Cena 1 zł

DZIŚ i JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

Rok XI — Warszawa, 19 czerwca 1955 r. — Nr 24 (498)

Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego
C.IV 9013

JERZY KRASNOWOLSKI

DOKTRYNA I HISTORIA

CZĘŚĆ II*)

PRZEJAWEM transcendencji i uniwersalizmu doktryny Kościoła katolickiego jest jej niewyczerpane bogactwo. Zasadnicza treść doktryny, będąca dziełem Objawienia, zawiera *implicite* nieograniczoną ilość prawd, które pod wpływem współdziałania czynnika ludzkiego stopniowo wyłaniają się i krystalizują. W języku filozoficznym możemy wyrazić to samo stwierdzając, iż jest ona niezupełnym układem tez. Tkwiące w niej siły wzrostu i wielość tez nadają jej charakter ponadczasowy. Każda epoka może znaleźć w doktrynie Kościoła zarówno prawdy, które mogą stanowić jej fundament, jak też prawdy określające jej wzorzec i kierunek rozwoju. Złożoność doktryny jest jednocześnie pełnią harmonii. Może ona być porównana do konstrukcji o wielu płaszczyznach symetrii, w której każdemu elementowi odpowiada element przeciwstawny i równoważny.

Bogactwo i złożoność doktryny przeważa możliwości poznawcze człowieka. Dlatego może być ona jednocześnie porównana do rzeczywistości, która posiada więcej wymiarów niż świadomość: rzeczywistość taka nie może być ujmowana w całości, nie może być w pełni adekwatnym przedmiotem poznania, natomiast może być ujmowana w szeregu rzutów czy przekrojów. Również doktryna nie może być bezpośrednio poznana w sposób absolutny i całkowity, nie jest możliwe jej wyczerpanie w jednym akcie poznawczym. — Poznanie doktryny polega na pewnym jej *ujęciu*. Poprzez to ujęcie powstaje *obraz doktryny*. Ujęciu doktryny przez pewną historyczną społeczność, w określonej epoce, odpowiada pewien *historyczny obraz doktryny*.

Należy podkreślić, że obraz historyczny doktryny — w tej mierze, w jakiej jest rzeczywiście obrazem doktryny — jest w stosunku do niej adekwatny, ale jednocześnie jest nie całkowicie adekwatny: wyraża jej treść, ale jej nie wyczerpuje.

To, z czym się stykamy, nigdy nie jest samą doktryną. W każdym momencie historii bezpośrednio mamy do czynienia z pewnym określonym obrazem historycznym doktryny. Zawsze bezpośrednio się stykamy z jakimś jej ujęciem, z takim jej widzeniem, które odpowiada danej epoce.

W pewnych wypadkach ujęcie czy widzenie doktryny odpowiada nie tylko epoce historycznej, ale także pewnej klasie społecznej. Powstaje wtedy obraz, który nazwiemy *klasowym obrazem doktryny*. Rzecz jasna, iż ten zawierać się musi w ramach określonego obrazu historycznego.

W pierwszej części tej pracy zostało stwierdzone, iż doktryna jest uwarunkowana akcydentalnie przez elementy historyczno-społeczne. Było to jednak sformułowanie prowizoryczne. Możemy najwyżej powiedzieć, iż doktryna jest uwarunkowana akcydentalnie i pośrednio poprzez swój obraz. Bezpośrednio sama doktryna nie jest uwarunkowana, natomiast jest uwarunkowany obraz historyczny doktryny.

Jak już zostało powiedziane, uwarunkowania te dotyczą:

— Sposobu wyrażania i przedstawiania poszczególnych tez.

— Rozmieszczenia akcentów.

— Kierunku rozwoju.

Obraz historyczny doktryny jest ujęciem doktryny przez świadomość określonej grupy ludzi żyjących w określonej epoce historycznej. Dlatego jest on uwarunkowany przez ich mentalność, przez pojęcia, jakimi dysponują, przez konstrukcję ich umysłu, wreszcie przez całą treść ich świadomości. Obraz historyczny doktryny w pewien określony sposób — i zawsze niepełny — odczytuje doktrynę. Jednocześnie doktrynę wyraża w języku danej epoki i danej grupy, w sposób odpowiadający ich umysłowości. Możemy więc powiedzieć, że obraz historyczny doktryny jest doktryną *odczytaną* przez określoną grupę ludzi w określonym momencie historii i *wyrażoną* ich językiem.

Obraz historyczny doktryny jest uwarunkowany przez punkt widzenia epoki. Dlatego jest zawsze jednostronny. Powstaje w wyniku ujmowania doktryny z pewnej określonej perspektywy: jest obrazem *perspektywicznym*. Dokonywa się w nim jakiś akt wyboru: w swoisty sposób wartościuje elementy doktryny, określa między nimi relacje, porządkuje je i grupuje. Jedne wysuwa na plan pierwszy, drugie usuwa w cień: rozmieszcza akcenty. Obraz historyczny jest właściwą danej epoce *interpretacją* doktryny.

W każdym obrazie historycznym doktryny możemy odróżnić elementy bezwzględne: obiektywną treść doktrynalną, oraz elementy historyczno-społeczne, będące wynikiem uwarunkowań. Poszczególne obrazy doktryny z jednej strony są obrazami jednej i tej samej doktryny, z drugiej zaś — są obrazami odpowiadającymi różnym epokom i różnym grupom społecznym. Tę samą doktrynę Kościoła poznaje człowiek prosty i niewykształcony, i profesor Sorbony. Dostępne im obu obrazy doktryny w jakimś zakresie są identyczne, mają wspólne elementy bezwzględne. Jednocześnie jednak są jak najbardziej różne.

Katolicyzm pierwszych wieków czy średniowiecza jest z pewnością tym samym katolicyzmem, jaki dziś widzimy. Jednocześnie nie zdajemy sobie sprawy, jak dalece obecny obraz doktryny różni się od obrazu z okresu średniowiecza. — Niedostatecznie też sobie uświadamiamy różnicę między katolicyzmem Europejczyka a katolicyzmem Hindusa, między katolicyzmem bogatego bourgeois a katolicyzmem nędzarza ze slumsów londyńskich. — Każdy z nich jest obrazem chrystianizmu, jednocześnie jednak każdy z nich jest innym obrazem: jest chrystianizmem widzianym z innego miejsca i innymi oczyma. I zawsze winniśmy zdawać sobie sprawę, co w danym obrazie jest treścią bezwzględną, elementem samej doktryny, a co jest wynikiem uwarunkowań historyczno-społecznych.

*

Należy podkreślić z całym naciskiem, że doktryna może być dostępna jedynie poprzez swój obraz historyczny. Uwarunkowania jej obrazu są czymś koniecznym: czymś, co jest potrzebne i co nie może nie istnieć. Próba likwidacji wszelkich uwarunkowań obrazu

(Dokończenie na str. 2)

*) Część I „Doktryny i historii" zamieściliśmy w nrze 14 (488).

V Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants Varsovie 31 VII 14 VIII 1955

TADEUSZ MYŚLIK, IGNACY RUTKIEWICZ

Przed Festiwalem

31 LIPCA rb. na nowozbudowanym praskim Stadionie Sportowym w Warszawie nastąpi uroczyste otwarcie V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń. Przez dwa tygodnie oczy całego świata zwrócone będą ku stolicy naszego kraju, który będzie gościł kilkudziesięciotysięczną rzeszę młodych entuzjastów idei zbliżenia i porozumienia między młodzieżą wszystkich ras i narodowości, wyznań religijnych i przekonań politycznych, zawodów i zainteresowań. Reprezentanci środowisk młodzieżowych i studenckich ze wszystkich kontynentów i krajów spotkają się w Warszawie, by powiedzieć sobie nawzajem: że młode pokolenie świata nie uznaje stucznych podziałów między narodami,, nie chce nienawiści i histerii wojennej i nie pozwoli użyć się jako narzędzia zbrodni przeciw pokojowi, przeciw życiu, że młode pokolenie świata wierzy w rozum i sumienie ludzkości, pragnie żyć ip racować w poczuciu bezpieczeństwa i pewności jutra i postanawia uczynić wszystko w celu wzbogacenia wspólnego dorobku kulturalnego i materialnego wszystkich narodów wielostronną wymianą doświadczeń i braterską pokojową współpracą.

FESTYN MŁODOŚCI I WESELA

DWA tygodnie Festiwalu będą dla Warszawy niekończącym się festynem młodości i radości życia, niekończącą się rewią wesela, śpiewu i tańca. Codziennie, jednocześnie w kilkunastu punktach miasta odbywać się będą narodowe i międzynarodowe imprezy artystyczne, przedstawienia zespołów teatralnych i koncerty estradowe, zabawy na wolnym powietrzu i atrakcyjne konkursy, spotkania między delegacjami poszczególnych krajów i wielojęzyczne dyskusje na tematy studenckie, zawodowe i socjalne, spotkania z wybitnymi naukowcami, literatami i artystami, wielotysięczne manifestacje na cześć przyjaźni i pokoju, wycieczki krajoznawcze i masowe pokazy filmów, a na stadionach stolicy — II Międzynarodowe Igrzyska Sportowe Młodzieży w 23 dyscyplinach. Oto program Festiwalu, skrótowy opis jego tak niesłychanie barwnej i atrakcyjnej formy. Co ją wypełni? Przede wszystkim owa — znana nam dobrze z opowiadań uczestników poprzednich Festiwali — atmosfera młodzieńczego uniesienia, entuzjazmu i serdecznej bezpośredniości, znamionująca to jedyne w swoim rodzaju spotkanie przedstawicieli młodzieży, żyjącej w najróżniejszych warunkach społecznych i politycznych, wyznającej odmienne ideologie i światopoglądy, wychowanej w najrozmaitszych środowiskach kulturalnych, zamieszkującej pod wszystkimi chyba szerokościami geograficznymi globu. Ta atmosfera towarzyszyć będzie zarówno imprezom tzw. oficjalnym, jak i owym tysiącznym spotkaniom nie posiadającym cech oficjalności. Ten bogaty i rozległy nurt festiwalowych spotkań, rozmów i dyskusji wniesie w problematykę zbliżenia i współpracy międzynarodowej młodzieży nowe elementy, gruntujące umiłowanie pokoju i przyjaźni w dziesiątkach i setkach tysięcy młodych serc i umysłów na całym świecie.

I z tego właśnie punktu widzenia, z punktu widzenia ideologicznej i politycznej doniosłości warszawskiego Festiwalu, jego ogromnego znaczenia intelektualnego i moralnego dla środowisk młodzieżowych i studenckich całego świata — należy dokonać próby analizy i oceny zarówno ogólnej problematyki V Festiwalu Młodzieży, jak i zadań wynikających stąd dla młodzieży polskiej, a w szczególności dla młodego pokolenia katolików polskich.

MANIFESTACJA PRZYJAŹNI

FESTIWAL warszawski będzie wielką, na światową skalę zakrojoną manifestacją jednomyślności młodzieży wszystkich krajów, wobec idei pokoju i przyjaźni między narodami. Trzeba więc uprzytomnić sobie z całą jasnością sytuację międzynarodową, w jakiej odbywać sie będzie tegoroczny Festiwal. Jest to okres, w którym toczona przez nasz obóz walka o utrzymanie pokoju i utrwalenie pokojowego współistnienia między państwami o odmiennych ustrojach społecznych i politycznych, nabrała akcentów bardzo dramatycznych. Wbrew woli własnych narodów, zwłaszcza wbrew jawnie manifestowanemu oporowi młodzieży tych krajów, rządy państw bloku atlantyckiego dokonały ratyfikacji układów paryskich i w tej chwili najzupełniej realnie powstaje w Niemczech zachodnich uzbrojona w amerykańską broń armia. Niebezpieczeństwo zawisło nad perspektywą pokojowego zjednoczenia Niemiec, a w środku Europy zaostrzyły się możliwości wojennej prowokacji. Zaporą dla niej będzie zawarty 14 maja rb. układ warszawski o przyjaźni, współpracy i pomocy wzajemnej oraz powołanie wspólnego dowództwa wojskowego krajów demokracji ludowej i Związku Radzieckiego. Jednocześnie też podpisanie przez cztery mocarstwa traktatu państwowego z Austrią i deklaracja o jej neutralności, zbliżająca się konferencja przedstawicieli wielkich mocarstw na najwyższym szczeblu, radzieckie propozycje rozbrojeniowe, rozmowy belgradzkie, nowe echa konferencji w Bandungu, a w szczególności wysunięcie tam przez Czou En-laia nowych propozycji pokojowego rozwiązania problemu taiwańskiego wreszcie nota radziecka przesłana rządowi Niemieckiej Republiki Federalnej — wskazują na realne możliwości złagodzenia napięcia międzynarodowego i pokojowego rozstrzygnięcia wielu spornych problemów drogą rokowań.

W takiej sytuacji w polityce światowej głos kilkudziesięciu tysięcy przedstawicieli młodzieży wszystkich kontynentów i krajów — w tej liczbie młodzieży Anglii, Związku Radzieckiego, Stanów Zjednoczonych, Chin i Francji — posiadać będzie swoją ogromną wymowę.

Trzeba podkreślić szczególnie dobitnie fakt znacznego rozszerzenia ilości środowisk i organizacji, które będą reprezentowane na tegorocznym Festiwalu. Akces do Festiwalu zgłosiło — z pozycji walki o niezależność narodową i pokój — szereg zdrowo myślących środowisk młodzieży mieszczańskiej krajów kapitalistycznych. Poza tym, co nas interesuje szczególnie, dochodzą wiadomości o szerszym niż dotychczas udziale środowisk i organizacji młodzieży chrześcijańskiej, a zwłaszcza katolickiej — m. in. Kanady, Niemiec zachodnich i niektórych krajów Ameryki Łacińskiej.

Ten wzrastający zasięg oddziaływania na środowiska młodzieżowe i studenckie całego świata, rysuje się dość wyraźnie od I Festiwalu w Pradze w roku 1947 przez kolejne Festiwale w Budapeszcie, Berlinie i Bukareszcie. Za hasłami Festiwalu stają coraz to nowe, silniejsze zastępy bojowników. Tego słowa użyć tu trzeba zresztą wcale nieprzypadkowo, bowiem w szeregu krajów wzmaga się kontrakcja sił reakcyjnych i wręcz policyjny nacisk, skierowany przeciw ideom Festiwalu. Dotyczy to w szczególności Stanów Zjednoczonych i Niemiec zachodnich oraz szeregu terytoriów kolonialnych, nie mówiąc oczywiście o Hiszpanii czy Portugalii. Ogłoszone tam za „propagandę komunistyczną" hasła Festiwalu służą policji za pretekst do najrozmaitszych szykan, a osoby wyrażające zamiar wyjazdu do Warszawy wręcz szantażuje się oskarżeniem o działalność wywrotową. A przecież mimo tych szykan i policyjnej przemocy przybędą również z tamtych krajów liczni przedstawiciele młodzieży. Przybędą ludzie zdecydowani walczyć o ideały, które wyznają, ryzykując osobistą wygodę i bezpieczeństwo. Przybędzie wielu naszych przyjaciół, na których możemy niezawodnie liczyć we wspólnie toczonej walce o pokój i przyjaźń między narodami.

DIALOG I KONFRONTACJA

FESTIWAL warszawski winien być jednakże nie tylko potężną manifestacją, ale i wielkim dialogiem. Dialog ten będzie podejmowany z bardzo różnych pozycji ideologicznych i światopoglądowych. Na to trzeba być przygotowanym i trzeba to ocenić jako okoliczność nad wyraz pomyślną. Co jest bowiem ważne, to wspólna platforma zasadnicza Festiwalu: idea pokoju i przyjaźni, idea zbliżenia i porozumienia narodów wszystkich krajów.

Tak więc należy stwierdzić, że udział nowych środowisk i organizacji w tegorocznym Festiwalu nie tylko wzmaga siłę tej manifestacji na rzecz wielkich i szlachetnych wartości, jakim służy Festiwal, ale jednocześnie stwarza podstawę do wzbogacenia jego treści ideowo-politycznej. Można już dzisiaj powiedzieć, że do Warszawy przyjedzie sporo reprezentantów tej młodzieży, która z tych czy innych powodów posiadała, czy jeszcze posiada rozmaite obiekcje co do szczerości intencji organizatorów Festiwalu. Dla nich spotkanie warszawskie będzie okazją wielu jakże cennych konfrontacji. I to nie tylko w rozmowach z młodzieżą krajów demokracji ludowej. Ileż bowiem wolno spodziewać się np. po spotkaniach między młodzieżą metropolii i krajów kolonialnych, między młodzieżą pięciu wielkich mocarstw, między młodzieżą obu Ameryk czy też młodzieżą krajów Azji i Afryki z młodzieżą amerykańską. My, którzy uczestniczymy w walce o przemianę oblicza świata w kierunku pełnego wyzwolenia narodowego i społecznego ludów wszystkich krajów, nie potrzebujemy obawiać się wyniku takiej konfrontacji.

Treść tego dialogu da się z góry określić węzłowymi problemami dzisiejszego świata: pokojowe współistnienie i współpraca międzynarodowa, walka z tendencjami militarystycznymi i neofaszystowskimi, walka o swobody demokratyczne, walka z rasizmem i kolonializmem, zagadnienia warunków pracy i nauki, sprawy perspektyw życiowych młodego pokolenia. Jeśli twierdzimy, i słusznie, że nasze zaangażowanie w rewolucyjną walkę klasy robotniczej o nowe oblicze świata odsłania przed nami zasadniczy i jedynie prawdziwy kierunek skutecznego rozwiązania

(Dokończenie na str. 3)

Katolicy w świecie

Za Pirenejami

OSTATNIO jesteśmy świadkami wzmożonego zainteresowania problematyką społeczną w kołach katolickich Hiszpanii. Charakterystyczne jest częste pojawianie się tematów społecznych w oficjalnych wypowiedziach dostojników kościelnych tego kraju.

Źródła tych zainteresowań należy szukać przede wszystkim w katastrofalnej sytuacji gospodarczej i społecznej Półwyspu Pirenejskiego. Faszyzm frankistowski nie rozwiązał tzw. ‚kwestii społecznej". Kontrasty są tutaj szczególnie rażące. Zjawiska te muszą oczywiście wywoływać niepokoje, których źródeł szukać należy zarówno w trosce hierarchii katolickiej o byt ludzi pracy, jak również w obawie przed wzmożeniem wpływów lewicowych w społeczeństwie hiszpańskim.

Ostatnie listy pasterskie ks. Morcillo, biskupa Bilbao o „teologii pracy" i „teologii przedsiębiorstwa" nie wybiegają daleko poza sformułowania korporacyjne i ogólne tezy tradycyjnej myśli społecznej.

Myśli zawarte w listach świadczą o powstawaniu wśród hierarchii Kościoła w Hiszpanii krytycznego spojrzenia na sytuację społeczną półwyspu, powstałą w trakcie realizacji polityki generała Franco.

Ogłoszony w lutym br. list pasterski o „teologii pracy" zwraca uwagę na znaczenie pracy w „ontologicznym zbliżeniu do Boga", dokonujące się dzięki temu, że nowoczesna praca wytwarza nie tylko dobra materialne w większej obfitości, ale „również i to obficie — dobra duchowe, tj. nowe pojęcia, nowe formy stosunków ludzkich, nowe odkrycia i nowe wytłumaczenie przyczyn": Stwierdziwszy to ks. biskup Morcillo zastrzega się jednak, że ...„teologia potępia poniżenie i zepsucie, które towarzyszyły narodzinom i pierwszym krokom epoki uprzemysłowienia, pod znakiem liberalizmu ekonomicznego: brak pewności, jeżeli chodzi o warunki ekonomiczne, niewystarczające zarobki, przedmieścia nie do zamieszkania, zaniedbanie oświaty".

Wszystkie te cechy epoki narodzin kapitalizmu są w pełni aktualne w dzisiejszej Hiszpanii. Marginesowo wspomina o tym drugi z kolei list pasterski: „Niemal wszystkie... zyski realizuje kapitał, podczas gdy liczni pracownicy proletaryzują się i tracą wszelką nadzieję".

Jest rzeczą charakterystyczną i znamienną, że mimo ostrych słów o aktualnej sytuacji społecznej w Hiszpanii ks. bp. Morcillo nie widzi potrzeby potępienia z pozycji moralnych ustroju, który pogrążył społeczeństwo w nędzy, ograniczając się do potępienia wczesnego kapitalizmu. Znamienne jest również, że listy pasterskie nie proponują żadnych radykalnych środków, które przyspieszyłyby zmiany na lepsze, stwierdzając m. in., że ze względu na „powagę zła leczenie jest zbyt wielkim ciężarem dla jednej generacji".

Pozytywne propozycje ograniczają się w zasadzie do tradycyjnych koncepcji korporacyjnych i solidarystycznych: prawo robotników do współwłasności i współzarządu przedsiębiorstwem; wezwanie do sumień właścicieli o umożliwienie robotnikom pełnego fizycznego i duchowego rozwoju przez odpowiednio wysokie płace i właściwą organizację społeczności pracującej w przedsiębiorstwie. Można z całą pewnością sądzić, w oparciu o kilkudziesięcioletnią praktykę, że podobnie jak dotychczasowe wezwania nie odnosiły żadnego społecznego skutku i nowe apele ks. Biskupa z Bilbao pozostaną bez większego echa.

Opierając się na nowych opracowaniach zagadnienia przedsiębiorstwa przez burżuazyjnych socjologów katolickich — drugi list pasterski mocno akcentuje znaczenie społeczności pracowniczej w zakładzie pracy jako podstawowy warunek wyjścia z impasu socjalnego. „Przedsiębiorstwo jest narzędziem na usługach człowieka. Jeżeli ludzie zespalają się, by wytwarzać określone dobra, winni jednoczyć się dla ich sprawiedliwego pożytkowania". Przedsiębiorstwo jest „wspólnotą dożywotnią. Jeśli pochłania ono człowieka całkowicie, bez reszty — winno ono zaspokoić wszystkie jego potrzeby i dostarczyć mu środków do fizycznego i duchowego doskonalenia". Nie spełniające tych warunków przedsiębiorstwo „jest elementem martwym, którego istnienia usprawiedliwić się nie da". Sprowadzając te ogólne rozważania na grunt aktualnej rzeczywistości historycznej przedsiębiorstw kapitalistycznych, list pasterski zauważa brak postulowanych czynników w tych przedsiębiorstwach i wzywa kapitalistów do przełamania egoizmu klasowego.

Autor listów pasterskich widzi obiektywność istnienia świadomości klasowej ludzi pracy, a nawet znajduje w niej wiele stron dobrych. Krytykując niektóre negatywne elementy „sumienia klasowego" widzi w nim również „wartości, które mają prawdziwie ludzkie znaczenie i z tego powodu zasługują na przychylną teologiczną kwalifikację... Sumienie klasowe ludzi pracy zakłada chęć i gorące pragnienie materialnego i duchowego podniesienia siebie i swej klasy". Również poczucie odpowiedzialności i dążenie do sprawiedliwości należą do cech pozytywnych świadomości klasowej.

Doceniając fakt odważnego, jak na warunki frankistowskiej Hiszpanii, przyznania wartości moralnej pewnym elementom tego, co ks. biskup Morcillo nazywa „sumieniem klasowym" — trzeba równocześnie wyraźnie stwierdzić, że ujęcie przez niego problemu świadomości klasowej — przyznające jej jedynie bierny charakter — nie wykracza poza program solidaryzmu społecznego. Świadomość klasowa pozbawiona poczucia prawa do samostanowienia o sobie, do obalenia ustroju kapitalistycznego i budowy ustroju bezklasowego — nie może być czynnikiem twórczym w życiu społecznym. Na odwrót, jest nim taka świadomość klasowa, która prowadzi do regulowania złych warunków życia i budowania sprawiedliwości społecznej. I to właśnie w przeciwieństwie do wszelkiej bierności społecznej nadaje jej wysoką rangę moralną.

Nie można dokumentów takich odrywać od okoliczności społecznych, w jakich się one pojawiają. Pomijając bowiem ciekawe materiały z dziedziny teologii rzeczywistości ziemskiej, których oceny tutaj nie dokonujemy, są one równocześnie wykładem pewnych form techniki społecznej. Omawiane listy nie atakują w żadnej swej części podstaw ustroju panującego w Hiszpanii. Ograniczają się do krytyki nadużyć kapitalizmu, postulują poprawki, które nie uwzględniają związku egoizmu ziemiaństwa i burżuazji z prawami ekonomicznymi kapitalizmu, i które mimo wielokrotnych prób nie zdały egzaminu życiowego w żadnym państwie kapitalistycznym. Nie ulega żadnej wątpliwości, że oficjalne stwierdzenie zasadniczych braków w życiu społeczno-gospodarczym Hiszpanii i żądanie zliberalizowania życia społecznego jest uderzeniem w prestiż polityki generała Franco. Nie przeceniając jednak tego faktu warto zwrócić uwagę na znamienną sytuację: hierarchia katolicka Hiszpanii, która zaangażowała swój autorytet w pucz generała Franco jest dziś zmuszona stwierdzić, że poziom życia ludzi pracy „nie daje się pogodzić z honorem Hiszpanii katolickiej i sprawiedliwej".

Zygmunt Drozdek

DOKTRYNA I HISTORIA

(Dokończenie ze str. 1)

byłaby analogiczna do próby oczyszczenia naszego poznania z tego, co jest jego formą: z kształtu, barwy i dźwięku — prowadzić musiałaby do zniszczenia samego poznania.

