

RECENZJE

Trzebiński w „laboratorium” Tadeusza Byrskiego

LIDIA WÓJCIK

Teatr im. Żeromskiego w Kielcach: ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ... Andrzej Trzebiński. Reżyseria: Tadeusz Byrski, scenografia: Liliana Janowska, muzyka: Mirosław Niziurski. Premiera 19 I 1985 (fot. Jerzy Mąkowski)

W programie teatralnym czytamy: „Dzięki uporowi obecnego Dyrektora Teatru (Bogdana Augustyniaka — przyp. L. W.) wracamy na afisz po trzydziestu latach, w mieście, które było dla nas wspaniałym miejscem uprawy kultury, gdzie zyskałszy tyle doświadczeń i przyjaźni (...) Tu przecież była kiedyś nasza stolica teatralna — nas Byrskich i naszej wspaniałej kieleckiej i radomskiej publiczności”. Jest z

pewnością znaczącym wydarzeniem dla teatru i miasta przybycie do Kielc artystów, którzy w latach pięćdziesiątych (1953—1958) stworzyli tu jedną z ciekawszych wówczas w Polsce placówek teatralnych, założyli Studio Teatralne kształcące adeptów sztuki aktorskiej i stali się poniekąd symbolem „wielkich dni” kieleckiej sceny, tym bardziej że ten powrót po latach wiąże się z premierą rzadko wy-

stawianej sztuki *Abi podnieść różę...* Andrzeja Trzebińskiego.

Dramat Trzebińskiego odkryto późno (prapremiera w Teatrze Ateneum w 1970 r.) i ciągle nie został jeszcze właściwie doceniony przez teatr, zresztą jak większość „dobrych” tekstów dramatycznych od początku „nie miał szczęścia”. W 1942 roku Trzebiński nadesłał sztukę na konkurs dramatyczny, nie została tam jednak zauważona, autor nie otrzymał żadnej nagrody. Jednym z jurorów konkursu był Tadeusz Byrski, który dopiero po wielu latach dostrzegł wartość tego dramatu, przygotowując w 1975 roku jego realizację w Teatrze Dramatycznym w

Gdyni. Nieliczne eseje i szkice krytyczne, jakie powstały wokół dramatu, wskazują przede wszystkim na ścisłe związki tego tekstu z dramaturgią Witkacego. „Pochodność *Abi podnieść różę...* od dramaturgii Witkacowskiej jest oczywista” — pisał Tymon Terlecki. Zaś Marta Piwińska dowodzi, że „dramat Trzebińskiego to jakby synteza wy-preparowana z teatru Witkacego”. Zależności te dostrzega również amerykański witkacolog Daniel Gerould. Ku tego typu interpretacyjnym poszukiwaniom skłania, oczywiście, i kształt dramatu, i to, co sam Trzebiński

(dalszy ciąg na str. 18)

że jest akcja, tyle że pozorna, pozór akcji, która w końcu zostaje odwołana. Ale nawet w ten sposób „oswojony” Wyspiański budził niepokój. „Gdyby *Wesele* było nie tylko znakomicie skomponowane, ale nadto jeszcze dokładnie opracowane, nie pozostawiłby z pewnością autor w swym dziele żadnej niejasności. Pod tym względem utwór szwankuje wielce. Podpisany referent był głęboko przekonany, że rzecz doskonale rozumie... dopiero w zetknięciu z tymi, którzy również »rozumieci«..., wypadło spokojnie, bo się okazało, że każdy z nich rozumie inaczej, a wobec tego jaka rękojmia, że się samemu zrozumiało lepiej od innych?” W niedługim czasie miejsce tego niepokoju zajmie pewność, że „się nie zrozumiało”. *Wyzwolenie* to dla Konecznego „nie chaotyczność, ale sam chaos”, który „przez to samo już nie może posiadać większej wartości artystycznej”.

Rozczarowanie dalszą ewolucją twórczości Wyspiańskiego było na miarę związanych z nią oczekiwań. Do końca jednak swego pisania o teatrze nie zdobył się Koneczny na jednoznaczną ocenę autora *Kłutwy* i do końca chyba nie stracił swych nadziei. „Może p. Wyspiański nawrócił na tę lepszą drogę, na której już był w *Lelewele*, a może zmarnuje talent na wymyślanie kostiumów i dekoracji.”

