NASZA PATETYCZNA

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY
W NOWEJ HUCIE

JAN BIJATA

NASZA PATETYCZNA

TRAGEDIA WSPÓŁCZESNA W DWÓCH CZĘŚCIACH NAPISANA DLA PAŃSTWOWEGO TEATRU LUDOWEGO W NOWEJ HUCIE

Dyrektor i kierownik artystyczny
RYSZARD FILIPSKI

Zastępca dyrektora
JERZY MEISSNER

Kierownik literacki
IRENEUSZ KASPRZYSIAK

II ETAP

Prapremierą sztuki Tadeusza Kwinty „Krawcy szczęścia" Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie zamknął 2-letni I etap reorganizacji i próby odnalezienia drogi porozumienia między robotniczą widownią, a zespołem twórczym Teatru Ludowego.

Czy próba ta się udała?

Nienotowany w historii naszego Teatru wskaźnik frekwencji i wpływów finansowych, przy stosunkowo małej ilości premier, żywe dyskusje po robotniczych premierach, życzliwość wypełnionej widowni świadczą, że była to próba udana. Wyraźnie, choć ryzykownie, rysowała się także droga naszych poszukiwań. Na siedem wystawionych pozycji prezentowaliśmy cztery polskie prapremiery, w tym trzy dramaturgiczne debiuty. Głucho o tym nawet w oficjalnej ocenie działalności krakowskich teatrów.

Jednym słowem 60% repertuaru, to ryzyko wprowadzenia na afisz nieznanej sztuki czy nieznanego, debiutującego pisarza i to w teatrze, który do niedawna przy sprawdzonych pozycjach repertuarowych, świecił pustkami. Ryzykiem było również wprowadzenie do repertuaru trzech debiutujących reżyserów. Dając jednak szanse młodemu pisarzowi, dając reżyserską szansę wybitnemu aktorowi-twórcy patrzyliśmy w przyszłość; tym bardziej, że wszystkich tych autorów i reżyserów łączy wspólna myśl o służebności teatru w stosunku do narodu, o jego misji wychowawczej, a obce im tak modne dzisiaj hasła nieograniczonej wolności artysty, hasła sztuki ponadnarodowej, obce im oderwanie od ziemi, na której wyrośli.

Nie ryzykowaliśmy stawiając na komunikatywność. Tylko pełna czytelność intencji w ostatecznych kształtach naszych spektakli dawała szanse pozyskania robotniczej widowni. Wykluczało to automatycznie możliwość pozyskania większości krytyki zapatrzonej w twórców, opętanych magicznymi słowami „jak by", „jak by zadziwić, wprowadzić na mętne kosmopolityczne wody", „jak by wykpić, otumanić, skierować na jałowe tory nic nieznaczącego formalnego oszustwa". Skreślając nas ci krytycy, bo przecież nie wszyscy, w milczącym zacietrzewieniu zapomnieli, że myśmy ich skreślili wcześniej.

Bezspornym sukcesem ogólnopolskim, potwierdzonym wysoko notowanym „Złotym Ekranem", był w poprzednim sezonie spektakl „Rówieśnicy", najlepsze widowisko artystyczne TV 1975 r. Praca całego zespołu Ludowego Teatru, gdyż w zbiorowych scenach uczestniczyli także członkowie zespołu technicznego i administracyjnego.

I najważniejsze. Dwa ostatnie lata Teatru Ludowego to okres twórczej pracy, której efekty dopiero przed nami. Tego przygotowawczego okresu nie zmarnowaliśmy także. Będziemy walczyć o sprawy, które są treścią epoki, w której żyjemy. Epoki prawdzi-

wej i zakłamanej, szlachetnej i podłej, pełnej bezinteresowności i niebywałego egoizmu.

„Nasza Patetyczna" otwiera ten etap. Z pełną świadomością porywamy się na rzecz, o której głośno wszędzie, a której nikt nie chce wypowiedzieć pełnym głosem. Jesteśmy przekonani, że bez podnoszenia takich tematów szlachetne, jednoczące narodowo tezy III Plenum naszej Partii mogą stać się pustym frazesem.