Doktryna może być dostępna człowiekowi dopiero wtedy, gdy jest wyrażona jego językiem, w kategoriach dla niego zrozumiałych, odpowiadających jego umysłowi. Ta adekwatność umożliwia zetknięcie z doktryną, tworzy więź między doktryną a umysłem, sprawia, że doktryna jest czynnikiem kształtującym świadomość, a przez to warunkującym działanie. — Jednocześnie gdy doktryna nie jest wyrażona w języku jakiejś jednostki czy grupy, gdy jej obraz nie jest skonstruowany w kategoriach odpowiadających jej umysłowości, gdy jest niezrozumiały lub mało zrozumiały — wtedy zatraca się kontakt tej jednostki czy grupy z doktryną, ginie więź, zostaje unicestwiona lub zmniejszona dynamika oddziaływania doktryny.

Poruszony został problem szczególnej doniosłości. Wyrazimy go najkrócej: *Obraz historyczny doktryny musi być adekwatny do epoki i społeczności.* Wtedy gdy jest on adekwatny, doktryna staje się w pełni elementem historii, czynnikiem żywym i kształtującym epokę.

Adekwatność między obrazem doktryny a epoką i społecznością zachodzi wtedy, gdy obraz doktryny jest w sposób właściwy uwarunkowany: gdy jego uwarunkowania odpowiadają umysłowości epoki i społeczności. Jeżeli aktualny obraz historyczny doktryny zawiera elementy będące wynikiem uwarunkowań epoki minionej, jeżeli nie ma w nim jednocześnie elementów będących wynikim uwarunkowań współczesnych, wówczas też nie ma adekwatności. Doktryna zostaje poza historią. Dlatego w dwudziestym wieku nie wolno operować obrazem historycznym doktryny odpowiadającym w wielu zasadniczych rysach epoce feudalnej.

*

Zostało podkreślone, że obraz historyczny doktryny jest zawsze jednostronny, jest zawsze wynikiem jakiegoś rozmieszczenia akcentów, jakiejś interpretacji. Dlatego może być uważany za ujęcie częściowe i niezupełne doktryny.

W ramach rzeczywistości historycznej nie mogą istnieć żadne elementy stałe i niezmienne: w historii wszystko jest procesem. To, co nam się wydaje stagnacją, jest tylko pozornie niezmienne — w istocie jest również procesem: procesem regresji. Istnieje dynamika bezwładności; przejawia się ona jako tendencja tkwiąca najgłębiej we wszelkiej rzeczywistości historycznej. — Dlatego też każda jednostronność ujęcia doktryny sama z siebie musi się w sposób nieunikniony pogłębiać, deformacja musi wzrastać, akcenty raz położone muszą się stawać coraz mocniejsze.

Obraz historyczny doktryny pozostawiony w stanie stagnacji ulega prawu bezwładności: przejawia się w nim dynamika regresywna. Staje się coraz bardziej jednostronny, coraz bardziej wynaturzony, a przez to coraz mniej adekwatny w stosunku do doktryny: przestaje być jej obrazem. *Dlatego obraz historyczny doktryny musi ulegać nieustannemu rozwojowi.* Wtedy, gdy staje się procesem rozwojowym jego własna dynamika przezwycięża dynamikę regresywną i zostaje powstrzymany proces wynaturzania. Wtedy zbliża się coraz bardziej do samej doktryny, staje się jej coraz wierniejszym odbiciem, coraz pełniejszym wyrazem, a przez to czynnikiem jej rozwoju.

W doktrynie wszystko jest w równowadze i harmonii. Natomiast obraz historyczny z istoty swej jest jednostronny. Jeśli więc nie ma zniekształcać doktryny, jeśli nie ma od niej odbiegać, musi znajdować się w nieustannym ruchu. Jego jednostronności muszą być ciągle przezwyciężane: tylko pod tym warunkiem jest w stanie ocalić równowagę, tylko wtedy może pozostać adekwatny w stosunku do doktryny.

W doktrynie każdej tezie odpowiada jakaś antyteza, każdej prawdzie jakaś inna, przeciwstawna, równoważąca ją, a zarazem dopełniająca. Każda jednostronność ujęcia doktryny, która nie zostanie przezwyciężona, jest jakimś załamaniem i odbiegnięciem od pełni prawdy: zniekształca harmonię doktryny, burzy jej równowagę. Jeśli więc obraz historyczny ma rzeczywiście pozostać obrazem doktryny, musi się w nim dokonywać nieustanna korektura. Gdy kładzie akcenty na pewnych prawdach, inne odsuwa w cień. Dlatego z kolei musi wydobyć na światło te, które przedtem odsuwał na drugi plan. Jednostronność perspektywy musi być zrównoważona. Jedna interpretacja musi być uzupełniona przez drugą. — W obrazie historycznym doktryny, tak jak w żyroskopie, równowaga zostaje utrzymana przez to, iż posiada dynamikę i znajduje się w ruchu.

Jest jeszcze jedna analogia. Rozwój obrazu historycznego odbywa się podobnie do marszu piechura. Każdy krok odbiega od kierunku drogi. Jednocześnie każdy jest jakimś przeciwstawieniem poprzedniego i równoważy jego skrajność. Dzięki temu możliwe jest poruszanie się. Jeżeli jednak któryś krok zbyt daleko posuwa się w swej jednostronności — grozi utrata równowagi, marsz zostaje zahamowany.

Rozwój obrazu historycznego doktryny jest procesem dialektycznym. Może być przedstawiony jako postępowy ruch cykliczny. Dokonywa on się przez ciągłe kompensowanie jednostronności stanowisk i nieustanne równoważenie przeciwieństw. Rozwój ten jest również wynikiem dialektycznego starcia przeciwstawnych tendencji: jednej, która jest przejawem dynamiki bezwładności, drugiej, która jest przejawem dynamiki rozwojowej, będącej wynikiem działalności człowieka. Zależnie od tego, która z tych tendencji jest dominująca, rozwój obrazu zostaje zahamowany lub też postępuje naprzód.

Ta dialektyka rozwoju przejawia się również i w tym, iż jest on potęgowany zarówno przez to, co mu bezpośrednio służy — co pogłębia czy rozwija dany obraz historyczny — jak również przez to, co mu się przeciwstawia. Te ostatnie czynniki bezpośrednio hamują rozwój obrazu, jednocześnie jednak powodują reakcję, która w konsekwencji prowadzi do zdynamizowania procesu rozwojowego.

Zasada ta obowiązuje tylko do pewnej granicy. Szczególnie silne bodźce — bez względu na swój kierunek — hamują rozwój obrazu historycznego. Skoki wstrzymują ewolucję. Proces rozwojowy jest hamowany zarówno przez wyjątkowo gwałtowne ataki na podstawy doktrynalne, jak też przez wyjątkowe zrywy w rozwoju obrazu doktryny. Luter zahamował rozwój obrazu historycznego. Dzieło Tomasza z Akwinu w konsekwencji miało analogiczny skutek. I Luter i św. Tomasz wprowadzili stagnację do procesu rozwojowego.

Luter dokonał tego dynamiką swego ataku. Godząc w newralgiczne punkty doktryny Kościoła, podrywając jednocześnie podstawy jego egzystencji historycznej i społecznej, spowodował cofnięcie się.

Tomasz z Akwinu wielkością wysiłku, genialnością i rozmiarami swego dzieła zaciążył nad historią: na przestrzeni szeregu wieków stłumił w Kościele rozwój myśli teologicznej i filozoficznej. Jasne, iż był to skutek przez niego nie zamierzony.

Bezpośrednio dzieło św. Tomasza stanowiło olbrzymi skok w rozwoju obrazu historycznego. Wielkość jego dzieła była jednak tak niewspółmierna do epoki, iż jego dalszy rozwój stał się niemożliwy. Dlatego w konsekwencji przestało być czynnikiem rozwoju, a stało się czynnikiem stagnacji. Tak dalece przerastało epokę, iż musiało stać się czymś absolutnym. Dlatego nie ulegało rozwojowi, który byłby na jego miarę i w konsekwencji uległo wynaturzeniu. Rozwojowi ulega tylko to, co w odniesieniu do danej epoki jest względne i ograniczone.

Zbyt wielka była dysproporcja między Tomaszem z Akwinu a jego następcami, aby ci mogli stać się kontynuatorami jego dzieła w sposób odpowiadający jego wielkości. Nic więc dziwnego, że niemal wszyscy stali się jego *komentatorami.*

Wszelki rozwój jest jakąś formą dialogu. A dialog jest możliwy tylko wtedy, gdy rozmówcy są siebie godni i gdy jednocześnie ich wypowiedzi są w jakimś sensie niepełne i jednostronne. — Tomasz z Akwinu stwarzając swą olbrzymią syntezę powiedział wszystko, co wówczas mogło zostać powiedziane — powiedział jeszcze więcej. Dlatego dialog uczynił niemożliwym na przeciąg szeregu stuleci.

Jedno jest pewne: św. Tomasz nie przyznałby się dziś do tomizmu. Poszedłby też nieskończenie dalej, aniżeli sięgał jego system. — Nie można być uczniem czy kontynuatorem filozofii św. Tomasza gubiąc to, co jest w niej najistotniejsze: dynamikę, nowoczesność, twórczy eklektyzm. Filozofia Tomasza zamiast być kierunkiem, zamiast wytyczać drogę rozwoju myśli, stała się zaklętym kręgiem, którego nie można przekroczyć. Stała się talmudem, który się w nieskończoność komentuje.

Do dziś próbują nam podawać konserwy z myśli św. Tomasza, nie zwracając uwagi, iż są już mocno nadpsute. Św. Tomasz z pewnością byłby dziś pierwszym, który by odmówił ich spożycia.

Nie wolno mumifikować myśli. Nie wolno mieszać historii nauki z samą nauką. Jeżeli dzieło Tomasza z Akwinu ma mieć aktualną wartość — a nie tylko historyczną — musi być dziełem żywym, nieizolowanym od świata.

Zbyt długo teologowie i filozofowie katoliccy w rozkosznym zadowoleniu kontynuowali swą drzemkę. Zdawało im się, że czas stanął w miejscu. Została im cudowna pewność, że posiedli prawdę, że mają system, który jest alfą i omegą. Zostało im lekceważenie — nawet pogarda — dla wszelkich innych przejawów myśli. Najczęściej nie chcą uznać, że od czasów św. Tomasza minęło siedem wieków i że coś nie coś zmieniło się w świecie: zmieniło się w filozofii i nauce. Można rzec, iż obrazili się na historię. Nie chcą widzieć postępu. Odpowiada im syllogistyka Arystotelesa, a za ostatni krzyk mody uważają jej model średniowieczny. O niczym innym nie chcą słyszeć. Są takim samym anachronizmem jak chłop, który w dwudziestym wieku uprawia pole przy pomocy łopaty i drewnianego radła.

Wyjątki tylko potwierdzają regułę.

Zarówno dzieło Lutra, jak też dzieło Tomasza z Akwinu — każde na swój sposób — było potężnym wstrząsem, który w konsekwencji poważnie przyczynił się do zahamowania rozwoju obrazu historycznego doktryny w wielu jego zasadniczych rysach. Stagnacja ta spowodowała odsunięcie doktryny poza historię i ograniczenie jej roli cywilizacyjnej.

Rozwój obrazu historycznego doktryny przejawia się w ciągłej zmianie uwarunkowań. Te, które są przestarzałe — powinny być odrzucone. Na ich miejsce powinny powstać nowe, odpowiadające epoce. Przez to zostanie utrzymana adekwatność między obrazem doktryny a historią.

Zmienia się zasób naszych wiadomości, narzędzia, jakich dostarcza nauka, zmieniają się pojęcia, język, zmienia się cała nasza umysłowość. Obraz historyczny nie może być oderwany. Musi być dostosowany do stanu wiadomości, musi uwzględniać narzędzia współczesnej nauki, musi odpowiadać mentalności, musi być wyrażony w języku, który jest całkowicie zrozumiały. To dostosowywanie obrazu i przekładanie na współczesny język jest procesem wymiany uwarunkowań.

Istotny jest nie tylko sam rozwój obrazu historycznego doktryny. Istotne jest też, aby kierunek rozwoju obrazu był zgodny z kierunkiem rozwoju historii. Tylko w wypadku zachowania zbieżności linii rozwojowych zostaje zachowana adekwatność.

Zadaniem nas wszystkich — zarówno Hierarchii jak laikatu — choć w różnym zakresie i na różnych płaszczyznach, jest czuwanie nad tym, aby ta zgodność została przywrócona. Każdy, odpowiednio do miejsca, jakie zajmuje w Kościele, i zależnie od swych możliwości, musi dążyć do jak najpełniejszego rozwoju doktryny, a zarazem do pogłębienia jej twórczej roli historycznej.

Dokonać tego możemy poprzez oczyszczanie wiecznie żywej istoty katolicyzmu z tego, co się nagromadziło w ciągu wieków, a co dziś jest tylko żużlem i martwą naroślą.

Dokonać tego możemy poprzez tworzenie obrazu historycznego doktryny, który będzie w pełni odpowiadał naszej współczesności, a jednocześnie jak najgłębiej wyrażał ducha autentycznego chrystianizmu.

Jerzy Krasnowolski

Kontrofensywa pokoju

W ostatnich miesiącach nastąpiło wiele doniosłych wydarzeń politycznych, świadczących o tym, że w odpowiedzi na ofensywę agresji wojennej, prowadzoną pod kierownictwem amerykańskich polityków zrodziła się kontrofensywa pokoju. Kontrofensywa tak skuteczna, że wprawia w oslupienie polityków, którzy są biegli w swej sztuce wywoływania międzynarodowych napięć, ale którzy zapomnieli o rzeczy bardzo istotnej — o tym, że istnieją narody miłujące pokój. Najpierw dziwne te dla Departamentu Stanu upodobania wykazał naród austriacki. Kilka tygodni później — narody Jugosławii.

Kiedy radziecka delegacja rządowa udawała się do Belgradu, prasa zachodnia wyrażała na ogół dwa poglądy — jedni sądzili, iż rozmowy zakończą się fiaskiem (niezbyt precyzując, na czym to fiasko ma polegać), inni przepowiadali przystąpienie Jugosławii do Układu Warszawskiego. Układające się zaś strony prowadziły rozmowy w kategoriach przyjaznej, opartej o suwerenną równość współpracy międzynarodowej. Dlatego wyniki rozmów belgradzkich stały się bardzo przykrą niespodzianką dla polityków i publicystów „wolnego świata". Dlatego równocześnie stały się dobrym znakiem i zarazem ważnym krokiem naprzód — dla wolnego świata; świata, który chce być wolny od okowów militarystycznych bloków.

Deklaracja końcowa konferencji belgradzkiej jest dokumentem obszernym a zarazem doniosłym w każdym jej sformułowaniu; szeroki wachlarz poruszonych tam zagadnień niesposób omówić w krótkich ramach. Dwie jednak sprawy podkreślić należy dla zrozumienia międzynarodowej doniosłości tego aktu. Pierwsza, to fakt, iż — mówiąc słowami jugosłowiańskiej „Borby" — „rozmowy w Belgradzie stanowią znamienne potwierdzenie metody porozumienia i rokowań jako słusznej drogi do regulowania stosunków między państwami". Druga — to samo założenie, na którym opiera się deklaracja — założenie, iż podział na bloki nie jest jakimś katastroficznym przeznaczeniem współczesnego świata; że skuteczne są właśnie rokowania, nie prowadzące w oparciu o blok militarny, nie prowadzone z tzw. „pozycji siły".

Deklaracja dwu rządów — radzieckiego i jugosłowiańskiego — nie ogranicza się w swej roli jedynie do zakończenia stanu „zakłócenia" między dwoma państwami, chociaż samo to byłoby już jej wielkim osiągnięciem. Deklaracja ma ponadto wszelkie cechy twórczego wzoru normowania stosunków międzynarodowych: uznane w niej postępowe zasady prawa międzynarodowego — jak pokojowe współistnienie, wzajemne poszanowanie suwerenności, nieingerencja w sprawy wewnętrzne, współpraca gospodarcza i kulturalna — przyjmie z radością każdy naród — i będzie musiał pod presją własnego narodu przyjąć je każdy rząd.

Złośliwej nieco satysfakcji dostarcza pobieżne choćby porównanie głosów prasy zachodniej, szczególnie amerykańskiej, z okresu przed i po zakończeniu konferencji belgradzkiej: „Rozczarowani Rosjanie". Rosjanie są tak ponurzy, że uśmiech na twarzy Gromyki przypominał grymas bólu". „Niepowodzenie misji radzieckiej". „Nieprzychylne stanowisko przedstawicieli jugosłowiańskich wobec rozmów"... takie tytuły i wzmianki gościły w ostatnich dniach maja b. r. na łamach pism zachodnich. „New York Times" pisał z bólem: „Rosji udało się osiągnąć porozumienie z Jugosławią, co do pewnych zasad polityki zagranicznej. Jest to coś, czego nigdy nie udało się dokonać Zachodowi. Jugosławia ostatecznie odrzuciła możliwość swego udziału w NATO. Fakt, że Jugosławia publicznie podpisała się pod kilkoma celami politycznymi ZSRR wywrze niewątpliwie poważny wpływ w Europie i wzmocni stanowisko Moskwy na konferencji na najwyższym szczeblu"... „Świat musiał odnieść wrażenie, że nastąpiło tam zdecydowane uzgodnienie poglądów na najbardziej palące problemy dnia dzisiejszego, innymi słowy, że Tito poparł radziecki punkt widzenia", sekunduje agencja amerykańska UP, która właśnie kilka dni wcześniej analizowała tak „wnikliwie" wyraz twarzy wiceministra Gromyki.

Związek Radziecki dowiódł jeszcze raz, że potrafi nawiązać zdrowe, przyjazne stosunki z każdym narodem o pokojowych intencjach. Traktat austriacki i porozumienie belgradzkie, to dwa pozytywnie zamknięte rozdziały w wielkiej pracy nad zmniejszeniem napięcia międzynarodowego.

Inicjatywa radziecka otwiera dwa nowe rozdziały tej samej pracy: w Londynie toczą się rozmowy między ZSRR a Japonią, rozmowy, które mają za sobą poparcie całego narodu japońskiego; w Bonn kanclerz Adenauer studiuje notę radziecką w sprawie nawiązania normalnych stosunków dyplomatycznych między ZSRR i Niemcami zachodnimi. I ten krok znajduje głęboki oddźwięk wśród ludności kraju, do którego się odnosi: oddźwięku tego, wyrażającego pokojowe uczucia narodu niemieckiego nikt nie jest w stanie zlekceważyć.

Kolejne inicjatywy Związku Radzieckiego, inicjatywy jak dotychczas skuteczne, nie mogą pozostać bez wpływu na losy i wyniki konferencji wielkiej czwórki, która ma nastąpić w niedalekiej przyszłości. I to jest ich jeszcze jednym niezwykle ważnym aspektem, który rozjaśnia horyzonty „wielkiej polityki", skutej dotychczas lodami zimnej wojny.

STEF

WYJAŚNIENIE

W WYNIKU rozpisanego przez redakcję „Dziś i Jutro" w miesiącu styczniu br. konkursu na reportaż pt. „Wędrując przez Polskę" pierwszą nagrodę uzyskała praca ob. Wojciecha Staszewskiego ze Szklarskiej Poręby pt. „Zepsute zabawki". Reportaż ten został wydrukowany w 22(496) numerze „Dziś i Jutro" z dnia 5 czerwca br.

Po opublikowaniu reportażu okazało się, że początkowe partie, stanowiące jego ekspozycję jak również i zakończenie, są plagiatem reportażu, napisanego w r. 1948 przez Lucjana Wolanowskiego pt. „Zabawki doktorą Mabuse".

Redakcja „Dziś i Jutro" piętnując powyższy wypadek i podając go do publicznej wiadomości pragnie równocześnie zwrócić uwagę na moralną stronę tej sprawy.

W chwili gdy przed młodymi publicystami i pisarzami stwarzane są wielkie możliwości ich rozwoju twórczego, fakt podobnej metody „ułatwienia" sobie literackiej drogi, jaką zastosował ob. W. Staszewski, zasługuje na jak najsurowsze potępienie. Przykład ob. Staszewskiego, który miast uczyć się na wzorach starszych i doświadczonych publicystów, ucieka się do prób przywłaszczania ich literackiego dorobku, powinien się stać ostrzeżeniem i przestrogą dla wszystkich adeptów pióra, że sama tylko chęć i pewne zdolności nie są wystarczającymi czynnikami do uzyskania tytułu pisarza. Tak, jak we wszystkich innych dziedzinach pracy, potrzebna jest przede wszystkim postawa moralna.

Redakcja „Dziś i Jutro" wyrażając opinię Jury i Zespołu redakcyjnego cofa przyznaną ob. W. Staszewskiemu nagrodę.

REDAKCJA

KONRAD EBERHARDT

Szkice francuskie (6)

DZIEJE SAMOTNYCH PRZECHODNIÓW

I Kiedy się spaceruje pośrodku pola bitwy, jest się narażonym na zbłąkaną kulę. Zbłąkana kula to logiczny i groteskowy koniec samotnego przechodnia.

ROGER VAILLAND

I.

POPYCHANI naprzód falą czasu mijamy nie tylko ludzkie twarze, krajobrazy, zwierzęta, rośliny, ale również wyobrażenia tych rzeczy zamknięte w dziełach sztuki, w literaturze. Z czasem granica dzieląca obie płaszczyzny: rzeczywistości i fikcji literackiej zaciera się, zanika właściwa hierarchia obu wymiarów. To nie opis u danego pisarza nasuwa wspomnienie jakiegoś widzianego pejzażu, lecz na odwrót: barwa morza przypomina tę z lektury Conrada, a jakaś mijająca nas kobieta wydaje się w swej sylwetce ukrywać podobieństwo do pani Bovary. Literatura splata się z życiem, na tym polega zresztą siła jej oddziaływania. Oczywiście, daleko mocniejsze pokrewieństwa łączą postacie ze świata literatury zapadłe w naszą pamięć... Czasem gotów byłbym porównać mechanizm naszej „literackiej" pamięci ze sceną obrotową: wystarczy przymknąć na chwilę oczy, aby usłyszeć głuchy szum przesuwającego się w ciemnościach rondu, potem cichy gong — i ujrzeć obraz już może niewyraźny i oddalony, ale zawsze chętnie ponownie „odkrywany".

Lektura głośnej powieści Simone de Beauvoir „Les Mandarins" (Mandaryni), uwieńczonej ostatnią nagrodą Goncourtów, również wywołała w mojej pamięci sylwetki ludzi poznanych już kilka lat temu. Szczególnie postać bohatera tej powieści, pisarza i redaktora dziennika „L'Espoir" Henryka Perron, skojarzyła mi się z twarzą innego dziennikarza i intelektualisty, głównej postaci doskonałej książki, wydanej bezpośrednio po zakończeniu wojny, „Dziwnej zabawy" (Drôle de jeu) Roger Vaillanda. Oto puszczam w ruch scenę obrotową — i za chwilę widzę mego bohatera na tle wiosennej, przysłowiowo fiołkowej ulicy paryskiej ostatniego roku okupacji. Przystojny, młody jeszcze Francuz śpiesznie mija przechodniów, wydaje się bardzo zaaferowany. Poznajemy go bliżej: to Franciszek Lamballe, pseudonim „Marat", bojownik lewicowego odłamu Ruchu Oporu, z tych, „którzy wysadzają mosty". Marat śpieszy się, dziesiątki wyznaczonych spotkań i kontaktów utrzymuje jego pamięć w ciągłym napięciu. Żadna nić nie może się zerwać. Wymaga tego Sprawa. Ale wraz z zapachem wiosny fala doznawanych niegdyś wrażeń powraca do Marata. Wspomnienia ulubionych lokali, trunków, przygodnie poznanych kobiet, dyskusji na temat „kultury" i „piękna w ogóle", całego minionego życia przepływającego leniwą falą, którego wszystkie uroki i sekrety znało się na pamięć. Jadąc metrem dotyka kolanami nóg przystojnej kobiety z ławki naprzeciwko. Nieznajoma nie cofa swoich kolan. Marat pragnie głębiej zajrzeć jej w oczy, ale przypomina sobie, że mu nie wolno. Jest bowiem nikim, bez nazwiska, bez życia osobistego — jest Sprawą. Więc znów biegnie ulicą i śpieszy się. I nagle myśl jak piorun: właściwie do czego tak spieszy się i dla kogo? Dla podziemnej organizacji lewicowej? Ale przecież nie jest komunistą — kim jest więc właściwie? Komu służy, skoro wyparł się swego mieszczańsko-inteligenckiego kręgu? Co będzie gdy skończy się noc i trzeba będzie wyjść na światło dzienne? „...Jestem przechodniem, tylko samotnym przechodniem." Zatrzymuje się bezradnie. Kurtyna.