AKTOR

Chociaż dla Konecznego autor, a nie aktor, zajmuje w teatrze pozycję dominującą, to przecież nie odmawia on przez to temu ostatniemu tytułu do uprawiania sztuki. Niekiedy przyznawał nawet mimochodem, że postulowana hierarchia w praktyce często ulega odwróceniu.

Najwyżej w grze aktorskiej cenił Koneczny realizm. Styl ten nie miał dla niego nic wspólnego z manierą naturalistyczną. Cechowała go naturalność i prostota, brak deklamacyjności i patosu. Równie ważny był tzw. zestrój, czyli zespołowość w grze aktorskiej.

Abi wychować odpowiedniego aktora, konieczna jest odpowiednia szkoła dramatyczna. W Krakowie początku wieku jej rolę z powodzeniem spełniała przez jeden sezon „uczelnia” założona i prowadzona przez Zapolską. Brak stałej instytucji tego typu nakładał większe obowiązki na dyrektora teatru i krytyka. Trzeba przyznać, że Koneczny sumiennie wypełniał swoje dydaktyczne obowiązki. Nieomylnie dostrzegał pojawiające się na scenie talenty i z uwagą towarzyszył w ich rozwoju, nie szczędząc słów zachęty i przestrogi. Nauce właśnie miały służyć niezwykle drobiazgowo, techniczne opisy poszczególnych ról w każdym niemal przedstawieniu. Oto na przykład, w jaki sposób krytykował manierę Natalii Siennickiej, która polegała „na pewnym nadużywaniu silnych akcentów nagle podczas zwykłej rozmowy i na zbyt częstym nadawaniu głosowi jakiejś nosówkowej ponurości przy równoczesnym nagłym znizeniu tonu, po trzecim wreszcie: na wyrażaniu filuterności niemal ciągle przez szybkie podniesienie tonu przy wymawianiu ostatniej zgłoski zdania i przeniesieniu na nią ostrego akcentu”. Dla historyka teatru taka drobiazgowość jest darem losu, ale czy czytelnik *Przeglądu* nie wołałby zamiast tego przeczytać, że „p. Siennicka z wdziękiem nosiła kapelusz”? Dotykamy tu problemów refleksji nad stylami krytyki teatralnej, która w piśmarstwie Konecznego zajmuje eksponowane miejsce.

