

I.804.756 Adam
Grzymała-Siedlecki

Z TEATRÓW
WARSZAWSKICH
1926-1939



Adam
Grzymała-Siedlecki
Z TEATRÓW
WARSZAWSKICH
1926-1939

Sp
t

Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

Adam Grzymała-Siedlecki

Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

1926-1939

WARSZAWA 1972

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

Wstęp
BOŻENA FRANKOWSKA

Wybór
MAŁGORZATA KAKIET I ALICJA OKOŃSKA

Opracowanie
MAŁGORZATA KAKIET

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001011111632



1.807.756



1972 504109 / 89

RECENZENT TEATRALNY „KURIERA WARSZAWSKIEGO”

1.

Między datą urodzenia Adama Grzymały-Siedleckiego (29 stycznia 1876 roku) a dniem jego śmierci (29 stycznia 1967 roku) ubiegło równo dziewięćdziesiąt jeden lat.* Ogrom czasu przerwany trudną i bolesną lekcją historii podczas II wojny światowej, zasadniczymi przeobrażeniami społecznymi i politycznymi po jej zakończeniu, ważkimi przemianami w sztuce teatru, rozmaitymi pracami samego krytyka.**

Wśród tych prac były zajęcia redakcyjne (w miesięczniku akademickim „Młodość” 1898—1899, w „Głosie Narodu” 1902—1904, w „Tygodniku Ilustrowanym” 1918—1921, „Rzeczypospolitej” 1920—1925, „Kurierze Warszawskim” 1925—1939), działalność oświatowa i pedagogiczna (np. po II wojnie światowej w bydgoskiej Szkole Dramatycznej 1945—1948), wreszcie praca teatralna.

Ta ostatnia w potrójnej roli: dyrektora teatru (Teatr Ludowy w Krakowie 1906, Teatr im. Słowackiego 1916—1918) i kierownika literackiego (1906—1911 w Teatrze Miejskim

* Kazimierz Wyka, *Adam Grzymała-Siedlecki*. Polski Słownik Biograficzny; *Adam Grzymała-Siedlecki*. Słownik Współczesnych Pisarzy Polskich.

** *Adam Grzymała-Siedlecki*. W 70-lecie pracy twórczej. Kraków 1966; *W kręgu Adama Grzymały-Siedleckiego i dramaturgii polskiej*. Bydgoszcz 1970. Prace Wydziału Nauk Humanistycznych Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego. Seria B. Nr 4.

w Krakowie za dyrekcji Ludwika Solskiego, 1913—1915 w Teatrze Rozmaitości Warszawskich Teatrów Rządowych), dramaturga i tłumacza (m. in. Gogoła, Czechowa, Gorkiego, Maeterlincka), wreszcie — recenzenta, publicysty i krytyka (debiutował recenzją ze sztuki Małeckiego *Grochowy wieniec* w roku 1897).

Twórczość dramatyczna była dziedziną najwyższych ambicji Adama Grzymały-Siedleckiego (debiutował nowelą sceniczną *Niewolnicy krwi*, 1899). Dała mu wiele chwil radosnych powodzeń scenicznych, ale nie przysporzyła trwałych sukcesów, choć bywały lata, kiedy jego komedie i farsy (głównie *Sublokatorka* 1922, *Popas Króla Jegomości* 1922, *Podatek majątkowy* 1924, *Spadkobierca* 1924, *Maman do wzięcia* 1929, *Pani ministrowa* 1930, *Czwarty do brydza* 1934, *Ormianin z Bejrutu* 1937) grywało wiele teatrów, m. in. w Poznaniu, Wilnie, Warszawie. Parał się wówczas Siedlecki także nowelistiką (*Galeria moich bliźnich* 1911) i pisał powieści (*Samoseki* 1924, *Miechowiec i syn* 1934).

Wytrwale krążenie wokół teatru pozwoliło mu zabłysnąć dwa razy. W ważnej książce o Wyspiańskim zatytułowanej *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości* (1909, wydanie drugie poprawione i rozszerzone w roku 1918; nagroda Warszawskiego Towarzystwa Naukowego). I nieoczekiwanie, w wiele lat później — świetnym tomem *Świat aktorski moich czasów* (1957).

W *Świecie aktorskim moich czasów* — choć wolno przypuszczać, że fakty zabarwiła tu już poezja późnych wspomnień — wyręczył współczesnych sobie krytyków teatralnych z obowiązku opisywania ról i kreślenia aktorskich sylwetek. Przed oczy terażniejszych i przyszłych pokoleń teatrologów i entuzjastów teatru przywołał świetność dawnego Teatru Rozmaitości i innych teatrów warszawskich; pod piórem Siedleckiego ożyły, zyskały barw i blasku, nabrały rumieńców życia, ruchu i śmiechu w anegdocie.

W następnym tomie *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim* (1961) utrwalił z kolei świat artystyczny swojej młodości, ustrzegł od niepamięci niejeden gest wybitnego pisarza, zapisał niejedno charakterystyczne zdarzenie, wskazał realia dziś już niemal nieodkrywalne.

W wydanych w 1965 roku wspomnieniach okupacyjnych *Sto jedenaście dni letargu* (napisane w 1944), podobnie jak w książce *Niepożegnani* (drukowana tylko we fragmentach, m. in. pt. *Wdeptani w ziemię*), poświęconej pamięci pisarzy polskich zmarłych i zamordowanych w czasie II wojny światowej, oskarżył koszmarny los, jaki ludzie ludziom zgotowali.

W grudniu 1966 roku Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ukończyły druk ostatniej książki, jaką Autor mógł jeszcze przed śmiercią zobaczyć: *Na orbicie Melpomeny*. Jest to zbiór szkiców o ludziach teatru—dramatopisarzach, drukowanych na przestrzeni trzydziestu pięciu lat: 1921—1966 (głównie o Fredrze, Wyspiańskim i Kisielewskim).

Po śmierci Adama Grzymały-Siedleckiego przybyły jeszcze dwa wybory jego prac, oba w Bibliotece Studiów Literackich pod redakcją Henryka Markiewicza. Alicja Okońska w wyborze zatytułowanym *Ludzie i dzieła* (1967) zebrała szkice krytyczne o pisarzach polskich, wśród nich kilka dotyczących teatru: teatru Norwida i Fredry, Anczyca i jego *Kościuszki pod Raclawicami*, wczesnych komedii Zalewskiego, dzieł Rostworowskiego. Prawdziwą ozdobą tego tomu jest wstęp napisany przez profesora Juliana Krzyżanowskiego: *Adam Grzymała-Siedlecki jako krytyk literacki*.

W tej samej serii Aniela Łempicka opracowała tom pt. *O twórczości Wyspiańskiego* (1970). Jest to trzecie, nie licząc dwóch autorskich, wydanie monografii Wyspiańskiego — stanowiącej już coraz bardziej rzadkość bibliograficzną — połączone z wyborem szkiców, felietonów i recenzji. Całość uzupełnia bibliografia prac Siedleckiego o Wyspiańskim, zestawiona na podstawie *Monografii bibliograficznej Sta-*

niśława Wyspiańskiego opracowanej przez Marię Stokową, oraz krótkie wprowadzenie, ale świetne posłowie pióra Anieli Lempickiej, cenionego badacza Wyspiańskiego, opisujące dorobek Siedleckiego w tej dziedzinie.

Ta właśnie książka i *Świat aktorski moich czasów* należą do najlepszych rzeczy, jakie Adam Grzymała-Siedlecki napisał o teatrze. I w tym układzie niniejszy wybór recenzji teatralnych stanowi jakby wyciąg z jego wszystkich książek. Zbierając postaci, którymi się interesował, dzieła, które go fascynowały, zagadnienia będące przedmiotem jego nieustannej uwagi, charakteryzuje jego stosunek do samej materii teatru, do dramatopisarza i aktora (w mniejszym stopniu do reżysera czy dekoratora, czyli tego, co nazywa on „inscenizacją”), daje próbkę jego umiejętności pisarskich, krytycznych, polemicznych oraz poglądów, politycznych, społecznych, artystycznych.

2.

Kronikarzem życia teatralnego Warszawy był Adam Grzymała-Siedlecki w „Kurierze Warszawskim” w latach 1925—1939, a więc przez lat piętnaście. Ogłaszał dziennikowe recenzje, sprawozdania teatralne, eseje o dramatopisarzach, szkice o dramatach, sporządzał również bilanse teatralnych sezonów, kreślił jubileuszowe sylwetki ludzi teatru, pisał artykuły okolicznościowe i polemiki.

Przedstawienia omawiał tylko warszawskie. Ale pisywał też o wydarzeniach teatralnych ogólnopolskich, jeżeli miały charakter społeczny, jak strajk generalny aktorów w roku 1931, czy artystycznych o donioślejszym znaczeniu, jak nagrody literackie. Zdarzało się, że ogłaszał przedpremierowe wprowadzenia w problematykę dramatu. Niekiedy zajmował się — zresztą bez ciekawszych rezultatów na tle niepośledniej już wówczas publicystyki teatralnej — zagadnie-

niami ogólniejszymi, nową reżyserią (której był przeciwny), repertuarem, organizacją i gospodarką teatralną, profilem Teatru Narodowego i działalnością Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej.

Wybór niniejszy zawiera 87 pozycji. Mieści się w tej liczbie 66 recenzji (71 sztuk i ich 74 inscenizacje), 5 szkiców o dramatach, w tym 3 napisane przed premierami (o *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, o *Wilkach w nocy* Rittnera, o *Tamtym Zapolskiej*) i 4 artykuły okolicznościowe: o Jerzym Szaniawskim z powodu przyznania mu państwowej nagrody literackiej, o *Lecie w Nohant* Iwaszkiewicza po odznaczeniu sztuki nagrodą imienia Leona Reynela, o Karolu Hubercie Rostworowskim po jego śmierci, o sceniczności dramatów Norwida na marginesie wydanych przez Zenona Przesmyckiego *Pism do dziś odszukanych*.

Reszta — czyli 12 — to zagadnienia repertuarowe albo recenzenckie polemiki (m. in. o *Dzieje grzechu* wg Żeromskiego w Teatrze Polskim, w inscenizacji Leona Schillera, o *Uśmiech losu* Perzyńskiego). Trzy artykuły zamykające wybór — *Wynarodowiony repertuar w teatrach polskich*, *Przed sezonem teatralnym* i *O cnotę dochodową* — były wydrukowane nie w „Kurierze Warszawskim”, lecz w „Kronice Polski i Świata”.

W ten sposób znalazły się tu recenzje 71 sztuk, 30 autorów — dramatopisarzy polskich. Klasycznych — Kochanowskiego, Bogusławskiego, Fredry, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida; komediopisarzy przełomu XIX i XX wieku (Bliziński, Ruszkowski, Kawecki), pisarzy Młodej Polski jak Wyspiański, Żeromski, Rostworowski, Rittner, Perzyński, Nowaczyński. A także — i może przede wszystkim — w reprezentacyjnym wyborze, a po odrzuceniu rzeczy będących ewidentnymi pomyłkami w ocenach czy tylko zdawkowymi sprawozdaniami, umieszczono tu recenzje sztuk dramatopisarzy dwudziestolecia międzywojennego.

A więc debiutantów, którzy w literaturze dramatycznej

nie zajęli ważniejszych miejsc, wając jednak w dziejach teatralnego repertuaru tego czasu (Hertz, Kiedrzyński, Krzywoszewski, Kuncewiczowa, Miłaszewski, Młodożeniec, Morozowicz-Szczepkowska); tych, którzy zostawili dzieła trwałe i żywe (Cwojdziniński, Czechowicz, Iwaszkiewicz, Morstin, Nałkowska, Pawlikowska), a z najwybitniejszych dramatopisarzy dwudziestolecia międzywojennego Jerzy Szaniawski i dziś dopiero odkrywana i doceniana Stanisława Przybyszewska.

3.

Stanowisko recenzenta w „Kurierze Warszawskim” objął Adam Grzymała-Siedlecki po Władysławie Rabskim. I dzierżył pióro sprawozdawcy teatralnego w tych samych latach, w których stale czynni byli krytycy nie byle jacy: Tadeusz Boy-Żeleński, Karol Irzykowski, Jan Lorentowicz, zaś równocześnie pisywali: Antoni Słonimski, Tymon Terlecki i Bohdan Korzeniewski, Władysław Zawistowski i Franciszek Siedlecki, Wiktor Brumer, czasem Mieczysław Rulikowski, Jan Parandowski, Zygmunt Wasilewski, Adam Zagórski, a czasem także Kazimierz Wierzyński i Jan Lechoń czy Tadeusz Peiper.

Adam Grzymała-Siedlecki nie należał do nowej fali międzywojennej krytyki teatralnej. Ta walczyła już w imię hasła wielkiej reformy teatralnej — namiętnie popierała inscenizatorów z krzywdą dla teatru literackiego i aktorского, gorączkowo domagała się eksperymentów teatralnych na modłę poczynań Copeau czy Meyerholda, gwałtownie atakowała starzyznę dekoracyjną, a w miejsce mieszczkańskiej dramaturgii wiecznego trójkąta propagowała teatr idei — dramat Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, a jeśli już zabawę, to z Molierem, Goldonim, Fredrą. W zakresie swego warsztatu postulowała typ recen-

zji nie literackiej — analizującej dramat i zdawkowo oceniającej wystawę i wykonanie sceniczne, ale recenzji opisujących i wartościujących przedstawienie, jego składniki interpretacyjne i artystyczne.

Siedleckiego najwidoczniej nie interesowały ani wydarzenia teatralne pozawarszawskie, ani nowatorskie ośrodki teatralne — nie dostrzegał ich, nie śledził, nie oceniał. Nie pisał szerzej ani o pracach Reduty, ani o jej wielkiej wędrówce z *Księciem Niezłomnym*; jego stosunek do Osterwy zawierał się cały w admiracji dla jego aktorstwa, kunsztu reżyserii, za nic miał jego starania około odnowienia sztuki aktorskiej w Polsce. Do Teatru im. Bogusławskiego odnosił się wręcz wrogo, nie pochwalając ani ówczesnego „pisania na scenie” na kanwie dramatu, ani wymowy inscenizacyjnej wystawianych tam dzieł, ani konstruktywizmu — jak mawiał — nowych dekoracji. Ambitne zamiary i poczynania repertuarowe i organizacyjne Szyfmana spotykały się z niezrozumieniem i napastliwymi zarzutami.

Najbardziej zajmowały Siedleckiego dwa zagadnienia: organizacja i stan finansowy warszawskich teatrów (wiele miejsca poświęcał powstałemu w roku 1933 Towarzystwu Krzewienia Kultury Teatralnej) oraz sprawa profilu repertuarowego scen warszawskich (tu sporo pisał o zadaniach Teatru Narodowego, wychodząc zresztą w tym poza sprawy tylko repertuarowe). Oczywiście interesował go w pierwszym rzędzie repertuar rodzimy, zarówno klasyczny, jak nowości. Pisywał recenzje o sztukach obcych, ale dramat polski to był główny kierunek jego uderzenia. Uważał za rzecz niemożliwą, by „sceny w mowie polskiej wypowiadające się nie miały za naczelny punkt swego programu uwzględnić twórczości polskiej [...] jedynie z głębokiego przekonania, że przewaga cudzoziemczyzny w repertuarze jest dotkliwą obrazą pojęć o kulturze narodowej” (*Wynarodowiony repertuar w teatrach polskich*).

Do sprawy tej wracał raz po raz, jakby pisał nieustający

artykuł o pożytkach dramaturgii narodowej: „Na tak zwanym »wielkim repertuarze« kultura bieżąca zyskuje z najrozmaitszych względów. Przechodzą przez teatry sztuki, które publiczność dłużej w pamięci zatrzymuje. Bogatszy powstaje materiał dla widowisk szkolnych.” „Przy takim repertuarze, w jego atmosferze musi się podnieść i bieżąca twórczość dramatyczna.” „Klasyczny repertuar odświeżająco wpływa i na sztukę aktorską.” „Sztuki tego rodzaju stawiają przed aktorem trudniejsze zadanie. Powstaje ambicja zwycięstwa. Czyli: wewnętrzna radość trudu.” (*Kilka słów o tegorocznym repertuarze*).

Tak oto, wciąż mając na uwadze repertuar narodowy i pisząc o dramaturgii klasycznej, nie przestawał myśleć o współczesnym dramacie i tegoczesnym dramatopisarzu. Bowiern możliwość rozwoju dramaturgii współczesnej, jak niegdyś Tadeusz Pawlikowski, widział jedynie w jej ciągłym doskonaleniu się w ścisłym kontakcie ze sceną.

W roku 1926, ganiąc Szyfmana i Teatr Polski za małą ilość wystawianych dramatów rodzimych, choć pytał o dramat klasyczny, w podtekście, rychło uwidocznionym, miał na myśli znów dramaturgię współczesną: „Czy brakuje sztuk polskich? Chyba nie. Rozpatrzmy choćby żelazny kapitał repertuaru polskiego: Słowacki, Wyspiański, Fredro, Bliźniński, Korzeniowski”. „A przecież na nich kapitał ów nie kończy się. Trochę inicjatywy repertuarowej, trochę pomysowości w sposobie inscenizacyjnym, a kto wie, czy któraś z tragedii Szujskiego nie okazałaby się żywotną. A Feliński? A znowu w dziedzinie lekkiego repertuaru: Bałucki, Abrahamowicz, Ruszkowski i Dobrzański.” (*Po polskiej premierze — w Teatrze Polskim*). Na koniec stawiał pytanie — to najważniejsze: „Czy brakuje dzisiejszych sztuk polskich?”

W dwanaście lat później ten sam problem postawił Siedlecki tym razem przed Teatrem Narodowym w zarządzie TKKT i szeroko opisał przyczyny nieobecności polskich sztuk współczesnych na scenach warszawskich. Przyczyn nie-

chęci do dramaturgii rodzimej, w mniejszym stopniu klasycznej, głównie współczesnej, nie będzie upatrywał w niskim poziomie współczesnej produkcji scenicznej, w błahości jej problematyki i wadach konstrukcji. Dojrzał je wyłącznie po stronie teatrów, które w obawie przed pustkami w kasie gotowe są wystawić byle jaką ramotę obcą zamiast sztuki polskiej i, odrzucając je, lekceważą polskich autorów (nie powiadamiąją o wznowieniach, nie zapraszają na próby, nie uzgadniają obsady itd.), zwlekają z decyzjami, nie mówiąc już o tym, że nie stwarzają atmosfery życzliwości, opieki, zachęty w przekonaniu o nicości polskiej dramaturgii współczesnej. „Dlaczego teatry warszawskie — pisał Siedlecki — tej słusznie wysokiej miary nie stosują do sztuk obcych?” „Skąd te dwa sita: bardzo gęste dla zboża własnego i mocno dziurawe dla cudzoziemskiego? Przy najlepszym nakładzie wiary w bezstronność pp. dyrektorów nie sposób oprzeć się podejrzeniu, że względem dramatopisarstwa polskiego stosuje się jakąś niechęć.” (*Wynarodowiony repertuar w teatrach polskich*).

Doszedłszy więc do wniosku (nie w pełni słusznego, zważywszy istotnie niski poziom tzw. przeciętnej twórczości dramatycznej*), że o wprowadzeniu sztuki polskiej do repertuaru decyduje kasa i atmosfera, wielokrotnie zajmował się Siedlecki organizacją i finansami teatrów warszawskich. Nie tylko z punktu widzenia gospodarczego i organizacyjnego, ale także ze względu na **T e a t r N a r o d o w y**, pierwszą scenę polską, która powinna mieć warunki, by „aktywa tradycji zespałały się tu z żywym blaskiem nieustannego dorobku triumfów”, by mogła być tam uprawiana „sztuka o wysokiej wartości” i by odbywała się „stała i konsekwentna uprawa Szekspira, Moliere, Fredry, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, Blizińskiego, Rostworowskiego, Rittera, Żapolskiej, Perzyńskiego. Jeżeli ma być dopuszczalny

* Ankieta *O polską twórczość dramatyczną*, „Życie Teatru” 1924.

wyjątek, to jak w *Comédie Française*: dla dzisiejszego swojego autora”.

O te warunki finansowe upominał się w cytowanym wyżej artykule *O cnotę dochodową* (1938), zajmując się wydatkami, dochodami, subwencjami miejskimi dla Teatru Narodowego w zarządzie TKKT, które dowcipnie nazywał Towarzystwem Krzepienia Kasy Teatralnej. Poprawnie rozumując, że w organizmie TKKT Teatr Polski i Mały jako przedsiębiorstwa prywatne, Teatr Letni jako scena rozrywkowa, a Teatr Nowy jako placówka niesamodzielna — osobnych dopłat nie powinny potrzebować, całej subwencji (350.000 zł) domagał się dla Teatru Narodowego, dowodząc, że „jemu jednemu wolno, w założeniu już, być teatrem deficytowym”, ponieważ „repertuarem wysokiego poziomu nigdy — i bodaj w żadnym społeczeństwie — takiej sumy rocznie od publiczności się nie ściągnie”. Tylko wówczas, marzył, Teatr Narodowy będzie, jak chcemy go widzieć, „idącym na czele życia teatralnego w Polsce”, gdy nie będzie musiał „przemycać sztuk wątpliwych co do wartości w złudnej nadziei, że one to ściągną publiczność”, nie będzie musiał spieszyć się z próbami i pracując spokojnie, każdą sztukę będzie mógł „doprowadzić do idealnego kształtu w reżyserii i w poszczególnych rolach”.

4.

Niezależnie od problemu Teatru Narodowego śledził Siedlecki uważnie inscenizacje wielkich klasyków, wybitnych dramatopisarzy współczesnych jak Szaniawski, oceniał towar dostarczycieli repertuaru tzw. użytkowego i próby w dramacie pisarzy znanych już na innym polu oraz absolutnych debiutantów.

Spośród pisarzy jemu współczesnych najwięcej zrozumienia miał dla dramatu Rostworowskiego, Perzyńskiego i Sza-

niaawskiego. Każdego z nich cenil zresztą z innych powodów. Ale przyznać trzeba, że istotnych — nie wymyślonych. W Rostworowskim dostrzegł znamiona wielkości podobne Wyspiańskiemu. W roku 1937 Witkacy *, pisząc o Wyspiańskim, za kontynuatorów jego dzieła uznał obok Micińskiego właśnie Rostworowskiego. Siedlecki przyznawał, że „nikt dziś u nas nie miał większego tchu duchowego w dramato-pisarstwie”, że „nie ma też między nami drugiego dramato-pisarza, który by świadomość kompozycji doprowadził do takiego kunsztu” i tak „rozporządzał talentem sceniczności wprost zdumiewającym”, że „najdrobniejsza nawet rólka w jego dramatach stawiała się żywym człowiekiem, że pulso-wała w niej krew”.

W Szaniawskim dostrzegł wybitnego pisarza, cyzelatora formy i oryginalnego moralistę. Wysoko oceniał sztuki Ritt-nera. W Norwidzie, jeszcze wówczas uchodzącym wciąż za pisarza niescenicznego, podniósł jego „własną dramatycz-ność, do żadnej innej niepodobną” — „ciężar gatunkowy tej poezji starczy za dramatyczność we wrażliwości widza”. Nie bez przenikliwości oceniał stopień talentu dramatycznego Cwojdzńskiego, Czechowicza, Iwaszkiewicza (sztuka „wy-tworna, umiejąca przykuć uwagę, wywołać wzruszenie”, po-kazująca „piękną dojrzałość duchową, wykwinny artyzm i pełną wdzięku prostotę” — o *Lecie w Nohant*), Nałkow-skiej i Pawlikowskiej.

Potrzebą istnienia polskiego repertuaru użytkowego moż-na wytłumaczyć poważne, czasem entuzjastyczne, traktowa-nie twórczości Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego, Morozo-wicz-Szczepkowskiej, a nawet Hertza, Miłaszewskiego (bar-dzo interesujący szkic o *Farysie!*) czy Morstina. Szkoda, że pomylił się w ocenie *Sprawy Dantona* Przybyszewskiej.

Ze wszystkiego jednak, co napisał w swoich recenzjach

* Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze Wyspiań-skiego*, „Studio” 1937, nr 10/12.

i co w ogóle napisał, na największą uwagę zasługują szkice o Wyspiańskim. Aniela Łempicka w posłowie do tomu *O twórczości Wyspiańskiego* nie bez racji pisała: „Wyspiański »zawdzięcza« Siedleckiemu dużo.” „Z kolei i Siedlecki »zawdzięcza« dużo Wyspiańskiemu. Najlepsze, co napisał jako krytyk — najlepsze, co w ogóle napisał — napisał o Wyspiańskim”.

Toteż w niniejszym tomie z satysfakcją czyta się recenzje, którymi obdarowani zostali Wyspiański, Rostworowski, Perzyński, Szaniawski, a także Rittner, Słowacki czy Norwid, bo one swoją stylistyką i argumentacją zdradzają, z jakim niekłamanym entuzjazmem ocenia Siedlecki międzywojenne przedstawienia ich dramatów.

Pisząc o prapremierach polskich ujawniał Siedlecki niepoślednie zdolności analityczno-pedagogiczne. Metodycznie analizował dramaty i warsztat dramatyczny autora, z miarką może trochę tradycyjną, ale za to niezawodną: temat, problem, fabuła, akcja, zdarzenia, sytuacje, nastrój, dialogi, charaktery... Wskazywał rozwiązania zgrabne z punktu widzenia sceny i trafne ze względu na prawdopodobieństwo życiowe czy psychologiczne, ceniąc w komedii zwłaszcza aktualność tematu, bogactwo psychologicznych figur, barwność i zmienność sytuacji, zróżnicowanie i żywość dialogu. Pokazywał błędy, przerosty, wynaturzenia. Czynił to wszystko w tonie spokojnym, z rozwagą i pełną kurtuazją, starając się nie zniechęcić do dramatu prawdziwych talentów, nie odciągnąć od sceny pisarzy zdradzających bodaj cień uzdolnień dramatycznych, a przeciwnie — zachęcić ich do nauki w kontakcie z teatrem. Ale czasem próbował wyperswadować dalsze próby sceniczne autorom pozbawionym w jego przekonaniu zmysłu sceniczności. Rozbierając metodycznie dramat i analizując jego wykonanie, nie omieszczał pokazać zasług i przewinień teatralnego wykonania.

Prawdopodobnie te założenia poszczególnych artykułów i interesujące Siedleckiego zagadnienia sprawiły, że wszy-

stkie niemal jego recenzje z reguły dzielą się jakby na dwie części. Pierwsza jest zawsze poświęcona analizie dzieła literackiego. Dopiero druga to uwagi o przedstawieniu i wykonaniu. Mikroskopijne co do objętości i na ogół zdawkowe: „reżyseria Solskiego, co starczy za komplement”, albo „czoło aktorstwa polskiego: Solski, Frenkiel, Węgrzyn, Leszczyński, Brydziński, Zahorska — oddali kulturę swej sztuki na usługi dzieła”. Ale za to są to uwagi celne, z sugestywną, dosadną — gdy trzeba — charakterystyką.

Barwę pierwszej części nadaje — potraktowany jako wprowadzenie *in medias res* — ciekawy szczegół historyczny, jakiś motyw wspomnieniowy lub anegdotyczny. Znajdzie się miejsce na kilka oryginalnych przemyśleń, na umiejscowienie pisarza na mapie literackiej i teatralnej, a dramatu — w dorobku scenicznym autora.

Z tomu wyłania się krytyk znający dobrze swoje rzemiosło, choć reprezentujący typ krytyka starej szkoły, a model recenzji bardziej literackiej niż teatralnej. Nie ma u niego opisów przedstawień, brak szczegółowszych (poza kilkoma wyjątkami) analiz kompozycji scenicznych, mało uwagi dla reżyserii. Nie ma w jego recenzjach portretów aktorskich ani obrazu dekoracji, niewiele uwagi poświęca grze aktorskiej, choć rysy przez niego utrwalone zdadzą się nieraz i dziś jeszcze do portretu, jak choćby sylweta Jaracza w roli Siewskiego z *Uśmiechu losu* Perzyńskiego: „Wczorajsza sala widzów była wprost zahipnotyzowana Jaraczem.” „Bo i było to arcydzieło plastyki wewnętrznych przeżyć. Na takie uzmysłowienie najtajniejszych odruchów duszy, na taką muzykę spojrzeń, załęknień, niemej paniki, głuchych nadziei, na taki bój życia z sumieniem — może się zdobyć tylko artysta najwyższej miary. Idźcie na *Uśmiech losu* i nasycajcie się pięknem tej gry”.

Z zasady przeciwny wszelkim przestawieniom tekstu dramatopisarza przez reżysera, umiał ocenić wagę przesunięcia na początek spektaklu *Zemsty* sceny między Klarą i Wacła-

wem w altanie. Polemizując z farsową i groteskową koncepcją *Dam i huzarów* Fredry-Jaracza tak trafnie i ściśle charakteryzuje jej założenia, że pozostawia obraz trwalszy, niżby to zrobił celowy opisywacz przedstawienia i pedantyczny entuzjasta inscenizacji. Krytykując obsadę *Balladyny*, rzuca informacje, które mogłyby stanowić punkt wyjścia niejednej koncepcji inscenizacyjnej. I tak jego recenzje, literackie, nie mające zamiaru gromadzić opisowego materiału czy uzasadnień dla cenzurek wystawianych grze aktorskiej, reżyserii i scenografii — mają także wartość dokumentalną. Czasem nawet sporą.

Nad wieloma natomiast recenzentami okresu międzywojennego — wyjąwszy Boya w błyskotliwości i potoczności stylu, a Tymona Terleckiego i Bohdana Korzeniewskiego w ścisłości myśli i elegancji wyśłowienia — góruje Siedlecki umiejętnościami pisarskimi i walorami literackimi dziennikarskich produkcji. Recenzje ma krótkie i zwięzłe, nie obciążone zbyt pedanterią, żywe, barwne, pisane stylem potoczystym, piórem giętkim i sprawnym, ostrym i dosadnym — gdy poniesie temperament, dowcipnym — gdy wymaga tego sytuacja, sugestywnym i obrazowym — gdy trzeba wyłożyć rzecz nazbyt zawiłą; proste w budowie, jasne w wykładzie, zrozumiałe w słownictwie, pisane wzorową polszczyzną w pełni dostosowane były do zadań dziennika.

5.

Kształcony na dziesiątkach pozytywistycznych recenzji i młodopolskich esejów, przyzwyczajony do informacyjnych i sprawozdawczych, analizujących dramaty i oceniających jego sceniczne wykonanie recenzji swoich pokoleniowych kolegów, pokazał Grzymała w treści i stylu rzemiosło recenzenckie o niepoślednich umiejętnościach fachowych.

Jest wszakże powód, który każe być ostrożnym przy czytaniu recenzji teatralnych drukowanych przez Siedleckiego w „Kurierze Warszawskim”. Jego recenzja nie tylko na bieżąco wdawała się w walkę artystyczną i teatralną, ale także opowiadała się po stronie określonej ideologii społecznej i orientacji politycznej.

Przyznawał się zresztą do tego otwarcie, czy to broniąc z okazji *Niespodzianki* Rostworowskiego przekonania, że sztuka i teatr muszą być zjawiskiem socjalnym, czy pisząc wprost: „Autor może w formie scen czy dialogów przeprowadzać dowolną propagandę, choćby polityczną właśnie, krytyka ma tylko prawo zastanowić się tylko nad tym, czy to jest dobrze zrobione. Nic więcej. Porozmawiajmy sobie, drodzy panowie!” „»Sztuka dla sztuki« [...] to bożyszcze moich lat młodzieńczych jest największym absurdem, jaki w pojęciach artystycznych wypowiedziano na całej przestrzeni historycznej, od pierwszych kresek, w jaskiniach złobionych, zacząwszy.”

Skoro taki jest punkt wyjścia artystycznych poglądów Siedleckiego, nic dziwnego, że pisując w „Kurierze Warszawskim” raz po raz ulegał Siedlecki zacietrzewieniu politycznemu, które odbijało zblizoną do Narodowej Demokracji orientację jego pisma macierzystego. Nieraz posługuje się hasłami nacjonalistycznymi niewiele mającymi wspólnego z rzetelnym patriotyzmem. Ulega pewnej formie klerykalizmu, co objawia się nagłymi wybuchami purytanizmu lub przesadną obroną moralności. Gdy w grę wchodzi sprawa mniejszości narodowych, przybierająca u niego postać nieprzejednanej niechęci do Żydów, jego stanowisko zbliża się do szowinizmu. Choć gwoli sprawiedliwości trzeba przyznać, że z poczucia godności narodowej wynika jego stosunek do sprawy pobitych aktorów *Halki* w Opolu czy bojkotu polskiej wystawy plastycznej w Berlinie.

Jego niechęć do polskiej lewicy jest z reguły natomiast manifestacyjna. Uwidacznia się zresztą nie tylko w tematy-

ce, także w stylistyce jego recenzji i artykułów w „Kurierze Warszawskim”, jak to widać przy okazji Schillerowskiej przeróbki *Dziejów grzechu* Żeromskiego czy inscenizacji *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. W drugim przypadku pisał: „Zarówno p. Schiller, jak p. Zelwerowicz, są wyznawcami tej teorii artystycznej, wedle której dzieło autora jest tylko kanwą, na której inscenizator ma prawo dziergać swój własny rysunek, choćby krańcowo niezgodny z intencjami autora.” „Nie chcę wchodzić w socjalno-polityczne zapatrywania kierowników Teatru im. Bogusławskiego, ale pewne próby [...] upoważniają nas do obawy, że to, co u Krasińskiego jest obiektywizmem, może w ich interpretacji stać się lewicową propagandą.” (*Przed „Nie-Boską komedią” w Teatrze im. Bogusławskiego*).

Z tych przyczyn słuszną walkę Siedleckiego w obronie polskiego repertuaru, klasycznego i współczesnego, osłabiały trzy ograniczenia:

Z jednej strony intencja sama płynęła nie tylko z czystego umiłowania polskość czy gorącego patriotyzmu, lecz była wyrazem nacjonalistycznych upodobań Narodowej Demokracji; zbyt często spokojną argumentację Siedleckiego zastępowały inwektywy w rodzaju: „Jesteśmy od tego, by praw twórczości polskiej bronić. I tak aż nadto tęgo zorganizowana jest koalicja literacka przeciwko każdej sztuce polskiej, która nie z pewnego cenaklu wychodzi.” „Protestujemy jak najenergiczniej przeciwko zamazywaniu wyrazu »narodowy« na frontonie teatru, przez mieszkańców stolicy utrzymywanego.” (*Kilka słów o repertuarze Teatru Narodowego*).

Z drugiej strony z równym zapalem, jak dramat klasyczny, dramat wielkiej idei narodowej, popierał Siedlecki dramaturgię trójkąta, obyczajową i psychologiczną, obliczoną na mieszczańskie gusta czytelników „Kuriera Warszawskiego”; zdradzał się z tym w pełnym pobłażliwości stosunku do użytkowej dramaturgii Kiedrzyńskich i Krzywoszew-

skich, przy wąskim odczytaniu i powierzchownym problematyki sztuk Nałkowskiej czy Rostworowskiego, przy niedoczytaniu do końca dramatu Przybyszewskiej, pod kostiumem historycznym dotykającej problemów wówczas już coraz bardziej nabrzmiewających.

Co zaś najciekawsze, dla dramaturgii polskiej, o którą tak zaciekle wojował, przewidywał kształt inscenizacyjny, w warstwie środków interpretacyjnych, reżyserskich i plastycznych, zgoła tradycyjny i staroświecki. Tę awersję do nowej reżyserii i scenografii warunkowała właśnie jego orientacja polityczna. Wielka reforma teatralna miała w Polsce swoich przedstawicieli wśród twórców bądź pochodzenia żydowskiego, bądź nie kryjących swych sympatii lewicowych, a wybitne wzory — w teatrze rosyjskim. Dla Siedleckiego był to wystarczający powód niechęci i wielka reforma teatralna zaczęła mu się kojarzyć już tylko z czymś w rodzaju propagandy komunistycznej.

W tym wszystkim wykazywał albo daleko idącą nieznamość przedmiotu sporu, albo też celowo nie przyjmował pewnych faktów do wiadomości. Przykładem może być jego stanowisko podczas strajku generalnego aktorów w roku 1931 i jego stosunek tak do aktorów, jak autora proklamacji — Leona Schillera: „Zatarg między Zaspem a Związkiem Dyrektorów Scen ujawnił naraz i najniespodziewaniej rzecz, o której nikomu się nie śniło: oto większość warstwy aktorskiej ustami p. Schillera wypowiedziała się jako zwolenniczka wywrotowych haseł polityczno-społecznych. Zaleciały akcenty o posmaku bolszewickim. Nie mamy prawa twierdzić, że p. Schiller nadużył moralnego mandatu, głosząc, że mówi w imieniu »większości aktorstwa polskiego« — nie mamy tego prawa, bo dotychczas znikąd, z żadnego ugrupowania artystów teatralnych nie ujawnił się protest przeciwko sowietyzującej grandilokwencji p. Schillera.”

Ciągła jednak troska o polski repertuar na scenach warszawskich, o wielki repertuar Teatru Narodowego i jego

obowiązki wobec kultury teatralnej kraju, wytrwale towarzyszenie krytyczne polskiej dramaturgii współczesnej (niezależnie od stosunku do repertuaru użytkowego i do dramaturgii, którą zwalczał czy „oceniał” z pobudek dalekich od obiektywizmu), niepoślednie rzemiosło krytyczne — pozostaną głównymi zasługami Siedleckiego jako recenzenta „Kurieru Warszawskiego”. A to starczy na zapewnienie mu miejsca w dziejach krytyki teatralnej w Polsce.

Bożena Frankowska

„WINO, KOBIETA I DANCING” KIEDRZYŃSKIEGO

Stefan Kiedrzyński jest tak mocnym talentem, tyle ma w sobie nieprzebranego żywiołu twórczego, że wytrzyma wszelkie krytyczne uwagi. A więc:

Niemal we wszystkich jego utworach wyczuwać się daje pewien wewnętrzny przerost. Dialogi jego prawie zawsze są napęczniałe zbędnym nieraz słowem, jakby tu i ówdzie porozbiegane na boki; porozbiegane w kierunku „aforyzmów na brawo”. Wrażliwy słuchacz doznaje uczucia, jakby szedł spacerem z małym dzieckiem: idą ścieżką wśród pól, należytą marszrutą, ale oto dziecko zobaczyło piękny kwiatuśzek w pszenicy, hajda po kwiatuśzek! Czyli niepotrzebne zatrzymanie się w pochodzie — no i stratowane zboże. Kwiatuśzek jest nieraz naprawdę ładny, ale naturalna marszruta skrzywiona i szkoda tego zboża, jakim jest w sztuce dobrze prowadzona akcja.

To samo, co z dialogiem, bywa też u Kiedrzyńskiego z sytuacjami akcji, to samo też z psychologią figur. Ten sam przerost i to samo porozpędzanie się. Niejedna scena Kiedrzyńskiego zyskałaby na wrażeniu, gdyby była bardziej ściągnięta w czasie, a niekiedy powściągliwsza w efekcie. Nad wieloma „i” w tych scenach ciążyą dwie albo trzy kropki. Taki np. jest finał aktu drugiego w *Winie, kobiecie i dancingu*.

A jakie z tej żywiołowości i z tego rozmachu mogą wynikać przeoczenia, najlepszym np. dowodem stosunek autora do bohatera wczorajszej komedii, do Kazimierza Wareńskiego. Młodzian ten — z lekkomyślności co prawda — ale

puszcza się na fałszerstwo listu. Autor *Wina, kobiety i dancingu* jakby nie dostrzega tego, przeocza, że tak drażniący moralnie motyw musi przejść przez artystyczną ekspiację, że kompozycja sztuki musi znaleźć szereg chwil w akcji, w których ten Kazimierz odbędzie proces psychicznego przecierpienia czynu. W *Winie, kobiecie i dancingu* Kazimierz tylko się boi, by sprawka nie wyszła na jaw, a gdy już wyszła — gładko, filuteryjnie wyłgiwa się. Oto jeden z przykładów tej jakiejś artystycznej szorstkości, jaką od czasu do czasu możemy napotkać w sztukach Kiedrzyńskiego, a która sprawia, że autor jakby nie czuje, że figury jego utworów w pewnych momentach stoją poniżej jego intencji, poniżej w znaczeniu czy to etyki, czy swojej sfery, czy przeciętnego poziomu smaku, że wymykają się ze swego założenia psychologicznego.

Na ogół wzięwszy — wszystko to drobiazgi, bo baczniejsza korektura może każdą z takich omyłek łatwo usunąć. Wydaje mi się natomiast, że w temperamentie Kiedrzyńskiego spoczywa jeszcze ważniejsza, bo organiczna zawada do tworzenia prawdziwej komedii. Autor *Wina, kobiety i dancingu* nie jest amatorem człowieka. Nie ma do człowieka smakoszostwa. Nie ma w jego twórczości należytej ciepłoty, ciepłoty łona macierzyńskiego — tych 37° — w której się grzeje płód, poczciwiec czy niecnota — to wszystko jedno. Ludzie Kiedrzyńskiego przez 9 wstępnych miesięcy swego żywota noszeni byli nie w łonie matki, lecz wprost w zakładzie wychowawczym, czasem w domu poprawczym. Toteż powstaje dziwny paradoks: Kiedrzyński, z usposobienia moralista, ma jakąś obojętność dla figur moralnie dodatnich, artystycznie są one niemal zawsze w jego komediach czymś sztucznym. Pasjonuje się dopiero do ujemności, ale pasjonuje się moralistycznie, nie komediopisarcko. To, co jest rdzeniem komedii: uczucie — jest w tych komediach raczej elementem dialektycznym. Ludzie jego mówią i rozumują na temat swych wzruszeń, nie żyją wzruszeniami.

Wszystko to tak, a jednak — stara zrzędziocho, krytyko, musisz przyznać, że Kiedrzyński jest jednym z najżywotniejszych komediopisarzy, jakich kiedykolwiek mieliśmy. Gdziekolwiek ukaże się jego sztuka, czy w Polsce, czy za granicą — zdobywa sobie salę widzów. Bierze publiczność. Komедie jego doznają żywego powodzenia nawet w środowiskach niechętnych Polakowi. Wszystko to dowodzi, że w dziełach Kiedrzyńskiego musi tkwić jakiś zasób zalet, stokrotnie przeważających wszelkie usterki i braki. I nie trudno wskazać, w czym tkwi to źródło zalet i żywotności.

Nie ma bodaj u nas drugiego pisarza, którego twórczość niosłaby ze sobą [takie] bogactwo witamin w przyrodzonym swym organizmie. Nawet jego figury mogą być pozornie pozbawione krwi, a jednak sztuka jego jest pełna życia: może kogoś z widzów drażnić, ale porusza i przykuwa uwagę, wywołuje jakieś ożywcze drgnienia. Z aktu na akt czeka się z zaciekawieniem, jaki rozwój przyjmą wypadki.

Nie ma też bodaj drugiego u nas komediopisarza, który by tak czuł scenę. Nie to mam na myśli, by sztuki jego miały ten przepisowy mechanizm sceniczności, lecz mam na myśli ów nieuchwytny dar zamalowywania sceny nieomylną kolorystyką zdarzeń, jak dobry majster-malarz nieomylnie kładzie dany kolor w danym punkcie obrazu. U Kiedrzyńskiego gama farb scenicznych ma zawsze należyte natężenie i należyte oświetlenie, toteż gdy zdarzy mu się szczęśliwy moment twórczy, potrafi napisać komedię, dochodzącą do szczybla doskonałości, jak np. *Czysty interes*.