W takim obrazie zastygła w mojej pamięci sprawa Marata z powieści Vaillanda, podejmującej problem rozdarcia ideowego francuskiej inteligencji mieszczańskiej. „Dziwna zabawa" wydaje się narzucać ton, który w siedem lat później podchwyci Simone de Beauvoir w swoich „Mandarynach". Już u Vaillanda konflikty w łonie inteligencji zarysowują się dosyć wyraźnie, ale jest to jeszcze okres „zjednoczenia narodowego" w walce z okupantem, okres powszechnego entuzjazmu pokrywającego wiele wewnętrznych skaz i pęknięć... Tymczasem Simone de Beauvoir rozpoczyna swoją powieść właśnie od dnia zakończenia wojny. Rozpraszają się dymy pożarów, lecz równocześnie wraz z nimi znika bez śladu „ogólnonarodowa solidarność" w walce z hitlerowską przemocą i słowo „*résistance*" przestaje być magicznym zaklęciem określającym wszystkie siły dążące do Wyzwolenia. Z tej walki wychodzą ludzie, którzy już w niedługi czas później nie uścisną sobie ręki. Komuniści, dzięki wspólnej walce silniej jeszcze związani z proletariatem i chłopstwem, zdążać będą w swoim kierunku, a gaulliści i prawicowi socjaliści w swoim. Na gruzach Berlina spotykają się dwa odmienne ustroje, dwa systemy społeczne i ekonomiczne, dwie postawy wobec człowieka i kultury. Granica tego wielkiego podziału zaczyna przebiegać również przez Francję. Francuska elita intelektualna zdaje sobie sprawę z wagi momentu i doniosłości wyboru, jakiego trzeba będzie dokonać. Ale jak go dokonać? Literat Henryk Perron odsuwa od siebie ten problem — stoi na czele dziennika, głoszącego zasady „uczciwości" i „szczerości", żyjącego jeszcze ideałami wspólnej walki z faszyzmem. Natomiast znany pisarz, Robert Dubreuilh (prawdopodobnie autorka sportretowała w tej postaci swego męża, Jean-Paul Sartre'a), angażuje się w pracę zdecydowanie polityczną. Widząc z jednej strony rosnącą potęgę obcej mu ideowo Francuskiej Partii Komunistycznej, a z drugiej groźbę inwazji „amerykanizmu" w życiu ekonomicznym i kulturalnym — pragnie utrzymać francuską inteligencję lewicową na pozycjach niezależnych, „ocalić" ją przed ryzykiem nazbyt radykalnego wyboru. W tym celu tworzy ugrupowanie SRL (w rzeczywistości stronnictwo to nosiło nazwę Rassembiement Démocratique et Révolutionnaire), a później na tę samą pozycję przechodzi wraz ze swym pismem, Henryk Perron.

Decyzjami francuskich intelektualistów kieruje podświadomy lęk. Z jednej strony lęk przed bezwzględną potęgą amerykańską, a równocześnie obawa przed obcą ideologią komunistyczną, oraz równie silny lęk przed całkowitym osamotnieniem społecznym i odcięciem od przeważającej masy narodu. Cała ta grupa przypomina pasażerów miotanego przez burzę okrętu. Jeżeli Simone de Beauvoir istotnie chciała w postaci Perrona sportretować Alberta Camusa, to można mieć dostateczną pewność, że autor „Dżumy" zna smak zagłady i gorycz lęku przed końcem tego złego, a jednak bardziej znanego i lepszego od innych świata... Zdaje się on spoglądać na Paryż ze smutnym uśmiechem pożegnania: dobre, stare, kochane miasto, w którym żyło się jak u siebie w domu, ale na ulice którego wtargnie niebawem potop. Z której strony? Jeszcze nie wiadomo, ale na kartach powieści Simone de Beauvoir pojawia się porównanie Paryża do umarłego miasta zabytków: Bruges-la Morte. Wielu intelektualistów decyduje się zająć wyraźne stanowisko polityczne: Sciassine, Lambert i Samazelle gotowi są pracować na rzecz amerykańskiego, nowego ładu w Europie, Lachaume i Lenoir zapisują się do P. C. Ale reszta pozostaje w miejscu, pocieszając się złudnym mitem „niezależności" i „trzeciej siły". Gdy jednak nad Hiroszimą wybucha bomba atomowa zabijając sto tysięcy ludzi wtedy, gdy wierzyło się, że nadszedł kres czasów zagłady — cień potwornej chmury pada również i na karty książek pisanych przez „mandarynów". Francuscy intelektualiści pojmują sens tego aktu zastraszenia i dochodzą do wniosku, że lepiej nie zrywać przyjaznego kontaktu z nieznaną Francuską Partią Komunistyczną (nieznajomość ta odbiła się ujemnie na książce Simone de Beauvoir), za którą ciągną miliony.

— „Jest przecież tyle rzeczy, które dzielą cię z komunistami" — mówi do Dubreilha Henryk Perron.

— „Oh, to jakoś uda się ułożyć, w razie potrzeby będę umiał milczeć" — odpowiada Dubreuilh. „Umieć milczeć!" Te słowa w ustach znakomitego pisarza brzmią zaskakująco i katastroficznie. Czyżby istotnie w tak czarnych kolorach widzieli ową konieczność dokonania wyboru orientacji? Zdezorientowani pośrodku wielkiego pola bitwy godzą się nawet milczeć, byle ocaleć. Cóż bowiem mogą przeciwstawić ścierającym się stronom, nie mając żadnego konkretnego programu, żadnych własnych propozycji wobec kształtującej się w walce współczesności powojennej. Egzystencjalizm nie zastąpi tego programu wymaganego przez rzeczywistość. Ale skąd go wziąć skoro wysiłki inteligencji francuskiej co najmniej od wieku zdążają właśnie w kierunku wyzwolenia się od wszelkich programów, norm itd. Ta sama rzeczywistość dowodzi równocześnie, że nie istnieje trzecie wyjście. *Tertium non datur.* „Mandaryni" nie tworzą sami społecznej siły — muszą przyłączyć się do jednego z istniejących obozów. Początkowo sprytne zabiegi Scriassine'a i Samazelle'a oraz milionera Trarieux sprowadzają Henryka Perrona i dziennik „L'Espoir" na pozycje antykomunistyczne, co powoduje zerwanie z Dubreuilhem i środowiskiem SRL. Pozbawione dziennika stronnictwo rozpada się — ale i Perron odczuwa rosnący ciężar osamotnienia i izolowania od narodu. Na gruzach własnych, nierealnych koncepcji odkrywa trudną drogę sympatyka Rewolucji. Lepiej ruszyć naprzód nieznaną drogą w kierunku przyszłości niż zastygnąć na wyżynach obcego teraźniejszości „mandaryństwa". Bo co innego być samotnym przechodniem wśród tysięcy ludzi niż znaleźć się poza ich nawiasem. Niż należeć do tych, którym Eluard poświęcił wspaniałe słowa:

Żyli aby myśleć myśleli aby milczeć
Żyli aby umierać byli niepotrzebni
Niewinność odzyskiwali w śmierci.

2.

„MANDARYNI" Simone de Beauvoir nie są powieścią wyłącznie poświęconą układowi sił politycznych we Francji w pierwszych latach powojennych. Jeżeli w taki sposób przedstawiano w różnych omówieniach i sprawozdaniach naszej publiczności tę książkę — zawiniła tu krótkowzroczność owych recenzentów. Z tego grubego, sześćsetstronicowego tomu wyłania się natomiast wielki, kluczowy dla całej współczesnej literatury francuskiej problem moralności osobistej i zbiorowej. Moralności rozumianej jako uświadomienie sobie i zaakceptowanie pewnych określonych zasad życia, jako określenie swej postawy wobec drugiego człowieka i społeczeństwa. Jako określenie granic swojej odpowiedzialności za los własny i za historię. Dlatego nie martwimy się zbytnio, że autorka nie wyjaśniła nam, o czym traktują książki pisane przez Perrona i Dubreuilha, że musimy się tego jedynie domyślać. Cóż, książki pozostaną, być może za kilkadziesiąt lat czytelnik pochyli się nad nimi z pobłażliwą obojętnością i odczyta tak „Drogi wolności" Sartre'a jak my odbieramy dzisiaj powieści Zoli, ulotni się ich aktualny sens. Ale ważni są ludzie, którzy żyją, decydują w imieniu innych, którzy tworzą ową „współczesność kulturalną". Widzimy ich tutaj we wszystkich sytuacjach: w domu, na ulicy, w lokalu, w redakcji i w sypialni. Mając ten dwustronny obraz, niejako „oficjalny" i „prywatny", zaczynamy rozumieć, dlaczego polityczna klęska mandarynów łączy się ściśle z ich klęską moralną.

Istnieje w literaturze francuskiej dramat, jeszcze dzisiaj nie doceniony w pełni, w którym genialnie nakreślona została sylwetka „mandaryna"-intelektualisty, aktualna również i dla naszej współczesności. Wystarczy przesunąć o całe 360 st. ową wyimaginowaną scenę obrotową, abym mógł ujrzeć go znowu: wytworny, inteligentny, znający dokładnie smak poszczególnych wrażeń, a równocześnie bezwzględny w realizowaniu swych zachcianek, przewyższający otoczenie swą życiową mądrością — oto on, molierowski Don Juan. Trzysta lat temu wypowiedział słowa, które dopiero w naszym wieku otrzymały pełne literackie i filozoficzne pogłębienie: „Jestem wierny tylko samemu sobie". Dopiero w literaturze współczesnej pojawia się człowiek absolutnie wolny, absolutnie niezależny od jakiejkolwiek „zasady życia", którego każdy czyn nie może być uznany ani jako dobry, ani jako zły, ale po prostu jest tylko czynem, owocem jego wolności, rezultatem swobodnego wyboru, stałego s t a w a n i a s i ę i o k r e ś l a n i a. Nie usiłuję przedstawiać molierowskiego Don Juana jako egzystencjalistę. Jest on tylko człowiekiem, który umie wykorzystać wszystkie dobrodziejstwa tradycji kulturalnej i przewagę społeczną swej klasy, potrafi zasnobkać swój wycstrzony zmysł wykwintu, potrafi podporządkować sobie otoczenie. Jakże bledną przy tym wspaniałym mandarynie jego adwersariusze — „groteskowy", „zakrystiański" Sganarel, czcigodny ojciec, shańbiona Elwira... Piękny pan uwodzi nas swą wyrafinowaną sztuką życia, ale to oni mimo swej śmieszności i ograniczenia mają rację. „Pan wykręca rzeczy w taki sposób — mówi Sganarel — że można by myśleć, że ma pan słuszność, a mimo to, tak naprawdę nie masz słuszności". Podziwiamy mroczną, lecz kuszącą wizję wolności ludzkiej u Gide'a, przykuwa myśl tragiczna koncepcja samotnego człowieka u egzystencjalistów, przyznajemy im wiele słuszności — ale przecież w pełni mieć tej słuszności nie mogą. Każde społeczeństwo, które pragnie oprzeć swą strukturę na sensownych podstawach, musi odsunąć w cień ludzi, którzy „mogą być wierni tylko sobie samym". Program życia jednostki ludzkiej musi być jakoś uzgodniony społecznie i nie może istnieć zamknięty murem teren, gdzie nagle wszystkie zasady życia przestają obowiązywać. Podobnie ład społeczny musi opierać się na porządku komórki rodzinnej, choćby nie wiem jak mądrzy Don Juanowie jak naiwnikliwiej dowodzili, że to nie ma sensu. Gdyby Kaligula z dramatu Camusa walcząc z dławiącym go szablonem egzystencji wprowadził w życie osobiste i społeczne swoich poddanych największy nawet chaos i spustoszenie — to i tak po jego śmierci zejdą się skłócone fale, a życie potoczy się dawnymi kolejami. Podobnie współcześni „mandaryni", twórcy niewątpliwie wielkiej filozofii, ale pozbawieni jakiegokolwiek normatywnego programu życiowego muszą ustąpić placu ludziom, którzy wiedzą, czego oczekują od społeczeństwa i od życia. I na tym właśnie polega ich klęska.

Simone de Beauvoir jeszcze raz dowodzi swą powieścią, że dzieło sztuki nie może powstać niejako poza plecami swego twórcy. Literatura współczesna nie powstała w odrewaniu od życia i mentalności jej twórców. Pisarze występujący w „Mandarynach" doświadczają wszystkich zgryzot i goryczy bohaterów swoich książek. Ludzie ci są świadomi uroków kultury, w jakiej wzrośli. Ubierają się ze smakiem, mieszkają w estetycznych wnętrzach, na ścianach zawieszają świetne obrazy, słuchają wyśmienitej muzyki, czytają doskonałe książki. Są wolni od przesądów, które obaliły już poprzednie pokolenia intelektualistów — nie ścigają ich nakazy religii, wyzwolili się z pęt mieszczańskich obyczajów. Zakładają rodziny lub nie. Sprawę spędzenia nocy ze znajomą kobietą załatwić można nawet przez telefon. Przecież nie chodzi o „miłość", „mandaryni" zatracili smak tej przygody — „*faire l'amour*" (dosł. robić miłość) oznacza przecież tylko niektóre funkcje fizjologiczne, dające sumę pewnych, zresztą coraz bledszych wrażeń. W tym kraju, za chińskim murem nie bierze się nic na serio. Gdy znakomity pisarz Dubreuilh pracuje w gabinecie, żona jego, lekarz-psycholog, spędza wieczór w objęciach kochanka. Gdyby nawet mąż dowiedział się, nie byłby zaskoczony, powróciłby śpiesznie do pisania. Córka ich, Nadine, pociesza się po stracie narzeczonego z amerykańskimi żołnierzami. Któż może jej zabronić? Jakim prawem? Z jakich pozycji mógłby ją osądzić? Simone de Beauvoir tym bardziej nie ma zamiaru nikogo oskarżać. Jej książka nie jest ani pamfletem, ani oskarżeniem. Widać wyraźnie, że właśnie w tym świecie czuje się najlepiej. Opisuje tylko ten swój światek z kobiecą dokładnością, nuta ironii jaka czasem zabrzmi, jest tylko wyrazem jej inteligencji. Prowadzi po prostu pamiętnik czasu wielkiej klęski — i to wszystko. Czasu klęski — bo przecież i wolność w obrębie chińskiego muru ma swoje granice na tym najlepszym ze światów. Rzeczywistość niebaczna na filozoficzne zasady wdziera się poza mury.

Dzieje Henryka Perron, domniemanego Camusa, podobnie jak dzieje Marata w „Dziwnej zabawie" Vaillanda, dowodzą tego najpełniej. Henryk nie może już skupić wyłącznie swej uwagi na sprawie losu ludzkiego zawieszonego w próżni. Wyjeżdża do Portugalii i w pięknej Lizbonie odkrywa miasto o wspaniałych bulwarach i magazynach, którego mieszkańcy dosłownie zdychają z głodu. Czy można pisać książkę o ludziach „w ogóle", skoro ci, rzeczywiści, umierają? A skoro nie mają oni znaczenia dla pisarza, skoro cały świat realny nie ma znaczenia, to po co i dla kogo pisać? „Świata nie można dzielić — mówi Perron — można go albo przyjąć, albo odrzucić", Perron pragnie go przyjąć i zdesolidaryzować się ze swoją klasą. Lecz ten wybór rodzi nowe konflikty. Jakim językiem ma przemawiać, jakie myśli rzucić? „Gdybym był chrześcijaninem lub komunistą — byłbym w lepszej sytuacji — mówi Perron. — Usiłowałbym narzucić jakąś powszechną moralność..." Lecz cóż można powiedzieć społeczeństwu w okresie jego zmagań — że człowiek powinien działać na ślepo, w pustce chociaż życie jego jest kompletnym nonsensem? Dlatego Robert Dubreuilh w swojej książce, którą pisze, według określenia autorki, „na gruzach Hiroszimy", dochodzi do następującego wniosku: możemy siłom postępu ofiarować nasze nazwiska, nawet naszą aktywność polityczną, ale nie możemy im oddać naszego pisarstwa, które na nic im się nie przyda. Intelektualista z naszego kręgu nie ma już żadnej roli do spełnienia. Literatura filozoficzna i psychologiczna jest luksusem, do którego, być może, kiedyś się powróci. Na razie zamknijmy ją w szufladzie.

Pamiętamy, jak kończy się „Dziwna zabawa" Vaillanda. Marat spędza noc z narzeczoną swego towarzysza walki — tymczasem tamten rozpaczliwie poszukując dziewczyny zaniedbuje środki ostrożności i wpada w ręce Gestapo. Przypadek? Być może. Niemniej nad ostatnią stroną tej książki zawisa pytanie: czy można walczyć o szczęście innych łamiąc szczęście swemu przyjacielowi? A dalej, konsekwentnie: czy można solidaryzować się pisarsko z działalnością komunistów nie przynosząc z sobą żadnej pozytywnej moralności? Nie można. I to są pełne perspektywy klęski.

Oto rozmowa Dubreuilha z Perronem:

— „Wie pan, do jakiego wniosku doszedłem — powiedział Dubreuilh z nagłym ożywieniem — że moralność osobista nie istnieje. Jest jeszcze jedną z tych sztuczek, w które wierzyliśmy i które nie mają sensu. Jeszcze jedna iluzja, której należy się pozbyć. Nie ma mowy o jakimś osobistym „zbawieniu" człowieka.

Henryk spojrzał na Dubreuilha z niepokojem: „A więc cóż nam pozostaje?" — zapytał.

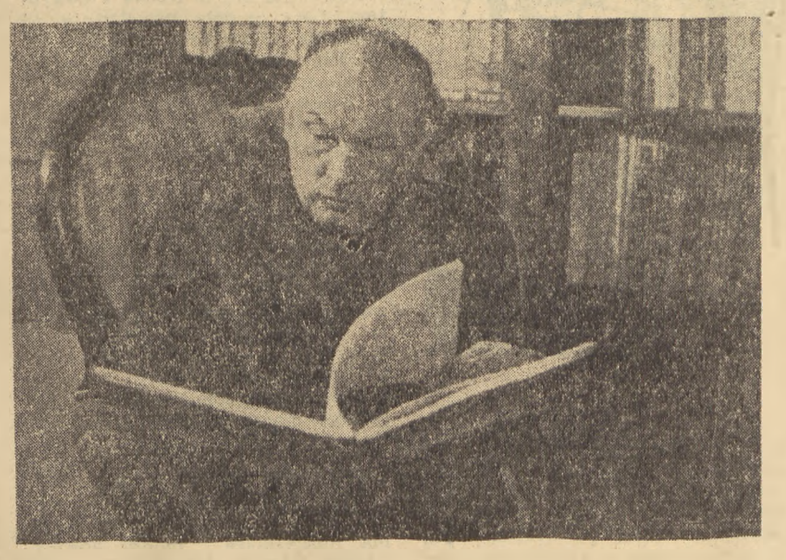
— Niewiele, jak sądzę... — odparł Dubreuilh.

3

A JEDNAK nie odłożyli piór i nie zatracili swych osobowości twórczych na drodze nowego zaangażowania. Powieść Simone de Beauvoir nie obejmuje już sprawy Henri Martina, w której, na szalę uratowania bohaterskiego marynarza, Jean-Paul Sartre rzucił cały swój autorytet znakomitego pisarza. Zresztą sama książka jest dowodem, że autorka rezygnując z wielkiej problematyki filozoficznej egzystencjalizmu, jaką zawierała chociażby jej przedostatnia powieść „Tous les hommes sont mortels" (Wszyscy ludzie są śmiertelni) — nie straciła gruntu pod nogami. Ostatnie strony „Mandarynów" przynoszą pewne akcenty optymistyczne, które istotnie nie są bez pokrycia. Tacy pisarze jak Cocteau, Sartre, Merle, Bazin — opowiedzieli się po stronie sił postępu nie rezygnując ze swego pisarskiego powołania. To prawda. A jednak „Mandaryni" są smutną książką. Nie tylko dlatego, że przedstawiając środowisko arystokracji umysłowej wielkiego narodu, dowiodła jego bezsilności wobec dokonujących się procesów dziejowych. Nie tylko dlatego, że odsłoniła nękające tych ludzi uczucie pustki wewnętrznej, przesytu luksusem życia i doskonalszymi owocami kultury. Ukazała ich niezdecydowanie i lękliwość wobec współczesności. Przecież trudno nawet porównywać Dubreuilha z „mandarynem" tej miary, jakim niegdyś był tak świetnie skarykaturowany przez Bernanosa Anatol France, prawdziwie panujący nad opiniami kulturalnymi światłego mieszczaństwa... Natomiast książka Simone de Beauvoir jest smutna, bo obrazując klęskę „samodzielności" politycznej i moralnej „mandarynów" otwiera nam również oczy na bezsilność kultury pojętej jako ciągłość tworzenia świetnych dzieł sztuki, jako stałe doskonalenie rzemiosła. Kulturą tak pojętą nie podobna nakarmić społeczeństwa, nie można z niej uczynić programu życia ani celu działania. Nie istnieje znak równania między nią a moralnością. A tylko to połączenie nadałoby kulturze moc prawdziwego oddziaływania. W przeciwnym razie najświetniejsze dzieła pozostają na uboczu, jak miasta, pełne wspaniałych zabytków, lecz martwe.

Konrad Eberhardt

„Daję ci koniec złotej nici..."



Jan Parandowski

„DAJĘ ci koniec złotej nici — *Ty sam ją w kłębek zwiń".* Te słowa znamienitego poety Williama Blake'a towarzyszą mi, ilekroć pochylam się nad stronicą prozy Jana Parandowskiego. Towarzyszą mi i dlatego, że pisarz ukochał je sam i z nich wywiódł tytuł najpiękniejszej bodaj powiastki w „Zegarze słonecznym", i dlatego, że niosą w sobie niezwykłą metaforę, której płomień jest niezniszczalny na podobieństwo olimpijskiego znicza.

Dziś chciałbym odczytać z tych słów zachętę, tak jak odczytuję ją, ufną i troskliwą, z kart zapisanych rozumnym piórem Jana Parandowskiego. Zachętę skierowaną ku tym, których onieśmielił urok piękna — aby mogli podziw przemienić w wolę twórczego wysiłku, przeobrażającą odbiorców w pomnożycieli. Z kart tych bowiem promieniuje nauka oddana tej młodości, którą nakaz serca i umysłu syci pragnieniem trudnej sztuki pisania.

Nie pomnoży piękna, nie zdobędzie nowych dla niego przestrzeni ten, kto nie jest świadom dziedzictwa, które może posiąść za sprawą dawnych mistrzów. W szacunku i umiłowaniu kultury odnajdujemy więź łączącą nas trwale z najszlachetniejszym dążeniem człowieka. Świadomości tej nie nabędzie ignorant, świadomość tę daje wiedza. Obowiązek wiedzy uczy pisarza pokory, wyznacza mu w wiekowym dorobku małą na ogół cząstkę, ale skłania go, aby tę cząstkę wykonał w duchu doskonałości.

W próżni kulturalnej nie powstaje nic. Jeśli nie będziemy nieustannie odnawiać naszych związków z tradycją myśli ludzkiej, z kształtem piękna przekazywanym przez historię, jeśli w strumień wbijemy cenzurę oddzielając przeszłość martwą i przyszłość żywą — czeka nas los skamielin. Tylko żywa ciągłość kultury niesie posiew wartości nowych.

Jeśli obowiązek wiedzy uczy pisarza pokory, pokora daje mu poznać obowiązek pracy. A jest to obowiązek pracy nad słowem. W poznaniu słowa dojrzewa pisarz, im bliższe zawrze z nim przymierze, tym skuteczniejsza będzie jego sztuka. Im lepiej pozna siłę słowa, tym bardziej okrzepnie w poczuciu odpowiedzialności za nie. Dopóty twórca literacki nie stanie się pisarzem, dopóki własnym trudem nie przywróci słowu jego najwyższej wartości. Posiąść własną czystość stylu, prostotę świadczącą, że słowo, które pada, jest nieodzowne, niezastąpione. Odrzucić pusty efekt, manieryczny epitet, metaforyczną ozdobę. Uwolnić się od natręctwa wyświechtanych skojarzeń. Doskonalić rzetelność swojego rzemiosła dyscyplinę pisarską, widząc cel, ku któremu praca ta zmierza: panowanie nad słowem. Czyż o osiągnięciu tego celu nie mówi ów ład prozy, klarowanej, zwięzłej, żyjącej konkretem spostrzeżeń zmysłowych, doskonałą precyzją intelektu? Czyż nie jest to nauka, jaką wielki pisarz niesie młodości, owym liściom dębu, które „zawsze są młode, i o niczym nigdy nie wiedzą"?

Jubileusz pisarza wzbogaci wiedzę o jego dziele zapewne niejednym studiom, pismo, z którego tomów korzystam, zamieści niebawem obszerny esej, co do mnie — chciałem tylko krótko powiedzieć, za co my, młodzi adepci szlachetnej sztuki pisarskiej, winni jesteśmy wdzięczność Janowi Parandowskiemu.

Myślę, że będziemy wierni dziedzictwu wielkiego pisarza, gdy zapadnie w nas ta przestroga, którą autor „Alchemii słowa" opatrzył ostatnie jej karty:

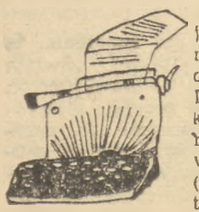
„Słowo jest potęgą. Utrwalone na piśmie, zdobywa nie dającą się obliczyć ani przewidzieć władzę nad myślą i wyobraźnią ludzi, panując nad czasem i przestrzenią. Zły to pisarz, który o tym nie pamięta — zły, jeśli życie swego dzieła mierzy przelotną chwilą — zły, jeśli sądzi, że chwila nie nakłada tych samych obowiązków i tej samej odpowiedzialności, co stulecie. Kto nie pracuje nad swym dziełem widząc je aere perennius, nie powinien brać pióra do ręki, ponieważ jest siewcą plew".

Dzieła Parandowskiego uczą nie tylko szacunku dla kultury, której jesteśmy spadkobiercami, ukochania ojczystego języka dojrzałą trudną miłością, uczą również troskliwym i pogodnym spojrzeniem humanisty wiary w niezniszczalność uszlachetniającego wysiłku człowieka. Dlatego są nam tak bliskie, dlatego z tak szczerym wzruszeniem pochylamy się nad kartkami książek, które nam oddał i z tak ufną radością przyjmujemy zapowiedź tych, którymi nas obdarzy.

Jerzy Krzysztoń

STEFAN LICHAŃSKI

ŻURAWIEC NIE UMARŁ!



Z wielką przyjemnością i zainteresowaniem przeczytałem szkic Lichniaka „Dekonspiruję Żurawca!", drukowany w n-rze 20 (494) „Dziś i Jutro".

