Cena 1 zł

DZIŚ i JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

Rok X. Warszawa, 24 października 1954r. Nr 43 (465)

For DZIS ; JUTRO

The Indian Cultural Delegation has spent ten memorable days in Poland. All that we have seen of the people and their art & culture has impressed us deeply. Their determination to rebuild their war-ravaged cities in the face of unbelievable difficulties represents one of the most glorious chapters in their history

The hospitality & affection of the people of Poland have moved us deeply. We were also profoundly touched by their interest in Indian Music & Dance. The Delegation leave Poland with heartfelt wishes for the happiness of her people & the development of their art

K.S. Mullick
16.10.54

Indyjska Delegacja Kulturalna spędziła w Polsce dziesięć niezapomnianych dni.

Wszystko, cośmy tu widzieli — ludzie, ich sztuka i kultura — wywarło na nas głębokie wrażenie. Wytrwałość Polaków w odbudowie zniszczonych przez wojnę miast, bez względu na przeogromne trudności, stanowi jedną z najchlubniejszych kart ich historii.

Gościnność i serdeczność Polaków wzruszyła nas głęboko. Byliśmy również prawdziwie ujęci ich zainteresowaniem muzyką i tańcem indyjskim.

Delegacja opuszcza Polskę, składając serdeczne życzenia szczęścia narodowi polskiemu i życząc dalszego rozkwitu sztuki narodowej.

K. S. R. MULLICK
(Kierownik indyjskiego zespołu artystycznego).

WŁADYSŁAW SEŃKO

O POJĘCIU INSPIRACJI ŚWIATOPOGLĄDOWEJ

W publicystyce katolickiej spotyka się ostatnimi czasy dość często pojęcie inspiracji światopoglądowej. Mówi się o twórczym działaniu inspiracji światopoglądu katolickiego w dziedzinie życia społeczno-politycznego, o wpływie inspiracji światopoglądu na katolickie kształtowanie postawy ideowej ruchu społecznie postępowego katolików w Polsce, o potrzebie czerpania motywów do oceny współczesności z inspiracji światopoglądu i w szeregu innych kontekstów. Podobnie jak wiele innych terminów, które zjawiają się w aktywnych ośrodkach intelektualnych trudzących się przekładaniem treści swej ideologii na język epoki współczesnej „inspiracja światopoglądowa" ukazuje na zewnątrz pozorne ubóstwo treści nie ujawniając od razu w sposób oczywisty tego znaczenia, które w określonym środowisku stało się już powszechnie zrozumiałe i przyjęte.

Celem niniejszych uwag jest próba ukazania zagadnień wiążących się z problemem inspiracji światopoglądu katolickiego.

Przez pojęcie inspiracji w potocznym znaczeniu tego słowa rozumiemy nadawanie czemuś określonych celów i zadań, przy czym czynność inspirującego nie odbiera swobody i samodzielności działania przedmiotowi inspirowanemu, ktoś ulega inspiracji czyjejś, znaczy najczęściej, że ktoś został „natchniony" do takich a takich pomysłów, lub, że został pouczony jakimi drogami osiągnąć cel zamierzony.

Czynnikiem inspirującym może się stać nie tylko człowiek, podsuwający drugiemu jakąś myśl, czy ideę, ale i przedmiot martwy, zdarzenie historyczne czy fakt przyrodniczy, z którym skojarzyć się mogą określone treści psychiczne pobudzające do działania naszą wolę lub intelekt.

Demokryt z Abdery odkrył podobno atomową budowę wszechświata patrząc na wirujący w słońcu pył powietrzny.

Nie ulega jednakże wątpliwości, że czynnikiem z istoty swej jakby powołanym do inspirowania człowieka jest każda ideologia a zwłaszcza światopogląd, który podaje motywy i racje skłaniające człowieka do wartościowania świata w jakichś stałych kategoriach i do określonego postępowania. W pojęciu inspiracji mieści się bowiem nie tylko fakt jej bezpośredniego, jak już zaznaczono, oddziaływania, ale zamierzonego, celowego oddziaływania. Wiele różnorakich faktów może nas doprowadzić przypadkowo do zajęcia takiej czy innej postawy lub skłonić do działania w pewnym kierunku, światopogląd natomiast ex definitione, określa cele i zadania człowieka o najwyższej dla niego doniosłości, z samej swej istoty jest przeznaczony do inspirowania, do przekazywania treści, które stać się mają podstawą działania i postępowania człowieka.

Trzeba tu jednak zwrócić uwagę od razu na jeden problem przy omawianiu inspiracji światopoglądowej. Dla pojęcia inspiracji we właściwym jej znaczeniu istotne są zamierzone i pośrednie działanie, nie może ona stracić tych cech jeśli mamy zachować jej pierwotny sens. Nie znaczy to jednakże, że światopogląd nie nadaje słowu inspiracji nowej, płynącej z jego specyficznego charakteru treści. W zestawieniu ze światopoglądem pojęcie inspiracji nabiera bogatszej i pełniejszej treści.

Jedną z najistotniejszych cech wyróżniających światopogląd od szeregu innych teorii o świecie i życiu jest fakt, że jest on teorią zobowiązującą, tzn. ma charakter normatywny. Światopogląd nie jest zespołem tez czysto teoretycznych, lecz uporządkowanym logicznie zbiorem twierdzeń normujących nasze życie i postępowanie. Normatywność światopoglądu zależy od wartości prawdy poznanej przez rozum. Im większa prawda, która przedstawia się woli jako dobro, im większe obiektywnie dobro poznane przez rozum, tym bardziej skuteczne działanie normy światopoglądowej, tym bardziej bezwzględny nakaz jej realizacji. Światopogląd katolicki przyjmuje u swych podstaw istnienie absolutnej prawdy i dobra, jakim jest Bóg, dlatego też normy jego nie mają charakteru względnego lecz absolutnie zobowiązujący. Każdy wierzący musi dążyć do Boga jako ostatecznego i najwyższego celu swego życia.

Czyż można tu wobec tego mówić o inspiracji w jakimkolwiek światopoglądzie a zwłaszcza światopoglądzie katolickim? Przecież przyjęcie zasad usuwa zdawałoby się a priori wszelką możność wyboru czy pośredniego działania. Nakazy światopoglądu nie inspirują, ale zobowiązują.

Trzeba więc najpierw usunąć nieporozumienie. Przyjęcie zasad światopoglądu katolickiego jest dziełem nie ludzkiej lecz Boskiej inspiracji. Wiara jest cnotą nadprzyrodzoną, w której niepoślednią rolę odgrywają wprawdzie motywy rozumowe, ale gdzie ostatecznie decyduje Łaska. Przyjęcie wiary nie zwalnia jednakże nikogo od wysiłku myślenia, wyprowadzania konsekwencji z przyjętych założeń. Wiara bez uczynków pozostaje martwa. I tutaj właśnie znajduje się pole do twórczego oddziaływania inspiracji światopoglądu katolickiego. W przyjęciu zasad tego światopoglądu mieści się wprawdzie bezwzględny nakaz realizacji jego podstawowych założeń, jednakże w zasadach tych nie ma zawartych przepisów określających historyczne sposoby i formy tej realizacji, które muszą być dziełem świadomego wysiłku ludzi żyjących w określonej epoce historycznej.

Z ducha katolickich założeń światopoglądowych wypływa to, że chociaż nie dają one szczegółowych rozwiązań w szeregu dziedzin życia ludzkiego, są żywym źródłem inspiracji dla twórczego wysiłku człowieka zmierzającego do wiązania wiecznych i niezmiennych zasad swojej wiary z ciągle zmieniającym się i niosącym nowe problemy życiem.

Przy omawianiu problemu inspiracji światopoglądowej wchodzimy na teren złożonej i trudnej analizy działania i postępowania człowieka. Mówiliśmy, że istotną cechą inspiracji światopoglądowej ma być ułatwianie poszukiwania dróg realizacji zasad naszego światopoglądu w określonym historycznie czasie. Zasady zostały nam dane raz, ale mają one służyć wszelkim epokom. Każde działanie, które z istoty swej jest zawsze uwarunkowane czasem, musi więc szukać dla siebie przesłanki i motywów zarówno w zasadach jak i rzeczywistości.

Każde działanie zmierza do określonego celu — każde działanie ma swą dostateczną rację i motywy wynikające z poznania celu. Otóż trzeba wobec tego spojrzeć i na problem inspiracji pod kątem widzenia praw rządzących działaniem i postępowaniem.

Trzeba zapytać do czego zmierza inspiracja światopoglądu katolickiego, do czego ten światopogląd nas inspiruje oraz z jakiego źródła wypływa, tzn. na jakich normach leżących u podstaw światopoglądu się wspiera. Kierunkiem inspiracji lub jej przedmiotem nazwiemy wówczas cel, do którego kieruje ona nasze działanie, motywami lub źródłem te zasady światopoglądu, od których zależy istnienie samej inspiracji, z którym inspiracja jest związana nierozdzielnie jak przypadłość istotna ze swoją substancją. Trzeba wreszcie postawić pytanie w jakich warunkach działanie inspiracji światopoglądowej jest skuteczne, innymi słowy na jakie dziedziny życia rozciąga się jej działanie i czym uwarunkowany jest zakres jej oddziaływania.

Dalsze uwagi iść będą po linii zarysowanych trzech kierunków, ukazujących cel, źródła i zakres inspiracji światopoglądu katolickiego.

*

Dla wyjaśnienia postawionych problemów trzeba jednakże przybliżyć jeszcze bardziej samo pojęcie światopoglądu. Jego istotną cechą jest, jak wspomniano, normatywność twierdzeń, które wchodzą w skład jego budowy. Niemniej istotną jednak rzeczą dla nas jest właściwe rozumienie samej struktury światopoglądu katolickiego a zwłaszcza dokładne uwypuklenie różnicy, jaka zachodzi między doktryną katolicką a katolickim światopoglądem i wskazanie miejsca o roli, jaką w światopoglądzie tym. pełni rzeczywistość. Światopogląd katolicki w naszym rozumieniu nie utożsamia się z katolicką doktryną. Elementem różnicującym jest tu właśnie sama rzeczywistość. Doktryna katolicka, której znajomość czerpiemy z Objawienia, obraca się na płaszczyźnie nadprzyrodzonej i z istoty swej sprowadza wszystkie problemy do tego, czego człowiek nie może w sposób pewny a jednocześnie wyczerpujący samodzielnie poznać. Światopogląd katolicki natomiast ma najściślejszy związek z rzeczywistością będącą przedmiotem adekwatnym ludzkiego poznania. Światopogląd czerpie swe zasady z doktryny chrześcijańskiej, ale na same te zasady patrzy przez pryzmat historycznej rzeczywistości, rozwija się i kształtuje ze względu na tę rzeczywistość. Światopogląd jest jakby pomostem wiążącym doktrynę z określoną rzeczywistością, w której postulaty danego światopoglądu mają być realizowane. Realizacja wymaga natomiast uwzględnie-

(dokończenie na str. 2)

KONSTANTY ŁUBIEŃSKI

PRZED WYBORAMI DO RAD NARODOWYCH

UCHWALONE przez Sejm PRL 25.IX.54 r. ustawy dotyczące Rad Narodowych oraz uchwała Rady Państwa z 30.IX.54 r. zarządzająca wybory do Rad Narodowych w dniu 5.XII.54 r. — rozpoczynają nowy okres w rozwoju Rad.

Rozwój Rad Narodowych świadczy o tworzeniu się ustroju socjalistycznego, ponieważ wyrażają one to, co stanowi istotę tego ustroju — udział mas w rządzeniu państwem. Gdyby rozszerzeniu się własności społecznej nie towarzyszył wzrost udziału mas w sprawowaniu władzy, mielibyśmy nie ustrój socjalistyczny, lecz kapitalizm państwowy. Dlatego też rozwój Rad Narodowych, jako jednej z głównych form ludowładztwa, ma tak zasadnicze znaczenie dla naszego kraju.

Pierwszy okres otworzyła ustawa o Radach Narodowych, uchwalona przez Krajową Radę Narodową 11.IX.1944 r., a zakończyła ustawa z 20.III.1950 r. o terenowych organach jednolitej władzy państwowej. W okresie tym funkcje Rad Narodowych działających obok organów wykonawczych, rządowych i samorządowych polegały przede wszystkim na kontroli tych organów.

Cytowana ustawa z 1950 r. likwidując dawną dwoistość władz — w ich miejsce ustanowiła Rady Narodowe, jednoczące władzę państwową i terenowy samorząd. Rady Narodowe wyposażone w pełnię władzy państwowej, na swoim terenie, stały się — jak zwykło się mówić — gospodarzem swego terenu, gospodarzem, który kieruje działalnością ekonomiczną, społeczną i kulturalną.

W tym czasie następowało stałe rozszerzanie się kompetencji Rad Narodowych, czego dowodem jest np. rozwój ich budżetów. W roku bieżącym poprzez budżety terenowe przepływa 87 proc. wydatków państwa na oświatę i wychowanie, 65 proc. wydatków na służbę zdrowia, 85 proc. wydatków na gospodarkę komunalną. Z budżetów tych jest finansowany przemysł terenowy służący przede wszystkim celom konsumpcyjnym ludności, miejski handel detaliczny, utrzymanie dróg gminnych i powiatowych. Ponadto budżety terenowe dysponują poważnymi kwotami przeznaczonymi na podniesienie produkcji rolnej. Wzrost wykazują również dochody własne budżetów terenowych. I tak np. przewidziana kwota dochodów własnych na 1954 r. jest o 20 proc. wyższa od kwoty planowanej w roku poprzednim.

Trzeba również podkreślić aktywność Rad na terenie rolnictwa, zwłaszcza jeśli chodzi o likwidację odłogów, upowszechnianie wiedzy rolniczej, zaopatrzenie wsi i dostawy artykułów rolniczych. Wprawdzie osiągnięcia Rad nie są wystarczające, niemniej jednak nie można ich lekceważyć — tym bardziej, jeśli weźmie się pod uwagę, że był to pierwszy okres pełnej działalności Rad. W toku czteroletniej działalności ustaliły się metody prac i — co najważniejsze — wyrobiło się wielu aktywistów.

Jednakże obok osiągnięć, trzeba stwierdzić wiele jeszcze braków, np. niedomogi przemysłu miejskiego, handlu detalicznego, ośrodków zdrowia itd. Rady nie wykazywały dostatecznego zainteresowania. Wiele Komisji przejawiało słabą aktywność, zarzucić im można niedostateczną znajomość potrzeb ludności. Sesje Rad często miały charakter formalny, a wystąpienia radnych niejednokrotnie były przeładowywane deklaratywnością, nie przejawiały inicjatywy i obiektywnego krytycyzmu wobec prezydiów.

Powodem różnych usterek w pracy Rad były przede wszystkim niełatwe warunki, w których przypadło Radom stawiać pierwsze kroki. Szereg trudności politycznych, gospodarczych i społecznych z jednej strony, z drugiej — brak doświadczenia, wszystko to zakłócało pracę Rad.

A trzeba jeszcze podkreślić niejednokrotnie występujący niewłaściwy stosunek do Rad organizacji politycznych i społecznych — stosunek, polegający już to na tendencjach do komenderowania Radami, już to na zaniedbywaniu wychowawczego oddziaływania na Rady. Nie ulega również wątpliwości, że powodem wielu zjawisk negatywnych był fakt powoływania radnych nie w drodze wyborów, lecz w drodze delegacji (przez organizacje) i kooptacji.

Zadania Rad nabrały szczególnej ostrości — kiedy II Zjazd postawił zadania szybszego wzrostu produkcji rolnej i podniesienia stopy życiowej mas pracujących. Rady Narodowe ponoszą bowiem znaczną część odpowiedzialności za realizację tych zadań. Uchwalone przez Sejm ustawy mają właśnie usprawnić dotychczasową działalność Rad.

Powołanie Gromadzkich Rad Narodowych zbliża najniższy organ władzy państwowej do społeczeństwa i umożliwia włączenie do udziału w rządzeniu państwem jeszcze szerszych mas aniżeli dotychczas.

Przeciętny obszar gminny wynosił 98 km kw a były gminy o obszarze 400 km kw. Natomiast obecnie w 7 700 gromadach (na 8 800) powierzchnia nie będzie przekraczała 60 km kw. W dotychczasowych gminach odległość siedziby rady gminnej od najdalej położonych gospodarstw na ogół przekracza 10 km; obecnie w około 6 800 gromadach odległość ta nie przekroczy 5 km. Przeciętne zaludnienie gminy wynosi 5000, a są gminy, w których jest 18 000 mieszkańców. Natomiast na ogólną ilość 8 800 gromad — w 8 300 zaludnienie nie będzie przekraczać 3000.

Obok Rad Gromadzkich przewiduje się utworzenie 19 nowych powiatów, co zbliży do ludności również Powiatowe Rady Narodowe.

Ustawa wyposaża Rady Gromadzkie w szerokie uprawnienia nakładając równocześnie na nie bardzo poważne obowiązki. Zgodnie z art. 37 Konstytucji PRL, ustawa postanawia, że *„Gromadzkie Rady Narodowe jako organy władzy państwowej w gromadach kierują w swoim zakresie na terenie gromady działalnością gospodarczą, społeczną i kulturalną, wiążąc potrzeby gromady z zadaniami ogólnopaństwowymi"*.

Do nowych Rad Gromadzkich wejdzie 150 000 radnych, co spowoduje o wiele większy aniżeli dotychczas udział w nich mas chłopskich.

Ustawa o osiedlach odpowiada potrzebie wyodrębnienia z Rad Gromadzkich miejscowości, które są zamieszkałe przede wszystkim przez ludność robotniczą lub rybacką oraz miejscowości uzdrowiskowych.

Powyższe zmiany organizacyjne przyczynią się niewątpliwie do usprawnienia działalności Rad, ale byłyby one niewystarczające, gdyby nie towarzyszyło im rozszerzenie i odnowienie składu Rad. Dlatego też szczególne znaczenie posiada ustawa wprowadzająca ordynację wyborczą do Rad Narodowych wszystkich szczebli. Ordynacja ta jest prawdziwie demokratyczna. Wybory są powszechne (tzn. bierne i czynne prawo wyborcze ma każdy obywatel, który ukończył 18 lat), równe (a więc każdemu wyborcy przysługuje 1 głos), bezpośrednie (ponieważ wyborcy wybierają bezpośrednio członków Rad) oraz tajne. Wybory przeprowadzają specjalne komisje, a najwyższy nadzór sprawuje Rada Państwa. Prawo zgłaszania kandy-

(dokończenie na str. 2)

IZABELLA KOPEĆ

Jedna jest tylko droga NIEMIEC

W pięknym pałacu Lancaster House w Londynie przez 6 dni toczyły się dramatyczne obrady, których zasadniczym założeniem było, według określeń Adenauera, wypełnienie niebezpiecznej próżni jaka powstała po odrzuceniu Europejskiej Wspólnoty Obronnej. I choć w czasie tych obrad poważne sprzeczności ujawniły się w stanowiskach poszczególnych mocarstw kapitalistycznych, dotyczyły one jedynie zagadnienia hegemonii i wpływów w przyszłym bloku, cel bowiem jaki przyświecał dziewięciu ministrom spraw zagranicznych był jeden: jak najszybsze wskrzeszenie agresywnego militaryzmu niemieckiego.

Trzeciego października rb. konferencja londyńska zakończyła się „uroczystym" podpisaniem skomplikowanego protokołu końcowego. Składa się on z 15 stron tekstu i z około 10 000 wyrazów. To bogactwo słów było widać potrzebne, aby w powodzi frazesów ukryć przed narodami Europy zasadnicze ostrze układu, który choć jest dopiero porozumieniem wstępnym, stanowi jednak istotną groźbę dla pokoju i bezpieczeństwa świata.

Podstawowy dokument zawiera 6 części. Obejmuje on przede wszystkim deklarację trzech mocarstw zachodnich, w której zobowiązują się one do przywrócenia „możliwie jak najszybciej" suwerenności Niemiec zachodnich. Deklaracja ta jest bardzo reklamowana przez Bonn i Waszyngton, jako „kładąca w praktyce kres okupacji Niemiec". W rzeczywistości jednak mocarstwa zachodnie uzyskują prawa pozostawiania swych wojsk w Niemczech zachodnich i ponadto możność decydowania w kwestii zjednoczenia Niemiec i Berlina zachodniego. Jest to więc, jak to określił szwajcarski dziennik „National Zeitung" — „suwerenność w surogacie".

Dalsze postanowienia konferencji londyńskiej mówią o przyjęciu Niemiec i Włoch do paktu brukselskiego oraz o przyjęciu Niemiec do NATO. Odgrzebany więc z lamusa pakt brukselski zostanie wzmocniony i rozszerzony, aby, jak brzmi odnośny paragraf porozumienia, „stał się bardziej efektywnym narzędziem integracji europejskiej".

Aby skutecznie móc wypełniać swe „nowe zadania" Niemcy utworzą w ramach NATO 12 dywizji, lotnictwo taktyczne w sile 80 tysięcy żołnierzy oraz flotę przybrzeżną obejmującą 20 tysięcy marynarzy. Otrzymały one również pozwolenie na wskrzeszenie swego przemysłu zbrojeniowego oraz na produkcję wszelkiego rodzaju broni z wyjątkiem broni atomowej oraz specjalnych typów okrętów i ciężkich bombowców. Tych zakazanych broni dostarczyć mają do Niemiec Stany Zjednoczone.

Tak więc militaryści niemieccy uzyskali to, co chcieli i droga do odrodzenia Wehrmachtu została formalnie otwarta. W obawie jednak przed opinią publiczną, a przede wszystkim przed parlamentem francuskim obwarowano te postanowienia licznymi gwarancjami. Sam Adenauer uroczyście oświadczył, że „Niemiecka Republika Federalna zobowiązuje się, że nigdy nie ucieknie się do siły, ażeby doprowadzić do zjednoczenia Niemiec lub do zmiany obecnych granic Niemieckiej Republiki Federalnej". Jak iluzoryczne jednak są takie zapewnienia niemieckich militarystów uczy nas historia i analogie, jakie tu się nasuwają są aż nadto wymowne.

Takie samo mniej więcej znaczenie, a więc praktycznie żadne, ma utworzenie w ramach układu brukselskiego agencji dla kontroli zbrojeń. Mówi się o niej dużo, aby ułatwić parlamentom europejskim, a przede wszystkim Francuskiemu Zgromadzeniu Narodowemu, przełknięcie gorzkiej pigułki jaką jest faktyczne odrodzenie odwetowego Wehrmachtu. Dlatego też reakcyjna prasa zachodnio-europejska tak wiele pisze o ogromnym „sukcesie" Mendès-France'a jakim rzekomo ma być uzyskanie gwarancji brytyjskich i doprowadzenie Anglii do wyjścia z tradycyjnej postawy „splendid isolation". Pobyt jednak 4 dywizji angielskich w Europie ma jedynie znaczenie symboliczne a wzamian za to Mendès-France musiał zredukować do minimum swe zastrzeżenia co do warunków uzbrojenia Niemiec i swe żądania na temat Saary. Umożliwił on w ten sposób pomyślne — z punktu widzenia Dullesa i Wall-Street — zakończenie konferencji.

Jak wiadomo, konferencja londyńska jest dopiero porozumieniem wstępnym a nad uzgodnieniem poszczególnych kwestii spornych mają pracować eksperci. Na dzień 21 października przewidziano podpisanie przez 9 ministrów przygotowanych przez specjalistów dokumentów. Jeśli w ciągu tego miesiąca ministrowie dojdą do porozumienia głos zabiorą parlamenty poszczególnych krajów. Trudno więc dzisiaj przewidzieć jakie będą losy londyńskiego układu tym bardziej, że nad optymistycznymi nastrojami zachodnich promotorów odwetowych Niemiec jak groźny cień zawisły dwa niezwykle ważne wydarzenia międzynarodowe, a mianowicie zgłoszony przez ministra Wyszyńskiego w ONZ projekt powszechnego rozbrojenia oraz mowa ministra Mołotowa w Berlinie.