Wino, kobieta i dancing — jak wszystkie w ogóle komedie Kiedrzyńskiego — jest porachunkiem z dzisiejszością. Bierze się tu autor za bary z obyczajowością współczesnego człowieka, z powojenną lekkomyślnością obyczajów, z żądzą użycia, z niepamięcią o tym, co stanowić powinno nasze istotne zadanie życia i odpowiedzialności za życie. Walka autora z bezceństwem odbywa się bez rękawiczek. Walka, to walka. I tu nie można nie stanąć twardo po stronie Kied-

rzyńskiego. Nie można nie podtrzymać uznaniem jego cywilnej odwagi. Albowiem dziś bezceństwo nazwać bezceństwem, to znaczy mieć taką samą odwagę, jak za dni Galileusza powiedzieć, że ziemia się rusza.

Sztukę grano na swój sposób dobrze, dość stwierdzić, że główne role wykonywali tacy znakomici artyści, jak np.: Kamińska, Mazarekówna, Maszyński, Fritsche, Łuszczewski. Ale wydaje mi się, że ton reżyserski powinien być inny. Komedie taką, jak *Wino, kobieta i dancing* należy raczej przyciszać. Ona ma swoją przyrodzoną donośność głosu. Gdy ją wpuścimy w tubę, staje się krzykiem.

Stefan Kiedrzyński, *Wino, kobieta i dancing*. Komedja w 3 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Polski, 8 IV 1926. „Kurier Warszawski”, 9 IV 1926, nr 97.

PO POLSKIEJ PREMIERZE — W TEATRZE POLSKIM

Witaliśmy niedawno nową komedię Kiedrzyńskiego w Teatrze Polskim. Nie sposób nie zwrócić uwagi, że od początku sezonu, więc od września, więc w przeciągu ośmiu miesięcy była to pierwsza premiera polska na tej scenie. Jeśli mnie pamięć nie zawodzi, poprzedziło ją siedem sztuk obcego repertuaru. Stosunek rodzimej twórczości do obcej = 1 : 7.

Czy brakuje sztuk polskich? Chyba nie. Rozpatrzmy choćby żelazny kapitał repertuaru polskiego: Słowacki, Wyspiański, Fredro, Bliziński, Korzeniowski. Kto nieuprzedzony, ten musi przyznać, że już z tych pięciu autorów jednego można śmiało dać w ciągu sezonu. A przecież na nich kapitał ów nie kończy się. Trochę inicjatywy repertuarowej, trochę pomysłowości w sposobie inscenizacyjnym, a kto wie,

czy któraś z tragedii Szujskiego nie okazałaby się żywotną. A Feliński? — A znowu w dziedzinie lekkiego repertuaru: Bałucki, Abrahamowicz, Ruszkowski i Dobrzański. Zanim Kotarbiński w Krakowie wystawił *Złotą czaszkę*, *Kordiana*, *Sen srebrny Salomei*, *Księdza Marka* — cały ten Słowacki uchodził dogmatycznie za niescenicznego, za niemożliwego do wprowadzenia na scenę. Przyszedł człowiek odważny, obdarzony czuciem poetyckim, umiejętną dał tym dziełom instrumentację sceniczną — i okazało się, że dawny dogmat dykcji teatralnej był po prostu głuchotą. *Kordian* i *Ksiądz Marek* dzięki Kotarbińskiemu nie tylko mogły być grane — ale nawet nieraz ratowały kasę. Zdaje się nawet, że właśnie w Teatrze Polskim w Warszawie...

Czy brakuje dzisiejszych sztuk polskich?

Teatr Narodowy przez dwa lata swego istnienia żyje niemal wyłącznie repertuarem rodzimym. W sezonie obecnym zwłaszcza, poza *Faustem*, nie widzieliśmy ani jednej sztuki obcej. A z polskich, poza *Damami i huzarami*, sztuki wyłącznie autorów żyjących: Brończyka, Szaniawskiego, Zegadłowicza, Rączkowskiego, Morstina, Grubińskiego. W próbach sztuka Erbena i Kaweckiego. Istnieje więc dorobek polski w dramatópisarstwie. O ile wiem, niektórzy autorzy od półtora roku czekają na swoją kolej.

Teatr im. Bogusławskiego, przy trzech obcych sztukach (Szekspir, Labiche i Gogol) dał dotychczas dwie polskie: *Achilleidę* i *Różę*, a w przygotowaniu *Nie-Boska komedia*. Nawet Teatr Letni zerwał z zadawnionym gustem dawania cudzoziemszczyzny li tylko. W przeciągu dwunastu miesięcy słyszeliśmy tu jednak cztery sztuki polskie, a piąta (Rackiego) — na wokandzie. Są więc sztuki polskie.

Ale teatr nie tylko duchem żyje. „Chleba naszego powszedniego” — oto werset, niewidzialnymi głoskami wypisany na wszystkich kasach teatralnych. Sztuki muszą mieć powodzenie kasowe, by teatr istniał. Więc może tu szukać niechęci dyr. Szyfmana do repertuaru polskiego? Przypusz-

czam, że tak. Domyślam się, że dyr. Szyfman nie wierzy w kasowość sztuk polskich. I gdy raz dojdziemy do tego punktu w dyskusji, wszystkie nasze racje muszą się stać częścią gadaniną.

Dyr. Szyfman prowadzi teatry na własny rachunek, na własne ryzyko. Żadnych subwencji nie ma. Dotkliwy podatek od widowisk opłaca. Gdy przyjdzie pierwszy lub piętnasty miesiąc, a kasa nie będzie miała na opłacenie gaź aktorom, służbie technicznej, na należność dostawcom itd., wówczas i najszczytniejsza ideologia nie poradzi. Choćby wszyscy aktorzy podzielali moje zapatrywania o powinności grania sztuk polskich, żaden z nich nie zgodzi się wziąć niniejszego felietonu zamiast należnych 5 złotych. Taki to w ogóle los ideologii.

Powstaje jednak pytanie, czy dyrekcja Teatru Polskiego nie pozostaje w jakimś błędzie, gdy boi się kasowości sztuk polskich? Wszakże obecnie jej własne codzienne komunikaty stwierdzają, że na *Winie, kobiecie i dancingu* sala widzów bywa „wypełniona po brzegi”. Ten malowniczy obraz powinien uśmierzyć uprzedzenia. Odpowie mi na to dyr. Szyfman, że kilka sztuk polskich w Narodowym padło. Replika: kilka sztuk obcych w Polskim i Małym — również padło. Padł nawet Pirandello, bożyszcze publiczności. Zwróć też uwagę: największym sukcesem kasowym, jaki miały w sezonie obecnym wszystkie teatry stolicy — była i jest *Róża Żeromskiego*, a więc utwór polski.

Ale nawet i te dowody nie mogą obowiązywać dyr. Szyfmana. Kto, tak jak on, finansowo odpowiada za instytucję, tyłu ludzi żywiącą, ten musi mieć swoje własne przekonanie wewnętrzne, nie zewnętrzne dowody. Bez współczynnika przekonania nie można owocnie pracować. Robota powstaje chwiejna. Przekonanie, intuicja, posmak atmosfery warszawskiej widocznie ostrzegają Teatr Polski, że lepiej jest nie zapędzać się w polskość repertuaru.

O tym to właśnie posmaku naszej atmosfery będę mówił

w następnych artykułach. Dziś tylko jeszcze krótki wstęp do nich. Anegdota, ale autentyczna.

Przed piętnastu laty pytałem śp. Ludwika Śliwińskiego, ówczesnego dyrektora Farsy, dlaczego z taką zasadniczością unika wystawienia krotoczwil polskich, dlaczego grywa wyłącznie sztuki obce? Śliwiński nigdy nie odpowiadał natychmiast. Pomyślał chwilę, wreszcie wynurzył się:

— Widzi pan, gdy ja wystawiam Bissona, Feydeau lub Vebera, to z góry mam pewność, że żaden z nich nigdy, w niczym nikomu nie naraził się — w Warszawie...

„Kurier Warszawski”, 20 IV 1926, nr 103.

PRZED „NIE-BOSKĄ KOMEDIĄ” W TEATRZE IM. BOGUSŁAWSKIEGO

Słyszałem już głosy, zadające pytanie: czy odpowiednią wybrano chwilę do wystawienia *Nie-Boskiej komedii*? * Czy nie zanadto podniecająca dziś będzie treść tego poematu, z takim nieubłaganym jasnowidzeniem ukazującego fatalizm społeczeństwa, mającego u góry niedołęstwo, a w podziemiach nienawiść?

Waga tego zaniepokojonego pytania obciąża się dodatkowo wiadomościami, płynącymi z kulis Teatru Bogusławskiego, jakoby żadna eksperymetów reżyseria postanowiła epokę przenieść w dzisiejsze czasy, dla uwydatnienia niezmiennie aktualnej treści dzieła Krasińskiego.

* Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Poemat dramatyczny w 4 częściach. Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Wincetego Drabika. Muzyka Jana Maklakiewicza. Teatr im. Bogusławskiego, 11 VI 1926.

Co do tego pomysłu reżyserskiego — jeżeli takim on jest istotnie — to można powiedzieć, że jest on nonsensem artystycznym — i tylko tyle. Jeżeliby reżyser nie czuł, że lata trzydzieste zeszłego stulecia i romantyzm są integralnym składnikiem ducha *Nie-Boskiej komedii* — to dałby dowód, że w ogóle żadnego czucia nie posiada, że na ślepo imituje tępe wysiłki rozmaitych nowatorów teatralnych, usiłujących widowiska przemieniać w dziwowiska dla skokainizowanych nerwów powojennego przesytu, który z zupełnego barbarzyństwa równymi nogami skoczył w zblazowanie.

Jak się tedy rzekło, zmodernizowanie *Nie-Boskiej komedii* może wywoływać spór artystyczny, ale się w niczym nie przyczyni do podniecenia namiętności. Pozostaje więc zagadnienie: czy należało wystawiać *Nie-Boską* w ogóle? W smokingach czy romantycznych płaszczach — to już rzecz drugorzędna.

Jeżeli w Teatrze Bogusławskiego ujrzymy *Nie-Boską komedię* Krasieńskiego, to żadnych obaw nie ma. Jeżeli nam sprezentują *Nie-Boską komedię* p. Schillera lub p. Zelwerowicza — to już nikt skutków moralnych przewidzieć nie może.

Nie-Boska komedia Krasieńskiego jest dziełem wielkiej poezji. Nie ma bodaj ani jednego utworu wielkiej poezji, który by mógł być środkiem agitacyjnym na jedną czy drugą stronę. Założeniem dzieł wielkiej poezji jest ta wysokość spojrzenia, z której jednakowo sprawiedliwie obejmuje się wszystko, co ludzkie. *Nie-Boska komedia* nie jest rzeczni-kiem rewolucyjności, ale nie jest też adwokatem „burżuazji”. Ukazuje bez pasji, bez nienawiści ślepe żywioły proletariackości, ukazuje też niemoc, zniedołężnienie i stchórzenie warstw posiadających. Pośrodku między jednym elementem a drugim — świat przywódców i zapaleńców rewolucji. Nie wyidealizowane, ale i nie oczernione postaci Pankracych i Leonardów. Pokazuje wreszcie w wieszczym przeczu-

ciu świat tych, którzy są ukrytym mechanizmem, a nie zaangażowaną w niebezpieczeństwo częścią wywrotu — świat, który się u Krasińskiego nazywa „chórem wychrztów”.

Można powiedzieć, że z przyrodniczym obiektywizmem odmierzył Krasiński wzajemne siły i proporcje, z matematyczną precyzją ukazał, do jakich kataklizmów, do jakiego wyzbycia się człowieczeństwa doprowadzić można masy, tłum, ulicę, gdy raz się je rozjuszy, gdy się je chce użyć dla przeprowadzenia rewolucji, wszystko jedno w imię jakich haseł poczętej.

Dzieło Krasińskiego, wiernie oddane, w niczym jego intencji nie krzywiące, żadnej strony jego myśli nie fałszujące — może być tylko pożytkiem, nauką. Tak dla lewicy, jak i dla prawicy.

Kierownicy Teatru im. Bogusławskiego wybaczą mi jednak, że z góry, *in blanco*, na kredyt nie mogę ufać, iż potrafią się wstrzymać od sfalszowania Krasińskiego.

Zarówno p. Schiller, jak p. Zelwerowicz, są wyznawcami tej teorii artystycznej, wedle której dzieło autora jest tylko kanwą, na której inscenizator ma prawo dziergać swój własny rysunek, choćby krańcowo niezgodny z intencjami autora. Widzieliśmy próbę tego dziergania choćby na *Cyryliku sewilskim*. Nie chcę wchodzić w socjalno-polityczne zapatrywania kierowników Teatru im. Bogusławskiego, ale pewne próby przemycenia pewnych tak drastycznych, że aż żakowskich pomysłów „przeciwklerykalnych” na pierwszych przedstawieniach *Jak wam się podoba* upoważniają nas do obawy, że to, co u Krasińskiego jest obiektywizmem, może w ich interpretacji stać się lewicową propagandą.

Każdy reżyser — nie trzeba na to być geniuszem perfidii — potrafi wyidealizować Pankracego i Leonarda, stuszować scenę przechrztów, a dziką orgię wyzutych z człowieczeństwa tłumów uczynić sympatyczną sielanką. Każdy reżyser może Okopy Świętej Trójcy, więc tych, co dziś odpowiadają pojęciu „burżuazji”, przemienić w stado bałwa-

nów, gdy u Krasieńskiego są wyrazem tragizmu beziły i bezwoli. Wszystko zależy od reżysera.

Chciałbym gorąco dla reputacji artystycznej reżyserów Teatru im. Bogusławskiego i dla dobra chwili, w której żyjemy, by moje obawy okazały się płonnymi.

„Kurier Warszawski”, 4 VI 1926, nr 151.

„SEN SREBRNY SALOMEI” SŁOWACKIEGO

Dramat jest utworem Słowackiego, to mu już zapewnia klasę i skalę, zapewnia mu zwłaszcza piętno nieporównanej poetyckości. Inna rzecz atoli, gdy na *Sen srebrny Salomei* spojrzymy jako na dramat i gdy nań spojrzymy — ze sceny.

Powiedzieć więc trzeba przede wszystkim, że w tym romansie dramatycznym poza *Semenką* wszystkie inne figury działające mają nabrzmienie raczej komediowe i komediowy dech psychiczny, a los, w jaki ich rzuca ręka Słowackiego, dochodzi do tragizmu — powstaje więc nie wypełniony niczym przedział między gatunkiem dusz a gatunkiem zdarzeń. Przedział ów — w intencji Słowackiego — miała wypełnić warstwa metempsychiczna: przecucia, sny, światy telepatyczne itp., warstwa ta jednak nie zrosła się z akcją zewnętrzną; ilekroć wkracza na scenę, przywdziewa na siebie maskę raczej refleksyjności, stanowi pierwiastek uzupełnienia, nie współdziałania.

Słuchacz teatralny pozostaje ciągle w podwójnym nastawieniu uczucia. Zwłaszcza słuchacz — Polak. Rozgrywa się przed nim jedno z boleśniejszych przeżyć historycznych: dzieje rzezi humańskiej, a motor dramatyczny nie przestaje obracać się na koronkowej jakby transmisji miłostek i *marrivaudage'u*. Setki ludzi po stronie polskiej dają gar-

dła pod nożami ryzunów, setki Ukraińców idą na krwawy sąd regimentarski — a w wątku romansowym ciągle zagadnienie: przestanie być dziewczicą księżniczka, czy nią być nie przestanie? Nawet urocza, a patetyczna postać Wernyhory sprowadza się ostatecznie do tego zagadnienia, niewątpliwie ważnego dla księżniczki i jej tajemnego męża, Sawy — ale które tu, w pożogach narodów i w morzu krwi, dźwięczy dziwnym zgrzytem.

Znacznie poważniejszy ton daje romans drugiej pary, Salusi i Leona, ale i ich ślub czy zaręczyny, brane w chwili, kiedy przed kilkoma jeszcze minutami na tym samym miejscu wysyłano wyrokiem ludzi na miecz katowski, kiedy za oknami sali wyobraźnia nasza widzi straszną, okrutnie narysowaną pałubę gorejącego w zapalanej smole Semenki — te zaręczyny wśród zgonów, przy muzyce pogrzebnych dzwonów, w jękach i panice — przyprawiają o uczucie jakiegoś buntu przeciw tak pojętej scenie.

A jeżeli Słowackiemu szło o wywołanie takich właśnie wrażeń? Jeśli to było jego sposobem pokazania ostatniej wolnej generacji w Polsce przed drugiego rozbioru? Bardzo być może, iż poecie przyświecała idea takiej tragisatyry; naprowadzać nas może na ten domysł zwłaszcza powiedzenie Wernyhory: „Szczoz? ja batku? trup z trupami?!” — ale jeśli tak jest, to należy stwierdzić, że poza tym jednym odezwaniem się Wernyhory, tekst *Snu srebrnego* zapomniał zupełnie o idei autora, cały przeniesiony w inne raczej zagadnienia.

Zagadnień tych, o ile je możemy dojrzeć poprzez gąszcz cudownego wiersza — roi się w utworze sporo. Girlandą nieporównanego słowa opleciony rośnie tu problemat etyki, pojętej według nauki Towiańskiego; dołącza się do niego sentyment Ukrainy, tuż obok pasja demokratyzmu, jaki wypracowała nasza emigracja, wreszcie calderonizm, jako problemat już artystyczny.

Dziwnym trafem żaden z tych elementów nie stanowił dla

Słowackiego owego być albo nie być jego zawartości duchowej. Calderon to raczej odskocznia artystyczna do dalszych, innych, bardziej udatych od hiszpańskiego dramaturga wzlotów poetyckich. Towianizm mniej więcej to samo w zakresie filozoficznego ujęcia życia. Demokratyzm Słowackiego był pięknym, draperyjnym płaszczem, w którym zawsze chodził Słowacki-poeta, a nie Słowacki-obywatel, wreszcie Ukraina, którą tyle razy cudownie wyśpiewał niejako „na kredyt”, nigdy jej na oczy nie widziawszy i nie z nią nie mając wspólnego.

Czymże mamy zakończyć nasze pobieżne uwagi? Myślę, że tym:

Nie ma bodaj innego utworu, w którym by Słowacki dał podobny dowód genialności. Tak. Bo, gdy nawet spod pióra jego wyszedł dramat, który od podstaw jest skrzywiony, a w dalszym przebiegu swym roi się od błędów — to jednak pozostał utworem, którego się słucha z zapartym tchem. Mimo, że nie jest przypodchlebny dla uczucia polskiego. I nie tylko dla magii wiersza słucha go się gorączkowo. Poza słowem jest tu jeszcze ta Bogu wydarta zdolność stwarzania prawdziwych ludzi. W błędach konstrukcji żyją prawdziwe serca. I co chwila serce słuchacza chwyta jakieś drgnienie najcudowniejsze, jakiś moment najistotniejszy serca Salusi, Regimentarza, Semenki, Księżniczki, Wernyhory. Ten *Sen srebrny* żyje, działa, entuzjazmuje.

Nie będąc się rozwodził nad wykonaniem. Czy nie dość napisać, że czoło aktorstwa polskiego: Solski, Frenkiel, Węgrzyn, Leszczyński, Brydziński, Zahorska — oddali kulturę swej sztuki na usługi dzieła. Salusię grała pani Gromnicka, z przejęciem, z pragnieniem wniknięcia we wszystkie cudowności tej gołębiej, „narcyzowej” duszyczki, tego dziewczęcia, w którym grzech nawet ma, rzekłbyś, skrzydła anielskie. Piękną postać Gruszczyńskiego dał p. Skarżyński. Niewdzięczną rolę Léona z talentem oddał nowo zaangażowany artysta, p. Alfred Szymański.

O dekoracjach Drabika będzie pisał nasz referent dzieła sztuki plastycznej. O reżyserii Trzczińskiego pisałem już w rannej notatce. Tu mu tylko złożę życzenia, by trudna, tyłoma przeszkodami najeżona w Warszawie praca teatralna nie zniechęciła jego energii, jego pomysłowości i jego niedzisiejszego ukochania sztuki.

Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*. Romans dramatyczny w 5 aktach. Układ sceniczny i reżyseria Teofila Trzczińskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 16 IX 1926. „Kurier Warszawski”, 17 IX 1926, nr 256.

„DZIEJE GRZECHU” ŻEROMSKIEGO

Pierwszy oklask przy otwartej widowni padł wczoraj wówczas, gdy poeta Jaśniach dzieciobójczyni Ewie Pobratymskiej wypowiada takie mniej więcej wskazania etyczne:

— Jeśli Napoleon wywiódł setki tysięcy ludzi na śmierć, to ty miałaś prawo zabić swoje dziecko.

Nie przypuszczam, aby siedzący w swej łoży dyrektor teatru nie drgnął w swoim sumieniu na pogłos brawa, w tym miejscu rozlegającego się. Nie przypuszczam, aby nie zrozumiał, że taka, jakiej mu dostarczono, przeróbka *Dziejów grzechu* w dzisiejszej atmosferze może się stać propagandą wywrotu moralnego.

Na kilka godzin przed podniesieniem się kurtyny do wczorajszych *Dziejów grzechu*, we Lwowie jakaś bojówka polityczna zamordowała kuratora okręgu szkolnego. Nie odosobniony wypadek: żyjemy wśród mordów. I w tym napięciu zdziczenia, w tym zezwierzęceniu instynktów, ze sceny teatru stołecznego pada „filozoficzne” uzasadnienie zła i podłości. Dyrektor teatru, człowiek tak kulturalny, jak dr Arnold Szyfman, chyba wie, jaką iskrą zapalną bywa słowo powiedziane w teatrze.

Nie rozwodziłbym się nad tym płytkim, doprawdy dzieciinnym powiedzeniem, gdyby ono w sztuce było odosobnione. Ale tam przecie się roi od takiej propagandki. Czego nie mógł zrobić inscenizator, tego dokonał reżyser. Czymże bo jest na przykład takie „ujęcie reżyserskie”, jak ta chwila, kiedy artystce każe się głęboko weprzeć wzrok w przestrzeń, zestrzelić się w nieruchomość poważnego, dostojnego skupienia i głosem szlachetnej wyznawczyni rzucić w publiczność: „Rodzina to na ogół ogromne świństwo!”

Czy tak podany aforyzm nie jest czymś w rodzaju propagandy? A przecież ja tylko wrywam pojedyncze przykłady z pasma przysmaków, jakimi raczy nas przeróbka *Dziejów grzechu*, a raczej odarcie powieści ze skóry, która u Żeromskiego przykrywa przykre brutalności pomysłu, doprowadzenie dzieła do szkieletu samych tylko potworności.

Na scenie moment, kiedy Pochroń zniewala Ewę; na scenie ohydna chwila, kiedy Pochroń policzkuje, wali, tłucze, kopie nogami Ewę, na scenie ten bestialski punkt kulminacyjny, kiedy Ewa morduje Szczerbica zastrzykiem kurary. Tu już nawet przez żadną sensacji publiczność przeszedł syk. Tu już inscenizatora spotkało rozczarowanie: nawet ta publiczność, która tak radośnie oklaskiwała moralność Jaśniacha, zawahała się. Obrzydzenie przeszło przez salę: kurtyna spadła, rozjaśniły się światła — i nikt nie miał odwagi dać konwencjonalnego nawet brawa. Odczucie ohydy przemogło.

Musieliśmy jednak rozpaczliwie schamieć, jeżeli teatr, który tyłoma zasługami kulturalnymi zapisał się w dziejach sztuki w Polsce, uważał za możliwe, a nawet wskazane dać stolicy kraju taką bolszewizację smaku, jaką jest przeróbka *Dziejów grzechu* na scenę.

Retorycznym zwrotem byłyby apel do dyrekcji, aby w imię swojej własnej przeszłości i przyszłości cofnęła natychmiast z repertuaru tę płamę artystyczną i ten niefortunny czyn obywatelski. Jeśli w samej publiczności i w pra-

się nie ma oporu na tę niepokojącą zniżkę cywilizacyjną, jaką jest niewątpliwie możliwość pokazania tego, co widzieliśmy, to oczywiście *Dzieje grzechu* pójdą, będą żyły, będą kwitły i będą się rozmnażały.

Artyści mi wybaczą, że tym razem o ich rzetelnej pracy nie będę pisał. Nie chcę ich nazwisk łączyć z momentem, który w historii sztuki teatralnej w Polsce nie powinien był istnieć.

Stefan Żeromski, *Dzieje grzechu*. 4 części, 43 sceny. Układ dramatyczny i inscenizacja Leona Schillera. Dekoracje Karola Frycza. Muzyka Jana Maklakiewicza. Teatr Polski, 19 X 1926. „Kurier Warszawski”, 20 X 1926, nr 289.

O GRANICE KRYTYKI TEATRALNEJ

W nielicznych głosach, pragnących podtrzymać żywot *Dziejów grzechu* p. L. Schillera na scenie Teatru Polskiego, przebija, mniej więcej, następujący punkt widzenia:

— Zupełnie nie rozumiemy, skąd powstają protesty przeciw tej sztuce? Dlaczego krytyka dopomina się o usunięcie jej z repertuaru? Wszakże już nieraz bywały w teatrach warszawskich chybione przedstawienia, a krytyka ograniczyła się do zwykłej nagany i na tym poprzestała.

Jeżeli z tych głosów odłączymy poszczególne pragnienia, aby nas właśnie takimi *Dziejami grzechu* karmić, czyli dezorganizować pojęcia społeczeństwa, to wśród dziwiących się pozostanie bardzo interesująca kategoria ludzi dobrej woli, ludzi, którzy by pragnęli za wszelką cenę utrzymać w masie ową ortodoksję estetyzmu, jaka tronowała w krytyce artystycznej przed trzydziestu, przed dwudziestu laty, a która dziś żywcem przypomina owych: Vauclina, Fromentela i Margrabiego z granych obecnie w Narodowym *Safandulów* Sardou. Czas bieży już aeroplanami, świat się wywrócił na

zręby, a ci zacni ludzie, jak się *anno domini* 1890 dowiedzieli, że „sztuka dla sztuki”, tak do dziś w tym świeżym odkryciu trwają. Szumi i przewala się na globie ziemskim od piekielnych nieraz *być albo nie być*; sztuka, jak wszystko, co ludzkie, musi się wciągnąć w herkulesową pracę twórczą człowieczeństwa, a oni swoje: „nie to ważne co, tylko — j a k”. Najkonieczniejsze dla naszej charakterystyki kulturalnej jest znowu to, że Vauclinów i Fromentelów estetyki najłatwiej znaleźć wśród najmłodszych. Najmłodszych latami lub młodszych ambicją tej rasy, która od najbliższego „wczoraj” odwracać się zwykła plecami.

Oni to przeważnie chcą wywalczyć prawo wystawienia takich sztuk, jak *Dzieje grzechu* p. L. Schillera. Oni się nie mogą pogodzić z krytyką, która operuje pozaartystycznymi normami sądu, czyli tym, co się ryczałtem nazywa u nich „wprowadzeniem polityki do sztuki”. Każda obrona moralności, obyczajowości, uczuć narodowych, a nawet — jak się w danym wypadku okazuje — dobrego smaku, podciągana bywa pod pojęcie „polityki”. O sztuce wolno mówić tylko z artystycznego stanowiska. Autor może w formie scen czy dialogów przeprowadzać dowolną propagandę, choćby polityczną właśnie, krytyka ma tylko prawo zastanowić się nad tym, czy to jest dobrze zrobione. Nic więcej.

Porozmawiajmy sobie, drodzy panowie!

Twierdzić, że „sztuka dla sztuki”? Pozwolę sobie powiedzieć, że to bożyszcze moich lat młodzieńczych jest największym absurdem, jaki w pojęciach artystycznych wypowiedziano na całej przestrzeni historycznej, od pierwszych kresek, w jaskiniach złobionych, zacząwszy. Nie wiem, czy w działalności ludzkiej jest jakikolwiek system poczynañ, który by był w takim stopniu, od dna s p o ł e c z n y m, jak nim jest sztuka. Jeżeli w tych właśnie jaskiniach troglodytów zjawiły się niezdarne podobizny rzeczy i zwierząt, to zjawiły się tylko dlatego, aby inni ludzie mogli widzieć, podziwiać i sądzić to, co grało w duszy jaskiniowego pro-

toplasty Rodina. Gdyby nie ta społeczna dźwignia — nie powstałoby nic w sztuce. Popęd twórczy zamierałby we wnętrzu mózgowym artysty, jak w więzieniu. Sztuka dla sztuki, to sztuka, tkwiąca w głowie, jako pomysł, projekt; z chwilą realizacji już jest sztuką dla innych ludzi. Nie tylko dlatego, że inni ludzie będą ją czytać, słyszeć, widzieć — lecz i dlatego, że w chwili tworzenia artysta czuje swe dzieło widziane, czytane lub słuchane. To czucie jest nieodłącznym *coefficientem* tworzenia. Bez „ludzi innych” nie ma sztuki. Oto dlaczego sztuka musi być sztuką dla ludzi, nie sztuką dla sztuki.

Z chwilą, gdy sztuka z natury swego istnienia oddaje się do dyspozycji ludzkich odczuwań i sądów, to jasną jest rzeczą, że nie można z góry stawiać przepisu, jakie mają być te sądy i odczuwania. Są one takie, jacy są ludzie. Jednych może zainteresować strona artystyczna, innych moralna, psychologiczno-twórcza, socjalna, wychowawcza itd. Nawet takie bezinteresowne igraszki ucuć, jak np. *Świecznik* Musseta, mogą być oceniane z punktu widzenia etycznego, społecznego, z punktu widzenia psychoznawczego, czy nawet... neurologicznego. Każdy sąd ma prawo bytu, bo każdy jest owocem zainteresowania. Jeśli taką różnorodność sądów, teoretycznie rzecz biorąc, może wywołać najzwyczajsza *play*, to cóż dopiero mówić o dziełach sztuki, które w substancji swojej niosą zagadnienia moralne, psychoznawcze, reformatorsko-socjalne, reformatorsko-polityczne? Tu już nie tylko może, lecz musi wystąpić sąd etyczny, społeczny lub polityczny. Tu już występować z hasłem ortodoksji artystycznej — to zaiste dzieciństwo.

Każde hasło artystyczne wypływa logicznie z ducha epoki. Hasło „sztuka dla sztuki” i cała ortodoksja estetyczna powstała w epoce, kiedy Europa oddychała kwietyzmem unormowanych stosunków. Była to niejako *régence* burżuazji. Pod bezchmurnym niebem dosytu powstawały rozmaite myślowe sielanki, a jedną z nich było *l'art pour l'art*. Nie wy-

trzymująca krytyki filozoficznej miała jednak pewne znaczenie rozwojowe dla sztuki i na swój sposób posunęła na przód pochod sztuki swoich czasów. Dziś czasy inne. Odezwały się wulkany, ziemia się trzęsie. Gdy świat w posadach się wali od trzęsienia ziemi, czas ratować swe istnienie, a nie wnikać w to, czy ziemia trzęsie się wedle reguł mechaniki, czy wbrew regułom. Gdy mi w teatrze pokazują sztukę destrukcyjną, deprawującą, dezorganizującą pojęcia — nie będę zastanawiał się, ile autor włożył pracy w tę dezorganizację, czy logicznie powiązał ogniwa destrukcji, z jaką maestrią skonstruował deprawację, to było dobre za czasów *régence*, dziś jest rok 1789, przeddzień Bastylli; co anarchię chce przygotowywać — to zwalczam ryczałem.

Nie chowam się z tym słowem: zwalczam. Nie chcę, aby najlepiej nawet skonstruowane niszczycielstwo mogło mieć prawo żywota. Gdy Konstantynopol Greków oblegały idące od Wschodu fale barbarzyństwa — legenda mówi — teologowie bizantyńscy zajęci byli tylko jednym: namiętą dysputą scholastyczną. Uprawiali sztukę dla sztuki. Wojska Murada wtargnęły do Konstantynopola i wyrznęły tych teologów, którzy może „zdziczeniem” nazywali przelewanie krwi w obronie ojczyzny. To zaprawdę takie „prymitywne” w porównaniu z finezją dysputy filozoficznej!

Nie chcemy być mnichami konstantynopolskimi. Barbarzyństwo i wywrót biją falą w nasze istnienie. Odkładamy *ad acta* finezje ortodoksyjne — idziemy na mury!

„Kurier Warszawski”, 25 X 1926, nr 294.

ŚWIĘTOSZKI I TRISSOTINY

Pisaliśmy niedawno o estetach-ortodoksach, ujmujących się za *Dziejami grzechu* p. L. Schillera. Zajmijmy się dzisiaj inną kategorią obrońców.

Oto w „Głosie Prawdy” p. Włodzimierz Jampolski z furją napada na nas wszystkich, którzyśmy się przeciwko tej sztuce opowiedzieli * — i tak kończy swoje wywody: „Wiadomo: najłatwiej gorszą się (państwo wybaczą) świnie”. Co za wytworny smak! Że ludziom o tej skali obyczajowej podoba się sztuka p. Schillera — nikogo to nie zadziwi.

A teraz kilka słów o wstydliwie bezimiennych notatkach ** „Kuriera Porannego”. Przede wszystkim dlaczego ta stała maska? Dlaczego ta wstydlivość, gdy się broni *Dziejów grzechu*? Dlaczego ta bezimiennność? Tadeusze Bezimienni mieli interesującą pozę w powieściach czasu Korzeniowskiego, ale bezimienny artykuł, zwłaszcza, gdy jest zwykłą napaścią? Czyżby bojaźń?

Chce się kryć, niech się kryje. Dla nas nie to ważne, kto pisze, lecz co pisze. Pisze zaś same rewelacyjne rzeczy.

Rewelacja pierwsza: „Publiczność na *Dziejach grzechu* grzmotem oklasków zmusza Pochronia niemal do bisowania sceny”. Nie dodaje autor — której. Jeśli sceny gwałtu — to winszuję Teatrowi Polskiemu klienteli, którą sobie ściągnął wystawieniem tej sztuki. Niesłusznie tylko bezimienny gentleman z „Kuriera Porannego” łączy ten sukces z naszymi artykułami. Pochronie nie czytają „Kuriera Warszawskiego”, bo nie w nim zajmującego dla siebie nie znajdują. Mają inną prasę.

Od *Dziejów grzechu*, *mal à propos* a z dziwną nerwowością, przechodzi p. Bezimienny do mojej osoby: „...ten rząd dusz, jaki p. Siedlecki usiłuje pochwytać, jest samozłudzeniem. Po pierwsze, rola, do której aspiruje, wymaga wysokich kwalifikacji moralnych, po wtóre smaku i miary. Nie można być felietonowym Jeremiaszem i Skargą od wiersza”.

* W. Jampolski, *Automatyzm oburzenia — cnotliwa kompania przeciw „Dziejom grzechu”*. „Głos Prawdy”, 24 X 1926.

** W nie podpisanym felietonie *Świątoszki* („Kurier Poranny”, 24 X 1926) Boy polemizował z wystąpieniem Grzymały (*Pod światło*, „Kurier Warszawski”, 23 X 1926).

Bardzo słusznie, ani słowa ująć. Można tylko dodać: zarówno moralność, jak i smak, jakich się od każdego pisarza wymaga, nie pozwalają nigdy posądzać przeciwnika, że wyznaje jakieś zasady dla pieniędzy, „od wiersza”. Zawsze trzeba wierzyć, że z przekonania się jest czy to „felietonowym Jeremiaszem”, czy obrońcą *Dziejów grzechu*. Kto w sobie tej postawy moralnej nie ma, ten tylko siebie kompromituje. Jest to przywarą gminu, czy ubogiego, czy z bogatego, że miarą oceny człowieka jest dlań pytanie: „ile też on zarabia?”. Nie wprowadzajmy tej przywary do krytyk literackich.

By udowodnić, że nie mam prawa zwalczać *Dziejów grzechu* p. L. Schillera, p. Bezimienny wykazuje, że mój dramat *Siostry* jest bardzo słabą sztuką. Zupełnie, jakby ktoś dowodził: Paweł może marnotrawić pieniądze, bo Gaweł jest blondynem.

Bardzo być może, że *Siostry* są najslabszą sztuką ze wszystkich istniejących sztuk w Polsce — nie odbiera mi to prawa zwalczania sztuk *s z k o d l i w y c h*. Jakaś recenzja wileńska, którą p. Bezimienny przytacza, ani słowem nie wspomina, czy w *Siostrach* jest choćby cień tych potworności, które dyrekcja Teatru Polskiego musiała po premierze usunąć z *Dziejów grzechu* p. L. Schillera. I nikt *Siostrą* takich podobieństw nie wykaże. Że tylko dwa razy (?!) były grane? No więc tym lepiej: mniej zarobiłem „od wiersza”.

A teraz, na zakończenie: o tytule tej pełnej humoru notatki. *Świętoszki*? P. Bezimienny zachowuje widocznie incognito nawet wobec swoich kolegów redakcyjnych. Gdyby nie to, poszedłby był ze swym artykułem do znanego współpracownika „Kurier Porannego”, p. Tadeusza Boy-Żeleńskiego, a ten, jako tłumacz i komentator Molierowskiego *Świętoszka*, wytłumaczyłby mu, że niemądrą i nieprzyzwoitą rzeczą jest dopatrywać się tartufferii w moich właśnie artykułach o *Dziejach grzechu*.

Gdyby p. Bezimienny nie krył się przed Boyem, ten, jako tłumacz i entuzjasta Beaumarchais'go, przypomniałby mu, jakie ten znawca ludzi miał uczucia dla wszystkich, co aluzyjkami chcą rozpowszechnić złą sławę o bliźnich, np. puszczaniem *bons mots*: „Jeremiasz i Skarga od wiersza”.

Boy, tłumacz i czciciel Montaigne'a, uosobienia rozważli, pouczyłby p. Bezimiennego, że chyba megalomanią jest wpadać w gniew za usłyszane spokojne i w niczym nie ubliżające uwagi. Boy, tłumacz *Uczonych białogłów*, dałby mu pouczające ostrzeżenie figurą Trissotina, który sporu literackiego nie umie nie przenieść na grunt osobisty i tym się humorystycznie unieśmiertelnia. P. Tadeusz Żeleński, który nie tak dawno temu wyznawał przed narodem, od ilu to set lat jest szlachcicem, jako taki powiedziałby też na pewno p. Bezimiennemu, że gdy się występuje z podobnymi artykułami, jak *Świętoszki*, to ot, dobry obyczaj każe podpisać się nazwiskiem — i że późniejsze, pod naciskiem z zewnątrz, odślonienie przyłbicy już sprawy nie ratuje.

Kolega po smaku p. Bezimiennego, p. Włodzimierz Jampolski, od którego artykuł zaczęliśmy, nie skrywa się. Może mu Boy poradził.

P.S. W dzisiejszym numerze „Kuriera Porannego” tenże p. Bezimienny długo a mętnie rozwodzi się znowu nade mną z powodu moich wczorajszych rozważań.* Boli mnie to trochę, że „Kurier Poranny” stał się organem mojej osoby — ale więcej mnie boli, że tacy autorowie, jak p. Bezimienny, są takimi ignorantami w sprawach ogólnie obowiązującego wykształcenia historycznego.

„Kurier Warszawski”, 26 X 1926, nr 295.

* *Bastylią Grzymały* („Kurier Poranny”, 26 X 1926) — replika Boya na felieton Grzymały *O granice krytyki teatralnej*. Polemikę zakończyła notatka Boya pt. *Bezimiennność* („Kurier Poranny”, 27 X 1926).

„KLĄTWA” WYSPIAŃSKIEGO

Aż do wczoraj nigdy na scenie nie widziałem *Klątwy*; z tekstu książkowego odgadywałem (na to jedno pozwala zawsze tekst książkowy) — odgadywałem Sofoklesowe napięcie części pierwszej, spłot najpiękniejszego liryzmu z pewnym chłodem w części drugiej, wreszcie grozę, raczej już teatralną niż dramatyczną — w części trzeciej; grozę, budowaną na modłę raczej opery, na arie, sola i chóry, grozę stale wydaną na niebezpieczne pytania: dlaczego ksiądz co chwila zrywa się z panicznym okrzykiem: „ratować nie-szczęśnych, co tam goreją na stosie!” — i pozostaje na miejscu, nie pędzi na ugór za wieś, gdzie stos goreje? dlaczego pozostaje na scenie — i m ó w i?

Dramaty Wyspiańskiego w ogóle pisane są jakby przez spółkę: poety z reżyserem — i niemal zawsze z pominięciem trzeciego spółnika: dramatopisarza-technika. Być może, że przywołanie tego trzeciego spółnika ocaliłoby *Klątwę* jako dramat (nie — jako poemat i jako — widowisko) od zasadniczego błędu, jakim w sztuce tej jest stosunek księdza do zagadnienia dzieci nieślubnych. Ksiądz w *Klątwie* z antyteologicznym uporem utrzymuje, że dziecko nieślubne nie może być zbawione! — i na tej herezji rośnie dramat.

Poza ramy przygodnej recenzji i poza potrzebę doraźnej krytyki wychodziłoby wyjaśnienie, skąd w Wyspiańskim powstała taka koncepcja, jakie życiowe obserwacje i interpretacje doprowadziły go do posępnego tematu *Klątwy*, skąd się w dramacie wziął ksiądz do tyła niekatolicki, do jakiego stopnia jest on tu niejako „funkcją zastępczą”, kogo Wyspiański w myślach podstawiał — nie bez udręki wewnętrznej — pod tę postać; jakie akty sumienia i wrodzonej Wyspiańskiemu ascezy mogły doprowadzić do średnio-wiecznego uchwytu problemów: grzechu i ofiary całopalnej, jako ekspiacji.

Sofokles i osobiste przeżycia, intelektualizm hellenoznawczy i zabita deskami od świata archaiczna wioszczyna galicyjska Gręboszów, z którą Wyspiański się zżył; wniknięcie, ale wniknięcie do dna w psychę ludu, rozeznanie w ludzie tych wszystkich pierwiastków twardego mistycyzmu, które uchodzą uwagi polityków i socjologów, wreszcie zainteresowanie się prądródlami lechickimi, pogańskimi duszy polskiej, więc np. chęć pokazania, jak nawet ksiądz, z ludu wyrosły, w momentach decydujących życia musi się stać pierwotnym człowiekiem, niemal poganinem (!) — cały ten, słowem, splot: estetyki, przeżyć tragicznych własnych, folkloru i poetycko-politycznej ideologii — oto podłoże, na którym rósł temat *Kłątwy*, temat, który może wbrew świadomym założeniom myślowym autora, ale za to z przedziwną zgodą z czuciem artystycznym poety — ostatecznego sensu nabiera tylko wtedy, gdy nastrój czytelnika albo ujęcie reżysera przeniosą go w koloryt czasów zamierzchłych, w epokę, niezbyt odbiegającą od pogańskich buntów Maśława. Tam właściwie dopiero *Kłątwa* jest u siebie w domu.

Za arcydzieło intuicji reżyserskiej p. Węgielki uważam to, że od pierwszych scen umiał on *Kłątwie* nadać ton tej właśnie pierwotności, zamierzchłości, antyczności. Tłumy, które w akcję wprowadza, zbiór ekstatyków, kalek, widm ludzkich usadza od razu naszą myśl w erę biczowników, włosienic, zachwyceń mistycznych, stygmatów. Od pierwszych scen dramat stanął na właściwym gruncie.

Tak samo świetnie prowadzone były role. Ludzie *Kłątwy* wchodzą na scenę, obarczeni najpowszedniejszymi troskami dnia, sprawami gospodarskiego interesu, troskami zawodowymi — i z tych trosk, z tych spraw, nie odrywając się od nich, zaczynają rosnać, dosięgać rozbolełymi sercami wyżyn nieba i prągłębi piekła. Rosną i głębią się cierpieniem. To właśnie przeprowadził reżyser wczorajszej *Kłątwy*. Można sobie wyobrazić kunsztowniejsze kreacje Księdza, Młodej lub Matki, ale trudno bodaj o szlachetniej-

szy współdzwięk cierpienia, o szersze przeżycie bólów, struchleń duchowych, rozpaczy, kamieniejącej w postanowienia ponadludzkie.

