

„Pogańskie misterium w Sainte Chapelle” — to tytuł artykułu w paryskim tygodniku „Express”, który w połowie listopada ub. roku wzbudził sensację czytelników tego pisma. Czym jest bowiem Sainte Chapelle w historii Paryża i Francji? Jest jedną z tych świątyń, które uchodzą za relikwiarz, za cudowną architekturę gotycką, za wypis z dziejów tego kraju.

TEATR EKSPRESJI CZŁOWIECZEJ

LESZEK KOŁODZIECZYK



„Apocalypsis” triumf prostoty.

Fot. Piotr BARĄCZ

„APOCALYPSIS CUM FIGURIS — to tytuł spektaklu, z którym do Paryża przyjechał wrocławski teatr Grotowskiego na zaproszenie dyrektora paryskiego Festiwalu Jesiennego (Festival d'Automne) Michela Guya. W swej długiej historii przechodził Sainte Chapelle różne koleje losu, nigdy jednak nie służyła za miejsce przedstawień teatralnych. Jeśli zrobiono wyłom w regule i po raz pierwszy wyrażono zgodę na to, aby w świątyni odbywały się spektakle świeckiego teatru — to już ten sam fakt dowodzi respektu, jaki zafascynowana Francja ma dla nie-

wy Wyspiańskiego w teatrze Epe de Bois i „Księcia Niezłomnego” według Calderona-Słowackiego w Teatrze Narodów, stał się znów relikwiarzem, jego nazwisko obiegło łamy paryskiej prasy, ściągając do stolicy Francji wielbicieli i ciekawskich z całego świata. Oto kilka recenzji z dzienników i tygodników paryskich: „Les Nouvelles Littéraires”: „Apocalypsis cum figuris” zaprezentowała podczas Festiwalu w Sainte Chapelle! Cóż to za niespodzianka! Jaka zmiana! (...) Polak Grotowski wyraża się odkrył, że samo życie jest

smocznym, ważniejsze niż teatr i że teatr nie powinien być niczym innym jak przyjemnością. Stąd do wspaniałego aktorstwa, stąd do dominanta, ja” Grotowski. Jego aktorzy, ubrani w dzinny i inne współczesne odzienia, grają „Pamięć”, jakby bawili się w dzieciinną grę, zwaną „młynkiem”. Niebo i piekło nie są niczym więcej jak rysunkami nakreślonymi kredą przez dziesięć dzieci: jeden krąg po drugim, bez potrzeby troski o realizm odzwierciedlenia. Nazwałabym to triumfem prostoty. Jest to także w odniesieniu do gry triumf całkowitej, bezspornej, zwycięstwa techniki aktorskiej, ogolonej z całej powierzchownej spontaniczności i serdeczności. Ten pozorny paradoks aktorstwa osiąga u Grotowskiego najwyższy poziom...

Dziennik „Combat”. „Nie jest to przedstawienie, ale współczesne misterium, rytuał, do którego wkłada się opętanie (...). Coś na kształt wspomnienia starożytnej epoki, jakiejś innej cywilizacji, które powracają do nas po wiekach zapomnienia. W tej świątyni, która służy już innym celom efekt jest jeszcze bardziej uderzający: to są echa umarłej religii, tej samej, którą tu czczono. Ale zrazem rodzaj renesansu frenetycznego powróci do źródeł o wiele głębszych, do korzeni człowieczeństwa, do jego zmysłów (...). Przekracza się chrześcijaństwo, aby sięgnąć do wieków starożytnych, nawracając do niepokoju egzystencjalnego, właściwego naszym warunkom ludzi żyjących i do ekspresji — najpiękniejszej i najbardziej podstawowej — Ta prostota jest wspaniała; również zaskakująca, co wyraża w sobie. Patrzy się na aktorów w osłupieniu.”

Tygodnik „Express”: „Psalmody, mówiony, modulowany i śpiewany po polsku spektakl ten przez swoją esoteryczną naturę się czerpać z tajemnic średniowiecza, by — przez harmonię gestów, uderzenie głosem i autentyczność buntu — dojść do konieczności stworzenia międzyludzkiej więzi w czasach przyszłych.”

Paryskie wydanie „International Herald Tribune”: „Grotowski wyraża swoją apokaliptyczną wizję w przedstawieniu budzącym po prostu dreszcz. Plastyka, choreografia i orkiestracja głosów aktorów wprowadzają w osłupienie (...). Śmiały eksperyment G. jest niezwykle inteligentny i piękny.”

