, że odala nas tak od Łaski" (List z dn. 28 sierpnia 1925 r.).

To „dochodzenie do łaski" odbywa się w wędrówce samotnej. Wpływ „Naśladowania" warunkuje Lieberta. Średniowieczna mądrość odcięcia się od świata, przeniesiona gorliwą wiarą w rozkrzyczaną wieloma hasłami i hasełkami współczesność, nakazuje poecie trwać w sobie, przeżywać Boga w sobie i dla siebie. Wraz z katolicyzmem autora przyszłej „Kołysanki Jodłowej" dojrzewa jego szlachetny błąd odosobnienia, rośnie na mocnych fundamentach świątynia pełna Boga, która coraz bardziej staje się eremem pustelniczym.

NAD LIEBERTEM

(*Dokończenie ze str. 1*)

„Coraz widniejsze i jaśniejsze są nasze pokoje. Nie wiesz nawet, jaką męką były te miesiące letnie, gdy podejrzewałem sam siebie o nieprawdę. Przeglądając wczoraj Newmana (...) znalazłem słowa, które najlepiej ci wszystko powiedzą. (str. 143) „Ale wie także Kościół i uczy, że takie odbudowanie duszy, jak to, do jakiego on zmierza i nad jakim pracuje, może być dokonane nie przez działanie zewnętrzne jakiejkolwiek bądź nauki, chociażby to nawet miała być nauka jego własna, lecz przez pewną wewnętrzną i duchową moc łaski, która jego zawiadywaniu bezpośrednio z góry powierzona została". Jak wiesz, obawiałem się, że tej łaski nie ma we mnie, że uczę się wiary zamiast wierzyć. Dopiero Komunia święta powiedziała mi wyraźnie, że Chrystus pragnie zamieszkać w moim sercu (...) Zawsze myślałem, że „wiara jest urzeczywistnieniem rzeczy dowiedzionych" i dopiero teraz pojąłem mądrość słów św. Pawła, którego cytuje Newman, że jest ona urzeczywistnieniem rzeczy, których powinniśmy się spodziewać". Myślę, że tu jest rdzeń tych wszystkich niepokojów i rozterek duchowych, nie tylko moich, ale i wielu wierzących ludzi". (List z 16 września 1925 r.).

TU CHYBA kryje się pierwszy zarys idealistycznej skazy na religijności Lieberta, tu chyba tkwi rdzeń niebezpieczeństwa polegającego na niezgodnym ze spirytualizmem chrześcijańskim lekceważeniu zewnętrzności. Akceptując słuszne w zasadzie stwierdzenie Newmana rozszerzył je poeta z oceny przyczyn na ocenę skutków skazując siebie na pyszną wyniosłość newmanowskiego stosunku: Bóg i ja. Ta skaza pozostanie w myśli i twórczości Lieberta tylko skazą, bo jego katolicyzm ustrzegł się od przerostów idealistycznych niezwykłą czujnością etyczną i ambicją ciągłej pracy intelektualnej.

W pracy tej zetknął się poeta w październiku r. 1925 z jednym z głównych i najpoważniejszych jej ośrodków w Polsce, z „Kołem" ks. Korniłowicza, stanowiącym zalążek późniejszego środowiska „Verbum". Znana żywość intelektualna i szerokość horyzontów katolickich tej grupy, przyjaźń z najgłębszymi, być może, umysłami katolickimi tamtego okresu, przyjaźń z ojcem Korniłowiczem, z Rafałem Blüthem, kontakt z ojcem Michalskim i ks. Zieją — sfanowiły pomoc i podnietę w dalszym rozwoju przekonań religijnych poety. Wspólne prelekcje, dyskusje, rekolekcje zamknięte, konferencje liturgiczne pogłębiły jego związek z Kościołem, umacniały i rozszerzały w nim integralną już teraz łączność z prawdami wiary.

Nie odejdzie od nich poeta nawet w najtrudniejszym okresie załamania, gdy nagłe i nieszczęśliwie zlokalizowane uczucie wtrąci go w konflikt między własnymi pragnieniami a zaakceptowanym systemem norm. „Liebert — jak wspomina w cytowanej już wypowiedzi Rafał Blüth — cierpiał wówczas wiele, borykał się ze sobą, ale żadnym gestem nawet nie wykazywał, że chce sobie pomóc wykrętem, kompromisem, ucieczką". To była konsekwencja. Takim był jako człowiek i takim był jako poeta, bo i jako człowiek i jako poeta był głęboko przekonany i wierzył, że „katolicyzm to nie taka czy inna idejka, ale życie, najprostsze nasze życie..." (List z dn. 26 grudnia 1925 r.).

Konsekwentny aż do granic najczystszej poezji, aż do granic tragedii osobistej i nawet błędu przeżywał Liebert katolicyzm jak życie i życie jak katolicyzm. W twórczości swojej ukazywał integralność tego związku przepajając żarliwością swojej wiary nie tylko problematykę, nie tylko klimat, nastrój, „treść" swoich wierszy, ale także ich wyraz artystyczny, ich styl, ich metaforę, konstrukcję, ich „formę".

Dając w swej poezji widomy kształt artystyczny pełnemu zespoleniu życia z prawdami katolicyzmu ukazywał jednocześnie — zgodnie z pragmatyczną zasadą swojej twórczości, to znaczy zasadą konsekwencji pełnego istnienia w poezji — zarówno błędy swojego życia jak i swojego katolicyzmu, który utożsamiał zresztą z życiem w poczuciu ich integralnej łączności.

I W ŻYCIU, i w katolicyzmie Lieberta zastanawia brak realnego zainteresowania zjawiskami o wymiarach większych, niż, choćby najgłębsze, ale jednostkowe konflikty wewnętrzne. Poeta jest sam na sam z Bogiem. Społeczeństwo, naród, ludzkość są obok niego, poza nim, być może, że i w nim są jakoś skondensowane i przetłumaczone z kategorii socjologicznych na kategorie moralne, ale obiektywnie stwierdzić się daje jedynie fakt jego zupełnego niemal absenteizmu społeczno-politycznego. Absenteizm ten jest dowodem ciągłej wierności zasadzie konsekwencji, bo nie przeżywając Kościoła Powszechnego jako zrzeszenia wiernych a tylko jako objawienie się Boga i Jego mądrości, dyktującej określony system metafizyczno-moralny, nie mógł Liebert reagować na konflikty układu stosunków międzyludzkich, gdyż były dla niego zjawiskiem wtórnym, nie stanowiącym integralnej części tego, co określał życiem i identyfikował z katolicyzmem. Trudno stwierdzić, jaki wpływ tu ważył: czy eremityzm Tomasza a Kempis i Newmana, czy zwykłe uwarunkowanie socjologiczne każące synowi mieszczańskiej rodziny iść normalną koleiną obojętnej akceptacji zastanego układu sił, o ile nie jest on niebezpieczny dla jakiegoś „urządzenia się"; najprawdopodobniej wpływy te przenikały się i warunkowały wzajemnie.

Stwierdzenie tych uwarunkowań nie wynika ani z pasji odbrązowiania, ani — tym bardziej — z ambicji degradowania poety, nie oskarża go bowiem ani o świadome lekceważenie kwestii społecznych, ani o nieświadome działanie antyspołeczne. Po prostu służy ukazaniu prawdziwego profilu zagadnienia, służy wyjaśnieniu pewnego braku, który zwłaszcza czytelnicy dnia dzisiejszego odczuwać mogą w tej pięknej i głębokiej poezji.

W jakim stopniu ten brak tłumaczy się realnym układem sił społecznych w tamtym okresie, w jakim stopniu wytłumaczyć go mogą zależności ekonomiczne, to rzecz dłuższych badań, których podejmować nie należy, bez wiary w możność określenia procesów duchowych determinantami materialnymi. Jednak przekonanie o możności warunkowania procesów psychicznych przez fakty socjologiczne, przekonanie o współzależności między nimi, nakazuje stwierdzić, że ów brak w poezji Lieberta oskarża przede wszystkim okres, w którym się ona kształtowała, oskarża pośrednio warstwę, z której się poeta wywodzi, oskarża tradycje myślowe tej warstwy, które w zakresie problematyki społecznej nawet najgłębszym umysłom, najbardziej konsekwentnym poszukiwaczom prawdy utrudniają zrozumienie socjologicznych związków rzeczywistości, ułatwiają życie w upraszczającej te związki dezintegracji pojęć. Jednak w tej chwili nie o analizę tych zagadnień chodzi. Wynikają one bowiem raczej z potrzeby określenia pewnego okresu społeczno-politycznego, pewnej formacji historycznej, a nie z postulatu określenia wybitnego poety katolickiego. Dla tego określenia wystarczy stwierdzić, że jako poeta konsekwencji nie wstydził się on przyznać do żenującego dzisiaj „désintéressement", które budzi żal, ale ukazuje jednocześnie wielką logikę, wielką zgodność poezji z życiem, która jak się okazuje, chociaż trwa ponad czasem, z określonego czasu wyrasta i jego piętno nosi.

BOI W ŻYCIU Liebert stał poza zasięgiem zainteresowania problemami i sporami społeczno-politycznymi. Co prawda jako dwudziestoletni chłopak pisze, że „stacza walki zaciekłe ze swoim wujem, strasznym konserwatystą", ale wyznaje, że „wuj zawsze go pokona" (List z dn. 21 sierpnia 1923 r.). Opisując w późniejszym okresie spotkanie z ubogą kobietą, której wyświadczył drobną przysługę, wyznaje, iż pomyślał, że „żyje przecież obok wielu ludzi, którzy potrzebują jego pomocy", ale nie jest to nawet zalążkowa forma świadomości konfliktów społecznych, bo chodzi o to, że poeta dostrzega tylko, iż „stać się oni mogą źródłem jego największej radości". Chodzi o „dobry uczynek". (List z dn. 15 października 1925 r.). Liebert — będąc konsekwentnym — tłumaczy każdy fakt społeczny na język zobowiązań moralnych. To nie znaczy, żeby go nie przeżywał. Przeciwnie, przeżywa bardzo głęboko, ale nie dostrzega jego więzi socjologicznych, jego wymiarów pozajednostkowych. Dlatego tylko mimochodem wspomni o trzydniowym strajku tramwajarzy i pracowników zakładów telefonicznych. (List z dn. 30 stycznia 1926 r.). Dlatego przypominając w dwa dni później o tym wydarzeniu doda jedynie: „tramwaje jeszcze nie chodzą, to bardzo utrudnia wszystko". (List z 1 lutego 1926 r.). Dlatego lakonicznie tylko wspomina, że „rządu jeszcze dzisiaj nie ma", że „na premjera wysuwają Skrzyńskiego", że „zatrzymał się spadek złotego". (List z dn. 17 listopada 1925 r.). Żadnych głębszych refleksji nie nasuwa mu ani proces Bispinga, o którym ledwo wspomina (List z dn. 10 lutego 1926), ani proces Steigera, który kwituje zdawkowym zdaniem (List z dn. 18 grudnia 1925 r.).

O jednym tylko procesie dłużej się rozpisał. Był to proces, jaki mu wytoczyła prokuratura lwowska za... znieważenie religii. Jakiś nadgorliwiec przeczytał w „Lwowskiej Gazecie Porannej" bezprawnie przedrukowany wiersz Lieberta pt. „Pan Bóg i baki" (z tomiku „Druga Ojczyzna"). Do prokuratury warszawskiej przyszło sążniste oskarżenie, że „wiersz ten jest stekiem dziwactw i idiotyzmów, że w żadnej religii na świecie nie ma podobnego wyobrażenia Boga, że cały pomysł wiersza jest po to, aby podrywać wierzenie ogółu, powiedzenie o Bogu „dziecko płoche" i „chytrze się uśmiecha" jest bluźnierstwem, że wreszcie drukowanie w dzień Wielkiej Nocy ma wyraźnie złe cele itd. itd." (List z dn. 21 stycznia 1926 r.). Liebert oczywiście zbił wobec prokuratora wszystkie zarzuty, opowiadał znajomym o tym śmiesznym incydencie, ale nawet w rozmowie listownej z najbliższymi nie wysnuł żadnych ogólniejszych refleksji. Po prostu nie zauważył symptomatyczności całej historii, nie wyczytał jej społecznego sensu.

NAWET przewrót majowy nie był dla niego żadną nauką o skomplikowanym mechanizmie układu stosunków międzyludzkich. W listach mówi o nim ogólnikowo wyliczając jedynie ofiary walk ulicznych spośród znajomych, a 19 maja 1926 r. przeleje na papier listowy lakoniczną prośbę: „Pomódl się za Polskę". Później próbuje Liebert co prawda zająć stanowisko polityczne. Wyraża się ono w świadomości, że „trzeba być cierpliwym i nie śpieszyć się z sądami, jak to czyni wielu ludzi z obozu prawicowego".

Z cytowanego dwukrotnie „Wspomnienia" Rafała Blütha wynika, że „Liebert przeżywał te dni bardzo ciężko". Gatunek tych przeżyć nie różni się w niczym — prócz skali natężenia — od owego spotkania z ubogą kobietą, bo — jak pisze w dalszym ciągu Blüth — „nie szło wtedy o wahania się, o szukanie politycznych argumentów, ale o coś ważniejszego — o wzięcie odpowiedzialności moralno-religijnej łącznie i jedną ze stron walczących (...). Liebert wówczas był specjalnie skupiony. Modlił się, jak zwykle spokojnie, męsko i mężnie".

To jego życie i ten jego katolicyzm, każące mu wszystkie fakty socjologiczne przeżywać wyłącznie w kategoriach moralnych, znalazły konsekwetny wyraz w poezji. Jedyny wiersz o łatwym do określenia podłożu politycznym, to, wiersz o przewrocie majowym pt. „Jesień na mogiłach wiosennych". W pierwszej redakcji tego wiersza z r. 1926, rozbitej później (w r. 1929) na dwie odrębne całości, autor konsekwentnie i niedwuznacznie stwierdza:

„Tu trzeba wiary męskiej, na codzień
Anioła, który rozcina ciemność.
Bo jak zrozumieć ten grób pode mną,
Te wstęgi z mory omdlałe w wodzie!
Tą wiarą kocham, żyję i wierzę,
Ta wiara była we dni majowe,
Dym ponad salwy karabinowe
Posłyszał dzwony z kościelnej wieży".

Gdyby nie obawa, a nawet pewność, że czasami, a nawet prawie zawsze, dokładniejsze zrozumienie sensu salw karabinowych pozwala wyraźniej słyszeć głos dzwonów kościelnych, a w każdym razie wyraźniej ustala wymiar i adres odpowiedzialności moralnej za to, co się dzieje, to postawa wobec problematyki społecznej ujmowanej w kategoriach katolickich ocen moralnych nie wydawałaby się brakiem, lecz przeciwnie, siłą i dowodem najwłaściwszego, bo najgłębszego przeżywania świata.

Tak czy inaczej u Lieberta pozostaje ona postawą konsekwencji. Nie kłóci się z nią wiele pozornie mówiący fakt drukowania utworów młodego poety w pułkownikowskiej „Gazecie Polskiej", w „Głosie Prawdy", debiut w „Kurierze Porannym", publikacje w eklektycznych „Wiadomościach Literackich" lub politycznie określonej „Drodze".

Ścieżki do redakcji tych pism wskazywała i torowała nie zdecydowana ideologia polityczna autora „Drugiej Ojczyzny", takiej bowiem nie posiadał, ale po prostu związki towarzyskie, skłonności wynikające z pewnych pokrewieństw genealogii społecznej. Młody inteligent, przedstawiciel warstwy mieszczańskiej, szedł do przedstawicieli mieszczaństwa czy burżuazji. Nic go z nimi oprócz tej przypadkowej genealogii nie łączyło.

Jedno jest pewne: Liebert nie był w żadnej grupie, nie czuł się związany z żadną „orientacją", nie był wyznawcą i bojownikiem żadnego programu politycznego. Był sam.

W życiu i w twórczości.

Zygmunt Lichniak

NOTATNIK POLITYCZNY

Znamienna depesza

Zrozumiałe staje się silne wrażenie jakie wywołała w całym świecie depesza Józefa Stalina do redaktora naczelnego japońskiej agencji prasowej „Kiodo" — Iwamoto, skoro weźmiemy pod uwagę wszystkie okoliczności towarzyszące temu wydarzeniu. Nie podlega dyskusji, że wyjątkowa forma radzieckiego orędzia do narodu japońskiego nie wyczerpuje jego wagi lecz jest przede wszystkim wymownym znakiem zewnętrznym aktualnego etapu stosunków politycznych na Dalekim Wschodzie między siłami obozu socjalizmu a anglosaskim imperializmem.