Utwór „Nasza Patetyczna" to pierwsza próba socjalistycznego romantyzmu.

TEATR

ROMANTYZM SOCJALISTYCZNY

W okresie pierwszego festiwalu polskich sztuk współczesnych dominowała zarówno w teatrze jak i w literaturze poetyka realizmu socjalistycznego. Dziś możemy ocenić ją z dystansu historycznego, sprzyjającego beznamiętnej faktografii i sprawdzonemu przez dalsze doświadczenia wartościowaniu. Pamiętać przy tym należy o zasadzie oceniania modelu estetycznego według najlepszych, a nie najgorszych osiągnięć. Z tym nieodzownym zastrzeżeniem można w dramaturgii ówczesnej dostrzec szacunek dla rzeczywistości i skłonność do szeroko rozbudowanych rodzajowych obrazów środowiska społecznego. Takie założenia tematyczne pozwalały w teorii na ujęcie całego bogactwa przemian i konfliktów, a jeśli w praktyce były często sprowadzane do pozbawionego niespodzianek schematu, to wina tkwiła w słabych ludziach i słabych dziełach, a nie w realizmie i nie w socjalizmie.

Później przyszedł czas metafor i nastrojów. Nastąpiło istotne wzbogacenie formalne tego, co teatr widzom oferował. Ale forma może być nie tylko promieniowaniem myśli konstrukcyjnej, światłem rzuconym na seans dzieła sztuki — bywa także mgłą zacierającą kontury moralne i społeczne, bywa parawanem dla egocentryzmu artysty. Pod pozorem gry poszukiwań awangardowych narastał proces odrywania tworzywa fabularnego od treści ideowych i od jakichkolwiek odniesień obiektywnie sprawdzalnych. W uogólnieniach i alegoriach, niekiedy zresztą bardzo sugestywnych, zgubiła dramaturgia i współczesność i tradycję historyczną. Można by sparafrazować na tym miejscu sentencję poetycką: *Myśmy wszystko zapomnieli.*

Teatr, porzucając programowo symbiozę z literaturą, zyskuje w przekonaniu niektórych entuzjastów „sztuki dla sztuki" samodzielność estetyczną, prawo do zabawy w barwy i dźwięki, która jest celem sama dla siebie. Czy zawsze bywa tak bezinteresowna? Niekiedy wydaje się, że to tylko kamuflaż, pod którym ukrywa się zaciekła chęć rozbicia wszelkich struktur artystycznych i nie tylko artystycznych.

W takiej sytuacji powrót do romantyzmu, który dostrzec można w szeregu tekstów literackich lub inscenizacji teatralnych, wynika z głębokiego instynktu poszukiwania źródeł emocjonalnych. Jak w antycznym micie olbrzym Antajos odzyskiwał w czasie walki siły, gdy padł na Ziemię — była ona bowiem jego matką — tak i kultura polska regeneruje się poprzez styl romantyczny. Jednakże różne bywają jego twarze i kształty: muzealna rekonstrukcja, intencjonalna deformacja, infantylna symplifikacja. W pierwszym wariancie przestrzega się wierności literze dzieła dramatycznego, co nie zawsze pokrywa się z właściwym odczytaniem walorów wychowawczych i treści społecznych. W drugim — fałszuje się w rów-

nej mierze myśl jak formę, obcina człony konstrukcyjne, zmienia sens kulminacji i sens finału, wszczepia w materię tekstową obce elementy. W trzecim — zajmuje reżyser pozycję nieufną w stosunku do romantycznych środków wyrazu, więc próbuje szminki rzekomo odmładzającej, flirtu z kabaretem.

„Lalki, szopka, podłe maski — farbowany fałsz, obrazki" — ten fragment tyrady z drugiego aktu „Wesela" często osacza nas w atmosferze pseudoromantycznych spektakli. Ale nawet najbardziej agresywnym spośród nich nie udało się wyeliminować z krajobrazu współczesności wysokich drzew.