Można by tu przytaczać wiele jeszcze innych recenzji, przebiegających się w entuzjastycznym dla wrocławskiego teatru. Obiektywizm każe jednak przytoczyć także odgłosy krytyczne o teatrze, zwłaszcza że opublikował je dziennik o wielkiej renomie: „Le Monde”. Recenzent tego dziennika, Michel Cournot, pisze m.in., że po sześciu czy siedmiu minutach zdumienia ogarnęła go nuda. Rozgoryczeni chcielibyście znaleźć się znów na ziemi, jak zawsze wtedy, gdy nie byliście zdolni uczestniczyć w wydarzeniu, któremu na imię Grotowski, o czym gazety trąbiły wam w uszy i co opisywali wam liczni przyjaciele, mówiąc o wartościach i wspaniałości. Sceptyczny autor oskarża Grotowskiego o „aktoryzowanie”, metafizykę, ba, nawet degenerację.

POSZUKIWANIA PARATEATRALNE

Nie zmienia to faktu, że wrocławski teatr fascynuje i zadziwia pod wieloma względami. Miesiąc wcześniej, przed paryskim występami, święcił on tryumf i zbierał wawrzyn w Stanach Zjednoczonych. Grotowski uhoonorowano tam tytułem profesora honoris causa uniwersytetu w Pittsburgu za osiągnięcia artystyczne i bezkompromisowe oddanie sprawie przekształcenia i pogłębienia sztuki teatralnej, by stała się świadectwem porozumienia między ludźmi. Bardzo poważna instytucja kulturalna Smithsonian Institution jako pierwszemu Europejczykowi wręczyła mu pamiątkowy dyplom. Grupa entuzjastów Grotowskiego, składająca się z ludzi bardzo prominentnych, utworzyła zaś w końcu grudnia Amery-

kański Instytut do Badań i Studiów nad dziełami Jerzego Grotowskiego. Wspominam tournée amerykańskie wrocławskiego teatru dlatego, że należy je traktować w jakimś sensie łącznie z francuskim występem zespołu już nie tylko przez zwykły zbieg czasu, ale dlatego, że pobyt teatru w USA był niejako pierwowzorem dla francuskiego programu i — wolno przypuszczać — będzie też modelował następne wypadki teatru za granicą. Sam Grotowski określa ten bardzo specyficzny program występów swojego teatru jako specjalny projekt i daje do zrozumienia, że same publiczne występy jego teatru z udziałem publiczności nie stanowią głównego centrum tego programu. W o wiele większym stopniu niż widowskowska część odgrywa tu szczególną rolę działalność parateatralna, stanowiąca istotne novum na drodze poszukiwań teatru, nie bez przyczyny mającego w całej swojej nazwie określenie teatr-laboratorium.

Wcześniej w USA a później we Francji teatr Grotowskiego dał kilkanaście nieoficjalnych, zamkniętych przedstawień „Apocalypsis” z udziałem gości, przeważnie studentów, zaproszonych na spektakle po wstępnych selekcjach przeprowadzonych w czasie spotkań i rozmów z odwiedzającymi teatr entuzjastami. Kolejną okazję do dalszej selekcji daje członkom zespołu uważne podpatrywanie reakcji w czasie spektaklu, a następnie lektura spisanych na gorąco refleksji po zakończonym przedstawieniu. Wyłania ona ludzi o szczególnych predyspozycjach interesujących teatr-laboratorium. Wspólnie z nimi zespół wrocławskiego teatru przeprowadza eksperyment parateatralny. Na czym on polega? Na wspólnym wyzłotowaniu się w jakimś odludnym miejscu od świata zewnętrznego i na próbie budowania między ludźmi swego rodzaju spotkania, zdarzenia. Nie jest ono jednak spektaklem, ponieważ nie zawiera w sobie elementów teatru takich, jak fabuła lub akcja. Nie ma w nim też niczego do oglądania przez publiczność, bo ta nie istnieje. Jest to natomiast cykl spotkań między ludźmi nie znającymi się początkowo, ludźmi, którzy z wolna ze sobą się oswajają, tracąc wzajemne lęki i nieufność, co z upływem czasu wiedzie do wyzwolenia w nich najprostszego, najbardziej elementarnej ekspresji międzyludzkiej, do tego właśnie „zdarzenia”.