Podkreślony przez Józefa Stalina nie mający precedensu w dyplomacji ZSRR fakt zwrócenia się szefa rządu jednego państwa do obywateli innego jest nowym świadectwem tej samej i konsekwentnej polityki ZSRR w stosunku do narodów walczących o swe prawa. Jeżeli chodzi o naród japoński postawa ta znalazła niedawno wyraz w takich drobnych, ale wymownych faktach jak odznaczenie Stalinowską Nagrodą Pokoju bynajmniej nie komunistycznego działacza japońskiego Ikuo Oiama lub zaproszenie 10 japońskich delegatów do Moskwy na Międzynarodową Konferencję Gospodarczą.

Rzecz jasna, nie ma racji komentator tokijskiego radia dopatrując się w depeszy Stalina sygnału zupełnie „nowej polityki Związku Radzieckiego wobec Japonii". Polityka ta nie zmieniła ani na jotę swego internacjonalistycznego kierunku a po prostu została wzbogacona o te elementy, które wynikają z uwyraźnienia przez traktat z San Francisco i kampanię koreańską charakteru poddańczej zależności Japonii od USA.

Do chwili podpisania traktatu Japonia mogła być uważana za pokonane mocarstwo, zobowiązane do poniesienia pełnej odpowiedzialności za udział w agresji faszystowskiej.

W tej sytuacji najbardziej przychylny stosunek do ludu japońskiego nie powinien był przesłaniać oczywistej współodpowiedzialności całego narodu za rozpętanie wojny. Obecnie jednak, niemal całkowite ubezwłasnowolnienie Japonii przez USA i uczynienia z niej bazy zaopatrzeniowej dla koreańskiego frontu, spychając ten kraj do poniżającej roli ceuneg, lecz biernego obiektu dyplomatycznych przetargów — wpływa jednocześnie na użyźnienie gruntu dla wzrostu antyamerykańskich nastrojów w najszerszych masach narodu japońskiego. Poglądowa lekcja amerykańskiego imperializmu, wbrew Achesonowi i Joshidzie stanowi wspaniałą odtrutkę na odradzający się militaryzm japoński.

Mądrość radzieckiego kroku polega właśnie na trafnej ocenie tej nowej sytuacji. W momencie gdy Japonia podobnie jak Niemcy Zachodnie spełnia rolę owego przysłowiowego języczka u wagi, na której szalach decydują się losy pokoju — szef rządu radzieckiego deklaruje pełną solidarność swego potężnego kraju z żywotnymi interesami państwowymi narodu japońskiego. Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie polityka stosowana przez przywódców Stanów Zjednoczonych ukazując ich prawdziwe oblicze i intencje, stwarza sytuację, w której depesza Stalina zostanie pozytywnie przyjęta nie tylko w japońskich kołach postępowych lecz także wśród tych wszystkich Japończyków, którzy bez względu na zapatrywania boleśnie odczuwają utratę suwerenności narodowej przez ich kraj.

Leon BRODOWSKI

O mentalności gospodarczej katolików

WŚRÓD świadomych katolików, mogących wywierać wpływ na szerszy krąg swych współwyznawców, znamienna jest postawa zwana w języku politycznym postawą „centrową". Jest ona wynikiem nie dość śmiałego wyciągania konsekwencji praktycznych z przyjętego programu ideologicznego. Katolicy „centrowi", dla przykładu, uznają w zasadzie program walki o pokój, lecz nie potrafią zrozumieć, że założenie takie implikuje walkę z tymi siłami w świecie, które dążą do wojny; inny przykład — uznając konieczność wyprowadzenia Polski z zacofania gospodarczego, nie chcą jednocześnie zrozumieć, że szanse realizacji tej niebywałej w naszej historii rewolucji są tym większe im mocniejszy i szybszy będzie zryw naszego narodu, im większa będzie w narodzie wola ponoszenia ofiar indywidualnych na rzecz wzrostu ogólnonarodowego potencjału ekonomicznego.

Wydaje mi się, że jednym z najważniejszych adresatów naszego oddziaływania winni być właśnie katolicy „centrowi", którym brak tylko śmiałości lub konsekwencji decyzji w zakresie sądów praktycznych. Mniemam, że jednym z głównych źródeł połowiczności politycznej najbardziej nieraz ugruntowanych światopoglądów katolików jest uleganie najrozmaitszym fikcjom ideologicznym, które w ciągu wieków wzajemnego oddziaływania religii i zmiennych wzorów kulturowych narosły dookoła autentycznego depozytu wiary.

FEUDALNA MENTALNOŚĆ GOSPODARCZA A PLAN 6-LETNI

ZANIM przejdziemy do analizy podstawowych elementów mentalności gospodarczej katolików, [1]) poszukajmy odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, **że katolicka ideologia społeczna, zakotwiczona została w społecznych pojęciach epoki feudalizmu.**

Ponieważ poglądy ekonomiczne są częścią szerzej pojętej koncepcji kultury, rozwiązanie problemu leży na płaszczyźnie historycznej.

Ogólnie wśród katolików jest przyjęty trójpodział dziejów kultury chrześcijańskiej na okres kultury sakralnej Średniowiecza i na okres humanizmu antropocentrycznego, przesilający się w naszych czasach w okres trzeci niezrealizowanego jeszcze ideału kulturalnego: humanizmu teocentrycznego.

Od nas wyłącznie zależy czy i jak szybko stworzymy warunki dla powstania tej syntezy dziejowej. Humanizm antropocentryczny charakteryzował się rozejściem dróg religii i kultury, laicyzacją tej ostatniej, odsunięciem katolików od wpływów na kształtowanie rzeczywistości społecznej oraz „wtargnięciem do historii — jak to nazywa Jakub Maritain — zlaicyzyzowanych elementów ewangelicznych".

W tym stanie rzeczy, przed katolikami stanęły dwie możliwe drogi wyjścia: albo walczyć o powrót do koncepcji kulturowej Średniowiecza, które potrafiło rozwiązać pozytywnie problem stosunku kultury do religii albo też przyjąć wszystkie pozytywne wartości humanizmu i próbować stworzyć model kultury chrześcijańskiej opartej o nowe wartości społeczne.

Niestety, w okresie szczytowym humanizmu antropocentrycznego sprawa została przesądzona w kierunku wyboru drogi sprzecznej z prawami postępu. Gdy większość katolików wieku XIX-go za przykładem np. Józefa de Maistre'a zajęła postawę wrogą wobec rewolucji mieszczańskich — straciła możność chrystianizacji ówczesnych form społeczno-ekonomicznych, co było obowiązkiem, wypływającym z nakazu uczestnictwa w każdorazowej rzeczywistości społecznej. Katolicy ówcześni, chcąc, nie chcąc, musieli zwrócić się z powrotem do koncepcji kulturotwórczych średniowiecza.

KORZENIE mentalności feudalnej dzisiejszych katolików wyrastają więc — chociaż może się to wydać na pierwszy rzut oka paradoksalne — z antykapitalistycznego nastawienia katolików wieku dziewiętnastego. Zdawałoby się, że dzisiaj to odziedziczone po katolikach ubiegłego wieku nastawienie antykapitalistyczne winno uczynić z ideologii społecznej katolików oczywistego sojusznika socjalistów w walce przeciwko kapitalizmowi epoki imperializmu. Niestety, antykapitalizm wielu katolików zawiera zupełnie inny ładunek ideologiczny aniżeli antykapitalizm socjalistyczny. **Tylko ten drugi może odegrać społecznie rolę twórczą,** gdyż płynie z pełnego zrozumienia i przeżycia kapitalizmu, z asymilacji do systemu socjalistycznego wszystkich trwałych i postępowych elementów epoki kapitalizmu. Ulżyć niedoli robotnika fabrycznego potrafi realnie nie ten, który będzie chciał burzyć fabryki i budować na nowo warsztaty rzemieślnicze lecz ten tylko, który przyjmie do swego systemu gospodarczego formę produkcji maszynowej i techniczny podział pracy, jako formy postępowe i trwałe.

Jest rzeczą charakterystyczną, że zrozumieli ten wymóg marksiści a ojciec ich systemu, Karol Marks, oparł swą teorię nadwartości na teorii wartości klasyka ekonomii kapitalistycznej, Dawida Ricardo.

Konkluzją tych rozważań jest więc ostatecznie to, że katolicy, ponieważ w swoim czasie nie zdołali zrozumieć nadejścia epoki kapitalizmu, mają dziś trudności w zrozumieniu socjalizmu.

Głębszych przyczyn konserwatyzmu społecznego katolików należy szukać w zbyt płytkim, w nazbyt mało uniwersalnym, w za mało „tomistycznym" zrozumieniu systemu społecznego katolickiego Średniowiecza, którego głównym wyrazicielem był św. Tomasz z Akwinu. W myśl założeń uniwersalizmu i realizmu chrześcijańskiego należy w każdej epoce kulturowej tworzyć odpowiedni model kultury chrześcijańskiej. Średniowiecze, dzięki głębi przeżycia religijnego ówczesnej elity intelektualnej chrześcijańskiej, taki model dla swej epoki stworzyło. Zapomniano jednak o sprawie postępu społecznego, zapomniano oddzielić w systemie św. Tomasza trwałe zasady personalizmu wypływające ze światopoglądu chrześcijańskiego od czasowo-historycznych koncepcji ideologii społecznej. Sprzeniewierzono się przez to najważniejszej zasadzie społecznej tomizmu, którą jest prymat rozumu w życiu ludzkim. Racjonalizm liberalizmu XIX-wiecznego, z którego wywodzi się kapitalizm nie mógł być pokonany przez romantyczną na owe czasy koncepcję powrotu do gospodarki feudalnej.

Przejdźmy teraz do zagadnienia elementów składowych mentalności gospodarczej bardzo wielu intelektualistów katolickich w Polsce. Podstawowym i pierwszym czynnikiem tej mentalności jest wyprowadzanie praw teorii ekonomicznej i wskazań polityki gospodarczej **bezpośrednio** z zasad etyki, a więc przeoczanie **autonomii** życia gospodarczego analogicznie do autonomii kultury w stosunku do religii. Autonomia ta, rzecz oczywista, w niczym nie przesądza nadrzędnej pozycji etyki, lecz każe uwzględniać swoiste formy ich oddziaływania na życie gospodarcze społeczeństwa. Wynikiem takiego założenia jest drugi element mentalności gospodarczej w postaci zasady prymatu konsumpcji przed produkcją i wreszcie w dalszej konsekwencji, jako trzeci czynnik, mamy oderwanie ustroju ekonomicznego społeczeństwa od jego materialnej bazy produkcyjnej czyli od techniki, będącej najbardziej postępowym składnikiem życia społecznego.

TEOLOGIZM

JEŚLI się chce wydedukować zasady gospodarowania bezpośrednio ze wkazań moralności jak to czyniono w Średniowieczu, to zawsze będzie się wpadać w nadmierne przesadzanie roli i możliwości indywidualnych człowieka gospodarującego w niedocenianie roli instytucji gospodarczych; dlatego np. za źródło kryzysów ekonomicznych będzie się poczytywać nadmierną żądzę zysków ze strony jednostek natomiast — nie przywiązując wagi do zagadnienia ustroju gospodarczego — nie będzie się walczyło o wprowadzenie gospodarki planowej jako postulatu sprawiedliwości społecznej.

Charakterystyczne dla ekonomii scholastycznej takie pojęcia jak „iustium pretium" (słuszna cena) czy „iustium solarium" (słuszna płaca) muszą być dzisiaj podbudowane rzetelną wiedzą ekonomiczną, ażeby być w ustach duszpasterza czymś więcej, aniżeli piękną ozdobą retoryczną kazania na temat aktualny.

Jest rzeczą charakterystyczną, że wśród duchownych i świeckich intelektualistów katolickich nauki ekonomiczne są stosunkowo mało rozpowszechnione. Oczywiście, przełomu w tej mierze dokona nie tyle fachowa znajomość ekonomii większego lub mniejszego grona specjalistów, ile raczej klarowna znajomość elementarza zasad ekonomicznych przez wszystkich katolickich działaczy społecznych. Również i duszpasterz nie koniecznie musi być ekonomistą, natomiast winien by znać gruntownie filozofię ekonomii. W tym rzecz jednak, że taki podręcznik mogący ukształtować nową mentalność gospodarczą katolików nie tak łatwo napisać. Uprzednio bowiem trzeba by dokonać gruntownej analizy ekonomii kapitalizmu i ekonomii socjalizmu w świetle tomizmu a następnie dopiero można by przystąpić do zespołowego wysiłku nad opracowaniem „kodeksu ekonomicznego" naszych czasów. Bądźmy skromni, nawet i wówczas byłby to zaledwie przyczynek, jeden rozdział jakiejś przyszłej chrześcijańskiej „Summy filozoficznej" epoki **humanizmu teocentrycznego.**

STATYSTYCZNA METODA GOSPODAROWANIA

CZĘSTO także wśród duchownych i świeckich katolików polskich słyszy się takie np. powiedzenie: „czyż nie dałoby się uniknąć trudności okresu wzrostu gospodarki planowej, gdyby zadania Planu 6-letniego rozłożyć na dłuższy okres np. na lat 60, na dwa pokolenia?" Takie właśnie rozumowanie wypływa z niezrozumienia konieczności rewolucyjnych przeobrażeń ku gospodarce socjalistycznej, co tak dobrze sformułował, ostatnio Rudolf Buchała („Problem własności" nr 13 „W młodych oczach", dodatku do „Słowa Powszechnego"), gdy pisał: „...apele do bogatych o oddawanie tego co pozostaje po opędzeniu własnych potrzeb i potrzeb życia według stanu były, są i będą daremne". Takie rozumowanie nie widzi też konsekwentnie konieczności oparcia młodej gospodarki uspołecznionej na bazie reprodukcji rozszerzonej w zakresie sił wytwórczych, stosunków wytwórczych, globalnego produktu społecznego oraz w zakresie siły roboczej — co w języku mniej fachowo-ekonomicznym oznacza: szybki rozwój bazy technicznej wytwórczości, stały wzrost znaczenia sektora uspołecznionego w gospodarce narodowej, stały wzrost masy towarowej, a w szczególności szybszy wzrost środków produkcji w porównaniu z przedmiotami spożycia, wreszcie stały wzrost liczby zatrudnionych w gospodarce socjalistycznej, a w szczególności kadr fachowców.

Konsumpcyjna mentalność gospodarcza nie może zrozumieć, że stałe działanie w gospodarce socjalistycznej prawa reprodukcji rozszerzonej jest warunkiem utrzymania zdobyczy społecznych rewolucji.

Dzisiaj upierać się, że za wzorem Średniowiecza naczelną zasadą gospodarki narodowej winna być **zasada utrzymania,** że gospodarstwo ma służyć tylko celom utrzymania rodziny wedle wymogów danego stanu, że gospodarstwo jako „instrumentum virtutis" ma być rozwijane tylko o tyle, o ile służy duchowemu doskonaleniu się obywateli — to byłoby wydawanie społeczeństwa na łup wyzysku kapitalistycznego przez państwa imperialistyczne. Właśnie z punktu widzenia sprawiedliwości społecznej, właśnie z punktu widzenia wymogów personalizmu chrześcijańskiego jest dzisiaj koniecznością organizowania gospodarki narodowej na zasadzie dynamicznego, progresywnego rozwoju sił produkcyjnych, na zasadzie prymatu celów produkcyjnych nad celami konsumpcji.

TECHNOFOBIA

SKORO się raz stanęło w poglądach ekonomicznych na gruncie powolnego wzrostu dochodu narodowego, służącego tylko celom niezbędnej konsumpcji, to się tym samym zajęło pozycje sprzeczne z prawami rozwoju techniki, motywując to względami na rozwój osobowości współczesnego człowieka.

Znane są w tej dziedzinie propozycje wielu szczególnie przedwojennych myślicieli katolickich, takiego np. Jana Mosdorfa („Wczoraj i Jutro") — propozycje przekształcenia wielkomaszynowej produkcji kapitalistycznej na produkcję drobnotowarową zdecentralizowaną pod względem technicznym według wzorów gospodarki feudalno-cechowej. Na tej to właśnie drodze regresji gospodarczej chciano osiągnąć upowszechnienie własności. Celem tego procesu miała być likwidacja proletaryzmu poprzez uwłaszczenie wytwórców oraz demokratyzacja prawa do twórczości przez zastępowanie pracy fabrycznej, zmechanizowanej, standardowej i masowej — pracą rękodzielniczą o wzorach indywidualnych, powielanych w małych seriach, ażeby w ten sposób rzekomo zrealizować postulat łączenia pracy odtwórczej (mechanicznej) z pracą twórczą (inwencja robotnika), rozwijającą osobowość.