Rola Księdza była zwrotnym etapem w karierze artystycznej młodego artysty, p. Maliszewskiego. Zyskaliśmy nową siłę w zakresie ról tragicznych. Zapisujemy to czym prędzej w rubrykę dochodu polskiej twórczości teatralnej. Pani Żmijewska — może inna plastycznie od tej Młodej, którą sobie wyobrażał Wyspiański, dała jednak całość w ujęciu nie przeinaczoną duszy tego człowieka, którego krwią swą serdeczną poeta przenosił z życia do sztuki. Potężne akcenty dramatu wniósł p. Buszyński w postać Pustelnika. Może nieco chłodna wewnątrz, ale bardzo artystyczna była postać Matki w interpretacji p. Kuniny. Nie można też pominąć wysiłku artystycznego pp. Machalskiego (Sołtys), Serwińskiego (Parobek), a zwłaszcza p. Życzkowskiej, jako Dziewki. Jeśli zaś idzie o klasę gry aktorskiej, to pozwoliłbym sobie na czele całego wczorajszego zespołu postawić p. Boneckiego, odtwarzającego rolę Dzwonnika. Przez żadną może rolę nie przeszedł tak w pełni duch utworu, jak przez ten epizod.

Na zakończenie słówko o dekoracji. Być może, że jako obraz, jako malowidło samo w sobie, była ona czymś bardzo wartościowym, być może, że doskonale odpowiada dzisiejszemu postulatowi: „byle inaczej!” — ale niech mi wolno będzie rzucić jedną uwagę.

Inscenizatorom czy to *Achilleidy*, czy *Kłatwy*, zapewne jest wiadomo, że autor tych sztuk był nie tylko poetą, lecz i malarzem. Nie tylko portrecistą, lecz i dekoratorem teatralnym. Na moje zrozumienie rzeczy, co najmniej nie gorszym od dzisiejszych dekoratorów. Jeśli więc ten dekorator zostawia idealnie wyrazisty opis, jaką powinna być dekoracja jego w *l a s n e j Kłatwy*, to zapewne wiedział, dlaczego ten dramat w takiej dekoracji najlepiej się wyda, dlaczego w tej dekoracji drzwi mają być drzwiami, a nie wymysłem,

dłaczego przed domem ma być ogródek, a nie arkady monumentalnego klasztoru, dlaczego, słowem, jego plan sceniczny zrasta się z dziełem, a inny będzie tylko niepotrzebną przezornością. Wystawiając *Cyrulika Sewilskiego* w domach bez dachu z *Kulawego diabła* możecie ostatecznie zasłonić się twierdzeniem, że Beaumarchais sam by nie wiedział, co to jest dekoracja „jako taka”, ale Wyspiański — uwierzcie to — znał się na dekoracjach w teatrze. Stare to, co on tworzył? Zróbcie nam to ustępstwo i dajcie stary smak. Sztuka nie jest *robe-culotte*, ażeby co sezon musiała mieć nowy żurnal.

Stanisław Wyspiański, *Klątwa*. Tragedia w 3 odsłonach. Reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 28 X 1926. „Kurier Warszawski”, 29 X 1926, nr 298.

„UŚMIECH LOSU” PERZYŃSKIEGO

Inny to już jest Perzyński! Perzyński, któregośmy znali na dystansie między *Sławnym człowiekiem* a *Polityką*, to była podróż dandysa z wagabundą. Pisał powieści, nowele, komedie niejako z zachcianki. Były one dobre, nieraz bardzo dobre, nie brakowało świetnych, bo ich autor od pierwszego napisanego swego wiersza okazał się talentem, jednym z największych w swoim pokoleniu; nikt z jego rówieśników nie miał w przybliżeniu nawet takiej rasy artystycznej, jak on; każde jego zdanie układało się we wdzięk i w dowcip w takim samym sposobie, jak każdy podrzut głowy konia arabskiego układa się w harmonijną linię. Ale temu folblutowi literatury było właściwie niemal obojętne, po jakich drogach czy bezdrożach pomyka; byle oko nacieszyć widzianym komizmem mijającej rzeczywistości! Wpatrywał się radośnie w ucieszność ludzi i zdarzeń, rozmyślał

nad nimi swoim mądrym uśmiechem; o swojej zabawie opowiadał nam *Lekkomyślną siostrą, Aszantką, Michalikiem z PPS, Dziejami Józefa, Łutem szczęścia, Polityką*. Czasem przez zabawę przemknął cień melancholii. Melancholii czy znużenia?

Po *Polityce* zamilkł w literaturze. Przez jakiś czas prezentował nam się jako dziennikarz, pełen tej samej finezji, w której na polskim gruncie był i jest bezkonkurencyjny — i aż dopiero w roku zeszłym ukazała się jego nowa książka: *Raz w życiu*, na mój gust najlepszy romans w powojennej beletrystyce polskiej, a tuż za nim: *Nie było nas, był las*, powieść, w której Perzyński pełnym już głosem daje świadectwo prawdzie, że jeżeli literaturze wolno być zabawą, to tym bardziej wolno jej być sumieniem.

Gdybyśmy mieli dział badania literackiego: historia idei w beletrystyce — to ta ostatnia powieść Perzyńskiego sporą by w nim zajęła kartę. Po znanym liście Wyspiańskiego do Hoesicka *, poruszającym (z powodu tematu Heleny, Parrysa i Hektora) zagadnienie miłości, rodziny i obowiązków, pierwszy raz to u nas powiedziane przekonanie, że tzw. szczęście, odruchowo identyfikowane z Erosem, nie może być ani absurdem życia, ani kategorycznym imperatywem etyki, że są jeszcze inne powiązania dusz z bytem — i że u nich dziwnie zapomina wzmożony dziś kult użycia. Dawny pobłażliwy sceptycyzm autora *Lekkomyślnej siostry* przeszedł w miłosierną słodycz wiary. Nieobojętne to spoważnienie duchowe.

Z tego samego nurtu, z tego samego spoważnienia, z tej samej przemiany wypłynęła też najnowsza Perzyńskiego komedia: *Uśmiech losu*.

Wprost z całą wyrazistością mamy tu postawiony problem sumienia. Wykolejony inteligent Siewski, doktor filo-

* List do Ferdynanda Hoesicka, datowany „Kraków 22-go marca 1900”. Pełny tekst w książce: F. Hoesick, *Sienkiewicz i Wyspiański*. Warszawa 1918, s. 60—69.

zofii, umiejący wszystko, ale nie umiejący życia, znajduje się na dnie. Znikąd zarobku, znikąd pomocy. Dwa dni nie miał już nic w ustach, a od kilku lat takie dwa dni są stałym napadem jego losu. Wyrabia się w nim przekonanie, że nie ma takiej zbrodni, ba! nie ma takiej podłości, której by nie popełnił, byle tylko mieć za co jeść i posiadać całe buty. Siewski? czy cała inteligencja powojenna, weśniona między dwa nieubłagane twarde koła żaren socjalnych: kapitału i proletariatu?

I oto nadarza się Siewskiemu okazja. Kolega jego gimnazjalny Kozłowski, ongiś hebes w naukach, dziś zbogacony paskarz, poszukuje osobnika, który by przed sądem konsystorskim złożył fałszywe zeznanie, mające temuż Kozłowskiemu ułatwić uzyskanie rozwodu. Siewski zgadza się. Za buty i tyle grosza, ile trzeba na ucieczkę przed głodową śmiercią. Tak się kończy akt pierwszy. Następne akty mają nam pokazać, że Siewski, doktor filozofii, wytrzyma próbę Siewskiego kryminalisty.

Pamiętacie *Zbrodnię i karę*? Pamiętacie Raskolnikowa? Zbrodnia, której nie wytrzymało sumienie. To samo w *Uśmiechu losu*. Siewski decyduje się na podłość, dopóki nędza trzyma go poza społeczeństwem, ale po pierwszym zjedzonym obiedzie, po omyciu się z brudu, po nałożeniu na siebie ludzkiego ubrania — zwierz przestaje [sic] być człowiekiem. Z człowiekiem wraz przychodzi i sumienie. I ono nie dopuści do haniebnego czynu.

Niedojście do faktu może mieć taką formę przypadku, jaką widzimy w *Uśmiechu losu* — może mieć sto innych. To są rzeczy drugorzędne. Centralnym a głębokim punktem zagadnienia jest ta zwycięska niemoc spełnienia łajdactwa, gdy się jest Siewskim, gdy się jest organizacją, w której całe nawet lata nędzy nie zdołają przygasić nabytych i odziedziczonych bogactw duchowych.

Nie znamy rodziny Siewskiego, nie znamy jego ojca, matki — jak znamy rodzinę Raskolnikowa — ale kilkanaście

słów Siewskiego odtwarza nam obraz pokoleń, z których wyszedł. Pokolenia te — to było ciągle zdobywanie kultury i sumienia. Siewski wchodzi w powojenne społeczeństwo z tym rodowym majątkiem. I oto okazuje się, że dla powojennego świata taki majątek jest niczym! Nie ma on ani pieniędzy, ani pazurów, dwóch bożyszc naszej obecnej chwili — cóż się więc stanie z Siewskimi?

Ten Siewski, którego poznajemy w komedii — ocalał. Ale niechże potrwa dalej dzisiejszy stan pogardy dla wszystkiego, co ma w sobie pierwiastek ducha, niech nadal potrwa kult pięści i sabat mamony — co się stanie z dalszymi pokoleniami Siewskich? Na to, aby być proletariuszem, nie mają już fizycznej siły; na to, aby być kapitalistami, nie znajdują w sobie energii — więc przepadną.

Siewski w finalnej scenie komedii coś nam tam obiecuje, że podejmie jakąś walkę. Nie bardzo w to uwierzyła kochająca go kobieta, jeszcze mniej wierzy mu autor. Autor wie i nie tai tego przed nami, że komedię swoją pisał o s k a z a ń c a c h socjologicznych: o warstwie inteligencji. Nie widzi dla niej żadnej uchwytnej pociechy, bo — powiada — nierówna jest broń w tej walce, jaką inteligencji wytoczyła epoka. Inteligencja ginie pod ciosami brutalności, bezwzględności, chamstwa i egoizmu, a ona — nieszczęście sumieniem obciążona — paruje ciosy... wartościami duchowymi. Przeszłość pracuje w tej warstwie inteligencji — dla przyszłości: tragikomiczny trud! Przeżywamy chwilę, w której nikt nie chce znać przeszłości i w której nikogo nie poza terażniejszością nie obchodzi. Oto jest utajony tragizm w komedii Perzyńskiego.

Od wszystkich innych — naszych czy obcych utworów, zajmujących się zagadnieniem powojenności, *Uśmiech losu* różni się tym, że komedia Perzyńskiego nie zatrzymuje się na zewnętrznej obrazowości zmian powojennych: sięga do duszy człowieka, rozgarnia ją do dna i pokazuje, jakie zmia-

ny w duszach wywołała nowa ekonomika, nowy ustrój wartości, nowe hasła i nowe wierzenia.

Widywaliśmy zręczniejsze, sprawniej zeszyte komedie i dramaty, na tle powojenności malowane; widywaliśmy komedie, które nie miały pewnych zbędności, jak np. znaczna część IV aktu *Uśmiechu losu*; ale nie dano nam nigdy komedii, idącej w głębsze warstwy zagadnienia, bardziej zbliżonej do klucza problemu.

Nigdzie też dotychczas nie było tak bogatej psychologicznie postaci, jak Siewski. Powiedzmy to sobie na ucho: wszyscy inni i wszystko pozostałe w *Uśmiechu losu* jest tylko osnową, na której się wspiera postać Siewskiego. Ale Siewski tak jest pełny, tak od wnętrza plastyczny, że wypełnia doskonale ramy i nie zostawia nigdzie pustki.

Gdyby jeszcze dało się w wykonaniu scenicznym ściągnąć w energiczniejsze tempo te właśnie miejsca, te kompozycyjne „przygrywki” i „pauzy”, czyli sceny, w których Siewskiego nie ma! Zwłaszcza, gdyby w decydującym trzecim akcie dało się jakąś uroczystą solenność dialogów uczynić raczej nerwowym skrótem, prowadzącym w pośpiesznym tempie do końcowego wybuchu (atmosfera dancingu jakże by to usprawiedliwiała!) — wówczas zwycięstwo komedii byłoby jeszcze bardziej decydujące.

Poza tym reżyseria Trzcíńskiego uczyniła wszystko możliwe, by pokazać, że Teatr Narodowy ma sobie za zaszczyt grać takiego pisarza, jakim jest Perzyński. W każdym akcencie, w każdym takcie tempa dramatycznego czuło się pieczołowitość reżyserską, staranie, pracowity wysiłek.

A role? Wczorajsza sala widzów była wprost zahipnotyzowana Jaraczem, grającym Siewskiego. Bo i było to arcydzieło plastyki wewnętrznych przeżyć. Na takie uzmysłowienie najtajniejszych odruchów duszy, na taką muzykę spojrzeń, załęknień, niemej paniki, głuchych nadziei, na taki bój życia z sumieniem — może się zdobyć tylko artysta najwyż-

szej miary. Idźcie na *Uśmiech losu* i nasycajcie się pięknem tej gry.

Jedną z najlepszych ról p. Majdrowiczówny jest niewątpliwie Irena. Szczerze można artystce powinszować. Bardzo dobrym Kozłowskim-paskarzem był p. Myszkiewicz. P. Tadeusz Frenkiel pokonywał z sukcesem trudną rolę wuja Wrześnińskiego — i jak na młodego aktora wydobyć z niej zdołał bardzo wiele. Pp. Jaroszevska, Jarszevska, Solarski, Skarzyński — uzupełniali talentami swymi całość ładnego wykonania tej niepospolitej sztuki.

Niechże teraz publiczność odegra swoją rolę — i zapełnia teatr.

Włodzimierz Perzyński, *Uśmiech losu*. Komedia w 4 aktach. Reżyseria Teofila Trzczińskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 17 XII 1926. „Kurier Warszawski”, 18 XII 1926, nr 347.

Z WIZYTY U DRA SIEWSKIEGO

Uśmiech losu Perzyńskiego idzie nieprzerwanym ciągiem. I nieprędko zejdzie z afisza. Największy dotychczas, w obecnym sezonie, sukces Teatru Narodowego. Sukces komedii psychologicznej, nie „widowiska”, ani tym bardziej nie „dziwowiska” — to już, jak na Warszawę, postęp wielki.

Któręś wieczoru skorzystałem z wolnego czasu, aby zająć za kulisy, porozmawiać z Siewskim, bohaterem utworu; dowiedzieć się, jak się czuje po trzydziestym, czy którymś przedstawieniu. Zostałem go, jak zza ściany dekoracji wpatrywał się hipnotycznie w mistrzowską grę Jaracza, który go na scenie reprezentuje.

— Jakże się pan miewa? — zapytałem.

— Doskonale — odpowiedział swoim wieczyste męczeńskim tonem i natychmiast, po swojemu, zaczął głośno my-

śleć: — jak pan to już w swojej recenzji zauważył, jestem jednym z tych intelektualistów polskich, którzy wychowali się na literaturze rosyjskiej. Nic na to nie poradzę. Perzyńskiemu zależało na tym rysie mojej umysłowości. Zaczytywałem się m. in. Gorkim. Dziś bym już nie mógł — ale za młodu czarował mnie. Otóż Gorki w *Trojgu* w usta jednego z bohaterów wkłada słowa następujące: „Żywot pozagrobowy to najprawdopodobniej nic innego, jak tylko bezustanne przez całą wiekiistość powtarzanie się życia doczesnego”. Ledwie raz zamkniesz powieki, umarłeś — i w tej chwili na nowo się rodzisz, na nowo przeżywasz wszystkie cierpienia, męczarnie, wszystkie swoje błędy, grzechy, niegodziwości i wszystkie swoje za nie udręki sumienia. I wiesz, że nigdy temu nie będzie kresu. Im więcej zgrzeszyłeś tu za życia na ziemi, tym większa mnożna nad tym mnożnikiem: wiekiistością, nieskończonością. Ani jedna sekunda z życia twego doczesnego nie przepadnie w tym pozagrobowym rachunku, musisz ją za karę przeżyć miliard razy, trylion, kwadrylion, n-tylion razy i w n-tylionowej potędze. Pan mi wybaczy ten język matematyki: jestem doktorem filozofii.

— Nie widzę jednak, panie doktorze — wyraźnego związku między tym czyścem Gorkiego a pańskim dobrym czuciem się po wystawieniu *Uśmiechu losu*.

— To bardzo proste. Rosnąca liczba przedstawień zmusza mnie dzień po dniu do przeżywania hańby mego upadku. Jak tam, w czyścem Gorkiego: co się już skończy mój wstyd, co już raz nareszcie wyjdę z kryminału, to muszę nazajutrz popełnić łajdactwo napisania listu w akcie pierwszym, aby dopiero w trzecim wyzwolić się strzałem rewolwerowym w Kozłowskiego. To mój czyściec. I dlatego czuję się doskonale, że czyściec mnie nie omija. Bo nie wiem, czy pan zauważył, że aczkolwiek moralność moja jest wątpliwa — z powodu zaniku woli, to jednak mam w sobie wyostrzoną, mógłbym powiedzieć: żarliwą żądzę ekspiacji. P. Jaracz świetnie wnika w moją psychikę, gdy w finale aktu trzecie-

go, po strzale do Kozłowskiego, kiedy zjawia się policja, krzyczy neurastenicznie — acz przez nikogo nie pytany: „to ja popełniłem morderstwo, ja, nie ten pan!” — krzyczy pośpiesznie, jakby się bał, że może zająć choćby chwilowe tylko nieporozumienie, że mogą próbować aresztować Czułińskiego, nie mnie — i odwlecze się moje upragnione odciążenie za winy. Krzyczę pośpiesznie, niemal konwulsyjnie, aby mnie aresztowano natychmiast, abym znalazł ulgę w poniżeniu pokuty. Może to rosyjskie? tak, ale jak panu mówiłem... ta lektura młodych lat, którą Perzyński we mnie złośliwie podpatrzył.

— Wszystko to tak, ale kryminał, który pan odsiedział, był karą za zranienie Kozłowskiego, a nie za gotowość do krzywoprzysięstwa, a jeżeli co pana najwięcej obciąża, to właśnie ta gotowość...

— Wiem o tym. Popełniłem to łajdactwo, wspomóżone dyshonorem. Za dyshonor muszę sobie uważać to, że za obiecane krzywoprzysięstwo brał pieniądze od tego potwora Kozłowskiego. Ale widzi pan, kodeks nie karze kryminałem ani obietnicy zbrodni, ani wzięcia pieniędzy za obietnicę. A dla mnie w finale aktu trzeciego pozostawało tylko jedno: kryminał! Wstydem zewnętrznym zatłuc w sobie wstyd wewnętrzny. Trzeba się wychować na Dostojewskim, Gorkim, Kuprinie, aby ten zakamarek duchowy zrozumieć. No i trzeba przejść moją nędzę... Tak! No i trzeba rozumieć, że inną barwę sumienia ma człowiek silnego charakteru, a inną — neurastenik.

— Więc sumienie. O to pańskie sumienie rzucono się na mnie...

— Wiem, czytałem. Rozpoczął p. Boy *. W ślad za nim p. Widz w poufnym gronie czytelników „Epoki” rozpiisał

* Boy skrytykował *Uśmiech losu* w „Kurierze Porannym”, 19 XII 1926, nr 350, a w *Niedyskrecjach teatralnych* nr 352 polemizował z recenzją Grzymały-Siedleckiego („Kurier Warszawski”, 18 XII 1926, nr 347).

ankietę * na temat, czy Grzymała-Siedlecki ma zmysł moralny, czy nie... „Cyrulik Warszawski” poświęcił panu niemal cały numer **. Podziwiam pana, że pan, panie Siedlecki, nie wpadł w manię wielkości... A jednocześnie trzeba naszej lewicy — ja jestem z przekonania lewicowiec, a przy tym ateista, dlatego tak sobie mało ważyłem akt przysięgi — więc mówię, trzeba podziwiać naszą organizację lewicową... Jak oni wszyscy na pana hurmą — istna boyówka literacka. Mamy wprawę...

— Dojdźmy jednak do tego sumienia, panie Siewski.

— Wytłumaczmy to przypowieścią z mego życia. W moich wędrówkach powojennych znalazłem się w jednej z kolonii francuskich w Afryce. Bez grosza oczywiście. Miejscowe władze z litości dały mi zarobek nauczyciela w szkółce misyjnej dla małych Murzyniełek. Razu pewnego wykladałem im o temperaturze i termometrze...

— Niepotrzebnie...

— Niepotrzebnie! Ja wszystko robię niepotrzebnie. Perzyński to we mnie podpatrzył. Więc wykladałem im o związku, jaki zachodzi między temperaturą a działaniami termometru. Murzyniełka, jak Murzyniełka — tępe, umyślowo grube, zrozumiały, że temperatura a termometr to jedno i to samo. Któreś z nich wyrwało mi z ręki termometr, schowało w kąt, przykryło matą — i triumfalnie wykrzyknęło: „nie ma termometru, a gorąco jest!” Zarzuty, jakie pp. Boy-Widz stawiali pańskiej recenzji, ich triumfalne wykrzyki: „Siewski nie może mieć sumienia, bo nie ma honoru i gotów jest popełnić łajdactwo!” — żywo mi przypominały moje Murzyniełka z Senegambii. Bo sumienie do moralności ma się właśnie tak, jak termometr do temperatury. Można całe życie przecie być niemoralnym a mimo to mieć sumienie, bo można mieć udrękę za popełniane złe czyny. Słabość charakteru raz po raz prowadzi nas do upadku, ale

* Widz, *Dwa sądy*. „Epoka”, 23 XII 1926, nr 83.

** „Cyrulik Warszawski” 1927, nr 1(31).

sumienie dręczy. I odwrotnie, można sobie teoretycznie wyobrazić człowieka, który nigdy w życiu nie zgrzeszył, a mimo to nie ma sumienia. Oczywiście Murzyniątko z Senegambii tego by nie zrozumiały...

— Pp. Boy-Widz — ciągnął dalej Siewski — gdyby zasiadali w trybunale kanonizacyjnym...

— Nie ma chyba obawy o podobną ewentualność?

— I ja tak myślę. Gdyby zasiadali w trybunale kanonizacyjnym, kazaliby z liczby świętych zredukować św. Augustyna i św. Franciszka z Assyżu — ja się kiedyś zajmowałem hagiografią — zredukowaliby ich, bo obaj ci święci młodość swoją mieli wypełnioną grzechami. Etyka chrześcijańska ponad moralność stawia jednak sumienie i za zwycięstwo sumienia przekreśla w żywocie człowieka jego niemoralne czyny. Rzecz to smutna, że w powojennej Polsce trzeba nawet pewnej kategorii pisarzy polskich dowodzić aksjomatów z elementarza pojęć — ale okazuje się: trzeba! Wraz z charlestonem, Senegambia zaczyna panować i w umysłowości.

— Ja, oczywiście — pędził dalej dr Siewski — więcej się czuję godnym piekła niż świętości, wiem, że w *Uśmiechu losu* popełniam jedną niemoralność za drugą, pan w swojej recenzji nazwał mnie aż nadto wyraźnie kryminalistą, zaznaczył pan, że decyduję się na podłość itd.

— Mimo to pomówiono mnie, że się z panem solidaryzuję etycznie (!!).

— To jest zrozumiałe. Pan ufa czytelnikom „Kuriera Warszawskiego”, że choćby mnie pan ani jednym podobnym epitetem nie obdarzył, to oni i tak oceniliby wartość moich postępów, jak na to zasługuję; czytelnicy pism, w których pracują pańscy oponenti, widocznie dopiero wtedy kogoś mają za niemoralnego, gdy go się wielokrotnie nazwie szują. Raz powiedzieć: kryminalista, to widocznie dla nich jeszcze sfera komplementu. Ale wracajmy do tematu i właściwie zakończmy go: nie jestem w *Uśmiechu losu* jednostką

moralną, lecz mam sumienie. Mam sumienie, choćby dlatego, że łaknę pokuty.

— Musi pan jednak przyznać, panie Siewski, że pp. Boy-Widz mają rację, wypominając panu pieniądze, wzięte od Kozłowskiego.

— Naturalnie, że mają rację; uderzyła mnie tylko w polemice z panem ta wyłączość uwagi, skierowanej na sprawę pieniężną. Przypomniało mi to pewne przeżycie teatralne...

— Przeżyć to panu nie brakowało...

— O tak!... Było to het przed wojną. W teatrze Małym w Filharmonii dawano bardzo zajmującą a niedocenioną sztukę śp. Tadeusza Jaroszyńskiego *Podczłowiek*. W sztuce tej, w akcie pierwszym, autor, chcąc wprowadzić pewną figurę, która mu była potrzebna do dalszej akcji, jako pretekstu scenicznego użył, że osoba ta przychodzi upomnieć się o 10 rubli z jakiegoś rachunku. W późniejszym rozwoju wypadków o tym pretekście już nie wspomina się, pokrywają go kolizje i zagadnienia: miłość, romans, psychologia tchórzostwa, problem zemsty — zabójstwo, sąd, malowidło człowieka pozbawionego sumienia itd., słowem, w akcie czwartym o sto mil już jesteśmy od owych 10 rubli z pierwszych scen. Słuchałem przedstawienia, siedząc koło jakiejś pary: on, na pierwszy rzut oka, kupiec, o kędzierzawych włosach, mocny brunet i jego żona, wybrylantowana dama, z tłustymi palcami u rąk. Zapadła kurtyna po ostatnim akcie i mój sąsiad nerwowo zwraca się do żony: — No, a te 10 rubli z I aktu? Obiecali mu oddać i gdzie oddali?

Są mózgi, wyostrzone specyficznie na kwestię waluty. Jak z powyższej anegdoty widzimy, nawet w dziedzinie sztuki. Właśnie p. Boy wyrachował mi wszystko skrupulatnie: ilem wziął od Kozłowskiego gotówką, ilem Kozłowskiego kosztował od pierwszego aktu do finału trzeciego itd. I to właśnie przy temacie *Uśmiechu losu!* W sztuce, gdzie przecie kwestia pieniężna jest tylko hakiem, na którym zawisa dalsza akcja, akcja psychologiczna i cały konglomerat zagadnień

uczuciowych. Tu właśnie naraz ucześcić się specjalnie kwestii pieniężnej!? Zaprawdę, nowa edycja 10 rubli z *Podczłowieka*. P. Boy tak oburącz trzyma się tych pieniędzy, że dziś sam nie wiem: gdybym swoje łajdactwo chciał zrobić gratis — to czy by nie uważał mnie za poprawnego człowieka? I tak mi się już po jego kazaniu pomieszały sądy, że nie wiem, czy p. Boy przypadkiem nie domaga się ode mnie: „skoroś wziął od Kozłowskiego pieniądze, to solidarność w interesie nakazywała ci spełnić krzywoprzysięstwo, nie cofać się w ostatniej chwili”. Takie to są niebezpieczeństwa walutowego na świat poglądu.

Przedstawienie dobiegało końca. Siewski spochmurniał:

— Jutro na nowo męka popełnianego zła. I to nie rychło się skończy: sztuka coraz bardziej publiczność interesuje. Dobrze mi tak!

Pożegnaliśmy się. Ode drzwi rzuciłem mu jeszcze jedno pytanie:

— P. Boy, napadając na mnie za pańskie sumienie, obdarzając mnie wyzwiskami w rodzaju *moral insanity*, dopuszcza się następującej wolty: wyjmuje moje zdanie z rozbioru powieści Perzyńskiego *Nie było nas, był las* i wmawia w czytelników, że to powiedziałem o *Uśmiechu losu*. Jak pan nazwie podobny chwyt?

Siewski wysłuchał i uśmiechnął się pobłażliwie...

„Kurier Warszawski”, 20 I 1927, nr 20.

„FARYS” MIŁASZEWSKIEGO

W słynnym na całą Arabię zbiorze poezji Mozahabaat znajdujemy wiersz, z wieku XVIII bodaj datujący się, w którym powiedziano, że najbardziej ukochaną kobietą może być ta, której się nigdy nie widziało.

Dla literatury europejskiej, od dawien dawna i aż do romantyzmu włącznie, takim to właśnie ukochaniem była ojczyzna Mozahabaatu — Wschód. Bajarety i Giaury wpłynęły z takiej miłości na niewidziane. Wyobraźnię poetów nęcił kwef tajemniczości, nałożony na twarz Orientu, a pożywka czystej abstrakcji, z której się wyobrażenia o Hedżasach i Persjach wydobywały, idealizowała i konwencjonalizowała te krainy. Padyszachy i basze literackiego Wschodu byli właściwie margrabiami Ludwika XIV; erotyka, temu Wschodowi narzucona, kąpała się w sadzawkach Wersalu. Haremom podsuwano sielanki i tragedie, które prawdziwej, realnej umysłowości synów Proroka wydać by się musiały majaczeniem chorej głowy. Ale dla zachodnioeuropejskiego czytelnika cały ten Wschód, tak zbanalizowany, miał posmak miłej dekoratywności — czarował, wytwarzał gust, nawet pasjonował.

Komedia heroiczna Miłaszewskiego *Farys* za temat bierze jeden z ostatnich odprysków tego zachłystywania się Wschodem: historię naszego polskiego entuzjazmu do Orientu. W skośnym zwierciadle licencji poetyckich — życie owego Emira Rzewuskiego, który „pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem”, zanim w r. 1831, po bitwie pod Daszowem, zginął był bez wieści.

*

Wydaje mi się, że to Rzewuskiego zaginięcie po bitwie pod Daszowem, ta śmierć bezgrobna, ale śmierć w służbie obowiązku, śmierć szara człowieka, którego młodość lśniła, jak drugie słońce, na piaskach Arabii, śmierć pełna powagi duchowej, śmierć nieznaną farysa, który czynami swymi, jak chce legenda, we wzorzyste kwiaty sławy ozdobił niezmierny kobierzec pustyni wschodnich — ta śmierć pokorna, ale i owocna na dniach glorii szumnej, dumnej, ale, jak złota libijska ulewa, w piasek bezpłodny zapadłej —

ta śmierć tajemnicza Rzewuskiego, choć o tym w sztuce nie ma mowy, była bodaj Miłaszewskiemu załączkiem twórczym dla jego *Farysa*.

Na wymowie tej śmierci i na chwale poprzednich dni farysowych, jak na skrzyżowaniu węgła osnownego, utkała się przędza utworu. Dwoma twarzami jednego i tego samego organizmu ideowego patrzy w nas *Farys* Miłaszewskiego. Jedno oblicze, pierwsze zamierzenie — to chęć zbudowania w dramacie duszy ludzkiej. Drugie, to jakby tej duszy zwierciadlane odbicie: próba wypowiedzenia, czym jest życie, jakim być powinno.

*

Dusza bohatera *Farysa*, dzieje jego osobiste, osobiste przeżycia.

Poznajemy *Farysa* w momencie, kiedy duch jego jest jakby na przełomie między młodością a dojrzałością, kiedy ten duch żyje jeszcze pełnią upojeń i ani przeczuwa tych wszystkich możliwości, jakie władzom jego poznania może zgotować późniejsze osiedlenie się w sobie, ta najważniejsza cecha dojrzałości, przychodzącej po wędrowaniach, po nomadyzmie wieku młodego.

Poznajemy go na pustyniach Arabii, dokąd go zaniósł żądza przygód, żądza farysowego pędu ku... niczemu, pędu dla pędu, *Ding an sich*, jak to nazywała rówieśna mu teoria poznania. Przybył tu po odbyciu wojen w Europie, wojen o wolność ojczyzny, więc napoleońskich — gdy farysową jego karierę skonfrontujemy z chronologią. Ojczyzna, czyli rzeczywistość — w okowach, więc jakież w niej życie romantykowi? Co tu w Arabii robi? Puszcza swój romantyzm za przebogaty stół użycia — użycia w romantycznym znaczeniu: wojuje z rozbójnikami, naraża życie, zwycięża... Zwycięstwa dla zwycięstw, *Ding an sich*. Zwycięży, pojmie zbójcę i daruje mu wolność — gdy taka Polakowi, panu,

romantykowi przyjdzie ochota... Zwłaszcza, gdy sprowokują go ku temu ciemne, tajemnicze oczy kobiety.

Rzecz jasna: bez kobiety nie było romantyzmu, tego wybuchu uczuciowości, który bohaterów swych i do Erebu słał z lokiem niewieścich włosów na sercu; bez kobiety nie było dramatu, zwłaszcza nie było tego dramatu, który pomyślał Miłaszewski: dramatu o młodości, więc o okresie życia, w którym kolizją i katastrofą, dekoracją i sufletem jest — kobieta.

Farysa uwodzi żona jego najserdeczniejszego przyjaciela Dżelaeddina. Farys wie, że Leila jest żoną najdroższego mu człowieka; nie ma sił oprzeć się pokusie. Tu się czai zemsta losu. Spętany miłością, cały myślał przy kobiecie — on, niezwyciężony dotychczas wojownik, wcielona legenda waleczności, zaniedbuje swoje przeznaczenie, jakim było: zawsze zwyciężać, przegrywa bój z rozbójnikami — i dostaje się do sromotnej niewoli. Z niewoli tej wykupuje go — kto? Ten właśnie pokrzywdzony przezeń tak okrutnie mąż Leili — Dżelaeddin. Wykupuje go i wraca mu wolność, bo niegdyś, gdy w jakiejś bitwie Farys uratował mu życie — Dżelaeddin poprzysiągł mu: „Nie ma ofiary, jakiej bym dla ciebie nie uczynił”. A człowiek Wschodu zawsze dotrzyma przysięgi, bo tak mu nakazuje Koran... zachodnioeuropejskiej literatury o Wschodzie.

Doznanie cierpienia przeistaczają Farysa. Poniżenie niewoli nauczyło go, jak zmienne losy farysom gotuje pęd do nadzwyczajności. Z młodości urasta w męża. Zaczyna rozumieć, że nadzwyczajność jest jak ten rumak, na którego grzbiecie przebiega się pustynie: rumaka w tym trud, nie nasz. Zasługą człowieka będzie tylko to, co on sam, swoim własnym trudem wykuje ze zwyczajności swego życia. Odwrót od romantycznych gwiazd ku rzeczywistości. Wraca do Polski — do swojej rzeczywistości, wraca w pokorze, a gdy potrzeba zawoła nań — rok 1831! — pójdzie w bój, nie jako bohater, lecz jako rzemieślnik ojczywego obowiązku.

Przepaść treści psychicznej między jednym pojęciem a drugim.

A ta złota przeszłość? Chwała, upojenia miłosne — nigdyż one, choćby w tęsknocie, nie wracają doń? Wracają. Oto go mamy na tarasie willi rzymskiej. Przynoszą mu zasłonę po zmarłej Leili. Jedno jego rozpaczne spojrzenie — i czujemy, że nic i nigdy nie wydrze z jego serca ani wspomnień po niej, ani uczucia dla niej. Cierpi. Ale to cierpienie jest mu tylko jakby nową mocą. Idzie w życie bogatszy o to cierpienie. Nic go nie zwróci z drogi, na którą go zawiodła dojrzałość. Takim powinno być życie człowieka: obowiązek, nie kult szczęścia... szczęście obowiązku, nie obowiązek rozkoszy.

Oto jest i to drugie oblicze, którym *Farys* w nas patrzy, którym chce nas przejrzeć na wskroś.

*

Tedy jeszcze jeden w poezji atak na romantyzm? Tedy jakby epilog, dopisany do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego? I tak i nie. Inne tak i inne nie.

Jeśli chcecie, jest to na swój sposób porachunek z romantyzmem. Wybór farysa, jako postaci, wskazywałby to. Próba porozmawiania z *Farysem* Mickiewicza. Mickiewicz to przecie przekazał nam owo pojęcie: apoteoza pędu duchowego, niezależności, odwagi — i swobody bez kielzna. Niech huragany, „z afrykańskich pierwsi burzyciele”, nabierają czei dla tego symbolicznego pędu, jaki farys wydobywa ze swego „latawca wiatronogiego, niech życie przepada w szale młodzieńczego biegu ku romantycznym pustkowiom, na których nic nie ma, okrom farysa i gwiazd”.

Myśl Miłaszewskiego nie neguje wartości jego programu (jeśli tak z gruba rzecz określimy) — tylko go chce uzupełnić: — Cudowny, kto wie, czy nie jedynie zbawczy program życia dla młodzieńczości. Dla młodzieńczości jedno-

stki — i narodów... Ale gdy młodość spłynie? Gdy nadejdzie „wiek męski, wiek kłęski”? Czym wówczas być farysowi? — Na ten łańcuch pytań stara się dać odpowiedź *Farys Miłaszewskiego*.

· Nie jest więc *Farys* i epilogiem *Wyzwolenia*. W *Wyzwoleniu* jest obalanie romantyzmu na rzecz trzeźwości narodowej. *Farys* Miłaszewskiego chce być pojednaniem romantyzmu, jeśli nie z pozytywizmem życia, to z życia dojrzałością.

Romantyzm, łamanie, czego rozum nie łamie, pęd ku nieskończoności — jakby kapitał zakładowy życia, który późniejszym naszym etapom rozwojowym młodość wykrada ze skarbców nieśmiertelności; ale przychodzi czas, kiedy młodzieniec, bogów kochanek, musi przestać żyć na koszt tych bogów, musi zacząć żyć na swój własny rachunek. Tylko pracą, tylko skrzętnością, tylko trudem, tylko „zamiarem wedle sił” — nic na to nie poradzi. Ile się duchem wytrudzisz, tyle będziesz miał.

Zaginesz w szarej bezimienności, jak emir Rzewuski zaginał w służbie dla ojczyzny? Bezimiennosc! Widzieliście stare świątynie gotyckie, arcydzieła natchnienia ludzkiego, o których najpracowitsze badania nie mogą wysledzić, jakie było imię ich twórcy? Imię to przepadło, ale dzieło twórcy trwa i wzbudza podziw po wiekach. Wzbudza podziw, bo z całą świadomością pozostania bezimiennym, twórca dawał całą swoją duszę swemu dziełu. Jak słusznym jest, że człowiek tak powinien postępować, by się nigdy nie potrzebował wstydzic swoich czynów, tak samo słusznym jest: czyn tak, by czyny twoje ciebie się nie wstydziły. Przepadnie może w dziedzinie czezej chwały, ale nie przepadnie w czynach. Wsłuchajcie się dobrze w ostatnią minutę końcowej odsłony *Farysa*: bohater utworu wpatruje się w popielalą już w ogniu ostatnią po kochance pamiątkę — spalił ją, bo za chwilę ma pójść na bezimienny czyn.. Wpatruje się — jakby młodość jego popielala, jakby cała jego minio-

na sława, nadzwyczajność popiołem już tylko były — a z za sceny — dzień to wigilijny — rozbrzmiewają tony kolędy: „Chwałę Panu na wysokościach!” Oto jest uzupełnienie zadumań farysa:

I my, i nasze życie, to tylko drobniutki akord w tym nigdy nie kończącym się hymnie, którym pokolenia za pokoleniami brzmią na chwałę rzeczom wyższym, dalszym, ważniejszym, trwalszym od jednostki, od jego doli i niedoli, od jego targań i upojeń.

Człowiek mija, wiekuisty hymn, zwany narodem, ludzkością czy wszechświatem, trwa. Idzie tylko o to, aby akord tego hymnu: życie jednostki ludzkiej, miało takie nasilenie, jakim bezimienni twórcy tumów stawiali swoje dzieła na chwałę „Panu na wysokościach”.

*

Nie wiem, czy dawniej utwór Miłaszewskiego trafiały do serc słuchaczy. Dziś wydaje mi się on głosem epoki, w której żyjemy. Świat zbiorową cywilizacją swą przewalcza dawne hasło indywidualizmu. Wielka wojna stworzyła precudny kult żołnierza nieznanego. Myślę, że *Farys* Miłaszewskiego uderza na swój sposób w ten właśnie ton epoki.*

„Kurier Warszawski”, 1927.

„AKTORKI” KRZYWOSZEWSKIEGO

Bardzo być może, iż gdy przed 20 laty Krzywoszewski pisał tę komedię, pociągała go chęć pokazania światka

* Stanisław Miłaszewski, *Farys*. Komedia w 7 obrazach. Reżyseria Józefa Węgrzyna. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 12 IV 1927.

teatralnego oraz kulis dziennikarstwa; bardzo być może, że z jednym strzałem chciał dać polską *Adriannę Lecouvreur* i polską wersję *Dziennikarza Freytaga*. Dziś jednak nie zajmuje nas ani jedno, ani drugie, uwaga natomiast kieruje na tę nie dość, niestety, w sztuce wyzyskaną strunę, którą by można nazwać szkicem do komediowego studium: „Dole i niedole miłości” — dole i niedole miłości tego żałośliwego stworzenia boskiego, jakim jest człowiek.

Autor aż zanadto dobrze wie, że niemal ani jeden z egzemplarzy gatunku *homo sapiens*, jakie w *Aktorkach* wprowadził, nie może sobie rościć pretensji do miana pełnego człowieka — może jedna heroina utworu, aktorka Anna Millerówna — reszta to raczej półludzie, więc ich świat życia to półświatek; półświatek obyczajowy po stronie teatralnej, półświatek intelektualny po stronie dziennikarskiej...

Taką substancję ludzką komedia chciała pokazać: uprzywilejowane prawo wyboru artystycznego. Półludzie i półświatki — ale kto wie, czy nie one właśnie najłatwiej na dały się do zobrazowania, raczej do półszkicu półtragizmów miłosnych?

Bo robak ludzki wszystkim się może różnić od ludzkiego orła, od ludzkiego lwa, czy ludzkiego... tygrysa: mózgiem, wolą, etyką, ambicjami, wzlotami; w niczym jednak nie różni się od królewskich ludzkości ideałów, gdy idzie o to najpierwotniejsze, podstawowe dla wszystkich stworzeń, wołanie o miłość. Jednakie radości i jednakowe cierpienia.

I oto *Aktorki* w niemałych, niemal zalękłych akcentach pokazują nam, jak na dnie każdego uczucia miłosnego czai się dramat, czasem bolesny, czasem tylko plugawy, jak to uczucie bywa przeważnie czymś dziwnie podobnym do wysłania listu z mylnie zaadresowaną kopertą, jak inną ocenę umiłowanej istoty daje nasz mózg, nasz krytycyzm, nasza dusza, nawet serce — a inną... zmysły... Jak tamte władze na próżno wysilają się na prokuratorskie oskarżenie, bo adwokat-sexum jednym oka mgnieniem obroni podsądnego

czy podsądną — to dramat choćby tego dziennikarza Nieciuszki, najlepszej figury w komedii.

Pokazuje nam komedia w tragicomicznym uczuciu podstarzałej aktorki Pańkowskiej, ile bezcelowego, bezsensownego pierwiastka tkwi w powoływaniu się na to, za co nas ktoś powinien kochać, bo nikt nigdy nie kocha za coś, tylko kocha dlatego, że kocha. Pokazuje nam sztuka w dramacie miłosnym Anny, jak najszczęśliwszy nawet wybór człowieka ukochanego i kochającego rozbić się jednak może o podwodne rafy pozornie nic nie znaczącego *contrat social*, o splot odmienności wyobrażeń, zadań życiowych, zobowiązań. Pokazują nam wreszcie *Aktorki* cały karuzel drobnych bólików, mikroskopowych dramaciątek, oraz wszelakich powikłań, powiązań.