Charakteryzując ten etap poszukiwań teatr Grotowskiego dziennik „Le Monde” w innym, niż cytowany artykuł pisał:

Od trzech lat praca Grotowskiego przybrała inny kierunek, który ma na celu unicestwienie różnicy między aktorem a widzami, przekształcenie spektaklu w spotkanie. Praca jest świadomością fragmentaryczną, rozłożoną na etapy, powolną (...). Celem tego „otwarcia” jest zbadanie warunków, w których bez żadnych nacisków, w sposób łagodny niemal niezauważalny, widz będzie zdolny wyzbyć się swojej funkcji obserwatora. I to jest początek drogi do współuczestnictwa całkowitego, do spotkania. Najpierw, spotkanie-dia-log, według procedury zwycięskiej: coś jakby zapytanie — coś jakby odzew. Stąd wyłaniają się pokrewności, potrzeby, wspólnota odruchów. Powstaje coś na kształt rodu, gdzie dobierają się ci, którzy są zdolni uczestniczyć w pracowni parateatralnej. Przebywa się w niej razem około 8 dni w warunkach oddalenia od życia powszedniego (...). A to przebywanie razem przez ten czas prowadzi do wyeliminowania odruchów lęku, agresywności, do zrzucenia masek, do porzucenia codziennej gry...

W obszernym artykule poświęconym nowym poszukiwaniom Grotowskiego wspomniany już „Express” napisał: Te poszukiwania doprowadzają pewnego dnia do powstania nowego gatunku artystycznego. Bez widów, z prawdziwymi uczestnikami.

Grotowski ma swolch entuzjastów, ma też przeciwników. Ale niezależnie od ocen czy uczuć jakie jedni i drudzy mogą żywić do jego teatru

— wszystkich zadziwia i fascynuje niespokojny reformatorski duch poszukiwań, obiektywny krytycyzm Grotowskiego wobec własnych prób, wobec ich wyników, niezależnie od tego, jakimi lauremami uwiecznia je opinia, jakimi chwalbami potraktowali recenzenci.

WŁASNY CYKL SKOJARZEN

Próby te trwały od blisko piętnastu lat i wiodą różnymi drogami. Niektóre z nich, choć dobrze przyjmowane na zewnątrz, prowadziły w przekonaniu zespołu do pozornych efektów, tworzyły tylko pozory współzdziału widza w spektaklu, wymuszone niejako na publiczności drogą chwytów formalnych prowokowane przez aktorów. Z czego Grotowski zdał sobie sprawę, podejmując poszukiwania w diametralnie odmiennym kierunku. Zamiast prowokowania publiczności kazał aktorom grać tak, jakby jej w ogóle na sali nie było a przez to zmusić aktora do autentycznej ekspresji, do wypowiadania swej prawdy wewnętrznej. W tak wytworzonych warunkach z kolei publiczność nie boi się reagować i przez to każdy jej gest i wszelka jej reakcja staje się obecnością w grze, ingerencją.

Sprawa to, że teatr posługujący się językiem polskim niezrozumiałym przez publiczność zagraniczną — staje się uniwersalnym. Percepcja przez widza-współuczestnika tego, co się dzieje, odbywa się na miarę jego wyobraźni, na miarę jego własnych skojarzeń. W Meksyku, gdzie przed paroma laty wrocławski teatr grał „Księcia Niezłomnego” meksykańska publiczność kojarzyła sobie tytułową rolę z ostatnim królem Inków Atahualpą, zamęczonym przez konkwistadorów. W Paryżu, gdzie przed pięcioma laty Grotowski wystawiał „Akropolis” — wielu recenzentów potraktowało treść sztuki jako oratorium oświeceniowe.

Każdy widz ma swój własny cykl skojarzeń — zwierzał nam się wtedy kierownik wrocławskiego teatru — oczywiście zawsze się coś zyskuje, gdy się zna język, w którym wypowiedziane są kwestie, ale gdy się go nie zna zastępuje go własna interpretacja, własne przywiązanie widza do skojarzeń.