FELIKSA KONECZNEGO REGULAMIN KRYTYKI TEATRALNEJ

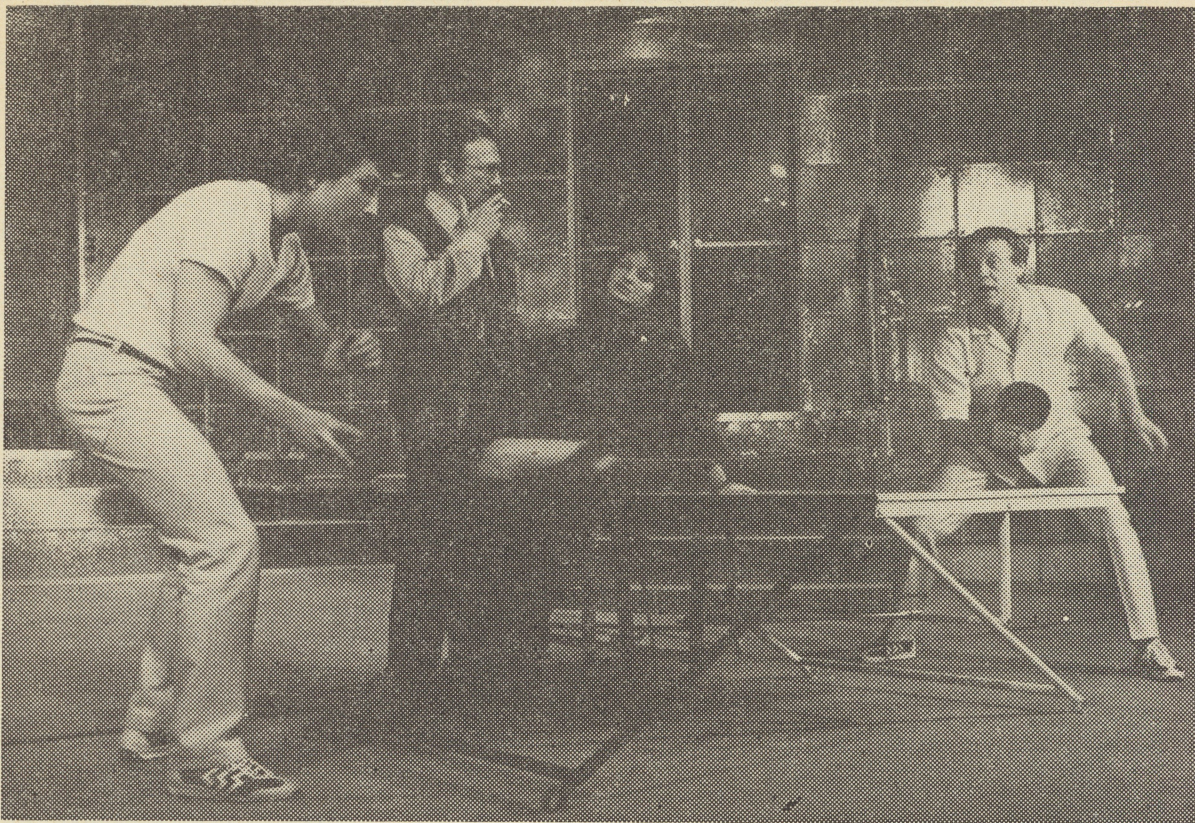
1. „Krytyka jest nieustannym towarzyszem życia, którego losy zależą w znacznej części od wydoskonalenia krytycznego zmysłu... Cała też literacka krytyka jest tylko drobnym ułamkiem z umiejętności klasyfikowania ludzi i spraw ludzkich.”
2. „Krytyka ma być dla dzieł sztuki tym oświeceniem, w którym one ustawione najlepiej ukażą zalety swych kształtów.”
3. „Zadaniem krytyki jest tłumaczyć sztukę w sposób rozumowy i dlatego pozostanie ona nadal nauką albo przestanie istnieć.”
4. „Celem jest to, żeby z krytyki wyrugować brak metody, tj. krytykę pojmowaną po reportersku. Czytelnik przyzwyczajony do krytyki poważnej, trzymającej się pewnych zasad, wiedzącej, czego chce, po pewnym czasie od reporterskiej się odwróci.”
5. „W krytyce nie można być oportunistą; bezwzględność jest w niej zawsze obowiązkiem.”

ZAKOŃCZENIE

Dla wielu spośród zajmujących się teatrem przykład Konecznego może być atrakcyjny. Zwłaszcza obecnie, gdy nasze sceny pogrążone są w ciężkiej niemocy twórczej, myślowej i organizacyjnej. Wydawać się może, że jedynie taka krytyka, jaką uprawiał teatralny sprawozdawca *Przeglądu Polskiego* — kompetentna, bezstronna i cierpliwa — zdolna jest pomóc w podniesieniu teatru polskiego z upadku. Nie można odmówić temu stanowisku słuszności, ale... jeśli przeczytamy Konecznego do końca, zauważymy, że kilka razy podważa on własne ideały krytyczne. Jeden ze swych tasiemcowych opisów kończy np. refleksją następującą: „krytyk jest wobec aktorów instruktorem niejako, ale w tym bieda, że jego instrukcje nadchodzą spóźnione, bo po przedstawieniu. A choćby miały jakąś wartość dla następnych przedstawień, zawsze chromać muszą na to, że są fragmentaryczne”. Czy wobec tego należy pisać recenzje jeszcze dłuższe i bardziej drobiazgowo? Nie, nie tędy droga. Zresztą w ogóle nie ma drogi. Taka już jest natura krytyki i teatru, że „jeden średniej wartości instruktor więcej [w nim] zrobi niż dziesięciu choćby najlepszych krytyków”. Wniosek stąd płynie oczywisty: „krytyka teatralna... właściwie jest niewykonalną i ostatecznie niczego wobec teatru nie spełnia”.