Romantyzm, jak każdy wielki nurt historyczny, łączy w sobie elementy trwałe i zmienne. Zmienne — takie jak polemika z klasycyzmem i z filozofią Oświecenia — mniej nas na tym miejscu interesują, szukamy natomiast romantyzmu żywego. Stygmatem wyróżniającym postawę romantyczną spośród innych wizji świata są w rytmie odejść i powrotów takie cechy jak zdolność ogarniania perspektyw pozaracjonalistycznych, obrona własnej indywidualności, szacunek dla tradycji narodowej, głęboko emocjonalne zespolenie się z rodzimą kulturą. W ten sposób pojmowany i odczuwany romantyzm jest szkołą charakterów, zapobiega dezintegracji społecznej, tworzy bogatą skalę aktywności ludzkiej. Nie jest on zaprzeczeniem spojrzenia realistycznego w życiu i sztuce, lecz nadbudową lustrzanego odbicia współczesności w literaturze, sublimacją i syntezą.

Połączmy łukiem dawną i nową fazę dramaturgii polskiej, realizm socjalistyczny z romantyzmem socjalistycznym. Drugi z tych terminów jest określeniem szukającym dopiero swojej definicji w słowniku modeli artystycznych, lecz w takiej pozycji znajdują się zawsze propozycje interpretacyjne, zanim je czas sprawdzi, przyjmie lub odrzuci. Powstaje trójrytm: romantyzm dziewiętnastowieczny, neoromantyzm i romantyzm socjalistyczny.

Sprowadzając teorię prądu literackiego i jego kolejnych metamorfoz na grunt aktualny konkretów, szukajmy w „Naszej Patetycznej" potwierdzenia sformułowanych uogólnień w domenie refleksji moralistycznej i w zakresie ekspresji teatralnej. Dwuczęściowy układ fabularny jest tu czymś więcej niż powszechnie dziś przyjętą konwencją kompozycyjną. W części pierwszej zarysowuje się akcja o niemal schematycznym profilu: mamy zamknięte środowisko, klikę, nowego przedstawiciela władzy, jego pozytywne intencje przy dużym stopniu naiwności osobistej i dezorientacji. Wszystko stacza się ku katastrofie, bo nie można rządzić po omacku. Jest to zatem polityczny „produkcyjniak" na opak, biało-czarny wzorzec anegdoty z pesymistycznym zakończeniem. Jednakże nie dajmy się zwieść pozorom. Po pierwsze — dochodzimy narazie tylko do półfinału. Po drugie: nie jest to technika werystyczna, postaci nie są psychologicznie pełne i nie mają takimi być według założeń autorskich. Obowiązuje skrótowość i dy-

Prapremiera 6 czerwca 1976 r.

JAN
BIJATA

NASZA PATETYCZNA

inscenizacja
RYSZARD
FILIPSKI

dekoracje
JERZY
GROSZANG

Aktorzy

Kuriata — Janusz Krawczyk
Prezes — Andrzej Kozak
Stępniak — Jerzy A. Braszka
Równiak — Aleksander Bednarz
Frakowski — Janusz R. Nowicki
Kazimierz Witkiewicz
Spychała — Zdzisław Klucznik
Kamelakowa — Bogusława Czuprynówna
Ewa Drozdowska
Naczelnik — Wiesław Tomaszewski
Komendant — Władysław Bułka
Szymańska — Zdzisława Wilkówna
Pełnomocnik — Tadeusz Kwinta
Zastępca — Włodzimierz Nurkowski
Młody — Marian Jaskulski
Działacz — Andrzej Gazdeczka
Żona Kuriaty — Danuta Oherow
Wozak I — Jerzy Szozda
Wozak II — Roman Marzec
Jędrych — Antoni Rycharski
Szefowa — Teresa Kałuda
Kobieta — Wanda Swaryczewska
Kier. prod. — Hanna Wietrzny
Obywatel I — Marian Jaskulski
Obywatel II — Zbigniew Horawa
Urzędnik — Ryszard Mayor
Mężczyzna — Jan Krzywdziak
Milicjant — Krzysztof Górecki