Postulowana przez tego typu zwolenników „Nowego Średniowiecza" dekoncentracja produkcji miała ponoć nie wpłynąć ujemnie na wzrost globalnej produkcji społecznej dzięki zastosowaniu w każdym warsztacie domowym energii elektrycznej. Nadto decentralizacji produkcji miała umożliwić zmniejszenie się pracowników administracyjnych i fizycznych, umniejszając tym sposobem koszty produkcji w porównaniu z systemem gospodarki opartej na monopolu publicznym.

W świetle dzisiejszego jednak postępu wiedzy ekonomicznej i technicznej ocenić możemy powyższe postulaty jako nierealne i wsteczne. Pewien optymalny, stosunkowy wzrost personelu administracyjnego przedsiębiorstw wielkich jest zawsze związany z racjonalizacją każdej pracy a tym bardziej, gdy ta racjonalizacja przybiera kształt planowej gospodarki narodowej. Tendencje rozwojowe nowoczesnej techniki w takich krajach jak przede wszystkim ZSRR — zmierzają w kierunku nie decentralizacji produkcji lecz przeciwnie w kierunku jej centralizacji. Wystarczy wymienić tu tendencję przechodzenia w konstrukcji środków trwałych przemysłu na coraz to większe agregaty, tendencję przyśpieszenia procesów obróbczych (np. skrawania) — przechodzenie na wyższą formę mechanizacji w postaci automatyzacji — stosowania w produkcji procesów chemicznych lub tendencję zastępowania procesów periodycznych procesami ciągłymi jak np. montaż potokowy czy obrabiarki wielonarzędziowe.

Zaniechanie zresztą stosowania w życiu gospodarczym postępowej techniki pod pretekstem troski o rozwój osobowości człowieka, byłoby zapoznaniem przez naszą epokę podstawowego prawa rozwoju historycznego, jakim jest prawo dynamicznego postępu kultury, rozwiązujące stosunek człowieka do natury na podstawie wciąż nowej syntezy humanizmu i rzeczywistości otaczającej i przekształcającej człowieka. A postulat pracy twórczej w warunkach rozwoju produkcji socjalistycznej może być zrealizowany w całej pełni, chociaż na pewno w inny sposób aniżeli w okresie rękodzieła średniowiecznego. Z jednej strony będzie tu miał znaczenie wzrost świadomego uczestniczenia każdego robotnika w życiu i opanowaniu ekonomiki swego przedsiębiorstwa a z drugiej strony upowszechnienie kultury poprzez planową organizację odpoczynku tegoż robotnika.

ZAKOŃCZENIE

NIE ma więc i być nie może w sensie „filozofii wieczystej" żadnej statycznej katolickiej ideologii społecznej wynikającej bezpośrednio z norm światopoglądu, nie ma mowy też o jednym i niezmienionym katolickim wzorcu ustroju społecznego. Ideologia, ustrój, poszczególne instytucje gospodarcze są to twory wyłącznie ograniczanego choć mogącego się rozwijać w nieskończoność rozumu ludzkiego. Z integralności natomiast Natury i Łaski wynika nakaz ewangelizacji całej rzeczywistości ludzkiej a przede wszystkim życia osób i życia społecznego, w którym zanurzone są niejako losy indywidualne ludzi. Jeżeli dzieje człowiecze mają być — jak wierzymy — drogą do Królestwa Bożego po zakończeniu historii — kultura doczesna winna być w pewien sposób adekwatna do życia wiecznego i właśnie tę treść wzajemnej zależności zawierają w sobie chrześcijańskie postulaty społeczne.

Leon Brodowski

---

[1]) Przez mentalność gospodarczą — za polskim przedwojennym ekonomistą krakowskim Ferdynandem Zweigem („Cztery systemy ekonomii", wyd. Towarzystwa Ekonomicznego, rok 1932) — rozumiem: motywację działalności gospodarczej. Tak więc np. mentalność kapitalistyczna jest oparta na motywie zysku.

„Podjęliśmy się trudu, który nie ma zwyczajnego, prywatnego charakteru, lecz posiada charakter społeczny... dążeniem naszym jest rozjaśnić ponure życie biednej klasy, dać jej szczęśliwe minuty przeżyć pośród ciemności, która ją otoczyła.

Pragniemy stworzyć pierwszy, świadomy, ideowo-etyczny teatr powszechny i temu wzniosłemu celowi poświęcamy życie".

K. S. Stanisławski

Gracjan KOZŁOWSKI

STANISŁAWSKI

JEŚLI dzień 14 października 1833 r., kiedy to otworzył w Moskwie swe podwoje Artystyczny Teatr Powszechny pod kierunkiem K. S. Stanisławskiego i W. I. Niemirowicza-Danczenki — jeśli dzień ten przyjmujemy słusznie za datę przełomową w dziejach teatru rosyjskiego (i nie tylko rosyjskiego), to nie należy również zapominać o tym, że był to jednocześnie pewien kolejny etap w działalności Stanisławskiego, zarówno jako aktora, jak też reżysera i inscenizatora. Etap nie wolny od poważnych błędów, wśród których— szczególnie przy wystawieniu inauguracyjnej sztuki „Car Fiodor" A. Tołstoja — należy wymienić hołdowanie tradycjom „meiningeńczyków".

Zanim jednak wyjaśnię, na czym ta tradycja polegała i dlaczego Stanisławski — genialny wizjoner teatru przyszłości — mógł jej chwilowo ulec — muszę się cofnąć aż do czasów jego „dzieciństwa artystycznego" i pokrótce przyjrzeć się kolejnym etapom „życia w sztuce" tego wielkiego reformatora sceny.

* *
*

„...Ojciec mój, S. W. Aleksiejew, czystej krwi Rosjanin, urodzony w Moskwie, był fabrykantem i przemysłowcem. Matka moja, J. W. Aleksiejewa, z ojca Rosjanina i matki Francuzki, była córką znanej w swoim czasie artystki paryskiej, Varley..." — pisze Stanisławski w swych pełnych uroku pamiętnikach i opowiada dalej, jak to jako 3-letni brzdąc „brał udział" w żywych obrazach i kiedy to zrodził się w nim, wnuku słynnej Varley, pierwszy protest przeciw „bezmyślnej bezczynności na scenie". Kazano mianowicie dziecku trzymać w rączce patyczek i „na niby" podkładać go do ogniska, zmajstrowanego z kupki chrustu, waty i ukrytej w środku świecy. „Dlaczego na niby, jeżeli mogę naprawdę dorzucić gałązkę do ognia?" — pomyślało dziecko i dorzuciło gałązkę. Oczywiście powstał pożar, zamieszanie, krzyk i gorzkie łzy niefortunnego debiutanta. „Od tego wieczoru żyją we mnie do dziś dwa uczucia: z jednej strony radość, jaką daje powodzenie oraz sensowne przebywanie i działanie na scenie, z drugiej — ból doznanej porażki, ciężar bezczynności i bezmyślnego trwania na oczach widzów".

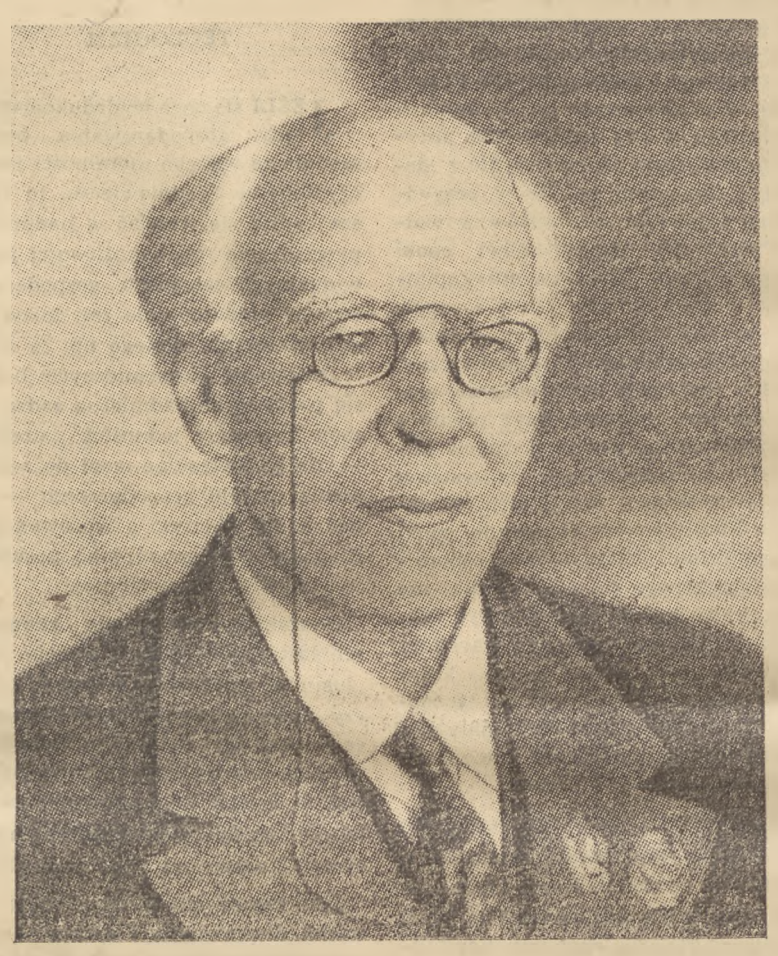
S. W. Aleksiejew był człowiekiem zamożnym, ale nie zasklepionym w swych interesach. Hołdując może nieco snobistycznym upodobaniom własnym i szanując artystyczne tradycje rodziny żony, kupiec Aleksiejew bywał częstym gościem opery, teatru i baletu. Chodzono chętnie na występy aktorów zagranicznych. Chodzono i zabierano ze sobą dzieci, skoro podrosły do odpowiedniego wieku. Szczytem dziecięcych marzeń był cyrk. Przy czym stosunek małego Kosti do oglądanych widowisk był od razu zupełnie inny, niż u jego rówieśników. Myślał nie tylko o tym, co zobaczy, ale i o tych, którzy mają występować. Był pełen zachwytu i entuzjazmu dla „niezrozumiałych, dziwnych ludzi, którzy przebywają stale o krok od śmierci i żartując ryzykują swe życie. Czyż to możliwe, żeby przed występem nie doznawali niepokoju?" — Zabawy domowe przebiegały również pod znakiem widzianych uprzednio przedstawień. Pani Jelizawieta Aleksiejewa jako honorowy widz, oglądając z uśmiechem „wszechświatowej sławy" cyrk Constanzo Aleksiejewa przez pryzmat matczynej miłości widziała może swego syna na pierwszej scenie Rosji, nie domyślając się oczywiście, że będzie to... Moskiewski Artystyczny Teatr Powszechny.

OD BEZTROSKICH zabaw dziecinnych, od konwersacji z guwernantkami i niezbyt poważnych zajęć z nauczycielami domowymi, trzeba było przejść do gimnazjum, z którego dzięki bezdusznemu systemowi wtłaczania w pamięć uczniów co się tylko dało, wyniósł młody Aleksiejew jak najgorsze wspomnienia. Mechaniczne „wkuwanie" tekstów greckich, rzymskich i rosyjskich — jako „pracą obciążająca pamięć nad siły, zupełnie ją wyczerpała i osłabiła na całe życie. Ponieważ jako aktor winienem mieć dobrą pamięć, mam żal za to kalectwo i z uczuciem przykrości wspominam czasy gimnazjalne". Po uzyskaniu koniecznego bądź co bądź w życiu papierka maturalnego, Aleksiejew - Stanisławski całkowicie już oddał się swym zainteresowaniem teatralnym. Alfą i omegą teatromanów owych czasów był Teatr Mały, w którym występowali prócz znakomitego Szczepkina, wielcy artyści epoki „przedstanisławowskiej", jak: Moczałow, Samarin, Żiwokini, Szumski, Martynow, Nikulina, Miedwiediewa, Jermołowa i wielu innych. Stanisławski jak najstaranniej przygotowywał się do obejrzenia każdego spektaklu w Teatrze Małym. „W tym celu zorganizowało się niewielkie kółko młodych ludzi, którzy wspólnie czytali sztukę, umieszczoną w repertuarze teatru, studiowali literaturę krytyczną o tej sztuce oraz ustalali własne o niej zdanie: następnie całym gronem szliśmy na przedstawienie, po czym w szeregu dalszych rozmów dzieliliśmy się wrażeniami. I znowu oglądaliśmy sztukę w teatrze i dalej dyskutowaliśmy. Przy tym systemie bardzo często stwierdzaliśmy u siebie brak wiadomości w różnych dziedzinach sztuki i nauki. Staraliśmy się uzupełniać te luki przez organizowanie i słuchanie wykładów w domu i poza domem. Teatr Mały stał się motorem, który kierował duchową i intelektualną stroną naszego życia".

Baczna, wnikliwa obserwacja gry i sposobu bycia poszczególnych aktorów Teatru Małego w niemałym stopniu — jak stwierdza Stanisławski— pomogła mu stworzyć ów ideał aktora, do którego dążył w swej pracy dla sztuki.

PIERWSZE kroki sceniczne, pierwsze doświadczenia własne — to udział w przedstawieniach „domowo-amatorskich" W rodzinnej posiadłości pod Moskwą powstało t. zw. „kółko Aleksiejewskie". Więcej żartem niż na serio rodzeństwo Aleksiejewych wraz ze swymi krewnymi i znajomymi bawiło się w teatr, wystawiając różne „Czułe struny" i „Sekrety kobiet". Naprawdę przeżywał swe pierwsze występy Kostia Aleksiejew, który ze swych ról i rólek wyciągał już pierwsze wnioski na przyszłość. Dotyczyły one poczucia umiaru w grze, tempa, dykcji, umiejętności poruszania się na scenie itd.

Sprawując funkcję dyrektora Ros. Tow. Muz. wstąpił Stanisławski do szkoły dramatycznej, ale ze względu na jego dyrektorski urząd, który kolidował z pojęciem adepta szkoły teatralnej — i po prostu dlatego, że wiedział już więcej o sztuce dramatycznej niż mu jej mogła dostarczyć ta przestarzała uczelnia — Stanisławski szybko i bez żalu opuścił jej mury. Zajął się natomiast żywo pracą w „kółku Aleksiejewskim", które w owym czasie osiągnęło swój rozkwit. Tata — Aleksiejew niby rodzinny Mecenas, widząc zainteresowanie swych latorośli dla teatru, w swym moskiewskim mieszkaniu przebudował jeden z pokoi na salę teatralną. „Kółko Aleksiejewskie", posłuszne modzie, wystawiło operetkę, gdzie całe towarzystwo — zarówno aktorzy jak i widzowie — świetnie się bawiło. Było dużo muzyki, śpiewu i śmiechu, a Stanisławski ze skruchą przyznaje, że jako „piękny pastuszek Pippo" miał wygląd godny pożałowania. „Wstyd mi teraz spojrzeć na swą fotografię w tej roli. Oto do jakiego absurdu zdolny jest aktor, gdy wykorzystuje teatr dla swej próżności".



K. S. Stanisławski

Była to zabawa w teatr, zabawa, która niewiele przyniosła Stanisławskiemu w jego rozwoju jako artysty, aczkolwiek jak sam stwierdza, dała mu pierwsze obycie na scenie, ale i przekonanie, że ze swą potężną i niezgrabną postacią w operetce miejsca nie zagrzeje. Długo jeszcze tułał się Stanisławski po różnych dobroczynno-amatorskich teatrzykach, zawadził nawet o operę (na krótko i bez większego powodzenia), zanim w ramach sekcji dramatycznej nowootwartego Towarzystwa Sztuki i Literatury przystąpił do poważniejszej już pracy reżysersko-aktorskiej. Jego dobrym duchem stał się znany wówczas reżyser A. T. Fiedotow. Stroną muzyczną projektowanych widowisk zajął się F. P. Komissarżewski, muzykolog i śpiewak, przyjaciel Stanisławskiego. Dekoracje miał opracowywać artysta-malarz hrabia Sołłohub. Otóż Fiedotow i Sołłohub, którzy w służbie Melpomeny strawili życie, przeczuli w Stanisławskim materiał na nieprzeciętnego aktora. Był to jednak materiał surowy. Trzeba było wielkiej pracy, żeby usunąć ślady amatorszczyzny. „Fiedotow i Sołłohub zaczęli dokonywać na mnie operacji: amputowali, katroszyli, wyrabiali ze mnie zgniliznę teatralną, która wciąż jeszcze tkwiła w utajonych skrytkach mego jestestwa. Dali mi taką nauczkę, że nie zapomnę jej do końca życia".