Nie wiadomo, „po co naprawdę” jest krytyka, tak samo zresztą, jak nie wiadomo, czemu służą inne rodzaje literatury. Są, istnieją. Myślę jednak, że nie trzeba być szczególnie gorliwym czytelnikiem Conrada i wyznawcą jego etycznego kodeksu, by mimo niejasności celu starać się w swym pisaniu pozostać wiernym kilku podstawowym wymogom etycznym, którym nigdy nie sprzeniewierzył się także Feliks Koneczny: uczciwość właśnie, obiektywizmowi, dążeniu do kompetencji i utrzymywaniu poziomu.

Taki też jest jedyny morał, jaki potrafię wyciągnąć z lekcji Konecznego.



Sławomir Holland (Garpadate), Zdzisław Nowicki (Ralf), Regina Redlińska (Riza), Edward Kuszal (Kangar)

zanotował w *Pamiętniku* 13 lutego 1942 roku: „myślę o dramacie, jednoaktówce, po witkacowsku metafizycznej i formalnej”. Tematyka rewolucji, propozycje pewnych rozwiązań przestrzennych, wreszcie konstrukcja dramatu łatwo pozwalają wyprowadzać rodowód sztuki od *Nieboskiej komedii* Krasińskiego i *Onych* Witkiewicza. Aby podnieść różę... przynależy do kategorii dramaturgii filozoficznej, może być także pojmowana jako dramat poetycki, wedle szeroko rozumianej for-

muli dramatu poetyckiego. Dramat pragnie odkrywać prawdy niezależne od czasu i przestrzeni, zmierza ku syntezie, ku ujmowaniu zjawisk wspólną nazwą. Podejmuje wprowadzić analizę pewnych sytuacji i postaci, ale wskazuje na ogólny charakter zdarzeń. Jego wyznacznikami są wszechprzestrzenność i wszechczasowość.

Przedstawienie Tadeusza Byrskiego nie pomija poetyckiego wymiaru dramatu, jest poza tym mocno osadzone w kręgu teoretycznych rozważań i przemysłu

Trzebińskiego o istocie dramatu i możliwościach stworzenia nowego modelu dramatycznego. Wyrasta ponadto z określonego sposobu widzenia rzeczywistości, filozofii i kultury reżysera.

* * *

Światła na widowni nie gasną, nie ma gongu ani muzyki sygnalizującej początek przedstawienia. Dwaj aktorzy zjawiają się na widowni, mówią początkowe fragmenty ze studium Trzebińskiego *Z laboratorium dramatu*, o problemie stosunku dramatycz-

nego człowiek—rzecz. Próbuje jakby coś „zapowiedzieć” albo może „wciągnąć” w to, co zdarzy się za chwilę. Kurtyna rozstępuje się powoli, jakby niepewnie, niezdecydowanie. I tu już ujawnia się ta zasada, wedle której zbudowano przedstawienie — idea gry.

Jawi się wreszcie wnętrze internacjonalistycznego hotelu „Marokko”. Przestrzeń symetryczna, srebrno-biała, niby wnętrze statku kosmicznego, nieokreślona, mogąca znaczyć „wszędzie” i „nigdzie”, szczelnie zamknięta. Są tu wprowadzić drzwi, ale za szybą migają stale szare postaci, strzegące tego jedyne wyjścia. Zatem, konstrukcja pułapki, znamionująca zagrożenie i niemożność. Ucieczka z tej przestrzeni wydaje się niemożliwa. I nawet kiedy Riza Oblivia otwiera okno, nie jest to rozbić pułapki. Za oknem pojawia się kosmiczny krajobraz, przypominający trochę unistyczne kompozycje Strzemińskiego, albo jego konstruktywistyczne pejzaże, narastają krzyki tłumów, odgłosy rewolucyjnych walk wdzierają się do wnętrza hotelu. Zaznacza się tu zatem, wykorzystany w przedstawieniu, ów Witkacowski podział na przestrzeń zewnętrzną, za sceną i przestrzeń wewnętrzną — właściwe miejsce akcji. Obie przestrzenie napelnione są grozą i oznakami niebezpieczeństwa, ta zewnętrzna za sprawą efektów akustycznych, wewnętrzna poprzez konstrukcję plastyczną. Żadna z nich nie może być dla człowieka azylem, są zamkniętym labiryntem, z którego wyjście nie jest możliwe, w który wpisane zostało coś z Kafkowskiej przypadkowości