Jest rzeczą bezsporną i dowiedzoną, że te poszukiwania promieniujące z Wrocławia wywarły wielki wpływ na teatr współczesny. W wielu krajach: w USA, w Danii, we Francji, w Kanadzie, w Szwecji powstały teatry, wyrosłe na tle konsekwencji poszukiwań teatralnych Jerzego Grotowskiego. Świadome nie używamy tu słowa „naśladowanie” — gdyż zdaniem mistrza z Wrocławia — nie prowadzi ono do niczego, chyba że do najwyżej w ślepy zaułek, lub jest w złym, komercyjnym sensie tego słowa nadużywane przez kiepskich epigonów.

Do Wrocławia, jak do teatralnej Mekki ścigają adepci sztuki scenicznej z całego świata, pragnący posiąść tajemnicę wrocławskiego mistrza — sam Grotowski i jego teatr dostali ponowne zaproszenie do Stanów Zjednoczonych i do Australii.

W imię czego to wszystko? W imię starcia kurzu z wypłowiałymi pluszowymi fotelami konwencjonalnego teatru ulegającego naporowi filmu i telewizji; w imię uczynienia z teatru narzędzia ogólnoludzkiej, prostej, lecz fundamentalnej ekspresji.

P.S. Pisząc „Grotowski” — operuję świadomym skrótem, pod którym kryje się ekipa wrocławskiego teatru-laboratorium, a w niej: Ludwik Flaszen, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cyntylis i inni członkowie zespołu a także Jędrzej Sell jego kierownik administracyjny, impresario, organizator widowisk. Wszyscy oni — ci wymienieni i pominięci — są współautorami sukcesów wrocławskiego teatru na zasadach tak bliskich jego formule, jak współuczestnictwo.

proza

PRAWDZIWIY ŚWIAT WOJNY

Dobrze się stało, że Wydawnictwo Literackie przypomniało i wznowiło w nowym zestawie najdawniejsze opowiadania J. J. Szczepańskiego, to znaczy pisanie tuż po wojnie opowiadania o tematyce partyzanckiej. W chwili obecnej przeszło połowa naszego społeczeństwa to ludzie, którzy już wojny nie pamiętają, a doświadczenie wojenne jest tym zasadniczym, trudnym do przekazania doświadczeniem, które dzieli pokolenie ojców (50—65 lat) od generacji synów (20—35 lat), a więc młodzieży, dorosłej już do życia społecznego. Bez prawdy o wojnie trudno o rzetelne porozumienie, o jakiś głębszy dialog między tymi dwoma grupami, które w dużej mierze kształtują oblicze dnia dzisiejszego. A debiutanckie opowiadania Szczepańskiego (rocznik 1920) należą właśnie do najrzetelniejszych, najbardziej wiarygodnych dokumentów literackich na temat wojny, jakie wydała nasza literatura współczesna.

Autor „Polskiej jesieni” składał swe pierwsze zeznania literackie z określonych pozycji: byłego akowca — a jak wiadomo ILO TEMPORE nie była to pozycja komfortowa... „typowego” polskiego inteligenta o zapleczu bogatych rodzinnych tradycji patriotycznych, a zarazem człowieka całkiem jeszcze młodego, o dużej wrażliwości etycznej.

W nakreślonym przez Szczepańskiego obrazie walk partyzanckich dochodzi do konfrontacji paru stanowisk wobec walki zbrojnej: pragmatycznego, ludzko-estetycznego, moralistycznego. Ze stanowiska pragmatycznego walka to trudne, uciążliwe zadanie, w pewnych warunkach poddyktowane przez zbiorowy instynkt samozachowawczy danej wspólnoty kulturowej; zadanie to należy realizować tak, by przy minimalnych kosztach własnych zadać przeciwnikowi najcięższe straty. Ta postawa jest zresztą w opowiadaniach Szczepańskiego reprezentowana najsilniej miała ona dojść do głosu później, jako wynik ewolucji autora, przede wszystkim w jego scenariuszu do filmu „Westerplatte”. W młodzieńczych opowiadaniach dominuje podejście ludzko-estetyczne: mimo wszelkich skrępowań i wątpliwości „Szarego” (PORTE-PAROLE autora), wojna to dla niego przede wszystkim rycersko-harcerska przygoda, której najjaśniejszym finałem byłaby efektowna śmierć. To podejście determinuje w dużej mierze poetykę opowiadań, przeszyconych ozdobnikami stylistycznymi. Utkana metaforami narracja stanowi jak gdyby migotliwą przesłonę, którą autor rozstrzuwa między czytelnikiem a nagą prawdą o wojnie w całej brutalności. O tę „nagą prawdę” upomina się natomiast moralistyczne „ja” autora, które zawiązuje nam najbardziej bezkompromisowe akcenty tej relacji o czasie zmagani, umierania i zabijania. Szczepański ukazuje, że prawdziwa walka to nie tylko przygoda i nie tylko techniczne zadanie do wykonania, ale także sytuacja, w której człowiek zabija człowieka i nie tylko do tego zbrojnego i nie tylko na odległość strzela.