Jak wszystkim wiadomo, wyżej rzeczony Żurawiec próbował zainicjować nowy nurt w twórczości młodych pisarzy katolickich, ale nie bardzo mu się to udało, wobec czego z żalu i strapienia umarł sobie troszeczkę. Jest to śmierć ściśle literacka, a więc dająca powód nie do łez i wzruszeń, ale do pomyślenia cokolwiek o świeżo upieczonym umarlaku, jego krótkim, lecz burzliwym żywocie i wielu jeszcze innych poważnych sprawach. Tematów do rozważań nasuwa się tyle, że musimy skoncentrować uwagę na sprawach najważniejszych.

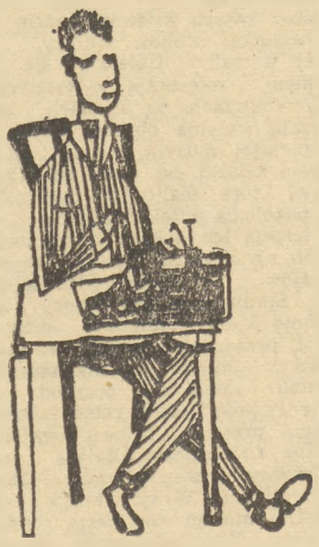
Zacznijmy od początku, tzn. od wystąpienia Żurawca na arenę, czy też na forum, czy jak to tam chcecie nazwać. Ogłosił on dwie książeczki, ale ci, których te książeczki miały zdopingować, zdynamizować, zmobilizować, zaktywizować, przyszli, popatrzyli i zaczęli wydziwiać. A to, że publicystyka, a że styl nie taki jak trzeba, a że postacie, a że akcja, a że tło, że inaczej byłoby lepiej — i inne tego rodzaju światłe uwagi, drobne i małoduszne, wymijające sedno zagadnienia. „Pon to ino widzis pchły!" — jak powiada Czepiec. Nikt nie zdobył się na wielkopański gest i nie zadeklarował: „Bzdury popisał, drogi Mateuszu! Ale nie martw się: za rok od dziś przyjdzie do waszego wydawnictwa mój rękopis dedykowany tobie. Zobaczysz wtedy, jak p r a w d z i w y pisarz katolicki rozwiązuje te problematy, które ty zaledwie trochę poszturchałeś piórem!". Jestem pewien, że Żurawiec nie obraziłby się o taki list. Ale nic podobnego nie nastąpiło.

Do rozprawy zasadniczej w ogóle nie doszło. I to jest właśnie najgorsze. Mówicie, że *spiritus flat ubi vult*? Że twórczość musi być swobodna? Nie wykręcajcie się, kochani, sianem. Wiemy już coś nieco o socjologii, psychologii, a nawet fizjologii (stanowczo za mało!) sztuki i dlatego przestaliśmy patrzeć na twórczość artystyczną jako na tajemnicze misterium. Nie wierzymy w „natchnienie", „konieczność wypowiedzenia się", „przymus wewnętrzny" i inne tego rodzaju cudności. Wiemy, że o powstaniu dzieła decyduje przeżycie podstawowe, w którym konkretyzuje się wizja przyszłego utworu, ale wiemy także, że o powstaniu gotowości psychicznej do sprowokowania w sobie takiego przeżycia (czyli — mówiąc prościej — o obudzeniu się w autorze ochoty do pisania, jego „woli twórczości") mogą zadecydować względy całkiem uboczne, jak np. rozpisanie jakiegoś konkursu, zamówienie wydawcy, pragnienie rywalizacji z tym czy owym kolegą po piórze, chęć zaimponowania ukochanej lub konieczność kupienia żonie nowego płaszcza. Co ważniejsze, utwory, do których powstania przyczyniły się tego rodzaju okoliczności, nie muszą bynajmniej ustępować rangą artystyczną tym, które spontanicznie wyłoniły się z tzw. „głębin jaźni" jako tzw. „krzyk duszy". Lichniak nie popełnił więc nic zdrożnego. Po prostu zrobił u pisarzy katolickich pewne zamówienie, a w dodatku podsunął im jako próbki utwory Żurawca: „O, widzicie, chodzi mi o coś w tym rodzaju".

Była to więc próba sprowokowania dyskusji, w której argumentami miały być dzieła. „To trzeba t a k robić" — miał mówić każdy z dyskutantów kładąc na stole wiersz, nowelę, dramat, powieść. Za sam pomysł takiej literackiej gigantomachii należy się Lichniakowi nagroda im. Pietrzaka. Ale i w wymiarze bardziej kameralnym: jako dyskusja teoretyczna na temat możliwości i szans literatury katolickiej, wyboru dla niej nowych dróg — gra była warta świeczki. Nie rozpoczęto jej w ogóle, poprzestano na tasowaniu kart.

NA sprawę tę trzeba jednak spojrzeć także z punktu widzenia powołanych, którzy wezwania nie usłuchali. Mogą oni zawsze argumentować w taki mniej więcej sposób: Utwór literacki staje się pewnego rodzaju wzorcem, modelem, kiedy jest arcydziełem, zdolnym wzbudzić podziw, wyrażający się często w pragnieniu naśladowania. Jeżeli nawet nie jest arcydziełem, może zapoczątkować jakiś ruch artystyczny czy intelektualny (lub też i jeden, i drugi razem), skoro tylko będzie prowokacją w wielkim stylu, wyzwaniem dla panujących szablonów myślenia i odczuwania. Utwory Żurawca natomiast — tłumaczą nasi oponenci — trudno uznać czy to za arcydzieła, czy też za rewelacyjne prowokatorstwo. Są one, jak na utwory eksperymentalne, zbyt gładkie i grzeczne, zbyt w stylu naszych czasów: wsiąkają we współczesną literaturę jako jej typowy objaw i typowy produkt. Eksperyment może wywoływać sprzeciw, oburzenie, wstręt, śmiech, ale nie powinien nigdy zasługiwać na skwitowanie go jakimś: „No, no, wcale nawet niezle!". Skoro w tym tonie pisaliśmy o Żurawcu, to znaczy, że jego eksperyment się nie udał. I wobec tego niech Lichniak ma pretensję do niego, a nie do nas.

Taki wywód nie byłby pozbawiony pewnych obiektywnych racji. Jest rzeczą oczywistą, że eksperyment musi być realizacją świadomie przyjętych założeń, nie podobna zaś wykoncypować sobie takich założeń, których realizacja n a p e w n o dałaby w ostatecznym wyniku stworzenie arcydzieła. Skuteczność eksperymentu polega więc — zgodnie z nie wyrażoną *expressis verbis*, ale wpisaną między wiersze dyskusji o „Cierpkich winogronach" intencją krytyków Żurawca — na jego prowokacyjności, na dynamice intelektualnej i artystycznej, czyniącej utwór eksperymentalny czymś na tle literatury danego okresu nowym i wyjątkowym. Tej nowości i wyjątkowości utwory Żurawca (poza „Listem do kardynała Spellmana") rzeczywiście nie posiadają. Stwierdza to zresztą w swym pogrzebowym eseju sam Lichniak. Niemniej coś w tej dyskusji pominięto, coś przemilczano. Przemilczano właśnie wyraźną zarówno w prozie, jak i w poezji Żurawca intencję praktycznego określenia postawy pisarza katolickiego wobec problematyki naszej nowej rzeczywistości polityczno - społecznej. Zadowolono się tym, że eksperyment za mało jest eksperymentem, że zbyt przypomina „normalną literaturę", stwierdzono, iż nawet w granicach tej normalności Żurawiec nie jest żadną rewelacją. Przyjmijmy, że opinia ta jest stuprocentowo słuszna. Nie zmieni to w niczym faktu, iż niepodjęcie dyskusji merytorycznej nad centralnym dla Żurawca zagadnieniem: „pisarz katolicki a współczesność" — jest albo świadectwem niezrozumienia głębszych warstw problematyki „Cierpkich winogron", albo też dyskretnym ogłoszeniem *désintéressement* wobec tego rodzaju spraw jako już pozaartystycznych.



rys. Gabriel Rechowicz

Pozaartystycznych? Tym pojęciem może się posługiwać zatabaczony filolog - wiatrolog albo talmudysta - formalista, gdy chce pozbyć się natrętnych faktów, z którymi nie wie co robić. Mówi wtedy, że jego „przedmiot badań" jest taki a taki i wobec tego wszystko, co się nie da określić w ten a w ten sposób, po prostu dla niego nie istnieje. Dla artysty „przedmiotem badań" jest cały świat. I dlatego musi on umieć odnajdywać utajony w każdym fragmencie tego świata potencjał estetyczności, walor materiału sztuki. Krytyk z prawdziwego zdarzenia, krytyk-artysta, nie może „załatwić" książki stwierdzeniem, że to właściwie nie literatura, ale polityczna publicystyka. Polityczna publicystyka! E, moi drodzy, nie bądźcie tacy wytworni! Nie udawajcie, że wam nie w smak to, z czego więksi od was robili arcydzieła (Sofokles — „Antygona", Arystofanes — „Ptaki", „Rycerze", Dante — „Boska komedia", Mickiewicz — „Dziady", Słowacki — „Kordian", „Beniowski", Krasiński — „Nieboska"). Nie ma co zżymać się i wzdrygać, bo w całej literaturze światowej aż się roi i trzęsie od polityki.

ZRESZTĄ dajmy spokój polityce. Nie ona jest w tym wypadku najważniejsza. Gdyby Żurawiec pisał o sporcie, miłości, pracy zawodowej, filozofii Kanta, sytuacja pozostałaby w zasadzie taka sama: chodziłoby także o podjęcie rozprawy z autorem na jego własnym terenie, o odkrycie i zbadanie jego najbardziej zasadniczych rezerw myślowych, a nie o szturchanie go dlatego, że — dajmy na to — mecz piłki nożnej można było opisać bardziej emocjonująco, niż on to zrobił. Może bowiem okazałoby się, że schematyczność opisu była mu potrzebna właśnie ze względu na założenia utajone, przemilczane w dziele, a przecież pulsujące w nim jako jego podziemny nurt. Wyrobienie w sobie zdolności docierania do tych podziemnych nurtów, to konieczność dla krytyka, który chce być czymś więcej niż informatorem publiczności i upoważnionym przez nią oceniaczem książek. „Są dwa rodzaje krytyki — powiada Goethe — jedna niweczy, druga tworzy. Pierwsza jest bardzo łatwa, gdyż wystarczy ustanowić sobie w myśli jakąkolwiek miarę, jakikolwiek wzór, choćby najbardziej ciasny, a następnie śmiało zapewnić, że dane dzieło sztuki nie przystaje doń, że jest zatem nic nie warte i, uważając rzecz za skończoną, oświadczyć bez ogródki, że wymagania krytyki nie zostały zaspokojone, i w ten sposób nie czuć się zobowiązanym do jakiejkolwiek wdzięczności względem artysty. Krytyka twórcza jest o wiele trudniejsza; pytanie jej brzmi: Co autor zamierzał? Czy rozumny i rozsądny był jego zamiar? I w jakim stopniu udało się autorowi wykonać go?".

Zamiar... Chodzi tu, oczywiście, o zamiar rozumiany jako pomysł artystyczny, jako centralna wizja dzieła, wyznaczająca rodzaj i metody jego realizacji. Nie można jednak określić dokładnie zamiaru pisarza pozostając na zewnątrz utworu, ograniczając się do opisywania go i ściśle pojęciowej analizy wygłaszanych przez autora twierdzeń. Często przecież takie „oficjalne" *exposé* to szyfr, który można odczytać jedynie za pomocą psychologicznego doświadczenia, polegającego na rekonstruowaniu w sobie zamiaru autora jako konkretnego ludzkiego przeżycia. Lipspowska *„Einfühlung"* nie stanowi bynajmniej uniwersalnego klucza do zagadnień estetyki, ale bez maksymalnego rozwinięcia w sobie zdolności „wczuwania się" w tekst krytyk pozostanie tylko opisywaczem, oceniaczem, tak jak artysta pozbawiony zdolności „wczuwania" własnych treści psychicznych w przedmioty swoich zainteresowań pozostanie tylko reporterem albo beletryzującym propagandystą. Bez umiejętności jak najbardziej intymnego współżycia ze światem zewnętrznym nie może powstać wielkie dzieło sztuki, bez umiejętności jak najbardziej intymnego współżycia z dziełem nie może powstać jego twórcza i ważna humanistycznie krytyka.

Walka o taką właśnie krytykę jest dla mnie sprawą jak najbardziej pasjonującą, grą na pewno wartą świeczki. Dlatego też tak zafrapował mnie esej Lichniaka. Autoreferat pisarza, to niesłychanie cenny materiał dla krytyka. Cenny, oczywiście, nie wprost, jako obiektywne i miarodajne przedstawienie „istoty" dzieła, ale jako dokument psychologiczny ułatwiający zrozumienie mechanizmu twórczości danego pisarza. Niestety, nasi autorowie nie lubią autoreferatów. Tłumaczą się zazwyczaj arcynaiwnie, że to przecież „nie wypada", że „dzieło mówi samo za siebie". Zaproponujcie komukolwiek z naszych „wybitnych" i „cenionych", żeby napisał lub powiedział coś o sobie, a stary koń zacznie się krygować niczym osiemnastoletnia panienka wobec swego adoratora i pleść godne jej niedorzeczności: „Nie wypada", „tego się nie robi", „to by było nieładnie". Cóż, u diabła! Literatura to nie salonik cioci Jadzi, ale warsztat ciężkiej, poważnej, odpowiedzialnej pracy. Nie możemy i nie powinniśmy rezygnować z niczego, co pozwoli nam lepiej i dokładniej zorientować się w specyfice naszej roboty, w jej związkach z życiem i osobą twórcy, w jej zazębieniach ze światem zewnętrznym, w sposobach czerpania z tego świata i przetwarzania zdobytego tą drogą materiału. Taka rezygnacja, kierująca się względami czy to na jakiś przedpotopowy *savoir-vivre*, czy też na równie przedpotopową legendę o poecie - wieszczu, któremu nie wolno się zniżyć do mówienia normalną, ludzką prozą o własnej twórczości — to byłby kompletny absurd.

LICHNIAK nie tylko podejmuje tę tak bardzo u nas niepopularną tradycję autoreferatu, ale nawet przechodzi od defensywy (wyjaśnianie i komentowanie swoich utworów) do ofensywy: do polemiki ze swymi prześladowcami — do antykrytyki. Z antykrytyką spotykamy się u nas częściej niż z autoreferatem, trzeba jednak stwierdzić, że sprowadza się ona zwykle do urągania krytykom, że to — płazy przyziemne — nie zrozumieli wieszcza, nie docenili jego orlich lotów, że chcą go zniszczyć, skompromitować w oczach publiczności, ale przyszłe pokolenia i tak jemu, a nie im będą stawiać pomniki. Oczywiście, trudno takie wątrobiane ekspektoracje traktować serio. Z psychologicznego punktu widzenia nawet te popisy autorskiej megalomanii mają pewną wartość dokumentarną, intelektualnie jednak są zupełnie jałowe. Lichniak nie poprzestaje na takiego rodzaju atakach (choć jest w nich sprytniejszy, niż bywają na ogół potykający się ze swymi Zoilami kochankowie Muz, bo wekslu je zagadnienie na tor „zasadniczy": że to niby występuje nie w imieniu własnym, lecz jako „bojownik sprawy", która ucierpiała wskutek niedocenienia jego utworów; jest to chwyt cokolwiek demagogiczny, bo ostatecznie każdy artysta mógłby bez wielkiego trudu wyszukać sobie jakąś uzasadniającą i sankcjonującą jego twórczość „sprawę" — ale to już właściwie zagadnienie z zakresu psychologii antykrytyki, musimy więc odłożyć je do sposobniejszej pory). Lichniak próbuje analizować i wyjaśniać stanowisko swoich przeciwników i w ten sposób dowodzić ich niekompetencji w wyrokowaniu o Żurawcu. Jest to metoda jak najbardziej trafna i skuteczna: pokazać, że zna się racje przeciwnika, że się je w pełni rozumie, ale że albo samemu dysponuje się takimi, w których tamte mieszczą się jako cząstkowe i wtórne, albo się już w ogóle wyrosło ponad nie jako nad zbyt prymitywne i mało przydatne przy precyzyjniejszej robocie intelektualnej — czyż to nie równa się pewnemu i absolutnemu zwycięstwu? I od tej strony esej Lichniaka jest szczególnie ważny: pokazuje mechanizm antykrytyki w jej najbardziej celowym i skutecznym działaniu.

I wreszcie to, co najważniejsze: dopiero Żurawiec zdekonspirowany stał się naprawdę interesujący, stał się z a g a d n i e n i e m — i to zagadnieniem godnym poważnej, szczegółowej dyskusji. Do tej pory był widmem, pseudonimem; teraz stoi przed nami jako k r e a c j a a r t y s t y c z n a, jako wzorcowy model pewnej postawy pisarskiej. „Wiec w środku człowieka", „Cierpkie winogrona" i „Dekonspiruję Żurawca!" ukazują się nam jako trylogia, której najważniejszą i myślowo, i literacko częścią jest właśnie utwór ostatni. Mówię „utwór" nie tylko dlatego, że traktuję omawianą wypowiedź Lichniaka jako esej, a nie jako artykuł publicystyczny, lecz również dlatego, że w eseju tym dostrzegam preformę nowego rodzaju noweli, noweli wybitnie zintelektualizowanej, niemal zupełnie oczyszczonej z fabularności „życiowej", mającej natomiast za swój przedmiot przygody i kryzysy myślowe, a za cel — możliwie najbardziej wyrazisty i precyzyjny rysunek pewnego typu postawy umysłowej, pokazanej w akcji, w dramatycznych zapasach z wielkiej miary i wagi konfliktami intelektualnymi. Postacią z takiej właśnie noweli, naszkicowanej mimochodem w pogrzebowym eseju, jest dla mnie Lichniakowy Żurawiec.

Jako żywy pisarz interesował raczej pośrednio swymi zamierzeniami i intencjami, w daleko zaś mniejszym stopniu dokonaniami. I właśnie ten brak poważniejszych dokonań artystycznych zepchnął dyskusję o „Cierpkich winogronach" na ślepy tor, dyskusja zaś nad daleko ciekawszym literacko „Wiecem w środku człowieka" w ogóle się nie zaczęła. Teraz jednak przybył jeszcze jeden element dyskusji: sam Żurawiec. Jego najbardziej nawet nieudane utwory nabierają obecnie innej wymowy, stają się fragmentami jego fikcyjnej biografii, etapami jego walki o zrealizowanie swojego ideału sztuki. Dyskusja zostaje w ten sposób umiejscowiona w samym warsztacie pisarskim, w kręgu zmagań się artysty z otaczającym go światem i słowem, które ma ten świat wyrazić. Powiem wręcz, że teraz dopiero ustalony został właściwy punkt wyjścia do dyskusji nad Żurawcem.

Jego rola inspirująca dla współczesnej literatury katolickiej, rola prowokatora i eksperymentatora bynajmniej się nie skończyła, ale dopiero się zaczyna. I dlatego, chociaż byłem na stypie, miód i wino piłem, mów pogrzebowych słuchałem, twierdzę stanowczo, że Żurawiec nie umarł. A przynajmniej — jak to mawiał pewien jego rzymski kolega po piórze — nie wszystek umarł.

Stefan Lichański

ANNA MORAWSKA

TROSKA

„KAZAŁ powiedzieć, żebyście zaczekali na bramie. Zaraz tam przyjdą". — „Dobrze. Dziękuję". Strażnik wsunął telefon do dyżurki i szybko zatrzasnął okienko. Zaszło od razu perlistą parą. Był cierpki, poranny mróz, błękitnawy i ostry jak żyletka. Przez podeszwy wyczuwało się twarde grudy zmarzłej gliny. Bramą do kombinatu przechodzili z rzadka, nie spiesząc się, jacyś ludzie tutejsi. Wielki, rubaszny szofer w rozpiętej baranicy przetoczył się z hucznymi przekpinkami od ciężarówki do dyżurki strażnika i słychać było jak wykłócają się o jakiś świstek z bazy transportu. Górą, głośnikami, turkotała skrzypiąc i chrobocząc bzdurna melodia walczyka.

Było zimno, więc przeszłam parę kroków wzdłuż drogi, aby znów — jak tylekroć już w Nowej Hucie — wzdrygnąć się mimo woli wobec zwalistej, rozchełstanej brzydoty tego miejsca. Tego miejsca, czy tego miasta?

Aż po horyzont brudno żółtawa rozległość gliny, zmiętoszona konwulsyjnymi wybrzuszeniami wykopów. Sterty pokładów, rur, poskręcanego reumatycznie żelastwa, przewalające się na pozór byle jak i byle gdzie, rozwłóczone strzępami niezamierzonego bałaganu po stromych wzdęciach i rozpadlinach gliny, fundamentach, po wąskich, znaczonych z rzadka kawałem cegły lub deski ścieżynach, wycelowanych na skos planowych ulic, gdzieś na przełaj.

Wśród sfałdowanej płasko golizny żółtego błota, popstrzonej gdzieniegdzie brunatnymi wyrzutami baraków — wielkie kadłuby bloków mieszkalnych, surowe jeszcze, rozparte ceglasto, zbite tu i ówdzie w zarysy ulic i placów, gdzie indziej oddalone, rozsiadłe tymczasem samopas, obrosłe porzuconymi rusztowaniami i resztkami budowy.

Miasto nie przyjęło się tutaj jeszcze, choć posadzono już domy. To wciąż przede wszystkim popas przy kombinacie. Kiedyś będą tu logiczne, szerokie ulice, zieleńce, parki, przestronne boiska. Ale dziś — jakieś gigantyczne TYMCZASEM — skupione bezwzględnie na tym, co dopiero się staje.

Kiedyś będzie to miasto dojrzałe, świadome siebie, ciągnące soki materialnego dobrobytu ze swej przemysłowej potęgi i przekształcające je w specyficznie własną urodę ulicy, domu, w nową kulturę rozrywki i odpoczynku. Dziś, dla obojętnego przechodnia, to wciąż jeszcze olbrzymie obozowisko, gdzie nocuje się, by wstać i budować, budować, budować... Nie trzeba nigdy chodzić tędy obojętnie. Dla niecierpliwych, dla tych, co słyszeć nie umieją, „jak trawa rośnie" — to na razie spacer niewesoły. Trzeba patrzeć dość uważnie, słuchać dość serdecznie, aby wyśledzić nierówne jeszcze, lecz żywe tętno dojrzewającego miasta.

W zawrotnym tempie nauczono tu ponad 70 tysięcy ludzi wspaniałej, sprawnej pracy maszyn, mózgów i rąk. Umożliwiono im dobre zarobki. Nauczono ich budować domy, więc zbudowali je. Ale inna, dłuższa i niełatwa jest wiedza dojrzewania miasta — wiedza alchemii kultury. Więc teraz oto, po kilku latach dopiero, zaczynają tu ludzie coraz powszechniej uczyć się „niepracowania". Dopiero teraz uczą się wydawania swoich zarobków; spędzania wolnych dni.

Tutaj przecież, w tym mieście, gdzie nieróbstwo wieczorów nudnych a tłumnych wybucha co chwila w awanturę — garstka „szaleńców" zbudowała dwa lata temu pierwszy teatr amatorski; własnymi siłami, po nocach. Tu, w tym mieście o kilkunastu pustych do niedawna świetlicach i nieodmiennie pełnym, wrzaskliwie rozpijaczonym Gigancie — inny zespół amatorski, pracujący w jednopiętro zajmującym Dzielnicowym Domu Kultury, wystawił na zeszłorocznym Festiwalu sztukę „Juliusz i Ethel" Leona Kruczkowskiego, wstrząsając krakowską widownię prostotą głęboko ludzkiego wzruszenia. Nowa Huta, to miasto o zadziwiającej skali możliwości, gdzie początki jakiegoś artystycznego zamierzenia nieraz bywały skazane na żmudną próbę sił, na nieporozumienia, tułaczkę po nieopalanych szopach, aby potem wytrysnąć nagle fontanną sukcesu. Właśnie w tym mieście zapalają się i gasną nowe zespoły amatorskie: teatralne, recytatorskie, pieśni i tańca; przepływają i odpływają cykle odczytów, imprez, estradówek. Tu po kilku miesiącach prób, w płaszczach, w jakimś zimnym baraku, po dziesiątkach przesunięć w obsadzie, zatargów z „czynnikami", przygotował sztukę „Jak hartowała się stal" zespół amatorski „Hutnik". „Mój" zespół, z jego kierownikiem bowiem umówiłam się dziś właśnie pod bramą kombinatu. Mam asystować przy oglądaniu przeznaczonej dla zespołu, pięknej, „prawdziwej" sceny i różnych „apartamentów" w ogromnym Domu Młodego Robotnika, którego centrum ma zająć Dom Kultury. Oby „Hutnik" wytrzymał ten sukces! Bywały tutaj zespoły, które właśnie sukcesu nie wytrzymały. Pieśń poczęta w wytrwałej trosce załamywała się na tej przedwczesnej nucie sukcesu i często rozsypywała się w troskę z powrotem. Lecz zespoły powstawały od początku. W szopach, z niczego. Bo to jest najbardziej zdumiewające z miast, spartańsko nieraz oschłe w swym pracowitym zapamiętaniu i hojne jak Ateny w szczodrobliwości raz rozżarzonego entuzjazmu.