Aktorzy

Chór

Bożena Adamek
Jan Brzeziński
Władysław Bułka
Maria Cichocka
Bogusława Czuprynówna
Ewa Drozdowska
Adam Dzieszyński
Andrzej Gazdeczka
Krzysztof Górecki
Zbigniew Horawa
Eugenia Horecka
Wacław Jankowski
Jadwiga Jankowska-Lesiak
Marian Jaskulski
Teresa Kałuda
Zdzisław Klucznik
Michał Kret
Jan Krzywdziak
Roman Marzec
Ryszard Mayor
Danuta Oherow
Nina Repetowska
Antoni Rycharski
Wiesław Tomaszewski
Barbara Stesłowicz
Wanda Swaryczewska
Jerzy Szozda
Hanna Wietrzny
Zdzisława Wilkówna

współpraca reżyserska
ANDRZEJ KOZAK

asystent reżysera
WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

koordynacja pracy artystycznej
ANNA MIKUSZEWSKA

kostiumolog
ANNA KAMECKA

asystent scenografa
FRANCISZEK WIATR

Prapremiera 6 czerwca 1976 r.

namika sytuacji powtarzalnych, a przy tym stopniowanych. Zagęszczenie zdarzeń, wyrazistość typów a nie charakterów tworzą nastrój swoistego teatru dell'arte.

Druga część teatralnego spotkania wciąga nas w zupełnie odmienną przygodę stylistyczną. Zaczyna się scena sądu, a więc jedna z archetypowych sytuacji dramaturgicznych. Jeśli poprzednio wystarczało przyspieszenie rytmu, by nam uświadomić, że oglądamy nie felietonowy wycinek życia, lecz udialogowaną powiastkę filozoficzną, to obecnie zjawia się nowa jakość formalna, biały wiersz. Zmieniają się też wymiary figur dramatu. *Obiit Gustavus*, zmarł symbolicznie ów nieudolny dygnitarz, *natus est Conradus*, urodził się romantyczny poeta, zdolny do autoanalizy, jak pętlą zdławiony świadomością popełnionych błędów. „Prawdzie wykłuto oczy", a sprawiedliwość, jak nas o tym uczy mitologia, ma oczy zawiązane przepaską. Wielki monolog rozwija się nie na pustej przestrzeni, lecz wśród tłumu-chóru ironicznego i sceptycznego, rozgoryczonego i nieufnego. Doświadczenia starszej generacji krzyżują się z żarliwością młodych, których reprezentant rzuca oskarżenie nie do odparcia: *Przecież żyję w takich czasach, które wyście urządzili.* Gorąca retoryka Młodego byłaby naturalnym zamknięciem przewodu sądowego w tradycyjnym romantyzmie. Romantyzm socjalistyczny postuluje wskazanie drogi wyjścia ze ślepego koszmaru. Jeśli doprowadza napięcie do stopnia tragedii, to jest ona przede wszystkim tragedią optymistyczną.

„Nasza Patetyczna" — tytuł sygnalizuje pewien krąg skojarzeń i paralel. W jego centrum tkwi końcowa część leninowskiej trylogii Mikołaja Pogodina — dramat „Trzecia Patetyczna". Pogodin uczynił przedmiotem troski pisarskiej problematykę osuwania się rewolucji w powszedni dzień mieszczański. W „Naszej Patetycznej" problematyka jest podobna, ale nie identyczna. Hierarchia konfliktów układa się inaczej choćby dlatego, że są one ukazane w kameralnym zmniejszeniu. Gdy je ustawiamy pod dialektycznym mikroskopem, stają się oczywiście większe, rzucają długie cienie romantyczne. Pytania o intelektualne i moralne prawo do rządzenia ludźmi, o przyczyny pomieszania kryteriów społecznych (*Białe nam się czarnym zdało — I na odwrót, czarne białym*), o zagadnienie odpowiedzialności nie tylko jednostkowej, ale i pokoleniowej tworzą zespół wstrząsów elektryzujących wyobraźnię widza, a raczej poprzez wyobraźnię sferę etycznego wartościowania zjawisk. Romantyzm nigdy nie obawiał się patosu, nie cofał się przed obnażaniem uczuciowości, po prostu nie wstydził się uczuć ani tęsknoty za wspaniałym gestem i za heroiczną pieśnią. Warto przywrócić równouprawnienie tym dyspozycjom psychicznym i sztuce, która je potrafi wyrazić. Nie monopol, nie przewagę nad innymi estetykami, ale przynajmniej sytuację równorzędnego partnerstwa wobec narcystycznej groteski, zaopatrzonego tylko w sny nadrealizmu lub wobec pojmowania literatury jako towaru,

który można korzystnie sprzedawać, jeśli się go nie traktuje na serio.