A z tymi fejkami, Józeczku, cośieś tyrobił?

Co zrobili? — Zabili. Zobaczył znowu tę scenę: strzelec Błektin z krzywym uśmiechem na ospowatej gębie polczywał kolegę swoje spodnie spryskane mokrą jeszcze krwią i sperska łopatkę, na którą on, Szary, nie odważył się spojrzeć (...)

— Ale dlaczego, dlaczego w ten sposób?

Dlatego. Dlatego, że było mało amunicji i że nie można było zdradzać strzałami miejsca postoju. A poza tym to było przyjęte. I w ogóle nieprawda, że Polacy nie są okrutni. Do każdej egzekucji zgłaszało się trzy i cztery razy więcej ochotników, niż było trzeba” (str. 128—9).

Szczepański relacjonuje te sprawy ze stanowiska człowieka, któremu udało się uniknąć osobistego udziału w tak „skrajnych doświadczeniach, jak wyżej opisane; odnotowuje je z perspektywy świadka, który może właśnie będąc świadkiem tylko zdołał zachować tak wiele elementów postaci „zabawowej”. Jak wyglądałby zeznania, pisanie „z wnętrza” doświadczeń najokrutniejszych?... W każdym bądź razie już relacja Szczepańskiego różni się w sposób zasadniczy o sentymentalistycznej hagiografii wojennej, którą cieszy się w nas takim wzięciem. Bo prawda — niestety — nie schlebia sentymentom i zapewne dlatego właśnie nie jest tak mało popularna.

ANNA TATARKIEWICZ

Jan Józef Szczepański: Opowiadania dawne i najnowsze. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 240, 28 zł.

sociologia

„WARTOŚCI A PRZEMOC”

W swoich „Szkicach z psychologii religii” Erich Fromm zawarł najpełniejszą i chyba najprzenikliwszą analizę przemocy. W świetle dorobku Fromma socjologiczna wersja tego problemu nie wypadła zbyt przekonująco. Człowiek bowiem nie jest tylko istotą społeczną. A zatem poszukiwanie rozwiązań wyłącznie instytucjonalnych w sferze tak zawilej, jak postawy i zachowania człowieka w sytuacjach kryzysowych — nie może przynieść zadowalających rezultatów.

Taka refleksja nasuwa się podczas lektury książki Anny Pawelczyńskiej pt. „Wartości a przemoc. Zarzys socjologicznej problematyki Oświeceniemia”. Jest to książka niezmiernie cenna i ważna, mądra i pożyteczna, lecz ujęcie tematu, już w tytule syg-

nalizowane przez autorkę, ogranicza pole obserwacji i wyklucza dotarcie do całej prawdy.

A. Pawelczyńska postawiła sobie zadanie ambitne. Pierwsze zdania autorki brzmią: „Napisanie tej książki wymagało trzydziestu lat perspektywy. Tylko dystans historyczny, długi czas na refleksję i spokój nadchodzącej starości — umożliwiła postawę, która pozwala spojrzeć na obóz koncentracyjny w kategoriach obiektywnych”.

Jest to wyzwanie ważne i piękne. Takiej właśnie książki brakowało nam pośród ogromnego dorobku piśmiennictwa polskiego, odnoszącego się do martyrologii narodowej. Jest to „Wartości a przemoc” wielka dawka obiektywizmu, jest troska rzetelnego badacza, by dzieło nie wykraczało poza warstwę obserwacji socjologicznej. Nie wszędzie to się autorce udało. Okazuje się więc, że nawet trzydziście lat to czas zbyt krótki, by się wyzwoili z osobistych doświadczeń. Powstaje zresztą pytanie, czy to w ogóle jest konieczne? Czy można zachować obiektywizm wobec tego rodzaju zjawisk? I czy formuła socjologiczna, której Pawelczyńska pragnie dochować wierności — jest dostatecznie pojemna, by pomieścić w niej problematykę Oświeceniemia?