Każda sztuka, w której Stanisławski brał udział pod czujnym okiem wymagającego Fiedotowa — a były to rzeczy poważne i trudne: Puszkin, Molier, Ostrowski — stanowiła jakby nowy, coraz wyższy stopień gry aktorskiej dalekiej jeszcze do doskonałości, ale wykazującej już zrozumienie istoty rzeczy. Przychodzą pierwsze, nieskoordynowane wnioski, z których kiedyś miała powstać cała skomplikowana teoria gry aktorskiej —ów system. W związku z występem swym w „Grzegorzu Dandin" Stanisławski pisał: „Najtrudniejszą... rzeczą jest stojąc na deskach scenicznych rzeczywiście wierzyć i brać na serio to, co się dzieje na scenie. A bez wiary i przekonania nie można grać komedii ani satyry, zwłaszcza francuskiej, zwłaszcza klasycznej, zwłaszcza molierowskiej". Obserwując grę kolegi i wyczuwając w niej sztuczność i szarżowanie, rzuca mu uwagę, z której w przyszłości miały skorzystać tysiące aktorów: „Gdy grasz złego, szukaj w nim pierwiastków dobroci. Gdy grasz starca — szukaj w nim śladów młodości; gdy grasz młodzieńca — szukaj w nim znamion starczych" itd.

WE WSPOMNIENIACH z tego okresu opisuje Stanisławski ze zwykłą mu swadą, jak to sugestywnie grał w „Intrydze i miłości" rolę Ferdynanda. „Luizę grała M. Pierewoszczykowa... Okazało się, że byliśmy w sobie zakochani nic o tym nie wiedząc, ale powiedziano nam o tym. Zbyt naturalnie całowaliśmy się na scenie i tajemnica nasza została podpatrzona. W sztuce tej najmniej posługiwałem się techniką, a najwięcej intuicją". Ten miłosny duet zakończył się ślubem. „Tak oto sztuka „Intryga i miłość" okazała się sztuką nie tylko miłosną lecz i pełną zasadzek". Żona Stanisławskiego pod nazwiskiem Lininej weszła później w skład zespołu Teatru Artystycznego.

W początkach lat dziewięćdziesiątych Towarzystwo Sztuki i Literatury z powodu wielkich zadłużeń stanęło w obliczu likwidacji. Stanisławski i jego towarzysze pełni zapału i pomysłów, jeśli chodziło o wystawianie sztuk, byli lekkomyślni i bezwolni jak dzieci tam, gdzie należało wykazać się umiejętnościami administracyjno-finansowymi. W rezultacie przy poparciu materialnym zwolenników młodego teatru utrzymano przy życiu sekcję dramatyczną Towarzystwa. Sekcja ta uzyskała prawo istnienia przy nowoutworzonym na miejscu Towarzystwa Sztuki i Literatury — Klubie Myśliwskim. Szczupłe finanse nie pozwoliły na utrzymanie reżysera. Tak tedy z konieczności reżyserią zajął się Stanisławski. W ramach umowy z Klubem, grupa Stanisławskiego miała co tydzień wystawiać nową sztukę. Było to zadanie niemal ponad siły. Stanisławski jednak nie załamał się. Z pomocą przyszli mu niektórzy aktorzy z Teatru Małego oraz Fiedotowa, żona słynnego reżysera, jako pełen entuzjazmu i inwencji kierownik artystyczny. Po szeregu wznowieniach wystawiono m. in. „Owoce oświaty" L. Tołstoja, który żywo interesował się przebiegiem przygotowań do wystawienia swej sztuki, a następnie Dostojewskiego „Wieś Stiepańczikowo". Były to rzeczy nowe, wymagające zarówno od aktorów jak i reżyserów zupełnie nowego stylu pracy. Tu zaczął kształtować się przyszły zespół Teatru Artystycznego (M. Samarowa, M. Linina, W. Łużski, W. Michajłow, A. Artiom, N. Aleksandrow, A. Sanin i inni). Tu również zaczął Stanisławski stosować sui generis żelazną dyscyplinę pracy wobec członków zespołu, nie wyłączając bynajmniej siebie samego. „Organizm aktora jest kapryśny, dziwaczny i należy umieć trzymać go w posłuchu". „Spóźnianie się na próby, nie wyuczenie się roli, rozmowy prywatne podczas pracy, wyjście bez zezwolenia z sali, w której odbywały się próby, karane były przeze mnie z zawziętością, gdyż wiedziałem, że brak dyscypliny w teatrze może doprowadzić do owego rozprzężenia, od którego uciekłem z teatru amatorskiego".

I właśnie w okresie owych pierwszych, ale mocno stawianych przez Stanisławskiego kroków reżyserskich zawitali do Moskwy, poprzedzeni wielkim rozgłosem meiningeńczycy, o których wspominałem na początku. „W życiu naszego Towarzystwa, zwłaszcza zaś w moim, meiningeńczycy stworzyli nowy i ważny etap. Lecz ich wpływ na mnie miał także i złe strony". Była to trupa dramatyczna niemieckiego księcia Meiningeń. Teatr ten, kierowany despotyczną ręką reżysera Kronecka, odznaczał się przepychem wystawianych sztuk, jak również bezwzględnym podporządkowaniem się aktorów talentowi reżysera. W ten sposób ginęła zupełnie indywidualność odtwórcza poszczególnych aktorów, największą siłę emocjonalną miały sceny zbiorowe, aktor stawał się po prostu jakby jedną z licznych marionetek, kierowanych nieomylną ręką reżysera-władcy. Efekt całości zależał więc jedynie od pomysłowości reżysera, ponieważ każdy ruch, każda „gierka" aktora była pomyślana i narzucona mu przez reżysera. Jeśli chodzi o Kronecka, zgodnie z opinią zachwyconego nim Stanisławskiego, był to reżyser niezwykły. Potrafił czynić cuda z aktorami minimalnie uzdolnionymi mocą swego despotyzmu, a przede wszystkim dzięki swemu talentowi. Rzecz w tym, że Kronecka można było podziwiać, ale nie należało go naśladować. „Naśladowałem go — przyznaje się Stanisławski otwarcie — i z czasem stałem się reżyserem-despotą, a wielu reżyserów rosyjskich zaczęło mnie naśladować zupełnie tak samo, jak ja w swoim czasie Kronecka. Ale niestety! Wobec tego, że nie posiadali oni talentu Kronecka... stali się inscenizatorami, którzy zmienili aktorów w rekwizyty na równi z meblami, zrobili z nich wieszaki do kostiumów oraz pionki, które przesuwali w swoich inscenizacjach".

Tu trzeba dodać, że sam Stanisławski w miarę jak krystalizował się w nim jego własny system, wyzwolił się z czasem spod ujemnych wpływów „meiningeńczyków", choć nie-

Po wyjęciu wkładki ze spisem treści Czytelnicy otrzymają numer z normalną kolejnością stron

I JEGO TEATR

wątpliwie zaciążyły one na dość długim etapie jego pracy.

Z E SZTUK, wystawionych przez Stanisławskiego przed powstaniem Teatru Artystycznego, na szczególną uwagę zasługuje „Otello". Stanisławski prócz tego, że sam reżyserował szekspirowską tragedię, grał w niej rolę tytułową. Tym razem kreację swą opracował czerpiąc natchnienie z innej znakomitości zagranicznej, aktora włoskiego Salviniego. Ale Salvini był wytrawnym rutyniarzem, Stanisławski zaś — pełnym ognia młodym poszukiwaczem nowych dróg artystycznych. Salvini spokojnie stwierdzał, że dopiero po dwóchsetnym przedstawieniu zrozumiał, jak należy grać Otella. Stanisławski chciał tę postać odtworzyć od razu nie gorzej niż Salvini. „Praca, którą wówczas podjąłem, była olbrzymia i ponad siły". Wyczerpany męczącymi próbami Stanisławski w dniu premiery był bliski załamania. Z goryczą wspomina: „Przedstawienie nie miało powodzenia. Nie pomogła wspaniała wystawa, której prawie nie zauważono... wystawa jest potrzebna wtedy, gdy istnieje warunek najważniejszy: genialni wykonawcy Otella, Dezdemony i Jagona, a tego właśnie zabrakło. Przedstawienie okazało się potrzebne tylko po to, aby ukarać mój upór, pewność siebie i niezrozumienie podstaw sztuki oraz jej techniki".

Z tego chwilowego przygnębienia wyzwala go rozmowa z innym sławnym wówczas aktorem — Rossim. Rossi był obecny na jednym z następnych przedstawień „Otella". Zapytany o wrażenie, Rossi oświadczył, że bezwzględnie Stanisławski wyróżnia się korzystnie na tle zespołu i dodał: „Bóg obdarzył pana wszystkim, czego scena wymaga od Otella, od postaci całego szekspirowskiego repertuaru... Reszta w pańskich rękach. Oczywiście... konieczna jest umiejętność, rutyna... To przyjdzie, naturalnie... — Lecz gdzie i u kogo uczyć się mam sztuki? — (zapytał podniecony Stanisławski) — Hm... Jeśli obok pana nie ma mistrza, któremu można zaufać, mogę panu polecić tylko jednego nauczyciela — Kogo? któż to jest? — Pan sam" — odpowiedział Rossi.

* * *

D RAMATURG, zwany „następcą Ostrowskiego", artysta, reżyser i pedagog, kierujący szkołą dramatyczną Moskiewskiego Towarzystwa Filharmonicznego — Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko nie mógł obojętnie przejść obok coraz większego rozgłosu nabierających twórczych poszukiwań Stanisławskiego. Ich znamienne spotkanie w czerwcu 1897 roku zdecydowało o założeniu teatru, który by połączył zespół Stanisławskiego z absolwentami szkoły, kierowanej przez Niemirowicza-Danczenkę. Przystąpiono z wielką żarliwością do ustalania wytycznych nowej placówki, która miała zrewolucjonizować teatr rosyjski. Impreza ta zarówno nowatorska jak i postępowa, wzbudziła w społeczeństwie duże zainteresowanie. Jak wszystko, co nowe, zgromadziła wokół siebie wielu entuzjastów i zwolenników, ale nie brak też było złośliwych sceptyków, którzy przepowiadali rychłą klapę. Jakież bowiem założenia głosili twórcy nowego teatru? „Odrzuciliśmy starą manierę gry, teatralność, fałszywy deklamatorski patos, aktorski szablon, niewłaściwość utartych metod inscenizacji i dekoracji, gwiazdorstwo, które psuło nastrój w zespole oraz istniejący ogólny poziom przestawień i niski poziom repertuaru ówczesnych teatrów". Wypowiedziano walkę wszelkim formom konwencji zarówno pod względem gry, reżyserii, dekoracji jak i ujęcia sztuki. Należało zmontować całą skomplikowaną machinę teatralną w dziedzinie aktorskiej, reżyserskiej, dekoracyjnej i — co było bardzo ważne — administracyjnej. Stronę administracyjno-finansową wziął na siebie Niemirowicz-Danczenko, który w przeciwieństwie do Stanisławskiego — miał i w tym kierunku wybitne uzdolnienia.

W IDOWISKO premierowe — historyczna sztuka A. Tołstoja „Car Fiodor Joannowicz" — miało charakter zgoła imponujący. Główny nacisk położono jednak na wystawę, dekorację i stroje, których przepych w połączeniu ze ścisłym przestrzeganiem prawdy historycznej w najdrobniejszych szczegółach dały majstersztyk... à la przedstawienia teatru księcia Meiningen, gdzie — jak wiemy wirtuozostwo reżysera i przepych wystawy usuwały w cień wykonawców.

Jednakże przełom w dziejach teatru rosyjskiego został uczyniony. Dalsza praca nowozałożonego teatru miała przynosić coraz to nowe osiągnięcia w każdej dziedzinie. Pierwszy okres istnienia Teatru Artystycznego traktuje sam Stanisławski jako przedłużenie działalności Towarzystwa Sztuki i Literatury.

„Teraz, jak i wówczas nasza młodzieńcza ekspansja reagowała na wszystko, co nowe, choćby sezonowe... Z jednego obranego kierunku przerzucałem się do wręcz przeciwnego, unosząc ze sobą zdobycze wcześniejsze. Nowe doświadczenia powiększały poprzednio gromadzony bagaż, by znów dążyć w kierunku odwrotnym pod wpływem nowego zainteresowania".

Działalność Teatru dzieli Stanisławski na trzy zasadnicze okresy: od założenia do rewolucji 1905 roku, drugi — od roku 1906 do Rewolucji Październikowej, trzeci — od Rewolucji do dnia dzisiejszego.

W zależności od granego repertuaru pracę Artystycznego Teatru Powszechnego, który po Rewolucji otrzymał nazwę Moskiewskiego Artystycznego Teatru Akademickiego (MCHAT), cechowała charakterystyczna dla poszukiwań twórczych Stanisławskiego różnokierunkowość. A więc od kierunku historyczno-obyczajowego, poprzez fantastyczny, symboliczno-impresjonistyczny, poprzez kierunek intuicji i uczucia aż do polityczno-społecznego, odzwierciedlającego się w sztukach Gorkiego i dramaturgów porewolucyjnych.

Jest rzeczą zgoła nieosiągalną scharakteryzować w ramach krótkiego artykułu długoletnią działalność Stanisławskiego, jako reżysera i aktora Teatru Artystycznego. Działalność ta, którą ze zrozumiałą wstrzemięźliwością opisuje w swych pamiętnikach, domaga się obszernego i wnikliwego opracowania ze strony specjalistów-teatrologów.

Chciałbym jedynie wskazać, w jaki sposób w pracy Stanisławskiego dochodziły do głosu poszczególne kierunki artystyczne. A więc np. kierunek fantastyczny. Przy okazji wystawienia „Śniezki" Ostrowskiego Stanisławski pisze. „Fantastyka na scenie to moja najdawniejsza namiętność... Przyjemnie jest obmyślać sprawy, które nigdy nie zdarzą się w życiu, lecz które mimo to są prawdą, istniejącą w nas, w ludzie, w jego podaniach i wyobraźni. „Śnieżka" — to bajka, ludowe podanie, marzenie napisane i opowiedziane wspaniałym, dźwięcznym wierszem Ostrowskiego". Tak pisze Stanisławski. Proszę zwrócić uwagę na urok określenia: „marzenie napisane i opowiedziane". Zdaje mi się, że wśród wielu definicji, precyzujących niezwykłą osobowość artystyczną Stanisławskiego, zapomniano dodać, iż był to szczególnego rodzaju poeta sceny, albo jeśli kto woli, reżyser-wizjoner.

Posłuchajmy, jak opisuje swą inscenizację „Śnieżki". Inscenizacja ta — zresztą jedna z wielu — w dziwnie urzekający, sugestywny sposób łączy w sobie jakby literacko-poetycki „wstęp do bajki" z techniczno-rzeczowym planem sytuacyjnym.

Oto fragmenty:

„... *Dekoracja przedstawia* górę zarosłą lasem i krzakami, pokrytą śnieżnymi zaspami. W dole, *przy samej rampie*, zarośla gęstsze. Zima i mrozy ogołociły drzewa i krzewy z liści, więc teraz, wyciągając na wszystkie strony swe czarne, krzywe, sękate gałęzie, skrzypią i uderzają o siebie wzajemnie przy porywach przelatującego wichru. *Od rampy aż ku górze, do najwyższego punktu w głębi sceny, wznoszą się podesty na różnych poziomach i we wszystkich możliwych kierunkach: w dół i w górę. Ułożono na nich napchane sianem worki, mające wyobrażać nierówną powierzchnię śniegu.* Czapy śniegu leżą na drzewach i krzewach, przygniatając je swym ciężarem..."

„... Zapada uroczysta cisza: w tajemniczym lesie hula wicher, skrzypią drzewa, zrywa się zamieć, a niebawem słychać z dala całą symfonię chaotycznych dźwięków — nadchodzi dziad-Mróz. Z daleka słychać jego potężne hukanie, na które z oddali odpowiadają mu rozmaite nieczyste siły leśne, zwierzęta i drzewa. Tymczasem *na proscenium*, tam gdzie sterczały gęste zarośla, poruszyły się gałązki, niby setki palców uderzając jedne o drugie..." itd. itd. Opis staje się coraz ciekawszy i barwniejszy, nie tracąc nic ze swych walorów t. zw. „partytury reżyserskiej". W pewnym momencie rzuca Stanisławski krótką uwagę, która świadczy o tym, że czuwa nad swą poetycką wizją, że nie przesłania mu ona perspektywy na całość opracowywanego widowiska, że wreszcie świadom jest swych zadań przyszłego reżysera-pedagoga.

„Fantastyka jest dobra wtedy, gdy widz nie pojmuje od razu, w jaki sposób efekt jest osiągnięty".