Własna prawda Szymona Pietruszki

Ośrodek Teatru Otwartego Kalamur we Wrocławiu: *KAMIEŃ NA KAMIENIU* Wiesława Myśliwskiego. Adaptacja i reżyseria: Bogusław Litwiniec, scenografia: Jan Maciej Maciuch, Marek Mikulski, kostiumy: Katarzyna Święcka, ruch sceniczny: Zbigniew Zukowski, muzyka: Juliusz Śliwak. Premiera 10 VI 1984 (fot. Marzena Martynek)

Teatr im. Jaracza w Łodzi: *KAMIEŃ NA KAMIENIU* Wiesława Myśliwskiego. Adaptacja i reżyseria: Jerzy Hutek. Scenografia: Tadeusz Paul, muzyka: Piotr Hertel. Premiera 28 X 1984 (fot. Witold Górka)

Najnowszą powieść Wiesława Myśliwskiego przywitano w sposób rzadko spotykany. Niewiele utworów ostatnich dziesięcioleci spotkały podobnie wielkie słowa. Niewątpliwie — *Kamień na kamieniu* jest książką nietuzinkową, jest wyrazem takiej filozofii twórczej, która ponad formę, sposób zapisu świata, stawia przesłanie, ocenę biegu dziejów. Pozostając dziełem niezwykle błyskotliwym artystycznie, opowieść o Szymonie Pietruszce niesie

wątki, których zwykle szukamy czytając wielką epikę: niemal publicystyczny spór z obiegowymi sądami o naturze wsi polskiej, ale i przejmujące portrety ludzkie, wydarzenia zapisane w podręcznikach historii i jednostkowe losy składające się na ów bieg dziejów, hasła, oficjalne i to, co ludzie mówią sobie wieczorami siedząc przy chudo zastawionych stołach.

Okazało się, że twórcy teatru, jeżeli chcą, mogą pracować nie-

KRZYSZTOF SIELICKI

zwykle szybko. Oto niemal równocześnie z książkowym wydaniem powieści odbyły się premiery dwu różnych adaptacji powieści: we wrocławskim Kalamurze i w łódzkim Teatrze im. Jaracza. Obydwie mogą stać się dla kogoś o zainteresowaniach teoretycznych dobrymi przykładami badawczymi, pokazującymi mechanizmy przekładu prozy na język teatru. Mechanizmy te prowadzą, oczywiście, do zubożenia obrazowania, znaczeń, rysunku postaci.

Kuszający ten, acz mało w końcu dla czytelnika ważny, problem podsumujemy kilkoma tylko spostrzeżeniami. Bogusław Litwiniec postawił przed sobą zadanie niemal nie do wykonania: zapragnął zbudować na scenie możliwie pełną replikę dużej powieści epickiej. Trzymanie się jej fabularnego wzoru przyniosło w efekcie serię obrazków, a kilku-

nastoosobowy zespół gra kilkadziesiąt pojawiających się postaci. Doceniając ogrom pracy włożony w niemal czterogodzinne przedstawienie zauważyć warto jednak, iż trzeba by nie było jakich umiejętności aktorskich, aby wyjść obronną ręką ze starcia z podobnie budowanym scenariuszem.

Ilustracyjność, a także cytowanie fragmentów narracji powieściowej to także najważniejsza przeszkoda w przyjmowaniu teatralnej rzeczywistości proponowanej przez Jerzego Hutka. Szwy tej adaptacji trzeszczą w bardzo wielu miejscach, ale w odróżnieniu od Litwińca, który starał się pointować każdą ważniejszą sekwencję sceną, obrazem symbolicznym (swoistym motywem przewodnim jest, na przykład, scena wjeżdżania zaprzęgu powożonego przez Szymona na szosę pełną groźnych w chłopskim świecie samochodów), łódzki reżyser dbał przede wszystkim o aktorskie uwiarygodnienie sytuacji wybranych z powieści. Efekt też osiągnął o wiele bardziej przekonujący niż w Kalamurze.