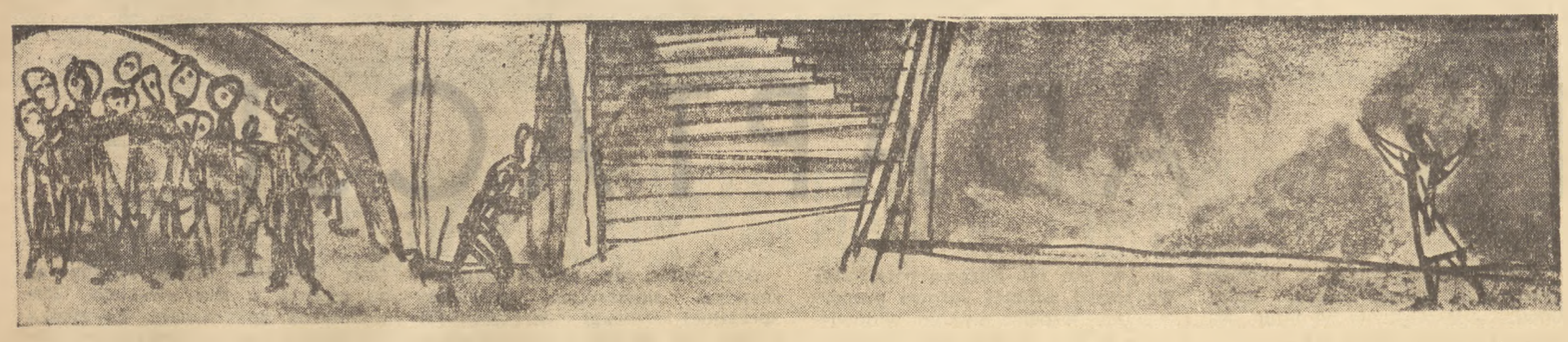
Nie jest to miasto spokoju, miasto stateczne i ostrożne, wrośnięte mocno w sędziwy, wypróbowany grunt. Nawet fizycznie jest tu jeszcze obozowisko, ale pod rozwaloną gliną usypisk — zapuszczają korzenie zieleńce. Jej kultura rodzi się w zrywach gwałtownych i nierównych. Jeszcze jest tu brzydkie „miejsce postoju", a już piękne, mądre miasto zaczyna żyć.

„DOKĄD to?" — „O, i pan też?" — Krakowski plastyk i scenograf „Hutnika" E. Bożyk ma niecierpiące zwłoki nowiny. Zespół dokonał już wyboru następnej sztuki. Bożyk, drobny, czarny, ruchliwy i zachwycony, opowiada mi w podnieceniu jej treść. Godny podziwu jest zasięg działania niekłamanej pasji. Jesteśmy parą rozgrymaszonych, krakowskich malkontentów teatralnych. „Nasz" zespół, to grupa niewyrobionych, początkujących przeważnie amatorów. A przecież — niesposób wyrwać się z kręgu ich entuzjazmu. Cóż dziwnego w tym, że w młodym, chłonnym, gorącym mieście scena i chór, to brygady szturmowe kultury?

Nadchodzą nasi znajomi z „Hutnika" i grupa ludzi z partii, kombinatu i dyrekcji. Idziemy razem do Domu Młodego Robotnika, na przełaj, w suchą rzeźkość mroźnego dnia, przeskakując po drodze sterty cegieł, rozpadliny, wertepy. Chrupie cichutko szklisty szron na twardej glinie. Trudno z początku przełamać skorupkę obcości, niezrozumiałych spraw miejscowych, stylu pracy tutejszego codziennego dnia. Ale oni należą przecież tu, więc tu trzeba ich poznać naprawdę i do reszty. Tu leży tajemnica tej zdumiewającej postawy życiowej, która pozwala im mówić po prostu: „trzeba zaraz zaczynać próby. Już dwa tygodnie „marnujemy" właściwie czas...". „Marnujemy czas!". Przypominam sobie rozkład dnia aktorów z „Hutnika".

Dwudziestoparoletni Turlej, czarny, chudy, wymizerowany, na wpół naburmuszony i na wpół kpiący. Dobry Pawka — hardy, spode łba patrzący, porywczy. Poza sceną od godz. 8 do 16 jest urzędnikiem w księgowości. Gdy przestanie już „marnować czas" — od godz. 16 do 18 będą próby. Od 19 do prawie 22 przedstawienia „Stali". O 23 odchodzi z Krakowa pociąg do domu — do Bochni. Pyszna pora na naukę nowej roli. Żeby zdążyć z Bochni do pracy w Nowej Hucie trzeba codziennie wstać przed piątą rano. Podobnie żyje młodziutki S. Wróbel — na scenie ciepły, promienny Sieriożka. Chłopiec również przyjeżdża z Bochni. Inaczej Anna Knebloch, milutka pensjonareczka Tonia, która po przedstawieniu idzie prosto do nocnej pracy. To się nawet podobno „komuś tam" nie podoba i kto wie, jakby jeszcze było, gdyby nie to, że w pracy tej jest przodownicą.

Widzę sześćdziesięciokilkuletniego zaopatrzeniowca z kombinatu, który gra Dolinnika. Gra? Czy nazwać to trzeba jakoś inaczej? Wychodzi na scenę codzienny, prosty i ani gest, ani słowo, nie różnią się tu od słów i gestów tego, który ściska mi potem rękę z uśmiechem radości. „Muszę jeszcze lecieć na zastrzyk" — mówi, pocierając ręką niegolone od tygodnia „dla roli" policzki. — „W dzień to ani rusz nie ma kiedy". — Patrzy chwilę na senny już po przedstawieniu nieład garderoby, na puste butelki po lemoniadzie, na drzemiących w oczekiwaniu na odjazd chłopców i powiada nagle, niespodziewanie świeżo i promiennie: „Tak mnie, wie pani, to życie raduje, tak codziennie na nowo raduje...". Znam jego dzieje, jedne z tych, które czytać lepiej w ludzkich twarzach niż w słowach. Dzieje czteroletniego sieroty, zbierającego na plantach skór-



rys. Krystyna Maślanka

JERZY BOGDAN KOS

Samotność

Dłonie twoje są małe
— słabe i kruche:
nie uniesiesz ciężaru życia.

A ramionami
przestrzeni szczęścia
s a m a
nie otoczysz.

Życie jak piasek
między palcami
przesypie się:
zabrudzi dłonie
do oczu wpadnie
pyłem cierpienia
i łzą opadnie.

Będziesz jak ślepiec
chodzić ulicą
pomiędzy ludźmi
— murów dotykać
przeliczać stopnie
znajomych schodów.
Będziesz jak ślepiec
iść ulicami
obcej planety.

Dziadek

Z palcami wrośniętymi w czoło
ze stopami zapartymi w ziemię
niesiesz ciężar na grzbiecie wygiętym
worek wielki sięgający nieba
a nad tobą burza chmury łamie
włosy drzew rozwiane na wietrze
przypływ czasu na brzegu zamazał
ślady których nadaremnie szukasz
znów zbolałe wypatrujesz oczy
a horyzont spokojny spokojny

jeśli chcesz to pomogę ci zanieść
do przystani worek twego życia.

Twarze

Gałąź gałęzi warkocz plecie,
drzewo nad drzewem się pochyla
— nad lustrem wody brwi swe czerni
wiewiórka ruda i płochliwa.
A chmury płyną, przepływają
w spokojnej wodzie powtarzane.
I miłość minie — nawet śladu
w wspomnieniach po niej nie zostanie.
Nasze odbite w wodzie twarze
gałąź potrąci i zamaże.

MIECZYSŁAW STRYJEWSKI

* * *

Otwieram okno. Biała gałąź
podaje piękno do pokoju,
trwożliwy cień tam pozostawia
i radość, którą trudno pojąć.
Sprawy dalekie są mi drogie,
podać ten wiersz jest myślą moją.
Śmieję się wtedy, gdy przychodzisz
na kilka godzin do pokoju.

Biały fartuch dobroci

Twój fartuch dobroci.
Najlepsza z wszystkich pociech.
W Twoich rękach szczęście ludzi.
Gdy kwiat uśmiechu rzucisz.
Pośród łacińskich nazw,
nadzieja największy ma blask.
Dla Ciebie ten wiersz pochwalny,
Dla Ciebie białej panny,
Ty biały fartuch zawiążesz,
Anielska panno z książek.

* * *

Przez różowe okulary
patrzę na ciebie, na kwiaty, na drzewa,
jabłoń wiosennie odziana
kwiatami, których nie ma...
Wszyscy tacy mi drodzy —
Kwiaty, Alina i motyl,
że trudno radość odróżnić
od nieustannej tęsknoty...
Życie chce szkiełka odebrać
aby utrudnić mi pościg
w drodze przez wiosnę, przez młodość
i zamiast jasnej radości
na rozpacz.
Różowych szkiełek nie oddam...

II Nagroda w Konkursie na reportaż

I PIEŚŃ

ki od chleba, sześcioletniego ogrodniczka u Freege'go przygarniętego na „kąt", przez jakiegoś kolejarza. Szkoła, którą trzeba było zmieścić oprócz tego, szkoła, do której drałowało się piechotą z 5 km, bo na tramwaj było szkoda. No i reszta tego życia. Logiczna. Aż po ten uśmiech w brudnawej, sennej garderobie: „tak mnie to życie raduje...".

Wszystkich pamiętam: Wanię, który mówił czasem tekst zamiast grać, a przecież nie było wątpliwości, że rozumie. Tylko jeszcze nie umie pokazać. I matkę Pawki, która na zarzut jakiejś chłodnej rezerwy w jej interpretacji odpowiada z niespodziewaną wnikliwością: „Możliwe. Na pewno tak. Ale ja byłam „wtedy" w Rosji. Ja tam takich jak Pawka widziałam. Więc się może zbyt przejmuję i wstydzę się grać...". Pamiętam kierownika zespołu, Nowaka, który gra niewielką rolę Sałomygi. Grubiańska pycha każdego słowa roli przetacza się przez salę. A w prawdziwym życiu jest tak: nogi przestrzelone w partyzantce, tkwi w nich jeszcze 14 odłamków ołowiu. Bolą nieraz. Trudno. I były jakieś poważne wady wymowy. Dykcja nie do przyjęcia na scenie. Więc ćwiczenia przenudne, długotrwałe, nieefektowne, noc w noc, w każdej wolnej chwili. „M i p i t" — bez końca. „Trzymałem to w tajemnicy — opowiada — a jak potem wyszedłem na scenę, nie poznali mojego głosu".

Wszystkich pamiętam; lepszych i gorszych aktorów. I podobnie dzielących się ludzi: wyzwolonych z natrętnego, lepkiego straszku przed trudnością, przed zmęczeniem, przed niewygodą. Ludzi, którym życie służy do tego, aby żyli ze wszystkich sił — nie zaś do tego, aby „znosić je" jak najostrożniej. Lepszych i gorszych aktorów nie trudno jest rozpoznać na scenie. Lecz po zastanawiającą tajemnicę tych ludzi trzeba było przyjść aż tu.

DOM Młodego Robotnika jest olbrzymi. Niektóre partie jeszcze niewykończone. Chodzimy bez końca po długich, mdlących lakierem piętrach, przełazimy po drabinie w gęstym lesie belek stemplowania. — „To się tylko zdaje, że jest tak samo". Bożyk zbiega żwawo, po raz czwarty, z samej góry. Zostawił gdzieś płaszcz. „Tamta sala jest przecież znacznie niższa. I może prędzej przyjdą, jeśli czytelnia będzie na dole". — Jest chytry w swoich kulturalnych „knowaniach". Niełatwo jest przyzwyczaić się do czytania, trudniej niż nauczyć czytać. Wszyscy zresztą przejęci są urządzaniem tej ogromnej, artystycznej pułapki, zainteresowani serdecznie i przewidująco. Kierownicy niektórych działów są nawet osobiście zachłanni i uparci jak dzieci. Wszystko „musi" być najpiękniej, najnowocześniej... „Zaraz, zaraz. A co to są kieszenie sceny?" — wypytuje cierpliwie młody, różowy blondyn, sekretarz POP, i widać, jak usiłuje rozważyć rzetelnie napierające ze wszystkich stron „konieczności". Każdy „coś okropnie ważnego" chce, budynek był planowany hotelowo i potrzeby Domu Kultury przerastają rzeczywistość. Są tu malutkie, trzyosobowe pokoje, nie nadające się na pracownie czy sale prób." A jest przepis, towarzysze, że nie wolno wybijać ścian". Wszyscy mają strasznie układne miny w tym momencie. Wybijają, naturalnie.

Potem jest jakiś ciasny pokój biurowy i znów to samo, na ogromnych, błękitnawych arkuszach planów. Lecą godziny. Ktoś przynosi bułki z kiełbasą. Jemy bułki. „Tu mi kaktus najpierw wyrośnie ty mój kulturalno - oświatowy — słyszę — zanim będzie w Domu Kultury choć jedno zakratowane okno". — „To ukradną". — „Wiem. Możliwe, że z początku ukradną". — Sekretarz Rady to czarniawy, nieogolony, do ostatecznych granic wymizerowany mężczyzna o trójkątnej, zapadniętej twarzy, z nosem absurdalnie załamanym do góry. W chwilach, kiedy się z nikim nie kłóci, obsuwa się najwyraźniej w jakąś apatię ostatecznego przemęczenia i przypomina wtedy świątka przy wiejskiej drodze. Zaraz jednak włącza się znów do dyskusji bystra, k śliwą ironią. — „Bardzo inteligentny chłopak. Prawnik. Był przedtem w sądownictwie w Krakowie..." — szepce mi ktoś. W sądownictwie? Między Grodzką a Noworolskim w Rynku? Nie potrafię go tam zlokalizować. Należy tu. Tkwi tu bez reszty, sarkastyczny, uparty, do półprzytomności, a traktuje też tę swoją Hutę po tutejszemu, rzeczowo i opryskliwie, jak osobistą własność.

Płyną godziny. Czas ma jakieś własne wymiary w tym mieście. Minęło już dawno południe, a nie słyszę, żeby ktoś „już musiał iść, niestety".

Ciągle przychodzą nowi ludzie. Często w jakimś przypadkowym interesie. I natychmiast również przysiadają się do stołu. Mają swoje zdanie. Wiedzą, że „Hutnik" to „cienka", precyzyjna robota, że trzeba mądrze postępować; niby ukradkiem, niby „od niechcenia"... „Zapomnieliście o szachach" — wypomina czyściutki urzędnik. — „A to przecież strasznie ważne: wszyscy tu grają. Jeśli przyjdą dla szachów, to już potem...". Urzędnik ów wszedł, aby zabrać swój płaszcz, lecz zostaje, by dopilnować sprawy. „A ping-pong?" — ktoś dopchał się po długim czekaniu do stołu. — „Chciałem powiedzieć, towarzysze — tłumaczy rozwlekle — że ping-pong to naprawdę dobry pomysł! O, stół tu się zmieści. I więcej jak po metrze zostanie z każdej strony". Jego palec okupuje bezapelacyjnie dawno już widać upatrzony kwadracik planu. — „Tak, po metrze! A przepisowo ma być po dwa metry z każdej strony!" — zakrzykuje go ktoś bystry i pewny siebie. Entuzjasta ping-ponga skupia się, by rozstrzygnąć jakoś ten dylemat i po chwili twarz rozjaśnia mu się szczęściem odkrycia. „Ma być dwa, towarzyszu? No to... nie będzie dwóch!" — obwieszcza z triumfem genialnie prosty wynalazek. „Nie będzie dwóch" — zgadzają się wszyscy, olśnieni.

Nie wiem kiedy i nie wiem jakim prawem utkwiłam także z łokciami na stole, broniąc swego zdania o bibliotece. Nikt oczywiście nie poczuł się tym dotknięty. Pracowałam kiedyś w bibliotekarstwie, miałam więc w ich oczach wszelkie podstawy żądać, domagać się i nalegać, aby szafy w domu kultury Nowej Huty miały wysokość przepisową. Tu — gdzie piętra prześcigają często dokumentacje; gdzie potrzeby wyrastają na

rys. Gabriel Rechowicz

gle ponad przepisy Miastoprojektu, gdzie garstka uwędzonych w dymie i bezsenności ludzi, klnąc na czym świat stoi, zjada na obiad cudzą bułkę, aby dalej rozplanowywać tysiące złotych — nie przyszłoby nikomu na myśl, spytać przygodną dziennikarkę, po co tu jest lub co ją może obchodzić biblioteka. Nie, tym ludziom nie pomieściłoby się raczej w głowie, że można odejść albo nie mieć nic do powiedzenia.

WYCHODZIMY wreszcie koło czwartej, w olśniewającą jak kryształ czystość marcowego popołudnia. Znam już smak życia ludzi, którzy są aktorami w sztuce „Jak hartowała się stal". — A pan skąd się tu wziął w Nowej Hucie" — pytam Nowaka po drodze do tramwaju. — „Z Poznania. Przyjechałem na wycieczkę i już zostałem". — Śmiejemy się. Nie dlatego, że to śmieszne, bo to w tym świecie jest najzupełniej oczywiste, tylko dlatego, że chcemy się śmiać beztrosko. Między nieotynkowanymi murami pędzi żwawy przeciąg. Musują z nas teraz słowa na wiatr, śmiech na wiatr, jak piórka mlecza rozdmuchiwane niefrasobliwie na leniwej, niedzielnej łące. Na dworze zserdeczniało tymczasem, rozsłoneczniło się, podmokło. Przystajemy na jakiejś uginającej się desce. „Nie stęskniła się pani za Krakowem?" — „Za Krakowem?" — cofam się o krok, aż deska po mojej stronie wydaje przeciągłe cmoknięcie, zagłębiając się w błoto. Przeskakuję pospiesznie na wysepkę z dwóch cegieł i kawałka żelaznej rury. — „A pan nie stęsknił się za Poznaniem" — pytam człowieka o szerokiej, jasnej twarzy. Wiem jednak — musiał tu wrócić ze swego statecznego miasta, w tę zawrotną arytmię, w trudny bałagan „postoju", gdzie po tępocie idzie szczytność. gdzie jeszcze kradnie się adaptery ze świetlic, a buduje nocami barak dla teatru, gdzie po „zahartowaniu stali" w zimnej szopie jest od razu hotel z marmurowymi westybulami, gdzie jak gdyby nic nie ma „w międzyczasie". Musiał tu wrócić jak Nowotny, jak Bożyk, jak tylu innych, którzy już teraz — tu należą.

„...Ale Kraków jest taki piękny, prawda?" — Czy prawda? — I jakże mu to wytłumaczyć bez sloganu — myślę bezradnie.

Stoimy znowu koło siebie na desce, wkoło butów robią mi się powoli krągłe jeziorka. — „Kraków to miasto życia osobistego" — mówię. — „A tu jest tak całkiem inaczej..." — „A jakże" — uśmiecha się skwapliwie i radośnie. Dziwię się: Partyzantka, praca społeczna, Huta. Skądby znał smutek życia prywatnego, właśniutkiego, jakiego-takiego?...

— „Podoba mi się tu" — mówię na pożegnanie, wskazując brodą lśniące odłogi gliny, rozkraczoną suwnicę i grupę hoteli „rodzinnych", nie ujętych jeszcze w perspektywę ulicy, ceglastych i brzydkich. Więc taka jest prawda o moim pięknym, starym mieście? Więc taka jest prawda o niechlujnym, rozchełstanym obozowisku? Nowak uśmiecha się wyrozumiale i gościnnie. Nawet by mu do głowy nie przyszło zdziwić się.

Anna Morawska

TADEUSZ KORDYASZ

ŁASKA

NALEŻAŁOBY mówić o niej językiem błyskawic, które rozpruwają niebo w czarną noc i oślepiającym pazurem wyrywają mrokom świat.

Należałoby śpiewać o niej głosami ptaków, które czuwają we mgle porannej i razem z promieniami jutrzenki pukają cicho do bram nowego dnia.

Należałoby nucić o niej powiewem wiatru, który rodzi się o wiosennym zmierzchu i zaledwie zdoła coś szepnąć liśćmi nadrzecznych trzcin.

Ale choćbym mówił o niej głosem ludzkim czy anielskim — niewiele o niej powiem. Jest niedotykalna, niewyrażalna, nie uchwytna. Przychodzi nie wiadomo skąd i działa nie wiadomo jak, a w jednym ułamku sekundy daje nam moc — moc synów Żywego Boga.

W teologicznych księgach wiele o niej piszą. Ochrzczono ją różnymi nazwami, podzielono na kategorie, wyznaczono stosowne funkcje, określono dokładnie skutki.

W końcu, zagubiony, pomyślisz, że może wcale jej nie ma... Może to tylko sama Miłość Odwieczna zieje tym ogniem, płonie tym światłem, przebija grube mroki naszych dusz, przelewa się przez nie i napełnia sobą? Może Miłość Samoistna jest tym magnesem, który przyciąga do siebie wszystko spragnione ciepła?

DZIWNE opowiadają o niej rzeczy. Nieraz sądy ze sobą sprzeczne wydają się równocześnie prawdziwe. Pewne jest, że atakuje ona każdego człowieka, który na ten świat przychodzi, nikogo nie omija. Każdego tropi bezustannie od kolebki, aż do grobu, znajduje wszędzie i wszędzie trafia palącymi strzałami. Nie ma takiej sytuacji, ani takiego miejsca, które by mogło nas przed nią uchronić.

A mimo swej celności i siły — nie zawsze zwycięża. Mimo, że wszechmocna, czasem wydaje się bezsilna. I nie wiadomo co bardziej jest nadzwyczajne: czy jej potężne i skuteczne ataki, czy nasza słaba i jeszcze skuteczniejsza obrona.

Pozwoliłem sobie porównać jej przybycie do strzał po to, aby zaznaczyć, że inne, zupełnie odmienne porównania, może lepiej ją obrazują. Chociaż bowiem jej najścia bywają gwałtowne, jest ona z natury niewypowiedzianie łagodna i pokorna. Jej ciche nawoływania ledwie muskają nasze uszy, niby głosy owiec, zagubionych daleko, wśród skał. Puka ona wprawdzie często do drzwi twojej izdebki, ale czyni to z nieśmiałością dziecka, które łatwo odpędzić. Bez trudu możesz ją zagłuszyć. Wystarczy ci zanucić jakąś piosenkę, otworzyć książkę, lub aparat radiowy. Przeważnie wślizguje się za tobą niepostrzeżenie. Będziesz z nią jadł i spał, odchodził i przychodził, będziesz z nią upadał i powstawał, nie wiedząc o tym wcale.

Zdarza się, że na naszych oczach ugina twardego karku kogoś, którego nigdy nic nie wzrusza. A obok inni, spokojni i prawi — dożywają lat swoich, jakby przez nią nietknięci. Niektórych szczęśliwców od niemowlęctwa już otacza swymi względami — na innych spada dopiero w przedostatnim tchnieniu. Jedni podkreślają jej wszędobylstwo, cierpliwość i nieustępliwość. Inni zwą ją nieobliczalną, kapryśną, utrzymując zuchwale, że i o niej da się powiedzieć: Łaska pańska na pstrym koniu jeździ. „Tak — dorzucają — jest ona bardzo miłosierna, ale nie bardzo sprawiedliwa". Czy nie wygląda to raczej na komplement?

Chociaż jej nie widzimy, nie słyszymy, nie wierzymy czasem w jej istnienie, jest bezsporne, że wszystko co nas spotyka na ziemi — to jej wyraz doskonały.

NIE rozumiejąc działania — jak mogę pojąć naturę rzeczy? Zrezygnowałem więc z definicji. Usiłowałem złapać ją chytrym słowem: „Promienie słońca" — wydawały mi się wyświechtane. Nazwałem ją przeto: oddechem gorącym Boga. Napisałem o niej: elektron boskości.

Ale i te metafory nie potrafią uzmysłowić mi jej. Promienie z najodleglejszych gwiazd, które docierają do ziemi, są wobec niej gruboskórne. Jest absolutnie duchowa, a nic tak silnie nie wiąże się z istotami materialnymi, jak ona. Jakkolwiek stworzona i skończona — wprowadza nas w bezpośredni kontakt z niestworzonym i nieskończonym. Jest kartą wstępu do królestwa Boga! Daje nam uczestnictwo w Jego naturze!

Gdyby człowiek dorosły wszedł do łona swej matki i urodził się z niej na nowo — byłoby to stokroć mniejszym cudem od tych, które ona codzień mnoży, choć działa harmonijnie z przyrodą i jest sprawą zupełnie normalną. Ona to odradza nas do wspaniałego i nieprawdopodobnie nowego życia, jest zarodkiem, ziarnem naszej nieśmiertelności, absolutnej wiedzy, nieskończonej miłości. Ona to jest najmocniejszym fermentem chrześcijaństwa.

Dzięki niej właśnie spełnia się kusząca obietnica demona, która tak upoiła naszych prarodziców przed wiekami: stajemy się naprawdę „jako bogowie". Wkraczamy w nią w wewnętrzne życie boskie, w nadludzką harmonię, światło i moc, nabieramy sposobu bycia i postępowania, naturalnego tylko dla Boga, dla Trójcy Odwiecznych Osób.

Jaki honor, jakie dobrodziejstwo, jakie dary można z nią porównać? Cóż przy niej znaczą zdrowie i piękność, geniusz i bohaterstwo, potęga i miłość, szczęście i sława...

W CHWILI gdy staje się naszą własnością, zastygają w podziwie anielskie hufce; oto Ulepiony z Mułu Ziemi, zasiada ze swoim Stwórcą na tronie, podobny Mu przez nową, nadprzyrodzoną naturę.

Może ten właśnie ostatni paradoks będzie właściwą definicją? Nie — taką jej nie uwięzimy nigdy. Należy przecież do Boskich intymności, jest tajemnicą, jak każda rzecz, która Go bezpośrednio dotyka. Wszystko więc, co o niej mówię, mieści się ciągle w jednym słowie: ona jest łaską. ŁASKĄ SAMEGO BOGA.