Nowe radzieckie propozycje rozbrojeniowe dlatego przede wszystkim są niezwykle doniosłe, że przyjmując za punkt wyjścia francusko-angielski projekt rozbrojeniowy z góry obalają możliwe zarzuty o rzekomej złej woli Związku Radzieckiego, zarzuty, które nieustannie usiłuje się lansować na Zachodzie. Oto co na ten temat pisze „Humanité": „Rozmowy 9 w Londynie i debaty w ONZ, które rozpoczęły się oświadczeniem A. Wyszyńskiego, dzieli więcej niż ocean położony między Londynem a Nowym Jorkiem. W Londynie mówiło się o wskrzeszeniu Wehrmachtu... w ONZ przeciwnie, uczyniono nowy krok, który powinien umożliwić usunięcie przeszkód stojących na drodze do rozbrojenia. ZSRR gotów jest przyjąć francusko-brytyjskie memorandum z 11 czerwca br., za punkt wyjścia dla nowych rokowań. Czyż można dać lepszy przykład dobrej woli i dążenia do porozumienia? Rząd ZSRR proponuje przeprowadzenie rokowań na tej samej zasadzie, którą zaleca rząd francuski".

Projekt rezolucji radzieckiej zajmuje się szczegółowo sprawą międzynarodowej kontroli zarówno jeśli chodzi o zbrojenia „klasyczne" jak i w związku z zakazem broni atomowej. Zgodnie z wnioskiem radzieckim stały międzynarodowy organ dla sprawowania kontroli nad wykonaniem konwencji o zakazie broni atomowej wyposażony będzie w odpowiednie pełnomocnictwa a przede wszystkim w prawo inspekcji. „Jednym z głównych oskarżeń wysuwanych przez USA przeciwko ZSRR było twierdzenie, że Związek Radziecki nie chce się zgodzić na zasadę międzynarodowej kontroli. Obecnie oskarżenie to straciło wszelką podstawę" — pisze w związku z tym dziennik „Hindustan Standard". A korespondent dziennika „New York Times" wtóruje mu w ten sposób: „w wyniku nowych nieoczekiwanych propozycji radzieckich odrodziły się nagle perspektywy ustanowienia kontroli międzynarodowej nad energią atomową, co wydawało się sprawą najbardziej beznadziejną ze wszystkich beznadziejnych spraw, jakimi zajmowała się ONZ".

Również na podstawie doniesień prasowych wiadomo, że propozycje radzieckiego ministra spraw zagranicznych uderzyły w Bonn jak bomba. Chociaż koła stojące blisko Adenauera tymczasem jeszcze zachowują milczenie, to jednak szerokie rzesze zachodnio-niemieckiej ludności a pod naporem jej opinii także i liczni politycy wypowiadają się pozytywnie na temat propozycji Wyszyńskiego. Przewodniczący FDP dr Dehler oświadczył po ich ogłoszeniu, że widzi on w tym „oznakę stworzenia możliwości zlikwidowania napięć między Wschodem a Zachodem". Nawet wewnątrz adenauerowskiej frakcji CDU doszło do poważnej wymiany zdań na ten temat. Poseł Nellen — wbrew stanowisku swego szefa — zażądał zerwania z dotychczasową polityką i powrócenia do polityki zmierzającej do zjednoczenia Niemiec. Mówi się wyraźnie o wewnętrznym rozbiciu frakcji CDU albowiem liczni posłowie w poufnych rozmowach podzielają zdanie Nellena. Dziennik „Frankfurter Allgemeine", który jest wyrazicielem opinii publicznej w Niemczech zachodnich całkowicie popiera żądanie natychmiastowych rozmów z ZSRR. Na III Kongresie zachodnio - niemieckich związków zawodowych (DGB) we Frankfurcie większością 389 przeciwko 4 głosom zapadła uchwała potępiająca deklarację londyńską 9 krajów. Uchwała zachodnio - niemieckich związków zawodowych, liczących 6 mln członków wyraża zaniepokojenie z powodu decyzji jakie zapadły na konferencji 9 państw w Londynie i stwierdza, że wyniki konferencji londyńskiej oznaczają podjęcie kroków zmierzających do „włączenia Niemiec zachodnich do systemu polityki siły".

Fakty te dowodzą, że narody Europy są żywotnie zainteresowane w tym, aby polityka rokowań wzięła górę nad polityką siły i aby koncepcja realnego bezpieczeństwa w Europie zwyciężyła koncepcje militaryzacji Niemiec zachodnich. Porozumienie londyńskie zaś jest planem militarnym, planem antyniemieckim i antyeuropejskim, który oznacza utrwalenie podziału Niemiec, przedłużenie w nieskończoność okupacji Niemiec zachodnich i przekształcenie ich obszaru w amerykańską bazę wojenną.

W takiej to właśnie chwili, kiedy zarówno naród niemiecki jak i inne narody Europy muszą powziąć decyzję o najdonioślejszym znaczeniu dla ich przyszłości zabrał głos minister Mołotow.

Minister spraw zagranicznych Związku Radzieckiego powiedział, że obecna sytuacja w której Niemcy podzielone są na dwa państwa nie może trwać wiecznie i że niezależnie od przeszkód stawianych przez Zachód, Niemcy zostaną zjednoczone.

Adenauer wraz ze swymi popleczni kami ciągną uparcie naród niemiecki wstecz na starą drogę prowadzącą do nowej wojny. „Jest rzeczą oczywistą — mówił minister Mołotow — że taka polityka może być prowadzona tylko kosztem żywotnych interesów narodu niemieckiego i nie może nie podważać możliwości szybkiego rozwiązania problemu odbudowy jedności Niemiec. Świadomość, że polityka taka jest zgubna z punktu widzenia narodowych interesów Niemiec coraz głębiej przenika do szerokich mas. Świadczy o tym rosnące niezadowolenie z polityki Adenauera co obecnie coraz bardziej ujawnia się wśród robotników socjal-demokratycznych. Świadczy o tym spadek wpływów w Niemczech zachodnich tych partii, które związały swój los z polityką remilitaryzacji oraz wzrost wpływów partii występujących przeciwko tej polityce".

Głęboką prawdę tych słów potwierdza debata w Bundestagu po powrocie Adenauera z Londynu. Kanclerz wbrew oczekiwaniom został przyjęty bardzo chłodno a przewodniczący Socjaldemokratycznej Partii Niemiec Ollenhauer oświadczył, że odrzuca porozumienie londyńskie, ponieważ zdaniem SPD, stanowi ono przeszkodę na drodze do zjednoczenia Niemiec. Partia jego uważa, że Republika Federalna nie powinna brać na siebie żadnych nowych zobowiązań w związku z zachodnim systemem obronnym na miejsce EWO, jak długo nie zostanie uczyniona nowa poważna próba wyjaśnienia przez rokowania ze Związkiem Radzieckim, czy jest rzeczą możliwą rozwiązanie sprawy zjednoczenia Niemiec na podstawie wolnych wyborów.

Że jest to możliwe stwierdził w swej mowie minister Mołotow, który oświadczył: „Rząd Radziecki ze swej strony wyraża gotowość rozpatrzenia zarówno propozycji wysuniętych wcześniej przez uczestników konferencji berlińskiej jak i ewentualnych nowych propozycji w sprawie wolnych wyborów ogólnoniemieckich". Rząd Radziecki zaproponował również rządom USA, Anglii i Francji natychmiastowe wycofanie wojsk okupacyjnych z terytorium Niemiec wschodnich i zachodnich. Przyjęcie tej propozycji ułatwiłoby sytuację ludności zarówno Niemiec wschodnich jak i zachodnich. Stworzyłoby to również bardziej sprzyjające warunki dla zbliżenia między Niemcami wschodnimi i zachodnimi, a tym samym dla zjednoczenia Niemiec.

Minister Mołotow jeszcze raz podkreślił, iż „Związek Radziecki stoi na stanowisku, że sprawa przywrócenia jedności Niemiec nie powinna być dłużej odraczana oraz uważa, że plany remilitaryzacji Niemiec zachodnich nie dadzą się pogodzić z rozwiązaniem tego problemu. To stanowisko Związku Radzieckiego nie spotka się oczywiście z przychylnym przyjęciem ze strony militarystów i odwetowców niemieckich, ale odpowiada żywotnym interesom narodu niemieckiego. Na takim samym stanowisku stoi — jak wiadomo — NRD".

„Szczęściem narodu niemieckiego — stwierdził na zakończenie minister Mołotow — jest fakt, że w ciągu pięciu lat NRD nie tylko okrzepła i rozwinęła swe siły, lecz także stała się niezawodną ostoją pokojowych i demokratycznych sił całego narodu niemieckiego. Mówi ona otwarcie... że stara droga wskrzeszania militaryzmu... jest drogą samobójstwa dla narodu niemieckiego i że jest inna, nowa droga rzeczywiście odpowiadająca interesom tego narodu i sprawie utrwalenia powszechnego pokoju".

Izabella Kopeć

PRZED WYBORAMI DO RAD NARODOWYCH

(Dokończenie ze str. 1)

datów na członków Rad Narodowych *„przysługuje organizacjom politycznym, zawodowym i spółdzielczym, Związkowi Samopomocy Chłopskiej, Związkowi Młodzieży Polskiej, jak również innym masowym organizacjom społecznym ludu pracującego"*. Za wybranych uważa się *„kandydatów, na których oddano więcej niż połowę (bezwzględną większość) ważnych głosów, a w głosowaniu wzięła udział co najmniej połowa uprawnionych do głosowania"*.

Na podstawie tej ordynacji wyborczej, Rada Państwa zarządziła wybory do Rad Narodowych w dniu 5.XII.54 r. Data ta otwiera nowy okres w rozwoju Rad, ponieważ po raz pierwszy w Polsce Ludowej odbędą się wybory do Rad Narodowych, które — obok Rady Państwa i Sejmu — stanowią organ władzy państwowej. Dzięki wyborom do Rad następuje dalsze umocnienie ludowo - demokratycznego charakteru naszego państwa. I to jest niewątpliwie najważniejsze znaczenie omawianych przez nas ustaw. Ów wyraźny postęp w rozwoju Rad, tego podstawowego elementu naszego ustroju, stał się możliwy dzięki dokonanym w ciągu ubiegłego dziesięciolecia osiągnięciom na polu politycznym, gospodarczym i społecznym. Nie do pomyślenia byłby taki przebieg rzeczy, gdyby mu nie towarzyszyło zrozumienie przez ogromną większość naszego społeczeństwa znaczenia ustroju socjalistycznego dla rozkwitu naszego kraju, gdybyśmy nie osiągnęli tak imponującego rozwoju gospodarczego, gdyby nie znaczne podniesienie się poziomu kulturalnego mas pracujących.

Równocześnie jednak — osiągnięcia pozwalają na obarczenie Rad jeszcze większymi aniżeli dotychczas obowiązkami. Myślimy tu zwłaszcza o podniesieniu produkcji rolnej i dobrobytu mas pracujących. Czy Rady podołają tym zadaniom — zależeć będzie w znacznej mierze od tego, kogo do nich wybierzemy. Dlatego wybory to problem niezwykle ważny. Nasuwa się pytanie, jakie kwalifikacje powinien posiadać kandydat do Rad? Przede wszystkim — głęboko przekonany o słuszności programu Frontu Narodowego, ponieważ ten program zawiera podstawowe wytyczne dla działalności Rad — powinien zdawać sobie sprawę, że na każdym radnym będzie ciążyć odpowiedzialność za rozwój danego terenu, a w związku z tym — musi być gotów do zdecydowanej walki o rozwiązanie tych problemów, które ten rozwój warunkują.

Kandydat winien — obok rozumienia spraw ogólnych — posiadać nie tylko znajomość swego zawodu, lecz również swoją „specjalizację" w pracy społecznej. Takich ludzi winniśmy wybierać do Rad, bo tylko tacy podołają realizacji tych wielkich zadań, które nakładają na Rady Konstytucja PRL i uchwały II Zjazdu Partii.

Trzeba też uświadomić sobie wielkie znaczenie, jakie mają Rady w umacnianiu procesu jedności naszego narodu, tego tak niezbędnego warunku jego rozwoju. Rady Narodowe, jak powiedziałem w dyskusji sejmowej nad omawianymi ustawami, *„są terenem współpracy partyjnych i bezpartyjnych, są terenem współpracy ludzi o różnym światopoglądzie. Ten fakt jest niezmiernie ważny, ponieważ problem tej współpracy w płaszczyźnie teoretycznej jest niezwykle skomplikowany, natomiast w płaszczyźnie praktycznej istnieje oczywiście i nie wolno go lekceważyć, lecz staje się o wiele prostszy. A właśnie teren Rad Narodowych ułatwia rozwiązywanie tego problemu, ponieważ ludzie o różnych poglądach, lecz pragnący jednako dobra ojczyzny poznają się przy konkretnych sprawach i nabierają do siebie zaufania, a więc stwarzają podstawowy warunek współżycia i współpracy. Właśnie na terenie Rady Narodowej katolik lepiej niż gdzie indziej przekona się o tym, jak wielką troskę o człowieka wykazują marksiści, a marksista przekona się, że katolik potrafi równie jak on troszczyć się o rozwój spółdzielni produkcyjnych. Jedni i drudzy równie zaciekle będą walczyć o podniesienie stanu zdrowotnego swego terenu, o budowę szkół, rozwój urządzeń komunalnych itd."*.

W ten sposób Rady Narodowe przyczynią się do dalszego umacniania jedności naszego narodu, a przez to — do realizacji zadań zawartych w programie Frontu Narodowego.

W końcu trzeba podkreślić, że wybory do Rad Narodowych powinny być okazją do obiektywnego omówienia dotychczasowych osiągnięć i uświadomienia sobie zadań stojących przed narodem, których znaczną część realizować będą właśnie Rady, jak również do zamanifestowania jedności narodu wokół programu Frontu Narodowego, który w naszych czasach wytycza jedyną drogę prowadzącą do rozkwitu naszej Ojczyzny.

Konstanty Łubieński

O POJĘCIU INSPIRACJI ŚWIATOPOGLĄDOWEJ

(Dokończenie ze str. 1)

nia problemów wiążących się z historyczną rzeczywistością, z postępem wiedzy, z warunkami, w jakich żyje ludzkość. Te fakty sprawiają, że z tych samych objawionych prawd czerpiemy nowe z naszego punktu widzenia prawdy, dochodzimy do nowego oświetlenia prawd znanych, wyciągamy z nich ciągle nowe konsekwencje. Sama doktryna nie zmienia się, lecz zmienia się nasz sposób patrzenia na nią, nasze życie.

Jeśli zastosowalibyśmy do tych rozważań analogię z formą i treścią wziętymi w tym znaczeniu, w jakim te terminy potocznie bywają używane moglibyśmy powiedzieć, że treść doktryny jest zawsze z istoty swej taka sama — takie atrybuty ma bowiem Objawienie, skąd doktryna katolicka czerpie swe zasady — ale partycypuje ona jednakże w rzeczywistości historycznej lub poprzez swą zmienną formę — czyli w postaci określonego historycznie światopoglądu zawierającego obok prawd wiecznych i ich obowiązującej w kościele interpetacji prawidła i tezy będące dziełem człowieka i jego epoki. Określona historycznie forma wyrażająca doktrynę chrześcijańską jest zawsze niewspółmierna do jej treści, bo wyraża ona nie tylko doktrynę ale i oblicze współczesności, która wyciska na niej swoiste piętno.

W tym ujęciu nie należy dopatrywać się antynomii. Doktryna w swej treści jest jedna, lecz jej formy wyrażane przez światopogląd katolicki mają dynamiczny charakter i przedstawiają się nam nie jako doskonale ukończony system przekazywany z pokolenia na pokolenie przez tradycję, ale jako twórcze zadanie dla jednostki, społeczności, epoki.

Uwagi powyższe mają zasadnicze znaczenie dla rozwinięcia zarysowanego problemu inspiracji. Źródła i motywy czerpie ona z zasad samego światopoglądu, lecz cel, do którego zmierza, jest uzależniony od rzeczywistości, stąd ważną jest rzeczą świadomość, jaką rolę pełni ta rzeczywistość w strukturze światopoglądu katolickiego.

Jaki jest istotny cel inspiracji światopoglądu katolickiego w świetle dotychczasowych rozważań? Można go sformułować ogólnie jako ukazanie potrzeby zaangażowania się w historyczną rzeczywistość. Zasady naszego światopoglądu są jak gdyby fundamentem. Na tych fundamentach trzeba jednakże stale budować. Światopogląd nie został nam bowiem dany, ale zadany, ma być dziełem naszego wysiłku i pracy. Nie jest więc paradoksem ani przesadą powiedzieć, że pierwszym zadaniem, do jakiego nas inspiruje doktryna naszego światopoglądu, to konieczność przerzucenia pomostu między porządkiem nadprzyrodzonym, do którego człowiek zmierza a porządkiem doczesnym, poprzez który może doń dotrzeć. Nie ma innej drogi do pozadoczesności poza życiem na ziemi, zaś kluczem do osiągnięcia ostatecznego celu jest dla katolika obowiązek realizacji nakazów naszej wiary. Lecz wiara ukazuje tylko, lecz nie przynosi gotowych rozwiązań. Możemy więc powiedzieć, że przedmiotem inspiracji światopoglądu katolickiego jest nie tylko ogólnie problem zaangażowania, ale ukazywanie konieczności stałego wysiłku nad rozwiązaniem olbrzymiej ilości zagadnień, jakie niesie ze sobą życie w świetle wiary i moralności chrześcijańskiej.

Jakie zasady światopoglądu katolickiego są źródłami inspiracji, co jest siłą napędową naszego światopoglądu? Pytanie to dotyka zarazem istoty światopoglądu katolickiego. Fundamentalną zasadą, na której wspiera się cała katolicka doktryna, jest przykazanie miłości Boga i bliźniego. Nie ma większego przykazania w chrześcijaństwie nad przykazanie miłości. Stanowi ono nie tylko zwornik teoretyczny całej doktryny, ale i bezwzględną normę, którą każdy wierzący jest zobowiązany realizować. Zasada miłości Boga i bliźniego jest jednak nie tylko bezapelacyjnym nakazem, jest ona także niewyczerpanym źródłem inspiracji światopoglądu katolickiego, poprzez które dokonuje się wcielenie Słowa Bożego w historię. W imię miłości dokonuje się zetknięcie tego, co nadprzyrodzone z doczesnym, miłość staje się rzeczywistym motorem zaangażowania chrześcijanina we współczesność, będąc jednocześnie niejako celem samego zaangażowania.

Miłość do Boga i bliźniego leży u podstaw inspiracji światopoglądu katolickiego, chociaż sama jest bezwzględnym nakazem — zostawia nieograniczone perspektywy jej oddziaływania. Mówimy, że miłość jest w układzie naszego światopoglądu koniecznością, ale jest to konieczność ukazująca ale nie rozwiązująca. Siła inspiracyjna światopoglądu katolickiego polega właśnie na tym, że przyjęcie miłości zmusza jednocześnie do uznania jej jako wytycznej, według której rozwiązywać należy wszystkie problemy życia indywidualnego i społecznego.

Samo przyjęcie miłości nie przesądza jednakże skuteczności oddziaływania inspiracji światopoglądu katolickiego. Zdawałoby się pozornie, że sam kierunek inspiracji i jej motywy determinują całkowicie jej skuteczne oddziaływanie. Są to jednakże tylko pozory, grożące poważnymi i głębokimi konsekwencjami.

W oddziaływaniu inspiracji światopoglądu katolickiego nie ma bezpośredniego wpływania na praktyczną postawę i działanie człowieka, a tylko w bezpośrednim oddziaływaniu mieszczą się nakazy całkowicie rozwiązane i rozproblematyzowane. Dlatego to w przykazaniu miłości zawarte są nakazy jej realizacji, a nie mieszczą się przepisy jej stosowania. Tu właśnie, jak wskazywaliśmy, jest miejsce działania inspiracji.

Zakres i skuteczność oddziaływania inspiracji nie wynika, jak widzimy, z samych jej podstaw. Trzeba więc zastanowić się, w jakich warunkach ta skuteczność jest najpełniejsza. Zatrzymując się nad tym faktem chcę raczej wskazać problem niż podjąć się jego wyczerpującej analizy. Zarówno sam problem miłości będącej źródłem inspiracji światopoglądu katolickiego, jak i skuteczność jej oddziaływania domagają się szczegółowego rozpracowania.

Ograniczmy się więc na tym miejscu do ogólnego wskazania przyczyn warunkujących zakres i skuteczność działania inspiracji światopoglądu katolickiego.

Światopogląd nasz ukazuje nam cel nadprzyrodzony, do którego mamy zmierzać. Ponieważ jednak droga do tego celu prowadzi poprzez doczesność stwierdziliśmy zatem, że najogólniejszym zadaniem inspiracji światopoglądu katolickiego jest ukazać potrzebę naszego zaangażowania w rzeczywistość. Istnieje wiele dróg prowadzących do nadprzyrodzoności, ale nawet życie kontemplacyjne nie jest oderwanie od warunków historycznych, gdyż człowiek nie może pozbawić się właściwej mu natury. Można więc tylko w pewien sposób mówić o dzieleniu zakresu inspiracji na życie duchowe i religijne człowieka lub też np. na jego społeczno-polityczną działalność. Inspiracja światopoglądu ma objąć całego człowieka i wszystkie jego potrzeby, wszystkie one natomiast zmierzają ku osiągnięciu przez człowieka jego celu ostatecznego.

Jeśli mówimy zatem o warunkach skuteczności inspiracji światopoglądu katolickiego, to chcemy z góry niejako wskazać te błędy, które ograniczając jej zakres hamują i wypaczają jej całkowite oddziaływanie.

Pierwszym warunkiem pełnego rozwoju i skuteczności inspiracji światopoglądowej musi być rozwiązanie pozornego konfliktu między przykazaniem miłości Boga a przykazaniem miłości bliźniego. Teoretycznie są to dwa równorzędne i związane ze sobą przykazania w doktrynie katolickiej, lecz praktyka chrześcijańskiego życia wskazuje, że dysharmonia między obiema zasadami występowała nie tylko w życiu, lecz była również źródłem intelektualnych rozterek powodujących w konsekwencji opłakane skutki w działaniu i postawie katolików. Czy miłość tego, co ziemskie, stworzone nie jest ograniczaniem miłości Boga, któremu należy się cała cześć i oddanie?

W przedmowie do pracy własnej ukazującej się w Instytucie Wydawniczym PAX pisze Bolesław Piasecki, że działalność chrześcijanina ma być kontynuacją nie tylko dzieła Odkupienia — w porządku Łaski, ale i kontynuacją Stworzenia — w porządku pracy. Zapominanie o stworzeniu uwłacza bowiem samemu Stwórcy. Sformułowanie to jest zarazem odpowiedzią na tę pozorną antynomię miłości Boga i bliźniego.

Drugim warunkiem niezbędnym dla skuteczności oddziaływania inspiracji światopoglądu katolickiego, związanym ściśle z pierwszym, jest usuwanie dysharmonii między warunkami doczesnymi, w jakich żyje ludzkość a motywami inspiracji tzn. miłością bliźniego określającymi stosunek człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Rozwój warunków społecznych określa skuteczność oddziaływania inspiracji światopoglądu katolickiego nie w tym znaczeniu jakoby same warunki decydowały o postawie światopoglądowej katolika, ale w tym znaczeniu, że ocena istniejących warunków społecznych i środki mające służyć ich pozytywnemu rozwiązaniu określają społeczną przydatność danego światopoglądu. Jeśli postulatowi miłości bliźniego nie będzie odpowiadać w praktyce realna służba aktualnym potrzebom wszystkich ludzi, wówczas postulat ten nie tylko nie spełnia swej podstawowej funkcji inspirującej do zaangażowania się w służbę potrzebom mas, lecz pełnić będzie wsteczną społecznie funkcję, która ograniczać będzie w konsekwencji zakres oddziaływania tej inspiracji.

Obalenie ustroju opartego na egoizmie i niesprawiedliwości stwarza warunki, w których cała działalność człowieka może stać się podporządkowana konsekwentnie realizowanemu przykazaniu miłości bliźniego. Udział katolików w rewolucji socjalistycznej staje się w tym rozumieniu nie dziełem przypadku, ale praktyczną konsekwencją wyprowadzoną z założeń naszego światopoglądu wprawdzie nie na drodze dedukcji, ale jako dzieło rozumu działającego pod wpływem inspiracji światopoglądu katolickiego.

Władysław Seńko

Tomasz More

Malował Hans Holbein

WIKTOR KORNATOWSKI

NARODZINY UTOPII

TAKA już jest natura człowieka, iż wszelkie trudności, zarówno osobiste jak ogólne, stają się bodźcem do snucia marzeń o jakimś świecie idealnym. Nieszczęście, ból, krzywda i nędza są częstymi towarzyszami bytowania ludzkiego. Często też wrażliwsze umysły szukają pocieszenia czy konkretnych sposobów zaradzenia złu w obmyślaniu planów społeczeństwa lepszego, w którym by nie było możliwości dla stanów niepomyślnych. I nie jest to dla ludzi tylko zabawą wyobraźni, „lecz potrzebą ich życia, zwłaszcza gdy ono stęże je zbyt wielkim mrozem, który ścina krew w żyłach i dławi oddech, lub zwichrzy się zbyt wielkim zamętem, który nie pozwala znaleźć drogi". (Al. Świętochowski).