Tyle o literacko-teatralnych związkach pojawiających się, gdy mowa o uscieniczeniu znanej powieści. Prawem recenzenta jest jednak wybór własnej optyki widzenia przedstawienia i dlatego zastanówmy się raczej nad

rzządzającej światem. Ta przestrzeń ma wyrażać pewien typ świata i kultury, przywołując ważne pytania o miejsce człowieka w świecie i o „porządek rzeczywistości”.

Podziały i rozróżnienia przestrzenne wyznaczone zostały za sprawą dwóch miejsc: okna i stołu pingpongowego, wokół których skupiają się zdarzenia i sytuacje. Semantykę tych miejsc można by podporządkować i objaśnić jednocześnie Eliadowską symboliką środka, i za pomocą tej terminologii nazwać je „środkami świata”. Są to bowiem miejsca, budujące sytuacje, wokół których wciąż krąży ludźle, odchodząc i wracając tu, są to jakby punkty przecięcia, łączące ludzi w grze (stół), w rozmowach, w obserwacji zdarzeń ulicznych (okno). Miejsca te łączą również dwie przestrzenie (zewnętrzną i wewnętrzną) i dwa odmienne światy (ludzi z hotelu i przywódców rewolucji). Okno daje jednocześnie złudzenie bycia po jednej i drugiej stronie i możliwości połączenia odmiennych modeli świata.

Cała myśl przedstawienia zostaje właściwie rozwiązana w kompozycji gry i w konstrukcji przestrzennej. Przestrzeń narzuca określony rodzaj gry i określony typ budowania sytuacji. W ciągu całego spektaklu toczy się gra, przy biało-czarnym stole pingpongowym, i gra ta oparta jest na pewnej zasadzie symetrii i powtarzalności (powtarzalność sytuacji w grze z piłeczką i bez piłeczki). Zasada symetrii obowiązuje również w zakresie koloru, kompozycji kostiumów (białych — mistrzów świata i szaro-czarnych — dyktatorów), dotyczy także gestu, jest zamysłem zmierzającym ku ujmowaniu wszystkiego w pewne figury plastyczne. Sposób gestyki, choć mocno zgeometryzo-

wany, przyporządkowany jednak został także postaciom, ich wyglądom. Delikatność i kruchość postaci Rیزی (Regina Redlińska) wyznacza ogólny charakter gestyki miękkiej, subtelnej.

Wszystko w tym przedstawieniu dzieje się w grze, będącej formą i sposobem działań, kontaktów ludzkich, sposobem prowadzenia dialogu i wreszcie pewnym sposobem bycia. Reżyserem i stałym koordynatorem tej gry jest Arioni, profesor socjologii (Zdzisław Nowicki). Pożornie znajduje się jakby na uboczu wszelkich ważnych spraw, niby obserwator, ale to on przecież odpowiada rozwiązaniu pewnych sytuacji, sposoby zachowań. To on proponuje grę bez piłeczki, a potem wciąga w tę grę mistrzów świata i dyktatorów. Zdzisław Nowicki tworzy postać będącą uosobieniem pewnej, z Gombrowicza wziętej, metody „wciągania w grę”. Jak Fryderyk w *Pornografii* wciąga w swoją grę parę młodych, dążąc „żeby Heńka z Karolem”, tak Arioni dąży, aby mistrzowie świata w sporcie i rewolucyjni dyktatorzy poddali się jego pomysłom.

Od początku przedstawienia wszystko toczy się powoli, ujęte w konstrukcji figur. Tempo i dramatyzm zdarzeń narasta z chwilą wyrzucenia przez Rیزی pingpongowej piłeczki. Narasta wówczas znaczenie rzeczy, własnie poprzez jej nieobecność, zaznacza się działanie przedmiotu i jego „sens dramatyczny”. Odwołuje to naszą myśl ku poszukiwaniu w tych zdarzeniach Kantowskiego problemu istnienia „rzeczy samych w sobie”. Przedmiot staje się wartością, zyskując autonomiczne istnienie. Reżyser, zda się, próbuje przymierzać do problemu „świata rzeczy” Schelerowski system wartości, wskazując, że rzeczy jako

wartości mogą pozostawać niezależne od ludzkiego działania, a więc istnieć jako wartość idealna, absolutna i aprioryczna. Świat rzeczy — dowodzi przedstawienie — istnieje obiektywnie, niezależnie od człowieka, ale jest człowiekowi niezbędny.