Nie mam, nie mam czym jej określić, ja, który bez niej byłbym niczym! Odpychałem ją kiedyś całą siłą, nie wierząc w jej istnienie. Teraz trzymam się jej kurczowo, chociaż nie jestem jej godzien.

Byłem już tylko żywym trupem, gdy Łucznik wziął mnie na cel. I rana musiała być śmiertelną, aby śmierć odstąpiła ode mnie.

Mówią, że nie można żyć z grotem w sercu — ja drżę, aby go nie utracić. Bo wiem — gdybym wyrwał go z siebie, umarłbym z upływu krwi.

Tadeusz Kordyasz

ZYGMUNT FALKOWSKI

PRZECIW ADAPTACJI

1.

SPRAWA jest taka. Po dłuższym milczeniu i, jak powiadają, wewnętrznym zmobilizowaniu, Teodor Dreiser w 1925 r. wypuścił w świat T r a g e d i ę a m e r y k a ń s k ą. Fama głosiła, że temat nastręczył się z informacji dziennikarskiej o wyprawie dwojga młodych ludzi na odludne jezioro. Sielanka, jakich wiele. Nazajutrz jednak stwierdzono, że młodzi utonęli. Sielanka zmieniła się w tragedię. Po wyłowieniu zwłok kobiety daremnie szukano zwłok jej towarzysza. Młody człowiek przepadł. Czyżby zbrodniarz? W takim razie któż to był taki? Jakie pobudki zbrodni? I Teodor Dreiser odpowiedział na te pytania masywną trylogią, znaną z przekładów naszemu czytelnikowi.

Pisarz radziecki, Bazylewski postanowił T r a g e d i ę a m e r y k a ń s k ą przystosować do użytku teatru. Sporządził scenariusz w dwunastu obrazach. Dosyć nieszczęśliwie urozmaicił fabułę własnymi pomysłami. Jego Clyde Griffiths nie ginie na krześle elektrycznym tylko żeni się z Sondrą Finchley. Co za przyczyna takiej ekwilibrystycznej zmiany losu? Nonsensowna. Clyde'a wybawiają z więzienia i chronią przed słusznym wyrokiem śmierci milionerzy, ci milionerzy, których łączność z przestępczym młodzieńcem była tak luźna, że po jego kompromitacji myślą o nim akurat tyle, co o zeszłorocznym śniegu. Chodzi im najwyżej o zatarcie wszelkich śladów znajomości. O nic więcej. W dodatku mamy wznowioną bajkę o milionerze z czyścibuta, bo tak przecież Bazylewski pokierował karierą Clyde'a Griffithsa. Widzimy go na ślubnym kobiercu z uszczęśliwioną Sondrą Finchley. Wprawdzie minę ma ponurą, trudno bowiem natychmiast wyrzucić z pamięci zbrodnię, ale swego dopiął. Ocalał zaś w sposób równie niedorzeczny jak pomysłowy. Bazylewski zamiast Clyde'a sadza na krześle elektrycznym bezrobotnego Artura Kinsellę. Po prostu deus ex machina.

Jak widzimy, przeróbka raczej niefortunna. Teatr solidnie się z nią nabiedził. Ale to bieda, że tak powiem, nieco prywatna: gustu reżysera i kierownictwa artystycznego. Wyniki mogły ją powetować. Istotnie, przedstawienie po żmudnej pracy reżysera, zespołu i dekoratora wypadło zastanawiająco. Drobiazgowa cyzelacja każdej sceny, wkład energii reżyserskiej olbrzymi, dekoracje wprost świetne. Mimo to — fałsze sytuacyjne, zgrzyty stylowe, charaktery niedonoszone. Jakość wysiłku nie okupiła jakości rzeczy. Zło tkwi w istocie rzeczy: epika (a więc i powieść) jest nieprzetłumaczalna na język teatru. Wbrew temu czyni się próby, aby ją gwałtem przetłumaczyć.

2.

PRAWIDŁA dowodzą wyrobionego poczucia granic, a w teatrze zakreśla się granice zjawiskom oraz zdarzeniom przez regularność zbędną w swobodnej opowieści epicznej. Epika i dramat są tedy nienaruszalne w swej odrębności. Oto miąższ rzeczy. Hierarchia gatunków, ład naturalny. Sztuka stoi tym ładem i pada, gdy on się zachwieje. Horacy wyśmiewa malarza, który by z ludzką głową połączył kark koński, a do tułowia wetknął pstre pióra. Wprawdzie doradza również, aby dramaturg zamiast ślęczyć nad wynajdywaniem nowej fabuły po prostu wątki pożyczał z *Iliady*: *„lepiej zrobisz, gdy rozłożysz na akty poemat o Troi, niżbyś miał pierwszy przedstawiać rzeczy nie znane i nie wypowiedziane przedtem“* (L i s t d o P i z o n ó w), ale jednocześnie wymaga, żeby tę pożyczkę spłacać w należytych walorach, bo dramat to dramat, a epika to epika. Arystoteles, czciciel Homera i teoretyk tak bliski powstaniu tragedii greckiej zdecydowanie odciął od siebie te dwie dziedziny: *„Należy wreszcie, o czym już wspomniałem, ciągle pamiętać o tym, by nie układać tragedii na sposób epiczny. Przez „epiczny“ rozumiem układ wielowątkowy, jakby ktoś np. materiał Iliady opracował w jednej tragedii“*. (Poetyka Bibl. Narod. nr 57, str. 38, 39).

Jeżeli Racine wybaczał w swym wstępie do B e r e n i k i niektórym czytelnikom obojętność dla Sofoklesa i dla „prawideł teatru“ ja, niestety, czuję trwałą urazę do Bazylewskiego, że wbrew prawidłom teatru trzytomową powieść Teodora Dreisera T r a g e d i a a m e r y k a ń s k a skurczył do dwunastu obrazów widowiska, lekceważąc niewymierność epiki i dramatu. A drugie „niestety“, które mi tutaj wtóruje to fakt, że nasz reżyser, Jakub Rotbaum, pociągnął za Bazylewskim jego mylnym tropem, chociaż u twórców i znawców sztuki dramatycznej łatwo było znaleźć zbawienne przestrogi. Fryderyk Hebbel wyraźnie sprawę rozgranicza: *„dramat przedstawia proces życia sam w sobie, gdy epika czyni to z dystansu sprawozdawczego“* (Mein Wort über das Drama). Dramat jest koncentracją zdarzeń, ich uwspółcześnieniem niejako „na oczach widza“, epika ich rozrzutem w czasie i przestrzeni. Dlatego dwie jedności miejsca i czasu uzasadniała nie kalkulacja lecz doświadczenie, jakkolwiek późniejszy, szkolarski fanatyzm tzw. klasyków ten jasny pewnik zaciemnił. Z tych cech wypływa wzajemna nieprzekładalność dramatu na epikę i epiki na dramat, co metaforycznie ale trzeźwo określił Fryderyk Nietzsche: *„Dramat jest zatem apollińskim uzmysłowieniem dionizyjskich poznań i działań i oddzielony jest przeto jakby niezmierną przepaścią od eposu“*. (Narodziny tragedii, rozdz. 8).

Zresztą wiadomo z praktyki twórczej, że epicy przeważnie źle się czuli w skórze dramaturgów i na odwrót. Rzadkie amfibie w guście Maksyma Gorkiego — to są wyjątki, które potwierdzają regułę. Od nich bowiem słyszymy najgorętszą obronę samodzielności dramatu. Tym razem nic w tym nie ma ze spekulacji, sama najczystsza prawda warsztatowa. Walka Wiktora Hugo z okazji H e r n a n i e g o i z publicznością i z aktorami (np. z panną Mars o słowo „konkubina“) stanowi pokaz energii skupionej na tym właśnie temacie. Szkice dramatów i szkice powieści u Gorkiego reprezentują dwie całkiem różne metody kształtowania substancji twórczej. W słusznie podziwianym pierwszym rzucie dramatu N a d n i c tkwił kompletny zalążek dzieła: postacie, atmosfera, koloryt lokalny. Dom noclegowy, duchota, barłogi, długa, nudna zima. Ludzie ze strachu zezwierzęcili, stracili cierpliwość i nadzieję i wyczerpani cierpieniem, zwodząc jeden drugiego, filozofują. Każdy stara się dowieść drugiemu, że jeszcze jest człowiekiem... Przyszła policja. Tego i owego zgarnęła na posterunek i barłogi zasypiają; tylko pątnik - dziadowina spełza wśród ciszy z pieca, wyjmuje ze swojej torby woskowy ogarek, zapala go i zaczyna żarliwie się modlić. Gdzieś z barłogu wysuwa się głowa Tatara, który mówi: — Pomódl się za mnie. Na tym się kończy akt pierwszy.

Opuszczono tutaj sylwetki mieszkańców schroniska: prawdziwe szkice węglem, paroma grubymi kresami wydobyte postacie. To już, doprawdy, telegraficznie skąpe notaty scenografa. Epik wykroiłby stąd materiał na sporą nowelę.

Tak wygląda warsztat dramaturga. W szkicowniku Fryderyka Schillera, obejmującym zarysy kilku dramatów, widać jak zadzierzgają się węzły konfliktów, jak rozgałęzia się akcja, organizuje całe unerwienie dramatyczne. Z tragedii o Dymitrze - Samozwańcu zostały szczątki. Poeta nie zdążył jej wykończyć. Przechowało się jednak 191 stronic zbitego druku szkiców, planów, studiów do charakterów działających osób, do sytuacji, jedne pomysły wypierają drugie, wzrasta tempo pracy, kipi dramatyczna wizja epoki. Z całym naciskiem trzeba powiedzieć: dramatyczna. Ponieważ, czytamy zaraz na pierwszej karcie szkicownika, że akcja jest wielka i bogata i obejmuje cały świat okoliczności, trzeba więc śmiałym i mocnym krokiem zmierzać do najbardziej ważnych momentów. Każdy ruch musi wydatnie posuwać akcję naprzód. Tymczasem epik może sobie pozwolić na odpoczynek w epizodach, na zwolniony bieg zdarzeń, na rozkosze krajobrazów i opisów.

Wreszcie trzeba nie zapominać o tej nieudolności epików, gdy zabierają się do dramatu. Potknął się przy tej sposobności i Teodor Dreiser. Jego próby dramatyczne wydały plon wielce mizerny. Ale nie tylko Dreiser. Balzac, potężny Balzac, liczy w swym dorobku pięć utworów dramatycznych. Wszystkie rozsadza nadmiar szczegółów zmagazynowanych przez tego giganta obserwacji. Te dramaty — to jakby zbyt szczupłe ubiory na muskularnej, krępej osobie. Pękają w szwach. Zresztą na początku swojej kariery, po odczytaniu w gronie rodzinnym tragedii C r o m w e l l Balzac utwierdził się w przekonaniu, że „tragedie to nie jest mój zawód“.

Nieprzenośność wartości z jednej dziedziny do drugiej sprawia, że gdy teatr pokusi się jednak o ich przeniesienie, trafia na mocny opór... surowca i na długie dyskusje. Długie i jątrzące się od ukłuć zwątpienia mimo nalepianych plasterków optymizmu. Uważam, że przykrawanie powieści do sceny — to nie jest zawód ani dla pisarza, który chce dać istotne dzieło sztuki, ani dla teatru, który zna swoje możliwości i granice tych możliwości.

3.

ARYSTOTELES wymienia sześć podstawowych składników tragedii: *„Musi więc istnieć sześć składników każdej tragedii, które określają jej jakość. Są nimi: fabuła, charaktery, wyraz, myśl, wystawa sceniczna i śpiew“*. (Poetyka j.w. str. 14). Surowa perspektywa teatru narzuca surowe proporcje tym współczynnikom widowiska, a w tych proporcjach jest wyraźna grawitacja ku ładowi architektonicznemu. Dramaturg „buduje“ fabułę, sporządza plan jej rozczłonkowania, oblicza wytrzymałość budulca, skalę dopuszczalnego obciążenia, otwiera i zamyka „przestrzeń“ — konfliktem, powikłaniem, rozwiązaniem, perypetiami, krótko biorąc, tak działa, aby dogodnie rozmieścić bohaterów, którzy mają odczuwać „luz przestrzeni“ dla swoich poczynań. „Osoba dramatu“ to osoba ze świata trzech wymiarów.

Tak samo „charaktery dramatu“ wznoszone są z architektonicznym namysłem i z architektoniczną perspektywą. Muszą, doprawdy, stać o własnej sile, nie podpierane z boku przez narratora. Gdy się zagłębiamy w M i z a n t r o p a ta myśl coraz oczywiściej przeobraża się w pewnik. Kubiczność psychiki, trójwymiarowość charakterów będzie chyba najlepszym skrótem długiej wewnętrznej historii obcowania z Alcestem, Celimeną, Arsinoe, Eliantą.

Arystoteles, nie czyniąc ujmy pozostałym składnikom, przywilej specjalnej uwagi zarezerwował jednak dla fabuły i charakterów. Co do „wyrazu“ i „myśli“ nikomu przecież nie powstanie w głowie cień wątpliwości, że stanowią one nieodzowny element architektoniki dramatu i że wobec tego powinny być traktowane architektonicznie. Piękno stylu polega tutaj na niezbędności każdego słowa jako budulca. Tak pisze czasem Kleist w swoich najszczęśliwszych chwilach. Mistrzowie francuskiego klasycyzmu zdobyli pod tym względem palmę pierwszeństwa. Można u nich z powodzeniem terminować. Roger Vailland w L' e x p e r i e n c e d u d r a m e wyznaje, że w latach szkolnych przysiadując fałd nad Corneillem, nauczył się świat pojmować tragicznie po przez wspaniałość monologów i dialogów poety.

To wszystko jest odwrotnością epiki, która właśnie „maluje“, która narracją odcina postacie od trzeciego wymiaru, więzi je bowiem w opowiadaniu, podczas gdy osoby dramatu drżą z niecierpliwości, aby je tylko wyprowadzić na scenę, w sferę pełnych wymiarów. Po to istnieją. Epik zupełnie inaczej planuje fabułę i charaktery. Jego totumfacki: gawędziarz, bajarz czy jak go nazwiemy załatwia dosłownie wszystko. Bez niego epik nigdzie się nie ruszy. Wykonywa on to, co jest zupełnym biegunem teatru: opowiada zamiast pozwolić rozwinąć się działaniu. Na wszelkie próby teatralizacji epiki reaguje natrętnym wścibstwem, którego ślady trudno zatrzeć. Dzięki niemu życzliwy, ufny stosunek widza do widowiska ulega rozkładowi, zabarwia się podejrzeniem o falsyfikat. Z tej pozycji Roger Vailland, wielbiciel czystej sztuki teatralnej i klarownych klasyków francuskich XVII w., rozpoczyna atak na „epiczny teatr“ Bertolta Brechta: *“Omyłka Brechta pochodzi według mnie z powierzchownej analizy stosunku między widzem i widowiskiem. Jest to uwodzicielska omyłka, której potężny wpływ rozszerza się na znakomitą część teatrów niemieckich zachodnich i wschodnich, a w tych ostatnich działa Brecht, oraz na teatr francuski (Samuel Beckelt, Adamov). Jest to omyłka znamienna dla czasu przedwojennego, w którym się narodziła: upodobanie do „sztuki murzyńskiej“, poezja umyślnie bezładna, rodem z surrealizmu, mnóstwo obrazów „szkoły paryskiej“, planowy bezkształt powieści“* (L' e x p e r i e n c e d u d r a m e).

A Bazylewski wziął się bez ceremonii do przeróbki Dreisera na scenę. Rezultat nie zawiódł naszych oczekiwań. Tam, gdzie adaptator sprzeniewierzył się autorowi, popełnił niedorzeczności, a gdzie był jemu wierny zdeformował fabułę i charaktery. Zdeformował, bo epiki nie sposób przypasować do teatru. Fabuła obyczajowa u Dreisera obfita, realistycznie ujęta i przez to rozpaczliwie wymowna, u Bazylewskiego spłaszczona do karykatury, szopki, błazenady, sztucznie robionej satyrycznej reklamy, z której, jak z każdej reklamy, widz 90 proc. odlicza na konto przesadnej koloryzacji. Fabuła romansowa u Dreisera tragicznie powikłana, rozrastająca się w sprzyjających warunkach społecznego ustroju w złośliwy nowotwór żerający etykę, sumienie aż do rdzenia, u Bazylewskiego zredukowana do banału, do zlepka przypadkowych i niewątpliwie trochę ckliwych scen z Roberta Alden i tanio efektownych spotkań z Sondrą Finchley. Fabuła kryminalna u Dreisera sprężona pod wysokim ciśnieniem procesu, groźna tą skomprymowaną energią dla amerykańskiej rzeczywistości, u Bazylewskiego rozładowana w histerię, w nieprawdopodobny sabat milionerów dokoła sprawy ratowania zbrodniarza, który im tak potrzebny, jak Piłat w Credo.

A charaktery? Choćby Clyde świetnie pokazany przez Dreisera jako łajdak personalnie nijaki, bezwolny, płynący biernie z nurtem błogostanów zmysłowych, wyprany chemicznie z wartości moralnych, dojrzewający dla zbrodni, jak owoc dojrzewa dla upadku na ziemię, ten Clyde, doskonały epicznie jest całkowicie nieprzydatny dla dramatu. I Bazylewski zademonstrował to non plus ultra. Jego Clyde to kompletne zero dopisane z lewej strony scenariusza.

Wszystkie te skoszlawienia — to konsekwencje z góry wiadome. To zemsta epiki za rozciąganie jej na Prokrustowym łożu dramatu.

4.

KILKA uwag o teatralnych sprawcach tych osobliwości. Nie mogli lepiej spełnić zadania. W reżyserii — temperament olbrzymi. Dekoracje cudowne. Gra aktorów jak rzadko kiedy. Mimo to, razem wziąwszy, jakiś prowokacyjny zabieg, jakaś szczepionka, która wprowadziła w stan czynny wszystkie bakcyle „adaptacji“. Fabuła i charaktery, już w scenariuszu okaleczone, przez wystawę sceniczną obnażyły swoje kalectwo ze wstydliwych zasłon intymnej lektury i pokazały je w pełnym blasku scenicznych świateł.

Taki prokurator Orwill Mason na przykład. Grał go Józef Pieracki. Aktor przez swoją grę wprost kłócił się z reżyserem o koncepcję postaci. Bronił Dreisera. Usiłował być realistyczny. Pierwsze obrazy świadczą o tym niezbicie. Ale reżyser nacierał, spychał do krzywych zaułków adaptacji. Pieracki ustępuje. Coraz mniej przekonania, coraz więcej „fachowej“ roboty. Trzeba kwestie powiedzieć ekspresyjnie. Trochę męczącego krzyku, trochę szarpanych akcentów. Konwulsje „adaptacji“. Reżyser zrobił, co mógł i aktor zrobił, co mógł. Są to już jednak w założeniu prace Syzyfa.

Niech mi będzie wolno przytoczyć cenne, doświadczeniem wytrawnej sztuki pisarskiej poparte orzeczenie Maksyma Gorkiego: *„Odmawiam pozwolenia na wystawienie w waszym teatrze „inscenizacji“ D z i e c i ń s t w a. W ogóle jestem przeciwny „inscenizacjom“, ponieważ obniżają wymagania publiczności w stosunku do sztuki dramatycznej a wśród pisarzy pielęgnują pasożytnictwo i niedbalstwo. Jeżeli w stare lata dopuszczano do tego, że zwyczajny dom mieszkalny przerabiało się w gospodę albo w coś gorszego, to za naszych czasów jest to niedopuszczalne“*. (List do Teatru Młodego Widza w Kijowie. Tieatr, 1954 r. nr 11, str. 58).

Zygmunt Falkowski

Redaguje Zespół. Prenumerata miesięczna 4 zł Kwartalna 12 zł Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43; tel 8-60-11 (15). Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa“ W-wa Marszałkowska 3/5 Zam. 1235 B-6-1906

ARTUR HOFFMAN

NIEUDANE DZIECKO UDANEGO MARIAŻU

„ŚMIERĆ Pazuchina“ jest jedną z pierwszych premier Teatru Narodowego po mariażu tej sceny z Teatrem Współczesnym. Oglądając spektakl zrodzony z pożycia obu zespołów, zamyśliłem się nad perspektywami tego interesującego teatralnego związku.

Objęcie wspólnej dyrekcji przez Erwina Axera wywołało w świecie miłośników teatru ożywioną dyskusję, obudziło zarówno pewne wątpliwości, jak i wielkie nadzieje. Spodziewano się na ogół, że obie sceny zyskają na wzajemnej wymianie aktorów i reżyserów, że zwłaszcza przedstawienia Teatru Narodowego osiągną teraz bardziej jednolity, a zarazem bardziej indywidualny i żywy kształt artystyczny. Obawiano się natomiast o wielki repertuar historyczny, o klasyków, szczególnie zaś o klasyków epoki romantycznej. Nie wszystkie jeszcze obawy zostały rozwiane — romantyka jest dopiero w drodze — pewne nadzieje już się zdają potwierdzać. Dzięki premierze Sałtykowa-Szczedrina otrzymujemy przy tym pouczający wgląd w intymne życie nowej teatralnej wspólnoty.

Silniejszym partnerem wydaje się już dziś zespół kameralnego Teatru Współczesnego. I tajemnica tego jest może w gruncie rzeczy dość prosta.

Teatr Współczesny był, nawet w latach najmniej temu sprzyjających, jednym z nielicznych teatrów w pełni zasługującym na swoją nazwę. Kiedy jeszcze do niedawna wiele naszych teatrów nie miało własnego wyrazu artystycznego, a wiele innych mogło słusznie nosić, bez obrazy Krakowa, nazwę Teatru Starego, teatr z ulicy Mokotowskiej nie przestawał ani na chwilę być teatrem naprawdę współczesnym. Nie tylko dzięki przeważającemu w nim repertuarowi w szerokim sensie współczesnemu. Przede wszystkim dzięki nowoczesnemu stylowi gry i reżyserii, stosowanemu również w sztukach historycznych i w klasyce. Teatr ten nie przesadzał z iluzjonizmem scenicznym, nie wdawał się w rekonstrukcje historyczne, wydobywał z wszelkich sztuk — nie przestając *grać* i *bawić* ich ważną dla *współczesnego* widza treść ludzką, prawdę myślową, psychologiczną, społeczną.

Ta silniejsza indywidualność, to wyraźniej sprecyzowane i nowoczesne oblicze artystyczne zdaje się — i jest to dobrą zapowiedzią — zwyciężać w symbiozie z Teatrem Narodowym. Choć w sporej obsadzie „Śmierci Pazuchina“ dostrzegłem tylko trzech aktorów z dawnego zespołu Współczesnego (Borowski, Jaroń, Wasilewski) w przedstawieniu wyczuwam raczej ducha i styl artystyczny tego właśnie zespołu. W tym kierunku przechylił zresztą szalę spektaklu jeden z naszych najzdolniejszych młodszych reżyserów, *Jerzy Rakowiecki*, którego szczęśliwą reżyserską rękę pamiętają widzowie obu teatrów z „Ich czworga“ we Współczesnym i „Karykatur“ w Narodowym.

Indywidualność artystyczna reżysera i teatru przejawia się zazwyczaj już w wyborze repertuaru, lecz potrafi też przejawić się wbrew tak a nie inaczej obranej sztuce. Ze „Śmiercią Pazuchina“ sprawa jest dość złożona: współczesny reżyser znajdzie w niej zarówno elementy bliskie naszemu dzisiejszemu odczuciu teatralnemu, jak też obce mu i takie, które artystom i widzom polskim zawsze sprawiały trudności w rosyjskich sztukach.

Komedia Sałtykowa jest komedią ponurą. Istoty występujące w niej nie wydają się ludźmi, to raczej zwierzęta, obdarzone tylko osobliwym a wszechpotężnym instynktem: żądzą pieniędzy. Przez cztery długie akty patrzymy, jak na śmierć bogacza czekają niecierpliwie: syn-kupiec, wżeniony w zacofane sekciarskie środowisko starowierców; córka z mężem-radcą, obłudnym liberałem; gospodyni sprzedana jeszcze za młodu na kochankę; „przyjaciel“ domu — ekscelencja emerytowany generał. Wszyscy oni wchodzą między sobą w umowy i targi o testament i spadek. Galeria typów jest zresztą wspaniała, dialog wyborny, również intryga utrzymuje przez trzy akty w znacznym napięciu, aby dopiero w rozwiązaniu w czwartym akcie trochę rozczarować: spodziewamy się — jak w „Spadkobiercach pana Rabourdin“ Zoli — jakiejś finty ze strony nieboszczyka, w rzeczywistości zwrotem w sytuacji staje się tylko brak spadku i całkowite opanowanie pola walki przez Pazuchina — juniora — odsunięty i upokarzany dotąd, odegra się on teraz rywalom za wszystkie czasy.