Teatr „Naszej Patetycznej" jest teatrem publicystycznym. Taki wybór kierunku działania zawiera w sobie świadomie przyjęte ograniczenie, ale wyrównuje to zwiększoną intensywnością ataku na widzów. Ograniczenie polega na redukcji opowieści fabularnej i jej samoczynnej atrakcyjności, oraz na sprowadzeniu psychologii postaci do drgań elementarnych. Intensywność równa się rozszerzeniu wrażliwości emocjonalnej oraz odwadze w dotykaniu ostrzem słowa bolesnych kompleksów życia społecznego. W wieku XVIII na medalu ofiarowanym Konarskiemu wypisano dedykację „*sapere auso*". Obyśmy kiedyś mogli dewizę *temu, który odważył się być mądrym* przyznać współczesnej dramaturgii polskiej.

W ułożonych przez Stanisława Konarskiego „Ustawach szkolnych" znajdujemy punkt dotyczący „wystarzegania się kłamstwa". Jego fragment tak brzmi:

„*Kto za młodu w ten obmierzły nałóg nieprawdy mówienia wda się, stracił na całe życie reputacją, bo nigdy od tak obmierzłego kłamania zwyczaju nie odwyknie i w szkołach najlepiej znać, kto oszustem, szalbierzem, mataczem, kłamcą, nie dotrzymującym słowa, dla przyjaciół niewiernym, zdrajcą będzie. Jako też z młodych lat znać, kto rośnie na rzetelnego i poczciwego człowieka, która jest największa u ludzi chwała i sława. Dobrego charakteru i pięknej duszy młody, choćby i w bojaźni, prawdę zawsze zezna*".

Wróćmy do współczesności. Jaki teatr jest nam dziś potrzebny — czy ten, który tańczy jak fircyk w zalotach przed kosmopolitycznymi areopagami przyznającymi rangi i nagrody, czy ten, który myśli „*o skutecznym rad sposobie*"? Pytanie jest retoryczne — choć, gdy rozejrzymy się po układach powiązań, po pajęczynach i meandrach krytyki literackiej, może dojdziemy do wniosku, że jest to jednak pytanie romantyczne.

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

ROMANTYZM SOCJALISTYCZNY

Żyjemy w świecie coraz bardziej zaabsorbowanym przyszłością, coraz bardziej nią zaniepokojonym, coraz bardziej ku niej się zwracającym. Jeśli sięgamy myślą wstecz, powinniśmy to czynić jak ktoś, kto się cofa jedynie po to, aby nabrać rozpędu niezbędnego do pokonania wszelkiej przeszkody, niezbędnego do skoku w przód. Stąd w kulturze opanowanej przez futuryzm, jej perspektywiczne planowanie i perspektywy rewolucyjnych przeobrażeń warto sięgnąć pamięcią w swoją przeszłość, jeśli jest się narodem historycznym, aby mieć świadomość impetu, z którym naród szedł przez swoją historię, i aby ten impet utrzymać. Nieprzypadkowo chyba, choć nie wszystkim się to podoba, związali się Polacy i nadal indentyfikują z ową formacją kulturową, którą nazwano Romantyzmem. Jeśli więc Romantyzm do dzisiaj pozostaje dla ogromnej większości Polaków żywą wartością, odnajdujemy w ideałach, które głosił, w sposobie myślenia, w sztuce siebie, może zamiast udowadniać jego miałkość, przekreślać czy umieszczać w muzeach, trzeba spróbować znaleźć w nim właśnie te treści, które ważne byłyby dzisiaj dla każdego z nas.