K IERUNEK intuicji i uczucia związany jest z okresem, kiedy w Teatrze Artystycznym wystawiano szereg sztuk Czechowa, a bliska współpraca tego pisarza ze Stanisławskim wniosła w dzieje teatru wiele nowych, nieprzemijających wartości. „Czajkę", „Wujaszka Wanię", „Trzy siostry" i „Wiśniowy sad" wystawiano z pietyzmem i szczególną starannością, trzymając się ściśle uwag i wskazówek ich autora. Inscenizacje czechowowskie Stanisławskiego — to nie tylko pierwowzór dla wielu pokoleń reżyserów i aktorów, to również hołd, składany wielkiemu pisarzowi i humaniście. „Czechow jest niezgłębiony — pisał Stanisławski — gdyż mimo codzienności, którą niby to zawsze przedstawia, mówi on w swej głębokiej myśli przewodniej nie o czymś przypadkowym, osobistym, lecz o Ludzkim (przez duże L)" — i dalej — „Czechow jest jednym z drogowskazów na drodze naszej sztuki, wytkniętej przez Szekspira, Moliera, ... Puszkina, Gogola, Szczepkina, Gribojedowa, Ostrowskiego, Turgieniewa. Po poznaniu Czechowa i opanowaniu tej pozycji będziemy czekali na nowego przewodnika, który odnajdzie nowy etap wiecznej drogi, przejdzie go wraz z nami i ustawi nowy drogowskaz dla nadchodzących artystycznych pokoleń".

Oczekiwanie to nie trwało długo. Nowym przewodnikiem Teatru Artystycznego w nowe dni Rosji stał się „Zwiastun burzy" — Maksym Gorki. Jego sztuki „Mieszczanie" i „Na dnie" zapoczątkowały społeczno-polityczny kierunek Teatru. I tak, jak przed wystawieniem pamiętnego „Cara Fiodora" wyruszono w podróż po Rosji, celem zdobycia autentyków historycznych, obecnie w przededniu wprowadzenia na scenę sztuki „Na dnie" Stanisławski, który nie znosił fałszu i blagi scenicznej, poprowadził swój zespół w zakamarki miasta, ażeby poznać życie „byłych ludzi" — smutne odpadki ginącego ustroju. To „zejście w lud" — w obliczu narastających nastrojów rewolucyjnych — nabiera cech głębokiej symboliki, jeśli wziąć pod uwagę, że po Rewolucji Październikowej Moskiewski Teatr Artystyczny uznany został za pierwszą scenę Kraju Rad. Na marginesie opracowań inscenizacyjnych do sztuk Gorkiego znów znajdujemy uwagi, świadczące o tym, że każda nowa pozycja w Teatrze, to jakby nowe doświadczenie, z którego Stanisławski wyciągał wnioski o znaczeniu ogólnym, zasadniczym w pracy ludzi teatru...

„W utworach o społeczno-politycznym znaczeniu najważniejsze jest wżyć się samemu w myśl i uczucia odgrywanej roli, a wówczas sama przez się wyłoni się tendencja utworu. Prosta droga, wiodąca bezpośrednio ku tendencji, bez wątpienia doprowadzi do teatralnego banału". Między innymi właśnie wszelkie przejawy teatralnego banału zwalczał t. zw. system Stanisławskiego...

* * *

„T. zw. mój system wcale nie jest moim wymysłem — wziąłem go z życia, z obserwacji nad twórczymi siłami ludzi i stworzyłem go dla żywych ludzi, którzy zdołają pojąć, że żyć w sztuce — wcale nie znaczy szukać wysokiej, zewnętrznej pozycji w sztuce, lecz poświęcić jej wszystko, co się ma najlepszego — miłość i szlachetność". „Cała siła systemu bierze się stąd, że nikt go nie wymyślił, nikt go nie wynalazł. System tkwi w naszej organicznej naturze, tak duchowej jak i fizycznej..."

O ile pamiętniki „Moje życie w sztuce" są właściwie kroniką chronologiczną doświadczeń artystyczno-teatralnych, o tyle w „Pracy aktora nad sobą" mamy do czynienia już raczej z teoretycznym wykładem poglądu Stanisławskiego na sztukę teatralną w ogóle, a twórczość aktorską w szczególności. Zastrzegając się z góry, że terminologia jego nie rości pretensji do naukowości, że słownictwo przezeń używane ma cechy swoistej specyfiki, precyzuje Stanisławski (w odniesieniu do aktora) t. zw. elementy samopoczucia twórczego. Są to — „z jednej strony przyrodzone właściwości, uzdolnienia, talenty i dane — którymi obdarzyła nas sama natura, a z drugiej strony nabyte umiejętności z zakresu techniki artystycznej". Elementy samopoczucia twórczego dzieli Stanisławski na wewnętrzne (jak uwaga, wyobraźnia, poczucie prawdy, etyka i dyscyplina, pamięć uczuć) i zewnętrzne (jak: głos, dykcja, oddech, poczucie ruchu i działania). Odpowiednie wykorzystanie „przyrodzonych właściwości", jak też przyswojenie sobie „nabytych umiejętności", czyli inaczej mówiąc — należyte wyćwiczenie poszczególnych elementów, których lista obejmuje około 30 — wszystko to stwarza dopiero podstawy twórczości aktorskiej. Gruntowne opanowanie techniki sztuki aktorskiej — to środek wiodący do głównego celu, którym jest, według Stanisławskiego — „stworzenie *życia ludzkiego ducha* odtwarzanej roli i sztuki oraz artystyczne ucieleśnienie tego życia w pięknej formie scenicznej". Tę podstawową tezę swego systemu formułuje Stanisławski jeszcze inaczej „Im bardziej złożone jest życie wewnętrzne ludzkiego ducha odtwarzanej postaci, tym subtelniejsze, bezpośredniejsze, bardziej artystyczne powinno być jej ucieleśnienie".

Z NAJBARDZIEJ istotnych składników systemu należy tu jeszcze wymienić metodę działań fizycznych i t. zw. zasadę tempo-rytmu, jako nieodzownych czynników doskonałej gry aktorskiej.

Metoda działań fizycznych, przedmiot zażartych dyskusji licznych teatrologów, przez jednych ulepszana i pogłębiana, przez innych po prostu błędnie rozumiana — wywodzi się u Stanisławskiego z następującego rozumowania: „Na scenie należy działać. Działanie, aktywność — oto na czym polega sztuka dramatyczna, sztuka aktora". I dalej rozwija swój pogląd w ten sposób: „Można trwać w bezruchu, a jednak działać prawdziwie, lecz nie zewnętrznie — fizycznie, lecz wewnętrznie — psychicznie. Co więcej: nie rzadko fizyczny bezruch wynika z naprężonego działania wewnętrznego, które jest szczególnie ważne i interesujące w twórczości. Na scenie trzeba działać wewnętrznie i zewnętrznie". W tym ujęciu metoda działań fizycznych — przy odpowiednim zrozumieniu odtwarzanej roli — obejmuje również pozornie utajone stany myślowe postaci scenicznych. Należy to po prostu rozumieć w ten sposób, że aktor po wejściu na scenę musi całkowicie i bez reszty przeistoczyć się w odtwarzaną postać, nie tylko wypowiadać jej słowa, wykonywać ruchy, ale niejako myśleć kategoriami tej postaci. Do osiągnięcia tego celu, prócz wielu wyżej już wspomnianych predyspozycji wrodzonych i nabytych, służy aktorowi wyobraźnia — czarodziejskie słówko „gdyby". „Jakbym się zachowywał, poruszał się, myślał, gdybym był... Hamletem" — mówi sobie aktor, i przy pomocy wszystkich innych współtwórców przedstawienia, jak reżyser, dekorator itd. — przestaje być sobą — stając się przy użyciu wszystkich możliwych środków — Hamletem. Słówko „gdyby" jest swego rodzaju założeniem artystycznym, od którego zaczyna się praca aktora nad rolą.

Opierając się na twierdzeniu, że „każdy fakt, każde zdarzenie przebiega we właściwym tempo-rytmie" — a najlepszym tego przykładem będzie chyba grający zespół muzyczny, gdzie przy zróżnicowanym tempie poszczególnych instrumentów, uzyskuje się rytm jednolity dla danego utworu, Stanisławski pragnie jak najdokładniejszego zastosowania zasady tempo-rytmu w akcji scenicznej. „Gdybyż się znalazł taki zespół aktorów z absolutnym poczuciem tempo-rytmu! Cóż możnaby z nim osiągnąć!".

W YMIENIŁEM jedynie parę najważniejszych postulatów systemu Stanisławskiego. Jest ich oczywiście o wiele więcej, przy czym każdemu z nich poświęca Stanisławski mnóstwo przykładów z własnej, długoletniej praktyki. Wspomnienia, prace z zakresu pedagogiki teatralnej i może najliczniejsze partytury inscenizacyjne, składają się na potężną całość około 20 tomów druku. Oryginalna i niewątpliwie jedyna w swoim rodzaju teoria pracy w teatrze budzi w Związku Radzieckim nieustające zainteresowanie. Dowodem tego są liczne wydania pism Stanisławskiego, stosowanie jego systemu w radzieckich teatrach, wreszcie częste dyskusje i polemiki na łamach czasopism. Dotychczasowy brak zainteresowania pracami Stanisławskiego w polskim świecie kulturalnym pochodzi stąd, że nie mieliśmy dotąd przetłumaczonej żadnej z jego książek. Z tym większym uznaniem powitać należy inicjatywę „Książki i Wiedzy", która wydała „Moje życie w sztuce", w doskonałym tłumaczeniu Zofii Petersowej.

W ten sposób, w myśl pragnienia Stanisławskiego, dzieło jego życia, o którym powiedział, iż „nie odnosi się do jednej tylko epoki i żyjących w niej ludzi, ale do natury wszystkich ludzi obdarzonych talentem artystycznym, wszystkich narodowości i wszystkich epok" — obejmie swym zasięgiem również i nasz kraj.

Gracjan Kozłowski

BIBLIOGRAFIA:

1) K. S. Stanisławski: „Moje życie w sztuce" tłum. Z. Petersowa. Wyd. „Książka i Wiedza" W-wa 1951, stron 430.
2) K. E. Antarowa: „Rozmowy K. S. Stanisławskiego" — fragmenty. Tłum. Z. Petersowa („Teatr" Nr 1 1951)
3) I. Schillerowa: „System Stanisławskiego w świetle ostatniej dyskusji" („Teatr" Nr 7 i 8. 1951)

Andrzej ODNOWA

Dramaturgia Żeromskiego po wojnie

25-LECIE śmierci Stefana Żeromskiego odbiło się przede wszystkim w świeżych wydaniach i w ponownym krytycznym przewartościowaniu jego spuścizny powieściowej. Wzmożone zainteresowanie Żeromskim dosięgnęło jednak również, choć z pewnym opóźnieniem, jego dramatów. Pojawiły się w nowym wydaniu „Sułkowski", „Turoń" i „Przepióreczka", z rękopisów wydano też młodzieńczy, bez zaginionego ostatniego aktu „Grzech". Nie drukowany dotąd, teraz ukazał się w druku aż dwukrotnie, po raz drugi w przeróbce i z zakończeniem Leona Kruczkowskiego. Uczciły w końcu rocznicę Żeromskiego i teatry; w samej stolicy dwie sceny wystąpiły w tym sezonie z premierami jego sztuk. Sprawa aktualności Żeromskiego dla teatru wysuwa się na nowo jako zagadnienie na czasie.

Scena zbiorowa z II aktu „Sułkowskiego" w Teatrze Narodowym. Reż. L. Schiller, scenogr. J. Kosiński Fot. F. Myszkowski.

W okresie powojennym na scenach polskich wystawiano „Uciekła mi przepióreczka", „Sułkowskiego" i „Grzech", utwory z trzech okresów twórczości Żeromskiego (1924 — 1910 — 1897). Brzmi to dość paradoksalnie, lecz wydaje się, że aktualność poszczególnych tych utworów scenicznych pozostaje tym większa, im większa dzieli nas odległość czasu od ich powstania.

Sprawa „Przepióreczki" jest pod tym względem szczególnie pouczająca. Od strony „czystej" techniki dramatycznej „Przepióreczka" oznaczać mogłaby najwyższe osiągnięcie Żeromskiego. Cechuje ją prostota budowy w połączeniu z dużą efektownością dramatyczną. Łatwość techniczno - inscenizacyjna tego utworu oraz żywe jeszcze utradycje roli Osterwy znęciły też teatry polskie w pierwszych latach powojennych. Dopiero reakcja publiczności dość rychło stała się sygnałem, że utwór ten rozminął się z naszym czasem. Głośna kwestia Smugoniowej do Przełeckiego — o odczynienie miłosnego uroku — budziła wesołość nie tylko powojennej publiczności krakowskiej, lecz nawet statecznej widowni poznańskiej. Równocześnie krytyka przeszła od przesadnej gwary miłosnej „Przepióreczki" do spraw istotniejszych: dowolności w układzie postaci ludzkich spraw i rzeczy; oderwania od realizmu życiowego, od związku z konkretem historycznym; przede wszystkim zaś do sprawy oblicza społeczno - moralnego „Przepióreczki". Dziś opinia krytyki katolickiej i marksistowskiej na ten temat jest zapewne jak najbardziej zgodna.

Utwór, który był społecznikowski i wzniosły w świadomej woli autora, okazał się w obiektywnej swej istocie antysoeczny i odsłonił poważną skazę etyczną.

Zestawienie postaci Przełeckiego i Smugonia (z tym Przełęckiego dumnym „bo takie są moje obyczaje" i z tym jego warunkowym zwróceniem żony tamtemu) odczuwamy dziś jako moralny policzek, zadany demokratycznemu poczuciu godności nowego człowieka. Stanowi wyraz chorobliwego elitaryzmu duchowego, tego który w świecie pojęć chrześcijańskich jako pycha zaprzecza przekonaniu o istotnej równości dusz ludzkich w obliczu swych najwyższych przeznaczeń.

Przełecki występuje w sztuce jak pan z panów. Czymże są wobec tego docenta poczciwi wiejscy Smugoniowie? Znajduje się on w porównaniu z nimi na jakiejś niedosięgalnej wyżynie, którą jedynie ziemska miłość przybliża dla Smugoniowej. W pojedynku Przełęcki — Smugoń pierwszemu należy się wszystko i dzięki sugestii artysty musi się to czytelnikowi wydawać zrozumiałym samo przez się. Drugiemu pozostaje tylko bezradny żal, rozpacz, najwyżej jeszcze tylko odruchy upodlenia, niewolnicze żebranie o łaskę, niewolnicza psia wdzięczność za pozostawienie miłości żony. Jest to stosunek pana, który wytwornym gestem wszystko daje, i poddanego, który pokornie odbiera, niczego do dania nie mając. Przełęcki miażdży moralnie Smugonia nie gorzej od markizów XVIII wieku, nie dostrzegających swych sług. Spotykamy się tu z niewątpliwym atawizmem szlacheckim, przeniesionym tylko w sferę inteligenkiej „arystokracji ducha".

Nawiasem poważny swoisty heroikomizm „Przepióreczki". Skąd się bierze wysokie poczucie moralne Przełęckiego? Przypomnijmy sobie dawne feudalno-dworskie jeszcze miary heroizmu, przejawione w konfliktach spod znaku „Bóg", „honor", „król", czy „ojczyzna" i porównajmy je z konfliktem „Przepióreczki". Dla wyłonionego zeń bohatera dosyć jest bohaterstwa, kiedy — wprawdzie gwoli czystości pracy społecznej — wyrzeka się... uwiedzenia cudzej żony...

Dochodzę do kluczowego dziś dla nas problemu antyspołecznego charakteru „Przepióreczki". Ujawnia się on przy realizacji wzniosłego gestu Przełęckiego. Aby mógł on wrócić Smugoniowi miłość jego żony, Żeromski każe mu zdobyć się na pomysł godny Salderona czy choćby tylko Rostanda, a możliwy mimo wszystko tylko dzięki ciągłości tradycji chrześcijańskiej, nie przerwanej nawet w schyłkowym okresie cywilizacji mieszczańskiej. Przełęcki zaprzeczy w oczach Smugoniowej sam sobie, zohydzi się, aby odwrócić od siebie jej miłość, aby udowodnić nauczycielowi wiejskiemu czystość swych intencyj społecznych. Bohaterstwo tego samozaparcia stanowi tu o wielkości dramatycznej koncepcji. Posiada ona dotąd swój sens i siłę. Ale, uderzywszy forte, Żeromski zamiast ściszyć je zręcznym piano dramatycznym i harmonijnie (przy całym tragizmie osobistym Przełęckiego) rozwiązać utwór, postanowić sięgnąć do fortissime i wydobyć jeszcze wyższy efekt tragiczny. Pragnąc spotęgować jeszcze bohaterskość ofiary osobistej Przełęckiego, czyni to... kosztem dzieła społecznego. Przełęcki na plenum kursu dla oświatowców, wobec hr. Sieniawianki i Smugoniowej, zrzeka się darowanego zamku, udaje niewiarę w prowadzone dzieło społeczne. Gwoli „Sztuki" tedy i gwoli przesubtelnień psychologicznych każe Żeromski Przełęckiemu pogrzebać obiektywne dokonanie. W układzie rzeczywistości przedstawionej przez autora, koledzy Przełęckiego, śmieszni przeważnie i ślamazarni wykładowcy, nie poprowadzą jego dzieła, ich powstrzyma wkrótce konsekwentny opór administratora hrabianki. Tym bardziej nie poprowadzi go poczciwy Smugoń, choćby nie wiem jak wdzięczny za odzyskanie serca żony. Sama hrabianka odmieni wkrótce swój kaprys, nie podtrzymana osobistym uczuciem: praca na złość nie jest żadną pracą.