Cała akcja rozwijana jest z typowym dla teatru rosyjskiego

STEFAN J. KUROWSKI

OBYWATELSKA DOJRZAŁOŚĆ A POTRZEBA PUBLIKACJI STATYSTYCZNYCH

KIEDYŚ dyskutowałem z zawziętym malkontentem. On miał swoje zdanie, a ja swoje. W stosunku do tego, co u nas jest, co się dzieje w naszym kraju miał zdanie więcej niż krytyczne. Są tacy jeszcze u nas — nie można temu zaprzeczyć. Przekonywałem go długo i uparcie. Argumenty moje, jak mi się zdawało, były jasne i niezbite. I nie potrzebowałem ich daleko szukać. Ot, codzienna nasza rzeczywistość dostarcza ich pod dostatkiem. A jednak czegoś w tej mojej argumentacji brakowało, co zręcznie wykorzystywał mój rozmówca. Liczby, panie, ot co — powiedział w pewnej chwili — jak to wygląda w świetle liczb? Dlaczego nie może pan przytoczyć na poparcie swych wywodów konkretnych danych statystycznych? — tryumfował. Rzeczywiście, nie w każdym przypadku mogłem się zdobyć na podanie konkretnych liczb, które by charakteryzowały gigantyczny rozwój naszej gospodarki, olbrzymi postęp we wszystkich dziedzinach, liczb, które by wyraźnie odmierzały ów odcinek, jaki przebyliśmy na drodze budowy ustroju socjalistycznego i potwierdzały wielkość i radość naszej epoki. Nie mogłem tych liczb przytoczyć po prostu dlatego, że w wielu przypadkach ich nie znałem. Tymczasem w żądaniu mego rozmówcy znalazła wyraz potrzeba odczuwana nie tylko przez sceptyczne jednostki, ale i przez aktywnie uczestniczących w naszej rzeczywistości obywateli. Potrzebą tą jest głód danych statystycznych. Jest to zjawisko zrozumiałe i budzące optymizm. Zrozumiałe, gdyż ludzie widzą wielkie dziejowe procesy, które wokół nich narastają, widzą wielkie tempo przemian, w których sami przecież biorą żywy udział i chcieliby — wiedzieć. Widzą domy, które wokół nich się buduje i chcieliby wiedzieć, ile takich domów powstaje w całej Polsce i ile ich jeszcze potrzeba, by wszyscy mogli mieszkać wygodnie. Widzą samochody polskiej produkcji, kupują aparaty radiowe wyprodukowane w kraju i chcieliby wiedzieć, ile też produkujemy tych wytworów wielkiego, nowoczesnego przemysłu, których przed wojną w ogóle nie wyrabiano w Polsce. Na każdym kroku spotykamy się z ilustracją powszechnego zjawiska, że Polska, to kraj dzieci; buduje się żłobki, przedszkola, organizuje się nowe szkoły. Ale chcielibyśmy wiedzieć, ile w Polsce rodzi się dzieci rocznie, o ile jest lepszy niż przed wojną stan zdrowotny ludności i jaki jest nasz przyrost naturalny. A stąd już krok tylko do pytania: a ile nas w ogóle jest, ile liczy ludność Polski, ile ludności ma miasto, w którym mieszkamy, a ile najbliższe miasto wojewódzkie, o którym wiemy, że się niezwykle szybko rozwija. Te i wiele innych pytań ciśnie się na usta i, jak powiedzieliśmy, jest to zjawisko budzące optymizm.

Głód danych statystycznych jest bowiem wyrazem i sprawdzianem wielkiego awansu społecznego tych, którzy go odczuwają. Świadczy on o tym, że dzisiejszemu obywatelowi Polski Ludowej nie wystarczą już bezpośrednie spostrzeżenia, już nie wystarczą dane, które może on zebrać niejako osobiście. Swoje osobiste losy łączy on coraz ściślej z losami całego narodu, coraz lepiej rozumie on związek, jaki zachodzi między jego prywatnym życiem, między jego osobistymi osiągnięciami, a życiem i osiągnięciami całego kraju. I coraz częściej stawia on *pytania statystyczne*. Człowiek, który czeka na przydział mieszkania, nie tylko interesuje się, ile mieszkań dostanie jego zakład pracy w najbliższym kwartale, ale też z troską pyta się, ile też izb budujemy w Polsce rocznie. Pytania te budzą optymizm, gdyż są widomym objawem obywatelskiego awansu tych, którzy czują się gospodarzami współodpowiedzialnymi za losy kraju.

Niestety, jak powiedzieliśmy, odpowiedzi na te pytania bardzo trudno jest otrzymać. Głodu statystycznego nie zaspokajają bowiem fragmentaryczne z natury rzeczy dane, zawarte w publikowanych przemówieniach kierowników naszego państwa. Liczby podane w tych przemówieniach oświetlają całe obszary zagadnień, jak najbardziej żywotnych, zagadnień naszej gospodarki i kultury. Pamiętamy, jak podczas obrad II Zjazdu PZPR dowiedzieliśmy się, że pod względem gospodarczym wyprzedzamy już Włochy, pamiętamy liczby z referatu I sekretarza KC PZPR, świadczące o prężności demograficznej naszego narodu, z dumą przeczytaliśmy w przemówieniach, wygłoszonych podczas ostatniej sesji budżetowej sejmu, że produkujemy już ponad 90 mln. ton węgla, ponad 4 mln. ton stali i 15 mld. KWh energii elektrycznej rocznie. Ale liczby te, podane z konieczności w oderwaniu, nie tylko nie wyczerpują zagadnienia, ale przeciwnie, jeszcze bardziej rozpalają tę szlachetną ciekawość spraw ogólnych i zwiększają potrzebę wytworzenia sobie całości obrazu, którego są tylko fragmentem.

Odczuwana przez wielu potrzeba danych statystycznych ma swoje jeszcze inne uzasadnienie. Ludzie żywią głębokie zaufanie do liczb, do statystyki w ogóle. Wiadomo, liczba najzwięźlej, ale też najlepiej charakteryzuje zjawisko, a statystyka, to nauka ścisła. Zaufanie to nie zostało podważone, mimo że niejednokrotnie w statystyce burżuazyjnej dokonywano na liczbach rozmaitych sztuczek i nadużywano statystyki do celów nic z nią nie mających wspólnego. To zaufanie było właśnie powodem, że mój polemista czekał i obawiał się wymowy liczb, to zaufanie jest właśnie powodem, że ogół społeczeństwa czeka i nie obawia się, lecz chłonie skwapliwie każdą przytoczoną liczbę statystyczną, mozolnie tworząc z tych fragmentów swoją wiedzę o Polsce i świecie.

Niestety, fragmenty nie zastąpią metodycznie zebranych i uporządkowanych publikacji statystycznych. A z takimi publikacjami sprawa przedstawia się u nas niedobrze. Ostatni rocznik statystyczny, jaki się w Polsce ukazał, był to rocznik za rok 1949. Od tego czasu nie wydano ani jednej (dosłownie, ani jednej!) publikacji tego typu.

O szkodliwości praktyki, polegającej na utrudnianiu wszelkich prób publikowania danych statystycznych nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Krańcowa wstrzemięźliwość, która w ciągu ostatnich pięciu lat pozbawiła nas jakiejkolwiek uporządkowanej informacji statystycznej, nie ułatwia, lecz w wielu, bardzo wielu dziedzinach utrudnia budownictwo socjalistyczne. Co więcej, doprowadziła ona do sytuacji, która graniczy wręcz z absurdem: do niesłychanej dezorientacji w najogólniejszych sprawach Polski i świata. Czyż można bowiem uznać za normalną sytuację, w której wielu ludzi, zaliczanych do inteligencji, ma wątpliwości co do liczby ludności Polski?! A jeśli już chodzi o zagranicę, to w zakresie tej najogólniejszej charakterystyki statystyczno-geograficznej, jaka jest liczba ludności, panuje stan zasługujący na miano analfabetyzmu. Nic dziwnego zatem, że Trybuna Ludu ostatnio dwukrotnie z okazji wielkich konferencji międzynarodowych zamieściła mapki z informacjami o ilości ludności i obszarze państw, biorących w nich udział. Gazeta wyczuła pilne zamówienie społeczne i próbowała je w miarę swych możliwości zaspokoić.

A ileż niepowetowanej szkody wyrządza brak publikacji statystycznych w innej dziedzinie — w dziedzinie pracy naukowej. Wspaniały rozwój nauki jest jednym z wielkich osiągnięć dziesięciu lat Polski Ludowej. Nauki jednak są różne. Obok nauk matematycznych, czy przyrodniczych, ustalających swoje twierdzenia w gabinetach i laboratoriach, są nauki społeczne, ekonomiczne. Ich laboratorium, to cały kraj, a tworzywo, na którym pracują i które badają, to liczby, dotyczące faktów społecznych i gospodarczych. Brak danych statystycznych oznacza dla tych nauk całkowite uniemożliwienie im badań. Toteż na palcach jednej ręki można wymienić oryginalne prace badawcze z zakresu ekonomii politycznej, oparte na konkretnym współczesnym materiale statystycznym, które się u nas ukazały w ciągu ostatnich lat. Oczywiście, w tym miejscu spotkamy się z argumentem, że dla potrzeb naukowych dane statystyczne mogą być zawsze udostępnione. Tak jest w teorii, w praktyce zaś sprawa przedstawia się znacznie gorzej. Wystarczy przyjrzeć się z bliska pracy katedr naukowych w Szkole Głównej Planowania i Statystyki. Z jakimi trudnościami borykają się te katedry, gdy chcą w sposób jak najbardziej oficjalny uzyskać dane, dotyczące jakiejś dziedziny naszej gospodarki. Wystarczy przejrzeć tematykę seminariów, czy prac dyplomowych. Jakich sztuczek muszą dokonywać młodzi adepci ekonomii, by powiedzieć coś o naszej gospodarce, by dokonać jakichś twórczych uogólnień naukowych, wtedy gdy brak im owego pierwotnego tworzywa, na którym mogą budować swoje twierdzenia — konkretnego materiału statystycznego.

A ileż twórczej energii naukowców zostało skierowanej na fałszywy tor z powodu braku orientacji statystycznej? Piszący te słowa miał możność brać udział w pracach sesji Polskiej Akademii Nauk na temat materiałów budowlanych (czerwiec 1954 r.). Tematyka sesji wymagała, by prace jej opierały się na dokładnie przeprowadzonym bilansie materiałowym, obejmującym zarówno obecną produkcję, jak i możliwości wytwórcze przemysłu oraz potrzeby budownictwa. Niestety, mimo wysokiego autorytetu instytucji i olbrzymich wysiłków organizatorów, takiej dostatecznej podbudowy statystycznej nie udało się stworzyć. Zamiast tego podczas prac sesji ujawniła się u wybitnych naukowców, nie pracujących aktualnie w przemyśle, żenująca wprost nieznajomość danych statystycznych, dotyczących ich właśnie dziedziny. Oczywiście na same badania, na świadomy wybór kierunków prac badawczych nie może to wpłynąć dodatnio.

A jeśli rozejrzymy się bliżej wokół nas, czyż nie stwierdzimy, że brak publikowanych danych statystycznych utrudnia po prostu pracę zawodową wielu odpowiedzialnym ludziom naszego przemysłu, rolnictwa, czy innych dziedzin? Pozbawia ich owego szerszego spojrzenia, owej społecznej perspektywy, w której dopiero ich własne osiągnięcia ukazują się we właściwej skali. Planista, księgowy, kierownik techniczny zna zagadnienia własnego przedsiębiorstwa, otrzymuje sprawozdanie od podległych mu jednostek, ale nie widzi już, jak ta sprawa przedstawia się w skali jego resortu, jak ten wskaźnik kształtuje się w skali całego kraju. A z pewnością dodałoby mu to bodźca do lepszej pracy, do tego, by jego przedsiębiorstwo osiągnęło przodujące wyniki. Można bez najmniejszej przesady powiedzieć, że nie ma takiego zawodu, takiego pracownika i takiego stanowiska, na którym by człowiek, pracując, nie pracował lepiej, z większą świadomością pełnił swe obowiązki, jeśli tej pracy towarzyszyć będzie społeczna świadomość jej skali i jej ważności w porównaniu ze skalą całego kraju, świadomość spraw całego kraju, jego osiągnięć czy braków związanych z osiągnięciami i brakami osobistej pracy zawodowej.

A jakże często świadomość szerszych liczb statystycznych potrzebna jest do konkretnego powiązania pracy danego zakładu z innymi przedsiębiorstwami, do krytycznego zanalizowania własnych danych sprawozdawczych. Wtedy znajomość danych statystycznych jest tak potrzebna, jak znajomość zarządzeń, czy instrukcji.

Jak bardzo np. potrzebna jest szersza informacja statystyczna tym setkom tysięcy członków terenowych rad narodowych, którzy dopiero od niedawna uczą się trudnej sztuki rządzenia. Trzeba im dać do ręki rocznik statystyczny już niejako z urzędu, żeby w swych decyzjach, jakże często trudnych i wymagających wysokiego poczucia obywatelskiego, umiejętnie łączyli interesy gminy czy dzielnicy, którą reprezentują, z interesami kraju.

W Polsce pracuje dla potrzeb statystyki olbrzymi aparat administracyjny z Głównym Urzędem Statystycznym na czele. W tysiącach przedsiębiorstw i innych jednostek zbiera stale dane sprawozdawcze kilkadziesiąt tysięcy ludzi. Jeszcze nigdy rejestracja i ewidencja życia społecznego we wszystkich jego dziedzinach nie była tak dokładna jak obecnie. Jeszcze nigdy też zakres dochodzeń statystycznych nie był tak obszerny, a treść danych tak bogata, jak dziś. Czy to jest potrzebne? Niewątpliwie, tak. Nie może być mowy o kierowaniu państwem socjalistycznym bez odpowiedniej, naukowo zorganizowanej sprawozdawczości. Ale właśnie to bogactwo statystyki stwarza olbrzymie możliwości informowania społeczeństwa o gospodarce, o kulturze, o służbie zdrowia, o stanie obyczajów, o tym, jak wyglądamy w tych sprawach w porównaniu z zagranicą. I możliwości też trzeba w tym kierunku wykorzystać.

Książką najbardziej wyczekiwaną w Polsce jest nowy rocznik statystyczny. Słusznie ktoś zauważył, że ta mała, wydawana dawniej książeczka była najobszerniejszą książką o Polsce i świecie, zawierała najbogatszą, choć niezwykle skondensowaną treść, która w innym ujęciu wymagałaby kilkudziesięciu tomów. Przypomnijmy niektóre z działów ostatniego rocznika: ludność, dochód narodowy, przemysł, rolnictwo, komunikacja, handel, praca, finanse, gospodarka mieszkaniowa, oświata, nauka, kultura, zdrowotność — oto tytuły, kryjące w sobie olbrzymią ilość problemów i zagadnień, żywo obchodzących każdego z nas. W ostatnim roczniku statystycznym zagadnienia te były przedstawione na czterystu przeszło tablicach! A treść każdej z tych tablic można by opisywać na dziesiątkach stron. Była to rzeczywiście najobszerniejsza z książek.

Na ostatniej sesji budżetowej sejmu jeden z posłów podniósł w dyskusji sprawę informacji statystycznej, stwierdzając, że trzeba zmienić panujący w tej dziedzinie stan rzeczy i podjąć przerwane wydawnictwo roczników statystycznych. Należy mieć nadzieję, że głos ten jest zapowiedzią, iż publikację taką wkrótce otrzymamy.

Stefan J. Kurowski

JERZY GAJ

SPRAWY NIE TYLKO WYDZIAŁÓW OŚWIATY

NIE trzeba chyba udowadniać, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat poziom oświaty wzrósł u nas tak wysoko, iż porównywanie go z poziomem przedwojennym jest całkowicie pozbawione sensu. Nikt już dzisiaj nie kwestionuje, że osiągnięcia nasze w dziedzinie oświaty są olbrzymie. Nie znaczy to, że osiągnęliśmy już całkowity sukces. Przeciwnie, upowszechniając naukę i kulturę zmarnowaliśmy wiele możliwości, szczególnie jeżeli chodzi o podniesienie poziomu wiedzy ogólnej wśród dorosłych. W większości szkół dla pracujących słyszy się narzekania nauczycieli i uczniów na niedocenianie tego rodzaju szkolnictwa przez zakłady pracy i organizacje masowe. Narzekania te są słuszne. Cały prawie wysiłek zlikwidowania skutków polityki oświatowej rządów przedwojennych i władz okupacyjnych spadł obecnie na barki nauczycieli, zatrudnionych bezpośrednio w szkolnictwie lub w wydziałach oświaty prezydiów rad narodowych. Zakłady pracy i organizacje masowe uznały — jak to wykazuje praktyka — że ich rola w dziedzinie oświaty dorosłych skończyła się wraz ze zlikwidowaniem analfabetyzmu. Takie stanowisko przyniosło rzecz jasna wiele szkód. Państwo ludowe stworzyło dla ludzi pracujących doskonałe warunki zdobycia wykształcenia w zakresie szkoły podstawowej i średniej. Wiele jednak osób nie chce z tych warunków korzystać, przeważnie dlatego, że nie wytworzyła się w nich jeszcze potrzeba zdobywania wiedzy, głód wiedzy. Tym ludziom należałoby pomóc. Należałoby za wszelką cenę obudzić w nich chęć do nauki. Kto powinien się tą sprawą zająć? Rzecz jasna, że nie tylko pracownicy resortu oświaty, popularyzacją szkolnictwa dla pracujących muszą się zająć także zakłady pracy, związki zawodowe i organizacje społeczne. W wielu miejscowościach nie zrobiły one w tej sprawie prawie nic. Aby się o tym przekonać wystarczy się przyjrzeć z bliska pracom komisji rekrutacyjnych do szkół dla pracujących. Działalność Miejskiej Komisji Rekrutacyjnej w Chełmży (woj. bydgoskie) spoczywa na barkach zaledwie kilku ludzi. Wchodzący w jej skład przedstawiciele zakładów pracy i organizacji masowych nie raczą nawet przychodzić na zebrania Komisji. Przykład Chełmży nie jest przykładem odosobnionym. W wielu innych miastach dzieje się podobnie. Przed rozpoczęciem roku szkolnego to znaczy w okresie akcji rekrutacyjnej pogadanki w świetlicach fabrycznych i wiejskich, o korzyściach jakie dają pracownikom szkoły wieczorowe, należą raczej do wyjątków. Ilu dyrektorów, kierowników personalnych, czy kierowników działów w zakładach i instytucjach przeprowadza na ten sam temat indywidualne rozmowy? Niewielu. A wynik takiego „zainteresowania się" sprawami oświaty pracujących? Oto w Białogardzie na 500 pracowników nie posiadających wykształcenia w zakresie szkoły podstawowej tylko 75 osób uczęszcza do szkół wieczorowych, w Kołobrzegu na 400 osób bez wykształcenia podstawowego uczęszcza do szkoły — trzydzieści! Nawet Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie nie interesuje się sprawą dokształcania swych pracowników, czego dowodem jest fakt, że spośród 40 pracowników nie posiadających ukończonej szkoły podstawowej tylko 5 dokształca się. Tak przedstawia się więc sprawa popularyzacji szkolnictwa dla pracujących, głównie z tej przyczyny, że wysiłku nauczycielstwa nie poparły czynniki społeczne.

W Elblągu, w szkole podstawowej dla pracujących uczy się 56-letni pracownik fizyczny PKP — Karol Pachulski. Uczy się w klasie wstępnej. „Już kilka lat temu — powiedział on — mógłbym się zacząć uczyć, gdyby nie powstrzymywało mnie od tego uczucie wstydu, że oto ja, stary człowiek, muszę zasiąść w ławce, w której w godzinach przedpołudniowych siedzą 8-letnie dzieci. Później zrozumiałem, że to raczej nie ja powinienem się wstydzić, a ci, którzy w mojej młodości zamknęli przede mną drzwi do wiedzy. Szkoda, że tego fałszywego wstydu nie przełamałem w sobie wcześniej. Szkoda, że nikt mi w tym nie pomógł. W instytucji mojej tymi sprawami nie zajmowano się..."

Tak, te sprawy są, niestety, obojętne również dla kierownictwa węzła kolejowego w Elblągu i dla tamtejszego Związku Zawodowego Kolejarzy. 130 pracowników PKP w Elblągu nie ukończyło szkoły podstawowej a tylko jeden z nich — Pachulski — dokształca się w szkole wieczorowej.

Obojętny stosunek wielu zakładów pracy i organizacji masowych do sprawy upowszechnienia wiedzy wśród dorosłych spowodował, że nie zostały wykorzystane poważne fundusze państwowe, przeznaczone na szkolnictwo wieczorowe. I tak do szkoły przyzakładowej nie zgłosił się ani jeden robotnik cukrowni w Chełmży. Z tej samej przyczyny nie wykorzystano funduszów na uruchomienie szkół w Połczynie Zdroju i Świdwinie. W Białogardzie władze PKP same wystąpiły z prośbą o zorganizowanie szkoły przyzakładowej; szkołę zamknięto, gdyż nie było kogo uczyć! Natomiast tam, gdzie kierownictwa zakładów pracy i organizacje działające w tych zakładach troszczą się o wykształcenie pracowników, tam nie ma żadnych trudności z organizowaniem szkół wieczorowych i z zapewnieniem im stałej frekwencji. Np. dyrekcja Fabryki Mebli w Słupsku, przyjmując do pracy robotników, którzy nie posiadają pełnego wykształcenia w zakresie szkoły podstawowej, wymaga od nich zobowiązania, że będą uzupełniać swą wiedzę w szkole przyzakładowej.

Wyniki nauczania są w wielu szkołach dla pracujących bardzo słabe. Przyczyną tego faktu jest słaba frekwencja. Często winę ponoszą zakłady pracy. Np. w Zakładach Mechanicznych im. Gen. Świerczewskiego w Elblągu uczniowie szkoły dla pracujących zatrudnieni są na II i III zmianie, wskutek czego nie mogą oni brać udziału w lekcjach. To samo praktykuje Elbląska Fabryka Urządzeń Kuziennych i in.

Wiele zakładów pracy utrudnia albo wręcz uniemożliwia naukę nawet tym pracownikom, którzy zgodnie z rozporządzeniem Ministra Oświaty o przedłużeniu obowiązku uczęszczania do szkoły (Dz. U. M. O. Nr 4, poz. 30, z dn. 23.III.1953 r.), muszą się dokształcać i za dokształcanie których zakłady pracy ponoszą odpowiedzialność. Kierownictwo Woj. Przedsiębiorstwa Transportowego i Sprzętu Budowlanego w Elblągu jak tylko mogło utrudniało młodemu pracownikowi — Romanowi Szczęsnowiczowi uczęszczanie na lekcję, wobec czego zwolnił się on z pracy. Przedsiębiorstwo to wolało utracić zdolnego pracownika niż zgodzić się na jego dokształcanie się. Dyrekcja Zakładów Mięsnych w Elblągu nawet nie odpowiedziała na pismo kierownika szkoły, zapytujące, dlaczego młodociany pracownik Zygmunt Guzman przestał przychodzić na lekcje.

Interes publiczny wymaga, aby między szkołami dla pracujących a zakładami pracy zawiązała się ścisła współpraca. Ważne i potrzebne jest nie tylko szkolenie zawodowe, lecz także szkolenie ogólne pracowników. A jednak Zarząd Spółdzielni Spożywców w Elblągu bez porozumienia z kierownikiem szkoły wysyła swych pracowników na jedno lub dwumiesięczne kursy zawodowe w ciągu roku szkolnego. Jeszcze gorzej postępuje dyrekcja Elbląskiej Fabryki Urządzeń Kuziennych, wysyłając na długi kurs sportowy pracowników, którzy w tym roku przerabiają ostatnią klasę szkoły podstawowej!

Wiele zakładów nie kontroluje nawet, czy ci pracownicy, którzy w związku z nauką wcześniej są zwalniani z pracy — chodzą do szkoły. Traci na tym produkcja i oświata. W szkołach dla pracujących uczniowie posiadają specjalne „dzienniczki", w których wykładowcy zapisują swe uwagi. Kierownictwa zakładów pracy powinny systematycznie przeglądać te „dzienniczki".

Sytuacja na wsi jest gorsza niż w mieście. W Wielkiej Złej wsi (pow. toruński) robotnicy PGR nawet w dniu egzaminów musieli pracować do ostatniej chwili. Do sali egzaminacyjnej wpadli w roboczych kombinezonach i nie umyci. Kierownictwo PGR przez cały rok nie interesowało się nauką swych pracowników. W wydziałach oświaty prezydiów rad narodowych piętrzą się zażalenia szkół na instytucje wiejskie. W powiecie toruńskim Związek Zawodowy Pracowników Rolnych i Leśnych sprawami szkolnictwa dla dorosłych nie zajmował się wcale. Jedynie Wojewódzkie Rady Związków Zawodowych koordynują swe zamierzenia oświatowe z Wydziałami Oświaty. A przecież nawet w trudnych warunkach wiejskich można osiągnąć dobre wyniki nauczania, takie jakie osiągnął np. nauczyciel Henryk Wojtaś ze wsi Rzęczkowo (woj. bydgoskie), którego serdecznej opiece zawdzięcza szkoła swoje sukcesy.

Jerzy Gaj

Aktualia księgarniane

ROZMAITOŚCI

Wiemy wszyscy, że tegoroczne „Święta książki" przyniosły zawód. Nawet spośród stosunkowo nielicznych zapowiedzianych tytułów ukazała się na kiermaszowych stołach tylko część. Miłośnicy poezji np. na próżno wypytywali o **„Wiersze wybrane"** Leśmiana czy pierwsze dwa tomy **„Dzieł wybranych"** Tuwima. Musieli odejść z kwitkiem... Z kwitkiem książkowej loterii fantowej, którego — jako tako „obłatani" w bieżącym ruchu wydawniczym — nie mieli na co wymienić, kupując wszystkie nowości wprost w księgarniach.

Dopiero pod koniec „Dni Książki" pojawiło się kilkanaście pozycji, których kilka ucieszyło szczerze oczy bibliofilów. Zacznijmy przegląd zgromadzonych w niniejszych „aktualiach" rozmaitości od owych „rodzynek" czy „migdałów" — jak kto woli. A więc: dwa imponujące, grube oprawne tomy nowel i opowiadań klasyka francuskiego Guy de Maupassanta i naszego współczesnego „klasyka" Adolfa Rudnickiego. **„Nowele wybrane"** (Czyt.) i **„Żywe i martwe morze"** (poszerzone wyd. PIW-u) sprawiły doprawdy wiele uciechy i uratowały choć w części honor „Domu Książki". Podobnie jak i obszerny tom maestra liry i satyry — K. I. Gałczyńskiego: **„Satyra, groteska i żart liryczny"** (uwaga panowie i panie! — Zielona Gęś w pełnym repertuarze!) w wydaniu „Czytelnika". Amatorzy powieści podróżniczych otrzymali jeszcze jeden tom (z wiosennie kolorową okładką) Arkadego Fiedlera: **„Ryby śpiewają w Ukayali"** (Iskry).