Tadeusz Byrski doskonale „czyta” dramat Trzebińskiego, tak budując układ zdarzeń na scenie, by nadawać i ujawniać „sens dramatyczny rzeczy”, ale jednocześnie wskazywać, że świat rzeczy musi być ściśle związany z człowiekiem (piłeczka z graczami, kokarda-róża z Rیزی), który wokół rzeczy tworzy swój świat. Nie sama rzecz jest zatem wartością, lecz gra z rzeczą, o ile jest, oczywiście, grą o jakąś wartość. Takie odczytanie tekstu pozwoliło na zaistnienie w przedstawieniu postawionych przez Trzebińskiego problemów natury aksjologicznej i pytań o możliwości i granice ludzkiego poznania, o jego wartość i prawdziwość.

Można w tym przedstawieniu odnaleźć wiele obrazów i sytuacji wywiedzionych z myśli Trzebińskiego, zapisanych w studium *Z laboratorium dramatu*. Najbardziej czytelnie zaznacza się ta: „dramat o formach rozplywających się”. Przez otwarte okno wdzierają się i załamują w pryzmacie lustrzanych ścian dźwięki orkiestr, stukot karabinów, rewolucyjne marsze, krzyki megafonów i deklamacje rewolucyjnych haseł. Objawia się zatem kruchość idei, siły i wszelkich rewolucyjnych działań. Sami zaś dyktatorzy Deromur Ilfare (Józef Józefczyk) i Wozub Teneroit (Jerzy Smoliński) są postaciami w konwencji nieco operetkowej. W dużych kapeluszach, „sztywnych” garniturach, bardziej wyglądają na amantów niż wodzów rewolucji i od razu wiadomo, że ich re-

wolucyjne idee: „Historia nie jest, proszę państwa, operetką. Historia nasza jest pchnięciem człowieka w rywalizację z maszynami...” zabrzmią jak truizmy, ujawniając wątpliwość rewolucji i niejakoś wszelkich jej haseł. Prawdziwą siłą w świecie jest nie rewolucja, nie walka i nawet nie gra, dziejąca się „poza złem i dobrem”. Więc co? Dramat Trzebińskiego nie przynosi w zasadzie na to odpowiedzi, pozostawiając to pytanie w chaosie, gdzie trzeba błędzić i szukać po omacku. Kieleckie przedstawienie *Aby podnieść różę...* dopowiada wszystko do końca.

W finale załamuje się konstrukcja pingpongowego stołu, a wraz z nim walka dyktatorów „in potentia”, ustępują z pola działań mistrz świata w szachach (Sławomir Holland) i champion wagi ciężkiej (Edward Kusztal). Nowym dyktatorem zostaje Arioni, intelektualista, „twórca refrenów społecznych” — jak sam siebie nazywa. Pośród rewolucyjnych zamętów zwycięża człowiek, „którego biorą wszyscy żartobliwie, i on to nakazuje podnieść z bruku „nieprawdziwą różę”, symbol nieżyjącej już Rیزی, tej „pierwszej na świecie historii”. Może to zapowiedź, że zwycięstwo Arioniego będzie znaczone poszukiwaniem prawdy, tylko czy to możliwe. „Cóż jest prawda?”

W przestrzeni sceny pozostają tylko Arioni, a za oknem (w przestrzeni zewnętrznej) „nieprawdziwa róża”, a więc siła ludzkiego umysłu i mit, symbol prawdy. Można chyba wyprowadzić z tego apokaliptyczne nieco przesłanie: „z wszystkich rzeczy tego świata została tylko dwie” — intelekt i mit. I to pewnie są wartości stanowiące o „ładzie świata” i o stałych prawach rządzących człowiekiem i historią.