W pogoni za fałszywą wzniosłością, podważył Żeromski w ten sposób sens humanistyczny i społeczny sztuki. W miejsce obiektywnego dzieła, ważnego dla społeczności, wysunął na pierwszy plan „ja" jednostkowe, kosztem tamtego bardziej utragizowane. Przeniosł to jedno subiektywne „ja" ponad dobro całej pięknej zbiorowej budowli. Uczynił sobie z ruin tej budowli tym bardziej malownicze tło osobniczego dramatu. Przeniosł jednostkę nad społeczeństwo. A tego czynić nie wolno. Tego nie wolno w marksizmie, ale wcześniej jeszcze nie było wolno w chrześcijaństwie. Bonum rei efficiendae staje niekiedy nad dobrem efficientis. Żeromski zapoznał powszechną hierarchię wartości, zatracił sensus communis, zniszczył równowagę społeczno-moralną, lecz tym samym i artystyczną własnego dzieła.

Aktualność „Przepióreczki" mogłaby dziś odżyć jedynie przez adaptację, która odwróciłaby całkowicie pierwotne intencje autora. Kiedy dziś się czyta ten utwór, kusi nas taka adaptacja. Jeśli cała sympatia dzisiejszego widza przechodzi od Przełęckiego na prostego, uczciwego nauczyciela wiejskiego, niewątpliwie proletariackiego pochodzenia; jeśli samobójstwo moralne Przełęckiego na tle ruin zamku hrabianki budzi w nas niesmak — snuje się już w myśli całkiem odwrócona koncepcja utworu, utworu, który byłby wtedy satyrą na fałszywe gesty Sieniawianek i Przełęckich oraz pełną rehabilitacją prostej pracy Smugoniów i zbuntowanego przeciw „duchowemu wodzowi" kolektywu oświatowców.

W WYPADKU inscenizacji „Sułkowskiego" dochodzi po wojnie również do poważnego przesunięcia intencji autorskiej w odczuciach widza. (Por. rec. z przedstawienia w Teatrze Narodowym Dziś i Jutro z 4.XI.51 r.). Żeromski czyni swego Sułkowskiego jednostką genialną i tragiczną, rzeczywistym wodzem ludowej masy rewolucyjnej. Dzisiejszy widz skłonny jest uznać go niemal za szlachecko-inteligenckiego uzurpatora, w rzeczywistości oderwanego od mas, więcej, z tym uzurpatorstwem i indywidualistycznym oderwaniem od zbiorowości kojarzy w jakiś sposób, choć wbrew faktom, jego tragiczny upadek. Tragedia Sułkowskiego przestała być dziś dla nas zwykłą tragedią wybitnej jednostki. Ta tragedia potwierdza jak by jedynie prawidłowość historii, w której wielkie jednostki wynoszone są przez masy i to na ogół jedynie na fali przypływu określonych dziejowych tendencji. Bohaterzy rewolucjoniści stają się bohaterami tragicznymi, kiedy następuje odpływ rewolucyjnej fali.

Oddziaływanie „Sułkowskiego" na dzisiejszą widownię poważnie osłabia nurt miłosny dramatu, ten nurt, który niemal we wszystkich dziełach Żeromskiego towarzyszy i przeciwstawia się poczynaniom społecznych bohaterów, brzmiąc często jakże fałszywie. Słusznie też pominął Schiller w inscenizacji w Teatrze Narodowym sporą część V aktu, wypełnioną w młodopolskim symbolistycznym duchu, rozwijaną mitologię związaną z Izydą i bóstwami egipskimi. Podtrzymuje aktualność „Sułkowskiego" atrakcyjne tło historyczne, które wystudiował Żeromski szeroko i z prawdziwą pasją. Oczywiście, w partiach chłopskich „Sułkowskiego" rażą nas dziś fałszywe tony idealizujące, solidarystyczne deklamacje o Jeruzalem ziemskiej. Nie może dziwić, że szczególnie egzaltowane ustępy tych partii znikają w nowych inscenizacjach. Mimo określeń, które narzuca dzisiejsze odczucie widza, jako całość „Sułkowski" nie traci swej aktualności i niedawna dyskusja na ten temat w „Spatifie", nie wysunęła w tej sprawie istotniejszych zastrzeżeń. Przy przesunięciach w interpretacji, które będą się zapewne pogłębiały, można jeszcze „Sułkowskiemu" rokować dłuższe, sceniczne życie, co prawda jedynie w najlepszych teatrach i przy najlepszej obsadzie artystycznej.

COFAMY się ku początkom dramaturgii Żeromskiego i natrafiamy na zlekceważony w r. 1897 przez jury konkursowe „Kuriera Warszawskiego" — „Grzech". Utwór ten i dziś nad miarę się lekceważy, traktując go z pobłażaniem, na które wcale nie zasługuje. Może on bowiem budzić zainteresowanie nie tylko jako debiut dramaturgiczny wielkiego pisarza. Zapewne, posiada „Grzech" sporo elementów i motywów, znamiennych dla naturalizmu i młodopolszczyzny, np. poetyzujące, ostnute na porównaniach z przyrody zamyślenia nad młodością i starością, życiem i śmiercią. Akt czwarty wypełnia mało wnoszący do akcji dialog. Ale nawet ten akt zawiera jakże mocne oskarżenie niemoralności życia w kapitalizmie cała zaś sztuka, z domyślanym jej zakończeniem, odbija istotne problemy tamtego okresu.

Młody Żeromski, owiany jak Zapolska prądem idei socjalistycznej, atakuje w „Grzechu" kilka zagadnień moralności burżuazyjnej (pieniądz jako fundament małżeństwa, problem nieślubnego dziecka, problem obłudy mieszczańskiej). Jest w tym utworze cały jeszcze szereg innych arcyciekawych spraw. Jest wyborna postać rezydenta, postać z pogranicza dwóch klas społecznych, zbankrutowanego ziemiaństwa i mieszczaństwa. Jest, co prawda rezonerska, niesceniczna postać wędrującego eksaktora, jakby wyjęta ze sztuk Ostrowskiego. Dzieło młodego Żeromskiego zastanawia i dziś drapieżnym nerwem krytyczno-realistycznym, demaskatorskim, godnym prawie Zapolskiej czy Gorkiego. Świetny jest nie tylko centralny pomysł sztuki, rozgrywka erotyczna z pomocą pieniądza, nie mniej niezwykłe jest i jego rozwiązanie. Żeromski, dając wyraz swemu protestowi społecznemu i moralnemu, wyrywa w końcu swą bohaterkę z krzywdzącego ją i obłudnego środowiska mieszczańskiego. Przenosi inteligentkę w charakterze zwykłej robotnicy na teren budowy, w środowisko robotnicze, co więcej, każe jej — jak mówi przekazana przez członka jury wersja brakującego zakończenia — w tym nowym środowisku p r a c y wytrwać. Decyzja Anny pomyślana jest przez Żeromskiego niewątpliwie jako desperacka, lecz dziś dźwięczy w niej zaskakująca nuta optymizmu oraz głęboka prawda moralna wydobyta z rzeczywistości rozwoju społecznego.

Oczywiście, optymizm ten nie powinien w dalszych premierach „Grzechu", których słusznie należałoby oczekiwać, przybierać postaci tak anachronicznie wyraźnej, uświadomionej. „Grzech" w kształcie, w jakim ujrzeliśmy go w spektaklu warszawskim, wychodził z kręgu realizmu krytycznego w świat zupełnie inny, w bardzo społecznie i politycznie podbudowany klimat realizmu już rewolucyjnego. Jest to oczywiście nieporozumienie i znaczna dowolność w stosunku do rzeczywistego Żeromskiego.

Nasuwa się jeszcze jedna uwaga natury ściślej reżysersko-inscenizacyjnej.

Wystawiając „Grzech", Teatr Kameralny podjął niezmiernie interesujący eksperyment. Ukazał sztukę Żromskiego - Kruczkowskiego w podwójnej obsadzie, ale zarazem w dwojakiej wersji reżyserskiej. Wersję pierwszą cechował podwyższony w stosunku do tekstu Żeromskiego staż wieku postaci. Zofia Parmen np. ucharakteryzowana została na grubo ponad dane jej przez autora 36 lat i na kobietę drapieżną i bezwzględną. Oznaczało to silniejsze jeszcze podkreślenie tendencji krytycznej. Tak samo Bukowicz stał się w tej wersji odrażającym zawodowym amantem i utrzymankiem. Zupełnie inny charakter nosiła wersja druga. Nie przesłaniając momentów krytyki i satyry, ukazywała raczej, częściowo nawet tłumaczyła ludzkie słabości postaci sztuki. Negatywne postacie były również same ofiarami, nie tylko współwinowajcami systemu. Młodzi byli parą dzieciaków pełnych wdzięku i niewinności, nieuzasadnionej już w postaci Bukowicza, który miał pewne rysy wzięte w artystycznej bohemy tamtego czasu. Parmen była aż zanadto interesująca i nawet staropanieńskie skrzywienie postaci nie było w stanie zniweczyć w niej wrażenia żywości umysłu i bardzo ludzkiego pragnienia miłości. Nawet kiedy wydobyła już grą rysy bezwzględności i obłudy, mimo to wzbudzała jeszcze litość dla swego losu.

Obydwa przedstawienia były poważnym sukcesem inscenizatora i reżyserii, obydwa były interesujące i na dobrym poziomie. Ale jako koncepcja reżyserska druga wersja wydaje się bardziej słuszna. I bardziej ludzka. Zmeczeni przerostem satyry i skrajnie negatywnych ujęć, pragniemy przedstawień, które ukazując nawet w ostrym świetle problem społeczny, widzą i w negatywnych postaciach sztuk —żywych, nie tylko krzywdzących, czasem również skrzywdzonych przez los i przez zastany system społeczny i cierpiących ludzi. Pragnęlibyśmy również ukazywania nie tylko społecznych, lecz również moralnych perspektyw tła ekonomicznego, ukazywanego w utworach literackich.

Choć np. Kruczkowski wykreśla w swej przeróbce słowa Anny, nawiązujące do tytułu utworu, dla chrześcijanina odsłaniają one istotny humanistyczny i religijny sens wydarzeń sztuki. „Czy ty pojmujesz, żeś nie tylko zgubił... moje życie i szczęście — mówi Anna do swego uwodziciela — aleś zgubił moją duszę?" Wyrzut ten winna skierować nie tylko Anna, ale wszystkie postacie młodych „Grzechu" do kusicielki i deprawatorki sumień, przedstawicielki kapitału. I to, co Kruczkowski wykreślił zapewne jak młodopolskie i mętniackie, to jest dla nas główne oskarżenie, bijące z kart sztuki Żeromskiego jak i z wszelkich sztuk oskarżających niemoralny ustrój społeczny.

Aleksander Zelwerowicz (Jaskrowicz), Hanna Skarżanka (Anna) i L. Pancewicz-Leszczyńska (Ogrodzka) w „Grzechu" na scenie Teatru Kameralnego. Reż. B. Korzeniewski scenogr. Z. Strzelecki Fot. F. Myszkowski.

Choć, wydaje się, niepowrotnie „uciekła nam" „Przepióreczka", szczęśliwe odkrycie „Grzechu" rekompensuje tę stratę w żywotnej scenicznie spuściznie Żeromskiego. A może warto by przewartościować jeszcze i pozostałe utwory teatralne tego pisarza. Kto wie, czy nie dałoby się któregoś z nich ukazać w nowym świetle powojennemu widzowi? Miniona rocznica Żeromskiego zachęca do takiego nowego odczytania.

Andrzej Odnowa

Konrad CZARNOCKI

Wierszopis-wędrowiec
KAJETAN WĘGIERSKI

ZAPOMNIANY wierszopis piosenkarz XVIII stulecia, o którym nie wiele zapewne wie już dzisiejsze młode pokolenie. Był zdolny, ambitny, nie pochlebca, jak wielu współczesnych mu poetów; władał biegle kilkoma językami, nie piękny, krótkowidz, niskiego wzrostu. W roku 1770 kończy kolegium OO. Jezuitów, na Nowym Mieście, w Warszawie, chlubnie, z odznaczeniami. Z polecenia Ojców-profesorów wygłasza na popisie szkolnym przemówienie do króla Stanisława Augusta, ogłoszone niezwłocznie w „Wiadomościach Warszawskich", a włączone następnie do „Zbioru mów Wyborowych" (Wilno 1784). Ma wówczas szesnaście lat niespełna.

Jako niepełnoletni młodzieniec tłumaczy Marmontel'a, Rousseau, „Le Lutrin" Boileau, a w parę lat później „Listy perskie" i Poppe'go „Heloizę i Abelarda". Wezwany przez Naruszewicza do współpracy w bardzo poczytnym wówczas wydawnictwie pt. „Zabawy przyjemne i pożyteczne", koleguje ze sławnymi już Trembeckim i Krasickim. Zbliża się do wybitnych ludzi tamtego czasu: marszałka Bielińskiego, szambelana Wejny, Łubieńskiego, Bohomolca.

W latach 1776 — 1777 — jak przystało młodemu poecie — pracuje jako kancelista Rady Nieustającej. Cięte, dowcipne, złośliwe jego wiersze kursują w licznych odpisach. Gdy rozgłos późniejszych jego podróży i sukcesów londyńskich doszedł do kraju, znajduje po latach licznych wydawców i komentatorów (Mostowski, Bentkowski, Brodziński i inni). Pewna część tych utworów, jako już zbyt swawolna, dotąd pozostaje w rękopisach. Jest już jednak w tamtych latach znany i głośny w Warszawie.

Niezależność charakteru i prawdomówność, którą się szczycił, odwróciły od niego umysły tych, którzy cenili talent, ale „nie odwykli od przyjmowania pochlebstw". Zarówno król, jak możni panowie z ks. Adamem Czartoryskim na czele, przestali na niego patrzeć łaskawym okiem. W obiadach czwartkowych — wbrew twierdzeniu L. Siemieńskiego — nie brał udziału: *„wiek młodociany i podrzędne stanowisko kancelisty nie dopuszczały go do grona mężów powagi i mniemanej, lub rzeczywistej nauki"*.

Wierszowane złośliwostki przeradzają się jednak po trochu w paszkwile, chociaż i tych bronią późniejsi jego biografowie, tłumacząc, że pochodziły z młodzieńczej ambicji zwrócenia na siebie uwagi: to *„Nie wybryki rozwiązłości a ostre charakterystyki, złośliwa muza walczy w obronie prawdy; szedł z drugimi i za drugimi, pisał rozwiązły wiersz, nie czując nawet, że jest taki"*.

AŻ oto w roku 1778 głośna się staje, już o posmaku skandalu, ulotka rozpowszechniana podczas pewnej fety wielkoświatowej. Znany bankier warszawski, Piotr Tepper, ogłasza publicznie, że złożona została na jego ręce suma 1.000 dukatów w złocie w nagrodę temu, kto wskaże autora, co rozrzucał wierszowaną diatrybę na reducie ostatniego wtorku, w Zapusty. Musiał tam już dobrze dopiec ten poszukiwany „autor" temu, kto tak solidną kwotę dla wyświetlenia przeznaczył. Ale paszkwilant nie został ujawniony a dyskretny Tepper nie zdradził i nie zostawił w starych papierach, kim był szczodry a boleśnie dotknięty ofiarodawca. Nie ma wyraźnych dowodów, żeby tamtą zapustną ulotkę „Węgierski obmyślał". Znajdujemy jednak pośród jego utworów taki wierszyk pt. „Ostatni Wtorek":

„Choćbym miał być łańcuchem do ściany przykuty,
Urwałbym się i jechał dzisiaj na Reduty.
Nie taniec mnie tam zwabia; miłość nieszczęśliwa
Pewnie mnie swą srogością na nic nie przyzywa.
Jedźmy jednak..."