Tęsknota do społeczeństwa idealnego przybierała bardzo różne postacie. Mamy ją i w legendach, i w pieśniach ludowych, i w utworach literatury pięknej, i w dziełach sztuki, i w systemach filozoficznych, i w dążeniach ruchów społeczno-religijnych, i w poczynaniach przeróżnych reformatorów. Można więc wątek myśli utopijnej pojąć bardzo szeroko. Lecz chcąc ująć ją ściślej, należy przejawy jej ograniczyć do określonych dokładniej projektów ustrojowych, które występują najczęściej w formie osobnych opracowań oraz tworzą szczególny gatunek literacki. Spotykamy zaś je już od zarania kultury europejskiej, niemal u samego jej źródła, które tak obficie trysnęło niegdyś w Grecji.

Wiele przyczynków do tego na poły fantastycznego sposobu myślenia o problematyce społeczno-politycznej zrodziło się w V stuleciu, a zwłaszcza na przełomie V i IV w. przed Chr., kiedy na terenie Hellady zaznaczył się rozkład dawnych stosunków, kiedy coraz to ostrzej zaczęły występować przeciwieństwa społeczne i rozpętały się okrutne walki wewnętrzne. Pierwszą wyraźną koncepcję państwowości idealnej dał w V w. jeden z uczniów Pitagorasa, Hippodamos z Miletu, który marzył o zapewnieniu zgodnego i harmonijnego współżycia ludności w ramach państwa przez podzielenie jej na trzy stany (wojowników, rzemieślników i rolników), przez wyróżnianie i nagradzanie wybitnych pracowników, szerzenie oświaty oraz utrwalenie praworządności. Jego nieprzychylne na ogół nastawienie do demokracji było w pewnym stopniu reakcją na występujące już wtedy przejawy wynaturzenia tego ustroju. Wkrótce jednak zaczęły równie silnym echem jak rozkład demokracji odbijać się na rozwoju i kierunku refleksji zjawiska, które zachodziły w arystokratycznie rządzonej Sparcie. Gdy w kraju tym, gdzie dość prymitywny stan rzeczy trwał przez parę stuleci prawie bez zmian, zarysowało się po wojnie peloponeskiej (431—404) ześrodkowanie bogactw w ręku nielicznej garstki, której przeciwstawiała się skrajna nędza mas, musiało to narzucić się ludzkiej uwadze w sposób równie natarczywy jak wypadki zachodzące gdzie indziej. Jednostki nastrojone patriotycznie zaczęły domagać się w tym kraju reform, a jako wzór wskazywały urządzenia dawniejsze. Tworzyła się swego rodzaju publicystyka, wysławiająca stosunki spartańskie z czasów Likurga i zyskująca sobie zwolenników także w innych państewkach greckich — wśród kół przychylnych ustrojowi lacedemońskiemu. W oparciu o wzory spartańskie albo do nich zbliżone zaczęto szkicować obrazy idealnych władców i idealnych państw, a punktem szczytowym tej twórczości stała się Ksenofonta „Cyropedia" i Platona „Państwo" i „Prawa".

Pierwszy, widząc ideał swój w monarchii perskiej jako najbardziej zbliżonej do państwa spartańskiego, przedstawił w osobie króla perskiego, Cyrusa Starszego, wizerunek doskonałego władcy, który odgrywając rolę pierwszego sługi państwa rządził nader szczęśliwie oraz zdobył szacunek i miłość poddanych. Pisarz ten dał więc początek utopiom monarchicznym. Natomiast Platon wysunął ideę władztwa mędrców, czyli sofokracji. Również i ten myśliciel był zdecydowanym wrogiem ustroju demokratycznego. Wyciągnął ze wzorów spartańskich wszystkie konsekwencje i zmierzał do narzucenia społeczeństwu jak najdalej idącej reglamentacji życia, która by obejmowała nawet sprawy najbardziej osobiste. Widział w tym jedyną drogę prowadzącą do dobra ogólnego i przeszedł do historii jako rzecznik bezwzględnego podporządkowania jednostki swoistemu totalizmowi.

Po Ksenofoncie i Platonie nie widzimy już w Grecji utopii wykończonych. Spotykamy natomiast wiele opowiadań, charakterem swym bardzo przypominających utopie. Tak więc Teopomposa, historyka greckiego z IV w. mamy opowieść o nieznanym kraju, gdzie ludzie odznaczają się większym wzrostem oraz długowiecznością. Filozof Euhemeros (koniec IV w.) pozostawił obraz państwa idealnego, znajdującego się rzekomo na trzech wyspach na Oceanie Indyjskim, a zorganizowanego w oparciu o zasadę wspólnoty. Hekataios z Abdery, pisarz z ok. 300 r. przed Chr., był twórcą romantycznej „Historii Egiptu" i pracy „O Hiperborejczykach", czyli o ludzie Apollina, prowadzącym życie szczęśliwe, niewinne i wesołe na nieznanej wyspie Heliksoi. Wreszcie Jambulos (II w. przed Chr.) opisał dziwny lud mieszkający także na wyspie — gdzieś na morzu południowym. Panowała tam wspólność kobiet i dzieci. Spośród dzieci pozostawiano przy życiu tylko te, które wytrzymały próbę siły i odwagi przez lot na ptaku. Wszyscy mieszkańcy wyspy obsługiwali się nawzajem, wykonując kolejno pożyteczne czynności. Życie ich zaś miało trwać do 150 lat.

W piśmiennictwie rzymskim nie ma odrębnych prac poświęconych społeczeństwom czy państwom idealnym. Ale marzenia o „złotym wieku", o władcach doskonałych, o wzorowych a szczęśliwych państwowościach niejednokrotnie znajdowały tam wyraz w utworach poetyckich oraz w rozważaniach filozoficznych (np. w „De Republica" i „De Legibus" Cycerona, w listach Seneki, w „Rozmyślaniach" Marka Aureliusza itd.). Później — już w czasach chrześcijańskich dążenia do stosunków idealnych wśród ludzi wyrażały się w zasadach organizacyjnych pierwszych gmin chrześcijańskich i klasztorów. Ideały te żyły także w średniowieczu. Pierwotnie dochodziły do głosu w podaniach i pieśniach epickich, a w czasie wielkich klęsk społecznych, walk, rozprzężenia życia publicznego, głodów, epidemij itp. — w marzeniach ludowych o stabilizacji i porządku, związanych bądź z cesarstwem, bądź z papiestwem. Po wyprawach krzyżowych reformę polityczną w duchu teokratycznym propagował m. in. Piotr Dubois (Petrus de Bosco) w dziele pt. „O odzyskaniu Ziemi Świętej" (De recuperatione terrae sacrae, 1307). Wiele pomysłów utopijnych znaleźć można też w hasłach takich ruchów społeczno-religijnych, jak ruch bogumiłów (X — XI w.), waldensów i albigensów (XII w.), beghardów (XIII — XIV w.), niektórych odłamów husyckich (XV w.), anabaptystów (XVI w.) itd.

Drugim okresem, kiedy właściwa twórczość utopijna, zrodzona i rozwinięta przez grecką starożytność, doznała ponownego, tym razem już ostatecznego rozkwitu, były czasy odrodzenia i humanizmu. Jakież okoliczności sprawiły, że po tak długiej przerwie zjawiła się ona właśnie w tych czasach?

Gdy była mowa o starożytności, wielokrotnie narzucał nam się związek ówczesnych utopij z rzeczywistością. Jeszcze wyraźniej związek ten zarysowuje się w okresie odrodzenia. Przecież wszystkie utopie w jakiś sposób z rzeczywistości wypływają, z niej czerpią swe natchnienie i materiał, choćby były jak najbardziej stanowczym jej przeciwieństwem lub zaprzeczeniem. Rojenia całkiem fantastyczne, nie mające istotnie nic wspólnego z życiem realnym, nie zyskałyby żadnego znaczenia, żadnego wpływu — tak jak nie mają go np. różne pomysły obłąkanych. Na związku z rzeczywistością polega też wartość naukowa utopij, które — choć nie mogą być uważane za prace naukowe w ścisłym znaczeniu — są wszelako jedną z form piśmiennictwa, w jakich odbywa się ustalanie następujących po sobie przyczyn i skutków. Wobec tego odpowiedź na pytanie, czego chcieli utopiści, jakiego rodzaju zmian domagali się w istniejącym stanie rzeczy, będzie zarazem wyświetleniem genezy ich myśli, bo pouczy nas o sposobie reagowania ich na rzeczywistość.

Owóż w XVI i XVII w. istniały zapewne warunki szczególnie sprzyjające krzewieniu się utopij, skoro powstało ich wtedy tak wiele. Najpłodniejsi okazali się tu Anglicy. Od słynnej „Utopii" Tomasza Morusa, która dała nazwę omawianej dziedzinie twórczości literackiej (1516) poprzez „Nową Atlantydę" Franciszka Bacona (1627), w której autor ten wystąpił jako rzecznik postępu technicznego i dał pierwowzór towarzystw naukowych, mamy tam nieco później „Prawo wolności" Geharda Winstanleya (1652), gdzie zmierza się do uszczęśliwienia ludzkości przez usunięcie handlu pojętego jako źródło uciemiężenia i wyzysku, oraz „Oceanę" Jakuba Harringtona (1656), w której dla zniweczenia niesprawiedliwości domagał się autor ograniczenia własności i ustalenia górnej granicy majątku, jakim może rozporządzać jednostka. A więc cztery utopie, nie licząc paru prób kontynuacji niedokończonej przez Bacona „Nowej Atlantydy" oraz przyczynków poetyckich do tego kierunku (Szekspir, a zwłaszcza Tomasz Heywood).

Na drugim miejscu stoją Włosi z dwiema utopiami: 1. pracą Antoniego Doniego pt. „Światy niebiańskie, ziemskie i piekielne" (dwa tomy wydane w 1552 i 1553 r.) odznaczającą się tendencjami teokratycznymi (idea papieża - króla), żądającą równouprawnienia mieszkańców, odrzucenia pieniądza, wspólności mienia i kobiet, co byłoby podstawą zgody powszechnej, oraz wychowania dzieci przez państwo; 2. bardzo znanym „Państwem Słońca" Tomasza Campanelli (1623 r.).

Wreszcie trzecie miejsce zajmują Niemcy, spośród których pastor szwabski Jan Andreae dał „Opis rzeczypospolitej Chrystianopolitańskiej" (1614), przypominającej pod wielu względami ideał Campanelli, z którym Niemiec zetknął się w rękopisie (wspólna własność, ścisła reglamentacja życia), lecz zachowującej monogamiczne małżeństwo i oddającej rządy triumwiratowi.

Szczególnie sprzyjała rozwojowi kierunku utopijnego w XVI i XVII w. już ta zasadnicza okoliczność, że humanizm w przeciwieństwie do ideałów wcześniejszych wysunął na pierwszy plan żądanie szczęśliwości doczesnej dla człowieka, pełni życia i to życia wygodnego i beztroskiego, przebiegającego w możliwie jak największym blasku zewnętrznym. Także ogólne praktyczne nastawienie piśmiennictwa z czasów Odrodzenia oraz dążność do realizacji praktycznych celów wzmogła zainteresowanie zagadnieniami społecznymi i politycznymi oraz łączyła je z uznaniem konieczności wszechstronnej naprawy stosunków.

Ale czasy odrodzenia — to okres przełomowy, kiedy rodziły się już stosunki kapitalistyczne. Rozwój rzemiosł i rozbudowa manufaktur, zwiększenie się obrotów handlowych połączone ze zbrojnymi wyprawami handlowymi oraz zdobywaniem kolonii, wzrost miast i coraz to silniejszy wpływ mieszczaństwa na wszystkie dziedziny życia, napływ z Nowego Świata olbrzymich ilości szlachetnych kruszców — wszystko to składało się na przeobrażenia, które kształtowały nowe oblicze krajów europejskich. Subiektywistyczny i indywidualistyczny sposób myślenia coraz częściej prowadził w tych warunkach do egoizmu, kierującego się jedynie żądzą bogactw i dobrobytu, posługującego się wszelakimi środkami, by zdobyć jak najwięcej złota, i nie wahającego się wszcząć na wielką skalę handlu niewolnikami. Reakcja ze strony jednostek szlachetniejszych przejawiła się właśnie w formie utopij. Już Morus uczynił swą myślą przewodnią sprawiedliwy podział dóbr, równość w prawach i obowiązkach. Dzieło jego stało się pierwszym wielkim aktem oskarżenia przeciwko kapitalizmowi zaraz u zarania jego istnienia. W ślad za Morusem poszli wkrótce inni utopiści, którzy pogłębiającą się przepaść pomiędzy bogactwem a nędzą wyrównać chcieli przez zniesienie lub ograniczenie własności. Wspólnym prawie wszystkich ich założeniem (wyjątkiem był tu Bacon) było przekonanie, że utrzymywanie się własności budzi w ludziach chciwość, że prowadzi do wyzysku i sprzyja rozwojowi najbardziej drapieżnych instynktów. Zmierzali więc do usunięcia demoralizującego wpływu własności, do umożliwienia przemiany wewnętrznej człowieka, osłabienia tkwiących w jego naturze wilczych popędów.

Przeciwko indywidualizmowi i egoizmowi wysunęli utopiści ideę harmonijnie współżyjącej zbiorowości, powszechnego obowiązku pracy, zapewnienia każdemu człowiekowi prawa do utrzymania i opartą na miłości bliźniego moralność.

Upadkowi obyczajów oraz poniżeniu kobiety zaradzić chcieli utopiści przez zreformowanie małżeństwa. Tutaj jednak poszli oni dwiema drogami.

Jedni, sprowadzając małżeństwo do zwykłej umowy, pragnęli widzieć w nim związek czasowy (Doni, Campanella). Z punktu widzenia ich założeń jest to zrozumiałe. Przy braku własności bowiem rodzina nie jest już ośrodkiem roboczym; nie zajmuje się też wychowaniem dzieci, bo to przejmuje państwo. Jako jedyna więź pozostaje uczucie i chęć życia wspólnego małżonków. Jeżeli uczucie wygasa, zrywa się i ta więź ostatnia. Utopiści nie burzyli więc instytucji potrzebnej, lecz wyciągając wnioski ze swoich założeń, chcieli usunąć instytucję, która wydawała się im bezużyteczna, przy czym nie chodziło im wcale o rozkiełznanie namiętności ludzkich.

Lecz drugi odłam utopistów (Morus, Bacon, Andreae) nawiązując do pojęć chrześcijańskich pragnął naprawić stosunki rodzinne i małżeństwo przez oparcie ich na trwałych podstawach moralnych. Czystość obyczajów, jaka u tych utopistów cechuje obywateli państw szczęśliwych, tchnie głębokim szacunkiem do kobiety, podkreśla jej rolę w małżeństwie, a z samej instytucji ogniska rodzinnego czyni rodzaj sanktuarium, gdzie kształtuje się charakter przyszłych obywateli, gdzie wpaja się w nich wszelkie cnoty potrzebne do współżycia ludzi, do zrozumienia wzajemnego i miłości.

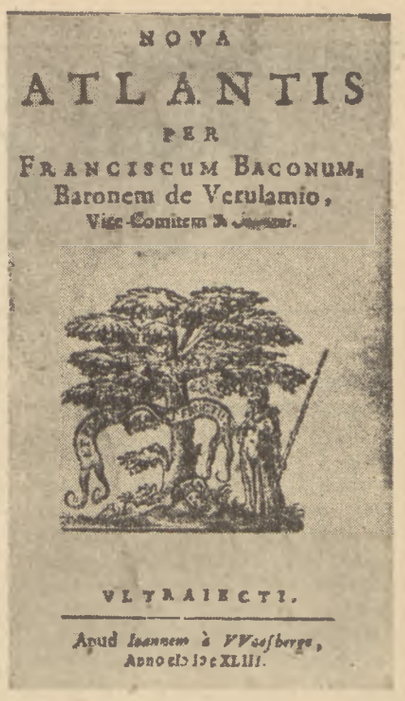
Okres walk religijnych znalazł w utopiach reakcję w postaci żądania tolerancji religijnej lub pomysłów nowej religii, która by kojarzyła pewne pierwiastki różnych wyznań dotychczasowych. Łączył się z tym postulat równouprawnienia narodowości i zgodnego współżycia ich w ramach tego samego państwa, przy czym postulat ten bynajmniej nie podważał uczucia zdrowego patriotyzmu, który budził się w związku z kształtowaniem się w Europie państw narodowych. Jednakże u Bacona, który w swym programie gospodarczym i politycznym był rzecznikiem interesów mieszczaństwa angielskiego i współdziałającej z nim nowej szlachty, patriotyzm wyrodził się w poparcie dla egoistycznej zaborczości i ekspansji kraju wyspiarskiego.

W dziedzinie ustroju państwowego utopie były przeważnie protestem przeciw bezwzględnej polityce rozwijającego się absolutyzmu. (Zdecydowanym zwolennikiem monarchizmu pod wpływem okoliczności szczególnych był tylko Bacon). Konieczność ustosunkowania się do sprawy ustroju państwa należała zapewne do głównych przyczyn, które złożyły się na powstanie utopii: wszelkie rozważania na ten temat były wówczas niebezpieczne i dlatego nadawano im postać fantastycznych opisów jakichś państwowości nieznanych. W opisach takich utopiści przeciwstawiali zwykle nierówności obywateli zupełną równość. Pragnęli też zapewnić im w zasadzie zakres swobody większy niż ten, który mieli w różnych ustrojach rzeczywistych. Ale równocześnie mechanizm ich państwa idealnego musiał wszak działać dokładnie i sprawnie. To zaś prowadzi do sprzeczności, jaką dostrzegamy we wszystkich nieomal utopiach, do sprzeczności, której nie rozwiązała należycie żadna z nich. Dążąc w zasadzie do wolności i swobody, autorzy utopii przy opracowywaniu konkretnych urządzeń dla swoich państwowości faktycznie zacieśniają wolność i sprowadzają nieraz do zupełnej niewoli. Wystarczy przypomnieć sobie państwo idealne Platona albo Campanelli. Wyjątkiem są pod tym względem tylko późniejsze utopie anarchistyczne. Poza nimi wszystkie projekty państw idealnych przewidują ścisłą reglamentację, a wraz z nią także i niezmienność stosunków, które trwać mają w stanie skamieniałym przez wszystkie wieki.

Duży nacisk kładli utopiści na wychowanie społeczeństwa i szerzenie oświaty, upatrując w tym jeden z najpotężniejszych czynników postępu, jedną z głównych dźwigni dobrobytu ludzkości. W nauce utopie były wyrazem protestu przeciw średniowiecznemu przecenianiu Arystotelesa i reprezentowanego przezeń kierunku realistycznego, który badanie zjawisk społecznych ograniczał do rzeczywistości, rezygnując z jakichkolwiek śmielszych dążności do jej przekształcenia. Wreszcie w dziedzinie prawa żądanie niezmienności stosunków i sprawiedliwości powszechnej tworzyło pierwsze przesłanki dla koncepcji, wysuniętych wkrótce przez tzw. szkołę prawa natury.

Znaczenie utopii polega również na tym, że szczytne ideały ujmują one w sposób prosty, dostępny dla każdego. Dokładnym przedstawieniem pożądanego ustroju utwory te zaspokajają w pierwszym rzędzie potrzeby umysłów mniej wyrobionych, które przyjmując pewne ideały chcą zazwyczaj wyzbyć się wszelkich obaw. Zresztą utopie działają nie tylko na umysły. Rozgrzewają one uczucia ludzkie i pobudzają silnie wyobraźnię. Stąd też popularność ich i stąd ich wpływ, który często bywał silniejszy niźli wpływ licznych opracowań naukowych oddziaływających przy pomocy mądrego, lecz zimnego logicznego rozumowania.

Wiktor Kornatowski



STEFAN LICHAŃSKI

NIEDZIELA KRYTYKA

NIEDZIELE krytyka nie są znaczone w kalendarzach czerwonymi cyframi. Wypadają one wtedy, gdy ten koncesjonowany malkontent trafia na książki dające mu okazję do zaspokojenia żywej w każdym z nas potrzeby entuzjazmu. Cieszyć się książką! Cieszyć się nią jak zwykły śmiertelnik, nie zmuszony obowiązkami zawodowymi do pstrzenia cudzych marginesów wykrzyknikami protestu, pytajnikami wątpliwości. Cóż to za radość! I niestety — jak rzadka!

Po takiej niedzieli przychodzi jednak roboczy poniedziałek i upomina: „Pisz! Po to przecież jesteś na świecie! To jedyna racja twego istnienia! Pisz, bo co powie redaktor? Pisz, bo tego domaga się czytelnik, wydawnictwo, autor, historia, kultura!" Ba, pisać... Nie sztuka pisać, skoro tylko ma się pod ręką pióro, atrament i papier. Rzecz w tym, że masz ochotę napisać po prostu: „To mi się podoba". I to wszystko? Tak, wszystko. I nic więcej? Nic, nic więcej. „Reszta jest milczeniem", jak powiedział największy z wielkich.

Oho, bracie — mówią wtedy — tak łatwo się nie wykręcisz. Taki byłeś wymowny, gdy szło o psucie ludziom humoru, o prawienie im złośliwości, o wytykanie rozmaitych błędów, potknięć, niedociągnięć. Wylegitymuj swoje prawo do entuzjazmu. Uzasadnij je i przekonaj nas. Przyszła kryska na Matyska. Przyszedł na psa mróz!

Cóż robić? Biorę tedy ową „Wiklinę"*) (bo to o nią właśnie chodzi), otwieram na stronicy 49 i czytam:

Noc czarna, srebrna noc.
Świat nieskończony
W czasie i przestrzeni.
Pośrodku Droga Mleczna.
Któż po niej przechodzi?
To przechodzi ludzkie pojęcie.

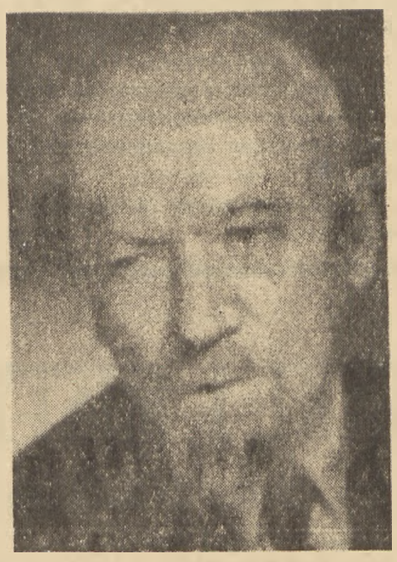
Zastanówmy się chwilę nad tym wierszem (tytuł jego brzmi „Niebo w nocy"). Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to po prostu taki zgrabny żart poetycki oparty na dwu znaczeniach słowa „przechodzi". Odczytajmy jednak raz jeszcze zakończenie wiersza:

Któż po niej przechodzi?
To przechodzi ludzkie pojęcie.

Otóż, proszę państwa, powtórne odczytanie tych dwu linijek pozwala nam zorientować się, że mamy w danym wypadku do czynienia z chwytem daleko bardziej skomplikowanym i subtelnym, niż to się nam z początku wydawało. To pierwsze „przechodzi" ma sens najzupełniej określony, jednoznaczny: „przechodzi" to tyle co „idzie"; drugie natomiast obejmuje w sobie dwa znaczenia homonimu: „przekracza" oraz „idzie". I — na tym właśnie polega rewelacyjność tej metafory — obejmuje je jako dialektycznie uchwyconą *całość znaczeniową:* ludzkie pojęcie idzie przez coś, idzie w głąb czegoś, co je przekracza. Z tych dwu równocześnie podanych znaczeń homonimu, z dialektycznej tezy i antytezy, wynika jego trzecie znaczenie, wynika synteza: myśl ściera się z tym, co dla niej nieprzekraczalne, sięga po władztwo nad uchylającą się poznaniu tajemnicą.