Więc nic nowego właściwie komedia nam nie mówi? Wszystko, o czym już wiemy? Tak jest. Jak każda właściwie sztuka, czyli dziedzina poznania, w której bardzo stare prawdy wypowiada się z nowym wzruszeniem.

Komedię Krzywoszewskiego ocala to, że dawność spostrzeżeń psychologicznych wypowiada się tu nie z katedry, nie z pozą rewelacyjną, lecz po cichu, dyskretnie, niemal poufnie, z dużą zdolnością narracyjną... *Causerie* sceniczna. Jeżeli jej co można zarzucić, to nadmiar tych *faits divers*, dygresji i kawałków tła, odwracających uwagę od dobrze pomyślanej, rozsądnie powziętej linii głównej. Nie jest ta linia malowidłem, ale jest artystyczną fotografią, szkoda więc, że twarze ludzkie pozasłaniano... rekwizytami.

Grano Krzywoszewskiemu *Aktorki* bardzo dobrze. Pani Pancewiczowa rolę Anny przesyła szczerością uczucia i dała konturom tekstu żywe wnętrza ludzkie. Po stronie męskiej błysnął znowu niezawodnym talentem, a nawet pogłębieniem, p. Zelwerowicz. Oboje budzili podziw publiczności. W niewdzięcznej roli „siostry” p. Jasińska jeszcze raz zaświadczyła, jak potrafi obronić artystycznie każdą postać; tak byśmy chcieli ujrzeć ją w roli szczerze uczuciowej,

gdzie by mogła zdać egzamin ze swego talentu lirycznego.

Pp. Majdrowiczówna, Junosza-Gostomska, Alfred Szymański, Solarski, Bay-Rydzewski, Żabczyński uzupełniali talentami i starannością całość zadania artystycznego.

Reżyseria Solskiego. Komplementy zbyt liczne — wystarczy stwierdzenie.

Stefan Krzywoszewski, *Aktorki*. Komedia w 4 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 8 VII 1927. „Kurier Warszawski”, 9 VII 1927, nr 186.

„PAN DAMAZY” BLIZIŃSKIEGO

Zdaje mi się, że nie ulegam złudzeniu: jak od trzydziestu lat znam *Pana Damazego* na scenie i śledzę dzieje jego sukcesów — nigdy dotychczas publiczność nie żyła z tą komedią tak serdecznie, tak rodzinnie, jak na wczorajszym przedstawieniu.*

Pan Damazy zawsze się podobał, zawsze ciągnął; jak ma swoje pięćdziesiąt lat, tak właściwie nigdy nie zszedł z repertuaru, nie było takiego dziesięciolecia, nawet pięciolecia, by któraś ze scen polskich poważniejszych nie wystawiła go i nie ratowała nim kasy. *Pan Damazy* ciągle w pracy — ale nigdy jeszcze nie byłem świadkiem takiej temperatury przyjęcia, takiego rozkochania się w dziele, takiego zasłuchania się w utwór, takiej burzy oklasków.

Jak się rozpoczęło od braw na wejście Frenkla w akcie pierwszym, tak trwały one bez przerwy w antraktach i w czasie akcji. Oklaskiwano Frenkla-Damazego za każde niemal „finalne” powiedzenie, oklaskiwano Kamińskiego-

* Uroczyste przedstawienie z okazji setnej rocznicy urodzin Blizińskiego (9 III 1827) i pięćdziesiątej rocznicy prapremiery *Pana Damazego* (lipiec 1877) w teatryku Belle-vue na Chmielnej.

Rejenta za nieporównane jego akcenty, walono mu brawa za cudowne bąknięcia, za spojrzenia, za nieme „wygrywki”. W akcie trzecim nie wiadomo, co dłużej trwało: tekst czy brawa?

W śmiechu, w brawach, w atmosferze sali unosił się zachwyt: co za komedia! co za majstrzy, ci go grają!

Co za komedia!

W tysiące liczyć by już zapewne trzeba te komedie i dramaty, nasze i obce, które się jednocześnie z *Damazym* narodziły, albo i znacznie później po nim, a pozostał po nich tylko tytuł zapisany w bibliografii. *Damazy* żyje — i właściwie, jak się wczoraj okazało, żyje coraz młodszy.

Nie mogę nie przytoczyć tu uwagi fachowca, dyr. Szyfmana, który pozostawiwszy w garderobie wraz z paltem zmysł konkurencyjny, w zachwycie mówił: „czy jest w literaturze francuskiej, niemieckiej, angielskiej, włoskiej choć jedna komedia tak do dziś dnia świeża, w takim samym stopniu wiecznie dzisiejsza, jak to arcydzieło?”

I istotnie. Dziś może w całej wyrazistości ocenić możemy pełnokrwistość komediową *Pana Damazego*. Bogactwo zdarzeń, z których się akcja buduje, i bogactwo przeżyć psychologicznych w charakterach, rozrost jednych i drugich, i dojrzałość autora w postawie wobec życia i ludzi.

Komedia świetna dziś, jak nią była przed 50 laty. Ale żadna wartość jej wewnętrzna, żadna nawet z tych subtelności artystycznych, od których się roi w poszczególnych jej scenach, nie zgotowałyby jej tego entuzjazmu, jakim ją wczoraj przyjmowano, gdyby nie okoliczność, że gust publiczności zaczyna wchodzić w fazę nową: w fazę zwrócenia się z powrotem do polskości na scenie. Są już takie znaki na niebie i na ziemi, że się kończy z propagandą internacjonalizowania teatru polskiego, z podskórną awersją do polskości, że na nowo zaczynamy cieszyć się rozumieniem tego, co między słowami, w samym powietrzu sztuki tkwi z porozumienia się swojego autora ze swoją publicznością;

że zaczynamy już z powrotem domagać się własnego rasowego „ja” na scenie. Bluff się kończy.

Nie byłoby takiego niebywałego sukcesu, gdyby nie było takich dwóch filarów, arcymistrzów sztuki aktorskiej, jak Frenkiel i Kamiński. Frenkiel w *Damazym*, Kamiński jako aktor w *Rejencie*, a jako reżyser w całości, dali nie tylko role, ale i ducha tej epoki artystycznej, z której jakoś sztuka wyrosła. Przenieść ją w inną manierę, nie chwycić sposobu oddania jej, pozaniedbując się w dograniu definitywnym szczegółów — a sztuka uschnie.

Gożą też wierzę, że w tej ich szkole reszta wykonawców z biegiem przedstawień dojdzie do takiej samej pełni wyrazów. Nie potrzebuje nic dorabiać pani Rotter-Jarnińska, kto wie, czy nie najlepsza Żegocina spośród wszystkich polskich jej wykonawczyń. Niewiele już dopracowań ma Hnydziński jako Antoni, bo to jego jedna z najlepszych ról. Trochę jeszcze więcej życia, przekonania, wżycia się w rolę, a Helenka p. Majdrowiczówny już będzie Helenką *Pana Damazego*. Bardzo dobrą była już p. Gromnicka jako Mańka — tylko jeszcze unormować linię wewnętrzną, linię dramatu osobistego w kolorze komediowym całości. Doskonałe wejście w akcję miał Frenkiel-junior jako Genio, akt trzeci nieco się zatarł. Pozostają do omówienia dwie jeszcze role: Seweryn i Tykalska.

Seweryn na razie przerasta jeszcze zasoby techniki tego tak utalentowanego zresztą artysty, jakim jest p. SolarSKI. Seweryn jest to bogata, ale bardzo trudna rola. P. SolarSKI dał jej dobre kontury — należy popracować nad jej namalowaniem. Przede wszystkim zaś radziłbym rozpocząć od skorygowania tonu, mającego uzewnętrznić towarzyski poziom postaci.

P. Mogilnicka jest artystką mającą już na scenie niejedną zasługę artystyczną, ani cienia też jej winy nie ma w tym, że talent jej idzie w poprzek akcentom szczerego komizmu, jaki trzeba z Tykalskiej wydobyć.

Wszystko to jest do wyrównania. Sztuka będzie żyła na scenie przez długi szereg wieczorów. Nie dziwiłbym się, gdyby w tym roku zaproszono nas znowu na pięćdziesiąte jej przedstawienie, potrójny tedy jubileusz. Nie zejdzie rychło z afisza. Będziemy jej słuchali w tym sezonie, następnym, w dalszych. Zawiodą jakieś nowości, niezawodny *Pan Damazy* będzie ratował. Jest więc czas do spokojnego coraz doskonalszego stawiania arcydzieła w grze, w tonie, nawet w szczegółach zewnętrznych. To jedno się w zachwycie, w sercach słuchaczy czuło: polskiemu teatrowi przybyło nowe klasyczne dzieło, bezpośredni ciąg Fredry, bezpośredni ciąg dalszy *Zemsty* i *Ślubów panińskich*. Pod dobrą wróżbą rozpoczyna się pełny sezon Teatru Narodowego.

Józef Bliziński, *Pan Damazy*. Komedia w 4 aktach. Reżyseria Kazimierza Kamińskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 14 X 1927. „Kurier Warszawski”, 15 X 1927, nr 283.

„WALKA” KRZYWOSZEWSKIEGO

Jeżeli idzie o założenie myślowe, to *Walka* Krzywoszewskiego, którą wczoraj wystawił Teatr Narodowy, jest jednym z najdojrzałszych spojrzeń na powstanie listopadowe, jakie przeszły przez powieść naszą i dramat. Jedno z najszczęśliwszych sprowadzeń zagadnienia do sedna:

W obliczu nieprzyjaciela zewnętrznego walka dwóch koncepcji: romantyzmu i racjonalizmu, rewolucjonizmu i postybilizmu. Kto z ludzi reprezentuje najklasyczniejszy typ ideologii jednej i ideologii drugiej?

Po stronie romantyzmu listopadowego widzi autor Mochackiego, jako najkonsekwentniejszego przedstawiciela. Po stronie drugiej — zgodnie, zdaje się, z tezą prof. Smolki — nie Czartoryski, nie Skrzynecki, lecz minister skarbu

Królestwa Kongresowego, ta nie przestająca w historiografii rosnąć postać: Ksawery ks. Lubecki.

Co jest dramatem, nie tyle każdego z nich, ile obu ich, razem wziętych? To, że jak w pierwszych dniach grudnia 1830 r., tak samo i dziś jeszcze, sumienie myśli polskiej nie potrafi wybrać: który z nich dwóch się mylił? Albo obaj, albo żaden.

Na czym polegała idea, w Lubeckim ucieleśniona? Na przekonaniu, że w roku 1830 czy 1831, w koniunkturze ówczesnej europejskiej — Polska pełnej niepodległości uzyskać nie może. Unia realna, a choćby tylko unia personalna z Rosją jest koniecznością. Czy więc wybuch powstania uważa za zło? Przeciwnie: powstanie wydaje mu się doskonałym posunięciem, ale t a k t y c z n y m w przyszłych targach z Mikołajem. W targach — o co? O to, co możliwe jest do uzyskania w zamian za związek z Rosją, czy choćby tylko z koroną Romanowów: o przyłączenie Litwy i Rusi do państwowości Królestwa Polskiego. Program więc zjednoczenia ziem polskich.

Przeciwnie Mochnacki. Dla niego powstanie jest nie środkiem. On chce rewolucjonizować duszę narodu. Ma przekonanie, że jeśli naród nie przejdzie przez uprawę orężną, nie wzburzy się do dna pragnieniem niepodległości, nie zapisze swojego ja krwią własną, to z pokolenia na pokolenie coraz bardziej zapominać będzie o swojej samoistości nie tylko politycznej, ale i plemiennej. I tu Mochnackiemu, kto wie, czy nie droższa jest nawet przegrana od bezczynny, kto wie, czy mając nawet postawiony dylemat: polskość ziem zabranych czy powstanie, nie wybrałby powstania. I nigdy, za żadną cenę żadnego związku ani z Rosją, ani nawet z domem Romanowów li tylko. Choćby na najmniejszym obszarze, ale pełna niepodległość i pełne wiązanie się z tradycją polskiej suwerenności na ziemiach polskich. Wolność! — nie tylko jako ustrój, ale jako *conditio sine qua non* „poczucia się w swoim jestestwie”. Oto dlaczego nawet

przegrana powstania jest mu zyskiem, w tak pojętych celach „wychowywania przez krew”.

Obaj więc mieli rację, a raczej obaj by ją mogli byli mieć — gdyby jeden drugiego mógł był zrozumieć, gdyby jednemu nie wydawało się, że drugi Polskę zgubi, gdyby ich idee mogły się były zrosnąć w kooperatywę. Nie mogli ich w jedno połączyć. Lubeckiemu brakło warstwy, która by go mogła zrozumieć. Mochnackiemu brakło doświadczenia, które by mu pozwoliło uznać dobrą wolę Lubeckiego. Zjadali się wzajemnie swymi ideami. Nie wygrał ani Lubecki, ani Mochnacki: wygrał Mikołaj.

To wnikliwe postawienie kwestii, ten prawdziwie sprawiedliwy punkt dramatyczny wydaje mi się w *Walce* sprawą do tyła ważną, że gdy dodamy: autor umiał nie zamącić głównej linii pobocznymi motywami — to już możemy powiedzieć, że uzyskaliśmy dla teatru dobrą sztukę polityczno-historyczną. Oczywiście, tu i ówdzie można by czynić zastrzeżenia co do pewnych szczegółów, można by dawać rady i proponować czy to skreślenie, czy modyfikacje — ale nie zmieniłoby to prawdy, że autor dał teatrowi, jeśli nie poezję, to w każdym razie barwę, żywe i rozsądne widowisko, umiejętnie podmalował tło dziejowe, przesunął przed oczami kilkanaście sylwet historycznych, stanowiących jakby ramy dla tych dwóch: Lubeckiego i Mochnackiego. To, że utwór jest pisany z poczuciem sceny, że nie ma gaf ani barbarzyństw, że akcja jest przejrzysta — to przy nazwisku Krzywoszewskiego jest niejako rzeczą apriorystyczną. Witamy z przyjemnością uczciwy trud autorski. Teatr Narodowy nie zmarnował mu tego trudu. Wszystko: od dekoracji Drabika począwszy, od cudownych wnętrza aż do wykonania ról było wzorowe, wielkoświatowe. Sztukę reżyserował p. Chaberski. Warto się przyjrzeć jego pracy. Najdrobniejszy szczegół psychiczny nie zaniedbany. Nastrój w tempie, w tonacjach, a scena zbiorowa, kiedy z wiecu w salach Redutowych wlewa się lawina ludzka — była arcydziełem.

Lubeckiego grał Zelwerowicz. Dawno już nie dał tak skończonej, tak imponującej roli, a wybuch godności patriotycznej w odsłonie ostatniej wstrząsnął widzami.

I Mochnacki Węgrzyna to znowu jedna z najlepszych ról artysty, zwłaszcza w momentach, kiedy w nim czujemy zduszony wulkan temperamentu, kiedy wszystkie pasje, wszystkie namiętności koncentrują się we wzroku, a głos, jakby całą siłą duszy trzymany w cuglach.

Na równi z tymi dwoma protagonistami stanął Leleweł p. Brydzińskiego. Znowu jeden z tych majstersztyków sztuki aktorskiej, wydobywanie plastyki najsubtelniejszymi rysami, niemal niedostrzegalnymi pociągnięciami głosu, spojżenia, gestu.

Jedyną ważniejszą rolę kobiecą z wdziękiem oddała p. Majdrowiczówna, a pp. Dulębianka, Chmieliński, Szymański, Kotarbiński, Tadeusz Frenkiel, Hryniewicz, Justian, Skarżyński, Jarszewska, Łuszczewski, Solarski, Gawlikowski, Myszkiewicz, Zieliński, Zejdowski — wytworną grą drobnych epizodów uzupełniali fortunną całość przedstawienia.

Stefan Krzywoszewski, *Walka*. Dramat w 7 obrazach. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 9 III 1928. „Kurier Warszawski”, 10 III 1928, nr 70.

„TAMTEN” ZAPOLSKIEJ PRZED DZISIEJSZYM WZNOWIENIEM W TEATRZE POLSKIM

Jeśli mię pamięć nie zawodzi, to właśnie mija 30 lat od premiery *Tamtego* w teatrze krakowskim za dyrekcji Pawlikowskiego.*

* Prapremiera *Tamtego* odbyła się 5 III 1898 w krakowskim Teatrze Miejskim. Reżyserował Tadeusz Pawlikowski.

Przed *Weselem* Wyspiańskiego, które się ukazało trzy lata później, nie było w teatrze krakowskim sztuki, na premierze już dającej odczuć doraźnie, że będzie ona datą w historii teatru polskiego. Przyszła kariera *Tamtego* zapowiedziała się już po pierwszym akcie, który jest jakby wstępem do dramatu, a rosła z aktu na akt, ze sceny na scenę. Publiczność zasłuchana już w pierwszych dwóch odsłonach, przeszła w jakieś oczarowanie w aktach następnych. Oklaskom nie było kresu. Po aktach i podczas aktów. W antraktach wrzało jak w uli.

Nie można nie przypomnieć, że ten niebывały sukces w części przynajmniej zawdzięczała Zapolska teatrowi: wykonawcom i reżyserii. Pawlikowski, jako dyrektor, bywał fantastą w stosunku do wystawianych w jego teatrze sztuk. Mogło przejść kilka miesięcy i ani jedna pozycja z nowości repertuarowych (premiera co tydzień!) nie zainteresowała go. Było mu obojętne, jak będzie grana i jaki ją los spotka. Gdy jednakże natrafił na dzieło, które wszystko jedno z jakich powodów, zbudziło go — to już wówczas nie było miary jego wysiłkom, inwencji, staranności. *Tamten* natrafił na jego obudzoną pasję. Nie w mniejszym stopniu rozпалиł się do sztuki Solski, wówczas reżyser na dorobku — w *Tamnym* błysnął i pokazał, co potrafi. Wreszcie Kamiński.

Był już dobrym, wziętym aktorem, ale niewątpliwie jego Kornilow w *Tamnym* uczynił go aktorem wielkim. Zagrał Kornilowa nie tylko znakomicie, ale i despotycznie: ktokolwiek po nim grał tę arcyrolę, nie tylko naśladował go w grze, ale nawet i w charakteryzacji.

Cała obsada, aż do najdrobniejszych ról, była fenomenalna. Trzydzieści lat minęło, a słyszę jeszcze intonację, widzę ruchy: Solskiego jako Strielkowa, Siemaszkowej (Anna), Śliwickiego (Kazimierz), Mielewskiego, Popławskiego, Romana, Siemaszki, Przybyłowicza, Zawadzkiego, Węgrzyna, Zapolskiej (grała Wielhorską), Tekli Trapszo, Maksymilia-

na Węgrzyna, Krysińskiej i niezapomniana w roli Makowskiej — wielka Wojnowska.

Tajemniczość pseudonimowa autora (Maskoff) też swoje robiła. Sekret zawsze intryguje. Sekret co do autora z dziwną wytrwałością był utrzymany aż do połowy premierowego przedstawienia. Dekonspiracja, ogłoszenie, że Zapolska jest autorką, nastąpiło dopiero po czwartym akcie i nie bez humorystycznego tła.

Tak się działo, że połowa ciekawości w antraktach skierowana oczywiście była na domysły, kto może być autorem? Po drugim bodaj akcie ktoś rzucił pytanie: a czy nie R.? Owym R. był młody autor dramatyczny, który przed kilku miesiącami wystawił w Krakowie swój dramat, dzieło teatralnie interesujące, mocne w napięciu, zwarte, o mocnym pazurze. Byłoby zupełnie możliwe, że on jest autorem *Tamtego*. Był, jak i Zapolska, poddanym rosyjskim, a wiadomo było, że Maskoff za maską chowa się głównie ze względu na władze rosyjskie. „Na pewno R.!” *

Pan R. był też wśród widzów na przedstawieniu. Ciekawscy zaczęli mu gratulować. R. wypiera się. Ktoś jednak kolportuje, że wypiera się, bo musi się wypierać. Trzecie usta już donoszą, że R. „niby się wypiera, ale daje do zrozumienia, że istotnie jest autorem”. Czwarte usta czym prędzej to odkrycie zanoszą za kuliszy Pawlikowskiemu. Pawlikowski żartem powtarza to Zapolskiej. No i miłość własna autorska przewyciężyła strach przed konsekwencjami natury policyjno-żandarmerskiej (na wypadek powrotu do Warszawy) — po akcie czwartym już Pawlikowski oficjalnie powiadomił prasę, kto jest autorem.

Jeżeli wyszczególniamy tu wszystkie dodatkowe i nieistotne pomocnicze dźwignie powodzenia, to nie można nie wspomnieć i o rumorze prasowym, jaki się wszczął z powodu sztuki. Zwłaszcza „Głos Narodu”, redagowany wów-

* Jadwiga Czachowska sugeruje: „prawdopodobnie myślano o Bogdanie Jaxa Ronikierze”, w: *Gabriela Zapolska*. Kraków 1966, s. 190.

czas przez p. Ehrenberga, przyczynił się walcnie do rozgłosu *Tamtego* szeregiem artykułów, atakujących sztukę za „propagandę rusofilską”. Publiczność pędziła do teatru, aby sprawdzić to, przekonywała się, że o nic podobnego *Tamtego* posądzić nie można, i roznosiła zachwyt, a inne dzienniki oczywiście broniły sztuki — i tak powstawała literatura o sztuce nie tylko z artystycznym, ale i politycznym założeniem.

Rzecz jasna, że bez tych wszystkich przypadkowych pomocników *Tamten* wywalczyłby sobie powodzenie, jak wywalczał zawsze i wywalczał wszędzie, gdzie go wystawiono, w kraju i za granicą. W sumie było kilkaset przedstawień na scenach polskich większych i mniejszych, tej fenomenalnej sztuki. Aktorów ciągną niebywałe role, publiczność zasłuchuje się, bo ma przed sobą doskonałość melodramatu, więc rodzaju scenicznego, który był, jest i będzie najpojętniejszą formą dramatyczną — i bez której, kto wie, czy teatr by istniał.

Świetność *Tamtego* jako melodramatu polegała i na tym, że był on nie tylko u nas, ale i w całej Europie pierwszym typem melodramatu werystycznego, gdy przedtem znano tylko melodramat romantyczny. Podziw budziły te wszystkie „pyły rzeczywistości”, które owiewają linię „cierpienia i przemocy” (tę nieuniknioną linię melodramatu), te wszystkie szczególiki codzienności i tła, dające jakiś swoisty wdzięk i koloryt. Te atmosfery knajpy, więzienia, kancelarii dostojników, wewnątrz studenckiego życia, ta drobiazgowość i wnikliwość kobieca, która w sztuce stała się arcydziełem dodatku artystycznego.

Niewątpliwie *Tamten* w porównaniu z wielkoludami poezji dramatycznej polskiej jest jakby oficyną, postawioną przy pałacach. Ale jedno w tej oficynie góruje nad pałacem: gdy tamte są u nas tak często albo bez dachu, albo bez fundamentu i trzymają się cudem natchnienia, ta oficyna jest wzorem zużytkowania przestrzeni, nieomyślności

pionu, wytrzymałości materiału. Tamte to szczytna poezja, *Tamten* to świetny teatr. I datą w historii sztuki scenicznej jest to dzieło Zapolskiej przez to, że jest to pierwszy nasz sceniczny utwór, pojęty jako świadomy siebie teatr.

Dlatego w teatrach żyje.

„Kurier Warszawski”, 30 VIII 1928, nr 240.

„TAMTEN” ZAPOLSKIEJ

Wczorajsze przedstawienie *Tamtego* sprawiało wrażenie, jakby się odbywała na scenie walka między sztuką a epoką, w której sztukę wystawiono.

Sztuka przetrzymała próbę czasu, jeśli nie na całym froncie, to na znacznych odcinkach i w decydujących „węzłach obrony”. Była obawa, czy dzisiejsza publiczność, zwłaszcza młodzież, nie będzie patrzeć na Rosjan *Tamtego* takimi samymi już niemal oczyma, jak my patrzyliśmy np. na Szwedów z *Obrony Częstochowy*.

Okazało się, że zwietrzeli raczej Polacy *Tamtego*; nie tylko dziwne dla dzisiejszego pokolenia zebrania młodzieży dla czytania... Ibsena, ale i cały ten patos patriotyczny, w Annie uosobiony, patos, który Zapolskiej był zawsze obcy, więc w sztuce raczej robiony. Natomiast „Moskale”, jak byli świetni, tak i są do dziś dnia. Gdy nas przejmowali jako aktualność, dziś interesują jako ludzie, postaci, role. A że oni są osią *Tamtego*, więc publiczność słuchała sztuki z takim samym rozgorączkowaniem, z jakim słuchano jej trzydzieści lat temu.

Natomiast wyczuwało się, że przez wykonawców idzie jakieś niedowierzanie czy jakieś zakłopotanie. I nie można się dziwić. Aktor dzisiejszy przywykł do niedomówień dialo-

gowych, do półakcentów psychologicznych, do pewnego woalu, nałożonego na wyrazistość efektu. Tam, gdzie dawna szkoła teatru zużywała pełnię gestu i głosu, dziś się to wyraża ledwie dostrzegalnym spojrzeniem i sugestywnym bąknięciem. Od Ibsena począwszy gra się raczej powieść, nie teatr.

Więc i tu, wczoraj, spróbowano zawoalować *Tamtego*, przyciszyć ostrość momentów, dać dialogom ulubioną dziś szarość kolorystyki, nie „zgrywać się”. Rolom Kazimierza i Anny, rolom bez przekonania przez Zapolską pisany, to przyciszenie, to zmatowienie wyszło na dobro, bez tej estetycznej poprawki byłyby one może dziś nieznośne. Ale tam, gdzie arcymajster Zapolska wyrachowywała wprost matematycznie siłę akcentu, gdzie minimalna zniżka efektu zatracza już efekt — tam, okazało się, nie można grać inaczej, tylko tak, jak grano role i sceny przed trzydziestu laty. Musi się dać nerw przekonania, musi się przycisnąć efekt aż do melodramatu — inaczej zostaje coś z próżni.

Bohaterem *Tamtego* był i jest Kornilow. P. Junosza-Stępowski chciał go zmodernizować w grze. Stąd pewne momenty roli jakby się zatraciły. Natomiast wzrosły inne. Tak np. finał odsłony trzeciej stał się tak wielkim, jak nigdy dotychczas nie był.

Wielki sukces przypadł w udziale pp.: Pancewiczowej i Maliszewskiemu. Jedyne w ten sposób dziś można grać Kazimierza i Annę.

Strielkowa grał p. Leszczyński. Wszystkie te momenty, gdzie Strielkow ma wnieść temperament, wypadły znakomicie; tak np. dopiero od wejścia Strielkowa w akcie pierwszym scena nareszcie ożywiła się. Ale cała natura artystyczna p. Leszczyńskiego, jasność jego wewnętrzna, szlachetność głosu, pęd ku dorodności duchowej, którego z siebie wypruć nie sposób — sprzeciwiały się figurze podłej ode dna, nikiemności, którą pasja miłosa tłumaczy, ale nie usprawiedliwia, figurze, w której dno jest raczej dnem tchórza,

a nie Antoniusza czy Gucia, jeśli tymi przeciwległymi krańcami określimy szeroką możliwość artystyczną p. Leszczyńskiego.

Możliwość, w której jednak na anty-Leszczyńskiego, tj. na Striełkowa, miejsca nie ma. Niepospolite zalety artysty stały mu się w tej roli nieprzewyciężonym wrogiem.

Pp. Samborski jako generał Horn, Machalski jako Botkin, Żeleński, Kawińska, Słubicka, Romanówna, Munclingerowa, Bogusiński, a zwłaszcza p. Małkowski jako Kultiapkin — starannie uzupełniali obsadę.

Nie można nie dać oklasku reżyserii za doskonale wprost nauczenie ról dzieci, kończących akt drugi. Może pierwszy raz od trzydziestu lat nie była ta scena martwa, lecz przeciwnie: była to scena wstrząsająca.

Gabriela Zapolska, *Tamten*. Dramat w 5 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Polski, 30 VIII 1928. „Kurier Warszawski”, 31 VIII 1928, nr 241.

„DZIĘKUJĘ ZA SŁUŻBĘ” PERZYŃSKIEGO

Poprzednie dyrekcje Teatru Narodowego, witając się po wakacjach z publicznością, pokazywały zazwyczaj jakąś sztukę z klasycznego repertuaru polskiego. Na przenosiny Rozmaitości do siedziby dawnych Nowości Osterwa i Miłaszewski dali *Zemstę* w legendarnej obsadzie: Rapacki, Frenkiel, Kamiński, Solski. Na otwarcie Narodowego *Mazepa*. Kamiński wznowił *Damy i huzary*. Lorentowicz — *Śluby panieńskie* z odkopanymi nowymi fragmentami, roku zeszłego zaś nigdy i nigdzie przedtem nie granego *Króla Agisa*.

Pp. Chaberski i Zawistowski za swój bilet rekomendacyjny wzięli współczesną twórczość polską. Nic dziwnego, nikt, tak jak oni, nie ma potrzeby gwałtownego legitymowania

się sympatią do tej twórczości. Neofici do kościoła zwykli zajeżdżać z hałasem.

P. Chaberski na stanowisko dyrektora pierwszej sceny polskiej, stworzonej przede wszystkim dla kultywowania twórczości narodowej, wchodzi po kilkuletnim prowadzeniu Teatru Letniego, gdzie dobrze zasłużył się repertuarowi niemieckiemu, francuskiemu, jankesowskiemu, włoskiemu, węgierskiemu, z dość wyraźnym pominięciem — polskiego. *Fura słomy, Nie można się niczemu dziwić, Powrót do grzechu, Aby żyć, Lekarz miłości* itd., sztuki jakby urodzone dla teatru w Ogrodzie Saskim musiały szukać gościny (sowicie opłacającej się) na innych scenach. P. Chaberski nie miał przekonania do produkcji polskiej. — Nowy kierownik literacki Narodowego, p. Zawistowski, jako dotychczasowy recenzent „Epoki”, szedł jeszcze dalej: zwalczał nie bez pasji współczesne sztuki polskie, czasem z odcieniem pastwienia się nad autorami. Jego osobistą, oczywiście, jest rzeczą, jak tę zasadę połączyć z posadą kierownika literackiego Teatru Narodowego — ale zrozumiała jest rzeczą, że obaj panowie dyrekcją chcieli jak najprędzej nas upewnić, że rądzi byliby rzucić cień zapomnienia na swoje dawne niechęci do twórczości polskiej, że z chwilą objęcia nowych stanowisk nowe im też się otworzyły poglądy na rzecz. Większa radość z dwóch nawróconych, aniżeli itd., jakby powiedziało *Pismo Święte*.

*

O komedii, którą wystawiono na inaugurację sezonu, o *Dziękuję za służbę*, pisać muszę w sprzeczności uczuć. Autor kapitalny, pierwszorzędny, najwykwintniejszy z polskich współczesnych komediopisarzy, pisarz rasowy w każdym odezwaniu się, talent błyszczący nawet w błędach — a *Dziękuję za służbę* utwór słaby, a co najbardziej irytujące: utwór, który by mógł być doskonały, gdyby Perzyńskiemu

chciało się nad nim popracować, gdyby do tej komedii przystąpił z taką samą sumą trudu, jaki włożył w powieści swe: *Raz w życiu* i *Nie było nas, był las* — te dwie ozdoby dzisiejszej polskiej beletrystyki.

Pierwszorzędny jest pomysł, temat tej sztuki. Dramat kobiety, którą zawiodło małżeństwo z człowiekiem wybitnym, ale egoistą i megalomanem; w codziennej udręce, w upokorzeniach, jakich doznaje, jedyną nadzieją jej — dzieci: one odpłacają jej sobą za wszystkie niedole, za całe to piekło, w które wpadła. Ale oto dzieci dorosły i stały się powtórzeniem papy. I one wyzyskują matkę i lekceważą ją. Wzorem ojca mają ją sobie za popychadło, niejako za służącą domową. I w biednej kobiecie powstaje bunt: skoro nikomu na nie niepotrzebna, skoro swoją służbę doprowadziła do etapu, w którym i małoletni mogą sobie sami dać radę — to dość już: dziękuję za służbę!

I oto w tym miejscu — finał aktu pierwszego — sztuka stanęła zakłopotana nieporadnie. Co dalej? Na to dalszymi dwoma aktami Perzyński nie umiał jakby odpowiedzieć. Lub nie chciało mu się odpowiedzieć. Wprawa komediopisarska, niepospolita swoboda autorska kreśliły cały szereg scen, po literacku może interesujących, ale wewnątrznie nie ożywionych człowiekiem. Padają świetne dowcipy, płynnie błyskotliwy dialog — nie ma jednak dramatycznego rdzenia. Akt drugi jakby powtórzeniem pierwszego, trzeci — drugiego parafrazą. Figura żony-matki, czekająca na psychologiczny rozrost w akcie środkowym, kurczy się tu raczej, wątleje. Figura męża, prosząca się o pełnię rysunku, stale pozostaje zabawnym profilem.

Rzecz nieudała. Trudno: nie było autora, który by nie miał słabszych rzeczy wśród tęgich i doskonałych. *Dziękuję za służbę* nie zdyskwalifikuje autora *Aszantki*, *Szczęścia Frania*, *Polityki*. Pełnia jego niepospolitego talentu pozwala nam oczekiwać niejednej jeszcze komedii, z której teatr polski będzie dumny.

Wystawiono rzecz starannie, p. Chaberski znowu dał do-
wód, jak dobrym jest reżyserem. Rolę główną żony-matki
grała p. Dulębianka. Miała wiele momentów prawdziwie
szczerego wczucia się w postać, zwłaszcza finał aktu pierw-
szego. P. Justian w roli męża jakby powtarzał rejenta Baj-
dalskiego, gdy raczej powinien być Jowiszem z urojenia.
P. Ola Leszczyńska dobrze wydobywała akcenty manifesta-
cyjnego cynizmu córki, nie wytrzymała tylko ekspresji roz-
paczy w finale aktu drugiego. P. Różycki bohatercko zma-
gał się z konwencjonalizmem swej roli kochanka-idealisty,
p. Kurnakowicz bawił dobrze serwowanymi dowcipami.

Dekoracje Drabika ładne. Mieszkanie profesora w akcie
trzecim powinno działowi budżetowemu Ministerium Oświa-
ty zwrócić uwagę, że tak właśnie powinni mieszkać nasi pro-
fesorowie uniwersytetu — nie zaś w dwóch pokoikach na
Bugaju, jak mieszkają.

Włodzimierz Perzyński, *Dziękuję za służbę*. Komedia w 3 aktach.
Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr
Narodowy, 18 IX 1928. „Kurier Warszawski”, 19 IX 1928, nr 260.

„ADWOKAT I RÓŻE” SZANIAWSKIEGO

Jest to jednak duża rozkosz pisać o dziele prawdziwego
artysty!

Jakaż radość, jakaż podnieta, że talent od pierwszego
wejścia na scenę uznany, zadokumentowany, nie tylko nie
słabnie, ale przeciwnie, urozmaica się, nowymi sokami na-
brzmiewa.

Szaniawski, czy to jako autor *Papierowego kochanka*, czy
Ptaka i Żeglarza, miał to w swoim temperamentcie, że na
rzeczywistość patrzył jakby przez barwisty witraż — tu
w *Adwokacie i różach* okno na świat po raz pierwszy się

otwarło. Jeszcze w oczach tkwi coś z tego widzenia poprzez malowane szyb kotary, ale już i naturalne światło słońca i powietrza. Ludzie już czują po prostu, po ludzku — może też, po raz pierwszy u Szaniawskiego — cierpią, gdy dawniej tylko układali się w gest cierpienia. Nawet — jeśli jeszcze nie pełna ludzka namiętność, to już zarys namiętności...

O czym jest ta komedia? Tzw. „streszczenie treści” właściwie krzywdzi każdą komedię, bo jest najczęściej, jakby kto wylew uczucia telegrafował dla oszczędności w jednym zdaniu bez podmiotu, w drugim bez orzeczenia — ale nie ma dziś u nas komedii, którą by się w takim stopniu obrażało streszczeniem jak dzieła Szaniawskiego.

Bo cóż z tego, że powiemy, że w *Adwokacie i różach* młody mecenas broni przed sądem kochanka kobiety, którą on — mecenas — kocha. Broni i uniewinnia? Cóż z tego, że dodamy, iż w sprawie dopomaga mu mistrz palestry, mąż owej kobiety; że obaj wiedzą, kim był ów podsądny w stosunku do „niej”? U Szaniawskiego to tylko jakby pretekst zewnętrzny do wysnucia dalszych perspektyw, w których psychologiczna analiza przechodzi w najpiękniejszą, bo najprostszą z najprostszych elementów utkaną poezję.

Z najprostszych elementów, wśród których niezmienną podstawą jest u ś m i e c h. A w uśmiechu tym jest znowu zawsze na dnie jakieś rozrzewnienie. Rozrzewnienie wstrzymywane czymś podobnym do ironii. Nie tej destylowanej przez mózg, lecz ogrzanej tętnem własnym. W ludziach, przez siebie stworzonych, autor *Adwokata i róż* widzi jakby dzieci, które się ogląda jakby trzecim okiem, *ad hoc* ujmowanym z serca. Dlatego też zawsze w jego komediach najtroskliwiej pielęgnowane są figury poboczne, tzw. epizody, które tu w utworze chodzą luzem, jakby nie naprawdę, na świadectwo, że najmilsze w życiu to, co żyje nie naprawdę, ot na przykład: dzieci, kwiaty, marzenia...

I to jest w jego technice, że bieg zdarzeń serio, momenty konfliktów mają charakter milkliwy — odbywają się nie

w tyradach, nie w słowach nawet, lecz raczej w spojrzeniach, niedomówieniach. Z flamandzką wyrazistością natomiast i z nieporównanym nieraz mistrzostwem rozprawdzone jest tło i scenki rodzajowe, poboczne, owo powietrze, którym utwór oddycha.

W *Adwokacie i różach* zapragnął jednak autor w akcie drugim spróbować sił w nakreśleniu i wielkiej sceny pierwszoplanowej. To ta chwila, kiedy młody mecenas dowiaduje się, że ukochana przezeń kobieta była kochanką tego, którego ma bronić. Rozpacz, bunt, nienawiść. I tu błysnął Szaniawski nie tylko próbą, ale i rewelacją. Jest to jedna z najoryginalniejszych scen, jakie zna nowoczesne dramatopisarstwo: wściekłość wyładowywana na głucho; wściekłość, kierowana w słowach nie ku „niej”, lecz ku wszystkiemu, o czym przypadek każe mu mówić. Gdyby z nim mówiono o *Respublice* Platona — Platona obrzuciłby inwektywami, bo nie wolno powiedzieć, że to „ona” jest nikczemnicą!

Cały ten akt drugi jest w ogóle koroną dzieła. Po raz pierwszy u Szaniawskiego zwartość, zestrój scen w skupiony bieg, bez rozpierzchłości na boki. Akt trzeci, jako akcja, już nie tak prawowierny technicznie, a jednak — co za triumf poezji! — słucha go się z niesłabnącym napięciem.

Jest jeszcze jedno w tej uroczej komedii: oto moc nawiewów psychologicznych. Co chwila otacza nas jakby nowa strona życia, nowe zainteresowanie, nowy pogłos jakichś spraw, czy ważnych, czy drobnych, ale zawsze interesujących, a tak postawionych, że czasem jedno słówko, nie więcej, dostatecznie nam o nich mówi. Ta zmienność, ta zwiewność motywów układa się w naszej wrażliwości jakby sen, beztroski o dokładność konturów, ale jak sen, który ma w sobie moc przeczucia rzeczy, mających się stać.

Oczywiście — nie zbrakłoby podstaw i do zarzutów, choćby ot zapytanie: czy nie nadmiarem motywów jest ów romans młodego ogrodnika Łukasza z matką podsądnego — czy nie psuje on nastroju pierwszego wejścia matki na sce-

nę? — ale po cóż sobie psuć uczucie wdzięczności za przeżyły wieczór dochodzeniami śledczymi — zwłaszcza gdy sztuka jest o adwokatach, nie o prokuratorach? Pozostawmy z tym wrażeniem radości i ciepła, zwłaszcza, że i artyści wykonawcy dali nam przedstawienie jedno z najcelniejszych, jakieśmy w ostatnich czasach widzieli.

Kto wie, czy obok p. Zelwerowicza, przepysznego w ciichych akcentach adwokata, róż hodowcy — czy obok niego na pierwszym miejscu nie należy postawić p. Myszkiewicza w roli starego famulusa Jakuba, w tej nowej odmianie nieśmiertelnego Dyndalskiego. Była to niewątpliwie najlepsza z ról, jakie w swojej karierze miał ten artysta, i jedna z najlepszych, jakie się w teatrze widuje. Tuż zaraz p. Gawlikowski imponujący w epizodzie ajenta policyjnego. Doskonala Gromnicka, Zieliński.

Trudną rolę żony, sprawczyni nieszczęścia, pięknie, wyraziście traktowała p. Zahorska. Kilka ruchów jej rąk, mających mówić, gdy słowo musi uwięznąć w gardle — kilka tych ruchów rąk należałoby zanotować na taśmie filmowej. Pp. Warnecki, Biegański, Dunin-Osmólska, Wyrzykowski — dali duży nakład inteligencji i artyzmu.

Popisem kunsztu reżyserskiego była praca inscenizacyjna p. Zelwerowicza, suma akcentów subtelnych a nieomylnie wycieniowanych. To samo trzeba powiedzieć o ślicznej dekoracji p. Drabika.

Jerzy Szaniawski, *Adwokat i róże*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Nowy, 18 I 1929. „Kurier Warszawski”, 19 I 1929, nr 19.

„FANTAZY” SŁOWACKIEGO

Bywają czasem pomyłki z nadmiaru chęci. Niedaleko nam jechać po przykład: choćby Major w *Nowej Dejanirze* i jego

omyłka z nadmiaru życzliwości dla domu Respektów. Czasem też omyłka — z nadmiaru respektu... Coś takiego zaszło z wykonaniem *Nowej Dejaniry* w Teatrze Narodowym.

Wiem, pojmuję: chcieliście jak najlepiej. Przystąpiliście do dzieła z szacunkiem, z uwielbieniem. To znać na każdej minucie spektaklu. Przegryźliście dzieło analitycznie — nie dla wykonawców nie było niezrozumiałego w tych nieprzebranych trudnościach, jakie utwór nastrocza. Żyliście Helikonem, jak żyli bohaterowie utworu. Znać, że rozkoszujecie się pięknem dzieła, że czujecie, iż mówicie najpiękniejsze świata słowa, jakie mowa ludzka kiedykolwiek ze siebie wydała. I znać, że tym słowem chcecie trafić do widza, że go chcecie przekonać: „słuchaj, jakie to czarodziejstwa!” — przyniewolić go, przykuć do tego arcyjęzyka. I za to już reżyserii i artystom należy się najwyższe uznanie.

Ale w tej liturgii czało się od początku już pewne niebezpieczeństwo. W tej wypowiedzanej grze był jakby wykład raczej, wykład tekstu — nie gra. Czasami okres szedł tak wolno, z takimi pauzami na przecinkach, jakby sala widzów miała zapisywać to, co słyszy. Zatracała się bezpośredniość psychiczna tych, tak do dna żywych, ludzi *Nowej Dejaniry*, tej w płaszczu romantycznym chodzącej realistyce. I jeszcze jedno: jakby nieobliczenie się z akustyką wielkiej sali — ton gry przeznaczony raczej dla teatru kameralnego.

Nie wypisywałbym tego, gdyby nie wiara, że może jedna jeszcze próba — i ten prześwietny zespół z tym niepospolitym reżyserem, jakim jest Osterwa, potrafią wydobyć ton energiczniejszy, rozpuszczą tętno krwi po arteriach tekstu, przyśpieszą tempo mówienia, dodadzą te niezbędne poprawki do imponujących subtelności i przemyśleń, jakie w grze już były — i Teatr Narodowy zyska nową pozycję wielkorepertuarową.