Nie negujemy, że powstał on w dziewiętnastowiecznej Polsce, która nie istniała jako państwo, której naród pozostawał rozdarty terytorialnie i wprzęgnięty w feudalne systemy poddaństwa trzech agrarnych imperializmów i ich wielonarodowych państw, jako ideologia „więźnia narodów". Naród nasz w swej przytłaczającej większości był podówczas przedmiotem wyzysku i ucisku ale i zarazem podmiotem buntu, co stawiało go w rewolucyjnych szeregach klas ludów wyzyskiwanych przez imperia i sprawiało, że wtedy rewolucyjna była właśnie Polska jako całość, nie tylko chłopstwo, ale i masa szlachecka (...) Wtedy Polska (...) była czołowym oddziałem demokracji. (Lenin, O Polsce i polskim ruchu robotniczym. Warszawa 1954, s. 12). I właśnie ta ogólnonarodowa rewolucyjność, to aktywne uczestniczenie w procesie światowej rewolucji, chociaż dziś na innych zasadach już oparte, jest czymś wspólnym dla Polski Ludowej i dla Polski w okresie Wiosny Ludów. I to czyni nam szczególnie bliską ówczesną polską myśl radykalną, szlachecką, ponieważ widzimy w niej bezsporne początki naszej własnej rewolucyjnej tradycji — rewolucyjnego romantyzmu.

My Polacy jesteśmy narodem, który jako jeden z pierwszych stworzył państwo na wskroś narodowe, był wspólnotą w pełni świadomą swej etnicznej odrębności i ambicji, romantyczną w jak najlepszym tego słowa znaczeniu. My Polacy jesteśmy narodem, który wciąż wysiłkiem myśli swoich elit parł do tego, aby mieć misję do spełnienia pośród ludów, który mówiąc językiem filozofa wypuszczał strzały tęsknoty na brzeg przeciwny.

Nasza narodowa ideologia uwikłana była zrazu w oryginalnych koncepcjach prawno-politycznych. Dopiero w XIX stuleciu dojrzeliśmy kulturowo do tego, by wystąpić z własną filozofią narodową, wyłożoną wprost w czystej postaci. Stało się to w sytuacji krytycznej dla narodu, przełomowej dla całej ludzkości. Rodu ludzkiego wtórne przesilenie głosił wówczas August Cieszkowski wyznaczając Polsce wielkie w nim zadanie.

Stanowiła wówczas nasza filozofia potężną próbę myślowego odnalezienia i zarazem samookreślenia się polskiego narodu pośród innych — próba myślowego zrazu zapanowania przezeń nad sobą i nad własnym losem dziejowym. Nie była to próba bezowocna; wysiłkiem naszych XIX-wiecznych filozofów zbudowaliśmy trwałe podwaliny nowożytnej narodowej kultury filozoficznej i związanej z nią ideologii polskości. Na naszej romantycznej filozofii, na natchnionej nią literaturze i poezji wychowały się i wychowują w dalszym ciągu pokolenia polskich rewolucjonistów i patriotów.

Posiadanie ideologii stawiającej przed narodem cele idealne skłaniające do sięgania myślą i wolą gdzie wzrok nie sięga, poza konieczności życia codziennego i ograniczenia jednostkowości w sferę perspektywicznych możliwości oraz powinności zespołowych, stało się istotną cechą naszej kultury, niezbywalnym elementem polskiej umysłowości. I jeśli to właśnie oznacza Romantyzm, to przekreślenie go jest równocześnie negowaniem nas samych. Można bowiem powiedzieć, że posiadanie takiej narodowej samowiedzy, pogłębienie jej, czynienie coraz bardziej i bardziej adekwatną jest nam odtąd wręcz potrzebne do tego, by być sobą, czy to w obcym i wrogim otoczeniu, czy to w bliskim i przyjaznym nam świecie: narodem samodzielnie twórczym, ambitnym, świadomym swojej odrębności i godności, obowiązków i zobowiązań wobec drugich. Są jednakże względy zewnętrzne, które dzisiaj tę potrzebę ponownego samorozumienia i filozoficznego samookreślenia się przez naród czynią szczególnie palącą.