Maksimum znaczenia w minimum słów. Lapidarność w „ściąganiu", kondensowaniu zawartości pojęciowej wiersza osiąga tu taki szczyt precyzji i trafności, że można w tym wypadku bez żenady posłużyć się słowem „doskonałość". Doskonałość wyrazu eksplodującego znaczeniem, doskonałość realizacji w pełni godna podjętego tematu. Nestor polskiej liryki bywał swego czasu w laboratorium poetyckim naszych awangardzistów, obserwował ich eksperymenty, aż nagle przyszło mu do głowy pokazać, jak takie rzeczy robi się *naprawdę*. Tylko że to, co pokazał, nie ma już nic wspólnego z eksperymentem, to się nazywa: dokonanie.

Powiedziałem przedtem: żart poetycki — i nie cofam tego określenia. To jest żart, ale żart, który trzeba pojmować w kategoriach nie drwiny, lecz wielkiego humoru, humoru afirmującego świat, stwierdzającego ufność w człowieka i ufność w sensowność rzeczywistości. To nie jest mały, destrukcyjny humor groteski, to jest humor epopei zdolny godzić sprzeczności w obejmującej je syntezie.



Leopold Staff

Epopeja? Skądże znowu wzięła się tu epopeja, skoro mówimy o tomiku wierszy lirycznych? Stąd, że wyrażający się w utworach takich jak „Niebo w nocy", „Żywa Nike z Akropolu", „Quandoque bonus dormitat Homerus", „Droga", „Chciałem już zamknąć dzień..." stan świadomości nie ogranicza się do przetwarzania w poezję nastrojów i doznań jednego poszczególnego momentu, ale przez dialektyczne ujęcie materiału poetyckiego obiektywizuje przeżycie liryczne, czyni je ogniwem, fazą procesu, który trwał, zanim owo przeżycie się zaczęło, i trwać będzie, gdy ono już minie („I popłynie dalej epopeja, chociaż zdrzemnie się na chwilę Homer"). Ta koncepcja czasu, czasu, który zaprzeczając afirmuje, niszcząc — utrwala, jaką znajdujemy w „Żywej Nike z Akropolu",

(Dokończenie na str. 6)

*) Leopold Staff: „Wiklina". Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1954. Str. 67+3 nlb.

JULES SUPERVIELLE

Tłum. TADEUSZ BUKOWSKI

TOBIASZ I SYN

Jules Supervielle, urodzony 16 stycznia 1884 r. w Montevideo (nie pierwszy to poeta francuski rodem z Urugwaju, by wspomnieć Laforgue'a i Lautréamont'a), debiutował w roku 1910 („Comme de Voiliers"); dziś jednak zwykło się zaczynać przegląd jego twórczości od wydanych w dziewięć lat później „Poèmes de l'Humour triste". Poezja jego — cytujemy za Ważykiem („Antologia współczesnej poezji francuskiej") „przechodziła kilka faz. Skrzyżowały się w niej bardzo oddalone od siebie typy kultury poetyckiej, od Walta Whitmana do francuskiego symbolizmu. Nad tym wszystkim góruje skłonność do filozoficznej medytacji."

Od dawna znany jako liryk i poza swą ojczyzną, w Polsce tłumaczony między innymi przez Zbigniewa Bieńkowskiego, Juliana Przybosia, Juliana Rogozińskiego i Adama Ważyka, ostatnio zaś (w naszym piśmie, przed kilku laty) przez Mikołaja Bieszczadowskiego — Supervielle — prozaik również jak najbardziej zasługuje na uwagę.

Przyjaciel baśni i legend, autor obdarzony niepospolitą wyobraźnią— z powodzeniem uprawia dramat, powieść i opowiadanie; pełno w nich czaru poetyckiego, subtelna refleksja sąsiaduje z dyskretnym humorem, niknie granica między wiernością realiom a przepyszną fantazją.

Piękna trawestacja literacka motywu biblijnego skłania redakcję „Dziś i Jutro", by zaznajomić Czytelników z nowelą „Tobiasz i syn".

Red.

TOBIASZ nigdy nie pozostaje obojętny na śmierć któregoś z żydowskich nędzarzy; natychmiast się zjawia, aby go pogrzebać. Gdy ktoś umrze w dzień, Tobiasz przechowuje go u siebie w piwnicy, dopóki nie zapadną ciemności, pod których osłoną będzie mógł przysypać ciało ziemią — w tajemnicy przed policją króla Sannecheryba. Król rozkazał ścinać każdego, kto sprawia pogrzeb żydowi.

Oto jak Tobiasz naraża życie dla podobnych sobie chociaż niekiedy całkiem nieznanych. Toteż Anna, jego żona, sądząc, iż ów człek świątobliwy ma cnoty za dwoje, nie waha się ukraść sąsiadom to jagnięcia, to koźlęcia, aby spożyć je przy rodzinnym stole. Tobiasz nie uczestniczy z zasady w tych posiłkach.

— Zarobiłbyś lepiej trochę pieniędzy zamiast bawić się, nieproszony, w grabarza — powiada Anna. Umarły jest umarłym i nic już nie potrzebuje.

— Zostawić nagiego trupa na dworze? Toć to obraza boska!

— E, pomyślałbyś lepiej o potrzebach własnej żony, która jeszcze żyje. Co by się z nami stało, gdyby syn pierworodny nie przynosił nam żywności?

Pewnego dnia, Tobiasz zmęczony wielogodzinnym kopaniem grobów, zasnął na wałach. Jaskółka opuściła mu na oczy to, czego strawić nie mogła i biedak wrócił do domu po omacku, wijąc się z bólu.

— A nie mówiłam, żebyś dał pokój umarłym? Ciesz się teraz nagrodą, jaką zesłało ci niebo. Trochę jaskółczego łajna!

— O Boże! Ona znów mnie dręczy! A mnie tak bolą oczy...

— No i co? Czemuś nabrał wody w gębę? Gadaj, po kiego licha grzebałeś tych Żydów?

Tobiasz odpowiedział nad wyraz dyskretnym milczeniem. Chwilami tylko szlochał z bólu.

— Ciągle ta pycha i pycha, która nie pozwala ci się przyznać do błędów! A ja już mam dość tego biedowania we własnym domu. Podaj mi opończę!

I Tobiasz wstaje, maca rękami powietrze, nie wiedząc, w którą skierować się stronę.

— Cóż tam ciekawego znalazłeś? Wyglądasz, jakbyś zaniewidział.

„Odpuść jej, dobry Boże, pomyślał Tobiasz. Przecież ona nie wie, żem oślepł."

I Tobiasz próbując wyjść z izby, uderzył się o ścianę i rozkrwawił sobie policzek.

— To Bóg cię pokarał, boś więcej dbał o umarłych, niż o żywych.

„Przebacz jej, dobry Boże, pomyślał Tobiasz, ocierając krew rękawem, toć ona nie wie, co mówi".

— Na pewno! Będę ci jeszcze musiała wyprać koszulę. Ale co się z tobą dzieje?

I przystąpiwszy do męża spostrzegła wreszcie, że w oczach jego nie było spojrzenia.

— Teraz będę musiała podtykać ci wszystko, bo sam nic nie znajdziesz. Nie lepiej ci było zostawić umarłych w spokoju? No, przyznaj że mi wreszcie rację!

Milczenie Tobiasza.

— Więc nie uznasz własnych błędów, pyszny człecze?

Ale Tobiasz nie odpowiadał, chociaż niewiasta szarpała nim, jakby chciała strząsnąć oporne słowa z jego warg, wiedział bowiem, że Pan dyktował mu zarówno słowa, jak i milczenie.

Nazajutrz przywołał syna pierworodnego i rzekł mu:

— Zobaczyłem wczoraj we śnie — niestety, nie mogę teraz widzieć inaczej — iż nadszedł czas, abym odebrał dziesięć talentów, które mi winien Gabelus z Rages. Masz tu kwit, który ten uczciwy człowiek wystawił zgodnie z przepisami. Ale Rages w Ekbatanie, to bardzo stąd daleko. To już kraj Medów. W tak długiej podróży musisz mieć kogoś za towarzysza.

„Ojcu zawsze dziwne pomysły przychodzą do głowy... — pomyślał Tobiasz młodszy. Wszystko wydaje mu się proste, nawet znalezienie kogoś, kto pójdzie ze mną na drugi koniec świata, do kraju Medów".

Tobiasz syn był podobny do matki. Rzekłbyś, oczyma ich przeglądała ta sama dusza.

Wtedy zawołała Anna:

— I ty śmiesz rozłączać mnie z moim ukochanym synem dla pieniędzy, których na pewno nie powącha! Kto ci powiedział, że Gabelus uzna kwit, który wystawił przed dwudziestu laty? Tylko grabarzowi mogło strzelić do łba coś podobnego!... Odgrzebywać bezwartościowy świstek!

„Pozwólmy minąć burzy małżeńskiej, pomyślał Tobiasz. Widzę jeszcze na tyle, by wiedzieć, że Pan jest po mojej stronie."

— I cóż poczniemy bez najstarszego syna, który żywi nas wszystkich?

W tejże chwili drzwi się otwarły. Weszło dwoje najmłodszych dzieci Tobiasza niosąc upolowaną gazelę.

Dzieci udały się dziś po raz pierwszy na łowy.

Anna poskoczyła ku nim.

— Nie mogłyście zostawić tego paskudztwa za drzwiami? Nie widzicie, że krew cieknie z pyska i zabrudzi mi całą kuchnię?

Tobiaszowie mieszkali na odludziu. Toteż najstarszy syn, puściwszy się niebawem w drogę, zdziwił się bardzo, gdy tuż koło domu spotkał jakiegoś młodzieńca. Nieznajomy przechadzał się tam i z powrotem.

„To pewnie ktoś z policji. Śledzi nas" — pomyślał podróżny.

I przypomniały mu się zaraz koźlęta, które kradła matka — i Żydzi, których grzebał ojciec.

— Szukasz drogi do Rages w Ekbatanie? — spytał nieznajomy, podchodząc do Tobiasza.

— Drogi do Rages w Ekbatanie? — powtórzył zdumiony Tobiasz.

— Mogę cię tam zaprowadzić. Gościłem niedawno u Gabelusów.

„Skąd on to wszystko może wiedzieć" — pomyślał Tobiasz syn.

— Nie chciałem cię fatygować. Do Rages daleko, dobre sto mil...

— To wielka fatyga.

Tobiasz uczuł, iż poddaje się prostym słowom nieznajomego — i że nie sprawi mu najmniejszego kłopotu.

„Może nie mylił się ojciec, ufając w przyszłość".

I spostrzegł, że nieznajomy młodzieniec jaśniał urodą, co zresztą starał się ukryć.

„Szkoda, że szpeci go taki olbrzymi garb".

— Nosisz opończę nawet w taki upał? Musisz być ogromnie wrażliwy na zimno.

— Inna jest raczej po temu przyczyna.

I nieznajomy zmienił temat rozmowy. Tobiasz zorientował się, że o więcej pytać nie wypada. Pomyślał jednak:

„Po co nosić płaszcz w taką spiekotę?"

Nazajutrz Azariasz — tak było nieznajomemu na imię — zapytał:

— Nie śniło ci się nic tej nocy?

— Śniła mi się cudowna kobieta. Nigdy nie widziałem równie uroczej...

rys. Barbara Jonscher

— Chciałbyś ją poznać?

— Wiadomo ci przecież, że muszę iść do Rages w Ekbatanie...

— A gdyby ta kobieta mieszkała w Rages?

— O!... To byłoby zbyt piękne!

— Ale... za dużo już ci powiedziałem.

— Powiedz mi coś jeszcze — prosił Tobiasz, zakochany w swoim śnie. — Czy to prawda, że na imię jej Sara?

— Prawda.

— Jest panną?

— Nie. Miała już wielu mężów; ale to nie jej wina.

W ustach nieznajomego słowa nabierały blasku. Tak jakby szczerość przezierała z głębin przestrzeni i prawdy.

Następnego ranka, w oberży, Tobiasz, któremu spieszyło się w dalszą drogę, wszedł niespodziewanie do pokoju towarzysza. Ujrzał, jak nieznajomy muskał sobie skrzydła.

— O!... Przepraszam najmocniej — rzekł Tobiasz i zamknął drzwi.

Nie wierzył jeszcze w Boga, lecz jakże mógłby nie poczuć dotknięcia Łaski, skoro anioł, którego skrzydła zobaczył właśnie, raczył towarzyszyć mu na piechotę i nie zdejmować opończy, aby zachować incognito.

I poszli dalej. Wreszcie Tobiasz nie wytrzymał i spytał:

— To zdarza się czasem, że aniołowie zjawiają się między ludźmi, nie zdradzając, kim są?

Anioł położył palec na ustach. I szli dalej do Rages.

Tobiasz był bardzo wzruszony, lecz niepokoiła go myśl, że ma przy sobie istotę, której wiadome są jego losy gdyż, jak i tylu innych ludzi, dręczył się od dawna chcąc je rozwikłać.

„Podróżuję z aniołem. Co spotka mnie jeszcze? Czego ode mnie zażądają? Na pewno rzeczy bardzo trudnych — a kto wie, może i strasznych."

Gdy wypadło im przechodzić w bród rzekę, olbrzymia ryba wytknęła łeb z wody i sapiąc głośno zagrodziła im drogę. Rzucała się to na jednego, to na drugiego. Tak, Jakby żywiła do nich jakąś osobistą urazę.

Tobiasz popatrzał na anioła, a spojrzenie jego mówiło: „— czyż nie lepiej zrobiłbym pozostając w domu?" Ale zaraz w oczach Tobiasza pojawiło się inne spojrzenie, które mówiło:

„Zgadzam się na konsekwencje tej podróży."

Co prawda anioł nacierał już na potwora i po chwili potwór był martwy. Anioł wyrwawszy mu kawał wątroby i wygarnąwszy żółć, rzekł do Tobiasza:

— Schowaj to starannie, bo ci się jeszcze przyda.

„Ciekaw jestem do czego..."

Tobiasz nie mógł opędzić się od tej myśli, lecz nazbyt podziwiał anioła, by powątpiewać o słuszności jego rad.

— Ilu mężów miała już kobieta, która mi się śniła? — spytał anioła w czasie dalszej drogi,

— Sześciu.

— „O! To wielu..." — pomyślał Tobiasz.

Zreflektował się jednak po chwili, „To znaczy mogłoby być wielu. Ale skoro mój towarzysz nie dziwi się temu, widać się mylę."

— To świątobliwa kobieta — rzekł anioł, odgadłszy zaniepokojenie Tobiasza.

„Ale nie przeszkodziło jej to mieć już sześciu mężów, westchnął w duchu Tobiasz. No, zobaczymy."

Po raz pierwszy odpowiedź anioła nie zadowoliła go całkowicie.

— A w tej chwili jest mężatką czy wdową?

— Mężatką.

— Więc cóż ja mam tam do roboty?! — zawołał Tobiasz, nie mogąc pohamować oburzenia. Dał tym świadectwo, że odziedziczył gwałtowny charakter matki.

Anioł nie odpowiedział, a tylko położył palec na wargach. Ale sprawa wkrótce się wyjaśniła: u bram Rages napotkali pogrzeb.

— Kogo to chowają? — spytał Tobiasz anioła.

— Siódmego męża Sary.

— Mój Boże, tom się ubrał — mruknął Tobiasz.

ALFRED GERARD

NA POGRANICZU MISTYKI I MISTYFIKACJI

(o dramacie R. Brandstaettera „Noce Narodowe"*)

PRZYPOMNIJMY sobie wszystko po kolei. W sztuce tej początek jest ważny, nie ma tu przypadkowych sytuacji ani przypadkowych zdań. Każde słowo ukazuje czyjś wyrazisty charakter, prowadzenie jest zwięzłe i trafne... Dlaczego? Bo Towiański od razu pojawia się cały, a w tym, co mówi do innych, doskonale określa sam siebie... I oto na przykład w tej chwili — woła na służącą, odpowiada mu cisza na scenie...

Jest. Lecz za to, że nie przybiegła do niego od razu, taką jej dał reprymendę:

Jesteś duchem w domu nieobecna. Człowiek, który nie słyszy wołania bliźniego, nigdy nie usłyszy głosu Boga.

Towiański skupił na sobie uwagę widowni, a pokazano go nam nie byle jak — z napoleońskim kosmykiem na czole, z twarzą natchnioną, groźną i ascetyczną, w długim surducie na jeden rząd zapiętym, uroczystym a jednocześnie nieco wyszarzałym. To dobrze, takim powinien być ów prorok w przebraniu skąpca przy każdej okazji manifestujący swą „świątobliwą" drapieżność. A na przeciwko niego Marta — służąca, ogłupiała i przerażona swym uwielbieniem dla mistrza, nie bardzo rozumie, czego od niej chce...

Towiański w sprawach codziennych okazuje się niezwykle drobiazgowym liczykrupą, więcej: urodzonym chytrusem i skąpcem, jak żaden inny mistyk przywiązanym do świata doczesnych wartości.

Z chwilą pojawienia się Ksawery Deybel powstaje zupełnie nowa sytuacja. Rytm sztuki znów się odmienia. Domyślamy się już po trosze do czego ta kobieta została przez Towiańskiego użyta.

Wiele wskazuje na to, że mistrz kazał jej zbliżyć się do Mickiewicza i zdobyć informacje o nim. Bo mistyka mistyką, a niezależnie od tego potrafił też Towiański uruchomić i zorganizować swój mały wywiad prywatny, coś w rodzaju kobiecego biura detektywów. Dziewczęta nie tylko znosiły mu naręcza plotek, przeznaczeniem ich było pozyskiwać nowych adeptów i wtajemniczać ich w pierwsze misteria (w sposób dla swego rodzaju właściwy).

Tak stało się i w tym wypadku. — Pamiętaj, że jesteś piękna, Ksawero — przypomniał jej patron przed akcją. Dość o tym. Nie uprzedzajmy wydarzeń, bo oto Ksawera składa mu raport z poufnej misji specjalnej, raport o niezrównanej lakoniczności wyrazu. Niczego tu nie brakuje. Wysłanniczka podaje mu nawet zewnętrzny rysopis poety, rysopis utrzymany w stylu romantycznym... Mój Boże, czegoż tu nie ma? Są oczy świecące jak błyskawice, jest twarz wywołana z zaświatów, widziana przez pryzmat dziewczęcej egzaltacji.

Brat Andrzej wypytuje ją o życie osobiste wieszcza. Dowiaduje się, że żona poety cierpi na pomieszanie zmysłów, a on nic nie pisze, wykłada w College de France i tam słowiańszczyznę nad Polskę wynosi... Towiański szybko dochodzi do wniosku, że taki człowiek może mu być potrzebny i trochę ni stąd ni zowąd pyta:

— Czy jesteś w tonie, siostro Ksawero?

— Jestem w tonie, mężu boży...

I, wyobraźcie sobie, każe jej uklęknąć. Na naszych oczach modlą się teraz oboje...

O co? O to, by Bóg zechciał spuścić na wieszcza wszelakie troski, utrapienia i bóle, niepokój za dnia i trwogę nocną...

Towiański mówi dosłownie: *Uczyń zeń Hioba, Panie. Uczyń go głodnym i spragnionym, by stał się sposobny do przyjęcia słów moich, by wessał je żarliwie, pił jak wino, jadł jak chleb codzienny. Uczyń jego duszę krwawiącą raną i nie pozwól jej zabliźnić się, by godną się okazała dotknięcia moich dzieci.*

Modlitwa jedyna w swoim rodzaju, przewrotna i sataniczna, zaprzeczająca swej własnej istocie...

Lecz zapomnijmy na chwilę o Towiańskim. Nie może on przesłonić nam Mickiewicza, bo liczy się tylko w związku z nim. W tej sztuce istnieje o tyle, o ile na niego oddziałał i ten punkt widzenia winien nas obowiązywać...

A oto druga odsłona: mieszkanie Mickiewicza w Paryżu. Żona poety, Celina, przerywa grę na fortepianie, podchodzi do etażerki, wyjmuje książkę i przegląda ją. Luźne kartki wypadają na podłogę. Podnosi je, poznaje pismo Adama.

— Co to jest? — Oczywiście — wiersz miłosny. Ale do kogo? O kim on tak pisze?

„Tak widzę ją jak z ganku biała stąpa
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych lecz!
I pośród zbóż jak w toni wód się kąpa
I ku nam z gór jako jutrzenka świec!!!

Nerwowym ruchem ręki chowa kartki za stanik, rzuca się na fotel i wybucha nerwowym płaczem. Słychać kroki. Celina szybko ociera łzy.

I na to wchodzi Mickiewicz. Po raz pierwszy od wielu lat — pojawia się na scenie polskiej — barczysty i szpakowaty z obfitą grzywą i z szerokimi bakami, w dziwnym stroju, do żadnego z naszych niepodobnym, przypominającym jakiś pod Goethego wystylizowany frak, tyle że nie błękitny, troszkę jak gdyby włochaty, szaro żółty w odcieniu i barwie.

Na wstępie — scena małżeńska. Ale — jaka!

Celina chciałaby uczestniczyć we wszystkich przeżyciach i troskach poety. Czuje, że nie posiadła całej wiedzy o nim i na tym tle wywiązuje się u niej przeraźliwie dręczący niedosyt — coś w rodzaju obłędnej manii prześladowczej. Ciągle jej się wydaje, że jest odsunięta i zdystansowana przez przyjaciół i bliskich Adama, że żyje właściwie poza nim i nie orientuje się w tym, co dla niego jest najważniejsze. — Jest to jakaś przedziwna mieszanina chorobliwie wybujałej zazdrości i wzmagającego się głodu poznania.

Poeta tej pasji sprostać nie może. Gdyby nawet wyjawił jej wszystko, co o sobie wie, i tak nie miałaby dosyć.

Tu trzeba powiedzieć od razu, że cały ten obsesjonalny stosunek Celiny do Mickiewicza, jest czymś wstrząsająco prawdziwym. W tej sztuce nie ma martwych konfliktów i schematycznych postaci ani teoretycznych rozważań. Każdy problem wyłania się z jakiegoś bezpośredniego starcia między ludźmi, wynika z logiki sytuacji, a tak właśnie w dobrze zbudowanym dramacie być musi. Zagadnienie nie może przesłaniać człowieka.

W tej scenie Mickiewicz wyraźnie unika osobistych wynurzeń. Celinie — spragnionej jakiegoś bliżej nieokreślonego wyznania, wyznania sięgającego do dna, przekazuje rzecz dla niej dość obojętną, a mianowicie: swoje widzenie epoki. Przy akompaniamencie muzyki Szopena w takich oto słowach określa sytuację emigranta na paryskim bruku:

Trudno żyć, Celino, w piekle głupoty i swarów, i niesprawiedliwych podejrzeń, wśród rodaków, z których każdy trzyma w ręku kamień i gotów nim jest każdego kamienować, kto inaczej myśli i czuje niż on. Jak przerobić tych niesfornych ludzi trawionych gorączką duszy i przeżartych egoizmem w obywateli sprawiedliwych i mądrych? Jak? Przypomina mi się powiedzenie Chamforta. Tak. Trawestując jego aforyzm rzec można, że Polacy cenią tylko podpalaczy, a prześladują i zamęczają tych, co widząc pożar, biją w dzwon na alarm. Wielka jest moja gorycz. Zawiodły idee, zawiodły słowa, zawiedli ludzie. Nawet sny zawodzą... Jest źle. Beznadziejnie źle. Głucha, ciemna pusta noc. I rozpacz... Gorycz. Mijają dni i noce bliźniacze do siebie podobne jak ogniwa w żelaznym łańcuchu, którym nas skrępowano. Zawiodły wszystkie nadzieje na wolność. Jak w lepkim błocie, brniemy w ohydzie kłamliwych dyplomacji handlujących ludźmi, jak czarnymi niewolnikami. Jak żyć, tworzyć — i działać w tym świecie orleańskich kramarzy? O, teraz dopiero rozumiem szczęście, jakie Lukrecjusz odnalazł w szaleństwie...

Dla Celiny co to jest? Dużo i mało zarazem. Ją znacznie więcej intryguje i zaciekawia, dla kogo był napisany ów wiersz ukryty pomiędzy kartami starego romansu.

Poeta nie jej pierwszej wyjawia treść swego widzenia. Ksawerze wcześniej powiedział, iż idąc ulicą ujrzał człowieka jadącego jednokonnym wózkiem po litewskiej drodze w biedzie po błocie i jesiennej mgle. Czuł, że ten człowiek wiezie z sobą wielkość...