Bo ileż już w tym, co na przedwczorajszym przedstawieniu widzieliśmy — ile było zadatków na wzorową represen-

tację! Weźmy choćby tak inteligentny moment reżyserski i aktorski, jak węzłową scenę sztuki: rozmowa Idalii z Rzecznickim w odsłonie czwartej.

Nieobronnym punktem *Nowej Dejaniry* jest to, że wszystko, co stanowi finalną treść utworu: pojedynek amerykański Majora z Fantazym, pojedynek na pistolety Majora z Rzecznickim, śmierć Fantazego, zgon Majora, obdarowanie majątkiem Jana, powrót Fantazego do Idalii, pobranie się Jana z Dianą itp. — wszystko to powstaje z *qui pro quo*: kaduczek porywa i kompromituje Rzecznicką, a świat myśli, że porwał i skompromitował Idalię. Nie dość: ta istotnie porwana, pani marszałkowa Rzecznicka, znana nam w sztuce tylko z opowiadania, i to naraz *ad hoc* wprowadzonego, tak, że wszystko, co się potem w utworze odbywa, całą burzę wydarzeń musimy przyjmować nie z tego, cośmy na scenie widzieli, lecz z naszej wyobraźni. Chociażby się antydramatyki tym nie wiem jak zachwycali, jest to dotkliwie utrudnienie dla sali widzów. Otóż najwyższa pochwała należy się obecnemu przedstawieniu *Nowej Dejaniry*, że wnikliwą serią pomysłów reżyserskich, umiejętnymi naciskami, wreszcie kapitalną sceną Idalii z Rzecznickim tak nam niewidzialność uwidoczniono, tak naszej wyobraźni narzucono narracyjny obraz porwania, że odbył się on niejako w naszych oczach. Kto cokolwiek ma wyobrażenia o technice gry i reżyserii, ten nie może nie przyjąć podziwem podobnego przewyciężenia trudności. Rzecz jasna, że takich przykładów, gdyby się pisało obszerniejsze studium, można by mnożyć w dziesiątki. Choćby ta cudownie pomysłana scena spowiedzi Jana przed ks. Logą!

Nie oddalamy się od tematu reżyserii, gdy podniesiemy zharmonizowanie dekoracji z tonem utworu. „Delficka świątynia” w pałacu hrabiny Idalii, wyspa pasieczka [*sic*] u Respektów, krajobrazowe dale w odsłonie drugiej — wszystko to majstersztyk i poezja. Wypiszemy tu nazwisko twórcy: Wincenty Drabik.

Nie oceni wartości wykonania poszczególnych ról, kto przeoczy, jakie trudności piętrzą się tu przed wykonawcami. Każda z postaci to sprzęgnięcie w całość jakichś wewnętrznych, psychologicznych lub technicznie-artystycznych kontradycji.

Hrabina Idalia. Romantyczka z bezwiedną już, acz nabytą inklinacją do zakłamywania się słowem. Ale słowem najcudowniejszym, jakie zna świat. A popod słowami, popod frazesem przecie szlachetność, dusza, serce. Człowiek pełnowartościowy, ale i ... kobieta. Więc swoją drogą tyrady o niebie i różach cesarów, a swoją drogą gdzieś w kącikach temperamentu i ów „kalkuł erotyczny”, i tyle intryganctwa, ile „słabość płci” musi zużyć dla walki o byt.. miłosny. Więc choćby od podsunięcia Dianie sztambucha, w którym jej narzeczony wypisał madrygałową przysięgę na wierność — nie narzeczonej, lecz jej, hrabinie Idalii. Kobieta z krwi i kości, żywy człowiek, a równocześnie w sztuce — jakby chór antyczny: po każdej fazie rozwojowej dramatu jej syntetyczny monolog, jak u tragików greckich wejście na scenę mądrości i wszechwiedzy chóru. I artystka musi to przeobrażenie odbyć w ramach niedostrzeżonej dla słuchacza modyfikacji tonu, bez ruchu ze „sceny” zejść na „proscenium” nastrojów.

Fantazy. Na najzewnętrznieszej powierzchni — blaga romantyczna, ale blaga raczej przed samym sobą, więc i z pełną wiarą w tę czystość byronicznego kłamstwa. Romantyk, ale nie konsument romantyzmu, lecz raczej jeden z jego producentów, motyl wyobraźni, ale i prawdziwy poeta, więc umysł niepośledni, nieraz zastanawiający. Egoista, jeśli chodzi o czucie sercem, ale czujący, gdy mózg zamiast serca pracuje. Kapryśnik, może nawet gdzieś w zakamarkach duszy okrutnik, a przecie gotów do najpiękniejszych porywów, gdy „rzecz weźmie z poetycznej strony”. Nieustanna poza, nawet w przedgodzinie śmierci — a jednak jeden z tych, do którego przemówi prawdziwa dusza

ludzka (śmierć Majora) — przemówi i każe schylić głowę. A we wszystkim — magnat nie wiadomo z czym się bardziej drożący: że księciem poetów jest czy potomkiem senatorów, nie wiadomo, kto w nim kogo laurem wieńczy: poeta hrabię, czy hrabia poetę.

Respekt. Hrabia Respekt. Wszystko w nim od małości do wielkości. Zubożały, sprzedający córkę Fantazemu. Ale sprzedający z tym tysiącem rozpaczliwych pozorów, że to odbywa się tylko transakcja serc i transakcja między równymi. Bezradny szlachcic, który raczej unieszczęśliwi moralnie córkę, niżby miał materialnie unieszczęśliwić siebie. Zdekla-sowany z pozycji ziemiańskiej, zejdzie nie jedną klasą so-cjalną niżej, lecz od razu spadnie popod wszystkie klasy socjalne. Resztką materialną, a czasem w niektórych minu-tach dziś już niemal resztką honoru, godności osobistej — d z i s — a kilkanaście lat temu? Za cóż ten człowiek cier-piał na Sybirze, za cóż był zesłany. Nietrudno się domyślić, że w r. 1831 stanął godnie po stronie powstania narodowego. Był wtedy bohaterem. Jakby nie dopisana sarkastyczna uwaga, że Polakowi łatwiej być pięknym w obliczu śmierci niż w obliczu życia.

Rzeczniczki. Nie ma podłości, której by nie zrobił nie tyle dla pieniądza, ile dla drabiny z pozycjami światowymi. Famulus, który sobie zagiął parol, że będzie marszałkiem szlachty — i jest nim. On, niemal kamerdyner hrabiego Fantazego. A zawsze przy Fantazym kamerdyner *in re*, przyjaciel *in modo*. Nie głupi, nie prostak. Do tyła niegłupi, że nie ma nawet co do siebie złudzeń. Wie jednak ponad wszystko, że w jego społeczeństwie, w jego warstwie — życie to gra pozorów. Nigdy nie uchybić iluzji, to grunt. Żona jego skompromitowana. Porywa się do czynu. Będzie się bił. Nie tchórzy. „Człowiek się w nim obudził” — konkluduje Idalia. Nie: on nie stchórzy, bo nie może być, „aby plama była na obywatelu”. Nie na człowieku — na oby-watelu. Człowieczeństwo jest dla Rzeczniczki czwartym wy-

miarem, obywatelstwo, tytuł, pozycja — to dla nich istota człowieka.

I tak co rola, co postać. Jan. Niewątpliwie żywa postać, ale i cała poezja męczeństwa, anhellizm. Diana — człowiek, ale i symbol, piękno szlachetności, postawione obok małości szlachetczyzny. Major — człowiek, ale i pokłon bezwiedny w stronę Jana Jakuba Rousseau, oko w oko z tzw. cywilizacją postawione dziecko plemienia półdzikiego, czerkieskiego i poetycki apel do wsłuchania się w wielkość tych pierwotnych dusz. W każdej z tych ról wszystko to musi się wygrać — wygrać na niedopowiedzeniach teatru, powiązać, czymś nieuchwytnym ukazać, nie zatracić intencji skrytej w milczeniach.

Zamiast więc zdawkowych komplementów stwierdźmy, że wszyscy niemal wykonawcy pokonali ogrom trudności swych ról. Pp. Solska (Idalia), Osterwa (Fantazy), Staszkowski (Respekt), Węgrzyn (Jan), Solski (Rzeczniczy), Chmieleński (Major), Rotterowa (Respektowa) — wszyscy. Dodajmy do tego wielki wysiłek i najsumienniejsze, na jakie ją było stać, opracowanie roli u p. Halskiej (Diana), subtelne epizody pp. Majdrowiczówny i Skarżyńskiego — a będziemy mieli wyobrażenie o jakości tego przedstawienia, w którym, jak było powiedziane na początku, może jeszcze zbrakło śmiałości tonu scenicznego, ale które z polotem oddało poetycki ton *Nowej Dejaniry*.

Teraz już reszta należy do publiczności. Publiczność zdecydowanie, czy chce, aby Teatr Narodowy żył wielką polską sztuką, klejnotami ojczystej kultury, czy musi wrócić do marnotrawienia się w obcych farsach à la *Brat marnotrawny*.

Juliusz Słowacki, *Fantazy, czyli Nowa Dejanira*. Dł. dramat w 5 aktach. Reżyseria Juliusza Osterwy. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 13 II 1929. „Kurier Warszawski”, 15 II 1929, nr 45.

— Pamięta pan, panie Oborski, jakieśmy obaj, dwadzieścia trzy lata temu, byli w Paryżu?

— Pan się myli, pan ze mną nie był w Paryżu dwadzieścia trzy lata temu.

— ???

— Był pan z zupełnie innym Oborskim. Tamten Oborski, którym byłem dwadzieścia trzy lata temu, już nie żyje... Zatraciłem go w sobie. Szukam go nieustannie, ale niestety, znaleźć go nie mogę.

Oto jest zaródź najnowszej komedii Perzyńskiego: *Rozum i głupstwo*. Któż z nas nie dostrzeże, ile poetyckiej głębi kryje się w tym pomyśle, wyrastającym wysoko ponad banał i szablon przeciętnej teatralnej sztuki. Jaka niepospolita świeżość w tak podpatrzonym człowieku, w tym, co się w nim może przed ludźmi kryje, co nie rade się spowiada, co dopiero *veritas* wychylonych butelek szampana z Oborskiego na wierzch wyciąga.

Nie mniej świetne i dalsze peryferie tematu. Więc przede wszystkim on sam, ten starzejący się Oborski, jako całość sylwety. Dyrektor banku, bogacz, wysoka pozycja, ożeniony ze znacznie młodszą od siebie kobietą, którą może *via* ołtarz kupił sobie niejako, aby go podziwiano jako męża ślicznej pani, a do tego sławnej artystki, ale w małżeństwie nie-szczęśliwy tym, że szczęścia dać kobiecie nie potrafił. W bezdzielnym stadle, z obcą mu, bo niezadowoloną, żoną żyje osamotniony i smutny, bo na zewnątrz, na arenie obywatelskiej dobiegł już kresu swoich ambicji, a dobiegłszy zrozumiał, iż nie warto było aż... biegnąć, aż się męczyć...

I wtedy to, na ten stan uczuć spada na Oborskiego mania-kęsknota za sobą samym z młodych swoich lat... I ja byłem Farysem!

Czy nim był naprawdę? Czy mu się tylko wydaje? Czy

zostałby groszorem, gdyby był prawdziwym prometejczykiem? Czy potrafiłby przestać być Farysem? Pytania ważne dla postronnych — dla Oborskiego, czy przez prawdę faktów, czy przez iluzję — wszystkie rozstrzygnięte upewnieniem: „tak”! A to przecie decydujące.

I coraz większy smutek, czy coraz większy gwoździak neurologiczny: „nie znajdę już tamtego Oborskiego!” Ale oto przypadek sprawia, że myli się: znajduje go po latach. Nie w sobie oczywiście, lecz w młodym grajku restauracyjnym, dwudziestoczteroletnim chłopaku-idealiście. „Taki sam głupi, jakim byłem ja, tam, w Paryżu!” Tak samo myśli, tak samo rozumuje, tak samo wierzy, tak samo wątpi.

I biedny bogacz przyczepia się do skrzyпка Winieckiego, usynowia go niejako, roztacza opiekę nad nim, służy mu, zamyka go przed światem, jak chciwiec zamyka swoje złoto, swój skarb. Nic go już poza Jankiem nie obchodzi. Ani mu zapewne bank w głowie, ani dom, ani żona — tylko by Janka wykierować na drugiego Szopena, na drugiego Beethovena. I zazdrosny jest jak skąpiec o swój skarb. Aby nikt inny do jego duszy nie miał przystępu, aby niczyj wpływ go nie dotknął, aby nikomu innemu nie miał do zawdzięczenia swojej wielkiej przyszłości... Tylko jemu, Oborskiemu!

No i Janek, naiwny chłopczyzna, poddaje się doświadczeniu i niańczeniu Oborskiego, dopóki... Dopóki między nim a Oborskim nie stanie kobieta... Jest nią Małgosia Ulaska, chemiczka-studentka, szkoda, że tylko szkic psychologiczny w tej sztuce, szkoda, że nie rozprowadzona, nie uwypuklona, szkoda, że każąca się nam tylko domyślać, czym jest: naturą zaborczą, despotyczną, na swój sposób, tak samo o swoje zdobycze zazdrosna, jak Oborski, i nieskłonna do ustępstw. Musi Janka zdobyć. Ma nad starym maniakiem tę wyższość wobec Janka-mężczyzny, że jest kobietą — i że podoba się mężczyznom. Zwycięży, wiadomo.

Oświadczy się pierwsza. A Janek? Nie byłby artystą, gdyby go to nie wzruszyło. Śliczna dziewczyna mówi mu, że go

kocha, no więc od czegoż w nim wyobraźnia, by w tej chwili nie przysiągł sobie, że i on ją kocha, i że nawet kochał ją od pierwszego wejrzenia. Pobiorą się. Janek oderwie się od Oborskiego. Co będzie dalej? Ano, albo będą szczęśliwi, albo po 23 latach Janek Winiecki będzie szukał owego Janka Winieckiego sprzed 23 lat... Bieg pokoleń tak rozpaczliwie podobny do biegu kuli ziemskiej...

Nas oczywiście nie tyle Janek obchodzi, ile ten najbardziej w sztuce interesujący stary Oborski. Co z nim? Albo na nowo zacznie szukać, albo sięgnie tomu poezji Asnyka, by się odeń dowiedzieć, że nic już nie wraca, co minęło... I wokół nas, i w nas...

Przygarbieniem artystycznym *Rozumu i głupstwa* jest to, że ten doskonale podpatrzony, okiem poety z ciżby ludzkiej wydobyty Oborski — też niestety mija w sztuce zbyt szybko. Mamy go niepospolicie postawionego w akcie pierwszym — ale w następnych już go odszukać nie możemy. Stendhalowski temat rzucono na ekran krotoczwili. Świetny *haut-relief* spłaszczył się na ekranie, zatracił trzeci swój wymiar: głębię duchową. Czujemy, że w tak zaczętej komedii, jak ta jest zaczętą, nie o kogo innego do końca sztuki iść powinno, lecz tylko o tego Oborskiego, o jego losy wewnętrzne, o jego szczęście i jego szczęścia rozbicie się... Tymczasem Oborski chowa się w zakąt epizodyczny, daje się innym zdystansować — i to tym innym, którzy artystycznie nie dorastają mu do pasa. Mamy jakby dwie sztuki, z dwoma bohaterami, którzy przypadkowo jedno i to samo nazwisko noszą. I z innym poziomem, z różnoraką intencją autorską.

Ale jednej i drugiej sztuki autorem jest Perzyński, więc dla obu wygrana. Perzyński — to znaczy wyjątkowa siła tam, gdzie pisze scenę z przekonaniem, i smak artystyczny nawet w tych scenach, które go nie obchodzą. *Rozum i głupstwo* ma obu tych Perzyńskich: poetę w uchwycie Oborskiego z aktu pierwszego, w szkicach Janka i Małgorzaty, w kilku pierwszorzędnym dowcipach, w tkaninie dostrzeżeń

i obserwacji. I Perzyńskiego-nygusa w tym wszystkim, co się musi napisać, aby tęgie tryby odosobnionych momentów jakoś powiązać. Gdyby ten nygus nie był autorem *Lekkomyślnej siostry* i *Raz w życiu* — jego wiązadła, lewą ręką tkane, byłyby nie do zniesienia, ale on, jak koń arabszyk, wdzięk ma i wtedy, gdy w biegu, i wtedy, gdy się wyleguje — sobie i słońcu...

Grano sztukę starannie, z przekonaniem, z rozkoszą, ale czy zupełnie dobrze? Ja osobiście jakbym poza tą grą słyszał i widział inną sztukę — inne figury, inne szczegóły. Ale czy ja mam rację, czy reżyser i artyści, tu już tylko autor może rozstrzygnąć. Więc wiążą się nazwiska z dziełem: pp. Kamińska, Romanówna, Macherska, Stanisławski, Daczyński, Maliszewski, Bogusiński, Staszewski, Ziemiński, Nawrocki — każdy i każda interesujący i sownie oklaskami nagradzani.

Włodzimierz Perzyński, *Rozum i głupstwo*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Polski, 17 V 1929. „Kurier Warszawski”, 21 V 1929, nr 137.

„ŚLUBY PANIEŃSKIE” FREDRY

Jako pierwsze ze swoich odświeżonych, ku uczczeniu stulecia Wojciecha Bogusławskiego *, przedstawię dał dyr. Szyfman w teatrze Małym *Śluby panieńskie*.

Poza Leszczyńskim — nie tylko najlepszym, ale od 20 lat jedynym i „bezpotomnym” Guciem — cała obsada nowa, prymicyjna, w najlepszym słowa znaczeniu: eksperymentalna.

Radostem Stanisławski, dawny doskonały Albin — dziś

* Setna rocznica śmierci Bogusławskiego przypadała 23 VII 1929.

w każdym calu wystudiowany, przemyślany, wypieszczony Radost, owiany ciepłem, mistrzowsko mówiony. Albinem po raz pierwszy Maszyński, z brawami po swoich scenach schodzący, przemiła komediowa drwina z powiatowego wertyzmu, tak niemal Gucia oczami podpatrzonego przez Fredrę. Ani jednego momentu przesady, a komizm porywający. Bardzo dobra p. Słubicka jako Dobrójska i małe arcydzieło p. Malickiej w roli Anieli.

Na próżno by było w tej kreacji szukać choćby jednego akcentu chybionego lub niedogranego. Dograne a pełne dyskrecji, subtelne, a artystycznie pełne w intonacji głosu, w geście, w oczach, w harmonii między humorem a głębią rwących się do życia uczuć. Szmer nieustannego zachwytu rozniósł się po sali przez wszystkie sceny, w której ta najlepsza z Aniel grała z najlepszym z Gustawów.

Mam wrażenie, że na dalszych przedstawieniach do tej idealnej Anieli dostroi się też i Klara pani Modzelewskiej. Wczoraj zapewne trema i poczucie odpowiedzialności zachwiały nerwowym nastawieniem tej niepospolitej artystki. Była jakaś zgiełkowość w jej grze, jakiś niepokój, nadmiar minek, nadmiar swobody, jakby swobody tej ze strachu, przejaskrawienie. A któż ma być dziś w teatrach polskich najlepszą Klarą, jeśli nie Modzelewska?

Dodajmy do spisu p. Bogusińskiego z pietyzmem oddającego swoje dwie małe scenki w roli Jana — i afisz skończony. Nie byłaby jednak skończona recenzja, gdyby się do całości nie dodało dwóch nazwisk: Stanisławskiego, jako reżysera, i Frycza, jako kompozytora dekoracji i kostiumów; dwóch nazwisk, a właściwie dwóch umiłowań Fredry, które były z każdego szczegółu wykonania, wykończenia i wycieniowania. Tych dwóch artystów świętem było przede wszystkim to odświeżone przedstawienie.

Aleksander Fredro, *Słuby panińskie*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Stanisława Stanisławskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Mały, 27 VI 1929. „Kurier Warszawski”, 28 VI 1929, nr 175.

Zarówno p. L. S. Schiller, reżyser, jak i p. Karol Frycz, twórca dekoracji i kostiumów w wystawionym w sobotę *Bolesławie Śmiałym* usunęli z afisza swoje nazwiska. Był to z ich strony piękny gest hołdu dla nazwiska Wyspiańskiego, nie tylko autora sztuki, ale i jej inscenizatora na pamiętnej premierze krakowskiej u Kotarbińskiego, dwadzieścia pięć lat temu.

Sztukę wystawiono pod hasłem: możliwie jak najwierniejsze powtórzenie tego, co zaprojektował i zrealizował sam Wyspiański.

Hasło kulturalne i rozumne. Można mieć najróżniejszą opinię o Wyspiańskim, jako twórcy-dramatopisarzu, ale nawet przeciwnik tej jego twórczości, o ile ma choćby krztynę pojęcia o sztuce teatralnej, musi przyznać, że był to genialny inscenizator utworów, własnych czy cudzych (*Dziady*, *Cyd*); że przy jego twórczości inscenizacyjnej błędną wszelkie koncepcje dzisiejszych reformatorów-reżyserów. Byłoby więc dziwnym marnotrawstwem zmieniać dobre istniejące na niepewne lepsze, jeśli nie... na pewne gorsze.

Jest jednak i inny jeszcze powód, dlaczego kultura artystyczna musi się bronić przed próbami poprawiania Wyspiańskiego. Dramaty Wyspiańskiego rodziły się ze scenariusza. Nie z treści *Warszawianki* wypłynęło to, że Chłopiccki przez cały czas akcji stoi jak kamień pychy, na froncie sceny i plecami tylko raczy oglądać swoje otoczenie i resztę świata, lecz przeciwnie: z tego obrazu Chłopicckiego, z tego „fotogenizmu dumy i pychy”, jakby już dziś można powiedzieć, powstała treść *Warszawianki*. Reżyser Wyspiański podyktował sztukę Wyspiańskiemu-poecie. I spróbujmy dziś „poprawić” to, spróbujmy „eksperymentu”, puśćmy Chłopicckiego w ruch na scenie — *Warszawianka* rozpadnie się.

Ale szczegóły optyki inscenizacyjnej Wyspiańskiego nie

zatrzymują się na efektach zewnętrznych: wnikają nieraz w głąb nastroju i we wnętrze poetyckiego sensu.

Weźmy choćby dekoracje *Bolesława Śmiałego*. Jeden z najśmielszych rzutów fantazji teatralno-dekoracyjnej, jeden z najbardziej nieoczekiwanych obrazów, jakie kiedykolwiek i gdziekolwiek scena dała widzowi. Czym jest ta wizja komnaty Wawelu, jeszcze drewnianego, zamierzchłego, z którego dla archeologii dzisiejszej ani śladu nie zostało? Z czego zaczerpnięta tej wizji zasada architektoniczna? Ze stodoły gospodarskiej. Wrota, przez które wóz ze zbożem wjedzie, poddaszne wiązanie o najprostszej konstrukcji, pod nogami króla czuje się niemal ubitą ziemię klepiska. Prymityw ciesielski w zrębach i ścianach, a równocześnie jakiś monument budowlany. Czy tylko o oryginalność dekoracyjną szło tutaj Wyspiańskiemu? Czy widz teatralny choćby tylko półświadomie nie odczuwa, że to ciesielsko-kmiecie wnętrze uderza w nas pradawnością czasów, w których rzecz się dzieje, że wprowadza nas w nastrój klechdy, byliny słowiańskiej, ballady zza siedmiu gór, która to ballada, jak pnącz, opowija formę poetycką *Bolesława Śmiałego*? Oto klasyczny przykład, jak dekoracja Wyspiańskiego jest nieoderwalną częścią dramatu.

Kostium i wymowa kostiumu w *Bolesławie Śmiałym*.

Scena pierwsza aktu pierwszego: Król z Krasawicą wpadają na scenę. On w świtce, takiej samej, jaką na co dzień dziś jeszcze nosi parobczak w Krakowskiem... Słyszą, że obcy ludzie podchodzą pod wrota dworzyszczą. Trzeba się przyodziać. Bolesław nasuwa na siebie — co? Wystylizowaną przedziwnie najzwyczajniejszą kierezję, taką samą w kroju, jaką w Krakowskiem czy Płoszowskiem mają do dziś dnia stangreci dworscy... Staje przed nami chłop, który jest równocześnie królem. Zamiast scen i dialogów o chłopskim pochodzeniu Piastów — kilka niemych sekund przyodziewania się i wrażenie narzuca nam — tezę historyczną.

Ale oto okazuje się, że ci przybywający pod wrota, to

napad zbrojny. I tu nowa metamorfoza: na tę samą ludową kierezję pas, za pas wetknięty miecz, a na głowę nałożony szyszak z orlimi pióry — i z chłopca lechickiego staje przed nami uczyniony rycerz. W kilkunastu niemych ruchach przeprowadzona, rzekłbyś, dysertacja o ustroju tego kraju, w którym dramat się odbywa; narzucone autorskie przeświadczenie, że w ludowości poczęła się struktura Polski; niemal że reżyserska polemika z Piekosińskim i historykami, rzecznikami poglądu o najezdniczo-obcym źródle państwowości polskiej.

Jak dekoracje, tak i kostium w *Bolesławie Śmiałym* są częścią dramatyczności. Jakże dobrze się stało, że nikt nie wpadł na pomysł ukazania Króla np. we fraku... Bo jeżeli w modzie 1926 r. mógł nam się już prezentować hr. Henryk z *Nie-Boskiej?*...

Dobre duchy strzegły wznowienia *Bolesława Śmiałego* od wszelkich cudaczności. Podziwiać należy trud i pietyzm p. Frycza, z jakim wyodmierał wszystkie proporcje dawnej dekoracji Wyspiańskiego, w krakowskich teatralnych magazynach jeszcze przechowanej, z jaką drobiazgowością przeniósł wszystkie linie i desenie kostiumów i rekwizytów. Żadnego „niby”, żadnego „prawie tak jak” — wszystko z troską, aby fenomenalna twórczość Wyspiańskiego nie była podrobiona, przeinaczona, sfalszowana. Tak, nie inaczej, powinno się zachowywać to, co nazywamy stylem, to jest zwykłym czynem osobistym czymś w dziedzinie sztuki. Nieczęsto takie czyny się trafiają — tym większą nad nimi należy roztaczać pieczę, aby trwały — jak to właśnie uczynił Frycz.

P. S. L. Schiller — pokazał nam znowu, jakim potrafiłby być reżyserem, gdyby go nie ponosiło przekonanie, że najważniejszą rzeczą — to być dysydem w wyznaniu polskiej kultury artystycznej. Trudno, oczywiście, wymagać, aby pamiętał każdą sytuację reżyserską sprzed 25 lat i dziś ją dosłownie powtarzał, ale starał się pozostać wiernym du-

chowi reżyserii Wyspiańskiego, a w wierność tę włożył wiele smaku i twardej pracowitości.

O p. Adwentowiczu, jako wykonawcy roli tytułowej, pisałem już obszernie w bezpośredniej notatce w numerze niedzielnym. Dziś uzupełniam recenzję wyszczególnieniem artystów, którzy dźwigali ciężar trudniejszych epizodów w sztuce: p. Pancewiczowa-Leszczyńska jako Krasawica, p. Junosza-Stępowski jako Biskup, p. Buszyński — Rapsod, p. Jasińska — Królowa, p. Strachocki — Sieciech, p. Kunina — Oblakana. Niech im własne ich wzruszenie, z jakim podchodzili do ról, starczy za recenzyjny komplement. Jak oni, tak i cały zespół zasłużył dzielnie na te oklaski, którymi zasypywano finał każdego aktu.

Stanisław Wyspiański, *Bolesław Śmiały*. Dramat w 3 aktach. Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Karola Frycza. „Widowisko odtworzone podług inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego” w ramach Festiwalu ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci Wojciecha Bogusławskiego. Teatr Polski, 13 VII 1929. „Kurier Warszawski”, 15 VII 1929, nr 191.

„KRAKOWIACY I GÓRALE”

Sto trzydzieści pięć lat ma ten szacowny wodewil. Powstał w r. 1794 i właściwie nigdy nie przestał do cna żyć na scenach polskich, czy jako dzieło Wojciecha Bogusławskiego, czy potem jako zalegalizowany plagiat, przeróbka J. N. Kamińskiego. Zapomniano o innych utworach Bogusławskiego, ale *Krakowiaci i Górale* zawsze dość żywi byli, nawet jeżeli scena polska w niektórych swych okresach niewdzięcznie o nich w swym repertuarze zapomniała.

Czy dziś może jeszcze liczyć na powodzenie? Czy to, co było żywe teatralnie, a i politycznie, w tej sztuce przed

135 laty, przed stu laty, może odpowiadać i dzisiejszym wymaganiom, pojęciom o tzw. akcji scenicznej?

Zdaje mi się, że wszystko zależy od sposobu podania. Szesnaście lat temu dyr. Szyfman wystawił kopię dzieła Bogusławskiego: *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* Kamińskiego i sztuka miała opętańcze powodzenie. Rok temu teatr krakowski dał Bogusławskiego ten właśnie *Cud mniemany* i był on największym sukcesem sezonu. Może nawet jedynym sukcesem sezonu.

Jest to los starych dzieł, że nawet to, co w nich było świeżego i twórczego, tyle potem razy powtórzyło się w skrzętnych naśladownictwach, że gdy dziś słuchamy pierwowzoru, on to nam naśladownictwem się wydaje. Więc niewątpliwie świeży, jako rodzaj, tekst *Krakowiaków i Górali* z r. 1794 — dziś powinien być skrócony do niezbędnego kośćca, aby się do siebie zbliżyły niezbyt gęsto w sztuce rozsiane kuplety i arie. One to były i są ozdobą sztuki.

Rubaszość ludowości za pretekst sobie biorąc, Bogusławski zdołał ze swoich kupletów uczynić fraszki, doskonale nieraz epigramatyczne w kształcie, a staropolskimi ostrościami dwuznaczników nie ustępujące facejdom Waława z Potoka Potockiego. Oto np. ów słynny duet Basi i Stacha:

Raz na pniu między dębami,
Gdy siadłszy w parze turkawki,
Nie wiem dla jakiej... zabawki:
Trzepotały se skrzydłami.

Patrząc na to ich... ruszanie
Taka mnie lubość przejęła,
Żem słodko Stasia ścisnęła
i stąd wszczęło się kochanie.

Raz nam się krówka... ganiała
A Basia przy mnie siedziała,

Nie wiem, jak to się zrobiło,
Że mi się w oczach zaćmiło...

Bojąc się jakiej zarazy,
Ścisnąłem Basię dwa razy,
Ona mi bronna... — nie była:
Wtenczas się miłość stwierdziła.

Odtąd jak się gdzie spotkamy,
Zaraz... o krówce gadamy,
Lub się... turkawki wspomina:
I tak się znowu — zaczyna.

Nie należy też zapominać, że melodii do tych śpiewek dostarczył Bogusławskiemu nie byle kto, bo Jan Stefani, kapelmistrz orkiestry królewskiej. Nie od rzeczy tu będzie wspomnieć, że jak Bogusławski, tak i Stefani umiera w r. 1829, obu ich więc setną rocznicę śmierci czcimy obecnie.

Jeżeli z teatralnego punktu widzenia tekst pozaśpiewny *Cudu mniemanego* uważać dziś należy li tylko za przesła między jednym filarem-kupletem a drugim, to zupełnie inaczej sprawa tej tzw. u reżyserów prozy przedstawi się z punktu widzenia literackiego i historycznego.

Kto wie, czy w *Krakowiakach i Góralach* nie najsilniej odbił się duch tych czasów, w których dzieło powstawało. Obok *Powrotu posła* najsilniejszy to głos ze strony „reformatorów” z obozu Ignacego Potockiego, Kołłątaja, Komisji Edukacyjnej. To samo w sztuce Bogusławskiego, co i w polityce tamtych, wołanie o zdemokratyzowanie społeczeństwa, o oświatę, o walkę z ciemnotą, o siłę moralną narodu, ta sama chęć do walki orężnej.

Z nauki preceptorów politycznych przedostał się też i ten pewien zapaszek wolnomularski, ta krytyka kleru ustami

Dorotki wypowiedziana i lekkimi aluzjami do organisty, jako pośredniego reprezentanta kościoła, podkreślona. Nie brakło nawet humorystycznej pretensji do księży, że nie pełnią służby wojskowej.

Jeżeli idzie o artyzm poetycki *Cudu mniemanego* jako dzieła, lud biorącego sobie za temat, to oczywiście daleko do tej realistyki, jaką chłopskiej beletrystyce dała druga połowa wieku XIX. Klasycyzm XVIII wieku nie znał tego postulatu i szczerzy realizm byłby nawet wówczas brakiem smaku. Ale też zadziwiająco mało jest konwencjonalnej sielankowości, w której jeszcze tak się lubował wiek „pasterek” w sztuce i poezji. Język chłopów jest tu konwencjonalny, ale uczucia raczej prawdziwe i zatrzymane umiejętnie w sferze życiowych chłopskich interesów. A co się tyczy figur, to dość błada męska połowa wynagradza się żywotnością i prawdą psychologiczną obu bohaterów wodewilu: Doroty i Basi.

Nie teatralne jednak i nie literackie wartości dały historyczną karierę *Krakowiakom i Góralom*.

Pierwsze przedstawienia sztuki Bogusławskiego zeszły się z Raclawicami, gdzie chłop podkrakowski, proszowski Bartosz Głowacki, stał się symbolem poszerzonej o pierś chłopca ojczyzny; w podkrakowskiej ziemi, w Połańcu wydano uniwersał, który entuzjazmem przejął wszystkie demokratyczne żywioły Polski ówczesnej, z krakowską sukmaną na sobie wrósł Kościuszko w pamięć polską — starczyło wówczas tego jednego słowa: Krakowiacy, starczyło, aby się sukmana ukazała na scenie, a już dusza sali teatralnej drżała wzruszeniem.

Ale dzieło Bogusławskiego dawało i coś więcej: dawało tysięczne aluzje polityczne, ukryte gry pojęć, dawało ogień patriotyczny. Rozpłomieniało Warszawę, wspomagało Kościuszkę i Kilińskiego. W *Krakowiakach i Góralach* widziała Polska swoje pragnienie niepodległości. I ilekroć potem było trzeba za Księstwa Warszawskiego zaapelować do ognia

narodowego, zawsze dzieło tego Wielkopolanina, twórcy sceny narodowej, stawało się krzemieniem, o który krzesano stal serc. *Krakowiacy i Górale* dobrze się zasłużyli ojczyźnie.

Niechże więc i dziś dzieło Bogusławskiego, odświeżone sokiem nowych pieśni Or-Ota, na nowo stanie się sztuką narodową, jak nią zawsze bywało w chwilach rośnięcia ducha w Polsce.*

„Kurier Warszawski”, 20 VII 1929, nr 196.

„NIESPODZIANKA” ROSTWOROWSKIEGO

Dopiero cztery dni mija od wystawienia *Niespodzianki* w Teatrze Narodowym, a od publiczności dostałem taki stos listów, jakiego w sprawie teatru i dramatów nie miałem przez cały rok.

Są w nich słowa oburzenia, jak autor mógł dać na scenie rzecz podobnie „bezlitosną”; są zapytania, czy naprawdę w życiu możliwą by była podobna zbrodnia? Niepokój przebiega w zapytaniach, czy istotnie poziom moralny ludu jest tak niski, jak to w dramacie jest pokazane? I już zaraz, jakby odpowiedź na to, list pewnej ziemianki, stwierdzający, że podobna zbrodnia zaszła przed czterema laty w okolicach Bychawy. — Spór z autorem o zagadnienie szczerze artystyczne: czy to, że podobna zbrodnia miała miejsce w życiu, usprawiedliwia dosłowne powtórzenie jej w dziele sztuki? Czyjaś uwaga, że autentyczność faktu jest tu tylko osnową,

* 20 VII 1929 odbyło się pierwsze przedstawienie *Cudu mniemnego* na Rynku Starego Miasta w wykonaniu zespołu Teatru Polskiego, z dekoracjami Karola Frycza, z muzyką Jana Stefaniego.

na której autor rozpostarł całe bogactwo psychologii. Kartka, w której ktoś zwraca uwagę: „sztuka niemal że rozpoczyna się od modlitwy tych samych ludzi, którzy potem dla dolarów zabijają” — „i nie łudźmy się, że to tylko w nizinach taka przepaść między chrztem a instynktem”. Tam znów — w dalszych listach — dreszcz przerażenia na widok odsłoniętej niedoli materialnej ludu polskiego. Ktoś inny snuje uwagi nad istotą macierzyństwa, nad „tak po sofoklesowsku bodaj nakreśloną w sztuce” postacią matki, w której „dla syna” powstać zdolne wszystkie możliwości „od nieba do piekła”. Każdy wychodzi widocznie z teatru przejęty jakąś inną stroną *Niespodzianki* i każdy daje dowód, że zetknął się ze sztuką niepokojącą, każącą myśleć, zazębiającą się o nasze sumienia.

Ten zbiór listów jest może najwłaściwszą odpowiedzią na pytanie: czy sztuka taka, jak *Niespodzianka*, powinna była powstać? Powinna, bo dokonała aktu wstrząsu, wprowadziła w ruch myśli i uczucia; spełniła pewne zadanie społeczne. Wtedy dopiero bowiem uwierzmy teoretykom „czystej sztuki”, że sztuka nie ma nic wspólnego z zadaniami socjalnymi, gdy nastanie zwyczaj, że pisarze będą pisać li tylko dla siebie, a malarze dla siebie li tylko malować. Dopóki tworzymy dlatego, by ktoś to widział lub słyszał — i dopóki to jest podnietą w tworzeniu — dopóty sztuka jest z j a w i s k i e m s o c j a l n y m.

Ale tuż zaraz: funkcję swą socjalną spełnia sztuka dlatego właśnie, że działa na zbiorową wrażliwość środkami wręcz odmiennymi od sposobów działania przez instytucje, przez organizacje, przez propagandę czy nawet publicystykę, że działa właśnie sposobami swoimi, tj. artystycznymi. Niepodobna pomyśleć, aby nieartystyczna sztuka mogła na trwałe być zjawiskiem nie tylko artystycznym, ale i socjalnym.

Mniemałem więc, że to społeczne zainteresowanie, jakie *Niespodzianka* wywołała, jest też świadectwem i jej warto-

ści artystycznych. Będąc „prawdziwym zdarzeniem” jest też mimo to i prawdziwą sztuką. Czy w całej swej rozciągłości?

Omyłką *Niespodzianki* wydaje mi się, że ci ludzie, którzy w sztuce mordują dla pieniędzy i z premedytacją, więc spełniają najohydniejszą ze zbrodni, niczym nas przedtem nie uprzedzają, że do podobnego czynu byliby zdolni. Nędza — to raczej tło czynu; to, że podkradają komuś kuraka, to niemal wsiowy obyczaj. Od tego do bezczłowieczeństwa mordu — cała przepaść. I wydaje mi się, że odczucie zgrozy, z jaką publiczność z teatru wychodzi — w tej to właśnie niespodziance, w tym nieoczekiwanym skoku akcji leży.

Dalej: autor nie docenił naszej wrażliwości i choć, oczywiście, oszczędził nam samej chwili zbrodni, ale za to bezlitośnie przeprowadza nas przez całą ohydę powstawania zamiaru. Wydaje mi się, że zupełne niedopowiedzenie, kilka sugestywnych słów zamiast długiej sceny — zupełnie by wystarczyły. Szacunek dla wielkiego talentu nie pozwala mi też zatajać, że obecność trupa, te sterczące spod łóżka martwe nogi przez cały niemal akt — to już załatuje Grand Guignolem.

Tu może zemściła się autentyczność faktu, owo „prawdziwe zdarzenie”. Rostworowskim wstrząsnęła do żywa wieść o tej strasznej zbrodni, która się stała na polskiej wsi. Cała moralna jego natura wzdrygnęła się — zapadł w przerażenie, *Furcht ohne Mitleid*. Przetwarzając później swój wstrząs na dzieło sztuki, próbował już, wiedziony czuciem artystycznym, szukać motywów czynu, motywów choć trochę ludzkich, choćby jako tako ratujących te straszne dusze, ale pierwszy stempel wrażenia zaciążył nad całością nastroju: swoje własne przerażenie przekazał nam, naszemu odczuciu, bezwiednie dążąc do tego, byśmy przeżyli tę samą zgrozę, to samo bicowanie, które i on przeżył.

Jest to kąpiel w triolowa. Nadmiar prawdy. Jakby dusząca potrzeba zadania sobie i nam pokuty za tę zbrodnię, którą bohaterowie *Niespodzianki* popełniają. Ale jest i ja-

kaś bezsilność. W podstawie narzuconej nam ekspiacji więcej się czuje Torquemady niż św. Franciszka z Assyżu... Ale gdy już z nas opadnie koszmar odbieranego ze sceny wrażenia, gdy zatrze się pamięć tej czystcowej drogi, przez którą autor nas wiedzie, gdy już we wspomnieniu zaczynamy rozpamiętywać artystyczne wartości — cóż za sztuka!

Nie było u nas dotychczas dramatu, w którym by napięcie dramatyczne, od początku już, od pierwszych scen wzięte *forte*, tak nieprzerwanie rosło, coraz głębsze zarywając motywy. Jaka niebываła umiejętność zaoszczędzenia akcji do najniezbędniejszych elementów, a w tej niezbędności jakaż magnacka różnorodność kolorów duchowych! Przez cztery akty ani jednego pustego słowa i ani jednego powiedzenia, które by się przeglądało w zwierciadle swej popisowości: najprostsze zdania, przewaga wyrazów szarych, a każde sugestywne, każde nieomylnie piętrzące rzecz ku wierchołkowi dramatycznej konkluzji.

Jakie mistrzostwo w tym, że ani razu niemal nie pada słowo nazbyt konkretne. Przeciwnie: słowo raczej tai myśl; to, czym się myśl ma wyrazić, to raczej zawieszony w milczeniach — a ani razu rzecz nie jest ciemna, każde drgnięcie dusz nam jawne, niemal widome, niemal dające się chwycić dotykaniem.

Ani jednej sceny, o której by można powiedzieć, żeśmy ją już gdzieś choćby w podobieństwie widzieli; każda z nich do dnia świeża, każda artystycznie nieoczekiwana, tak działającym osobom przyrodzona, że wprost nie chce się wierzyć, iż jest napisana, wymyślona. Nowa zawartość artystyczna — a dramat klasyczny w regule swojej kompozycji.

A świat figur działających! Przechodzę myślą: gdzie w nowożytnym dramacie jest postać o takiej rozpiętości psychicznej, jak ta matka-morderczyni, postać — znowu co za majstersztyk! — taką lapidarnością słów i scen skreślona! A ten ojciec, całe życie pasożyt, całe życie przyzwy-

czajony do tego, aby za niego ktoś miał troskę, za niego ktoś brał odpowiedzialność, aby zawsze przyjąć „do gotowego” moralnie — i tu, gdy ujrzał gotowe dolary — on właśnie do zbrodni popycha, zbrodni odradzając; on zbrodnię w żonie przygotowuje, o zbrodni nie chcąc wiedzieć. On mordercą, byle by kto inny fizycznie za niego mordę dokonał. I dopiero po spełnieniu zbrodni przez żonę, gdy w zamordowanym rozpoznali własnego syna — ta pierwszy raz w życiu odczuta w nim, w tym starcu, potrzeba cierpienia. Cierpienia za całe podłe życie: „ja zabiłem, ja!!”.

A tło społeczne, osada ideowa, w której rzecz tkwi?