Wydarzają się w historii okresy, w których naród, tak jak czasem poszczególna jednostka, powinien zastanowić się szczególnie głęboko nad sobą samym, nad sensem i istotą swych przedsięwzięć, celowością swych najwyższych zamierzeń i adekwatnością przedsiębranych wysiłków. W taki okres wkracza obecnie naród polski. Jego subiektywna i obiektywna sytuacja jest co prawda radykalnie różna od tej, w której znalazł się w połowie XIX wieku, świat jednakże, podobnie jak niegdyś, ewidentnie znów dojrzewa do przesileń. I zachodzi odpowiednia potrzeba ponownego intelektualnego zapanowania nad całością dziejowego przebiegu, rozpoznania w nim dalszej roli oraz dalszych dziejowych zadań Polski.

Jakie jednak ma być stanowisko Polski w tym świecie, a zarazem i wobec tego świata, jako narodu socjalistycznego, jednolitego organizmu polskiej pracy? Jak to zrobić, żeby w takim świecie,

jaki mamy dzisiaj, być narodem czynnym, przodującym, wzbudzającym podziw u przyjaciół, strach u wrogów? Jak to zrobić, żeby sprostać sytuacji i osiągnąć we współczesnym świecie rangę nowej potęgi duchowej?

Nie będzie Polski — mówi jeden z bohaterów powieści Stanisława Brzozowskiego — „póki się tu z nas nie odrodzą drapieżcy, ludzie twardzi, groźni, słupy bijący." I nie będzie wielkiej, mocnej Polski Ludowej, jeśli nie zdołamy wychować pokolenia ludzi czynu większego niż nasz, pionierów i zdobywców nowoczesnej techniki pracy zespołowej, rewolucjonistów organizacji, racjonalizatorów zarządzania, strategów, badaczy, mężów stanu — na miarę tytanicznych czasów, które idą — bojowników globalnej fazy wyzwalania się świata pracy, pracowników wielkiego intelektu i zarazem niezłomnego charakteru, komunistów i polskich patriotów szukających wywyższenia swego narodu nie na drodze poniżenia innych, lecz w wielkiej pracy jego wywyższania.

Trzeba jednak, aby Polska Pracująca potrafiła znaleźć w tym świecie swe właściwe miejsce i zadanie, swoje cele maksymalistyczne, na miarę własnych potrzeb, możliwości, aspiracji — trzeba, by umiała określać swe cele nie wyłącznie w kategoriach ilościowych ale także i jakościowych, tak, by były zdolne porwać wyobraźnię i serce, by skłaniały do wysiłków perfekcjonistycznych, mobilizowania sił na wielkie zamiary.

Ostawaliśmy się jako jeden naród wbrew wszelkiemu naporowi obcych żywiołów, bo chcieliśmy narodem pozostać. Nasza siła brała się z tej samowiedzy i woli. Zaś najwyższą postacią wszelkiej samowiedzy pozostaje samowiedza filozoficzna i wyrażająca ją, choć w innych kategoriach, sztuka. Był XIX wiek w dziejach naszego niezbyt dotąd filozoficznie samodzielnego narodu okresem, w którym dokonały się niebywały przypływ i asymilacja negatywistycznej, rewolucjonizującej dialektyki heglowskiej w sferę jego umysłowej kultury. To właśnie w tej, zapomnianej później na korzyść oświeceniowej czy pozytywistycznej myśli mieszczańskiej, „filozofii narodowej" dokonało się powiązanie polskiej świadomości narodowej z aktywizmem jako samowiedzą klas czynnych dziejowo, z dialektyką pracy i rewolucji. To stamtąd w sposób spontaniczny przyswajano dialektyczne myślenie naszej kulturze, dzięki wysiłkowi ich rodzimych twórców i nosicieli. To stamtąd przeniknęły elementy dialektyki do naszej romantycznej literatury, która, w sytuacji gdy obciążony feudalno-pańszczyźnianą mentalnością kler oraz małomiasteczkowe mieszczaństwo wyeliminowały wszelkie wpływy myśli negatywistycznej ze ścisłej filozofii, pozostała dotąd ich nosicielką, rzeczywistą „arką przymierza między dawnymi i nowymi laty".