Sprytna panna powtórzyła to wszystko Towiańskiemu a on nie wiele myśląc przybrał postać męża opatrznościowego, w tej roli zjawił się u Mickiewicza i zdumionemu poecie oświadczył, że jest właśnie tym, którego przeczuł i ujrzał zawczasu. — Że zachował przy tej okazji wszystkie pozory psychologicznego prawdopodobieństwa, to dzisiaj jest więcej niż pewne. Inaczej nie mógłby go omotać i wciągnąć od razu.

Towiański... Mistyczny uwodziciel co chwila przemieniający się w domowego tyrana, przedziwny kon-

*) Teatr Poezje w Krakowie: R. Brandstaetter: Noce Narodowe.

*) R. Brandstaetter: Noce Narodowe. Warszawa 1954 PIW.

Ale czuł, że teraz już nie może zawrócić. Dłoń anioła wiodła go ku przeznaczeniu.

— I jak się to dzieje, że ci mężowie tak umierają po kolei? Czyż Pan nad Pany nie powinien raz na zawsze obdarować jej mężem, skoro to kobieta świątobliwa?

Anioł uśmiechnął się tylko do przyjaciela, lecz w tym uśmiechu było tyle niekłamanej życzliwości, że Tobiasz odwzajemnił mu się.

Wolałby jednak poznać sprawę bardziej szczegółowo.

Przybywszy do Rages Tobiasz udał się niezwłocznie do Raguela, ojca Sary.

— Toć to wykapany ojciec, mój kuzyn Tobiasz! Nigdy nie znałem męża cnotliwszego.

Przebywając z aniołem Azariaszem, Tobiasz stał się podobny do ojca. Podobieństwo to utrwaliło się z wolna podczas podróży, a teraz biło z całej postaci młodzieńca, niby milczące wyznanie wiary.

— Takie oczy — powiedział Raguel — może mieć tylko dobry człowiek. Oby ci się dobrze wiodło w życiu!

Gdy Sara stanęła przed Tobiaszem, Tobiasz przekonał się naocznie, że była kobietą z jego stanu. Młodzieniec spodobał się bardzo Sarze. Ale Sara, wspomniawszy los, jaki spotkał jej siedmiu mężów, zmieszała się i popatrzyła w inną stronę. Mimo to niewinne oczy Sary nie mogły powstrzymać się zbyt długo od szukania oczu Tobiasza. Myślała więc tylko z coraz większą mocą:

„Nie zbliżaj się do mnie, młodzieńcze. Jestem uosobieniem śmierci i zabijam wbrew mojej woli. Zaklinam się na Boga, że nie życzyłam źle żadnemu z moich mężów, a jednak wszyscy, jak było ich siedmiu, spoczywają przykryci ciężką peleryną z ziemi."

Wtedy Tobiasz jął spoglądać na ojca Sary łagodnie i z uporem, jakby chciał uczynić mu miłą propozycję.

— Wuju Raguelu, zrobiłbyś mi wielki zaszczyt dając mi Sarę za żonę.

— Coś rzekł, nieszczęsny Tobiaszu?! Czyż ci nie mówiłem, że pragnę jedynie twojego szczęścia? To nie wiesz, że siedmiu mężów umarło w jej ramionach zaraz po ślubie?

— Wiedziałem o tym, lecz ufam.

Inni także ufali. W przeciwnym razie nie wstąpiliby w związki małżeńskie. Biedny młodzieńcze, czemuż twoje przybycie, które sprawiło mi tyle radości, ma się stać teraz powodem rozpaczy!

Wtedy odezwała się Sara,

— I ja też ufam.

— To już szczyt wszystkiego! — zawołał ojciec.

— Tym razem będzie inaczej.

— Gdyby jednego nieboszczyka wyniesiono z tego domu... Powiedzmy dwóch! Ale siedmiu!.. Nieszczęsne dzieci, skąd w was taka pewność?

— Ufam temu, co mi się śniło — odpowiedział Tobiasz.

— A ja temu, co śniło się Tobiaszowi — dodała Sara.

Na wszelki wypadek wykopię mu grób, pomyślał Raguel następnego dnia po ślubie. Od tego jeszcze nikt nie umarł. Ojciec jego wpadłby w rozpacz dowiedziawszy się, że Tobiasz nie leży w ziemi. To człowiek specjalnie wrażliwy na tym punkcie.

— Jak się czujesz? — zagadywał doń ustawicznie teść, z przesadnym naciskiem.

— Świetnie.

— Nie krępuj się. Powiedz, jak tylko zacznie ci coś dolegać, żebym mógł w porę wezwać lekarza.

I gdy Tobiasz był w pokoju żony, zdarzało się, że teść rozchylał ciężką zasłonę wiszącą na drzwiach i stwierdzał: „Chodzi po pokoju, rozmawia z Sarą jakby nigdy nic... No, no... A więc jeszcze żyje".

Służba zwracała się zawsze do Tobiasza z głębokim współczuciem i starała się dogadzać mu na każdym kroku — jak zwykliśmy traktować ludzi bliskich śmierci. Któregoś dnia teść wystraszył się mocno: była już dziesiąta rano i Tobiasz jeszcze nie wstał. Wysłał więc służącą na zwiady:

— Wygląda, jakby spał.

— Pociągnęłaś go za ucho?

— Nie miałam śmiałości.

— Zrób to zaraz. Inaczej nie będziemy wiedzieli, czego się trzymać.

Służąca wróciła i rzekła:

— Pan młodszy wcale nie był zadowolony. O mało nie ugryzł mnie w palec. On, taki zawsze wyrozumiały.

— Co za szczęście! — zawołał Raguel. — Chyba już zasypię jego grób. Albo nie. Poczekajmy.

Po trzech miesiącach przekonano się, że Tobiasz nie schudł, ale przeciwnie — utył. Zdrowie młodzieńca nie budziło żadnych obaw. Przyczyna tkwiła w tym, że Tobiasz posłuszny radom anioła, kazał spalić na progu sypialni wątrobę ryby zabitej po drodze. Straszny smród zepsutego mięsa wypłoszył demona Asmodeusza, który zamierzał właśnie wtargnąć do sypialni nowożeńców. Na to tylko czekał anioł. Pojawił się i zawołał: „Popróbuj się ze mną!" Obezwładnił Asmodeusza wzrokiem, i jak wieprza do rzeźni pognał na pustynię, leżącą aż w górnym Egipcie. Tam związał mu nogi i pozostawił smutnemu losowi.

Raguel, mądry ojciec Sary, postanowił, że Tobiasz ma wrócić do domu, aby odnieść ojcu dziesięć talentów, które Gabelus zwrócił nie drożąc się wcale.

Tymczasem Anna nie przestawała lamentować „Czemu nie daje znać o sobie mój syn ukochany? Opowiadają, że poślubił kobietę — potwora, kobietę, która zabiła już w swoim łożu siedmiu mężczyzn... Czemu twój ojciec, pełen zawsze nieszczęsnych pomysłów, wysłał tak daleko ciebie, jedyne spośród moich dzieci, które nie opuszczało mnie nigdy w smutnej doli mojej".

Kiedy Tobiasz gotował się do powrotnej drogi, rzekł mu Azariasz.

Weź żółć ryby, którą zabiliśmy razem. Może ci się jeszcze przydać.

„Przyda się z pewnością", pomyślał Tobiasz, zachwycony pomysłem anioła. „Co mi się stało, że o mały włos nie wyruszyłem w podróż bez rybiej żółci?" — jakby każdy rozsądny wędrowiec, wybierający się do domu, zaopatrywał się zawsze w ów osobliwy specjał. Nie miał pojęcia, do czego mogłaby mu się przydać żółć ryby, lecz kiedy witał się z ojcem, usłyszał nagle swój własny głos, którego dźwięk nie mniej go zdumiał od słów:

— Zezwól ojcze, abym tą żółcią natarł bielmo przesłaniające oczy twoje.

Ojciec się zgodził i odzyskał wzrok. Wtedy Tobiasz syn zawołał wskazując Azariasza:

— To jego pomysł i jemu dziękować należy!

— Kimkolwiek jesteś — rzekł ojciec — daję ci połowę mojego majątku.

Azariasz zmieszany, że musi zdradzić swoje incognito, odparł, usprawiedliwiając się jakby:

— A na cóż mi ten kłopot? Nie trzeba mi pieniędzy. Jestem jednym z siedmiu aniołów, które przebywają stale przed obliczem Pana. Na imię mi Rafael.

I znikł, nie chcąc wprowadzać u Tobiaszów zbytniego zamętu. A gdy ojciec i syn stali i patrzyli na siebie tacy zdumieni, że nie mogli przemówić ani słowa, do izby wpadła Anna.

— Bogu Najwyższemu niech będą dzięki! Wrócił ten, co mnie jest podobny.

Ona jedna nie dostrzegła zmian, jakie zaszły w twarzy syna, bo rysy jego już dawniej wryły się na zawsze w jej serce.

Tedy Tobiasz powiedział do żony:

— Nic jeszcze nie wiesz. Za jego to sprawą widzą znów moje oczy.

Lecz Anna, która nie zwracała nigdy uwagi na słowa męża, zawołała:

— Twoje oczy! Gadałbyś tylko wciąż o swoich oczach, samolubie! Nie zapominasz o swojej ślepocie, nawet w dniu, kiedy twój syn wrócił z wyprawy pełnej straszliwych niebezpieczeństw!

I rzekła do syna:

— Opowiesz mi teraz, kochanie o swojej żonie, Sarze.

Jules Supervielle

JADWIGA CHMIELEWSKA

W NOC SIERPNIOWĄ

Dojrzałej ciszy świerszcze sieką żniwo.
Jak na posłanie noc się nań położy,
ciemnymi dłońmi drobne gwiazd grosiwo
przebierać będzie w szafirowym worze.

Aż zazdrosna o skarb swój utopi go w stawie
I straż postawi, światłem zbrojnego księżyca,
nim brzaskom dnia go nie odda w obawie
by mrok za jej granicę złota nie przemycał.

WOJCIECH GRZYBOWSKI

CHOPIN WE WROCŁAWIU

Płoną gazowe latarnie
A nad latarniami gwiazdy
Ulice ciche — czarne...

Tymi ulicami kiedyś...
Och! Żeby choć z nieba jak gwiazda spadł
Lub jak grusza na polnej miedzy...

Żeby choć płatkiem śniegu
Żeby choć śpiewem wiatru
Przemówił z błękitnego nieba.

Jabłonie tak kwieciem prószą
Jak śnieg w szyby dyliżansu
Wiatr kwieciem — oczy smuci

Ktoś gra i gra i ciemno i biało
Księżyc potoczył się jak koło z wozu —
Śnieg przyprószył ślady dyliżansu

Patrz, patrz, brzozy... jaka noc gwiezdna
Brzozy liryczne poszukiwaczki smutku,
Brzozy liryczna poezjo

Jabłonie kwieciem jak na nuty prószą
Dobranoc. Chopin... zagubiłeś drogę do gwiazd
To nie powód do smutku.

MIECZYSŁAW STRYJEWSKI

ZWYKŁE SZCZĘŚCIE

Annie Łuczak

Zwykłe jest szczęście — iść pod wiatr
z piosenką, z twoją piosenką na ustach,
z uśmiechem, z twoim uśmiechem — przez świat
I znajdę ciebie w słowach prostych.
Zwykłe jest szczęście — tu pozostać,
gdzie ty, gdzie drzewa i gdzie ogród —
więc, gdy się muszę z tobą rozstać,
zawsze mnie cieszy bliski powrót.

ZBIGNIEW ZALEWSKI

LECZ GDYBY KIEDYKOLWIEK...

Wyrosłaś bujnie pod moim okiem,
Jak sosna pod oknem cicha.
Z im większą biegniesz wzwyż siłą,
Tym większa ma miłość —
Lecz gdyby kiedykolwiek
Twa siła rozrosła się w pychę —
Choć wielkie,
Moje jest kochanie —
Bez zmrużenia powiek —
Ręce — jak gałąź,
Co zasłoni światło —
Złamię.

---

glomerat proroka, skąpca i bestii zarłocznej.

Program teatralny prezentuje go nam jako kuglarza, specjalistę od sztuczek magicznych. Dobrze. Ale jak to wytłumaczyć, że tylu wybitnych ludzi dostało się w ręce zwykłego szalbierza i symulanta? Przecież uległ mu nie tylko Mickiewicz, także i Słowacki znalazł się w kręgu tych wpływów. Tej ich skłonności do przestawania z narwanym, sekciarzem i komediantem, nie można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach pseudomistycznej groteski. Ostatecznie to nic nie wyjaśnia. Naprawdę trudno uwierzyć, żeby ludzie tej miary, co — powiedzmy — generał Skrzynecki, dali się bezkrytycznie wodzić za nos facetowi grawitującemu na pograniczu mistyki i mistyfikacji... Co prawda Boy Żeleński twierdzi, że *ten, kto nieuprzedzonym okiem na świeżo przeczyta listy Mickiewicza z tej epoki — te raporty zdawane mistrzowi — ten nie może się oprzeć bezgranicznemu przygnębieniu. Ma się uczucie zupełnego — chwilowego zresztą — upadku wielkiego ducha, który się szamota w oparach jakiegoś zaczadzenia, szpiegowania się wzajemnego, prześladowania... Jest to po prostu oglupienie takie, że uczuwamy wstyd i ból czytając korespondencję Mickiewicza z pewnej fazy towianizmu.*

Religijnym fałszerzem był Towiański bez wątpienia, lecz i aktorem musiał być znakomitym, a doktryna jego, w całości kłamliwa i heretycka, zawierała najprawdopodobniej jakieś okruchy prawd cząstkowych, elementy skądinąd prawdziwe i sugestywne, bo jakże inaczej to pojąć, że najtęższe umysły zostały nią owładnięte z wyraźną szkodą dla swej ewolucji twórczej?

Szukajmy odpowiedzi w sztuce Brandstaettera starając się nie wykraczać poza nią. W drugim akcie oglądamy zgromadzenie braci zastępu bożego. Rzecz dzieje się w kaplicy mistrza Andrzeja, zbiera się tu kilku egzaltowanych starych kawalerów, dziwaków i opętańców. Jakież są właściwie ambicje tych ludzi, czego oni chcą, do czego dążą i co ich tu sprowadziło?

Cóż. To grono mistycznych psychopatów baiwochwalczo zapatrzonych w mistrza i we własne przeżycia wewnętrzne... Towiański uczynił wszystko, by pozbawić ich czucia z rzeczywistością, nie pozwolił im tworzyć i działać, a skupił ich całą uwagę na bliżej nieokreślonym rozwoju życia wewnętrznego. Czy był to tylko przypadek? Wydaje się jednak, że nie... Mieczysław Jastrun przypomniał, że już za życia mistrza część emigracji uważała go za agenta carskiego, który przyjechał do Paryża po to, by do reszty osłabić emigrację polską, odwrócić ją od myśli o wolnej Polsce i od prób działania. Przypomnijmy sobie, co swoim współczesnym zalecał:

Przez wszystkie dni i noce przezwyciężajcie ziemię w sercach waszych. Albowiem Polska powstanie tylko z ognia waszego ducha. Bracia! Człowiek stworzony jest do wielkości! Każdy z was musi być wielki, bo tylko z wielkości i przez wielkość Polska powstać musi. Nie chcę robaków! Chcę mocarzy ducha. Proroków! Mojżeszów! Albo będziecie wielcy, albo was karłów i padalców w otchłań strącę na wieczne zatracenie. Na kolana, karły! Wielkości, gdzie Twoje imię?

Oj, coś mi się tutaj przypomina i to z niedawnej przeszłości... Któż to w imieniu Piłsudskiego pisał: *„skazuję was na wielkość, bez niej zewsząd zguba!"*

Tak. Nie po raz pierwszy w historii wiara w mężów opatrznościowych miała zastąpić nam realny program działania...

Wielkość. Wiadomo, że bez niej się nie obejdziemy i nic nie byłoby bardziej bezduszne niż chęć ośmieszenia tego pojęcia dlatego, że posługiwano się nim nieudolnie i demagogicznie w epoce patetycznego mętniactwa. Mówiąc o roli jednostki w historii, twórcy doktryny marksizmu - leninizmu niejednokrotnie zwracali uwagę na fakt, że żaden człowiek, choćby najzdolniejszy, nie zmienia biegu dziejów sam, według własnego widzi mi się i że nawet największy geniusz nigdy nie byłby w stanie osiągnąć zamierzonych celów bez najściślejszego współdziałania z masami, których potrzeby i interesy czynnie i bezpośrednio wyraża. Wybitna jednostka zazwyczaj wcześniej od innych odkrywa i formułuje obiektywne prawa rozwoju społeczeństwa. Realizuje to, co jest konieczne i nieuniknione, ku czemu fakty zmierzają. Wielkość przejawia się więc w zdolnościach praktycznego urzeczywistnienia powszechnych dążeń narodu lub klasy społecznej. Mickiewicz nazywał to zestrzeleniem wszystkich pragnień w jedno olbrzymie ognisko. My dziś bardziej niż kiedykolwiek skłonni jesteśmy upierać się przy tym, że twórca nowego porządku ucieleśnia jedynie skupioną w nim wolę zbiorową, a to, co możliwe i nieuchronne, czyni zwycięskim i rzeczywistym. Inaczej mówiąc — przejść trzeba od poznania praw rządzących logiką historii do działania zgodnego z ich celem. Jest to oczywiście jedna z przytoczonych doraźnie definicji, na pewno niezupełnie ścisła i nie wyczerpująca kwestii.

Czytając bombastyczne elukubracje Towiańskiego, nie możemy jednak zapominać o tym, że w dobie romantyzmu język uczuć był stokroć bardziej czytelny niż dziś i że to, co skłonni jesteśmy uważać za bełkot, działało na wielu w sposób niesłychanie mobilizujący a dla nas już niepojęty. Niełatwo nam dzisiaj przychodzi prawidłowo odczytać ten szyfr emocjonalny, odgadnąć znaczenie wszystkich wykrzykników, apostrof i zagadkowych niekiedy inwokacji, uwarunkowanych przez ówczesną sytuację i cały klimat wściekle egzaltowanej epoki...

Towiański organizuje sobie po prostu legion wysłanników i emisariuszy, zawczasu wdrożonych do tego, by „skaptować najwybitniejsze osobistości dla zakonu nowego Przymierza".

Rotschild miał sfinansować ten ruch. Chodziło po prostu o forsę. Szkoda, że tej sceny nam nie pokazano! Taka rozmowa króla ówczesnej giełdy z mistykiem i mesjanistą — to farsa nie z tej ziemi. Ale dramat nie może się nagle przekształcić w operetkową groteskę, autor musiał tych pokus uniknąć, by utrzymać rzecz w jednej tonacji.

Biedni ludzie. Jednemu kazał napisać list do cara i wytłumaczyć mu, że jest on przeznaczony do ucieleśnienia ducha braterstwa w ludach słowiańskich, drugiego posłał do arcybiskupa Paryża, sam zaś postanowił się udać do Rzymu, by papieżowi wiarę swą objawić, do posłuszeństwa go wezwać i skłonić go, aby się przed nim ukorzył. Wiadomo, że nic z tego nie wyszło. Papież go wcale nie przyjął a policja zmusiła go do opuszczenia Rzymu. Ale nie uprzedzajmy wydarzeń.

(Dokończenie w n-rze następnym)

IRENA TURSKA

OD POMYSŁU DO REALIZACJI BALETU

KAŻDY teatr jest konwencją zamkniętą w czasie i przestrzeni. Konwencją teatru baletowego jest odtwarzanie akcji dramatycznej tanecznym ruchem ciała i muzyką. Jako sztuka złożona nie jest więc balet produktem jednego umysłu i siłą rzeczy każdy z współtwórców ogranicza się do zasobu własnych środków wyrazu — a jednocześnie żaden nie powinien dążyć do zdobycia autonomii. Proces powstawania dzieła baletowego jest więc współdziałaniem autora libretta, kompozytora i choreografa — oraz scenografa, w doborze i rozwoju środków wyrazu.

O tę, oczywistą dziś prawdę, walczyli niegdyś najwięksi reformatorzy sztuki baletowej, a głównie Jean Georges Noverre w XVIII wieku i Michał Fokin na początku naszego stulecia. W ich dążeniach, zmierzających do zreformowania samej formy baletu, brak jednak było najważniejszego postulatu: walki o treść, walki nie tylko o to, j a k tańczyć, ale również i c o tańczyć. Problem treści widowiska baletowego jest zdobyczą naszego wieku: podjęli go, zdążając odmiennymi drogami do wspólnego właściwie celu, artyści radzieccy oraz na zachodzie Europy Kurt Joos. Nowoczesna dramaturgia baletowa powstaje dziś jako owoc kolektywnej współpracy, która jednak nie zawsze jeszcze układa się tak, jakby należało.

Warunkiem *sine qua non* — jest bliższe zaznajomienie się autorów i kompozytorów z warsztatem trzeciego partnera, z choreografią. Absolutnie nie może tu wystarczyć bierna obserwacja sztuki tanecznej z głębi wygodnego fotela na widowni, nie zastąpi ona poznania i zrozumienia praw i możliwości wyrazowych tańca. Może je dać dopiero systematyczna obserwacja pracy zespołu na sali (lekcje, próby), konsultacje z choreografami i tancerzami. Na terenie naszych oper istnieje, słuszny na ogół ze względów porządkowych, zakaz przebywania osób postronnych na sali baletowej — nie powinien on jednak być tak sztywny, by zamykać dostęp twórcom, zainteresowanym w poznaniu „tanecznych tajemnic". W przeciwnym wypadku nigdy nie zdołamy stworzyć takich kolektywów twórczych, które by z pełnym sukcesem ruszyły z posad zaniedbaną dziedzinę twórczości baletowej.

Pierwszy impuls powstania dzieła baletowego — to literacki pomysł librecisty (może nim być również sam kompozytor lub choreograf), przesadzający nieraz o wartości i losach całego dzieła. Ileż znakomitych partytur baletowych spoczywa od lat w zapomnieniu tylko wskutek wadliwych czy nieprzekonywających librett, które nie zdołały zapewnić dziełu trwałej pozycji w repertuarze światowym. Błysnęły niegdyś efektownym blaskiem dzięki śmiałej inscenizacji błahych pomysłów literackich balety Dariusza Milhaud („Le Train Bleu", „L'Homme et son Désir", „La Création du Monde", „Salade"); przeminęło krótkotrwałe powodzenie adaptacji choreograficznych dzieł wielkich mistrzów („Tamara" Bałakirewa, „Kleopatra" Areńskiego, „Popołudnie Fauna" Débussy'ego); nie utrzymała się na scenie świetna „Gajane" Chaczaturiana pomimo dwukrotnej redakcji nieudanego libretta. Podobny los spotkał u nas balet Piotra Perkowskiego „Rapsod", a również słabe libretto zaciążyło fatalnie na pozycji „Złotej kaczki" Jana Maklakiewicza w naszym repertuarze.

Nie można oddzielić pomysłu literackiego od pierwszej, ogólnej wizji sceniczno - tanecznej, w jaką przyobleka się w wyobraźni twórcy treść baletu: czy możliwa jest zatem prawidłowość takiej wizji bez znajomości środków, którymi będzie można ją zrealizować?

Ponieważ balet jest sztuką na wskroś emocjonalną — autor wprowadzi niewątpliwie różne stany, przeżycia i konflikty uczuciowe bohaterów. Tylko jednak najprostsze z nich dadzą się wyrazić środkami tanecznymi i tylko takie, które będą czytelne poprzez wzajemny stosunek postaci na scenie (miłość, nienawiść, zazdrość, strach, rozpacz). W balecie bowiem białe jest białym, a czarne czarnym, wszelkie zaś szare odcienie, subtelne niuanse, powikłania psychologiczne, podświadome kompleksy, itp. są trudno przetłumaczalne na język taneczny.

Wielka konkretność baletu wymaga wielu ograniczeń sytuacyjnych: wszystko dzieje się tam w określonym czasie i przestrzeni, wyklucza możliwość wszelkich domysłów, obaw czy nadziei na przyszłość, odwoływania się do nieznanej widzowi przeszłości, uwarunkowań, itp. Wracając do cytowanego już „Jeziora łabędziego" Piotra Czajkowskiego — ma ono właśnie wiele błędów librett starego typu. Oto Odetta opowiada Księciu o ciążącej nad zaczarowanymi dziewczętami-łabędziami tajemnicy i o warunku wiernej, oddanej miłości, która może zniweczyć zły urok. Bez pomocy drukowanego w programie komentarza widz nigdy by się nie dowiedział o tej tajemnicy, która jest przecież głównym wątkiem całej baśni. W „Złotej kaczce" Maklakiewicza szewczyk zostanie bogaczem pod warunkiem, że w ciągu najbliższej doby nie ofiaruje nikomu ani grosza z otrzymanych pieniędzy — jak ten warunek ukazać w lapidarnym skrócie baletowym? Przykłady takich niezręczności można by mnożyć w nieskończoność. Autorzy bowiem zdają się nie pamiętać, że takie powikłania sytuacyjne wymagają dodatkowych efektów inscenizacyjnych leżących często poza sferą samego tańca, który jest przecież podstawą i głównym środkiem wyrazu widowiska baletowego. Prostota akcji baletowej jest warunkiem jej czytelności; istnieje jakże słusznie powiedzenie, że dobre libretto baletowe powinno się zmieścić na bilecie wizytowym!