Cóż tych ludzi popycha do zbrodni? Nędza, która oko w oko spotkała się z żądzą wydobycia się socjalnie na wierzch: przez tego syna, który nie ma za co kończyć uniwersytetu. W górę! Któż waży się powiedzieć, że samo to dążenie w górę warstw dolnych społeczeństwa jest czymś zdrożnym? Czymś, do czego by nie miały prawa? Któż odwróci rzeczywistość, że coraz większy procent naszej inteligencji, to dzieci chałup i izb robotniczych. Któż nie dostrzeże, ile energii, ile wartości wnoszą oni do magazynu naszych dorobków duchowych? Jedno nazwisko Jana Kasprowicza rzecz już rozstrzyga.

Ale jakim kosztem to się dzieje? Oczywiście zbrodnia dla przetrzucenia się w świat górny, zbrodnia, którą nam *Niespodzianka* ukazuje, to wyjątkowy i krańcowy przykład — ale męka wysiłków, ale koszt głodów, ofiar, wyrzeczeń się, koszt gruźlic, z nędzy studenckiej nabywanych? Cały ten splot moralno-ekonomiczny, cały ten splot cierpienia, z którego rodzi się nowe społeczeństwo, to, o czym niby każdy z nas wie, ale o czym chętnie się zapomina — to przez sztukę Rostworowskiego przelewa się krwawym strumieniem i to już na zawsze w świadomości naszej pozostać musi.

Nie jest to zwykła rzecz ten dramat. Jest to pokuta, ale jest i spowiedź. Spowiedź z Polski dzisiejszej i spowiedź z człowieka.

Solski grał Ojca. Byłoby czymś zdawkowym powiedzieć: świetnie zagrana rola. To było coś więcej niż gra: to było dotarcie do żywego rdzenia nerwów i dogłębienie do żywej duszy. Drżał teatr, gdy w akcie trzecim dowiaduje się, kim jest ten, kogo tam w chałupie u niego zabijają. Drżał teatr, gdy w finale sztuki ten chłop wyje o karę ze dna swoich piekieł.

Nie możemy winić p. Broniszówny, że z nadludzkich trudności, spiętrzonych w roli Matki, w grze utalentowanej artystki został jakby tylko trafny szkic. Któż inny mógłby zagrać całą tę postać? Dziś może tylko jedna Wysocka. Podobno i Siemaszkowa.

Oklask należy się p. Solarskiemu za skupioną, pełną artystycznej prawdy grę w roli Syna-akademika. Żywą, dobrą, wyczutą postać Żyda-karczmarza dał p. Skarżyński. Z gromady parobczańskiej, w wykonaniu na ogół raczej karczemno-podmiejskiej niż wiejsko-chłopskiej, wyróżniali się właściwym temperamentem p. Gielniewski i p. Hnydziński. Powszechną uwagę szczerym wniknięciem w postać i subtelnymi akcentami zwracała p. Kamieniecka jako Zośka.

Reżyseria Solskiego — to wystarczy za pochwały.

Karol Hubert Rostworowski, *Niespodzianka*. Prawdziwe zdarzenie w 4 odsłonach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 18 X 1929. „Kurier Warszawski”, 22 X 1929, nr 290.

„WILKI W NOCY” RITTNERA PRZED DZISIEJSZĄ PREMIERĄ

Nigdzie dotychczas w Polsce nie widziałem tej komedii tak zagranej, jak ją Rittner napisał, a może raczej: jak ją napisać chciał... Nie przypuszczam, by na niemieckich sce-

nach lepsze miała losy, bo o ile Burgtheater czy Niemcy w ogóle dobrze czuli np. *Ogród młodości* czy *Don Juana*, słowem te sztuki Rittnera, które dla poezji są mniej więcej tym samym, czym dla muzyki tzw. muzyka programowa, o tyle naszemu duchowi bliższy znów jest ten Rittner „bezpośredni”, Rittner poetyczniejszy sobie na przekór tam, gdzie ze sfery symbolów czy z góry powziętej poetyczności schodzi do życia realnego, do rzeczywistych ludzi i kiedy nawet farsę sobie za punkt wyjścia biorąc, potrafi nas wprowadzić w światy marzeń, jak np. w *Lecie*. A *Wilki w nocy* bliższe są właśnie *Lata* niż *Ogrodu młodości*.

Bywały w Polsce świetne przedstawienia Rittnera *Malego domku* (arcykreacja Ordon-Sosnowskiej — w pierwszym rządzie), *Głupiego Jakuba* (Kamiński, Jaracz, Jarszewska, Sobiesław), *Lata* (Marcello, Osterwa, Grosserowa [Solska], Pancewiczowa, Knake-Zawadzki, Feldman, Węgierko) — *Wilkom w nocy* zawsze coś brakowało.

Inna rzecz, że dwie zasadnicze w tej sztuce role są fenomenalnie trudne. Prokuratorowa — jakże jej na imię? — więcej w sobie ma powieści niż teatru, to jedno — a następnie i jako figura powieściowa nie tyle jest zdarzeniem z krwi i kości, ile raczej poetycką tezą. Poetycką tezą, którą poczęło zainteresowanie naukowe. Zainteresowanie z dziedziny psychofizjologicznej.

Jest bowiem coś z Weiningera w zestawieniu tych dwu postaci: Prokuratorowej i Ady. Jak u Weiningera z *Charakteru i płci* — obraz tych dwu krańców erotycznego instynktu kobiet: matka i miłośnica. Prokuratorowa (jakże ten sztywny tytuł wykrzywiał mi tu rysunek postaci) to ten właśnie typ, dla którego natury męczyzna i miłość to — bezwiednie choćby — tylko psychobiologiczne sposoby dla zrealizowania najistotniejszego jej powołania: macierzyństwa. Geniusz gatunku, jakby powiedział materialistyczny światopogląd — geniusz gatunku, w duchowym przyobleczeniu, z całym pięknem moralnym, ze wszystkimi klejno-

tami serca. A obok niej owa Ada — klasyczny przykład miłośnicy, z absolutnym już wyzbyciem się „czucia pokoleń”, miłośnica z tym odcieniem socjalnych już przystosowań się do życia, które Weiningerowi podsunęły nie miłośnicy miano, lecz znacznie twardsze określenie.

Rittner takie daje właśnie losy życia tym kobietom, że owa „urodzona matka” nie może się w małżeństwie doczekać potomstwa, a matką natomiast jest ta antymatka, ta właśnie Ada, dla której dziecko jest niczym, gdy wszystkim byłoby ono dla tamtej. Dramatyczno-komediową sprzączką jest w *Wilkach w nocy* i ten jeszcze szczegół, że ojcem owego Ady dziecka jest właśnie pan prokurator, ten sam, od którego doczekać nie może się potomstwa jego żona...

I w jednej ze swoich krawędzi komedia ta jest historią i analizą duszy kobiecej, nerwów kobiecych i serca kobiety, pozbawionej dziecka, a całą sobą tęskniącej do macierzyństwa. Wszystkie niepokoje zmysłów, ciągła chwiejność, nieustanne nastawienie podświadomości na jakieś nowe, choćby najfantastyczniejsze uczucie, z którego — nie myśli o tym, nie zdaje sobie z tego sprawy — z którego wyszłaby matką. I ta pełnia macierzyństwa w niej, nie tylko macierzyństwa fizycznego, ale i duchowego przede wszystkim, ta potrzeba miłosierdzia nad tymi, którzy są jako dzieci w życiu, ten instynkt opiekuńczości, ten cały epizod jej życia z biednym wykolejńcem-kaleką, to zupełnie w jej sercu przekreślenie okoliczności, iż ten wykolejeniec jest równocześnie zbrodniarzem bądź co bądź — nic to, bo jest nieszczęśliwy i niezaradny, jak dziecko!... Chaotyczne instynktami „szukanie dziecka” we wszystkim, dopóki tak się nie stanie, że nie mając własnego potomstwa, weźmie na wychowanie córeczkę cudzą, choćby córeczkę tej awanturnicy Ady... Niełatwo taką postać zagrać, zwłaszcza gdy cała treść w niedopowiedzeniach.

No a ten wykolejeniec-kaleka?

Oskar Wilde powiedział raz bezlitosne zdanie, że proletariot nie potrzebuje sztuki, bo sztuką dlań jest zbrodnia. Opinia z pańska wyniosła. Może bliższy prawdy jest Dostojewski w *Notatkach z martwego domu*, gdy na polu obserwacyjnym, jakim dla niego było więzienie, widzi w zbrodniarzach-proletariuszach dwa typy: cierpiętników i hazardzistów. Hazardzista jest dopiero prawdziwym, urodzonym przestępcą. *Wilki w nocy* poprzez figurę tego kaleki dorzucają jeszcze jedno dostrzeżenie: zbrodniarzem czy wykolejńcem w proletariacie czy półproletariacie stać się może osobnik, który w innej, szczęśliwszej urodzony sferze, stałby się może poetą, artystą. Takim poetą, szaleńcem, marzycielem jest ten jego wykolejeniec, dziecko półproletariackie. Musiał się wykoleić, bo nie tylko temperament, ale i gatunek umysłu wyrwał go z szarej nędzy, wzniecał w nim ferment i bunty przeciw jego biedzie-rzeczywistości. On tu tylko wykolejńcem — inny może się stać rzezimieszkiem, z kolei może i bandytą. W formule, pełnej miłosierdzia — coś więc bardzo sąsiedniego z bezlitosnym aforyzmem Oskara Wilde'a...

Ta to właśnie szaleńczość, to jakieś poetyczne, a poetycznie pierwotne opętanie, jakim jest obdarzony ów wykolejeniec, ta najczystsza naiwność i ta świeżość uczuć, której nie starły z niego wszystkie brudy i wszystkie szmelce jego życia, to dziecko w zbrodniarzu wydobyć, pokazać, rozpylić wokół postaci — to arcytrudne zadanie czeka na swojego wykonawcę w teatrach polskich. Gdy on i Prokuratorowa dokonają tego fenomenu, że zapanują nad efektowniejszymi rolami Ady i Prokuratora, gdy tak się stanie, iż poprawią Rittnera i na sobie skupią uwagę, wtedy będziemy mieli *Wilki w nocy* takie, jakie Rittner chciał napisać.

Tadeusz Rittner, *Wilki w nocy*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Stanisława Stanisławskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 18 I 1930. „Kurier Warszawski”, 18 I 1930, nr 17.

Nowa rola Osterwy. Zresztą druga już za obecnej w Warszawie gościny. Może jest trochę przekąsu w tym naszym podkreśleniu. Ale przekąs z tęsknoty. Osterwa skąpi scenie polskiej swoich nowych kreacji. W roku zeszłym Fantazy. Obok Fantazego tylko powtórzenie sprzed kilkunastu lat *Marnotrawnego brata*. Przedtem? Od czasu Przełęckiego w *Przepióreczce* nie mieliśmy żadnej nowej roli. Niech się artysta nie dziwi naszemu natręctwu. Kto, jak Osterwa, przy wrodzonym wielkim talencie, teraz właśnie dochodzi do mistrzostwa środków technicznych — ten musi, musi być wystawiony na pociski natarczywych żądań.

Zdecydował się na Don Juana Rittnera. Rola wyjątkowo trudna. Rola powstała z dwóch zamiarów autorskich: próby stworzenia psychiki uwodziciela, z całym aparatem realizmu, tej intencji odpowiadającym — i wykładu symbolicznego o wieczystości Don Juana. O ile realistyczny zamiar trzyma się mocno gruntu komediowego, o tyle symbolika ciągnie komedię ku górze, na której aktor nie zawsze czuje trwałą opór pod nogami. Jest coś z taternictwa w tej podróży podniebnej, coś ze skoków nad przepaściami.

Premierowe wrażenie skłania nas do przypuszczenia, że Osterwa upodobał sobie w roli właśnie tę drugą jej połowę: chwytę za klamry, zawisanie nad pustką. Tak nam się wydało, jakby usuwał w cień uwodziciela, a cały nacisk gry kładł na elementy owej poezji wiekuistości zaklętej jakoby w postać Don Juana. Rozmiłował się w „metafizyce”, którą Rittner dopisuje do figury filozofującego nieponia — i z tego, co w sztuce jest raczej na zimno dopoetyzowane, postanowił stworzyć zamkniętą w sobie całość i zamknięte w sobie życie artystyczne.

I tu wielka tajemnica talentu — raczej udało mu się! Była jakaś niepokojąca tajemnica, idąca przez sztukę od

chwili pierwszego ukazania się Don Juana na scenie, była w jego grze jakaś bajka zaczarowana, jakieś zaśluchiwanie się w rzeczy i zdarzenia, z nieznanego „skądś” przyjść mające, jakaś atmosfera sekretu, niedopowiedzeń, sugestywnych zapowiedzi, słowem całe to, tak często w teatrze zwycięskie, pogranicze między poezją a mistyfikacją.

Niejednokrotnie miałem na tym miejscu sposobność zwracać uwagę, że p. Justian nie może się doczekać odpowiedniej dla swego talentu roli. Nareszcie Leporello w *Don Juanie!* Nareszcie rodzaj człowieka, w którym talent mógł się ujawnić! Jakże świetnie, jak przejmująco zagrał p. Justian finał sztuki: ból, rozpacz, wściekłość, obłąkanie człowieka, któremu sprzed nóg usuwają się wszystkie wiary, kiedy jego najstraszniejszym krzywdzicielem staje się ten, który dla niego dotychczas był bożyszczem. Scena, która p. Justiana stawia w randze pierwszorzędných teatru artystów.

Niewdzięczną rolę nieokreślonego w charakterze profesora z umiarem oddał p. Biegański. Dużo szczerości i należytych akcentów miała p. Gorczyńska w roli żony Leporella, ostatniej Don Juana ofiary. Z sukcesem uzupełniały całość w mniejszych rolach pp. Halska i Ankwiczówna.

Dekorację p. Drabika budziły zachwyt publiczności.

Tadeusz Rittner, *Don Juan*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Juliusza Osterwy. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 6 III 1930. „Kurier Warszawski”, 7 III 1930, nr 65.

„KOCHANKOWIE Z WERONY” IWASZKIEWICZA

O ile mogłem wyłuskać ideę *Kochanków z Werony* — i o ile wiernie idę za myślą autora, to szło tu o to, by pokazać, jaką rację miał Szekspir, że uśmiercił Romea i Julię

zanim spełniły się ich marzenia. Romeo i Julia pobrani, nasytzeni miłością, musieliby się przestać kochać i co gorsza: musieliby się zacząć nienawidzić. Tę przemianę miłości w przesynt i nienawiść pokazuje nam akt trzeci p. Iwaszkiewicza, akt, od którego właściwie powinnaby się zacząć sztuka.

Nie wchodząc w dyskusję, czy autor ma słuszność, czy nie, trzeba zauważyć, że i tak pojęta pochwała Szekspira mogłaby być tematem dla dzieła scenicznego, gdyby scenicznym był... p. Iwaszkiewicz. Zdaje się jednak, że ten wysoce artystyczny, choć ubogi w polot twórczy pisarz, nie zejdzie się nigdy głowa w głowę ze sceną. Wszystkie inklinacje p. Iwaszkiewicza i wszystkie jego zalety idą bodaj w poprzek jestestwa sceniczności. To, co by miało być działaniem, jest u niego tylko dyskusją: tam gdzie trzeba by napiętności — są tylko definicje. Na przestrzeni trzech aktów nie napotkać ani jednego bodaj momentu, w którym by trysnął żywy człowiek. I bodaj, że człowiek, uczucie, akcja — zupełnie świadomie uchodzą intencjom autora: całe jego staranie skierowane na dobór słów, na stylistykę, na ozdobne, choć może trochę wymuszone, piękno retoryczne.

Mimo to jednak należy być bardzo ostrożnym w wypowiedzianiu prorocत्व co do przyszłości dramatopisarskiej p. Iwaszkiewicza. Scena ma to do siebie, że dopóki ją się zna od strony publiczności i krytyki, dopóty jej się zupełnie nie zna. Pierwsza kampania autorska, na deskach teatralnych rozegrana, może nieraz rozświecić i nauczyć, w czym się błędziło, co było dotychczas nieporozumieniem, na czym polega błędność teoretycznych dróg. Nie wszyscy są urodzonymi dramatopisarzami, wielu musi nimi dopiero zacząć być. Ci nigdy nie zaczynają od pierwszej swej sztuki, lecz dopiero od drugiej. Życzymy więc autorowi *Kochanków z Weroni*, by następna jego sztuka była już dramatem z prawdziwego zdarzenia i by mu sownie nagrodziła omyłki

pierwszej. P. Iwazskiewicz wnosi do twórczości swej, czy to powieściowej, czy wersyfikacyjnej, tyle silnej woli i tyle sumienia artystycznego, że nie mamy powodu z góry już wątpić o przyszłości jego dramaturpisarskiej.

Sztukę w głównych rolach Romea i Julii grali z przejęciem pp. Smosarska i Warnecki i oddali artystycznie wszystko, co im dał autor. Ale w danym wypadku trzeba może było właśnie zasłonić autora potęgą wyrazu aktorskiego. Swoje ognie wlewać w żyły utworu, w żyły, przez które raczej same białe ciała krwi płyną. Psalmodyczny ton interpretacji zanadto podkreślał niedomogi *Kochanków z Werony*, dając raczej — kochanków z Haarlemu czy z innej północnej szerokości geograficznej. Pp. Łaska i Neubelt uzupełniali z sukcesem obsadę w drobnych rolach Ochmi-strzyni i Zakonnika.

Jarosław Iwazskiewicz, *Kochankowie z Werony*. Tragedia romantyczna w 3 aktach. Reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje Wincen-tego Drabika. Teatr Nowy, 28 III 1930. „Kurier Warszawski”, 29 III 1930, nr 87.

„LEGION” WYSPIAŃSKIEGO

Wczorajsze przedstawienie *Legionu* pokazało nam, czym będzie Wyspiański na scenie — w przyszłości. Do jakich olśniewających wyników dochodzić będą inscenizatorowie, gdy zapał sprzęgnie się z pomysłowością. I jak w tych inscenizacjach dzieł Wyspiańskiego coraz mniej będzie — Wyspiańskiego.

Nie jest to westchnienie konserwatyzmu. Na tysiące sposobów i coraz to nowszych grać można role w dziełach autora *Wesela* — ale Wyspiański pozostaje tylko przy Wyspiańskiego sposobie inscenizacji, przy Wyspiańskiego widzeniu sceny, na której dana akcja ma się odgrywać.

Nie dlatego, że sam był malarzem nie gorszym od tych, którzy dotychczas uplastyczniali jego dzieła. Nie tylko dlatego, że siedział w nim niepospolity i twórczy zmysł reżyserski; — dlatego też i nade wszystko, że strona inscenizacyjna była często z ar o d z i ą jego dramatyczności, że z ducha dekoracji powstawał tekst jego scen. Zmieniając tego ducha, zmieniamy nastrój tekstu.

Weźmy choćby pierwszą scenę *Legionu*, scenę u papieża Grzegorza XVI, tę scenę, w której reżyser i dekorator wczorajszego przedstawienia oczarowali wzrok widza genialnym rozwiązaniem s w o j e g o sposobu pojmowania tej sceny. Weźmy do ręki tekst, a przekonamy się, jak dla Wyspiańskiego centralnym momentem sceny staje się chwila wejścia cara Mikołaja I na audiencję do papieża. Jak troskliwie przemyślane u autora jest, aby z i e m s k i m o c a r z wchodził na scenę na wprost widza, aby w pierwszych minutach ukazania się z a p a n o w a ł nad wrażeniem widza, aby w tej pierwszej chwili Namiestnik Chrystusa wydał się czymś przynięcionym wielkością północnego imperatora. I dopiero po chwili — jak najstaranniejsza u Wyspiańskiego informacja: zawiędły, drobny starzec, Grzegorz XVI podnosi się i niespodziewanie rośnie nam w oczach. Pokazuje carowi Makrynę Mieczysławską, pokazuje mu ucieleśnienie krzywd, jego ręką wierze zadawanych — i Mikołaj I zaczyna się kurczyć, maleć, drobnieć... Słowa tekstu są tu raczej tylko dodatkiem: zestawienie dwóch obrazów, dwóch kolejnych p ó z papieża i cara dają już pełną wymowę...

Rzecz jasna, że do tej wymowy obrazów można dojść tylko takim wejściem cara na scenę, jakie Wyspiański przepisał w swojej recepcie inscenizacyjnej: watykańska amfiteatr, przez które idzie Mikołaj, i to pełne dufności p i e r w s z e jego ukazanie się. Ukazanie nam t w a r z y autokraty.

Inszenizacja, którą wczoraj nam dano, ukazała wizję Watykanu wprost cudowną, na pewno piękniejszą od tego, co

wymyślił Wyspiański — ale zatracił się w niej moment, dla którego akt pierwszy był napisany, zatraciło się wejście Mikołaja, wprowadzonego chyłkiem, idącego przez zaciemnioną przestrzeń i po schodach, tyłem do widza zdążającego ku papieżowi. Umieszczenie znów papieża na samym wierzchołku dwupiętrowych schodów — niezapomniany majestat, jeśli idzie o piękno samo w sobie — przekreśliło intencję poety: papież Grzegorz XVI, zawiedły, skromny człowiek, dopiero po ukazaniu się cara wyrastający niespodziewanie poczuciem swojej potęgi moralnej.

Uwagi moje dalekie są od nagany. Są one tylko charakterystyką intencji wczorajszego przedstawienia *Legionu*. W intencjach reżysera i dekoratora czuło się poważny zamiar wydobywania nowych stron dzieła, nowego sposobu realizacji. Włożono wiele sumiennej pracy, przemyślenia i entuzjazmu. Doprowadzić chóry kilkusetosobowe do takiego zgrania muzycznego, stworzyć takie obrazy, taką logikę plastyki, dać kilka tak imponujących fragmentów dekoracyjnych — to już trud artystyczny, przed którym trzeba uchylić czoła. Toteż, czy po czyjejs myśli była koncepcja wczorajszego *Legionu*, czy nie — każdy musi przyznać, iż stworzenie tego misterium jest i będzie plusem tegorocznego dramatycznego sezonu.

Rolę Mickiewicza, wypełniającą sobą cały bez mała dramat, z przejęciem i niecodzienną inteligencją artystyczną kreował Brydziński. Węgrzyn w roli Rapsoda wstrząsnął teatrem do żywa. Ślicznie mówiła wiersz pani Jasińska. Nie sposób mi tu wyszczególniać wszystkich, a trzeba by właściwie, bo nie było ani jednej roli puszczonej, niedociągniętej, fałszywie postawionej. Publiczność słuchała dzieła w skupieniu.

Stanisław Wyspiański, *Legion*. Scen dwanaście. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje i kostiumy Wincentego Drabika. Ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego. Teatr Wielki, 14 IV 1930. „Kurier Warszawski”, 15 IV 1930, nr 104.

KILKA SŁÓW O REPERTUARZE TEATRU NARODOWEGO

Teatry Miejskie muszą się zgodzić z faktem, że w ich sprawy wdzierają się ze swymi trzema groszami pierwszy lepszy, więc w danym razie niżej podpisany: Teatry Miejskie żyją z subwencji, na którą składa się grosz podatników. Do Teatrów Miejskich dopłaca się trzy miliony zł rocznie, na głowę mieszkańca wypada to trzy zł mniej więcej. Moje trzy złote proszą o głos.

W ubiegłą sobotę byliśmy świadkami katastrofy repertuarowej. Wystawiona sztuka niemiecka padła jak długa, a raczej: jak nudna. W zespole Teatrów Dramatycznych Miejskich trzecia to kolejna „klapa”: *Kochankowie z Werony*, *Dardamelle* z Teatru Nowego, teraz *Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego* w Teatrze Narodowym. Jak wieści niosą, na trzecim przedstawieniu tej sztuki w kasie było plus-minus 300 zł, a koszt donajętych artystów i statystów przenosi podobno 250 zł. Netto nie starczy na światło i druk afisza. Wiem o tym, że względnie materialny nie może być jedyną orientacją repertuarową i zupełnie jest godziwy deficyt dla jakiegoś arcydzieła, zwłaszcza arcydzieła własnej literatury dramatycznej, ale wystawiać banał i lichotę artystyczną obcej produkcji teatralnej na to, żeby bilans teatrów miejskich obciążyć nową dotkliwą stratą, to już jest posunięcie zagadkowe.

Byłem przez siedem lat kierownikiem literackim teatru, byłem przez dwa lata dyrektorem teatru, wiem, że jedną z trudniejszych rzeczy w teatrze jest przewidzieć z tekstu czytanej sztuki powodzenie jej na scenie, ale właśnie jako eks-fachowiec mogę z czystym sumieniem powiedzieć, że wszystkie te trzy sztuki, którymi obecne kierownictwo literackie Teatrów Miejskich tak dotkliwie powiększyło deficyt sezonu, należą do klasycznych sztuk, z góry dających upew-

nienie o „klapie”. Tu się już trudnościami przewidzenia tłumaczyć nie sposób.

To jest jedna sprawa. Teraz następna.

Teatr Narodowy stworzono u nas, by, zgodnie ze swą nazwą, służył niemal wyłącznie sztuce polskiej. W sezonie obecnym mamy już trzecią sztukę z repertuaru obcego. Oczywiście, że i *Kres wędrówki* i *Dom serc złamanych*, które tę dziwaczną *Wyprawę kapitana Scotta* poprzedziły, są dziełami wartościowymi, ale moglibyśmy je widzieć i w innych teatrach warszawskich. Moglibyśmy je też widzieć i w jednym z pozostałych Teatrów Miejskich, np. w Teatrze Nowym. *Kres wędrówki* w tej małej salce mógłby mieć sto przedstawień, czyli spełnić swoje przeznaczenie pogotowia ratunkowego dla Teatru Narodowego.

Znamy wszyscy niechęć obecnego kierownika literackiego Teatrów Miejskich do bieżącej twórczości polskiej. Dawał jej nietajony wyraz, gdy był krytykiem teatralnym. Ale nas indywidualne niechęci funkcjonariusza sceny nic obchodzić nie mogą. Jesteśmy od tego, by praw twórczości polskiej bronić. I tak aż nadto tego zorganizowana jest koalicja literacka przeciwko każdej sztuce polskiej, która nie z pewnego cenaklu wychodzi. Więc, dopóki czas, dopóki nie ugruntuje się ten zwyczaj, jaki obecnie kierownictwo literackie Teatrów Miejskich chce przemycić, protestujemy jak najenergiczniej przeciwko zamazywaniu wyrazu „narodowy” na frontonie teatru, przez mieszkańców stolicy utrzymwanego. Ten teatr musi być wyłącznie polskim.

P. Zawistowski może wystąpić z tezą, że w bieżącej twórczości naszej nie ma dzieł, godnych skali Teatru Narodowego. Jestem z p. Zawistowskim w zgodzie, że o wysokość poziomu w Teatrze Narodowym powinno się dbać bardzo troskliwie. Ale jeżeli z łaski p. Zawistowskiego mogło dojść do tego, że na deskach tego teatru ukazała się *Podróż kapitana Scotta*, to nie ma tak lichiej sztuki w bieżącej twórczości polskiej, która by nie mogła kołatać o prawo wystawienia.

Dlaczegoż to tak być musi, że polska sztuka w narodowym polskim teatrze musi wykazać się dużą wartością, a niemiec-ki grafoman ma gościnnie otwarte drzwi?

Nie ma odpowiednich sztuk współczesnych? To mamy starą własną sztukę. Od Kochanowskiego począwszy, jesteśmy europejską literaturą, mamy arcydzieła, mamy nieprzebrany poczet świetnych dramatów i komedii. Niech mi tu nikt nie mówi, że są przestarzałe. Triumfalne powodzenie *Pana Jowialskiego*, *Pana Damazego*, *Dam i huzarów*, *Ślubów panięskich*, *Zemsty*, *Majstra i czeladnika* świadczą aż nadto wyraźnie, że społeczeństwo chce tych sztuk, że smakuje w ich pięknie, że entuzjazmuje się ich polskością. Trzeba tylko nie mieć odrazy od tych sztuk, jak i do kultury „staroświeckiej”.

A na zakończenie powróćmy do tej *Wyprawy kapitana Scotta*, od której rzecz zaczęliśmy.

Dalecy od szowinizmu, stwierdzić jednak musimy, że gdy *Halkę* w Opolu Niemcy przyjmują pałkami, gdy społeczeństwo i sfery kierownicze niemieckie nie dopuszczają do urządzenia wystawy malarskiej w Berlinie i to po analogicznej wystawie sztuki niemieckiej, z jak największą kurtuazją przyjętej w Warszawie, po dowodach tak jaskrawej i upokarzającej nas polonofobii niemieckiej — za najbliższe swe zadanie uważać pośpiech w wystawianiu sztuki niemieckiej na scenie Teatru Narodowego, to już naprawdę jest przeoczeniem momentu godności narodowej.

To, że jakieś tam sceny prowincjonalne nie umieją się zdobyć na ambicję polską, i po Opolu, po despekcie dla sztuki polskiej w Berlinie — nie czują poniżenia, wystawiając rozmaite *Cyjankali*, *Hinkemannów* czy *Przestępców*, to jeszcze nie dowód, by teatr będący własnością społeczeństwa polskiego nie umiał się zdobyć na prymitywny odruch go-dziwej dumy i odporu.

„Kurier Warszawski”, 31 V 1930, nr 147.

ODPOWIEDŹ NA ODPOWIEDŹ

P. Władysław Zawistowski, kierownik literacki Teatru Narodowego, zamieścił w nr 152 naszego pisma odpowiedź na mój artykuł o niedomaganiach repertuarowych tegoż teatru (nr 147 „Kuriera Warszawskiego”). Jestem wdzięczny p. Zawistowskiemu nie tylko za to, że nie zlekceważył moich uwag, ale i za to, że po jego polemicznych wywodach ugruntowała się dopiero racja moich spostrzeżeń. Jeżeli więc jeszcze zabieram głos, to dlatego, że sprawa jakości repertuaru na pierwszej scenie polskiej nie przestaje być nie załatwionym zagadnieniem, jak o tym list kierownika literackiego tej sceny wyraźnie mówi.

Waga sprawy każe mi odsunąć na bok drobiazgi polemiczne, w liście p. Zawistowskiego wszczęte, jak np. poza tematem stojące jego spostrzeżenie, że w innych Teatrach Miejskich do sztuk polskich stosuje się „najpobłażliwsze granice” wymagania artystycznego; rzecz dopraszałaby się zbadania, czy dany autor wpraszał się ze swoją sztuką do Teatrów Miejskich, czy też było odwrotnie. Bo jeżeli zamówionej i z własnej teatrów inicjatywy wystawionej sztuce wymawia się potem jej poziom, to mamy tu do czynienia ze zbyt już ruchomym punktem widzenia. Tak samo mimochodem tylko zaznaczę, że gdy p. Zawistowski twierdzi, iż wystawienie *Kresu wędrówki* lub *Domu serc złamanych* w Teatrze Nowym było „niemożliwością techniczną”, to tylko dowodzi, jak jeszcze p. Z. daje w siebie to i owo wmówić. Gdy dłużej popraczykuje, przekona się, że w teatrze „niemożliwością techniczną” nazywa się rzecz, której się komuś zrobić nie chce.

No, a teraz do rzeczy:

1) Ma do mnie żal p. Zawistowski, że tylko jego czynię odpowiedzialnym za *Wyprawę kapitana Scotta do bieguna południowego*. Zwraca mi uwagę, że poza nim jest jeszcze

jakaś rada repertuarowa. Zdarzały się przypadki, że, przy istnieniu tejże rady repertuarowej, prasa komplementowała imiennie kierownika literackiego za tę lub ową fortunnie wybraną sztukę w Teatrze Narodowym. Nie przypominam sobie, aby wówczas p. Zawistowski dopominał się o podział zasługi z radą repertuarową. I słusznie. Dla krytyki czy dla publiczności za repertuar odpowiedzialny jest ten, kto na afiszu teatralnym, jako kierownik literacki, bywa podpisany. Dlatego też nie zmieniam punktu widzenia i nadal pod adresem p. Zawistowskiego ślę moje uwagi.

2) W liście swoim stara się on przekonać nas, że dziś, po Opolu, jak również po obelżywym usunięciu wystawy polskiej sztuki plastycznej w Berlinie — wprowadzenie dramatu niemieckiego do repertuaru Teatru Narodowego nie ubliżyło w niczym naszej godności narodowej, bo trzeba rozróżniać „pomiędzy tym, co szlachetne, a tym, co niskie i małe”. Doskonale, ale czyż *Halka*, za którą rodacy autora *Wyprawy kapitana Scotta* do krwi obili i najdotkliwiej znieważyli artystów-Polaków, czyż ta *Halka* jest czymś niskim i małym? Albo znów, czy pojęcie szlachetności mamy odjąć tym obrazom i rzeźbom polskim, które wysłaliśmy do Berlina, a których ojczyzna Goeringa nie pozwoliła wystawić? Jakżeż mi trudno porozumieć się z p. Zawistowskim, że w takich warunkach, gdy sztuka polska otrzymuje od Niemców jeden policzek za drugim, wprowadzanie na pierwszą scenę polską autora niemieckiego, choćby nim był taki neo-Ajschylos, za jakiego zupełnie na serio, zdaje się, ma p. Zawistowski... Goeringa — jest jednak poważnym uchybieniem.

3) P. Zawistowski przyznaje łaskawie, że „najogólniej rzecz biorąc”, teatr „narodowy” oznacza „teatr dramaturgii tego kraju”, Dowiadujemy się jednak, że konkretniej na rzecz patrząc, teatrem narodowym danego kraju będzie też teatr dramaturgii obcych właśnie krajów. Mniej więcej tak: na ogół ptakiem nazywamy ptaka, ale konkretnie ptakiem

jest i nie ptak. Dla uzasadnienia swej tezy, pojęcie własnej literatury rozszerza p. Zawistowski do każdej sztuki obcej, „która wypowiada nas całkowicie”. Więc sztuka obca „pełniająca obowiązki” własnej. Coś z tego, co prawo administracyjne nazywa „poręczonym zakresem działania”.

Godząc się *per inconcessu* na takie rewelacyjne określenie sztuki narodowej, śmiemy zapytać, czy np. Szekspir nie byłby od Goeringa odpowiedniejszy do takiego wypowiedziania nas całkowicie? A właśnie od dwóch lat, od chwili objęcia przez p. Zawistowskiego funkcji kierownika literackiego na pierwszej scenie polskiej, nie pokazano nam ani Szekspira, ani żadnego innego, jeśli mnie pamięć nie myli, wielkiego klasyka. Na mój skromny sąd, jeżeli już odstępować od zasady wyłączności repertuaru polskiego w Teatrze Narodowym, to na rzecz np. prawdziwego Ajschylosa, nie na rzecz neo-Ajschylosów w rodzaju *Wyprawę kapitana Scotta*.

Filozoficzna nowalia o sztukach obcych, całkowicie nas wypowiadających, tę może mieć w praktyce słabą stronę, że przy niej w Teatrze Narodowym, dla sztuki polskiej stworzonym, przez cały boży rok można grać sztuki obce, boć zawsze znajdzie się ktoś, kto w tej czy w innej sztuce obcej odnajdzie dane, które „całkowicie nas wypowiadają”. Bardzo bym był rad porozumieć się z panem Zawistowskim, że idzie mi o to, aby w Teatrze Narodowym wystawiano p o p o l s k u n a p i s a n e dzieła, całkowicie nas wypowiadające.

4) Ale p. Zawistowski mówi nam w swym liście, że literatura polska jest zbyt uboga, aby starczyła na wypełnienie repertuaru. Teatr Narodowy musi szukać dzieł o wysokim poziomie. I wystawia się... *Wyprawę kapitana Scotta*. Nie dogadza p. Zawistowskiemu bieżąca literatura dramatyczna polska: radziłem mu zwrócić się do starszej polskiej literatury. P. Zawistowski odpowiada mi, że w zakresie monumentalnego dramatu mamy bogatą literaturę, ale w zakresie komedii, „tego chleba powszedniego każdej widowni”, star-

sza polska literatura jest dotkliwie uboga. Nie mamy dość swoich komedii, więc wystawia się obce dzieła; jakie? *Kres wędrówki* — bolesny dramat, wystawia się *Wyprawę kapitana Scotta*, nie mniej bolesny *d r a m a t*. Znowu więc: dramat, pełniący obowiązki komedii.

Tak czy owak, dowiedzieliśmy się, że nie mamy ani współczesnej, ani starej komedii polskiej, która by się dla Teatru Narodowego nadawała. „Zapas wyczerpuje się prędko, różnica poziomu (w porównaniu z naszą poezją dramatyczną, monumentalną) od razu staje się tragiczną”. Czy to raczej nie tragiczne wprost nieporozumienie między p. Zawistowskim a istotą stanowiska, jakie w Teatrze Narodowym sprawuje?

Ubóstwo komediowe w literaturze, mającej Fredrę, Korzeniowskiego, Fredrę-syna, Zabłockiego, Bogusławskiego, Bogusławskiego drugiego, Blizińskiego, Bałuckiego, Zalewskiego, Kraszewskiego, Przybylskiego, Mańkowskiego, Abrahamowicza, Ruszkowskiego, Dobrzańskiego, Zapolską, Kisielewskiego, Rittnera, a z żyjących, że wspomnę tylko tych, których p. Zawistowski uznaje: Perzyńskiego i Szaniawskiego? P. Zawistowski zechce mi odpowiedzieć, czy z tego doboru pisarzy naprawdę jest niemożliwością wybrać dwie komedie rocznie, bo więcej przecie nie potrzeba? Bo resztę uzupełni dramat i będzie bądź co bądź tolerowana jeszcze twórczość bieżąca.

I gdybyż przeciwko mojemu punktowi widzenia można wytoczyć argument niepowodzeń starych sztuk polskich. Ale rzeczywistość jest za mną. Wspomnijmy fenomenalne powodzenie *Wąsów i peruki* przed kilkunastu laty w Teatrze Polskim. Oszałamiające sukcesy *Wesela Fonsia*, *Fircyka w zalotach*, *Panny mężatki*, *Grubych ryb*, *Rozbitków*. Powodzenie *Wicka i Wacka*. I czy p. Zawistowski nie świadom jest faktu, że każda komedia Fredry, dobrze zagrana, staje się ożywieniem repertuaru? Czy kilkadziesiąt pod rząd przedstawień *Pana Jowialskiego*, *Zemsty*, *Dam i huzarów*

nic p. Zawistowskiemu nie mówi? Więc, czy z tego samego Fredry nic już nie ma do zagrania; czy *Przyjaciele* odpowiednio obsadzeni, pomysłowo wyreżyserowani — nie mogą liczyć na sukces? A *Stary mąż* Korzeniowskiego?

Oczywiście każda niemal sztuka dawnego repertuaru wymaga dziś pewnego fortelu inscenizacyjnego, aby uczynić ją niejako nową, ale zdaje mi się, tu jest właśnie pole działania dla prawdziwego kierownictwa literackiego w każdym teatrze. Wynaleźć sztukę, którą autor przysłał do wystawienia, albo wyciągnąć z biblioteki Wyspiańskiego, to zdawkowa część zadań. Prawdziwe zadanie rozpoczyna się dopiero od nadania ducha sceniczności dziełom, które bez pomysłowości danego kierownika uchodziłyby za niesceniczne. Przed Kotarbińskim i *Złota czaszka*, i *Kordian*, i *Ksiądz Marek*, i *Dziady*, i *Nie-Boska komedia* uchodziły za utwory, nie nadające się dla repertuaru. Wystawienie ich było „techniczną niemożliwością.” Poprzednicy p. Zawistowskiego biadali, że właśnie w zakresie dramatu monumentalnego „zapas wyczerpuje się prędko”, a sceniczność Słowackiego, Mickiewicza i Krasińskiego jest „tragiczna”, oplakana, taka właśnie, jak dla p. Zawistowskiego dawna komedia polska. Dziś, po dziele Kotarbińskiego, p. Zawistowski już wie, że w zakresie dramatu monumentalnego „nigdy nie zabraknie repertuaru”. Z tego wniosek:

Niech się znajdzie taki miłośnik polskiej komedii, jakim miłośnikiem polskiej tragedii romantycznej był Kotarbiński, a *alter ego* p. Zawistowskiego z następnego pokolenia wypowie poważne przekonanie, że w zakresie komedii u nas „nigdy nie zabraknie repertuaru”. Trzeba mieć w sobie miłość do tych rzeczy, trzeba też mieć iskrę twórczą, a we wszystkich działach stworzy się polski repertuar. Gotowego w teatrze jest bardzo mało. Niemal wszystko trzeba ze swej pomysłowości wyciągnąć. Oczywiście, trzeba się też na rzeczy znać.

P. Zawistowski ma wdzięczne zadanie przed sobą. I ułat-

wione: ma teatr o znacznych środkach finansowych, ma znakomitych aktorów. Czy mu się nie uśmiecha ambicja stworzenia polskiego repertuaru? Niech mi wierzy, że nikt się nie będzie martwił małodusznie, że on, nie kto inny, tego zadania dokazał. Znajdzie podtrzymanie swych wysiłków.

Teatr Narodowy musi żyć repertuarem niemal wyłącznie polskim. Kierownik literacki musi się podporządkować zasadzie teatru, nie zaś zasada teatru kierownikowi literackiemu. A najlepiej jedna i druga strona wychodzą, gdy nie ma podporządkowania się, nie ma naginania się, lecz gdy zasada teatru schodzi się głowa w głowę ze szczerym kierownikiem literackiego entuzjazmem dla tej zasady.

„Kurier Warszawski”, 14 VI 1930, nr 160.

„ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH” KOCHANOWSKIEGO

Ma Warszawa miejsce, jakby szczęśliwie stworzone na wystawienie *Odprawy posłów greckich*: to Teatr w Łazienkach. Sam już duch architektury dyktowałby tu reżyserowi pomysły. Ileż świetności wydobyłoby się ze śpiewnych, już pod muzykę harmonizowanych chórów Kochanowskiego. Sam krajobraz nawodziłby wizję „białoskrzydłej morskiej pławaczki”, mistycznej winowajczynie porwania Heleny. Wodne proscenium prosiłoby się wprost, by posłowie greccy po odprawie siadali w białoskrzydłą „łódź bukową”, antyczną komięgę, i w oczach naszych odjeżdżali rzeczonym morzem ku temu morzu, z za którego ma przyjść nieszczęście na Priama, priamidów i Troję. Roztoczona przestrzeń wody wokół teatru z pomocną sugestią biegłaby naszemu wrażeniu przy słu-

chaniu tej tragedii, w której element fali wodnej i morza przewija się jakby jej nerw liryczny, naciśnięty do bolesności w wieszczbach Kasandry:

Owóz i łani morzem głębokim płynie,
Nieszczęśliwa to łani, zlej wróżki łani,
Brońcie brzegów pasterze!!

Tegoroczna spiekota tak szczęśliwie się układała, że w sobotę właśnie taka *Odprawa posłów greckich* mogła się była odbyć w Teatrze Łazienkowskim. Nie można się jednak dziwić Teatrowi Narodowemu, że znając kapryśność polskich czerwców nie ryzykował z góry, na dwa tygodnie naprzód, projektować uroczystego wieczoru na wolnym powietrzu. Mogło właśnie lać jak z cebra. Wysłuchaliśmy więc *Odprawy* na scenie normalnej. Reżyseria nadała całości ton jakby estradowy, dbały o pietyzm w jak najlepszym wypowiedzeniu tekstu, licząc, i słusznie, że sam tekst dla wielu będzie nowością, przedtem nie znaną. I stała się rzecz niespodziewana: tej sztuki przed trzystu pięćdziesięciu lat teatr słuchał jakby utworu dzisiejszego, co więcej: jakby utworu o typie, do którego sztuka dzisiejsza stara się dopiero dojść. Ujawniła się idealna wprost lapidarność konstrukcji, sceny stawiane dorycką prostotą zasady, fenomenalne czucie dramatyczności idące konsekwentnie do wielkiej sceny wieszczb Kasandry. Jeszcze popracować reżyserko, do szczęśliwie już pomysłanych rozwiązań dodać nowe, a kto wie, czy ten „niesceniczny” pomnik pierwocin europejskiego dramatu, w mowie polskiej napisany, nie stanie się też podstawą żelaznego repertuaru pierwszej sceny polskiej, o który to repertuar wciąż się woła.