Ze stoisk z wydawnictwami młodzieżowymi znikał równie szybko, jak teraz z księgarń kolorowy **„Ostatni Mohikanin"** J. F. Coopera (Iskry).

O powrocie na lady naszych księgarń dzielnych Rudych Lisów, Czarnych Sokołów i Piorunowych Chmur upewnia nas jeszcze jedna książka o Indianach, powieść niemieckiej pisarki Lisolette Welskopf-Henrich: **„Synowie Wielkiej Niedźwiedzicy"** (Czyt.) Powieść ta jest nie tylko powieścią „przygodową", zajmuje się bowiem tematyką indiańską również od strony społecznej, piętnując bolesny fakt wyniszczania czerwonoskórych mieszkańców Ameryki przez białych zdobywców.

PIW dorzucił jeszcze jeden tom z klasyki angielskiej XVIII wieku, powieść Fieldinga: **„Jonathan Dziki Wielki"**. Z klasyki francuskiej mamy jeszcze **„Balw Seaux"** H. Balzaca (PIW), a z angielskiej: **„Korolłana"** W. Szekspira (Biblioteka Dramatyczna PIW-u). Również PIW wypuścił nowe, dwutomowe wydanie **„Emancypantek"** B. Prusa. „Czytelnik" kontynuuje edycję powieści J. I. Kraszewskiego. Ostatnio wyszły **„Infantka"** i **„Interesa familijne"**.

W wydawnictwie Iskry ukazało się kilka nowych, ciekawych powieści młodzieżowych. **„Lato w Ornuży"** J. Pytlakowskiego, to historia przygód grupki młodzieży gimnazjalnej, spędzającej wakacje w małej, podtatrzańskiej wiosce. Jest rok 1933. Ornuża staje się niespodziewanie widownią dramatycznych wypadków. Strajk robotników rolnych powoduje brutalne represje policji. Chłopcy z naszej „paczki" organizują pomoc dla głodujących robotników. Co z tego wynika dalej — przeczytajcie sami.

Interesujące są dwa tłumaczenia z młodzieżowej literatury radzieckiej. **„Niebezpieczny zbieg"** E. Wygodzkiej jest powieścią o walkach niepodległościowych ubiegłego wieku w Indiach. Na tle powstania narodowego rozwija się barwna, sensacyjna akcja.

„Patent A. V." Ł. Łagina — to powieść fantastyczno - naukowa rozgrywająca się w mitycznym, a przecież znanym nam państwie... „Argentua". Fabuła powieści obraca się wokół tajemniczego wynalazku, który władcy „Argentuy" pragną przeobrazić w potworny środek zbrodni.

Dzisiejszą krótką kronikę „rozmaitości" zamykamy anonsem współczesnej powieści chińskiej: **„Ziemia"** Li-Gi-Jona (Czyt.) oraz wznowionych przez „Czytelnika" **„Poezji"** A. Słonimskiego.

P. S. Stęsknieni, wyczekujący, wołamy gromkim głosem: „Gdzie Tuwim i Leśmian?!!!

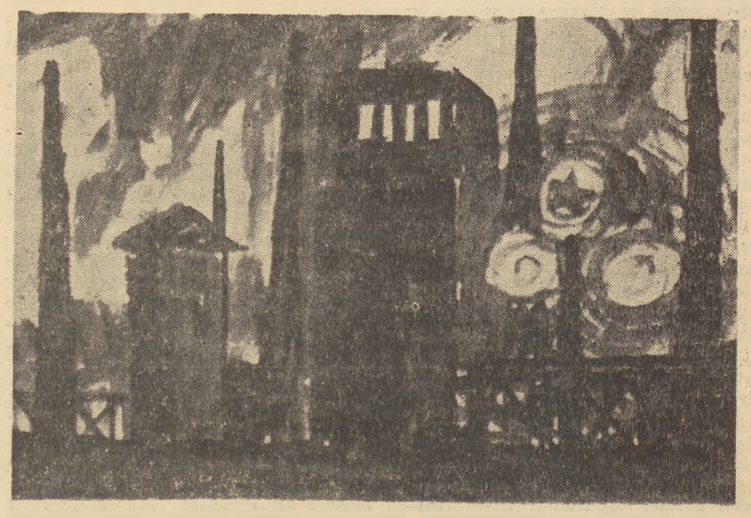
Z. D.

Redaguje Zespół.
Prenumerata miesięczna 4 zł Kwartalna 12 zł Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43; tel. 8-60-11 (15). Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze Zakłady Drukarskie i Wkręsłodrukowe RSW „Prasa" W-wa Marszałkowska 3/5
Zam. Nr. 1298
B-6-7915

Z Wystawy Młodych Plastyków we Wrocławiu

We Wrocławiu otwarto Wystawę Młodych Plastyków, jedną z tych Wystaw, które zwykle — niestety — przemijają bez większego echa u publiczności i u krytyki. Można mieć do niej zastrzeżenia wielorakiego rodzaju, można wytykać jej niedojrzałość i jej wady. Trzeba uszanować i ocenić pracę młodych malarzy; ich pierwsze doświadczenie; ich złudzenia; ich zawsze pożyteczne eksperymenty. Jeżeli tylko wystawa pokazuje prawdziwy wysiłek młodzieży, jeżeli odróżnia się od innych bardziej oficjalnych wystaw świeżością — jej cel przynajmniej częściowo zostaje spełniony.

Józef Hałas — Portret Haliny (olej)



Krzesława Maliszewska — Pejzaż wałbrzyski (tusz podkolorow.)

Alfons Mazurkiewicz — Zima w Kocich Górach (olej)

STANISŁAW ZBOROWSKI

„BEATRIX CENCI" — nowocześnie odczytana

OSTATNIA moja podróż teatralna przyniosła mi wiele materiału refleksyjnego. Być może snobi skrzywią się usłyszawszy, że wybrałem się t y l k o do Częstochowy, a nie powiedzmy na II Międzynarodowy Festiwal Teatralny do Paryża — niemniej jestem zadowolony, że i tym razem nie pogardziłem „światłami małego miasta". Zresztą — drogę do teatru częstochowskiego znam doskonale. Podziwiałem na tej scenie głośne w Polsce przedstawienie „Maskarady" Lermontowa, potem schillerowską inscenizację „Igraszek z diabłem" Drdy — obecnie miałem możność ujrzeć tam niesłusznie zagrzebane w pamięci arcydzieło Juliusza Słowackiego „Beatrix Cenci". Wracając z Częstochowy snułem rozważania na tematy ogólniejsze. Jest niewątpliwie coś zawstydzającego w fakcie, że dzieła tej miary, jak „Maskarada" czy „Beatrix Cenci" można ujrzeć wyłącznie w Częstochowie, natomiast widz warszawski skazany jest na oglądanie bynajmniej nie-arcydzieła Turgieniewa, bynajmniej nie-arcydzieła Sałtykowa-Szczedrina i bynajmniej nie-arcydzieła Brandstaettera. Tam wchodzi w próby „Gromiwoja" Arystofanesa — tutaj atmosferę martwoty repertuarowej ratują niemal jedynie smakowite ramotki Merimee'go. Nie usiłuję, oczywiście, twierdzić, że teatr prowincjonalny nie powinien odznaczać się taką właśnie samodzielnością repertuarową jak scena częstochowska — ale tego na pewno wymagać można od teatrów stołecznych.

Ostatnia wizyta w Częstochowie nasunęła mi nie tylko to przeciwstawienie z dziedziny polityki repertuarowej, o czym zresztą mówi się (bezskutecznie) mnóstwo. Przyniosła mi również wiele spostrzeżeń, dotyczących zasad realizacji dramatu romantycznego w ogóle. Krytyka nie pisała o tym zbyt wiele ani zbyt odkrywczo. Przyczyną tego stanu rzeczy może być fakt, że dramat romantyczny pojawia się na naszych scenach tylko na wielkie święta. Jedynie teatr „Ateneum" w Warszawie sięgnął ot tak, po prostu po „Chattertona" Alfreda de Vigny i zresztą srogo za to odpokutował. Na pewno nie miałem racji pisząc o tym „odpoetycznionym" przedstawieniu zbyt pochlebnie — ale te napaście krytyki na przedstawienie, na pewno nie najgorsze w sezonie, i mające wiele momentów dodatnich — robiły wrażenie jakiejś zbiorowej anomalii czy wyzwolenia się jakiegoś kompleksu psychicznego. Wystarczy porównać te głosy z pochlebstwami jakie kierowano zrazu pod adresem „Horsztyńskiego" w Teatrze Polskim (aż do arcysłusznego wystąpienia prof. Kotta) aby zdać sobie w pełni sprawę z tej dysproporcji. A przecież „Horsztyński" w Teatrze Polskim był nieskoordynowaną rewią wielkich talentów aktorskich, od strony scenografii przytłaczającą suitą wspaniałych komnat, sal, strojów itd. Tymczasem sekret nowoczesnego widzenia dzieł romantyzmu bynajmniej nie na tym polega. W stosunku do niego bezpowrotnie musimy odrzucić wszelką nieznośną celebrację. Na pewno nie zbliży się go naszemu widzowi patetycznym gestem, czy przepychem oprawy scenicznej. Razi nas już gadatliwość i „ekshibicjonizm" bohaterów romantycznych i trudno nam czasem wspiąć się na szczyty ich przeżyć. Zresztą — są to szczyty bardzo niebezpieczne, głównie dla aktora i jeśli przekroczy on jakąś subtelną granicę umiaru i samokontroli bardzo łatwo owa „wielkość" i „szlachetność" zmienić się może w tandetę i szmirę. Nowoczesne widzenie romantycznego dramatu polega, według mnie, na maksymalnym wypełnieniu postaci bohatera romantycznego psychiką współczesnego człowieka. Na rozumnym uproszczeniu „barokowych" sylwetek, sprowadzeniu ich na płaszczyznę bliską nam i zrozumiałą.

Częstochowskie przedstawienie „Beatrix Cenci" w dużej mierze zrealizowało te zasady. Jest ono nowym sukcesem teatru, sukcesem głównie reżysera, Edmunda Krona i scenografa, Wojciecha Krakowskiego Kierownictwu można gratulować wyboru sztuki. „Beatrix Cenci" należy do najciekawszych dzieł Słowackiego, do wielkich kart jego realistycznego teatru. Zwarta w budowie dramatycznej, obdarzona wartką, niemal filmową akcją, operująca zwięzłym dialogiem — wydaje się niepodobna do reszty dramatów wielkiego wizjonera teatru. Już pierwszymi słowami tragedii autor wprowadza nas bez żadnego przygotowania *in mediam res* — aby potem ani na chwilę nie odejść od głównego nurtu akcji. Cóż za wspaniała wizja włoskiego Renesansu, utrzymana w tonacji czerwonej i czarnej, makabryczna i krystalicznie poetycka równocześnie. Wielki, poetycki romans kryminalny. Jakaż świetna galeria postaci! Okazja wielkiego popisu dla reżysera, scenografa i aktorów. „Beatrix Cenci" jest głównie popisem tych dwóch pierwszych. Mając do dyspozycji prowincjonalne siły aktorskie, niewielkie zasoby pieniężne i brak nowoczesnych urządzeń technicznych stworzyli przedstawienie w koncepcji bardzo nowoczesne, które nie powstydziłoby się świateł sceny wielkiego miasta. Jego główną cechą jest maksymalna oszczędność środków wyrazu scenicznego, prostota, niemal surowość. Tam, gdzie można by rozegrać scenę niemal operową — reżyser redukuje ją do kilku zaledwie ekspresywnych sytuacji. Tam, gdzie scenograf mógłby zbudować wspaniały, renesansowy pałac — pozostawia tylko surowy fragment architektoniczny z oryginalnym zastosowaniem olbrzymich, powiększonych plansz fotograficznych. Inna rzecz, że ten typ przedstawienia wymagał od aktorów wyjątkowego zestrojenia się z całym nowoczesnym *mis en scene*. Wiożyli oni w ten spektakl wiele wysiłku. Przede wszystkim myślę o parze romantycznych kochanków, o „czystej zbrodniarce" Beatrix i malarzu Gianni. Oni głównie podtrzymywali ową „nowoczesność" interpretacji aktorskiej. Wiesława Mazurkiewicz (przybyła specjalnie z teatru Dejmka z Łodzi) była w roli Beatrix bardzo naturalna, prosta, czasem aż nazbyt oszczędna w zewnętrznym wyrazie uczuć — ale dzięki temu bardzo współczesna. Jej partner, bardzo młody aktor, Gustaw Kron, stworzył piękną, szlachetną i czystą postać. Obserwując jego żarliwą i bardzo prostą równocześnie grę — myślałem, że wielu starszym aktorom, pewnym swego rzemiosła przydałoby się wrócić właśnie do tego stanu młodzieńczej „niedojrzałości"... Ale właśnie w tym przedstawieniu dała się odczuć różnica stylów i rozumienia całości widowiska. Na przykład Celina Bartyzel w roli matki Cencich należała już do „innej parafii". Zbyt patetyczna i demoniczna, upozowana jak na rycinie Andriollego, załamywała realistyczną i nowoczesną myśl reżysera. Podtrzymywał ją natomiast swą surową, wyrazistą grą Adam Nowakiewicz w roli księdza Negri. Doskonale kontrastowała z tą ciemną kreaturą szlachetna postać księdza Anzelmo (Ferdynand Sarnowski).

Jak już wspomniałem sukces ten reżyser dzieli ze scenografem, jest to naprawdę i c h spektakl. Scenografia poprzez 18 odsłon jest konsekwentnie ta sama: prosta, umowna, oszczędna, wyzbywająca się zupełnie tzw. „realiów". Wielki realizm z powodzeniem obywa się bez naturalistycznych szczegółów. Wojciech Krakowski wspaniale operuje symboliką fragmentów, szczegółów miast całości. Jeśli to jest wpływ Brechta — to najlepszy i najbardziej twórczy. Więzienie — tylko kawałek kraty w górze z przewieszonym łańcuchem. Ulica — tylko prosta, biała arkada o kilku łukach. Cmentarz — (chyba plastycznie najświetniejszy obraz) tylko jeden krzyż, jakiś nadnaturalnie wydłużony posąg i kawałek jakiejś rzeźby. Majstersztykiem scenografii i reżyserii jest scena pogrzebu. Robi wielkie wrażenie.

Oczywiście, ambitne przedstawienie częstochowskie, jak każde dzieło rąk ludzkich nie jest wolne od błędów. Do nich należy według mnie pełne, realne wprowadzenie na scenę wiedźm. Być może jest to nawet zgodne z realistyczną koncepcją spektaklu, wiedźmy pojawiają się jako twory ówczesnych wyobrażeń — niemniej ciążą nad przedstawieniem. Nie wnosząc nic nowego do akcji — pojawiają się często, urządzają całe balety, przysłaniają czasem bohaterów tragedii. Poza tym inna pretensja: w tej realizacji „Beatrix Cenci" nie czuje się zupełnie ulicy rzymskiej, o której Słowacki bynajmniej nie zapominał. Gdy matka Cencich budzi zawodzeniem sąsiadów, pojawiają się zaledwie trzy czy cztery głowy. Oświetlenie również jest czasem zbyt ciemne, szczególnie w scenach kontrastujących swą względną pogodą z ponurym mrokiem poprzednich. To prawda. Lecz fakt pozostaje faktem: „Beatrix Cenci" została dobrze powołana do życia na częstochowskiej scenie. Niech zachęci swym przykładem inne teatry. Nie powracaj, o Beatrix do krainy snu i nierozciętych książek!

Stanisław Zborowski

*) Teatr Wielki w Częstochowie. Juliusz Słowacki „Beatrix Cenci". Reżyseria: Edmund Kron. Scenografia: Wojciech Krakowski. Muzyka: Jerzy Młodziejowski.

TEATR ROMANTYCZNY

JAN GÓRSKI

KRÓLÓWA, PAŻ I DEMON

OKAZUJE się, że M a r i a S t u a r t Juliusza Słowackiego — to coś w rodzaju takiej „naiwnej", która wielu doświadczonych potrafi sprowadzić na manowce. Tragedia niedojrzała, aż cierpka w swoim byronizmie (Botwell) i szekspiryzmie (Nick), afektowana w dialogach (astrolog i błazen), przeciągnięta lub nie dość jasna w sytuacjach (na przykład, kiedy to właściwie paź wypił zatrute wino?) — zdawałoby się taka młodziutka i taka łatwa. Reżyser wszczyna romans ze swobodą Don Juana. I raptem — komplikacje. W niedojrzałości odkrywa sporą dozę wyrafinowania, byronizm i szekspiryzm — to pułapka dla należytej interpretacji, dialogi — to cała sztuka mówienia poezji, a sytuacje na koniec — to ważne zagadnienie stylu w teatrze romantycznym. Reżyser odchodzi z poczuciem, że jednak nie zdobył M a r i i S t u a r t.

Niejeden widz wrocławskiego przedstawienia tak sobie pomyślał w duchu o Ludwiku Benoit. Mąż to bowiem, wyrażając rzecz monumentalnie, aktorsko dojrzały, w arkana sztuki swojej głęboko wtajemniczony, w dziedzinie wiedzy o teatrze światły, a jednak z tym arcymłodym Słowackim jakoś się nie udało. Benoit popełnił błędy nadzwyczaj pożyteczne dla wszelkiej przyszłej orientacji w teatrze romantycznym. Parafrazując Zygmunta Krasińskiego „Błogosławcie ojców winie" rzec by się chciało „Błogosławcie Benoit winie".

A więc do rachunku sumienia.

Teatr romantyczny nakłada i na reżysera, i na aktora obowiązek kreowania „postaci poetyckich". Bez tej magii jest on świątynią bez Boga. Miewaliśmy na szczęście fenomenalnych magów. Nigdy nie zapomnę Osterwy jako „księcia niezłomnego". Na podwórcu, którego renesansowe arkady spiętrzały się w zamknięciu perspektywy — barokową fasadą kościoła, na tle owej fasady z surowymi w liniach dobudówkami niezbędnych rekwizytów, przy blasku pochodni i oszczędnym użyciu reflektorów — infant Ferdynand magnetyzował sylwetą, gestem i wierszem. Kiedy indziej znowu krążyły we krwi poetyckie eliksiry inscenizacji Schillera, przemądrego Fausta teatru. Kreowanie postaci poetyckich — to jest sprawa jakiejś osobliwej promieniotwórczości. Wydzielają się wtedy takie promienie i takie drgania, którym się nic oprzeć nie zdoła. Przenikną w każdą sytuację, w każdy monolog, w każdy wiersz, w każdy okruch wiersza. Wibrowały przecież tą energią najdłuższe, parostronicowe kwestie K s i ę c i a N i e z ł o m n e g o, gdy je wypowiadał Juliusz Osterwa.

We wrocławskiej M a r i i S t u a r t, podobnie jak według Słowackiego w księdzu Kiefalińskim, znikał Szekspir, znikała poezja. Styl tej poezji i smak tej poezji. Zdobyć jej styl, to niemal cała wyprawa na inną planetę. Tak to od nas odległe. Jeżeli młody Słowacki spojrzał romantycznie na tragedię królowej szkockiej — to wrocławski reżyser, Ludwik Benoit, powinien był spojrzeć współcześnie na romantyzm poety. Współcześnie, ale bez faworów dla współczesności kosztem romantyzmu i nie archiwalnie. Oto formuła poznawcza stylu M a r i i S t u a r t. Daleki od archiwalnej realistyki, daleki od zgruntowania romantyzmu osobistym przeżyciem, daleki od poetyckiej wizji czasów, w których tragedia powstała, Ludwik Benoit spróbował reżyserować „czystą" techniką, w której łatwo dostrzec sporo przejęcia się Jean Vilarem (monologowanie, akcesoria sprowadzone do oznaczników, do syntetycznych skrótów). I przedstawienie wypadło jako przestroga. Rozprzęga się we wrażeniach widza, kawałkuje na sceny o różnym kolorycie gry (deklamacyjny, psychologiczny, stylizowany), zatraca jedność, którą w tym „najlepszym ze światów" zapewnić może jedynie logika poezji. Dopiero po jej wydzieleniu z tekstu uzyskujemy u dzisiejszego widza wiarę w realność tych melancholijnych „od kolebki" istot, które są plonem romantyzmu z wczesnych jego posiewów, jak owa trójca: królowa, paź i demon lub duet: król (Henryk Darnley) i błazen (Nick).

Dajmy na to Botwell. Jest on najwyraźniej byronicznym demonem. Jego wrodzona złowrogość ma uzasadnienie tylko... przy doskonałym wypowiadaniu wiersza. Żeby go zrozumieć, trzeba znać dwie przesłanki historyczne: romantyzm i byronizm, żeby nim zainteresować na scenie, trzeba stworzyć wzruszającą postać poetycką. Tymczasem „reżyseria techniczna" była bezstylowa i antypoetycka. Doszliśmy do punktu wyjścia.

NIGDZIE bodaj to, co nazywamy „wygłosem", nie ma tak istotnego znaczenia jak w teatrze romantycznym. Jest to w ogóle konieczny współczynnik wszelkiej poezji, która się materializuje w teatrze. Na idealny wygłos składa się idealna dykcja, idealna melodia akcentów, idealne rozmierzenie oddechu, idealna harmonia spadków i wzniesień. Maska aktorów greckich służyła i temu celowi, żeby wygłos zbliżyć do ideału. Któż mógł dopuścić, aby się zmarnowała boska mowa Ajschylosa zwłaszcza w chórach, gdzie zdumiewały oszałamiające przenośnie? I dzisiaj pada ostry protest przeciwko marnotrawcom. Fritz Erpenbeck, Hans Finohr zalecają aktorom mozolne ćwiczenia wymowy doskonalące sprawność fizjologiczną i zmysł rytmiki. Wasiliew sarka na niechlujstwo dykcji rozpanoszone w mowie scenicznej. Chce zburzyć przegrodę dzielącą widza od aktora dysponującego słowem. Oto urywek jego filipiki: „Aktor wypowiedział kolejną replikę i natychmiast tuż obok mnie zaczęły się trwożne szeptyj

— *Co on powiedział?*

— *Nie słyszałem, ktoś się odezwał. Zdaje się, że „ja wierzę".*

— *Nie, on powiedział: „ja jadę".*

— *Przyjaciele, uspokójcie się. On powiedział: „ja święcie wierzę".*

— *„Ja wierzę bratu" oświadczył autorytatywnie czyjś bas."*

(Tieatr 1954 r. nr 11)

Obrazek jakby żywcem wzięty z wrocławskiego przedstawienia M a r i i S t u a r t. Dykcja fatalna, niesłyszalność znakomita. Nadomiar złego — zagubiona melodia wiersza, zniekształcone jego płynne, delikatne akcenty przez brutalność mowy realistycznej, potocznej. Czasem, choć rzadko, bardzo rzadko przebłysk zrozumienia tajemnic poezji. Wtedy trzynastozgłoskowiec Słowackiego rozjaśnia się od wewnątrz jak fala w słońcu i widz słucha przeniesiony w lepszą krainę. Miewał takie chwile Andrzej Polkowski w roli Rizzia. Na przykład:

Dziś dzień taki pogodny — dobry do podróży —
Niebo czyste, błękitne, chmury lekkie, blade
Pokazują mi drogę, lecz nie wróżą burzy.

Artyście pomogła muzyka uskrzydlająca w tym miejscu stopę wierszową. Muzyka! Znowu ogniskowy problem teatru romantycznego. Niechby żagiel natchnienia w tym roku jubileuszowym przywiódł tutaj naszych ko pozytorów. Tragedia królow : szkockiej rozgrywana na scenie wrocła skiej kameralnie, w kotarach zbroczonych coraz to innym światłem, na kolistym gradualnym podium z zarysami lekkiej kolumnady, gdzie się zjawiały zależnie od potrzeby różne rekwizyty, wprost narzucała „kategoryczny imperatyw" nieskazitelnie odtwarzanej poezji nasyconej muzyką. Jedno i drugie zawiodło (ten fortepian w stuartowskiej Szkocji!). Wrocławskie chybione przedstawienie M a r i i S t u a r t przekonywająco udowadnia, że dobry wygłos i dobra muzyka są stanowczo nie do uniknięcia w widowiskach tej rangi, jeżeli z kolei one mają zasłużyć na miano dobrych.

Drwiąca str a B e n i o w s k i e g o atakując krytyków emigracyjnych, przytacza ich opinię, że w B a l l a d y n i e ocalał tylko sufler. Reszta wymordowana. Znowu problem inscenizacji dzieł romantycznych: aktorskie wygranie śmierci wobec widowni. Trzeba to robić z patosem, z gestem, rzewnie, imponująco lub makabrycznie. Akurat trzeba się na to zdobyć tam, gdzie krok tylko dzieli wzniosłość od śmieszności. Wrocławski reżyser M a r i i S t u a r t rozbrajał po prostu swoją nieporadnością. Toteż do ostentacyjnej śmierci Rizzia, pazia i Nicka z dodatkami konwulsyjnych odruchów i staczania się bezwładnego ciała po schodkach widz ustosunkował się z wesołą niewiarą. Nawet chichoty przemykały po sali.

Tak to dokoła wrocławskiej M a r i i S t u a r t zagęściły się problemy teatru romantycznego w ogóle.

Jan Górski