A teraz przyjrzyjmy się odwrotnej stronie zagadnienia: jakimi środkami wyrazowymi służyć może autorowi nasza choreografia? Czy nadążają one za rosnącymi wciąż potrzebami tematyki baletowej? Przyjmujemy bowiem, że autor libretta jest w dostatecznym stopniu zorientowany w głównych dyscyplinach tanecznych i ma możność świadomego wyboru.

O możliwościach ekspresyjnych (lub ich braku) tańca klasycznego wiele już mówiono i pisano, przed kilkoma laty toczyła się na ten temat dyskusja w prasie radzieckiej pomiędzy choreografami Zacharowem i Moisiejewem: Wiemy, że w Związku Radzieckim inny jest stosunek do tańca klasycznego, pojmowanego jako przedmiot stałego rozwoju, jako nieustannie doskonalona i rozwijana dyscyplina. Dlatego też autorzy radzieccy mogą zaryzykować o wiele śmielszą tematykę do realizowania środkami klasycznej techniki. U nas jednak, niestety, taniec klasyczny pozostaje wciąż jeszcze na poziomie ćwiczeń szkolnych, przeniesionych w takiej czy innej kompozycji formalnej na scenę teatru. Technika klasyczna zakrzepła w bezwyrazowej rutynie, zawiera poważne niebezpieczeństwo dające broń w rękę przeciwnikom „klasyki", twierdzącym, iż jest ona na wskroś formalistyczna i ma na celu jedynie piękno linii, proporcji, harmonii ruchu. Tak pojęty taniec klasyczny miałby bardzo wąskie zastosowanie w balecie realistycznym, to też najczęściej występuje w naszych widowiskach jako „wstawka baletowa w balecie" (Adagio w balecie „Z chłopa król" Bacewiczówny) lub charakterystyka ruchowa postaci fantastycznych (Dziwożona, Błędne Ogniki w „Swantewicie" Perkowskiego). Nie mamy jeszcze własnej próby oddania tańcem klasycznym całego udramatyzowanego baletu w takim stopniu jak „Romeo i Julia".

Największy zastój panuje w dziedzinie tańca charakterystycznego, który zastygł w przeżytych szablonach, w steoretypowych mazurach, czardaszach, menuetach. Wydaje mi się, iż tu właśnie autor libretta ma szerokie i wdzięczne zadanie: przez umiejscowienie akcji w konkretnej epoce historycznej czy terenie geograficznym narzucić choreografowi konieczność wzbogacenia form tanecznych. Iluż to już choreografów polskich dzięki „Harnasiom" musiało przestudiować folklor góralski! O ile zaś autor i kompozytor pójdą po linii najmniejszego oporu i zadowolą się bliżej nieokreśloną ludowością — nie wyjdziemy nadal poza szablony krakowiaków czy oberków. A mamy przecież bogactwo tańców regionalnych, zapomnianych obrzędów i zwyczajów ludowych (poza nieśmiertelnym weselem czy sobótkami), nie wydobytych starych tańców mieszczańskich, cechowych, żołnierskich... Fantazja librecisty może dać wiele konkretnych zadań do rozwiązania muzycznego i choreograficznego obracając się, oczywiście, w granicach realnych i nie żądając rekonstrukcji takich form, do których nie posiadamy źródłowej dokumentacji.

Do dyspozycji twórców baletu pozostaje jeszcze jeden rodzaj tańca będącego przedmiotem wielu nieporozumień. W dziedzinie tej, nazwijmy ją „utanecznionej gry aktorskiej", tak ważnej we współczesnym widowisku baletowym, panuje kompletna anarchia. W starych baletach, typu np. „Coppelii", króluje umowna pantomima klasyczna, alfabet dla głuchoniemych; w pierwszych realistycznych baletach, typu np. „Czerwonego maku" — niema gra aktorska, uniezależniona od gestu tanecznego; w innych widowiskach panoszą się zdeformowane naleciałości dawnego tańca tzw. „wyrazistego", pozostałości źle pojętego duncanizmu i wigmanizmu. Uskrzydlone wielkim talentem amatorstwo Isadory Duncan, ekspresjonistyczny dynamizm gestu Mary Wigman należą już do zjawisk przebrzmiałych, które jednak musiały przejść i bezsprzecznie wniosły nowe, cenne wartości do sztuki tanecznej od strony psychologicznego i muzycznego uwarunkowania gestu. Bez nich nie poznalibyśmy tak szerokiego zasobu możliwości wyrazowych ruchu ludzkiego, nie mielibyśmy na naszych scenach takich ról tanecznych, jak Diabeł w „Panu Twardowskim", „Dyl Sowizdrzał", Rudowłosy w „Jeziorze łabędzim", Merkutio w „Romeo i Julii". Jednakże w naszym obecnym teatrze baletowym kwestia opracowania takiej roli jest za każdym razem zależna od osobistego talentu wykonawcy i reżyserskiej intuicji baletmistrza, nie opiera się zaś na żadnej metodzie. Od czasów Isadory Ducan i Mary Wigman taniec ten przeszedł wielką drogę ewolucji i wbrew prognostykom zagorzałych zwolenników tradycyjnej „klasyki" — zdobył własną metodę, opartą na naukowych podstawach

Halina Ułanowa w balecie „Giselle" Adama

znajomości motoryki ciała ludzkiego. Poznanie metody, którą pracuje Kurt Jooss i jego zespół wniosłoby wiele nowych pojęć do naszej choreografii. Należałoby bowiem pomyśleć o tym, by librecista mógł zawsze liczyć na zrealizowanie swego utworu za pomocą określonych, zdyscyplinowanych, lecz bynajmniej nie zakrzepłych w rutynie środków tanecznych — i nie był zależny tylko od przypadkowych, intuicyjnych wyczuć choreografa.

Łącznikiem pomiędzy treścią literacką a jej realizacją choreograficzną jest muzyka. A zatem od jej twórcy musi być wymagana również znajomość praw ruchu tanecznego i zasobu środków wyrazu scenicznego. Mowa to oczywiście o muzyce, komponowanej specjalnie dla baletu. W grupie Diagilewa wystawiano przeważnie krótkie balety do muzyki istniejącej lub specjalnie aranżowanej; było to nie tylko wynikiem wpływów Isadory Duncan, która do swych kompozycji tanecznych wykorzystywała utwory największych mistrzów świata — lecz również skutkiem przekonania kierownictwa, że taka metoda jest najlepszą szkołą dla kompozytorów, przygotowującą do pisania muzyki baletowej. Pierwszą pracą Strawińskiego dla Diagilewa było nowe zorkiestrowanie części utworów Chopina do baletu „Les Sylphides".

Kompozytor bowiem musi sobie zdawać sprawę z możliwości ciała ludzkiego w ruchu, ograniczonych prawami fizycznymi (np. czas trwania skoku). Fizjologiczną podstawą ruchu człowieka jest regularna sekwencja rytmu, ciało nasze nie jest przystosowane do poruszania się w sposób nieskoordynowany. *„Zło nie leży nawet w tych kapryśnych rytmach, nieprzetłumaczalnych za pomocą ciała ludzkiego, ale w zmianach rytmu, w nagle wprowadzanych pauzach wtedy, gdy należy pozostawić czas na wykończenie gestu, we wszystkim, co jest nierówne i chaotyczne, a więc tym samym wrogie płynności linii ciała, stale dla widza widocznych"* *). Jakże często partytura baletowa nie uwzględnia odrębnej punktacji tańca, różnej od muzycznej, jego własnych fraz ruchowych. *„Jakikolwiek bądź taniec, trwający 3 czy 20 minut, zbudowany jest na pewnym schemacie, na nienaruszalnym rysunku rytmicznym i rytmicznych figurach, harmonijnie i periodycznie powtarzających się (taką bowiem była zawsze natura tańca i taką jest dziś u wszystkich ludów na świecie")* **).

Nasi baletmistrzowie uskarżają się często na nadmiar skomplikowanych i „rwanych" rytmów we współczesnych partyturach baletowych. O tym, jak trudną jest kwestia uzgodnienia rytmiki muzyki baletowej świadczą również skargi strony przeciwnej Igor Strawiński w swej biografii pisze: *„Choreografowie lubią pociąć na kawałki jakiś fragment rytmiczny, opracować każdy kawałek z osobna, a następnie złożyć je razem. Wskutek tego linia choreograficzna nie zgadza się, jak powinna, z linią muzyczną"*.

Mniej kontrowersji dostarcza oczywisty warunek melodyjności muzyki tanecznej, choć również kompozytorzy nie zawsze pamiętają o tym, że każdy ich motyw tematyczny przeobrazi się w tańcu w motyw ruchowy, że melodii muzycznej odpowiadać będzie linia ruchu tanecznego, że z dynamiki muzyki wypłynie dynamika ruchu. Te elementy muszą być zatem bardzo jasno i przejrzyście podane, przeznaczone są bowiem dla ograniczonych możliwości tańczącego człowieka. W nowoczesnym, udramatyzowanym balecie tancerz ma bardzo trudne zadania: musi być przede wszystkim tanecznym aktorem, musi panować nad swą techniką, a jednocześnie koordynować jedno i drugie z muzyką. Gdy muzyka jest zbyt trudna — balet stać się może ruchową ilustracją muzyki, apodyktycznie narzuconej przez kompozytora, a nie fuzją tych dwóch sztuk opartą na pewnych wzajemnych koncesjach.

Dlatego też cała droga powstawania dzieła baletowego, od pierwszego pomysłu aż do realizacji scenicznej, przebiegać musi na płaszczyźnie ścisłego porozumienia pomiędzy twórcami. Z chwilą gdy powstała już partytura muzyczna i wyciąg fortepianowy z wpisanym dokładnym librettem — balet wkracza w fazę realizacji scenicznej. Najważniejszy głos ma wówczas choreograf-reżyser i scenograf. Ale o tym innym razem.

Irena Turska

*) i **) Serge Lifar: „La Danse", Paryż 1938 r.

WACŁAW GLUTH-NOWOWIEJSKI

POCHWAŁA PIEŚNI

WŚRÓD różnych rodzajów wypowiedzi muzycznych znacznym zainteresowaniem cieszy się muzyka wokalna. Przyczyny tej popularności nie trzeba szukać daleko. Kryje się ona nie tylko w tradycji przekazującej od wieków kult dla tego rodzaju muzyki, technice łączącej tekst literacki z melodią ale przede wszystkim w tym, że muzyka ta komponowana jest na głos ludzki. Ta specyficzna właściwość wokalistyki sprawia, że staje się ona bliższa, łatwiejsza do przyjęcia dla mniej nawet zaawansowanego słuchacza. Nie każdy z nas gra na jakimś instrumencie ale napewno każdy śpiewa. Od poprawnego, wiernego cytowania melodii aż po nieartykułowane dalekie oryginałowi improwizowanie — śpiew staje się najpowszechniejszą formą współżycia z muzyką, przezwyciężającą takie przeszkody jak zły słuch oraz brak pamięci i zainteresowań muzycznych. Największego ignoranta muzycznego, najbardziej upośledzonego słuchowo odbiorcę z łatwością „przyłapać" można na próbach koncertowania: nucenia czy śpiewu. Oddziaływanie muzyki sięga bowiem ponad zdolności jej przyswajania, ponad znajomość języka jakim muzyka ta przemawia. Oddziaływanie to budząc pewne skojarzenia jest zarazem źródłem potrzeby powrotu do zasłyszanej już kiedyś opowieści muzycznej. Głos ludzki, własny głos staje się w takim wypadku narratorem tej opowieści, zaspokojeniem pragnień, które zrodziła muzyka. Jeżeli treść tej nowej wersji muzycznej nie zawsze wierna jest oryginałowi, to już sprawa ucha, które tak właśnie treść tę zarejestrowało.

Śpiew, który niegdyś dominował w muzyce i dziś, mimo rozwoju instrumentacji, mimo nowych rozwiązań harmonicznych i formalnych, a dzięki łatwości z jaką bywa zrozumiany i przyswojony — znajduje w niej godne miejsce. Obejmując kręgiem swego działania także ludzi, przez brak osłuchania i niewielkie jeszcze potrzeby muzyczne, niechętnych muzyce — rozszerza ich zainteresowania pomagając do zrozumienia twórczości o bardziej skomplikowanych środkach wypowiedzi. Stąd właśnie wypływa społeczna funkcja muzyki wokalnej i wynikające z jej rozwoju — korzyści.

Obraz powojennego życia muzycznego potwierdza wszystkie te spostrzeżenia. W miarę zdobywania nowego słuchacza, podnoszenia jego poziomu i zainteresowań muzycznych rośnie zapotrzebowanie na twórczość wokalną. Obok wzrostu liczby śpiewaków zawodowych, nowych oper i zespołów wokalnych przy filharmoniach, wspaniale rozwija się ruch amatorski. Nigdy jeszcze w naszych dziejach ruch ten nie osiągnął takich rozmiarów. Przy każdej fabryce, każdej niemal instytucji powstają chóry od czwórki „rewelersów" aż po wieloliczbowe zespoły mieszane. Chóry te gromadzą amatorów, wśród których liczni nie mieli dotąd wiele wspólnego z muzyką, a którzy po pewnym okresie pracy w zespole stają się jej gorącymi zwolennikami i propagatorami.

Łącznie z rozwojem ilościowym wzrasta poziom wykonawstwa dochodząc nieraz do wielkiego kunsztu. Mnożą się zespoły, które mimo charakteru amatorskiego, mimo gromadzenia w swych szeregach śpiewaków nie zawsze biegłych w sztuce czytania nut — dochodzą do pięknych wyników. Zdarzają się też osiągnięcia będące powodem zasłużonych pochwał i dumy.

Do osiągnięć takich przede wszystkim zaliczyć trzeba poznański *Chór Męski i Chłopięcy* prowadzony przez *Stefana Stuligrosza*. Jest to jedyny chór tego rodzaju w Polsce nie dlatego zresztą, że głosy sopranów i altów zastąpili chłopcy, ale dlatego, że śpiew tych młodych artystów poprowadzić potrafi słuchaczów w świat wielkich przeżyć i urzekającej sztuki.

Miarą tej sztuki stać się może wypowiedź słynnego dyrygenta niemieckiego *Abendrotha*, który po usłyszeniu Stabat Mater — Palestriny i szeregu kompozycji dawnych polskich mistrzów oświadczył, że poznański chór Męski i Chłopięcy należy do jednego z najdoskonalszych w świecie.

Miarą tej sztuki jest entuzjazm z jakim przyjmowano występy chóru w Niemieckiej Republice Demokratycznej — kraju licznych tradycji muzycznych i słynnych zespołów śpiewaczych.

Miarą tej sztuki wreszcie jest reakcja polskiej publiczności powodująca, że każdy koncert zespołu poznańskiego, obojętne czy wykonywany wobec znawców i koneserów, czy przed niewykształconymi muzycznie słuchaczami, kończy się manifestacją na cześć kilkunastoletnich artystów. Sukcesy chóru nie są dziełem przypadku ale rezultatem pracy całego zespołu i pasji twórczej jego kierownika. Chłopcy pochodzący z różnych środowisk i warstw społecznych, liczący od 8 do 14 lat nie są elementem łatwym. Trzeba w stosunku do nich być nie tylko muzykiem, dyrygentem ale i wychowawcą, trzeba wynaleźć metody postępowania mające szanse powodzenia. Jakże często jedno mądre posunięcie przynieść może długotrwałe korzyści.

Ci kilkunastoletni artyści kochają muzykę, kochają ją tym mocniej im lepiej ją poznają. Wielu z nich pójdzie potem w konsekwencji na studia muzyczne, wielu, przekroczywszy wiek, przejdzie do chórów dla dorosłych, wszyscy zaś na pewno pozostaną już muzyce wierni na zawsze.

Znając wartości zespołu prof. Stuligrosza bardziej jeszcze dziwić się trzeba nielicznym występom chóru poza rodzinnym Poznaniem. Dlaczego nie umożliwia się szerokim masom odbiorczym, miłośnikom tego rodzaju muzyki, usłyszenia tak świetnego śpiewu? Dlaczego nie wysyła się chóru chłopców w teren, do ośrodków miejskich i wiejskich pozbawionych głębszych przeżyć artystycznych? Pokazujemy „Mazowsze", „Śląsk", „Malwy" — pokażmy i chór chłopięcy z Poznania — wprowadzający słuchacza w świat polskiej muzyki Odrodzenia i sztukę muzyczną obcych mistrzów. Pochwalmy się nim za granicą, zaprezentujmy Europie naszą średniowieczną kulturę — muzykę Szamotulczyka, Gomółki i Leopolity. Repertuar zespołu poznańskiego obejmuje bowiem przede wszystkim przegląd naszej muzyki chóralnej od najwcześniejszych Anonimów XIV w. aż po czasy dzisiejsze. Cofając się w minione wieki, w okres największego rozkwitu twórczości wokalnej prezentuje muzykę, wobec której miłośnicy Verdiego, Offenbacha i Hugona Wolfa — skłonią głowę.

O wiele gorzej wygląda sprawa z twórczością współczesną. Mimo znacznego wzrostu ilości kompozycji wokalnych, powrotu do wielkich form kantaty, powstania i rozwoju nowej formy: pieśni masowej — sytuacja w dziedzinie muzyki chóralnej nie wygląda pomyślnie. Na dobrą muzykę tego rodzaju czekają tysiące zespołów amatorskich, tysiące odbiorców reprezentujących już pewien poziom. Zapotrzebowanie to nie zostaje jednak zaspokojone przez twórców. Mimo doceniania przez nich nowej funkcji muzyki, dorobku obejmującego w ostatnim dziesięcioleciu blisko trzydzieści kantat i wiele pieśni masowych, kompozytorzy ciągle jeszcze zbyt mało serca poświęcają twórczości wokalnej. W tym właśnie szukać należy przyczyny, że nie wszystkie ich utwory chóralne zdobywają większą popularność. To, że słuchacz nie zawsze chętnie przyjmuje współczesne pieśni, nie godzi przecież w potrzebę ich istnienia, ale w ich jakość. Im bardziej bowiem podnosi się poziom muzyczny słuchacza, im zwiększa się zasięg jego zainteresowań, tym baczniejszą uwagę zwraca on na dzieło, które mu podano.

23 bm. wystąpi w Państwowej Filharmonii Warszawskiej słynny chór chłopięcy z Drezna. Ciekawym porównaniem byłoby zorganizowanie po tym występie koncertu poznańskiego chóru chłopięcego.

Wacław Gluth - Nowowiejski

NIEDZIELA KRYTYKA

(Dokończenie ze str. 3)

stanowi zaprzeczenie lirycznego pojmowania czasu jako archipelagu chwil — wysp poetyckiej emocji rozrzuconego na oceanie niepoezji. Jest to czas ciągły, czas intersubiektywny, czas bytowania historycznego, humanistycznego.

I w tym właśnie zepizowaniu liryki widziałbym najgłębszą zbieżność twórczości Staffa z naszą epoką. Wiersze takie jak: „Piosenka", „Pokój", „Strofa", „Dnie i noce" są już tylko znakami, śladami dokonania się tego procesu wewnętrznych przeobrażeń świadomości artystycznej, który *in statu nascendi* niejako możemy obserwować w „Niebie w nocy", w „Żywej Nike" w „Chciałem już zamknąć dzień". Poezja Staffa staje się socjalistyczna nie przez swoją tematykę, lecz już przez sam typ poetyckiego myślenia.

Jest to poezja myśli, ale jednak nie poezja refleksyjna. Kumuluje ona bowiem nie w upoetyzowanych syntezach czysto pojęciowych, lecz integralnie poetyckich. Synteza taka realizuje się przez słowną konkretyzację wizji, przez wyraz, który działa nie jako luźny zestaw różnorodnych elementów, ale wyłącznie jako jednolita całość.

„Dlaczego poeta, który nie wie dokładnie, ile rymów ma każde słowo, niezdolny jest wyrazić żadnej myśli" — zastanawia się Baudelaire. Dlatego właśnie, że myśl poety ma być nie opowiedziana, ale skonkretyzowana poetycko. Dla poety bowiem poznać — to nazwać, ująć w słowa jak najściślej przylegające do przedmiotu. *„Sztukę* — mówi Hebbel — *można wydedukować z czystej potrzeby rozumu, a rozumowi jest ona z pewnością jeszcze potrzebniejsza niż uczuciu, gdyż osiąga jego właściwy cel: jasność co do początku i związku rzeczy, chociaż osiąga go przez skok"*.

Poezja optymistyczna, jasna, epicka. Poezja tak młoda i twórcza jak nasza epoka, bo związana z tą epoką głębokim współodczuwaniem i współrozumieniem i dlatego z nią współbrzmiąca:

Gdzie bez owoców drzewo rzuca
Cień i wstecz wiedzie kłamstwa droga,
Gniew bezlitośnie prawdy szuka,
Jak oszczep szuka serca wroga.
(„Prawda")

Mieczem grożące ramiona
Morderczy oręż utracą
W pokoju ludów obrona,
Co świat wolnością wzbogacą,
A dzieła przyjaźni dokona:
Gołe ręce zbrojne praca.
(„Strofa")

Zamykam i odkładam „Wiklinę", ciągle jeszcze szukając formuły, która najpełniej i najjaśniej wyraziłaby to, co przeżywamy podczas lektury tego tomiku. Wydaje mi się jednak, że trzeba będzie poprzestać na przytoczeniu słów, które wypowiedział kiedyś Emerson o Goethem: *„Radująca serca swoboda jest w jego myśleniu."*

Stefan Lichański

MIKOŁAJ BIESZCZADOWSKI

EKRAN ZAGARNIA POWIEŚCI

DAWNO temu, jeszcze za czasów Stendhala jedynym wiernym zwierciadłem życia, które umiało tak dokładnie odbijać całe jego bogactwo i całą skomplikowaną różnorodność jego przemian — była powieść. Tak przynajmniej utrzymywał inteligentny autor „Pustelni Parmeńskiej". Ale wiek dwudziesty znalazł nowe sposoby o ileż doskonalsze, aby chwytać, odbijać i utrwalać to wszystko, co się wciąż staje, dzieje i zmienia.

Iskrzący się ekran kinowy będzie odtąd tym nowym zwierciadłem, ale zwierciadłem nieprześcignionym, które doprowadzi umiejętność rejestrowania rysów świata do perfekcji. Żadna powieść, żaden tekst literacki nie będzie przecież mógł iść w zawody z wiernością obrazu filmowego, z jego plastyką i szczerością. Tak mówiono przy narodzinach nowej sztuki, ani przypuszczając jak bardzo zwiąże się ona z literaturą i jak wiele będzie jej zawdzięczać.

Początki filmu płyną wprost z teatru. To właśnie na jego doświadczeniach, technice i formie oparta była pierwotnie estetyka filmów fabularnych. Tekturowe dekoracje chwiejące się w posadach, aktorzy o przesadnie wyrazistej mimice odgrywający pełne wzniosłości historie z melodramatu, efekty w założeniach tragiczne a w wynikach pełne rozbrajającego komizmu, wszystko to znaleźć można było na ekranie.