Odprawę poprzedził odczyt Wacława Borowego, pełen wnikliwych uwag o twórczości Kochanowskiego, i szereg deklamacji z obfitego i tak wielorakiego dorobku poezji lirycznej Jana z Czarnolasu.

Bohaterką wieczoru była pani Irena Solska-Grosserowa. Już w części deklamacyjnej porwała słuchaczy mistrzowskim wypowiedzeniem monologu tej dziewczyny z *Sobótek*, której „nawiętsza wada”, że tak zawsze „tańczyć rada”. Artystka doprowadziła do ideału wczucie się w styl wieszca. Zdania i słowa, słowa i sylaby miały wir rozpląsanego oberka. Rytm i rymy zawijały taneczne obroty. — W *Odprawie posłów greckich* odegrała Kasandrę, czyli na jej grze spoczywał sens utworu. I ukazała znakomita artystka, jakie potężne wrażenie wywołać można artyzmem przemyslenia i głębią uczucia, gdy się nawet nie rozporządza potęgą głosu, teoretycznie niezbędną — zdawałoby się — do wypowiedzenia Kasandry. Sala zapadła w ciszę, dreszcz szedł przez słuchaczów. To był wielki styl.

Prześliznięcie, wzruszająco wypowiedziała *Treny* p. Aldona Jasińska. Znakomitym posłem Parysa w *Odprawie* był p. Socha. Olbrzymi monolog tak umiał ufragmentaryzować, taką świeżość głosową dać każdej gradacji, że narracja w jego wykonaniu stała się akcją.

W tragedii pomniejszych role ze zcją dla swego zadania wykonali pp. Zahorska, Rotter-Jarnińska, Brydziński, Różycki, Warnecki, Szymański, Skarżyński, Myszkiewicz, a w części deklamacyjnej Jarszewska, Halska, Smosarska, Norski, Szymański, z protagonistą Solskim na czele.

Słowo uznania reżyserowi Warneckiemu za pietyzm przygotowania, nie zrażający się tym, iż tyle wysiłku wkłada się w przedstawienie, na jeden tylko wieczór przeznaczone.

Słowo goryczy dla publiczności warszawskiej: na uroczystym wieczorze największego przed romantykami poety polskiego pustki!!!

Jan Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Uroczyste przedstawienie w związku z czterechsetną rocznicą urodzin Kochanowskiego. Reżyseria Janusza Warneckiego. Teatr Narodowy, 14 VI 1930. „Kurier Warszawski”, 16 VI 1930, nr 162.

— W gruncie rzeczy te *Dzieje Józefa* to komedia romantyczna.

— ???

— No tak. Czymże się bowiem komedia romantyczna, czy powiedziawszy ściślej: komedia romantyków, taki np. *Świecznik* Musseta — odróżniała od komedii klasycznej lub komedii realistycznej? Przede wszystkim tym, że nie znała typu człowieka: albo nadludzie, albo podludzie. Nadczłowiek zazwyczaj tylko jeden, jakiś plus minus Fortunio, mniej więcej pełniący obowiązki autora komedii, a reszta świata to zoologia ze znamionami człowieczeństwa. W *Dziejach Józefa* nie ma co prawda Fortunia, ale drugi atrybut komedii romantycznej: kangury, mową obdarzone — chodzą i działają, doskonale wytresowane biczem tej pogardy, której im Perzyński nie żałuje, jak swojej menażerii nie żałował np. Gogol lub tenże Musset. Niektóre z nich, jak np. hr. Putyfara de Putyfarowski, mogą się wykazać okolicznością łagodzącą: zdegenerowaniem i zramoleniem. Inni nie mają tego szczęścia.

Komedia romantyczna odznacza się też tym, że jej sens moralny bywa zazwyczaj czarną rozpaczą: świat jest nikczemny i życie jest beznadziejne. Kto się dostanie między ludzi, ten musi spodleć, o ile przedtem nie wpadnie na fortunny pomysł odebrania sobie życia. Takim samym sensem mówią do nas *Dzieje Józefa*.

Józef, lokaj u baronostwa Putyfarów, chce być uczciwym człowiekiem, uczciwym na swój sposób i w swoim, proletariackim polu widzenia. Chce się nauczyć czegoś, co by mu pozwoliło wybić się socjalnie. Ludzie zaś, wśród których się obraca, radzi go tylko uczyć brudu lub błagi. Ale „na szczęście” dostaje się — acz niesłusznie — do kryminału. I tu dopiero otrzymuje edukację: towarzystwo tam

takie, że ma sposobność zapoznać się i z językami obcymi, i z wiedzą tajemną, i umiejętnością życia. Wszedł do więzienia nieporadnym głuptasem. Wyszedł zeń zawodowym chiromantą, co mu zrazu daje dostatni zarobek i... filozofię, a później — z łaski autora — i karierę. Chciał się czegoś nauczyć wśród ludzi sądowo niekaranych — nie udało mu się. Kryminał na dzisiejsze potrzeby „wiedzy” jest czymś znacznie snadniejszym, znacznie zgodniejszym z duchem epoki... Coś więc jakby *Zbójcy* Schillera, którym odjęto patos i rozpacz — a ubrano w zimny, sarkastyczny uśmiech pozornego humoru. Ale pesymizm ani trochę nie mniejszy.

Dzieje Józefa pisane, zdaje się, jako następna sztuka po *Szczęściu Frania*, uzupełniają goryczną linię trzech pierwszych komedii Perzyńskiego: *Lekkomyślnej siostry*, *Aszantki* i tego właśnie *Szczęścia Frania*. Uzupełniają i zaostrzają. Zaostrzają może aż nadmiernie. W tamtych — nawet w najchłodniejszej z nich, w *Lekkomyślnej siostrze*, frontowa ściana też była kąpana w ciemnych cieniach, ale perspektywiczne krawędzie oświecał jakiś promyczek, jeśli nie serca, to pogodniejszego żartu — w *Dziejach Józefa* i żart rzeźbiono w zamrożonych temperaturach. Wrażenie widza teatralnego dotyka ostro, pod kant ciętych brył lodu. Mimo woli więc to wrażenie chce się trzymać na dystans od demonstrowanej substancji.

Oczywiście, że tę polarną ekspedycję funduje nam artysta, jeden z najwytworniejszych, jakich miała nasza literatura dramatyczna — pisarz, który nawet w niedociągniętych scenach jest autorem *Lekkomyślnej siostry*, najcenniejszej od daty *Pana Damazego* komedii polskiej — więc mogą nam się nie podobać *Dzieje Józefa*, ale zawsze nam się w nich podobać będzie — Perzyński.

Wykonanie? Zdaje mi się, że przede wszystkim nie zachowano znamion specyficznej sfery, z której świat „baronów” i „baronowych” wzięły *Dzieje Józefa*, przez to pozba-

wiono komedię swoistego komizmu. Następnie: sztukę reżyserował znakomity reżyser, jakim jest p. Śliwicki, i czuło się w dialogach jego smak, jego delikatność, ale *nec Hercules contra plures*: wykonawcy nie mogli trafić na ton, nie wgryźli się w finezję ironii, nie wdroszyli się w lotność żartu — obciążyli grę, a niektóre nowe nabytki Teatru Narodowego przyniosły ze sobą nieco prowincji.

Włodzimierz Perzyński, *Dzieje Józefa*. Komedia w 4 aktach. Reżyseria Józefa Śliwickiego. Teatr Narodowy, 20 VIII 1930. „Kurier Warszawski”, 21 VIII 1930, nr 228.

„NOC LISTOPADOWA” WYSPIAŃSKIEGO

Piękne to było przedstawienie. Reżyseria p. Wysockiej — poza kilkoma niedociągnięciami, jak np. obraz w Teatrze Rozmaitości — nadała poematowi zwartość niemal dramatu. Całość wykonania przenikał duch prawdziwego artyzmu. Było należyte zharmonizowanie elementów realistyki z wizyjnością, a niektóre odsłony, jak ta np. wielka scena między księciem Konstantym a Księżną Łowicką (obraz II) po raz pierwszy bodaj tłumaczyła się jasno, ze splotu niedomówień i rozpierzchłych pojęć wyłaniając sens psychologiczny obu postaci. Zajaśniała też w pełni metafizyka, a tak przejmująca uczuciowo warstwa ideologiczna sztuki w scenie odpływania duchów w zaświaty (obraz przedostatni).

Znać było w przedstawieniu staranne przemyślenie odmetu szczegółów, od których się mieni to dzieło, najdziwniejsze może, jakie mamy w naszej poezji dramatycznej, niewątpliwie niedostępne bezpośrednio zrozumieniu, ale imponujące wichrem fantazji twórczej.

Noc listopadowa nie ma centralnego bohatera, tym większa więc odpowiedzialność każdej z tych kilkudziesięciu postaci, które przechodzą przez scenę. Oczywiście, nie każda

z tych ról mogła być dociągnięta do wyżyn sztuki aktorskiej, ale ani jedna nie zapisała się zgrzytem. W takim lesie wykonawców, jaki staje przed nami w dziele Wyspiańskiego — to jest bardzo wiele, to już stanowczy plus spektaklu i słuszne prawo do miana przedstawienia wzorowego.

W *Nocy listopadowej* strona dekoracyjna nie jest dodatkiem do sztuki, lecz jej czynnikiem, równomiernym z aktorami. Dekoracje, kostiumy, światła wczorajszego wieczoru godne były prawdziwie europejskiej sceny. Takiego sugestywnego obrazu, jak przedostatni: Teatr Łazienkowski — nie pamiętamy od lat.

Tyle o tym sukcesie Teatru Polskiego — na razie.

Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*. 10 scen dramatycznych. Inscenizacja i reżyseria Stanisławy Wysockiej. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Muzyka Lucjana Marczewskiego. Teatr Polski, 29 XI 1930. „Kurier Warszawski”, 30 XI 1930, nr 328.

ROZNIKA LISTOPADOWA W TEATRACH

Teatr Narodowy wystawił na setną rocznicę powstania listopadowego *Kordiana*, Teatr Polski *Noc listopadową*, Teatr Nowy *Warszawiankę*. Sztuki nieraz już przedtem wystawiane, znane, szeroko w recenzjach omawiane. Dziś więc tylko garść refleksji, zamiast zwyczajowego sprawozdania.

Pierwsza refleksja, jaka się nasuwa, to ta właśnie, że sceny polskie nie miały żadnego nowego materiału repertuarowego, który by się im mógł przysłużyć na uroczystą rocznicę 1830 roku. Musiano sięgnąć do tego, co zostawił po sobie romantyzm i co zostawił Wyspiański. Poezja Polski wyzwolonej nie zdobyła się na swój własny akord, na swoje własne oświetlenie wielkiej chwili dziejowej. Musieliśmy jeszcze raz przemyśleć to, co przekazał nam niewolny światopogląd. Tak się więc stało, że niepodległy naród świętował

w sztuce rocznicę listopadową kategoriami rozpaczy lub rezygnacji.

Bo poza tymi trzema sztukami cóż teatry mogły jeszcze wystawić? *Dziady* Mickiewicza? Tak, to też ten sam ton listopadowy i przez nastrój, i przez esencję swojej części tzw. drezdeńskiej. Ale nie zmieniłoby to istoty rzeczy. *Dziady* to w najgłębszym swym pokładzie dramat metafizyczny, nie rewolucyjnie triumfalny. Klęska narodowości, przekazana sprawom zagrobowym. Korna rezygnacja chrześcijańska wobec przeznaczeń boskich. Wsłuchajmy się uważnie w *Noc listopadową* Wyspiańskiego: czy tam tok wszystkich początkowych scen nie tak samo idzie do wniosku — do sceny przedostatniej, kiedy duchy zabitych Polaków i Rosjan w bratnim niemal uścisku odchodzą za wody Lety, by na słuchacza rzucić religijne raczej przeświadczenie o podrzędności spraw ziemskich? Inna jest religia *Nocy listopadowej*, a inna *Dziadów*, ale jeden i drugi utwór w światach wyższego porządku rzeczy szuka przystani po męczącym rozpamiętywaniu klęski narodowej.

Na wskroś ziemskimi są za to i *Kordian*, i *Warszawianka*. Ale czy są apoteozą roku 1830?

Historia literatury dawno to już ustaliła, że postać Kordiana może być wszystkim, tylko nie typem bohatera czynu. Różnica w poglądach historyczno-literackich jest tylko ta, że gdy np. Tarnowski utrzymuje, że Słowacki chciał dać bohatera czynu, ale mu się to nie udało — młodszy z prof. Ujejskim na czele zbierają ważne argumenty na udowodnienie, że Słowacki właśnie świadomie stawiał Kordiana jako antytezę czynu. To samo mamy w *Warszawiance*. Tragi-satyra, która stara się udowodnić, że ten materiał psychiczny, jakim rozporządzał w Polsce rok 1830, musiał doprowadzić do przegranej. Albo hamletoidy, albo pycha, albo znowu jak Maria, patriotyczni tylko pod warunkiem swojego szczęścia osobistego. Jeden i drugi więc utwór to raczej sąd nad powstaniem 1830 roku.

Wyłania się więc tu refleksja wtóra:

Nasz wiek XIX żył do cna niemal ideologią powstań. Niejeden sukces czyjegoś programu, niejedna klęska najrozu-
mniejszej choćby polityki zależały od tego, czy ta polityka
i ten program harmonizowały z narodową uczuciowo-
ścią powstańczą, czy nie. Powstania, acz fakty to nie-
wątpliwej klęski orężnej i politycznej — bliższe zawsze by-
ły sercu Polaka od największych bodaj zwycięstw przeszło-
ści. Dusza większości Polaków z powstań była rodem. I oto
ten sam naród w wielkiej poezji swej, w zwierciadle naro-
dowej duszy, nie umiał się zdobyć ani na jedno dzieło, które
by apoteozowało rok 1830. Kwintesencja polskiej poezji dra-
matycznej podświadomie stoi jakby po stronie Lubeckich
i Wielopolskich, nie po stronie Mochnackich i Mierosław-
skich. A już, jeżeli nie po stronie Lubeckich i Wielopol-
skich — to po stronie Kaysiewiczów i Felińskich.

A teraz refleksja końcowa.

Słowacki w *Kordianie* świadomie lub bezwiednie, Wy-
spiański w *Warszawiance* ze świadomą intencją, dawali
osąd ludzi listopadowych. Czy to samo uczucie mieli słu-
chacze tych dzieł? Od dwudziestu z górą lat śledziłem to
zjawisko, celowe na ten temat przeprowadzałem wywiady
z ludźmi, chodzącymi do teatru na *Kordiana* i *Warszawian-
kę*. Wśród nich bywali i tacy, którzy doskonale obeznali się
z analityczną literaturą obu tych dzieł. I cóż? Gdy dzieła
słuchali w teatrze, przejmował ich dreszcz, jakby słuchali
najklasycznej apologii pokolenia listopadowego. I nie
taili się z tym. Czegóż to dowodzi? Dowodzi to tego, że są
rzeczy i sprawy, wobec których tzw. rewizjonizm historycz-
ny staje się bezsilny. Ponad bóle *Kordiana* lub sarkazm Wy-
spiańskiego w *Warszawiance*, Polak słucha 1830 roku nie
takiego, jaki mu dają ci poeci, lecz takiego, jaki mu go
przekazała legenda. Cóż znaczy, że w *Warszawiance*
rozlega się „hej! kto Polak na bagnety” w momencie, kie-
dy raczej trzeba by było płakać nad bezwartością ludzi tę

pieśń śpiewających? Wystarczy, że rozlega się upragniony dźwięk. Ze sceny idzie jeden tekst, który chciał mieć autor, a dusza polska mota sobie tekst zupełnie inny, swój własny i autorowi go przypisuje.

I dzieje się przez to, że czy to *Kordian*, czy *Warszawianka*, najlepiej w teatrze wychodzą, gdy gra się je niejako na przekór autorowi. Wspomnijmy Kordiana Tarasiewicza lub Węgrzyna. Kreacje, z których niemal zupełnie odpadał element neurastenii, zwątpień, melancholii — kiedy z tekstu wyłaniał się raczej mocny człowiek czynu — jakież wzruszenie ogarniało salę widzów! I myślę, że *Kordiana* zawsze trzeba grać wedle recepty Słowackiego: „mów o mnie prosto, a z krzykiem”.

W przedstawieniu Teatru Narodowego za dużo było filozofii inscenizacyjnej. Dlaczego Nieznajomego nie wprowadzono na scenę, dlaczego te najpiękniejsze strofy sztuki kazano deklamować za sceną, by nikt nie mógł ich treści słyszeć? Wszakże tu wejście Nieznajomego jest powiązaniem scen placowych pod kolumną Zygmunta z następnym aktem w podziemiach. Dlaczego w tym dramacie terenu warszawskiego nie dano, poza kolumną Zygmunta, żadnego innego szczegółu architektury warszawsko-historycznej? Dlaczego nie mieliśmy placu Saskiego? Dlaczego Imaginacja, imaginacja przecie Kordianowa, więc imaginacja dorosłego człowieka, przybrała postać sześciolatniego i nieznośnego dziecka? Przepadł zupełnie przepych chwili koronacyjnej, przez zredukowanie kościoła do małego fragmentu tronu Mikołajowego. Wykonawcy wielu ról deklamowali jakby przez tubę. A w całości brakło siły, brakło przekonania. I skąd się wzięła koncepcja przerobienia wiersza na prozę?

*

O sukcesie *Nocy listopadowej* w Teatrze Polskim już pisałem. P. Leszczyński, znakomity jako Piotr Wysocki, zna-

ny nam już jest z przedstawienia pierwszej sceny *Nocy listopadowej*, danej na uczczenie dziesięciolecia niepodległości w 1928 r. Obecne przedstawienia sztuki uświetniają się występami p. Wysockiej w roli Pallady. Wszystkie te boginie u Wyspiańskiego pisane są na bas i baryton — jeśli nie w głosowym, to w psychicznym znaczeniu. Jedna p. Wysocka ma na scenach polskich tę dramatyczną, męską, powiedzieć by można, siłę ekspresji, ma też i najszlachetniejszy wyraz patosu. P. Dominiak może trochę przekrzyczał Wielkiego Księcia Konstantego, ulegając zadawnionemu na scenach naszych przekonaniu, że brutalność ma swój jedyny odpowiednik interpretacyjny w natężeniu akustycznym. Naprawdę piękną rolę dała pani Leszczyńska-Pancewiczowa jako Księżna Łowicka. Nie sposób tu wyliczać wszystkich wykonawców, natomiast nie sposób pominąć zasługi Frycza, jako kompozytora części dekoracyjno-kostiumowej — od początku do końca świetnej i artystycznie przemyślanej. Muzyka Marczewskiego ma już swoją ustaloną reputację.

*

Warszawianka w Teatrze Nowym.

Wiemy wszyscy, jak doskonałym reżyserem jest p. Chaberski i ile za sobą ma już sukcesów reżyserskich. Tym śmielej można wyrazić swą opinię, że w jego wystawieniu *Warszawianki* czuć było, że jego doświadczenie nie dość jest powiązane z tradycją Wyspiańskiego. Bardzo dużo starania, bardzo dużo dobrej woli artystycznej, ale całość jakby się rwała.

Wieczory jubileuszowe przyniosły nam jeden moment nieprzeciętnej wagi: była nim prelekcja Stanisława Szpotańskiego, poprzedzająca przedstawienie *Kordiana* w Teatrze Narodowym. Tak uchwycić istotę polskiego romantyzmu, tak rzucić uwagę o „realistycę niezwykłości” bohaterów polskiej poezji listopadowej mógł tylko poeta połączony

z uczonym, który we wnętrzu przeszłości orientuje się tak, jak my orientujemy się tylko w swoim własnym dniu.

Juliusz Słowacki, *Spisek koronacyjny* (akt III *Kordiana*). W 10 obrazach z prologiem. Inscenizacja i reżyseria Juliusza Osterwy. Dekoracje Wincentego Drabika. Muzyka Adama Dołżyckiego. Teatr Narodowy, 28 XI 1930.

Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*. 10 scen dramatycznych. Inscenizacja i reżyseria Stanisławy Wysockiej. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Muzyka Lucjana Marczewskiego. Teatr Polski, 29 XI 1930.

Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Nowy, 29 XI 1930.

„Kurier Warszawski”, 2 XII 1930, nr 330.

„LEKKOMYŚLNA SIOSTRA” PERZYŃSKIEGO

Jak powstała *Lekkomyślna siostra*? Przypadkowo znam jej historię jak najdokładniej. Pracowaliśmy wówczas wraz z Perzyńskim w jednym i tym samym piśmie, w „Głosie Narodu” w Krakowie, mieszkaliśmy w jednym i tym samym pensjonacie.

Autor *Lekkomyślnej siostry* nigdy przedtem nie myślał o karierze komediopisarza. Do niedawna był jedną z przyszłych sław poetyckich. Niektóre z jego wierszy, drukowane w krakowskim „Życiu”, stawiano tuż obok Tetmajera, co było wielką miarą uznania — i słusznie. Dla chleba oddał się pracy dziennikarskiej, którą zresztą traktował raczej niewesoło, a w marzeniach literackich widział się niezmiennie raczej polskim Verlainem, niż polskim Sardou czy Becque’iem. Do teatru chodził rzadko i nigdy prawie nie mógł wysiedzieć na przedstawieniu do końca. Od widowiska zawsze go więcej nęciła książka. Ofiarowany mu na ja-

kiś czas przez redaktora Beaupré dział krytyki teatralnej szybko poniechał, by nie mieć przymusu chodzenia do teatru.

Na jakiś rok mniej więcej przed *Lekkomyślną siostrą* przestał naraz pisać wiersze. Przypuszczam, że pewien wielki zawód życiowy, może najcięższe przejście, jakie miał w życiu, wpłynęło na to „zerwanie struny poetyckiej”, jak to do niedawna u nas o tym się mówiło. Dla ludzi był nienagannie opanowany, ale bliżsi widzieli, że wewnątrz coś się w „Perzu” załamało. W Perzu-człowieku, ale nie w Perzu-twórcy, jak to najbliższe jego dzieło — ta właśnie *Lekkomyślna siostra* ujawniła. Myślę, że zaszedł proces wprost przeciwny; nabrana z przeżycia osobistego gorycz zabarwiła mu wyobrażenie o świecie tą niesłychanie intensywną niewiarą w człowieka, która na płaszczyźnie ironii tak się wyplómiła z tej jego najpierwszej komedii. Między zakończonym w nim etapem poezji lirycznej a *Lekkomyślną siostrą* — to jedno pewne: odbyła się w Perzyńskim jakaś bolesna praca poznania, jakaś lekcja życia, pod której nakazem twórczość jego żyła aż do przedostatnich jego dzieł, dopiero na kilka lat przed śmiercią zaczynając ustępować nowym przeświadczeniom, już jaśniejszym, już nie tak jednostronnie „pesymistycznym na wesoło”.

Na kilka tygodni przed rozpoczęciem *Lekkomyślnej siostry* zapowiadał, że musi napisać coś na scenę, ale nawet w przybliżeniu nie zdawał sobie sprawy, o czym będzie pisał. Nie miał zdecydowanego tematu. Przypadek dostarczył mu go.

Będąc gdzieś na wizycie, rozmawiał z pewną damą o wspólnym ich znajomym. Dzielili się wzajem wiadomością, że ten ich znajomy zaczął flirtować z niejaką panią X. — Pani X — zauważyła rozmówczyni — powinna być ostrożna, powinna wiedzieć, czym by jej groził ewentualny rozwód. Była ubogą panną, gdy wychodziła za męża, bracia czuli się uszczęśliwieni, gdy udało im się wydać ją za boga-

tego człowieka. Potworny, bo potworny fizycznie, ale bogaty. Niechby się z nią rozwiódł, a bracia musieliby na nowo ją utrzymywać — nie darowaliby jej tego. Nie powinna być „lekkomyślną”. — To ostatnie słowo ugrzęzło w wyobraźni Perzyńskiego. Lekkomysłna siostra... Lekkomysłna siostra... Doskonały tytuł do komedii! I tak z tytułu powstał utwór.

Dla psychologii twórczości materiał poznawczy — mnie mam — nieoceniony. Można teraz wysledzić, co z „wpływu” pozostaje nietkniętego w dziele sztuki. Pozostała tylko bodaj *Vorfabel*: to, że zubożali bracia wydali siostrę za zaможnego i fizycznie nie ponętnego człowieka. Poza tym wszystko inne już własność niezbita autora.

Ale jakże ciekawe tu, że jednak rozmowa, choćby potem do tyła rozszerzona w komedii — stała się jednak tym potrąceniem, które rozczyń soli twórczej skryształizował w formę pomysłu. Niechby inna treść rozmowy, a może nigdy literatura dramatyczna polska nie miałyby tego arcydzieła komediowego, jakim jest *Lekkomysłna siostra*. Jest to arcydzieło psychologii ironizowanej, ale jest ona też arcydziełem sceniczności. I tu drugi fenomen: ta arcysceniczność wypłynęła z człowieka, który przedtem teatru raczej nie lubił i który nigdy nad zawiłościami techniki dramatopisarskiej nie zastanawiał się. We krwi miał dramatopisarstwo, jak we krwi miał zresztą każdą formę artystyczną.

Wczorajsze wznowienie *Lekkomysłnej siostry* odbywało się w atmosferze zachwyty nad dziełem i wykonaniem. A wykonanie istotnie było pierwszorzędne. To, co pani Przybyłko-Potocka dała w roli Topolskiej, to była rewelacja. Takiej siły charakterystyki, takiego bogactwa szczegółów psychologicznych, takiej wyrazistości, takiej brawury w humorze, takiej siły w rysunku komediowym, od dawna już w rolach kobiecych nie widziały sceny nasze. — P. Stanisławski więcej niż doskonały, a w scenie pasji finalnej wprost imponujący, jako wyraz wewnętrznej prawdy. Pp. Wesołowski, Zimińska, Daczyński, a zwłaszcza Modzelewska

w tytułowej, ale raczej niewdzięcznej roli — bez zarzutu, sprawni, artystyczni, dociągnięci do należytego tonu. Może jeden Grabowski nieco przefarsowany. Tempo żywe. Całość godna wieczoru, który ma być uczczeniem wielkiego pisarza w jego wielkiej sztuce.

Włodzimierz Perzyński, *Lekkomyślna siostra*. Komedja w 4 aktach. Reżyseria Stanisława Stanisławskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Mały, 2 XII 1930. „Kurier Warszawski”, 3 XII 1930, nr 331.

JERZY SZANIAWSKI LAUREAT PAŃSTWOWEJ NAGRODY LITERACKIEJ

W *Adwokacie i różach* rzecz dzieje się w ramach jakiegoś hallu, jakiegoś przysienia czy przyzby, która niegdyś była częścią gmachu klasztornego. Tak nam o tym mówią w sztuce. Ta klasztorność terenu ma niemal symboliczne znaczenie, symboliczne przypomnienie o jakości światów Jerzego Szaniawskiego.

Wszystko, cośmy z tej twórczości, po *Murzynie*, widzieli na scenie, to jakby głęboka medytacja człowieka, który zamknął się w ciszy, odsunął się od ludzi, aby z dala od zgiełku przeżywać swoje dawne minione doświadczenia, przeżywać nie życie już, lecz s e n s życia.

Bohaterowie sztuk Szaniawskiego mają gorące m a r z e n i a, ale unikają namiętności, pasji, zawziętych pragnień, których realizację trzeba by zdobywać przez walkę. Cel ich upragnień jest raczej powietrzny, niemal każdy z nich jest p t a k i e m, jak to o jednym z nich mówi tytuł odnośnej komedii. Mają w sobie coś z konsystencji elfa. Jeżeli ich cel życiowy natrafia na przeszkody, jak to się przydarzyło, na przykład, temu młodemu historykowi z *Żeglarza*: chęć walki o bezwzględną prawdę — to bardzo rychło rezygnuje

z zapasów i przekonywa się, że miał rację, rezygnując. Ten sam los uczuciowy spotyka też młodego adwokata w *Advokacie i różach*. Każdy niemal z nich odbywa jakby bezwiedny nowicjat dla przyszłego klasztornego, medytacyjnego życia, w którego mądrości wszystkie ludzkie pragnienia i boje wydać się muszą dziecinną igraszką. Ze sztuk Szaniawskiego wydobywa się mimowolnie może przeświadczenie, że nawet zwycięstwo życiowe, w ludzkim przeciętnym znaczeniu zwycięstwo — to jakaś dotkliwa strata w bilansie duszy, a dopiero poniechanie walk — to bogacenie się istotne.

Nietrudno zauważyć, że podobna dyspozycja filozoficzna jest w gruncie rzeczy antytezą dramatyczności. Czymże się więc dzieje, że ten pozornie niedramatyczny autor wywiera takie zniewalające wrażenie w każdej ze swoich sztuk? Czymże się to dzieje, że nawet przesubtelna wytworność, ta niewieścia, rzekłbyś, delikatność jego komedii, nie odstręcza publiczności, nawykłej raczej do zdecydowanych efektów, do jasnej wyrazistości konfliktów?

Przyczyny szukać należy w tym, że gdy inny autor głosi nam zasadę rezygnacji, to zazwyczaj czujemy w tym jakąś nieszczerłość wewnętrzną. U autora *Żeglarza* filozofia ta jest na wskroś szczerą, z najgłębszych przekonań wydobyta. U innego autora pozie lub kapryśowi filozoficznemu natchmianem zaprzeczy ten lub ów szczegół treści. U Szaniawskiego — z tego właśnie powodu, że ta filozofia jest jego wiarą i instynktem — wszystko od akcji do nastroju odpowiada idealnie uczuciowej tezie. Przez cały czas trwania sztuki pozostajemy w doskonale zamkniętej całości. Wiara autora narzuca nam hipnozę — i pod tą hipnozą trwamy, jak w poetyckim śnie.

Ale i jeszcze jedno.

Gdy nam inny autor zapragnie wpuścić dawkę teoriopoznawczej nirwany, to zazwyczaj podaje nam ją w miksturze pesymizmu. Szaniawski, przeciwnie, kusi nas ku swym wia-

rom z uśmiechem optymizmu. Melancholijny to niewątpliwie optymizm, ale czuć w nim wewnętrzne rozradowanie. We wzroku lekarza-autora obietnicę: bądźcie jako ja, a przeniknie was taka radość i szczęście p o n i e c h a n i a ! Widzowie i słuchacze teatralni czują w jego dziełach doskonałą jedność ducha utworu z duchem autora i kosztują słodycz zachwalanego marzenia. Nie ma człowieka, który choćby we śnie nie latałby po powietrzu, czyli p o n a d z i e m i ą : sztuki Szaniawskiego dają tę rozkosz snu o ponadchmurnych jazdach.

Zdaje mi się, że te właściwości czynią z autora *Ptaka* jedno z najoryginalniejszych zjawisk, nie tylko naszej, ale i ogólnie europejskiej literatury.

A do tego rdzenia duchowego, tak niepospolicie jego własnego, przybywa jeszcze dodatek zgoła nieobojętny: jego artyzm. Niewielu mieliśmy pisarzy, którzy by tak, jak autor *Adwokata i róż*, w każdej ze swoich komedii dawał maksimum tego, na co go w danym etapie jego rozwoju stać. Takie wykończenie, taką cierpliwą doskonałość, taką nabożność pracy artystycznej miewali iluminatorzy średniowiecznych ksiąg klasztornych. Każda kreska rysunku psychologicznego, oddana w najostateczniejszej precyzji, a całość, doprowadzona do beethovenowskiego zgrania się dźwięków w jednolity nastrój. To, że te sonaty dramatyczne grane są zazwyczaj z tłumikiem, to nie zmienia postaci rzeczy: subtelne ucho usłyszy piękno melodii.

A gdy teraz wziąć jego karierę artystyczną od *Murzyna* do *Adwokata i róż* — nie sposób nie zauważyć jednego.

Oto ze sztuki na sztukę rośnie i wzmaga się ta usilność artystyczna, coraz świetniejsze powstają utwory, coraz to rozrasta się świat ich idei. Talentów i natchnień w Polsce nigdy nie było brak, ale cechą polskich autorów jest i było zdawanie się na przyrodzoną zdolność. Szaniawski do tej przyrodzonej zdolności dodaje pracę, świadomy artyzm, coraz to staranniejsz szlifowany smak i nieustanną ambicję, by

z każdą nową sztuką przynosić nowe światy zainteresowań, w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Nie poszedł też na marne ten trud jego poczynąń artystycznych: gdy przed kilkoma dniami ogłoszono wiadomość, że tegoroczna nagroda państwowa jemu w udziale przypadła, nie było wśród nas nikogo, kto by nie dał wyrazu przekonaniu, że tym razem nagroda państwowa dostała się w jedne z najgodniejszych rąk. Niechże nam z tego miejsca będzie wolno laureatowi przesłać jak najserdeczniejsze życzenia.

„Kurier Warszawski”, 5 XII 1930, nr 333.

„O ŻONACH ZŁYCH I DOBRYCH” NOWACZYŃSKIEGO

W starym repertuarze kołatała się sztuka, zwana *Aktorami dworu* — i u nas kiedyś w Rozmaitościach jeszcze z Ładnowskim grywana. Jest w niej doskonała scena, w której reżyser Komedii Francuskiej czasów Talmy, stary aktor, może i wrażliwy na piękno, ale rutynista pseudo-klasycyzmu, wysłuchuje deklamacji młodego aktora-romantyka. Deklamacja porywająca siłą, natchnieniem, żywiołem. Staruszek-scholasta, słucha, słucha, łzy wzruszenia napływają mu do oczu, ale naraz spostrzega, że retoryka deklamatora nie odpowiada utartym przepisom. Ociera łzy i mówi: „wzruszające, ale wzruszające nie według zasad szkoły: nic nie warte!”.

Ta scena przychodzi mi zawsze na myśl, gdy zestawiam oszałamiające powodzenie sztuk Nowaczyńskiego: *Cara Samozwańca*, *Wielkiego Fryderyka*, *Cyganerii Warszawskiej*, *Nowych Aten*, *Smoczego gniazda*, *Wiosny narodów* itd. —

gdy ten żywiołowy sukces zestawiam z opiniami uczonych w piśmie. Słuchają oni tych sztuk z zapartym oddechem, wychodzą z nich, jak po orzeźwiającej kąpieli, ale nie przestają powtarzać: „niesceniczne!”.

I ani słowa, były one niesceniczne, nie ma grzechu konstrukcji, którego by Nowaczyński w nich nie popełnił, ale w każdej z nich tkwiła i działała jedna, niczym nie zastąpiona siła: Nowaczyński.

Na całej przestrzeni naszej literatury, od Reja począwszy, nie było u nas nikogo, kto by mógł być analogią Nowaczyńskiego. Nawet więksi od niego, czy to Sienkiewicz, czy kto inny, miewali swoich ojców, dziadów, braci literackich. Talent Nowaczyńskiego sam sobie jest protoplastą. Talent — powiedzieć o nim — to zresztą mało: to jest i zjawisko, i fenomen. I unikat.

Przed dziesięciu mniej więcej laty, jeden z najzjadliwszych humorystów młodego pokolenia, któremu widocznie laury Nowaczyńskiego spać nie dawały, postanowił pokazać, że nic łatwiejszego, jak pisać „manierą” Nowaczyńskiego. I napisał niby jego stylem pamflet *Rudy do budy* *. No i — najzupełniejsze potknięcie się. Pozornie było wszystko to samo, czym operuje autor *Gór piasku*. I gra słów, i kalambury, ta sama formalnie składnia niespodzianek, ten sam rzekomo inwektywny ton i niespodzianki fonetyczne — brakło tylko... Nowaczyńskiego. Mat i grubiaństwo tam, gdzie u Nowaczyńskiego błyskawica i wysoki poziom. Wypracowanie tam, gdzie u autora *Samozwańca* natchnienie furii.

W akcie twórczości Nowaczyńskiego jest jakiś zadziwiający proces topienia się i rozżarzania do biała całej jego natury, zarówno psychicznej, jak i nawet fizjologicznej chyba. Goreje i wre jego inteligencja i jego namiętność. Logika nasycy sobą onieprzytomnienie, doskonała racja musi nabrać huraganowego pędu, by poczuć się mogła racją. Każde zda-

* „Skamander” 1923, nr 28. Autorem „pamfletu” był Antoni Słonimski.

nie napisane jest całym człowiekiem: mózgiem, mięśniami, składem nerwowym, pulsem tętnic, wątrobą siedzącą w sercu i sercem przemienionym w gniew. Takim jest w swoich pamfletach, napaściach, obronach, satyrach, polemikach, wypadach. Mogą one być niesprawiedliwe, mogą być karygodne — zawsze, jako literatura są nieporównane i jedyne w sobie.

Dramat, oczywiście, musi pętać tę przyrodzoną jego genialność furii. W dramacie jest on, jakby kto aeroplanu użyć chciał za tramwaj. Co chwila denerwująca konieczność przystanku, czyli konieczność konstrukcji scenicznej. Kiedy już jest w temperaturze topienia się żelaza, kiedy już w danym temacie, czyli scenie, doszedł do chyżości śmigła samolotowego i teraz się dopiero zaczął używać — stop! Już trzeba o czym innym, czyli trzeba zacząć nową scenę z innymi ludźmi. Kiedy cała jego siła, cała nadzwyczajność tkwi w nieporównywalnej ważkości jego dygresji — tu każą mu być rzeczowym. Gdy wszystko, o czym pisze, tym jest porywające, że o tym pisze *N o w a c z y Ń s k i* — tu „dzikie” dramatu wymaganie: by figury niejako o sobie pisały, a autor ma być schowany. Niech to wszystko — !

Niedole talentu, bogatszego od sceny, wyszły na jaw znacznie wyraźniej w *Żonach złych i dobrych*. W komedii, gdzie autor po raz pierwszy dopiero zetknął się z nowym dla siebie materiałem, z życiem dnia dzisiejszego, nie z tematem historycznym i nie z politycznym, jak było na przykład w *Nowych Atenach*. Materiał i pomysł wyjątkowo świetny, dowcipny. Trzeba jednak będzie poczynić duże skróty, podobno już od drugiego przedstawienia zastosowane. Trzeba by kreślić śmiało, są tu nawet sceny zbyt cenne. Może wtedy powstanie węzłowata całość historii o żeniactwach arystokratów z aktorkami, obstawiona kilku wesołymi motywami wtórnymi, a mająca na celu myśl przewodnią: myli się zawsze uprzedzenie, jakoby z góry można było przewidzieć, z jakiej sfery, z jakiego środowiska kobieta będzie żoną

dobrą, a z jakiego złą. Eks-artystka Żanetta staje się prawdziwą matką rodu Firlejów, a z „dobrego domu” Dora Staroświecka ma wszystkie instynkty aktorzy.

Co do wykonania, to zacznę od publiczności. Na premierze sala widzów źle grała swoją rolę. Nie przeżywała... W pustkę zbiorowej nieuwagi padło kilkadziesiąt co najmniej doskonałych dowcipów, za które ta sama sztuka np. w Poznaniu zbiera oklaski przy podniesionej kurtynie.

Po drugiej stronie rampy było znacznie lepiej. Przede wszystkim przedstawienie było uświetnione udziałem Ćwiklińskiej w roli dobrej żony, Żanetty. — Zdarza nam się dziś widywać sztuki sprzed 50—60 lat, w których grywał Żółkowski. Patrzymy dziś na te role i nie możemy wyjść ze zdziwienia, co publiczność ówczesną zachwycało w tych niepozornych rolach? Żółkowski, Żółkowski zachwycał. Za lat 60 tak samo publiczność będzie się pytała, co nas tak mogło porywać w niejednej roli, przez Ćwiklińską granej? Zostawmy już dziś pokoleniom następnym odpowiedź: kobiecy Żółkowski naszych czasów: Ćwiklińska!

Ale komedia Nowaczyńskiego dała popis dwu innym artystkom, chowanym nieco w cień: p. Jasińskiej i p. Pawińskiej. P. Jasińska w roli starej magnatki najlepszego stylu miała naprawdę wewnętrzną dystynkcję, tak trudną do podrobienia. Miała też ciepło i humor i od początku do końca doskonałą grę. — P. Pawińska w roli żony źle zachwycała publiczność umiarem traktowania scen raczej brutalnych i pokazywała pierwszą klasę aktorstwa, aktorstwa sceny stołecznej, co się coraz bardziej w stolicy zaczyna zacierać.

Staszkowski w roli hr. Melsztyńskiego jakby z Matejkowskiego portretu, a przy tym w każdym ruchu — salon! Przypomniały się dawne Rozmaitości, kiedy jeden aktor w drugiego tacy byli, np. w *Świecie nudów*, jakim był Staszkowski w *Żonach złych i dobrych*. Młodsze pokolenie aktorów powinno chodzić na komedię, by widzieć tego artystę.

No i w obsadzie takie tuzy, jak Solski i Węgrzyn! Jak się

elektryzowała scena, gdy oni mieli swoje sceny! — Interesujący i zabawny w roli profesora-grzybomaniaka p. Bay-Rydzewski, p. Mirska, sumiennie, z troską o nieprzejaskrawienie oddająca jaskrawą hrabiankę Daisi, p. Justian, jak zawsze czujny o jakość wyrazu, wreszcie p. Łuszczewski, Lindorfówna, Janusz, Socha, Halska, Skarżyński — w rolach pomniejszych.

Reżyseria Solskiego, to wystarczy za pochwałę. Dekoracja Drabika, zwłaszcza trzech ostatnich aktów — imponująca.

Adolf Nowaczyński, *O żonach złych i dobrych*. Komedia w 4 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 24 II 1931. „Kurier Warszawski”, 26 II 1931, nr 56.

„DZIEŃ JEGO POWROTU” NAŁKOWSKIEJ

Zachodzi obawa, że dla naszej najnowszej literatury typ kryminalisty będzie tak obowiązujący, jak dla pozytywistycznej bywał — inżynier. Zliczyć zwłaszcza tych wszystkich niepokaranych łajdusów, którzy się przewinęli przez powojenny nasz repertuar... W *Dniu jego powrotu* — i to na szczęście — bohater-przestępca wywodzi się raczej z paranteli Raskolnikowa niż z paranteli z *Trójki hultajskiej*. W samej substancji dzieła odmierzone już należy stosunek doń, jak i do zagadnienia zbrodni. Od wodewilu rzecz o-sto mil odległa.

Zagadnienia zbrodni, w ogóle „zagadnienia” w sztuce raczej za wiele niż za mało. Pod ciężarem tego zagadnienia linia dramatyczna aż ugina się czasem. Osoby działające czują i cierpią, ale mają skłonność do czucia i cierpienia przez dyskusję i dialektykę. Gdy do rąk dostaniemy sztukę Nałkowskiej w wydaniu książkowym, przekonamy się niechybnie, że jednak prawie bez przerwy dyskutują interesu-

jąco. Mogą błędzić w momentach, kiedy zawilość życiowo-etyczną sercem należałoby rozplątać, nie mózgiem — ale nie będziemy mogli powiedzieć, że sam temat ich roztrząsań jest pusty lub błahy.

A temat wprost wyjątkowo interesujący.