Był więc okres działalności naszych filozofów romantycznych okresem, kiedy naród polski był siłą rewolucyjną jako całość, niezależnie od rozdzierających go wewnętrznie sprzeczności klaso-

wych. Był to okres, w którym podniesiona do rangi filozofii nasza świadomość narodowa miała też charakter społecznie rewolucjonizujący w skali Europy. I dziś także żyjemy w okresie, w którym nasz socjalistyczny już naród jako całość, niezależnie od wewnętrznych sprzeczności (słabszych przecież dziś niż w wieku XIX), odgrywa na arenie międzynarodowej, w całym froncie antyimperialistycznym, rolę postępową. Przeżywa dziś więc znów taki sam okres, w którym nasza, już tym razem nie szlachecka czy mieszczańska lecz proletariacka świadomość narodowa, mająca charakter współrewolucjonizujący w skali świata, aspiruje do wyrażania interesów narodu. Rewolucja stała się dziś bowiem dla Polaków już nie tyle przewrotem wewnętrznym narodowym, ile kwestią reorganizacji świata narodów, obalenia niesprawiedliwego porządku na arenie międzynarodowej. Tak więc głównym zadaniem wychowawczym polskich marksistów zdaje się być identyfikowanie świadomości klasowej Polaków z ich głęboką świadomością narodową, wyrażenie myślenia patriotycznego w kategoriach filozoficznej samowiedzy w historii; pokazanie czego jest logicznym, jeśli nie praktycznym przedłużeniem i zarazem przezwyciężającą historyczne ograniczenia kontynuacją — staje się dzisiaj sprawą ważną.

Tak jak wtedy bowiem przed myślicielami polskimi w wieku XIX, tak i dzisiaj staje przed nami konieczność objęcia filozoficzną refleksją dotychczasowego biegu i sensu naszych dziejów, perspektyw i ambicji tego narodu — w wielkim dziele światowej przebudowy. Narzuca się nam znowu potrzeba przekształcania psychiki tego narodu, zrealizowania zadań i ideałów pedagogicznych zgodnie z nowymi potrzebami.

W wysiłku filozofii romantycznej, której wiele myśli na pewno jest już dzisiaj nie do przyjęcia, bo zostały zdemaskowane przez historię jako przestarzałe, ograniczone i nieadekwatne, naród stawia pierwsze kroki myślowe ku uświadomieniu sobie siebie samego jako genetycznie uwarunkowanej wspólnoty aktywności. Tym samym więc naród stawia swe pierwsze samodzielne i ważne kroki ku oddaniu sprawiedliwości swym klasom pracującym, a więc kroki do teorii komunizmu — rodzimego i świadomego.

Socjalizm, który budujemy, musi być w tej teorii mocno osadzony, gdyż socjalizm, którego reguł moralnych nikt by nie przestrzegał, który istniałby tylko w aktach prawnych, w deklaracjach działaczy politycznych, socjalizm, w który nikt by naprawdę nie wierzył, z którym by się na co dzień nie spotykał, dla którego nie zechciałby „nastawiać karku", czy ryzykować „kariery", nie stałby się nigdy socjalizmem rzeczywistym. I dlatego budowanie socjalizmu musi przede wszystkim być formowaniem ludzkich postaw, charakterów, osobowości, a więc także ideałów i wzorców, którym tamte, romantyczne, są tak bliskie.

Jan Szewczyk

Kierownik techniczny
mgr inż. FRANCISZEK WIATR

Oświetlenie
LUDWIK KOLANOWSKI

Brygadier sceny
EDWARD GÓRSKI

Akustyka
WŁODZIMIERZ MARECKI i WIKTOR KAPELKO

Kierownictwo pracowni krawieckiej
WŁADYSŁAWA BIRONT i ADAM KISZKA

Pracownia perukarska
ELWIRA i HENRYK JARGOSZOWIE

Prace modelatorskie
EDWARD SOLECKI

Prace malarskie
WŁADYSŁAW GRABOWSKI

Prace stolarskie
ZYGMUNT OSIKA

Tapicer
WACŁAW MAJ

Cena zł 4,50

Egzemplarz bezpłatny

Drukarnia Narodowa, Zakład Nr 3, Kraków ul. B. Joselewicza 24
Zam. 1962/76 — 5000 — P-13/2365