Ale dość prędko film wyzwala się z tych kłopotliwych związków, zdobywa własny język, odrębne formy ekspresji. Z gatunku o podejrzanej opinii, z widowiska zbliżonego do wodewilu albo przedstawień jarmarcznych, wznosi się na wyżyny najczystszego artyzmu. I wtedy film — to współczesne zwierciadło życia — przypomniał sobie o literaturze. Wezwał do współpracy pisarzy zarówno żyjących jak tych, którzy przemawiają do nas już tylko swoim dziełem, sięgnął przede wszystkim do powieści, o wiele rzadziej do dramatu. Ale nie tylko te gatunki literackie stanowią przedmiot zainteresowania sztuki filmowej, ekran umie posługiwać się reportażem i nowelą, na tych terenach konkurując znakomicie z literaturą. Wystarczy przypomnieć „Historię jednego fraka", film, którego tytuł oryginalny brzmi przecież „Opowieści z Manhattanu" czy znakomity „Jej pierwszy bal" („Carnet du bal"). Oba te dzieła stworzone przez Duviviera są przecież typowymi zbiorami nowel, nowel konstruowanych wedle klasycznych założeń i prawideł tego gatunku. Co więcej, film sięga nawet do rodzajów zdawałoby się tak obcych i nieprzydatnych jego możliwościom, jak pamiętnik, literacki essay czy felieton. I tak na przykład powojenna kreacja Nöel-Noela, pełna uroku „Parada natrętów": ta dowcipna, o kapryśnej a pełnej wdzięku fabule komedia jest przecież, gatunkowo biorąc, pograniczem essay'u czy felietonu

Ale najczęściej i — dodajmy, najszczęśliwiej, literatura przenika w dziedzinę filmu właśnie poprzez powieść, nie jako impuls czy sugestia lecz jako tekst zasadniczy — scenariusz, którym dzieło filmowe żyje i oddycha.

Bo okazało się, że właśnie powieść jest w swym rodzaju bliższa filmowi niż dramat, choć może to wyglądać na paradoks.

Powieść, rasowa powieść, taka jak ją stworzył i wydoskonalił wiek dziewiętnasty — przemawia obrazem podobnie jak film — tyle że wyświetlany na indywidualnym, wewnętrznym niejako ekranie wyobraźni czytelnika. „Pani Bovary" czy „ Lalka", „David Cooperfield" czy „Anna Karenina" to przecież suita obrazów i sytuacji przypominających żywo akcję filmową. Mimo nieodzownych elementów powieści, które niejako uchylają się widzialności, mimo wszystkich monologów wewnętrznych, komentarzy odautorskich, analizy intelektualnej, dobra powieść jest właśnie widzialna; stanowi imaginacyjny film, nawet dzieła trudne i dalekie od plastyki wizualnej budzą zainteresowania filmowców i kuszą o przeniesienie ich na taśmę celuloidową.

Problem powieści na ekranie szczególnie często i wszechstronnie omawiany jest w Związku Radzieckim. Wystarczy tylko przejrzeć pisma fachowe, aby stwierdzić, ile miejsca poświęca się tam zagadnieniu ekranizacji, zarówno stronie technicznej jak i ściśle teoretycznej. Dlatego współpraca pisarzy i filmowców w dziedzinie filmu radzieckiego przynosi coraz lepsze rezultaty. Świadczyć o tym mogą osiągnięcia tej miary co „Piotr I" A. Tołstoja, „Tęcza" Wasilewskiej, „Młoda Gwardia" Fadiejewa, „Dusze nieujarzmione" Gorbatowa, „Żniwa" Nikołajewej — czy ostatni wielki sukces sztuki filmowej „Królowa balu" Czechowa. A wymieniłem tu tylko część z dzieł literatury radzieckiej i rosyjskiej, które ożyły na ekranie.

Sprawa aktualna jest na pewno i dla nas, skoro młody film polski zagarnął jak dotąd trzy książki współczesnych pisarzy: „Na przykład Plewa" Hamery, tytuł, który w wersji filmowej brzmi „Pierwsze dni", „Piątka z ulicy Barskiej" Koźniewskiego i „Pamiątka z celulozy" Newerly'ego.

Wyniki artystyczne tych prób są różne — najwięcej budząc zastrzeżeń w wypadku „Pierwszych dni", najwięcej entuzjazmu i nadziei w odniesieniu do „Celulozy".

Ale problem dla polskiego filmu jest otwarty — przecież wiele innych powieści czeka na reżyserów a są takie, które wielkim głosem wołają o ekran. Mamy w naszej literaturze dzieło najbardziej filmowe ze wszystkiego co napisano w Europie. Mamy przecież „Lalkę" Bolesława Prusa. Aż dziwne, że dotąd nie znalazła się na taśmie filmowej.

Rzeczą ogromnie interesującą dla historyka kultury jest śledzić dzieje i przygody powieści skrzyżowanej z filmem. Efekty tego zabiegu są bardzo różne, nieraz rewelacyjne. Czasami na przykład utwór okrzyczany za arcydzieło prozy powieściowej na ekranie zdradza nagle kompromitujące błędy. Ekran demaskuje wady konstrukcyjne albo nieszczerość psychologiczną. Tak było choćby z licznymi przeróbkami „Quo vadis?" Sienkiewicza. Ta sławna powieść przeniesiona na taśmę zmieniła się w widowisko niewybredne, wymarzone na pokarm dla tanich gustów małomieszczańskiej publiczności.

Ale zdarzyć się może inaczej.

Pamiętam ciekawy film francuski wyświetlany u nas przed wojną, w okresie szczytowego rozwoju psychologicznej szkoły francuskiej. Nazywał się „Konflikt" a scenariusza dostarczyła powieść Giny Kaus „Siostry Clee". Ci, którzy znali tę powieść mogli podziwiać inteligencję reżysera, który z przeciętnego utworu literackiego wydobył tyle nowych odcieni, tyle nie podejrzewanych przedtem możliwości wyrazu, zagęszczając akcję, kładąc umiejętnie akcenty na psychologię i nastrój. Podobnie się stało z „Pamiętnikiem wiejskiego proboszcza" — dziełem, które mogło zafascynować filmowca, ale i odstraszyć piętrzącymi się trudnościami. Reżyser tego filmu, Bresson, znalazł jednak sposób, aby przenieść na ekran całą powagę, żar i gwałtowność prozy Bernanosa. Mało znana u nas powieść młodziutkiego pisarza, który zmarł dawno temu, Reymond Redigueta, „Diabeł wcielony" również we Francji nie zaliczała się do najgłośniejszych. Uchodziła za debiut ambitnego talentu, za ciekawą zapowiedź formułującego się dopiero prozaika. Tymczasem właśnie ta powieść zrobiła ogromną karierę na ekranie ukazując zdumiewającą siłę rysunku psychologicznego, drapieżność w malowaniu postawy etycznej pokolenia wojennego. Psychologiczna i analityczna powieść stała się okazją do koncertowej gry dwóch wybitnych aktorów Francji: Gerard Philipe'a i Micheline Presle.

Na pewno każdy, kto oglądał film angielski „Niepotrzebni mogą odejść" zapamiętał go jak wyjątkowo głębokie przeżycie. A przecież powieść Jamesa Greena, która posłużyła właśnie temu filmowi za scenariusz, nie była rewelacją ani w swej ojczyźnie w Irlandii, ani za jej granicami. Była jednym z wielu utworów literackich mówiących o walce i samotności człowieka. Tymczasem na ekranie ta szara powieść zmieniła się w jakieś arcydzieło udręki. Film rozsadził ramy powieści, „Niepotrzebni" widziani obiektywem kamery wstrząsają sumieniami, czytani w książce budzą tylko zadumę.

Ci, którzy czytali „Symfonię Pastoralną" Andre Gide'a a potem mieli okazję porównać tę powieść z filmem — stwierdzili na pewno z jak bardzo różnymi przeżyciami mają do czynienia. Zupełnie inne wzruszenia przyniósł tekst literacki a inaczej ukazano im na ekranie losy niewidomej Gertrudy i wiejskiego pastora w interpretacji wielkich tragików — Michèle Morgan i Pierre Blanchard'a nabrały tak wstrząsającej plastyki, której na próżno szukalibyście w powieści.

Niekiedy zdarza się jednak, że i powieść i film mimo wszystkich różnic gatunkowych znajdują jakby wspólny język. Ekran przemawia tak jak tekst pisany. Tak samo wzrusza i zachwyca. Za taką szczęśliwą realizację filmową można uważać „Młodą Gwardię" Fadiejewa, czy „Dusze nieujarzmione" Gorbatowa. Dzieje się tak, kiedy talent, niejako słuch artystyczny reżysera pozwalają mu z równą biegłością odczuwać artyzm prozy i obrazu filmowego.

Taką właśnie szczęśliwą adekwatność między prozą i ekranem znajdziemy nieraz w filmach osnutych na podstawie arcydzieł literatury. Bardzo się tutaj szczęści staremu Dickensowi, czy to będzie jeszcze przed wojną zekranizowany „Dawid Cooperfield" czy już po wojnie przeniesione na taśmę „Wielkie nadzieje" — dwa te dzieła utrwalają i przekazuje cały wdzięk prozy wiktoriańskiego romansopisarza. Reżyser nie tracąc nic z fabuły umiał zabarwić ją jakby nowym odcieniem, niejako przyodziać w urok atmosfery, którą emanują książki Dickensa. Cała galeria typów psychologicznych, nastrój grozy i humoru, rytm obrazu podobny do powolnego rytmu dickensowskich zdań. Wszystko to znalazło swój odpowiednik na ekranie.

Powieść zadomowiła się już w krainie filmu na dobre. I oczywiście ma przeciwników. Przyznajmy, że argumenty, którymi operują, nie są wcale łatwe do odparcia. Chociażby problem zniekształcenia literatury przez skrót filmowy — albo niebezpieczeństwo „zachęty do lenistwa". Wygodniej przecież obejrzeć film i od razu wiedzieć o co chodzi niż czytać grube książki. Albo zagadnienie pietyzmu, jego granic i celowości.

Przecież nie wszystko nadaje się do filmowania — choćby przypomnieć los niektórych dzieł Żeromskiego, które na ekranie wypadały karykaturalnie. Przeciwnicy powieści filmowanej powołują się na przykład współczesnej neorealistycznej szkoły włoskiej, która nigdy nie korzysta z pomocy tekstu literackiego opierając swe filmy na odrębnym scenariuszu. Z tymi argumentami warto dyskutować.

Jeśli nie znudziły was moje uwagi dyletanta to może i wy powiecie co zdaniem Waszym jest najważniejsze w tym wszystkim i na co — filmując powieść zwrócić by należało szczególną uwagę. Film przecież nie stoi tylko wiedzą i doświadczeniem fachowców ale również życzeniami i pragnieniami widzów, dla których jest przeznaczony.

Mikołaj Bieszczadowski

Pierre Blanchard i Michèle Morgan w „Symfonii Pastoralnej".

Proces z reżyserem o „Dożywocie"

Reżyserem Dożywocia we wrocławskim Teatrze Polskim jest Stanisław Igar. Do niego przesyłam ten pozew.

Roman Kaleta w programie teatralnym zinterpretował Dożywocie przy użyciu sporej dozy realiów zaczerpniętych z ekonomiki galicyjskiej w pierwszej połowie XIX w. i z układu ówczesnych stosunków klasowych. Dostrzega więc fermentację młodego kapitalizmu na drożdżach lichwy, oszustwa, zdzierstwa (Łatka, Twardosz), dostrzega ubytek wielu dawnych przyjemnych szans dla nierobstwa a mimo to pomyślności feudałów, dostrzega melancholię Fredry wyrażoną przez Orgona w jego słynnej apostrofie: „Świecie, ty krętoszu stary...", dostrzega wyklutą w temperaturze gorączki lichwiarskiej po jednej stronie i utracjuszostwa po drugiej, obrotność Filipa oraz giętkość doktora Hugo, dostrzega, że „sympatie klasowe Fredry w stosunku do bohaterów są zadziwiająco wyraźne": cienie zgęszczone na Łatce, Twardoszu (mieszczuchy), fawory w stosunku do Birbanckiego, współczucie dla Orgona (szlachta).

Reżyser postarał się uruchomić owe tezy interpretacyjne na scenie. „Zekonomizował" Dożywocie przez tak przeprowadzoną akcję, że Łatką, Twardosz, że lamenty Orgona na taniość zboża, że kapitalna data: rok 1835 a pierwszy golizny Birbanckiego, wierzyciele z „rudą bródką", „ekstrakty tabularne", „targowica małżeństw" — słowem realia gospodarcze galicyjskiego partykularza wypłynęły na wierzch jak oliwa. Klasowy rozdział sympatii Fredry zademonstrował między innymi przez takie sposoby reżyserskie, jak redukcja Twardosza do karykatury, pospolitacja Łatki, który mimo swych podłych kalkulacji jest po trosze fantastą skąpstwa, skontrastowanie wszelkich domowych cnót Orgona z jego kramarską decyzją sprzedania córki lichwiarzowi, złote sowizdrzalstwo i rzekome złote serce Birbanckiego, obok częstej bastonady w codziennym pożyciu ze służącym Filipem. Były w tym proporcje, które miały „poprawić" widzenie rzeczy u autora, była metoda grubego nakładania farb, aby uwypuklić kastowe wstręty i kastową pobłażliwość Fredry: Łatka i Twardosz — wstrętni, Birbancki i Orgon mimo wad zasługujący na pobłażanie. W ten sposób upersonifikowane na scenie przez Stanisława Igara tezy interpretacyjne Romana Kalety złożyły się na wrocławskie Dożywocie.

Wynik? — Jakoś mało radości wśród widzów. Rzadkie oklaski po znakomitych dowcipach, od których iskrzy się dialog tej komedii. Wszak w tekście niemal co trzecie zdanie spotykamy zwroty, które weszły w przysłowie. A sytuacje koziołkujące w nieprzebranym humorze? A gra charakterów rozweselająca swymi perypetiami? To wszystko gdzieś się zapodziało.

Stanisław Igar jest sumienny, dokładny, może nawet pedantyczny. Zabrał się do sprawy poważnie. Wszystkie zakątki tekstu prześwietlił swoją interpretacją vulgo interpretacją Romana Kalety. Są w niej bardzo słuszne założenia. Mimo to Dożywocie nie wypadło. Nie skleiło się. Ulotniła się wesołość. Tu biorę na świadków przednich fredrologów, że właśnie ta szaleńcza prawie wesołość — to rdzenna substancja komedii. Karol Zawodziński powiada: „Otóż bez tego tragicznego konfliktu obywa się Dożywocie. Pomimo, że Łatka nie śmieje się, lecz martwi się ciągle, śmiejemy się z trosk jego niewymuszonym żadną odrazą do psychozy śmiechem, nie wyczuwając w nich nic tragicznego". (Bibl. Narod.) Boy tako rzecze: „Sztuka ta urodzona ze smutnej zadumy nad światem, jest zarazem wybuchem najprzedniejszego humoru, jest jedną z najweselszych, jakie Fredro napisał". (Obrachunki Fredrowskie). Co tu obwijać w bawełnę. Gdy Orgon melancholizuje: „Świecie, ty krętoszu stary" — to już nie mieści się w skórze choćby nawet zgorzkniałego hreczkosieja. Zbyt cierpka ta melancholia! Niby szydło z worka wychodzi z niej rezonans osobistych zgorzknień Fredry. Jest to przypadłość liryczna, która rzadko się przytrafia tęgiemu graczowi sceny.

Nieszczęście chciało, że Stanisław Igar poddał się jej w czasie reżyserii Dożywocia i stał się podobnie jak Orgon rezonerem na smutno. Zmartwiły go rozważania moralnej i klasowej nicości naszych dziewiętnastowiecznych feudałów oraz przykrych okazów łupieżczej etyki początkującego kapitalizmu. Melancholijnie usposobiony przez ten (słuszny zresztą) pogląd zapomniał, że oprócz poglądu istnieje także komedia Fredry „jedna z najweselszych, jakie napisał." Reżyser chcąc być bardzo realistyczny, zagubił przez nadmiar interpretacji realność tak oczywistą jak humor Dożywocia.

Posypały się (moim skromnym zdaniem) błędy w postawieniu różnych postaci. Taki Łatka! Gejzer pomysłów, lawina retoryki skąpstwa. Poeta własnej manii. Swoisty Papkin w skórze lichwiarza. Stanisław Igar sprawił dużo kłopotu swemu Łatce, którym był doświadczony aktor, Józef Pieracki. Nie był to, (o co winił Solskiego — Boy) Łatka przetragizowany. Nie był to Łatka drapieżny, jakim właśnie w kreacji Solskiego zachwycał się Karol Zawodziński, ani ów Łatka (także Solskiego), o którym powiada Adam Grzymała-Siedlecki, że „na naciśniętym pedale płynie cała rola i trzeba być takim jak on artystą, by pedał nie wypowiedział się szarżą, przesadą." Był to Łatka nijaki, szary, śliski. Pokątny lichwiarz. Wyparowany z humoru. Albo Twardosz. Chodząca buchalteria. Wyciąg rachunkowy. Pedant i milczek. Cudowne przeciwieństwo swego partnera... I znowu aktor, Jerzy Adamczak, miał sporo nieporozumień z Twardoszem w koncepcji Igara. Wszystko sprowadziło się do karykaturalnej maski. Genialny w komizmie takoż on przepadł. Zdaje się że taki Łatka i taki Twardosz mieli sygnalizować kastową odrazę Fredry do zdzierców-mieszczuchów. Zdaje się, gdyż sygnał nie dotarł do świadomości widza.

Skrzywdził Igar wszystkie postacie pod rząd. Birbancki (Bernard Michalski) został odarty z poezji która się wprost przelewa w jego tyradzie opiewającej rozkosze wzlotu balonem. Orgon (Władysław Dewoyno) utracił swoją polonusową zawiesistość przeobrażony w nudnego zrzędę. Lagenowie, fantastyczne niedorajdy, (Mieczysław Dembowski i Zenon Burzyński) nieco lepsi od innych, lecz zanadto stonowani, gdy tymczasem tekst podszeptuje, że to rozwichrzeńcy z nalotem stonowanej operetkowości. Filip (Ryszard Michalak) fanfaron, spryciarz, bezczelnik z wyraźną słabością do Leona, nie szczędzącego mu kijów, wyglądał tak jakoś na kelnera, nie na Sancho-Panse, swego pana — trochę Don-Kichota.

We wrocławskiej reżyserii Dożywocia popełniono według mnie dwie kardynalne omyłki. Skurczono Fredrę do zbyt wąskiej interpretacji. Zagrano Dożywocie jak się grywa komedie środowiskowo-realistyczne, tymczasem jest to komedia poetycka. Przecież jej akcja często wzlatuje w strefę „rajskiej ułudy" i podobnie jak ów balon, do którego zaprasza signor Carlo Bombalini, unosi się w strefie migotliwej wyobraźni:

O rozkoszy! choć na chwilę
Krążyć śmiało pod obłokiem,
I na głupstwa, nędzy tyle
Cichym mędrca rzucić okiem.
Im się wyżej, wyżej wzlata:
Ten punkt błota, serce świata,
To mrowisko nasze całe
Jakże nędzne, jakże małe!

Pozwólmy sobie na jeden werset z komentarza Romana Kalety: „Słuchając wiersza Fredry w tym utworze, wydaje się, że nie poeta go pisał, ale wirtuoz. Znów oskarżenie. Co uczyniono z tym wierszem? Był żałośnie prozaiczny. Nie wibrowały jego kadencje, nie biegła jego tropem urzekająca melodia. Po prostu koncert na niemej klawiaturze.

To wcale nie rzecz prowincjonalna, wrocławska, partykularna. Tu chodzi o ogólnopolski styl reżyserski, jaki musi być wypracowany dla dzieł wspaniałego poety — Aleksandra Fredry.

Jan Górski

JERZY WOJCIECHOWSKI

Koncert nowości

Gdy dyrygujący koncertem Filharmonii Warszawskiej w dniu 8 października Stanisław Wisłocki stanął na podium, szczelnie wypełniona sala zamarła w pełnym napięcia oczekiwaniu. Pierwszy punkt programu bowiem stanowić miała nowa, trzecia z kolei Symfonia Kazimierza Sikorskiego, wybitnego kompozytora, teoretyka, pedagoga i działacza muzycznego w jednej osobie.

Jak to zwykle bywa przed wykonaniem nowego, nieznanego dotąd dzieła, snuto różne domysły i przypuszczenia na temat charakteru Symfonii. Rzeczywistość jednakże zaskoczyła niemal wszystkich — oczywiście prócz wtajemniczonych, którzy mieli możność przedtem rozmawiać z samym kompozytorem o jego dziele lub też przeglądali partyturę. Trzecia bowiem Symfonia Sikorskiego jest odmienna od jego dzieł poprzednich. Kompozytor przenosi słuchaczy w atmosferę epoki muzycznego baroku, kiedy to żyli i działali tacy twórcy jak Bach, Haendel czy Corelli. Wskrzesza właściwą tamtym czasom, a dziś niemal zupełnie zapomnianą formę dzieła muzycznego: Concerto grosso (tak bowiem brzmi właściwa nazwa Symfonii Sikorskiego).

Archaiczną atmosferę potęguje wprowadzenie dawnych tonacji kościelnych. Jednocześnie jednak kompozytor nie rezygnuje bynajmniej z nowoczesnych środków muzycznego wyrazu, przede wszystkim w zakresie instrumentacji. Symfonia Sikorskiego napisana jest bowiem na wielką orkiestrę zawierającą obok dawniejszych instrumentów również i takie, jakich mistrzowie baroku nie znali zupełnie. Podobnie w zakresie harmonii — przy zastosowaniu dawnych systemów tonalnych napotykamy zupełnie współczesne skojarzenia brzmieniowe. Jeżeli nie powstała z tego jakaś mieszanina stylów i epok, jeżeli od pierwszego ruchu dyrygenckiej pałeczki słuchacz zostaje przeniesiony w atmosferę dawnej epoki, której nic nie mąci, jeżeli nowoczesne środki wyrazu służą jedynie do spotęgowania wrażenia — to już zasługa kompozytorskiego mistrzostwa Kazimierza Sikorskiego.

Słuchając Symfonii Sikorskiego odniosłem jednak pewne dość swoiste wrażenie: mianowicie gdy przebrzmiały ostatnie takty, wydało mi się, że można by tu dodać jeszcze ze dwie części, albo jedną ująć, a mimo to ogólna konstrukcja utworu nie uległaby zmianie.

Skąd takie wrażenie? Może przyczyną jest luźny stosunkowo związek pomiędzy częściami utworu, a może fakt, że gdy u Haendla czy Corellego na dwie powolne części wypadały co najmniej trzy szybkie, to u Sikorskiego element statyczny wyraźnie przeważa nad dynamicznym. Jest to zresztą jedynie subiektywne spostrzeżenie piszącego te słowa i — być może — nie pokrywa się ono z wrażeniem reszty odbiorców.

W dalszym ciągu czekała słuchaczy piątkowego koncertu jeszcze jedna niespodzianka — tym razem od strony wykonawczej. Koncert fortepianowy Arama Chaczaturiana uchodził zawsze za utwór pełen blasku i temperamentu, obliczony jednak raczej na wirtuozowski popis wykonawcy, niż na głębię wewnętrznego przeżycia, wydawało się więc, że stanowić on będzie jaskrawy kontrast w stosunku do Symfonii Sikorskiego pełnej skupionej powagi. Jednakże piątkowe wykonanie koncertu Chaczaturiana ukazało ten utwór nawet tym, którzy go dobrze znali, w nowym zupełnie świetle. Solistka koncertu Klara Langer-Danecka i dyrygent Stanisław Wisłocki wydobyli zeń całą nieprzeczuwaną dotąd subtelną nastrojowość przywodzącą na myśl niektóre utwory Klaudiusza Debussy'ego. Tempo pierwszej części wolniejsze niż się zazwyczaj słyszy, wyszło utworowi zdecydowanie na korzyść i nie przeszkodziło bynajmniej pianistce błysnąć mistrzowską techniką i brawurą w finale koncertu. Na podkreślenie zasługuje znakomite zespolenie solistki z orkiestrą nie tylko pod względem rytmu, ale — co jest o wiele trudniejsze — także pod względem kolorytu brzmienia instrumentu.

Uwertura do opery „Colas Breugnon" Dymitra Kabalewskiego — ten świetny utwór, jeden z najlepszych w radzieckiej literaturze symfonicznej tryskający wprost temperamentem i radością życia — zyskał sobie już szeroką sławę i wszedł do stałego repertuaru najlepszych orkiestr symfonicznych świata. W szeregu świetnych wykonań pierwszeństwo ma bez wątpienia orkiestra prowadzona przez Artura Toscaniniego, pod którego batutą dzieło Kabalewskiego aż iskrzy się wspaniałą, słoneczną radością oddając w pełni postać rollandowskiego bohatera. Wobec tak świetnych wzorów przed warszawską orkiestrą i jej dyrygentem stanęło zadanie nader trudne, z którego jednak wyszła ona obronną ręką. Być może tempo utworu było nieco za wolne, może za mało jeszcze było blasku w całości i zróżnicowań kolorystycznych poszczególnych fragmentów. W sumie jednak wykonanie uwertury „Colas Breugnon" stało na wysokim poziomie podobnie jak pozostałe pozycje piątkowego programu.