W ROKU 1779 Kajetan Potocki, starosta urzędowski (Siemieński mylnie go nazywa Ignacym), jedzie ze swoją flammą ówczesną, panią Esteoubville, do Włoch i zabiera z sobą wierszopisa — poliglotę. Fakt i daty na pewnych już dzisiaj źródłach oparte. Powracają do kraju zimą tego samego roku. Swobodny humor i wrodzona złośliwość przejawiają się w tych listach z podróży włoskiej pisanych. Ostatnie trzy lata pobytu Węgierskiego w kraju są bujne, płodne i burzliwe. Drwi z panów, urzędów i obyczaju, kłuje swymi rymowanymi szpileczkami poważne i uznane wielkości, nie oszczędza i zasłużonego bibliotekarza, ks. Albertrandego — jeszcze w tamtych latach nie biskupa — i chronionego opiekuńczymi skrzydłami ks. Adama Czartoryskiego, autora „Natrętów". Ale i samego ks. Adama złośliwie ukąsił.

Aż wreszcie przebrała się miarka: polityczno-satyryczna „Katarynejda" obraziła osoby wysoko położone „w sposób najcyniczniejszej nieprzyzwoitości". Ostro natarł nań ekscelencja E. Minasowicz: „młokosik, twórca potwornych rymów..." Życzliwie dla niego dotąd usposobiony, poczciwy Trembecki, ogłasza swoje „Antidotum przeciw zbyt rozmnożonym w Warszawie paszkwilom" i grozi „bolesną admonicją po grzbiecie". Społeczne bruki zaczynają się palić pod stopami poety. Czmycha za granicę, do czego już dawniej wzdychał:

„Najpierw twe, Paryżu, szedłbym widzieć dziwy,
I z źródła różnych zabaw czerpając potrosze,
Chwilebym na nauki dzielił i rozkosze,
Póki by krew gorąca..."

JAKIŚ bezimienny biograf (edycja Bobrowicza) przytacza, że na balu u ks. Ogińskiej Węgierski trzymał bank, wygrał 10.000 dukatów i z tym wyjechał do Paryża.

A potem już przez długie lata cicho o nim w Warszawie. W pamiętnikach z tamtych czasów nie ma żadnej wzmianki, nie wspominają o nim Niemcewicz, Kniaźnin, Kołowicz, Karpiński, Ochocki... Minasowicz wymienia wszystkich współczesnych, pomijając Węgierskiego. Późniejsi biografowie z I-szej połowy XIX wieku o wiele są łaskawsi. Nieznany komentator, we wspomnianej już edycji Bobrowicza, pisze, że *„osobiste postępowanie poety było zawsze proste i szlachetne, tak w towarzyskim jak i obywatelskim życiu"*.

I oto przypadek to bóstwo wszystkich wynalazków i odkryć — pisze L. Siemieński — rzucił w ręce pewnemu miłośnikowi starych autografów wóz makulatury, zniszczonych szpargałów.

W roku 1849 umiera w Krakowie pani Justyna, wdowa po Michale Węgierskim i na licytacji jej mobiliów kupują żydki stare papiery. Instynkt nie zawiódł miłośnika-antykwarza, odkrył w stęku szpargałów kilkanaście zeszytów z podróży, pamiętniki i listy w języku francuskim i angielskim, jakby przygotowane do druku przez Węgierskiego. Część tego cennego worka powędrowała już na drogę swego przeznaczenia, do sklepów korzennych. W tym, co pozostało okazały się niezmierne luki. Listy z Włoch mają tylko koniec i początek, brakuje pobytu w Rzymie. Z podróży amerykańskiej zaledwie cztery zeszyty i nieco listów. Z pamiętników, doprowadzonych do pierwszych dni stycznia 1787 roku, na trzy miesiące przed zgonem, pozostało zaledwie parę kartek. Drugiego stycznia wyjechał z Avinionu, opisał jeszcze Aix, piątego stanął w Marsylii. Tutaj rękopis urwany, ale nie przez autora, który umarł w dniu 11 kwietnia, w 32 roku życia.

Jan Śniadecki, który w końcu 1787 roku był w Londynie, poznaje u dyplomatycznego przedstawiciela Polski, Bukatego, pełnomocnika krewnych zmarłego poety, przysłanego dla załatwienia spraw z postępowaniem spadkowym związanych; Śniadecki ma wtedy sposobność przejrzeć przysłane z Marsylii manuskrypty. Była w siedmiu grubych tomach, *in quarto*. Z całej tej bogatej spuścizny, jedynie rękopis dotyczący podróży na Antylle pozostał zupełny; z innych opiewających podróż do Stanów Zjednoczonych, pozostało tylko cztery zeszyty i wiązanka listów. Wobec tak poważnych braków niepodobieństwem było dla późniejszych biografów ułożyć dokładny *itinéraire* jego licznych podróży, równie amerykańskich, jak po Francji, Belgii, Włoszech i Holandii, tak ciekawych chociażby ze względu na epokę, w której się odbywały. Okresu przebytego w Paryżu nie można było oznaczyć. Udało się jednak ustalić, że w roku wyjazdu z kraju, zapewne w początkach 1783 roku, udaje się do Ameryki Zwiedza Martynikę, Haiti (a od 22.V do 28.VII) i Stany Zjednoczone. W dniu 20 listopada 1783 roku notuje w swoim dzienniku podróżnym, w Filadefii, że wraca do Europy: *„umizgałem się do niewdzięcznej córki, teraz odwiedzę matkę zapłakaną..."* Ląduje w Cork, podróżuje po Irlandii i Szkocji. W początkach 1784 jest już w Londynie, gdzie pozostaje prawie przez dwa lata, zapewne do końca 1785 r.

OSTATNIE kilkanaście miesięcy życia to już wędrówki po miejscowościach leczniczych angielskich i na kontynencie dla ratowania nadwątlonego zdrowia. Nie przynoszą ulgi kuracje w Bath, Spa i Akwizgranie. W dniu 13 grudnia 1786 roku zapisuje w pamiętniku swoim w Awinionie: *„mój koniec się zbliża, czuję to, zdrowie się pogarsza... muszę więc umierać z własnej winy, nie budząc w nikim łzy żalu, będąc zapomnianym od najbliższych znajomych, nie oddawszy najmniejszej usługi ojczyźnie, ludzkości, krewnym... choroba osłabiła mi władze umysłowe, straciłem pamięć, czytam bez korzyści, obcymi językami mówię z większą trudnością"*.

Najmniej zapewne interesującym z ocalałych rękopisów jest podróż do Martyniki i na Haiti w formie listów do nieznanej z nazwiska Julii, w Paryżu. Szczegóły są ubogie, lokalnych obserwacji mało, co niemiara strzelistych uniesień do opuszczonej i niezbyt, zdaje się, wiernej kochanki. Wymawia jej zalotność do jakiegoś kawalera de Narbonne o smagłej cerze. Jeden zaplątany zapewne przypadkiem list do Alexandriny, Francuzki, która pierwej panowała w jego sercu, zanim to miejsce zajęła lekkomyślna Julia. Nazwisko barona de Stael często miesza się w te miłosne intrygi, listy swoje na jego ręce posyłał. Poeta zapełniał czas nudnej żeglugi, w ciągu której choroba morska go trapiła, i pisał dzieje swojego serca, co mu zapewne ulgę przynosiło.

Wielką stratą jest zaginięcie części pamiętników, dotyczących zwiedzania terenów tak niedawnych walk o niepodległość; wspominał tam zapewne o Kościuszce i Pułaskim. Opisując warownie Clintona i Montgomerrego nadmienia o śmierci Grabowskiego, kapitana w służbie angielskiej. Zachowały się sporządzone przez Węgierskiego kopie jego amerykańskich listów do jakiegoś Francuza; opisuje miejscowości, społeczeństwo i charaktery spotykanych osób. Nic nie uchodzi bystrej jego uwagi, o wszystkim sądzi ze zdrowym rozsądkiem, jak człowiek praktyczny, rozmarzenie kochanka zostawił na Antyllach. Nic mniej ciekawe musiały być odpisy korespondencji z p. Dickinsonem, prezydentem rady pensylwańskiej i z Jerzym Washingtonem, z którym musiał być w dobrej komitywie sądząc z zacytowanego przez Siemieńskiego ustępu: *„Rocky Hill Prince Town, 18 października. — Tuszę sobie, że czas pozwoli Panu odwiedzić mnie dnia jutrzejszego, pochlebiam sobie oglądać go raz jeszcze..."*

DWA lata spędzone w Londynie należały może do najciekawszego, bogatego w przygody okresu podróży poety-wędrowca. Prowadzi tam szumne i dostatnie życie, utrzymuje rozległe stosunki towarzyskie, koresponduje z lordem Mansfield, kocha się w Miss Mathew, jeździ własnym ekwipażem, posiada liczną służbę, no... i grywa w karty, chociaż ze zmiennym szczęściem. Jakkolwiek z pewnym zasobem gotówki musiał opuszczać kraj w 1783 r., to tam właściwie, dzięki szczęśliwej grze, doszedł do fortuny. Karty więc, a nie kapryśna muza Polimnia, dały mu doczesną sławę i powodzenie. Doznaje on osobliwych względów od ówczesnego księcia Walii, panującego później jako Jerzy IV. Leczyli się obaj na katarowe swoje cierpienia u tego samego doktora Turton i to ich może zbliżyło. *„Ów książe, znany swego czasu z pustego życia, pokochał się w naszym Węgierskim, którego dowcip i lekkość obyczaju musiały mieć wiele dla niego powabu i nastręczały wybornego towarzysza hulanek"*. Lytton Strachey w pracy swojej o królowej Wiktorii maluje mało ponętną jego sylwetkę: „zreumatyzowany i brzuchaty niepoń, w peruce, obwieszony brelokami... niedawno właśnie przestał nosić gorset, pofolgował swemu brzuchowi, który sięga mu teraz do kolan, przedstawiał niesamowity obraz rozwiązłego grubasa". Węgierski w jednym z listów swoich do Rogalińskiego tak się o nim wyraża: *„Książe Walii zawsze okazuje mi swoją przyjaźń. Przyrzekł dać mi swój portret. Na lato ma zamiar podróżować, ale projekt ten nie najpewniejszy ze wszystkich jego projektów"*.

Jan Śniadecki w zapiskach swoich londyńskich objaśnia o stosunku Węgierskiego do księcia: *„Węgierski był, jak wiadomo, bardzo dowcipny, ale zarazem bardzo uszczypliwy. Często dla szczęśliwej myśli, lub zręcznego wiersza, poświęcał reputację niejednej osoby. Ale tę swoją przywarę dalej jeszcze posunął. Siedząc w Londynie, zgrał się okrutnie, tak, że byłby w wielkim kłopocie, gdyby mu nie przybył na pomoc książe Walii, który poznawszy się z naszym poetą, bardzo go sobie polubił i widząc w biedzie, udzielił mu wsparcia. Węgierski, mając dom księcia otwarty dla siebie, zaczął należeć znowu do wielkiej gry i wkrótce wygrał pieniądze. Tymczasem, nie wiedząc z jakiej przyczyny, przyszło mu do głowy napisać najzłośliwszą satyrę na księcia, chociaż nadzwyczaj dowcipnie, po angielsku, bo język ten umiał tak dobrze, jak ojczysty. Książe, dowiedziawszy się o tym, nie mógł znieść takiej niewdzięczności i dom swój kazał zamknąć przed nim"*. Węgierski w liście do wspomnianego już Rogalińskiego tak o sobie pisze: *„Los zaczyna mi sprzyjać w karty, wygrałem 5.000 funtów, a już wydałem z połowę. W tym miesiącu wysłałem część moich książek, piękną karetę, szory i wiele innych rzeczy do Polski, ale kiedy sam powrócę, nie wiem. Kilka dróg krzyżuje się przedemną, okoliczności rozstrzygną. Prosiłem o order św. Stanisława, to by mi pomogło w dobrym ożenieniu się... odmówili mi, nie gniewam się o to"*. (8.IV.1785).

SZCZĘŚCIE w kartach musiało jednak nadal sprzyjać naszemu ex-poecie (jak sam w listach przyznaje, już od 8 lat wierszy nie pisuje), bo pomimo kosztownych w tamtych czasach podróży, kuracji i wykwintnego życia wspomina w testamencie swoim, że część jego majątku ulokowana jest w Banku Angielskim, a z notat Śniadeckiego wiadomo, że depozyt wynosił 5.000 funtów, którą to kwotę zapisuje, w sporządzonym w Marsylii testamencie, siostrzeńcowi swemu. *„Resztę zaś majątku jaka się okaże z rachunku z bankierem Peregaux, sumy, które są mnie winni, pieniądze ze sprzedaży mebli, ruchomości, srebra — wszystko zapisuję mojej matce"*. Poza tym drobne podarunki rodzinie, pewne kwoty doktorowi, kamerdynerowi i dwu służącym. *„Biblioteka moja na mało by się przydała familii, mało bym także miał wdzięczności, żebym ją publicznym szkołom, gdzie by nawet czytana nie była, zapisał; zatym ma być publiczną aukcją w Paryżu sprzedana i pieniądze z niej pochodzące mojej matce dostać się mają"*.

Śniadecki, proszony o przełożenie treści testamentu na język angielski, nie przetłumaczył *„tego miejsca, uwłaczającego tak wzgardliwie współziomkom zmarłego"*. Sądząc z faktu, jak się obeszła „familia" z jego spuścizną rękopiśmienną, trudno się dziwić, że nie chciał im biblioteki swojej przekazać.

W testamencie, przytoczonym w całości przez Siemieńskiego, nie ma wzmianki o rękopisach. Możliwe, że jeszcze za życia wysłał je do Londynu.

Szczątki ocalałych skryptów Węgierskiego były w swoim czasie własnością Żegoty Pauli, jak informuje ostatni jego, z przed 70 laty, biograf, Karol Estreicher.

Marek Antoni WASILEWSKI

Malarstwo chińskie

„Pastuszkowie" Li Kao Żań

Bawoły unurzane po nozdrza
płyną.
Woda jak mleko.
Na ostrzach
rogów
błyski słońca leżą.
Daleko —
szumią bambusy.
Na grzbietach zwierząt
chłopcy.
Słomiane kapelusze
jak berowki na pękatych nogach.
Gnuśna rzeka.
Biel wód jak śnieżna droga.
Z daleka —
ptak leci,
z bliska —
otwarte oczy dzieci,
grzbiety bawołów —
dwa wynurzone pagórki
i czarne niczym dłoń górnika,
leniwe niby bieg nurtu,
skośne jak oczy pastuszków —
oczy byków.

„Wiosenny deszcz na rzece Li-ciang" Su Pei Hung

Mgła w drzewach się uwikłała,
krople dżdżu barki rybaka rosza,
góra patrzy, wspaniała jak pałac,
niby rozlany mosiądz.
Mgła otula brzegi,
mgła wiosenna, siwa...
Kwiat słońca wzeszedł i przekwitł.
Na łódce samotny rybak.
Cisza, cisza, poranek,
cisza, dnieje, mokro...
Nad wioską rozespaną
wełny mgły wokrąg
Rzeka toczy wody,
kępy bambusów szeleszczą;
od brzegu kaczki młode
płyną w kroplach deszczu.

NOTKI KULTURALNE

We Francji odbył się niedawno 13 Międzynarodowy Kongres Filmowy — poświęcony filmom naukowym i technicznym.

*

Francuski reżyser filmowy Jean Loubignac pracuje obecnie nad krótkometrażowym filmem humorystycznym na temat rysunków z Małego Larousse'a.

*

Znany czechosłowacki reżyser Jiri Trnka nakręca obecnie swój czwarty z rzędu długometrażowy film marionetkowy „Stare czeskie legendy".

*

W Helsinkach została otwarta wystawa polskiej sztuki ludowej.

*

W ub. roku minęło 200 lat od chwili rozpoczęcia przez grupę uczonych z Didorotem na czele wydawnictwa Wielkiej Encyklopedii Francuskiej. Prace nad wydawnictwem ukończono w r. 1772. Dzieło ukazało się w 16 tomach w opracowywaniu go wzięło udział 200 autorów.

*

W setną rocznicę śmierci Louis Braille'a twórcy specjalnego pisma dla ociemniałych został we Francji wybity specjalny medal.

*

Liczba kin w Litewskiej SRR wzrosła sześciokrotnie w porównaniu do 1939 roku.

LIST Z GDAŃSKA

Włodzimierz WNUK

DWA SPOTKANIA

W PODRÓŻY po Polsce przybył niedawno na Wybrzeże pisarz czeski, Milan Jaris. Literaci gdańscy podejmowali gościa z Pragi tradycyjną czarną kawą w sopockim Grand Hotelu oraz — morzem, którym pobratymiec nie mógł się nasycić. Spotkanie miało charakter towarzyski, co było nie bez korzyści dla obu stron: stara bowiem to prawda, że przy stoliku w kawiarni można sobie więcej powiedzieć i bliżej się zapoznać, niż na oficjalnych przyjęciach i akademiach.