Jeśli są w tej książce partie dalekie od naukowego obiektywizmu — a niewątpliwie jest ich sporo — świadczą to nie o braku rzetelności badawczej autorki, lecz o niedoskonałości socjologii i wszelkich nauk społecznych w obszarze faktów oświeceniowskich. W tej mierze trzeba więc zaufać Frommowi, a może nawet umyślnie mistycznym, zdolnym przeczuwać problemy eschatologiczne.

To wszystko nie świadczy bynajmniej przeciw książce Pawelczyńskiej. Pośród dorobku naszego piśmiennictwa, związanego tematycznie z II wojną światową i problematyką obozów koncentracyjnych — dzieło to zajmuje miejsce szczególne. Stara się uporządkować i objaśnić pewne fakty, zgodnie z doświadczeniem nauki o społeczeństwie. Wprowadza ład myślowy na obszarach, które długo wydawały się nam tajemnicze lub opływające wyłącznie przez szaleństwo.

Jest w książce Pawelczyńskiej wiele informacji o faktach, znanych powszechnie wśród byłych więźniów obozowych i notowanych w literaturze, które jednak w publicystyce naszej, również naukowej, dotychczas nie były omawiane ani tak otwarcie, ani tak szczegółowo. Mam tu na myśli kwestię rozwarstwienia społeczności więziarskiej, sprawę grup uprzywilejowanych itp.

Mam tu również na myśli wstydliwie pomijany przez całe lata, a przecież ludzki, który przeżywał w kacetach dobrze znany problem — a mianowicie to baroczne kariery prominentów obozowych, te nieopisane bogactwa i luksusy, w jakich niewielka część więźniów żyła w obozach. Mam też na myśli pewne obaśniania, pozornie proste, które jednak dla mnie osobiste były wstrząsem, bom narazicie — po tylu latach — znalazł wytłumaczenie własnych wojeń obozowych, dotyczących np. przesłani mieszkalni, długości ucie, wielkości baraków itp. Wiele lat po wojnie znalazłem się w KZ Sachsenhausen i nie mogłem pojąć, dlaczego ten obóz tak się skurczył, zmniejszono go. Pawelczyńska wyjaśnia mi to do końca na kartach swej książki. Wyjaśniła mi także innych zagadek życia obozowego, jak np. owe uparte przetrwanie jednych i gwałtowne odejście innych.

Pisze Pawelczyńska: „Człowiek, który nie był w kraju terrorizowanym przez hitlerowców, nie jest zdolny pojąć do końca istoty tego terroru. Człowiek, który nie był więźniem obozu, nie ogarnia wyobraźnią wszystkich mechanizmów obozowego życia. Wielek, który nie spał na dno struktury obozowej, nie rozumiał skali i różnorodności zaburzeń psychofizycznych spowodowanych procesem umierania”.

Te zdania najtrafniej ukazują ograniczenia książki „Wartości a przemoc”. Istnieją pewne granice, poza którymi umysł ludzki błąka się bezradnie, albowiem znalazł się w krainie niepoznawalnej, tam gdzie już nie istnieje życie w rozumieniu potoczny, ale gdzie jeszcze nie istnieje śmierć jako skończony proces biologiczny. Pawelczyńska nadzwyczaj trafnie i z poczuciem odpowiedzialności mówi o „procesach umierania”. Dopiero na materiale jej książki można uchwycić, lub uścisnąć uchwycić, te różnice, o której tak abstrakcyjnie rozprawia Arnold Toynbee w dziele „Człowiek wobec śmierci”. Jest to miarowicie różnica pomiędzy śmiercią a umieraniem.

Można polemizować z autorką o niejedno sformułowanie, czasem nazbyt okrągłe lub publicystyczne, czasem nie dość jasne lub wsparcie ubogą argumentacją. Nie idzie tu jednak o spory i polemiki. Bo po prostu dotychczas takiej książki nie było! Bo jest to książka, przy wszystkich ograniczeniach wynikających z naszych narzędzi badawczych, a także pewnej potowiczności wniosków — wyjątkowa. Książka ważna, mądra, a także pełna rozpaczy i heroizmu.

ANDRZEJ SZCZYPORSKI

Anna Pawelczyńska: Wartości a przemoc. PWN, Warszawa 1973, s. 157, 20 zł.