Jerzy Wojciechowski

Redaguje Zespół. Prenumerata miesięczna 4 zł Kwartalna 12 zł Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43 tel 8-60-11 (18) Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze Zakłady Drukarskie i Wkręsłodrukowe RSW „Prasa" W wa, Marszałkowska 3/5. 5-B-150120 Zam. nr 2410

JERZY KRZYSZTOŃ

Trochę o... kwiatach

With all best wishes and regards for your Country artists

Tara Chaudhri

Łączę serdeczne pozdrowienia i najlepsze życzenia dla artystów polskich

TARA CHAUDHRI

TEMU, kto nie zna kwiatów wschodnich, temu, kto nie widział kwiatu lotosu rozchylającego świtem swe płatki nad wodą cichą i szeroką — trudno pojąć sens najgłębszy tańca hinduskiego, trudno odczuć to, co jest sercem tego tańca. Temu, kto nie potrafi leżąc na wznak w głębokiej trawie wsłuchać się w zawieszony gdzieś na granicy dźwięku cieniuteńki brzęk muszki wirującej w smudze słońca — trudno pojąć sens najgłębszy muzyki indyjskiej, trudno odczuć to, co jest sercem tej muzyki.

O odrębnościach kultur można bowiem w nieskończoność. Nasi recenzenci z powodzeniem i bez wysiłku zasmarowaliby jeszcze ze dwie tony papieru, a skutek byłby ten sam — to znaczy... żaden. A przecież nie po to w ogóle piszemy, by pisać o rzeczach oczywistych. Nic prostszego niż stwierdzić, że pieśń Azteków będzie równie niezrozumiała dla Europejczyka, jak dla Murzyna z Kongo — ballada prowansalska. Można więc zwyczajem niektórych recenzentów stwierdzać, że taniec hinduski jest tańcem fabularnym, pantomimicznym, podczas gdy tańce polskie są afabularne, spontaniczne itd. Można również dowodzić, że muzyka indyjska operuje przede wszystkim ćwierćtonami, podczas gdy muzyka polska... Można wreszcie... Ale po co? Po co dręczyć czytelnika, który i tak wie, że jeśli zachwyciły go taniec i muzyka indyjska, to wcale nie dlatego, iż taniec ten jest pantomimiczny a muzyka ćwierćtonalna. Oczywiście, widza zgłodniałego mogła nasycić — i może zawsze, jak choćby podczas występów baletu chińskiego — spora porcja egzotyki. Ale, u licha, gdyby ten widz był konsekwentny, powinien bić brawa tylko za egzotyczne stroje, albo też tylko za kształt instrumentów równie dziwny jak ich nazwy: „sarangi", „tabla", „veena", „sitar" — bo też na strojach i na instrumentach cała ta egzotyka się kończy. Ostatecznie jesteśmy synami tej samej matki-ziemi, która nas wychowała, wykarmiła, nauczyła odczuwać piękno i to piękno stwarzać. Głupiec tylko śmiałby twierdzić, że cała wartość stworzonych przez ludzkość kultur wyczerpuje się na ich odrębności. Owszem były i takie kultury, płytkie i powierzchowne, hermetyczne kultury dworskie. Dziś stanowią one — w najlepszym wypadku — przedmiot zainteresowań historyka. Kto na przykład — wyłączywszy zagorzałych filologów — mógłby dziś piać z zachwytu czytając manuskrypty dworskich poetów średniowiecznej Francji? Można przy nich skonać z nudów, to prawda, ale nie można np. oprzeć się poczuciu braterstwa wchodząc w krąg rozgadanych pielgrzymów zmierzających do grobu św. Tomasza w „Opowieściach kantuaryjskich". Jest jakaś żelazna granica między prawdziwą kulturą — a jej zniekształconą, stetryczałą i zesnobizowaną parodią. Ta granica przebiegła środkiem serca poety Geoffrey Chaucera — i połowa tego serca obumarła, a druga żyje i nie zginie wcześniej aż z ostatnim człowiekiem, który potrafi czytać.

Być może, odkryję tu zaraz Amerykę po raz drugi. Pociesza mnie tylko to, że Chesterton przez całe życie takim właśnie procederem się parał i zrobił na tym całkiem udaną karierę literacką. Otóż chciałbym stwierdzić, że jeśli zrozumieliśmy i odczuliśmy taniec i muzykę indyjską, to tylko dlatego, że — wbrew pozorom, o których już była mowa — wywodzą się one ze szczerej kultury ludowej, a tym samym apelują do poczucia ogólnoludzkiej wspólnoty. Źródła zaś kultury ludowej — jak wszystkim wiadomo — tkwią w życiu natury, w pięknie przyrody, z której bezpośrednio się wywodzą. Stąd też dla każdego, kto chcąc poddać się czarowi muzyki indyjskiej nie wspomni brzęku muszki, tylko przywoła na ratunek głęboką frazę organów — muzyka indyjska nie będzie niczym więcej, jak tylko kakofonią zwariowanych dysonansów.

Oczywiście związek muzyki z życiem przyrody jest łatwiej wyczuwalny niż np. związek tańca z tym życiem. Pomijając już przykłady bezpośrednie, jak chłopska „Pieśń radości o urodzaju", przypomnijmy tu Kishana Maharaj, który z hinduskiego bębenka „tabla" wyzwolił deszcze, tak jakby sam był wschodnim wiatrem niosącym znad morza żyzne strugi monsunu, przypomnijmy wreszcie owe złote muszki, którym tak pięknie kazał wirować Ravi Shankar przebiegając palcami po strunach klasycznego instrumentu „sitar".

No dobrze, ale z tym tańcem — powiecie — jest tak samo. Przecież Gopinath-ryba, Gopinath-krokodyl, Gopinath-słoń, Gopinath-jeleń i Gopinath-kwiat lotosu — cóż to jest, jeśli nie jeszcze bezpośredniejszy związek z życiem natury? Tak, ale pamiętacie ręce Tary Chaudhri? Te zwiewne, falujące, a zarazem prężne i mocne ręce? Żeby zrozumieć, skąd wzięły swój najgłębszy urok, trzeba choć raz w życiu zobaczyć podzwrotnikową roślinność, popatrzeć na lianę, w której jest coś z powolności węża i coś z cięcia błyskawicy.

Taniec i muzyka indyjska wyrosły bezpośrednio z piękna natury, z pragnienia, by naśladować to piękno. Dopiero później człowiek dorzuci tę czy inną legendę, tę czy inną baśń, dopiero później człowiek zmitologizował i muzykę, i taniec. Ale odsuńmy tylko na chwilę tę przepiękną zasłonę ludzkiej fantazji, a ujrzymy znów kwiat lotosu, jak rozchyla swe płatki, lianę, która gibko mknie wśród drzew, usłyszymy brzęk tańczących owadów i głos małego, szarego ptaszka „bul-bul", który przysiadł gdzieś na gałązce równie szarego krzaku. Tak, czasem warto zapamiętać, że taniec zwierząt, tak jak go wykonał artysta indyjski Gopinath, liczy sobie lat dwa tysiące.

Jerzy Krzysztoń

Gopinath — fragment tańca w stylu klasycznym „Kathakali"

KONRAD EBERHARDT

SPOTKANIE DWU ROMANTYZMÓW

Gdy patrzyłem na Ruy Blasa Wiktora Hugo w wykonaniu zespołu TNP niemal mimo woli powracałem myślą do „Cyda", którego widziałem na tej samej scenie tydzień temu. Jakieś wyraźne nici pokrewieństwa łączą oba przedstawienia i nie tylko sprawia to postać Gérard Philipe'a oraz innych aktorów występujących w obu sztukach. Być może zbliża ich klimat obu przedstawień, wspólne podejście reżysera do zagadnienia repertuaru klasycznego i sposobu w jakim powinien on być podany dzisiejszemu widzowi...

„Cyd" został na scenie TNP odpatetyzowany i „odklasyczniony". Wszystkie postacie tej tragedii zeszły kilka stopni z wysokiego piedestału, na którym umieścił ich autor, swoje ludzkie niedole zaczęli przedstawiać w sposób bardziej naturalny, zwykły, dzisiejszy... Z herosów stali się po prostu ludźmi. Jeżeli powiedziałem, że koncepcja ta polega na „odklasycznieniu „Cyda" — to muszę równocześnie dodać, że zdecydowanie kładzie ona nacisk na elementy romantyczne tej tragedii. Naturalne, swobodne i realistyczne traktowanie postaci (m. in. osoby króla, który ze „sprawiedliwego" symbolu władcy stał się dzięki Vilarowi przygarbionym nieco zdegenerowanym monarchą) — zmieniło niemal cały tzw. główny sens utworu. Po obejrzeniu tego przedstawienia w niepamięć idą frazesy z podręczników historii i literatury o corneillowskiej dialektyce przeciwieństw, o „sprawie honoru", która stworzyła rzekomo tę tragedię. „Cyd" w TNP stał się czymś innym, stał się według mnie wielkim dramatem o ludzkiej wolności lub może o jej względności. Tylko w tej koncepcji — właśnie romantycznej — postać Infantki nabiera pełnego sensu, staje się postacią potrzebną, niemal decydującą dla podkreślenia rzeczywistej myśli sztuki. Jej obecność pozwala wydobyć w pełni prawdę, że Rodryg i Szimena są wolnymi ludźmi, niezależnymi od „fatum" i przeznaczenia, którzy zupełnie świadomie decydują się na przyjęcie pewnej konsekwencji działania i pozostają jej wierni aż do końca. Właśnie ta wspólna postawa wobec tych samych spraw łączy ich najbardziej, kto wie, może nawet silniej niż miłość... Tymczasem Infantka, która kocha Rodryga, istota „wolna", nie wplątana w żaden konflikt przeciwieństw miłości i zemsty, jak tamci — pozostanie niewolnicą tej pary spętanej więzami wzajemnej zależności. Jakże chciałaby rozerwać ten węzeł, znaleźć się na miejscu Szimeny — lecz, niestety, zostanie do końca obok nich, pominięta, na uboczu... Gdyby nie istniało przeciwstawienie: Rodryg i Szimena — Infantka, „Cyd" byłby banalną tragedią klasyczną, jakich powstały setki. I tutaj właśnie sprawdza się geniusz pisarski Corneilla, twórcy tej niepotrzebnej rzekomo postaci. O ile przecież uboższe były przeróbki „Cyda", które z niej zrezygnowały!

Problem determinizmu czy indeterminizmu życia ludzkiego był jednym z czołowych zagadnień sztuki romantycznej — i dlatego „Cyd" w TNP stał się bardziej romantyczny niż był nim dotychczas. Dlatego też przedstawienie to zbliżyło się do klasycznej pozycji francuskiego teatru romantycznego „Ruy Blasa" Wiktora Hugo w reżyserii Jean Vilara. Świetny ten reżyser zastosował wobec dramatu Hugo podobny zabieg jak wobec „Cyda" — strącił go z koturnu, wystawił na tle najskromniejszych, skrótowych dekoracji, odebrał aleksandrynowi emfazę w ustach aktorów, pozbawił sztukę wszelkich przerysowań melodramatycznych. I... eksperyment udał się całkowicie. Jest to sukces tym większy, że nie tak dawno został wygwizdany w Komedii Francuskiej „Hernani" tegoż autora, a „klapa" „Ruy Blasa" należy podobno do obowiązkowych na scenach francuskich. Deklamowane ze „łzą w oku" olbrzymie kwestie doprowadzają widzów francuskich do wściekłości. Tymczasem „Ruy Blas" na scenie TNP robi wrażenie wspaniałej fantazji urzekającej poetyckim czarem.

Ruy Blas w rozmowie z Don Cesarem mówi:

Sierota, z łaski tylko przyjęty do szkoły,
Gdzie wiedzy wespół z pychą hojnie się udziela
Mogłem być robotnikiem — widzisz marzyciela.
. . . . . .

Trudno rozwodzić się nad tym, kim jest Ruy Blas nie mówiąc od razu kogo z niego zrobił Gérard Philipe. Na pewno kogoś innego, odmiennego od dotychczasowych, przeważnie niefortunnych Ruy Blasów. Któż, jak nie on, wspaniały odtwórca roli Juliana Sorel z ekranizacji „Czerwone i Czarne" Stendhala — mógł najgłębiej wniknąć w postać lokaja — marzyciela, zakochanego w królowej, człowieka z ludu wspinającego się na stopnie tronu. I rzeczywiście, jego Ruy Blas jest postacią na wskroś żywą, szczerą, prawdziwą. Ma w swoim zachowaniu jakąś szorstkość prostego chłopca, a równocześnie delikatność poety, czułego pazia i dającą się odczuć wielkość ukrytego geniusza. Trudno obecnie uważać Ruy Blasa za postać społecznie rewolucyjną ale nie mniej w tej kreacji jest jakiś poryw szlachetności uczciwego chłopca z ludu wobec podłości, hipokryzji, bezwzględności możnowładców, tych, którzy są „największymi dlatego, że najniżej się zginają". Dziwna rzecz, o ile dotychczas zarzucano tej sztuce nazbyt wielkie nieprawdopodobieństwa — o tyle po zobaczeniu inscenizacji Vilara ten zarzut nie nasuwał się wcale. Nie dlatego, aby w pełni stało się możliwe wyniesienie w ciągu kilku miesięcy lokaja na pierwszego ministra królestwa i księcia d'Olmedo, a następnie strącenie go w ciągu jednej minuty działaniem szatańskiego cyrografu pozostawionego Don Sallustowi przez Ruy Blasa. — Ta intryga jest już zbyt skomplikowana, niewiarygodna psychologicznie. Ale Gérard Philipe tak ustawił swoją rolę, że problem ten po prostu wcale nie występuje. Patrząc na niego od pierwszych scen nie tyle wierzymy w realność tych perypetii, ile zgadzamy się na pewną konwencję, umowę między widownią a sceną, że tutaj i tylko tutaj te fakty będą mogły zaistnieć. Gérard Philipe zdaje się być zarówno człowiekiem z krwi i kości, określonym społecznie i historycznie, jak i postacią ze wspaniałej fantazji poetyckiej. Naprawdę nie wiem, jak temu człowiekowi udaje się połączyć te dwa różne wymiary. W tym właśnie okazuje sztukę aktorską najwyższej klasy...

Cały zespół trzymał się mniej więcej konsekwentnie tej samej linii — kojarzenia realnego dramatu z poetycką wizją. Takim był doskonały Jean Deschamps jako Don Salluste, zarówno wierny wizerunek wielmoży hiszpańskiego, jak i coś więcej, to, co określił doskonale Wiktor Hugo w przedmowie: „Don Salluste jest szatanem, ale równocześnie grandem hiszpańskim pierwszej klasy"... Don Cesar de Bazan, zrujnowany magnat, lekkoduch, został zagrany przez Daniela Sorano nieco zbyt molierowsko, nie można było obronić się przed stałymi skojarzeniami ze Sganarellem z „Don Juana". Królowę grała w Polsce Christiane Minazzoli, zastępując Gaby Silvię. Miała wiele bezpośredniego uroku, delikatności — wdzięczny ptak w ponurej klatce hiszpańskiego dworu...

Wiele już przetoczyło się dyskusji na temat, czy teatr ma prawo tak zmieniać charakter ogólny wystawianych arcydzieł literatury. Czy wolno z klasycznego „Cyda" uczynić niemal romantyczny dramat, czy wolno Ruy Blasa pozbawić romantycznych akcesoriów i kazać aktorom wypowiadać aleksandryn, jak współczesną francuszczyznę? Nie myślę rozstrzygać tego sporu. Zdecydowały go dziesiątki tysięcy widzów, którzy ze wzruszeniem śledzą akcję tej pięknej, mądrej, niemal realnej baśni... Niech wystarczy to tym, którzy Wiktora Hugo — dramaturga, złożyli już dawno do grobu.

JAN LIWIEC

PIĘKNO NA CODZIEŃ

Po trzech latach gości w Warszawie po raz drugi Wystawa Sztuki Chińskiej.

Pomijając egzotykę, która oczarowuje widza przenosząc go w fantastyczny świat barw i kształtów, podziw budzi również technika chińskiego artysty, jego wyobraźnia, cierpliwość i precyzja, cechy, które uderzają zarówno przy oglądaniu artystycznie wykonanych przedmiotów użytkowych, jak i ozdobnych waz, haftów i tkanin.

Sztuka chińska rozwijająca się nieprzerwanie od pięciu bez mała tysięcy lat czerpała natchnienie i tematy z bogactwa przyrody i potęgi żywiołów. Chińczyk bezustannie zmagał się z otaczającym go światem, artysta zaś z ogromną umiejętnością i poczuciem harmonii wiązał z tym światem swe dzieła. W ciągu wieków powstała tu specjalna symbolika: każdy kwiat tak często spotykany w sztuce chińskiej, każda roślina, ptaki, ryby i zwierzęta kryją w sobie dodatkową treść. Nietoperz jest symbolem szczęścia, brzoskwinia oznacza długie i szczęśliwe życie, kwiat wiśni zimę itd.

Miłośnikom sztuki chińskiej, poza swą artystyczną wartością mówi Wystawa jeszcze więcej, pokazując nowy rozkwit najlepszych tysiącletnich artystycznych tradycji Chin. Wróćmy jednak do Zachęty. Najbogaciej reprezentowana jest tutaj ceramika chińska, która od czasu listów księdza D'Entrecolle, podających w XVIII w. pierwsze wiadomości o tajemnicy wyrobu porcelany, stanowi niedoścignięty wzór dla Europy. Zwracają tu przede wszystkim uwagę wyroby słynnej manufaktury państwowej w Czingteczen, w prowincji Kiangsi, która była kolebką prawdziwej porcelany, Fabryka ta, założona za dynastii Sung (960 — 1270 p. n. Chr.), a później rozbudowana za dynastii Ming, w wyrobach swych do dziś reprezentuje szczyt kunsztu garncarskiego oraz wysokie wartości artystyczne. Tu wynajdowano barwne polewy, tu zestawiano i rozszerzano palety barw do dekoracji podszkliwnej i naszkliwnej, stąd

Papuga na gałęzi kwitnącej śliwy

wreszcie pochodzą owe piękne wazy, które są ozdobą najbogatszych muzeów świata. Szczególnie piękne są monochromy: gładkie lub z lekko wyrytym rysunkiem naczynia, pokryte glazurą seledynową albo jasno błękitną, kolorami, którymi Chińczycy — naród poetów — nadają dźwięczne i niemal „barwne nazwy": „poświata księżycowa", „zieleń młodej fasoli", „niebo po deszczu" itp.

W wyrobach, w których artysta-rzemieślnik operuje barwami podglazurowymi i emaliami naglazurowymi, szczególnie harmonijną dekoracją odznaczają się wazy, dzbany i misy, malowane podszkliwnie samym kobaltem lub też kobaltem w połączeniu z czerwienią miedziową. Wazony dekorowane wielobarwnie, mimo iż wnoszą mało nowych elementów dekoracyjnych, chlubnie kontynuują siedemnasto i osiemnastowieczne tradycje artystyczne chińskich rzemieślników. Wystawa w okazach reprezentowanych nawiązuje do tych wspaniałych tradycji. Dzisiejsze wyroby manufaktury Czingteczen czy to jednobarwne, podkreślające nieskazitelność formy i jakość lub oryginalność polewy, czy też zdobione malaturą podglazurową lub naglazurową, albo techniką pośrednią, przynoszą prawdziwy zaszczyt swoim twórcom.

Prócz tej słynnej manufaktury wyroby swoje reprezentowały jeszcze dwie inne fabryki państwowe: Li-Ming i Lao Tung, znane z produkcji figurynek oraz porcelany z białej glazury. Ceramika z Ising (prow. Kiangsu), o bardzo starej tradycji, wystawia fajanse i porcelanę przede wszystkim użytkową. serwisy, dzbany, misy i czarki. Kamionki z Fujang odznaczają się szczególnym wdziękiem prostoty połączonej z wykwintem.

Osobny dział wystawy stanowią piękne naczynia wykonane techniką emalii komórkowej (tzw. cloisonné) na miedzi. Wyroby te w swych prostych formach i swobodnej dekoracji zupełnie nie zdradzają ogromnego nakładu mrówczej zaiste pracy, zużytej na ich wykonanie. Wystawiane w Zachęcie wazy są wyrazem bardzo wysokiego kunsztu, swoją techniką i poziomem w niczym nie ustępują wyrobom z okresu największego rozkwitu za dynastii Ming. Technika ta polega na tym, że na naczyniu z blachy miedzianej cały rysunek, zarówno zasadniczej dekoracji kwiatowej, jak i tła, oznacza się przylutowanymi miedzianymi drucikami. Poszczególne komórki tego rysunku wypełnia się następnie pastą z tłuczonej emalii, po czym wypala w piecu. Zabieg taki trzeba niekiedy powtarzać wielokrotnie, zanim artysta przejdzie do następnego etapu — polerowania, które trwa do momentu, kiedy sieć drucików zrówna się z powierzchnią emaliowaną. Wtedy dopiero metal pokrywa się złotem i wypala, a potem jeszcze raz i jeszcze raz poleruje. Technika ta zawędrowała do Chin z Bizancjum, i w Chinach dopiero naprawdę rozkwitła. Wspaniała waza z nakrywą, która przyozdabia okładkę katalogu Wystawy, w ten właśnie sposób została wykonana. Zdobią ją feniksy i kwiaty piwonii — symbol wiosny.

Swoistym wdziękiem odznacza się również rzeźba chińska. Artyzmem, nieskazitelną linią i klasycznym kształtem odznaczają się rzeźbione w nefrycie tradycyjne naczynia. Podziw i zachwyt budzi wykorzystanie przez artystę właściwości tego półszlachetnego kamienia, nierówne zabarwienie na przykład wplecione bywa w całość kompozycji i stanowi jej istotną część. Równie piękne są rzeźby w krysztale górskim. W rzeźbie z kości słoniowej przejawia się raczej nieporównany kunszt — wirtuozeria snycerza, który pragnie wykazać, że nie ma dlań trudności nie do pokonania. Bardziej charakterystyczna i ciekawsza jest rzeźba w drzewie, sztuka wybitnie ludowa.

Lecz to jeszcze nie wszystko. Niemniej bogate i stare, choć mniej u nas znane, są tradycje artystycznego chińskiego tkactwa. Na Wystawie pokazano tkaniny różnego typu, od bogatych brokatów i atłasów, poprzez delikatne koronki do barwnych wzorzystych haftów i dywanów. Najciekawsze, niewątpliwie znane jedynie w Chinach tkaniny jedwabne, wykonane jakby techniką gobelinową, zwane Ko-sy. Posługując się cienką nicią jedwabną jako wątkiem i osnową, artyści chińscy tworzą obrazy lub zawiłe ornamenty, oczywiście znacznie mniejsze niż tkane z wełny znane nam gobeliny, choć na pewno wymagające nie mniejszego nakładu pracy. Również hafty, szczególnie atłaskowe, tworzą piękne obrazy i dekoracje, przedstawiają krzewy i kwiaty, a nawet sceny z życia.

Produkcja jedwabiu ongiś znana była tylko w Chinach i zazdrośnie strzeżona. Wszyscy pamiętają zapewne legendę o pewnym śmiałku, który wydarł ją Chinom, zabierając kokony jedwabników w wydrążonej lasce. Miękkość i połysk jedwabiu znane od wieków artystom tego kraju, predestynowały jedwab jako tworzywo do bogatych tkanin.

Spoglądając z perspektywy na wszystkie działy Wystawy i zestawiając wyroby widziane w poszczególnych salach mimo woli narzuca się spostrzeżenie, jak głęboko sztuka tego wielkiego narodu sięga w każdą dziedzinę życia — jest jego ozdobą. Pokazano tu wyroby — dzieła sztuki i kunsztu — które w olbrzymiej większości są przedmiotami użytkowymi.

Wystawa rzemiosła artystycznego Chińskiej Republiki Ludowej, daje nam więc nie tylko obraz bujnego rozkwitu dzisiejszej sztuki Chin Ludowych, lecz również mówi o bogactwie i kulturze. Zwiedzający Wystawę z podziwem ogląda dorobek artystów rzemieślników, płody ich pracy oparte na tysiącletniej tradycji tego kraju — umiłowanie piękna i szukanie dlań miejsca w życiu codziennym.

Jan Liwiec