Tyle się mówi o romantyzmie Polaków i realizmie Czechów, o uczuciowości pierwszych i zimnym rozsądku drugich, a tymczasem z naszym gościem wszystko było na opak. To on właśnie, twarzą zwrócony ku morzu — wiedzieliśmy, jak go usadowić — promieniował nieustannym zachwytem, to on trwał w ciągłym uniesieniu i wzruszeniu, podczas gdy jedna z naszych koleżanek zasłaniała się co chwila płaszczem przed... wiatrem od morza ciągnącym od okna. A drugą, jeśli co wzruszało, to chyba ten wspaniały kruczy wąs u pana Milana...

Nie tylko jednak morze polskie nastroiło Czecha romantyzmem. Spotkaliśmy się z nim w momencie, w którym dopiero co wrócił z przechadzki po starym Gdańsku: dwa dni przedtem zwiedził Warszawę, od której rozpoczął poznawać nasz kraj. Entuzjazm, z jakim pisarz znad Wełtawy mówił o tym, co widział nad Wisłą i Mołtawą, był bezgraniczny. „Historia ludzkości nie wiele zna tak wielkich i heroicznych czynów, jak odbudowa waszej stolicy" — wołał ku nam rozgorączkowany, że aż najbliżsi sąsiedzi zaczęli oglądać się na nasz stół ozdobiony trójkolorową chorągiewką. W równie gorących słowach wyrażał Jaris swój podziw dla odbudowy zabytkowego Gdańska, w którym z pietyzmem wskrzesza się z ruin renesansowe domy i gotyckie świątynie. „Tylko w socjalistycznym ustroju — stwierdzał to z całym przekonaniem — jest możliwy taki wysiłek twórczy i taki stosunek do tradycji kulturalnej".

Kiedy przyjeżdżali dawniej do nas cudzoziemcy, zachwycali się krajobrazem, folklorem, egzotyką regionów — kiwając jednocześnie głową nad gospodarczym i kulturalnym zacofaniem kraju. Dzisiaj gościa z zagranicy uderza w Polsce przede wszystkim olbrzymi wysiłek narodu —wysiłek jego twórczej, produktywnej woli—widoczny na każdym kroku a znaczący się setkami nowych dróg, kominów fabrycznych, sal szkolnych, mieszkalnych izb.

Z dzieł sztuki, z jakimi Jaris zdążył się w Polsce zapoznać, niezwykle silne wrażenie wywarły na nim obrazy Matejki. „Takiego malarza myśmy niestety nie mieli" — przyznawał to z odcieniem pewnego smutku, który staraliśmy się rozproszyć przypomnieniem, że Matejko wywodził swój ród z... Czech. Ale najbardziej chyba oczarował pisarza czeskiego „Straszny dwór" wystawiony przez Studio Operowe Filharmonii Bałtyckiej. Doprawdy zarumieniłoby się nasze młodziutkie Studio, gdyby słyszało to wszystko, co pan Milan o nim powiedział. „Możecie być szczęśliwi, mając tak piękną narodową operę" — mówił nam pobratymiec cały jeszcze pod urokiem wczorajszego wieczoru. Jaka szkoda, że nie został na Wybrzeżu do 24 października. W tym bowiem dniu odbyła się w Gdańsku premiera „Sprzedanej narzeczonej".

Jedno tylko miał nam gość z Pragi do zarzucenia. Że my, Polacy, za mało dbamy o wielkiego naszego rodaka, któremu świat tyle zawdzięcza. Że nie umiemy należycie bronić polskości Kopernika. Pod tym względem moglibyśmy się niejednego nauczyć od innych narodów, które potrafią bronić swoich słusznych praw.

Minąłbym się z prawdą twierdząc, że w kawiarni sopockiej panował wyłącznie sielankowy nastrój. Nie obeszło się bowiem bez gwałtownej choć przyjaznej polemiki na temat twórczości wybitnego, zmarłego przed paru laty poety czeskiego, Franciszka Halasa. Pomni jego wierszy, które swego czasu obiegły naszą prasę literacką, broniliśmy ich wytrwale, gdy tymczasem Jaris zapamiętale je atakował. Za formalizm, za niekomunikatywność. Mając sporo formalistów — i to jakich jeszcze — domowego chowu, nie byliśmy skłonni uważać Halasa za największego „grzesznika" w tym względzie. Nasz kontrahent był jednakże nieubłagany. Dyskusja z nim uświadomiła nam dopiero w pełni, jak ostry charakter przybrała w Czechosłowacji walka z formalizmem.

Niedługo po odjeździe Jarisa gościliśmy na Wybrzeżu pisarza białoruskiego, Michała Łynkowa, który przybył do Polski z okazji miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej. Autora „Opowiadań" (wydanych przez „Książkę i Wiedzę") powitały wiązanką kwiatów reprezentacje zebrane w świetlicy „Głosu Wybrzeża" na Targu Drzewnym w Gdańsku. W tej samej świetlicy odbyło się spotkanie przy „lampce wina".

Niebawem spotkanie nabrało charakteru ciepłego, nieoficjalnego, po przemówieniach nastąpiły rozmowy, gospodarze zaczęli zadawać pytania, na które gość z kolei zaczął odpowiadać. Pytania, jak łatwo się domyślić, szły w jednym kierunku: jaki jest stosunek pisarza radzieckiego do twórczości, do czytelnika, jak wyglądają warunki życia i pracy literata w Związku Radzieckim itd. Prozaik białoruski mówił o tych sprawach żywo i interesująco—szkoda, że tylko małe grono osób mogło go wysłuchać. Bo to właśnie, co Łynkow wtedy powiedział, było najcenniejszą wartością wieczoru na Targu Drzewnym.

Nie będę streszczał tych wypowiedzi, które dotykały wielu problemów jak najżywotniej nas obchodzących. Wspomnę tylko, że szczególny akcent położył pisarz radziecki na postulat jedności formy i treści, która to jedność musi być zasadą każdego prawdziwego dzieła sztuki i cechą każdego prawdziwego pisarza. Wartość formy jest uwarunkowana treścią! Nie do pomyślenia jest wielkie dzieło sztuki, w którym by tylko forma była dobra, a treść nie — z naciskiem podkreślał Łynkow uzasadniając to w sposób nader wnikliwy.

Z szlachetną i porywającą pasją mówił on dalej o jedności pisarza z narodem, o tym, że pisarz powinien żyć życiem milionów prostych ludzi, ich radości, troski, bóle w swoich książkach odzwierciedlać. Że w swojej pracy twórczej winien kierować się głosami i żądaniami, jakie dochodzą go od czytelników, którzy bywają często najlepszymi krytykami.

Nawiązując do szeroko rozwiniętej w ZSRR akcji wieczorów autorskich Łynkow poinformował nas o zwyczaju, jaki się tam przyjął: jeśli nawet autor nie jest obecny na wieczorze urządzonym np. w jakiejś fabryce a poświęconym jego twórczości, to i tak otrzyma z przebiegu dyskusji dokładne sprawozdanie. Otrzymuje również podobne sprawozdania z bibliotek, w których organizowane są konferencje z czytelnikami na temat najnowszych wydawnictw. Te głosy z terenu stanowią dla pisarza bardzo ważny materiał służący do kontroli własnej twórczości, do płodnej samokrytyki.

Patrząc na niezwykle sympatyczną w swej prostocie i skromności postać białoruskiego prozaika, słuchając żarliwych, młodzieńczych słów człowieka przyprószonego siwizną, który, obcy banałom propagandy i daleki od urzędowego szablonu, z tak głęboką i ujmującą kulturą dzielił się z nami swoimi uwagami o zadaniu literatury i powołaniu pisarza— szeptało się w duchu: więcej takich wieczorów. *Włodzimierz Wnuk*

W SPRAWIE ARTYKUŁU „JUTRZENKA ZBAWIENIA"

REDAKCJA Tygodnika Powszechnego w numerze 1(355) z dn. 6.I. 1952 r. ogłosiła list podpisany inicjałami Ks. A. Z., stanowiący surową krytykę z punktu widzenia teologicznego artykułu „Gaudentego" pt. „Jutrzenka Zbawienia", z numeru „Dziś i Jutro" z dnia 7 grudnia 1951 roku.

Redakcja „Dziś i Jutro" pragnie stwierdzić, że istotnie artykuł p. Gaudentego budzi szereg zastrzeżeń z powodu swych zbyt mało precyzyjnych sformułowań teologicznych, stwarzających możliwości nieporozumień doktrynalnych. Było niedopatrzeniem z naszej strony, że tego rodzaju sformułowania dostały się na łamy pisma, które ma obowiązek unikać wszelkich tez, które by mogły wnieść zamęt do obowiązujących wszystkich katolików pojęć przez Kościół Katolicki wykładanych.

W stosunku do zarzutów postawionych tej wypowiedzi ze strony Tygodnika Powszechnego należy stwierdzić:

1. W artykule „Jutrzenka Zbawienia" nie zachodzi pomieszanie pojęcia Niepokalanego Poczęcia z cnotą czystości. Autor definiuje Niepokalane Poczęcie dokładnie. „Chodzi tu o wyjątek od reguły grzechu pierworodnego, w którym według nauki katolickiej poczynają się i rodzą wszyscy ludzie".

Dalej w tekście autor dokonywuje rozróżnienia Niepokalanego Poczęcia, jako pojęcia dogmatycznego i niepokalania czy nieskalania — czyli absolutnej czystości, w której żyła Najświętsza Marya Panna.

2. Powiedzenie: „Adam i Ewa byli niepokalanie poczęci" — jest, zgodnie z poglądem ks. A. Z., bałamutne powstali niepokalani i do chwili grzechu byli niepokalani ale rzecz oczywista, nie byli poczęci i sam problem niepokalanego poczęcia mógł powstać dopiero po grzechu pierworodnym.

3. Zdanie Gaudentego: „Adam i Ewa za głupstwo w gruncie rzeczy utracili wszystko prawie, gdy ludzie skalani, za wszelkie grzechy właściwie nic prawie nie tracą, bo niewiele mają do stracenia" — zawiera w sobie również sens dwuznaczny, mogący wprowadzić zamęt w pojęcia katolika.

Autor w istocie pragnął tu w sposób jaskrawy podkreślić konsekwencje grzechu pierworodnego, stąd też używa słowa — „za głupstwo w gruncie rzeczy", — co, nie kwestionując charakteru grzechu — miało przypomnieć scenę biblijną kuszenia pod Drzewem Dobrego i Złego. Stąd też przeciwstawienie, które sprowadza się do tego, że dla pierwszych rodziców utrata łaski uświęcającej była bezpowrotna — aż do przyjścia Zbawiciela, podczas gdy każdy z nas, grzesząc najciężej ma możliwość, dzięki Ofierze Pana Naszego, tę łaskę w każdej chwili odzyskać.

Jakkolwiek więc intencja autora pozostaje, naszym zdaniem, nie do zakwestionowania — zgadzamy się na zarzut, że sformułowanie było niebezpieczne i należało go uniknąć.

Ks. A. Z. zarzuca p. Gaudentemu, iż ogranicza skutki Odkupienia, przenosząc część Jego zasług na osobę Najsw. Maryi Panny. Interpretacja ta jest błędna i nie pokrywa się z treścią. Autor stwierdził, że: „Samo **zjawienie się** Chrystusa byłoby niewystarczające" a nie, że „Odkupienie byłoby niewystarczające". Cały kontekst wskazuje jasno, że autor twierdzi, iż człowiekowi w jego drodze do Boga ułatwia doskonalenie się przykład Najśw. Maryi Panny, która była na ziemi „tylko człowiekiem", jakkolwiek niepokalanie poczętym i niepokalanym. Mimo to zgadzamy się, że takie literackie sformułowanie może budzić zastrzeżenia z punktu widzenia ścisłości teologicznej, jakkolwiek artykuł Gaudentego nie był rozprawą teologiczną.

Dalsze stwierdzenie, p. Gaudentego, dotyczące związku między Niepokalanie Poczętą a cnotą czystości u świętych i u wiernych, stanowi rzecz prosta — interpretację autora, gdyż jak to stwierdza również ks. A. Z. „jaki istnieje związek między Niepokalanym Poczęciem a cnotą czystości u świętych, tego teologia wskazać nie może".

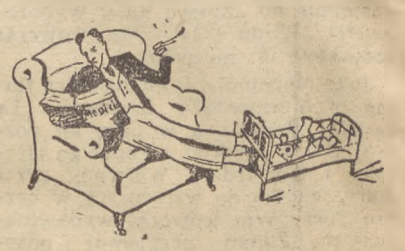
Zamykając te wyjaśnienia redakcja „Dziś i Jutro" uważa za konieczne podkreślić, że po przemyśleniu powtórnym uznała artykuł za nadający się do zakwestionowania z powodu zawartych w nim niejasności, w tym duchu pragnie nastawić jego czytelników.

REDAKCJA

„OPIEKUNOWIE NIEMOWLĄT"

W Ameryce coraz większą popularnością cieszy się zawód tzw. „opiekunów niemowląt", których obowiązkiem jest doglądanie małych krzykaczy wieczorami lub w nocy, w razie nieobecności rodziców. Wielu studentów z radością dorabia sobie w ten sposób trochę pieniędzy, jednocześnie ucząc się, a w przerwach dając smoczek dziecku, którego rodzice są na koncercie lub na zebraniu.

Obecnie jednak zawód ten jest zagrożony w swym istnieniu wynalezieniem „elektrycznego opiekuna", który dzię-



ki elektrycznej centralce może zaopiekować się jednocześnie dziećmi całej dzielnicy.

Według tego projektu do łóżeczka każdego dziecka przymocowany ma być mikrofon, połączony drutem ze stacją centralną. Gdy tylko dziecko krzyknie lub zapłacze, głos jego, wzmocniony megafonem, alarmuje dyżurującą w centrali załogę. Wydelegowana pielęgniarka śpieszy natychmiast do płaczącego niemowlęcia aby mu zmienić pieluszki, podać smoczek, czy też w inny, odpowiedni do okoliczności sposób, uspokoić klienta.

SKĄD POCHODZI SALUTOWANIE

Po klęsce hiszpańskiej „Wielkiej Armady" w 1588 r. do zwycięskich marynarzy brytyjskich przyjechała sama królowa Elżbieta, która osobiście wręczała im nagrody. Oficer, który spełniał funkcję mistrza ceremonii, chcąc pochlebić królowej wydał rozkaz aby „każdy z amarynarzy zważywszy na olśniewającą piękność królowej, zasłonił sobie oczy prawą ręką w chwili otrzymywania nagrody"...

WINOROŚL... NA SACHALINIE

Depesza agencji Tass donosi, że „stacja doświadczalna aklimatyzacji owoców i jagód" południowej części Sachalinu dokonała pierwszych winobrań w nowych winnicach.

„Przez długie lata, podkreśla agencja Tass, specjaliści japońscy starali się na próżno zaaklimatyzować winnice na Sachalinie. Na podstawie nauki Miczurina, udało się uczonym radzieckim w bardzo krótkim okresie zaaklimatyzować winorośl na Sachalinie".

TAJEMNICE FAKIRÓW

Oszustwo jakiego dopuścił się argentyński „fakir" Chaseman pretendujący do ustalenia rekordu światowego w głodowaniu — zostało odkryte.

Po 40 dniach „głodowania" fakira, dwóch lekarzy peruwiańskich zażądało przeprowadzenia analizy wody mineralnej stanowiącej jedyne jego pożywienie. I okazało się, że woda zawierała wielkie dozy witamin, co tłumaczy doskonale wytrzymałość fakira.

Tym nie mniej, nie można jednak mu uiąć zasługi spania przez 40 dni w szklanej trumnie w towarzystwie całej kolekcji węży.

Redaktor Naczelny: Bolesław Piasecki Komitet Redakcyjny: Jerzy Hagmajer Dominik Horodyński, Wojciech Kętrzyński, Janina Kolendo, Mieczysław Kurzyna, Zygmunt Lichniak, Konstanty Łubieński Andrzej Micewski, Zygmunt Przetakiewicz, Ryszard Reiff Jan Szwykowski.

Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43 I p. tel 8.80 71, 8 80 26 Konto PKO — Nr 1-727.
Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie prócz wtorków i czwartków godz. 11 — 13

Wydawca: Kolegium Redakcyjne Prenumerata miesięczna 1 80 złotych Kwartalnie 5 40 złotych.
Drukarnia Akcydensowa. Warszawa, Tamka 3. Zam. 3343. 3-B-11203.