Oto cztery lata temu bohater sztuki, Ksawery, zabija człowieka. Na przewodzie sądowym ujawnia się, że zabił z zazdrości miłosnej. Zasadzają go na cztery lata więzienia. Ale ten zabójca ma żonę i dziecko. Tu się rozpoczyna podwójny dramat jej, tej jego żony, Moniki. Ciężące poczucie, że jest żoną zbrodniarza, i drugie poczucie, poczucie gryzące, buntujące ją, że mąż jej zabił — dla i n n e j. Dla innej gotów był aż zabić! — Monika spełnia po prawdzie obowiązki miłosierdzia wobec uwięzionego, ale ona jedna tylko wie, z jakim bólem. Nie pozostawia zabójcy bez opieki, ale czuje się w swym sumieniu rozgrzeszoną, gdy los nadarzył jej romans z innym. Czeką na dzień powrotu męża z więzienia: wtedy mu już będzie niepotrzebna, wtedy odejdzie odeń.

I wszystko byłoby jasne w tych jej obliczeniach życiowych, gdyby nie jedna okoliczność: oto ona sama nie wie, czy mimo wszystko przestała kochać tamtego, zbrodniarza i wiarołomcę. Jeżeli nawet sercem czuje się odłączoną już odeń, to aż nadto przekonująco składa dowody, że nie potrafiła się odeń odłączyć — zmysłami.

Ksawery wraca z więzienia i w pierwszych zaraz godzinach zwierza żonie tajemnicę; nigdy nie był kochankiem tamtej kobiety, u której zabił rzekomego rywala. Zabił go, bo tamten posiadał tajemnicę innej jego zbrodni, w psychozie nastrojów wojennych na froncie popełnionej. Zabity ten przed czterema laty człowiek znał tę jego tajemnicę i szantażował go nią, grożąc mu zwłaszcza tym, że Monikę w to wtajemniczy.

Jakiż kapitalny w tym miejscu mota się konflikt dramatyczny! Aby tylko teraz nie uronić z uwagi, że trzeba wszy-

stko i wszystkich pozostałych usunąć w cień, a ją, tę żonę, tę kobietę, Monikę, uczynić rdzeniem sztuki!

Gdyby *Dzień jego powrotu* pisał mężczyzna, dramat rozwinąłby się najprawdopodobniej w sposób następujący:

Dopóki świat żył w przypuszczeniu, że Ksawery przed czterema laty zabijał w uniesieniu z zazdrości miłosnej — świat nie uznaje go za m o r a l n e g o przestępcę. Na czyn jego patrzy, jak na skrócony tryb przebiegu pojedynkowego, chce wierzyć, że może tamten doprowadził rzecz do nie-szczęśliwego wyniku — jedna tylko Monika nie umie mu przebaczyć; dla niej decydującym jest, że zabijał dla innej, a moment uniesienia, to w jej kobiecych oczach okoliczność raczej obciążająca. Tak kochał tę inną, że dla niej świat mu się nieprzytomnością przesłonił. Z zemsty nad mężem zadaje się w romans, dla ukarania go odejdzie w świat z Tomaszem w dniu powrotu męża z więzienia.

Przychodzi teraz wyznanie Ksawerego. Jak na osi odwraca się wszystko na nice. Ci, którzy go usprawiedliwiali psychologicznie, odsuwają się odeń, przygotowaną mu przez przyjaciół posada musi, oczywiście, przepaść. Któżby chciał przyznawać się do człowieka, który dla niskich celów, z zimną premedytacją mordował i szalbierstwem na sądzie zmniejszał sobie wymiar kary? Nawet ojciec, jeśli to już w sztuce niezbędne, nawet ten ojciec, przedtem gotowy przebaczyć mu, mimo doznane krzywdy — nie może teraz czuć się ojcem w pełni znaczenia. Wszyscy i wszyscy, oprócz — Moniki.

Dla niej jedno tylko ważne: ten człowiek nie kochał tamtej kobiety. Kochał zawsze tylko ją, Monikę. Zamordował głównie dlatego, by tamten nie mógł jej powiadomić o jego zbrodni wojennej. Mordował, bo nie chciał utracić jej miłości. I w Monice zestrzela się równocześnie świadomość, że przecież i ona nie przestała go kochać, że Tomasz to tylko przedmiot zemsty i pokarania. Więc, gdy teraz wszyscy, cały świat odeń odstępuje, ona jedna staje przy nim i stać przy

nim będzie. Tomasz musi poświęcić. Dlaczego to czyni? Bo jest kobietą. Bo wie, że kocha i jest kochaną, i wie, że miłość ta może jeszcze Ksawerego uratować.

Autorka *Dnia jego powrotu* zawahała się Monikę uczynić li tylko kobietą. Kazała jej postąpić tak, jak postąpiliby wobec mężczyzny — obcy mężczyźni. Odchodzi odeń. Odejść chce z Tomaszem. Monika wytacza nam szereg argumentów dialektycznych, dlaczego tak robi. Z chwilą, gdy wiemy, że jednak odejdzie z Tomaszem, sprawa zaczyna nabierać podobieństwa do tzw. floty wojennej księstwa Monaco:

Księżę Monaco zapytuje ministra, czy da się utworzyć flotę wojenną w ich państwie. Minister odpowiada: „niepodobieństwo, a to z sześciu powodów”. — „Pierwszy?” — „Nie mamy, sire, na to pieniędzy”. — „Pozostałe pięć już mnie, panie ministrze, nie obchodzą.”

Tak i nas nie obchodzą wszystkie inne powody odejścia Moniki, gdy wiemy, że w drugim pokoju czeka na nią Tomasz z walizkami. Tu by oczywiście można wymądrzać się przytaczaniem dziesiątka mniejszych czy większych błędów sztuki.— wolę zwrócić się myślą do jej zalet.

Nie należy zapominać, że *Dzień jego powrotu* jest dopiero drugim dziełem dramatopisarskim Nałkowskiej. Ludzie z *Domu kobiet* mieli (właściwie „miały”) może więcej szerszego życia wewnętrznego, ale za to w *Dniu jego powrotu* widzi się znaczny postęp techniki kompozycyjnej, umiejętniej narasta postęp akcji, bardziej już świadomy nakład d z i a ł a n i a. Znać, że Nałkowska nie należy do autorów, którzy z teatru nic nie korzystają.

Kilkanaście poprzednich lat twórczości powieściowej pozostawiły jeszcze w autorce *Dnia jego powrotu* pewne rozmówienie się w ornamentyce słów, ale czuje się, że już akcja chce jednak nad słowem zapanować. Mamy też już w dramacie sceny, których by jej najwprawniejsi pisarze sceny pozazdrościć mogli. Tak np. wielka scena między ojcem

a Ksawerym w akcie drugim może już być materiałem dla jakiegoś przyszłego seminarium „dramatologicznego” przy rozpatrywaniu problemu, jak najprostszymi środkami wprowadzić pełną prawdy kolizję uczuć.

Jest też w sztuce ten ton przyrodzony, który autor musi w sobie mieć, bo go podrobić nie sposób: ton wewnętrznego pogłębiania rzeczy. Spowiedź z przeżyć więziennych Ksawerego dźwięczy np. tak bezpośrednim bólem, że chwilami zdaje się nam, iż słyszymy przetłumaczone na język polski wynurzenia więzienne Oskara Wilde'a. Między scenami i w samych scenach, jakby trybem międzymolekularnym rozsiane dziesiątki i setki powiedzeń, uwag, dostrzeżeń psychologicznych, z których każda wbija się w naszą refleksję i każe o sobie myśleć.

Z *Dnia jego powrotu* nie wyjdzie nikt wolny od sztuki. Może ona się komuś podobać lub nie, ale każdy będzie musiał nad nią rozmyślać, każdy ją będzie przeżywał w sobie, nad każdym ona zapanuje. Bez większej indywidualności autorskiej sztuka nie potrafi takiego terroru nad słuchaczem wyrzucić.

Nie wiem tylko, czy wykonanie *Dnia jego powrotu* dało nam całość autorską, czy nie. Zdaje mi się, że sztuka była przygotowana na Teatr Nowy, gdzie się dzieło gra niejako między publicznością, gdzie więc poufność mówienia już jest ekspresją. Po takim nastawieniu dramat ukazał się w Teatrze Narodowym; czuło się, że nie uwzględniono dystansu między sceną a salą widzów. Nie czuliśmy w dialogu i w niedomówieniach tego — umiejętnie pozakrywanego oczywiście — nacisku, który wyrazi psychiczne „niesie poza rampę”. To, co by w kameralnej koniunkturze było aż nadto wystarczającym akcentem, tu się stawało teatralnym schowaniem prawdy pod korzec.

Oczywiście, że gdy mimo to ojca grał taki wielki artysta, jak Chmieliński, to nawet spod nadmiernej cichości akcentu wyrastały wstrząsające sceny bólu i rozpacz. Ksawerego

grał Węgrzyn. Miał całe bogactwo subtelnych spopieień duszy, która przeszła z e w n ę t r z n e cierpienie kary, a na wewnętrzne cierpienie jej jeszcze nie stać, miał porywającą scenę z żoną w akcie drugim, ale było coś niejasnego i ujemnie niepokojącego w doborze dykcji, w jakichś chorobliwych intonacjach, pół „jurodiwych” (językiem Raskolnikowa mówiąc), które nam Ksawerego czyniły urodzonym kaleką intelektualnym.

Pomniejsze role inteligentnie oddali pp. Lindorfówna i Łuszczewski. Żonę grała p. Gromnicka. Nie można jej robić zarzutu, że w roli absolutnie jej obcej — nie mogła być tym, czym Monika być powinna.

Zofia Nałkowska, *Dzień jego powrotu*. Dramat w 3 aktach. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 11 IV 1931. „Kurier Warszawski”, 13 IV 1931, nr 100.

„POD FALAMI” HERTZA

Prawo do szczęścia. Ileż już się wypowiedziało słów i argumentów, że nie może być dla człowieka większego i prawowitszego prawa. I pozornie tak by się wydawało: spojrzeć w treść, w kwintesencję naszych upragnień — za czymże się człowiek ugania przez całe swoje życie, jeżeli nie za szczęściem, czasem za okruchem szczęścia?

Ale już stara helleńska kultura myślowa pozostawiła nam i stoicki pogląd na świat: nie dla każdego jedno i to samo będzie szczęściem. Jednemu za szczęście starczy użycie, innemu potrzeba władzy lub bogactw, czy znowu uwielbienia — a przecież nie w świecie mitów żyją też ludzie, dla których szczęście bliźnich jest dopiero dostateczną miarą ich osobistego szczęścia.

O tym to zagadnieniu szczęścia traktuje najnowsza sztuka

J. A. Hertza. Mamy tu człowieka czterdziestoletniego, męża i ojca, który po kilkunastu latach pożycia z bezgranicznie doń przywiązaną kobietą poznał inną, znacznie młodszą, piękniejszą i tak samo nim zajęłą, sercem i zmysłami, jak on w niej jest rozkochany. Czeką go szczęście, to ostatnie może już, jesienne szczęście. Nigdy nam słońce tyle czaru nie niesie, jak w październikowy dzień, kiedy się z nami żegna. Taki to słoneczny, październikowy dzień napotkał Stefan, bohater sztuki, na swej drodze. Zaznać, zaznać tego szczęścia! — krzyczy w nim cały jego instynkt.

Instynkt. Czy nie zanadto upraszamy sobie myślenie, w liczbie pojedynczej tego słowa używając? Czy człowiek, na którego złożyło się dwadzieścia wieków uprawy intelektualnej i uprawy etycznej — jeden tylko ma mieć instynkt? Ten najprymitywniejszy? Czy cywilizacja nie wyrobiła w nas nakazów, które tak już w krew naszą weszły, że też za instynkt uważać by je należało? Czy więc np. w najnieprzytomniejszym nawet wołaniu popędów, w najgorętszym krzyku o tzw. szczęście — nie przebiegną przez nas hamulce moralne, tak już zakorzenione, że też je instynktem już nazwać się godzi?

Ten oto splot pytań-ostrzeżeń przepuszcza autor przez mózg i przez wolę swego bohatera w chwili — gdy zdawało się — widmo szczęścia przesłoniło mu świat, w niepamięć w nim nurzając myśl o żonie, o dzieciach, o obowiązkach. Sztuka rozstrzyga w Stefanie ten splot pytań na korzyść życiowego stoicyzmu. Wyrzeknie się szczęścia. Wyrzeknie się, bo nie wie, czy drogi do szczęścia nie zatarasowałby mu trup jego żony. Choćby tylko trup jej szczęścia. Szczęście z nieszczęścia nie jest już przecie szczęściem.

Wzięte na spytki, *Pod falami* przyznać by się musiały do niejednej przewiny artystycznej. Figury sztuki mają to do siebie, że często za nich mówi autor, nie zaś one za siebie. Mają też skłonność do opisu krasomówczego, nawet w chwilach uniesienia dbają starannie o efektowne słowo.

Scenom, które autor wyprowadził, brak czasem żywszej indywidualności, wnętrza ich zasłonięte pewną ogólnikowością. Nie we wszystkich momentach wyzbyła się sztuka tego zbyt mocnego podkreślenia, które do naszego dramaturgisty wprowadził Przybyszewski.

Choć tu padło to nazwisko: Przybyszewski, które może nasuwać uwagę, że *Pod falami* nie całe wynurzyło się z nastroju mijającej epoki — ośmielę się powiedzieć, że sztuka Hertza jest bardziej nowoczesna, niżby się na pierwszy rzut oka wydawało. Nowoczesną może się stać przez swą — ideę.

Tyleśmy już mieli utworów, propagujących *carpe diem*, tak już zasypano naszą wyobraźnię przeświadczeniami, że wszystko wolno, taki już wzięto rozmach w upewnieniu, że nie ma różnicy między złem a dobrem, do takiej już doszło omnipotencji apoteozowanie naszego „ja” — że sztuka, która z całą odwagą i z całą wyrazistością podejmuje się głosić z powrotem stare katechizmowe prawdy, może się stać sztuką... nowatorską.

Teatr ze swej strony uczynił wszystko, aby utworowi Hertza dopomóc do tego pożądanego sukcesu.

Dawnośmy nie widzieli takiej kreacji, jaką dała pani Dułęba w postaci Jadwigi, żony naczelnego bohatera. Każde poszczególne słowo, każdy poszczególne akcent żyły swoim własnym życiem. W naciskach myślowych raczej muśnięcia; taka dbałość o subtelne sposoby wydobywania wyrazu, a każde z tych ledwo dostrzegalnych muśnięć pozostaje w naszej pamięci.

P. Gorczyńska miała jeden z najlepszych swych sukcesów. Grała Marię, pokusę Stefana. Grała miłość z żarem, umiała też znaleźć odpowiedni ton na wydobywie męczarni sumienia — i umiała jedno uczucie stopić z drugim w przekonującą całość.

Męskie role wykonywali pp. Różycki, Gawlikowski, Biegański. Doskonali, wytrawni artyści. Nie zawiedli i tutaj. P. Biegańskiemu należy się też uznanie za wnikliwą reży-

serię. Całość uzupełniała staranna gra pp. Jasińskiej, Halskiej i Łukowskiej, a jakiś bąk, grający sześciolatniego synka Stefana, umiał zarabiać sobie rześiste oklaski przy otwartej kurtynie.

No i Drabik. Można by się przejechać po setce pierwszorzędných teatrów świata i na pewno nie napotkałoby się takiego arcydzieła maszyneryjnego, takiego imponującego kunsztu efektów, jakie Drabik dał w akcie trzecim.

Pod falami bogato ilustrowane jest produkcjami muzycznymi. Nie zbyto ich zdawkowym załatwieniem sprawy: mieliśmy pianistkę koncertową pierwszej jakości. Na afiszu nazwisko wykonawczyni: E. Peelówna.

Jan Adolf Hertz, *Pod falami*. Sztuka w 4 aktach. Reżyseria Wiktora Biegańskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Nowy, 24 IV 1931. „Kurier Warszawski”, 27 IV 1931, nr 114.

„PRZEPROWADZKA” ROSTWOROWSKIEGO

Scena przyrodzona jest talentowi Rostworowskiego „jak jeleniowi bieg”. Ludzie i zdarzenia same układają mu się w postaci dramatu. Jego każde słowo jest nie mową, lecz działaniem. Nawet dłuższy jego dialogów, jeśli się trafią, to są jednak akcją, może innej jakiejś sztuki, tu niepotrzebnie wplecionej, ale akcją.

Oczywiście, że to, co nam się wydaje, iż niejako samo improwizacyjnie powstało, jest owocem wytężonego, zaciekle doskonalącego się trudu. Nie ma też między nami drugiego dramaturga, który by świadomość kompozycji doprowadził do takiego kunsztu. Aktorzy i reżyserzy to wiedzą, jak jego tekst już sam w sobie jest aktorem i reżyserem, jak tam wszystko: i słowa, i pauzy, i nawet informacje g r a-

ją, jak, czytając ten tekst, słyszy się i widzi całość, jak już ten tekst ma gotową optykę i akustykę przedstawienia.

Ale dlatego właśnie, że ta strona talentu doszła w nim już do doskonałości, że już to jest w nim aksjomatyczne — dlatego nie ona tak mi imponuje, jak imponuje mi inne jego twórcze bogactwo: to niezwykle natężenie duchowe, które górskim strumieniem pędzi zawsze przez jego sztuki, przez wszystkie: te, które mają w sobie rozmach i zamach arcydzieła, i nawet przez te, które są chybione. We wszystkich jego sztukach czuje się wysokie ciśnienie psychiczne. Nie więc dziwnego, że nie rozlewają się one, lecz biją w górę jak fontanna.

Niejednokrotnie zestawiano Rostworowskiego z Wyspiańskim. I słusznie. Po Wyspiańskim nie było u nas w poezji dramatycznej pisarza, który by w równym stopniu mógł być uważany za następcę autora *Wesela*. Nie znaczy to jednak, by był powtórzeniem Wyspiańskiego. On jest raczej jego uzupełnieniem.

Podobni są w jednym: cokolwiek widzą jako temat, widzą natychmiast ustawione w górze, na piętrze. Ta sama u obu pasja ponadrzeczywistego wzrostu ludzi i rzeczy. Wyspiański-wizjoner zaspokaja tę pasję podciągania rzeczywistości do świata ponadzmysłowego — Rostworowski, realista do szpiku kości, daje tej realności powiększoną szerokość i wysokość.

W uczuciowości i umysłowości Rostworowski jest tak samo, jak Wyspiański, rasowo polską psychiką, ale gdy odruchowym tematem pisarskim tamtego była ojczyzna, a dzieła jego jakby nieustannym rodaków spowiadaniem z ich stosunku do *P o l s k i* — u Rostworowskiego polski temperament spowiada nas z naszego stosunku do *c z ł o w i e k a*. Człowieczeństwo jest zagadnieniem jego natchnień. Człowieczeństwo, czy przez jednostkę ludzką, czy przez warstwę społeczną wypowiadające się. Rozszerzonymi źrenicami trwogi wpatruje się w splot powstałych dziś zawikłań socjal-

nych, poplątań nowoczesnego życia i, od *Miłosierdzia* począwszy, przez *Zmartwychwstanie* i *Antychrysta*, aż do ostatnich swych wynurzeń: *Niespodzianki* i *Przeprowadzki*, nie przestaje wskazywać nam ogromu zobowiązań, jakie ciążyą na naszym sumieniu ludzkim i na naszym sumieniu społecznym. To, co dla Wyspiańskiego ześrodkowywało się w piekącym problemacie narodowym, to dla Rostworowskiego przerzuciło się na teren już ogólnoludzki. Tamten był ostatnim poetą dramatycznym niewoli, ten pierwszym poetą dramatycznym wolności, ale wolności pojętej jako moralne zobowiązanie.

Inne zadania, odmiennie roztworzone pola widzeń i tematów, ale u obu jednakowa wspólność z całością i jakością wielkiej poezji polskiej: poezji, która najgłębszy bierze oddech, gdy mówi o tym, o czym gdzie indziej mówi tylko publicystyka.

Wydało mi się rzeczą niezbędną postawić kilka tych uwag wstępnych, zanim przystąpię do omówienia *Przeprowadzki*, wystawionej w piątek na scenie Teatru Narodowego. Waga i powaga zagadnień poruszonych w tym dziele, piekący problemat proletariatu, na którym oparło się psychologiczne *Przeprowadzki* rusztowanie, sposób, w jaki autor przystępuje do postawienia szeregu pytań etycznych, wreszcie jakoś poetyckiej odpowiedzi na te pytania — wszystko to wymaga obszerniejszego omówienia, które w następnym o sztuce artykule ukaże się.

Pozostaje jednak miejsce na kilka zdań o wykonaniu *Przeprowadzki*.

Czuło się kult reżyserii i aktorów dla tego najnowszego dzieła poety, który w naszym dramatopisarstwie dzisiejszym zajmuje tak poczesne miejsce. Zadanie było trudne. Ani jedna rola w tej wulkanicznej sztuce nie jest wzięta u autora z rekwizytorni postaci dramatycznych, każda świeża i nowego wymagająca przystępu. Już na tym mniej wprawni aktorzy, mniej czujący reżyser mogliby sobie połamać nogi.

Każdej z tych ról życie płynie od wnętrza, minimalna omyłka w akcencie — i dany moment staje się głuchy dla widza. Sytuacje wyostrome jak brzytwę, czasem przeostrome: jakiejż trzeba wytrawności, aby im zachować ten charakter zuchwały, a ochronić je od drastyczności. Napór akcji tak energiczny, że tylko ulec pokusie „dogrania”, a wrażenie widza — przygniecione, czyli braknie temu wrażeniu oddechu. Musiano w reżyserii i grze szukać tysięcznych sposobów, musiano na aptekarskiej wadze odmierzać natężenie efektów, aby nie spadały w dół w porównaniu z tekstem, a nie przejawiały się. Musiano wreszcie wyprostować pewne krzywizny autorskie, jak np. role Franka lub Starszego Pana. Jeżeli sobie tych wszystkich trudności nie uświadomimy, wówczas nie mamy wyobrażenia o sumie zwycięstwa, jakie jednak przedstawienie ze sobą przyniosło.

Ostatnia instancja: publiczność, wypełniła na premierze antrakty zachwytem nad grą — istotnie żywiołową — p. Hnydzińskiego w roli robociarza Felka, nad brawurową kreacją pani Jarszewskiej jako putyfaryzującej Ciepeliowej, nad ogniem nerwów p. Solarskiego, który dźwigał najniewdzięczniejszą postać jednostajnie chorobliwego w swym cierpieniu Franka, syna owych morderców z *Niespodzianki*. Oklaski zbierał p. Myszkiewicz w tragikomicznym Ciepeliu. Nad wszystkimi nimi czuło się ojcowską rękę reżysera Solarskiego. Ręka miłośnicze o potomstwo dbająca, ale i/czasem po ojcowsku twarda. Można by nawet powiedzieć, że tu i ówdzie w „dzieciach”-wykonawcach zalatywało dziedzicznym podobieństwem do techniki „ojca”.

Nie wyszczególniłem dotychczas p. Justiana jako Starszego Pana i p. Ankwiczówny w roli Zośki, córki bohaterów *Niespodzianki*.

Kreacja p. Justiana była grą wysokiej miary, grą, przy której słowo tekstu staje się niemal zbyteczne, tak już wszystko mówią oczy, ruch, unerwienie gestu. Na błonie filmowej należałoby utrwalić np. jego błagające dłonie, jakie

przed Frankiem składa ten rozkochany do niepamięci w jego siostrze starzec. Nagrać na płycie intonacje jego głosu, gdy ten bogacz do proletariusza Franka mówi: „Przy-szedłem prosić pana o wsparcie!” Cudzoziemiec nie znający języka polskiego, mógłby być na przedstawieniu — i nie potrzeba by go objaśniać, na czym polegają sytuacje uczuciowe sceny. Tak, to była gra godna stołecznego teatru.

P. Ankwiczówna rolę Zośki powinna dobrze zapisać w swoim pamiętniku. Kiedyś, gdy będzie świetną artystką, wspomni niejedyn raz, że właściwa jej kariera rozpoczęła się w *Przeprowadzce*. Bez cienia zgrywania się — cichutko, a „bez reszty” oddała swoją postać. Każde spojrzenie miało swój sens artystyczny, każde słowo przykuwało uwagę.

Karol Hubert Rostworowski, *Przeprowadzka*. Sztuka w 4 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 8 V 1931. „Kurier Warszawski”, 11 V 1931, nr 128.

ZAMIAST RECENZJI TEATRALNEJ

Ani *panem*, ani *circenses* — to sobie w obecnej sytuacji może powiedzieć przeciętny obywatel. To sobie może, a nawet musi, powiedzieć i aktor polski.

Jeżeli chodzi o miesiąc wrzesień, to zawieszenie przedstawień nie może dotknąć finansowo dyrektorów scen, przedsiębiorców prywatnych czy gmin, mających teatry w swojej imprezie. Wrzesień nawet za dobrych lat bywał jednym ze słabszych kasowo miesięcy. Wycieńczona kieszeń po powrocie z letnisk, koszta oddawania dzieci do szkół itp. — wszystko to zmniejszało pęd publiczności do teatrów. W tym roku, stojącym ciągle jeszcze pod znakiem redukcji zarobków, zapowiedź frekwencji jeszcze gorzej się przedstawiała. Owe więc „Manewry jesienne”, które Zasp odgrywa ze

Związkiem Dyrektorów, tym ostatnim na razie tylko na dobre wychodzą. Budżet może odsapnąć. Na razie: ale co dalej?

Jak się przedstawiała sytuacja życia teatralnego przed rozłamek? Dla wszystkich patrzących trzeźwo niesporną było rzeczą, że wobec ogólnego kryzysu w kraju pożądaną rzeczą jest zmniejszyć ilość przedsiębiorstw teatralnych. Nonsensem jawnym było utrzymywanie trzech scen w Łodzi, trzech scen w Poznaniu, trzech we Lwowie. Na dobrą sprawę, nawet Warszawa miała nadmierną ilość scen. Zdrowa przeczność nakazywała z produkcją teatralną uczynić to, co czyni każda inna gałąź wytwórczości w okresach katastrofy: kartelizować rozpieczętowane jednostki w większe całości.

Wybuchnął zatarg — i paradoksalna rzeczywistość potoczyła się we wręcz odmiennym kierunku. Będziemy mieli znacznie więcej teatrów, bo dotychczas ich było... za wiele. Będziemy ich mieli większą ilość, bo np. dyrektor Szyfman będzie prowadził Teatr Polski, a b. aktorzy Teatru Polskiego będą prowadzili dwa inne teatry. Podobne widowisko powstanie w Poznaniu, Lwowie, Krakowie, Bydgoszczy, Toruniu, wszędzie, gdzie nie Zasp stanie się przedsiębiorcą. Doświadczenie zeszłoroczne wykazało, że jeden teatr nie ma z czego żyć, więc trzeba mieć dwa teatry, to będzie lepiej.

Tak się przedstawia rzecz z punktu gospodarczego. A z punktu artystycznego?

Stoimy wobec następującego faktu; przedsiębiorcy teatralni mogą rozpocząć sezon bez kwalifikowanych artystów, „kolektywy” mogą rozpocząć granie bez zasobu dekoracji i kostiumów, bez przygotowania repertuarowego i bez odpowiednich budynków teatralnych. Jedni i drudzy przystępują więc do pracy artystycznej, cofniętej w poziomie o sto lat. Jeśli nie o sto, to o kilkadziesiąt.

Dochodzą mnie wieści z prowincji. „Kolektyw” w jednym z miast, nie mając żadnej sztuki z repertuaru kome-

diowo-artystycznego, przygotowuje rewię. Na zdrowie! Gdzie indziej sprawa rozbija się o salę, bo magistrat nie zrozumiał szczytnego hasła p. Schillera, aby rewolucji społecznej dopomóc przez „kolektywy teatralne” i zakładać je przede wszystkim tam, gdzie miasta dają teatrom subwencję — nie rozumiano tego hasła i sal teatralnych kolektywom odmówiono. Wynajmuje się więc jakikolwiek lokal, w którym da się ustawić kilkaset krzeseł, i improwizuje się scenę, mniej więcej taką, na jakiej przed stu laty grywano na jarmarku w Łowiczu. Cóż można grać dzisiaj, w czasach wyrobionego już jako tako wymagania? co można grać w takiej budzie, na takiej niby-scenie?

Cały dorobek kulturalny teatrów, żmudnie organizowany przez ostatnie dwadzieścia lat, troska o podniesienie sensu repertuarowego — w jednym dniu spada do czasów *Nędzy uszczęśliwionej* i *Icka zapieczętowanego*. Dać publiczności cokolwiek, a na zakończenie „mazur w cztery pary”, ten nie zawodzący w okresie naszych dziadów numer repertuarowy.

Jedno i drugie złe może oczywiście bardzo rychło minąć. Nim to, co teraz piszę, pójdzie na maszynę drukarską, może naraz paść wiadomość, że zgoda już nastąpiła. A jeśli nie teraz, to za kilka tygodni, kilka miesięcy. Wróci wszystko do dawnego stanu. Jest natomiast jeden moment, który światu aktorskiemu przyniósł klęskę, nie tak już przelotną. W dziedzinie moralnej.

Spółceństwo nasze przywykło świat aktorski mieć za swego beniaminka. Aktor był lubiany. Stan aktorski dzięki postawie dotychczasowych generacji utrwalił też sobie szacunek, nie tylko sympatię. Z przyjemnością stwierdzano patriotyzm i poczucie obywatelskie aktora polskiego. Zatarg między Zaspem a Związkiem Dyrektorów Scen ujawnił naraz i najniespodziewaniej rzecz, o której nikomu się nie śniło: oto większość warstwy aktorskiej ustami p. Schillera wypowiedziała się jako zwolenniczka wywrotowych haseł poli-

tyczno-społecznych. Zaleciały akcenty o posmaku bolszewickim. Nie mamy prawa twierdzić, że p. Schiller nadużył moralnego mandatu, głosząc, że mówi w imieniu „większości aktorstwa polskiego” — nie mamy tego prawa, bo dotychczas nikąd, z żadnego ugrupowania artystów teatralnych nie ujawnił się protest przeciwko sowietyzującej grandilokwencji p. Schillera. Zadziwiające milczenie aktorów akceptuje proklamacje inscenizatora *Opery za trzy grosze*.

Gdyby nawet — czego by sobie życzyć wypadało — gdyby nawet niezgodne z prawdą były wieści o innych przemówieniach, o wynurzeniach np. tego rodzaju, że państwo polskie raczej powinno zredukować siłę obronną i ilość szkół, a znaleźć pieniądze na operę w Katowicach, to jednak nie wymyśłem przecie jest słynny artykuł reżysera scen lwowskich.* Przeciętnemu obywatelowi, żyjącemu w dotychczasowych wyobrażeniach o aktorze polskim, wydawało się, że gdyby kiedykolwiek z czyichkolwiek ust padło hasło takie, jakie rzucił p. Schiller, nazajutrz zawrzałoby już oburzeniem wśród następców Wojciecha Bogusławskiego, Królikowskiego, Rapackiego. Przeciętny obywatel żył w błędzie: aktorzy polscy milczą, więc pozwalają mniemać, że przyświadczają p. Schillerowi. Niechże się nie dziwią, gdy od tej pory zmieni się stosunek do nich.

„Kurier Warszawski”, 9 IX 1931, nr 246.

„DRUGIE IMIĘ MIŁOŚCI” MIŁASZEWSKIEGO

Wszystkie dotychczasowe, wszystkie przed *Drugim imieniem miłości* sztuki Miłaszewskiego były produktem poety, estety, myśliciela. *Drugie imię miłości* pisali nie tylko tancerze, ale i pisarz sceniczny.

* Leon Schiller, *Przed walką rozstrzygającą o jutro teatrów w Polsce*. „Robotnik”, 23 VIII 1931.

Czy to był pełen malowniczości *Farys*, czy subtelny *Bal w obłokach*, czy narodowym uczuciem nasycone *Piękne Polki* — wszystkie one interesowały i ujmowały nas wdziękiem szczegółów, dotykem na wskroś artystycznym, wykwinną literaturą, brzmieniem duchowym, wreszcie — tu, w *Drugim imieniu miłości* nie tylko te zalety, ale i waga całości, spięcie uczuć idące od początku do końca, z aktu na akt, coraz mocniejsze, coraz więcej powietrza dramatycznego pod swe skrzydła zabierające.

To jedno, a następnie: żywa krew w ludziach. Przedtem, w tamtych — nie obojętnych przecie dla literatury komediach — widziało się czasem zamiast człowieka ciało astralne jego uczuć i namiętności. Tutaj spirytyzm komediowy całkowicie ustąpił miejsca żywej psychice.

Do pewnego stopnia może to być sprawą tej okoliczności, że wszystkie poprzednie komedie swe Miłaszewski pisał wierszowo — *Drugie imię miłości* zdecydowało się na prozę. Nawet tak fenomenalny wersyfikator, jakim jest autor *Farysa*, nie potrafił przecie przełamać przyrodzonego prawa, że od rymu i rytmu w dziele scenicznym człowiek obrasta zewnętrzną ornamentacją — w prozie wczorajszej sztuki ludzie odsłoniли swoje rusztowanie wewnętrzne. No i zaszła rzecz dziwna: gdy wierszowane np. *Piękne Polki* żyły w gruncie rzeczy naturalizmem odczucia, prozą powiedziane *Drugie imię miłości* oddycha poezją.

Bo czymże jest w tezie autorskiej to drugie imię miłości? Wynurza się ono wprost z treści:

Młoda kobieta, Helena Ziemska, wdowa po artyście malarzu, decyduje się zadać gwałt sercu i wyjść za mąż za starszego mężczyznę, mimo że kocha jego syna — bo ponad wszystkim musi dla niej być i jest — jej dziecko, kilkuletni Jurek syneczek, a tylko ten starszy pan może dziecku zapewnić los. Stary Hornicki, bogaty bankier, chce się żenić i szukać nowego szczęścia, bo mu się wydaje, że nienawidzi swego syna-utrójcusza, bo się ludzi, że w związku

z ukochaną kobietą, z tą właśnie Heleną Ziemską, zagłuszy swoje zawiedzione ojcostwo. Próżne iluzje, nadaremne próby! Gdy tylko silniej ugruntuje się w nim przeświadczenie, że Helena kocha jego syna — ustąpi z drogi. Nie ustąpiłby nikomu innemu, broniłby swojego szczęścia do ostatka — ale bezsilnym się staje, gdy naprzeciw jego miłości stanęło drugie jej imię: instynkt rodzicielski.

Siłą komedii jest, że cała ta myśl, a raczej całe to głębokie o głębokiej rzeczy przeświadczenie przeprowadza autor nie słowami, nie dialektyką, lecz krystalizacją zdarzeń i zdarzeń uczuciowych, akcją. Oczywiście, można by się z Miłszewskim spierać, czy ojciec Hornicki, postanawiający usunąć się synowi z drogi jego szczęścia, musiał uciekać się do tych sposobów dobrowolnego dyskredytowania się w oczach Heleny, jakich świadkami jesteśmy w akcie trzecim, słowem: czy stary Hornicki nie inscenizuje się tu, ale nawet z tej pewnej — drobnej zresztą — sztuczności wyrasta doskonała scena między młodymi, jedna z kilkunastu scen *Drugiego imienia*, które przynoszą zaszczyt nie tylko temu utworowi, ale całemu naszemu komediopisarstwu.

Od początku do końca rzecz do słuchania „jednym tchem”, elektryczne nakreślenie tła i nawiązanie konfliktów, prawda uczuć, dynamika akcji, niebываła lekkość konstrukcji, zwięzłość treści, pyszne powiedzenia i — nie ma autor powodu tego się wstydzić — dojrzałe znanstwo efektu i słuchacza, w którego ten efekt ma uderzyć. Komedya wyborna i *haute comédie*, ten najtrudniejszy z rodzajów. *Drugie imię miłości* przynosi sobą drugie imię talentowi Miłszewskiego: pełnię komediopisarstwa.

No, ale też i los na loterii ta komedia wygrała premiowym wykonaniem. Powiedzieć o grze pani Gorczyńskiej w roli Heleny, że była to gra znakomita, byłoby to powiedzieć za mało. To było jakieś najszcześniejsze zapadnięcie sobą w odtworzoną postać, w bogatą, ale trudną grę wibracji duchowych, we wszystkie jej niepokoje, marzenia, uniesienia, ci-

che rozpacz, bohaterkie zaparcia się. To, że ta młoda artystka ma talent, wiadome było, ale po *Drugim imieniu miłości* stało się jawnym, że sceny polskie urosły o artystkę pierwszej jakości.

P. Samborski w roli Hornickiego-ojca może trochę w akcie drugim nadgrywał mimiką — ale co to znaczy wobec „chwycenia roli”: gdy ten artysta wchodzi na scenę, sama scena — zda się — zaczyna nabierać pulsu, a tekst ognia. I im więcej włoży wysiłku w ściszenie się, w ściągnięcie się, w niedomówienie — tym, jakimś sekretem jego artystycznej atletyki, jeszcze mocniejsze, jeszcze celniejsze wrażenie!

I p. Wesołowski w roli syna nowym imieniem swego talentu zabłysnął. Znaliśmy go dotychczas jako pieśczocho, efeba — wczoraj stanął przed nami mężczyzna. Znaliśmy go w rejestrze wyłącznie komediowym — pokazał, że i w dramatycznym amantem być potrafi.

Reżyseria p. Biegańskiego wnikliwa, inteligentna, dekoracje p. Frycza popisowe. Powodzenie na długie pasmo wieczorów.

Stanisław Miłaszewski, *Drugie imię miłości*. Komedia współczesna w 3 aktach. Reżyseria Wiktora Biegańskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Nowy, 21 XII 1931. „Kurier Warszawski”, 22 XII 1931, nr 350.

„FORTEPIAN” SZANIAWSKIEGO

Wiśniowy sad? Tak, gatunkowo tylko z tym nokturnem Czechowa dałoby się zestawić nastrój najnowszej komedii zeszlórocznego naszego laureata nagrody państwowej.

Dzieło rosyjskiego poety ani razu zapewne nie przeszło przez głowę Szaniawskiego podczas tworzenia *Fortepianu*, ale kto wie, czy ten tak, jak i wszystkie jego komedie, do całej naszej bieżącej literatury niepodobny utwór, nie ujawni

ni nam, że w fundamentach swoich autor *Adwokata i róż* jest właśnie polskim, na zachodnich więc sokach wykar-mionym Czechowem? Nie wiem, jak tam dla innych — dla mnie to wysoka poetycka ranga.

Wiśniowy sad? — Tak, niemal to samo załamane spojrzenie nad czymś, co nieodwołalnie odchodzi. Nieomal ten sam ruch ręki, składającej kwiaty na grobie. Na grobie kultury i tradycji, rozdeptywanej „koniecznością dziejową”.

Bo od pierwszego do ostatniego odezwania się, jakie w *Fortepianie* słyszymy — wszystko nam mówi o tym samym, co jako troska, najczęściej bezradna, zajmuje umysły ludzi „przedwojennych”: troska i przestach o dobra cywilizacyjne i o dobra duchowe, podważone cyklonem przemian socjalnych, które — chcą tego czy nie chcą — są też i przemianami kulturalnymi. Między rokiem 1914 a rokiem 1918 nie cztery lata, lecz cztery stulecia minęły i nikt, kto sprzed tych czterech wieków duchowo pochodzi, nie może przystosować się do protezy, jaką kulturze wieku XIX po wojnie przyprawiono, po odjęciu jej żywej nogi czy żywej ręki jej działania.

Karol Marks już przepowiedział, że zrewolucjonizują się i pojęcia, i wiary, i obyczaj, i światopogląd, gdy tylko zachwieje się kiedyś ekonomiczny fundament ustroju społecznego. Nam przypadło w udziale stwierdzić wróżbę Marksa... To właśnie mamy w *Fortepianie*.

Rodzina Baltów. Wielkie przedsiębiorstwo, handel instrumentami muzycznymi. Ale od pokoleń słynne z tego, że znaczną część zysków obraca ono na podniesienie kultury muzycznej. Bez blagi, naprawdę. To ich duma medycejska. A herbem zasada: nigdy i w niczym nie zejść z najwyższego szczebla pojęć o sztuce.

Ale przychodzi kryzys *omnipotens*. Baltów dotknęła wróżba Marksa. By podtrzymać istnienie firmy, trzeba wejść w cichą spółkę z najzwyczajniejszym geszefciarzem muzycznym Tilem. Trzeba zmienić pojęcia, obyczaj, światopogląd...

Tu jednak w komedii Szaniawskiego nastaje moment, w którym idea sztuki zmiesza się z materialistycznym przeświadczeniem Marksa: nie należy tracić wiary w siłę fatalną cywilizacji. Scena, w której do szkoły Baltów, do szkoły nie tylko muzycznej, ale i szkoły ducha, wszczepianego tu w uczniów, powraca marnotrawny elew Janowicki. Od Balta, który weń wdrażał ideały, uciekł był do Tila, który go deprawował, ale mu dawał zarobek, czyli użycie. Ale wrychle Janowicki przekonał się, że w szkole Balta, w szkole prawdziwej kultury, jest coś, bez czego na długo żyć nie można. Til to tylko czas przejściowy — Balt to trwała konieczność.

Sztukę pisał Jerzy Szaniawski, więc tym samym stajemy tu wobec niepospolitych pogłębień myśli, a myśli te obdarzone są poetyckim lotem; charakterystykę osób, zawsze interesujących, cechuje finezja artystyczna, która nieraz jednym powiedzeniem umie człowiekowi nadać żądany kolor — całość mieni się rozmaitością odcieni od szczerego humoru aż do melancholii, ale...

Ale powstaje szereg pytań. — Któraż z figur *Fortepianu* mogłaby pretendować o funkcję tzw. bohatera utworu? Tylko ów uczeń Balta, Janowicki. Jego przeżycia jedynie mają tę samą linię wzrostów i upadków, po której też idzie naczelne zagadnienie sztuki, zagadnienie wzrostu i upadku kultury. On to przecie, Janowicki, zaznawał obcowania z idealizmem Balta, jak zaznawały tego minione czasy, on sprzeniewierzył się kulturze i zaprzedał się Tilowi, jak to samo czyni życie nasze powojenne, on, Janowicki, powraca do Balta, do konieczności obcowania z czymś wyższym, jak głosi to sztuka tą nadzieją: powróci do wartości duchowych i nasza epoka.

Tak, ale kaprys kompozycji *Fortepianu* chciał, że ten logicznie predestynowany na główną figurę Janowicki ukazuje nam się dopiero w akcie trzecim, kiedy całe nasze oczekiwanie już w innych poszło kierunkach, z których nas zwrócić

nie sposób — i kiedy nie mamy już możności wzbudzić w sobie pełnej wiary, że powrót Janowickiego jest szczerzy. Nie znaliśmy go przed ucieczką od kultury Balta do tandety Tila. Nie widzieliśmy go u Tila, nie wiemy, czy w tej atmosferze cierpiał, czy czuł się w niej jak ryba w wodzie. Nie znaliśmy go przedtem, więc ani wierzymy ani nie wierzymy, że jego powrót do Balta jest szczerzy. A gdy nie mamy pełnego tchu wiary w p o w r ó t Janowickiego do Balta, to i nie ma w nas najważniejszego akcentu sztuki.

Konstrukcja *Fortepianu* z tego powodu i z innych jeszcze drobniejszych niedopatrzeń poszła drogami, które ostatni jej akt czynią wyrastającym mimo wszystko z innego korzenia, niż dwa poprzednie. Rozpisuję się o tym szczegółowo, bo sztuka nie jest zdawkowa, bo siłą swoich przekonań uderza tak głęboko w osobiste fibry słuchacza, że wszystko, co w niej jest: zalety i wady o s o b i s t e, naszą sprawą się staje.

I to właśnie: ta tajemnica wysokiej duchowości autora i ta moc talentu, że *Fortepianu* słucha się, jakby wywołanych na światło tajemnych przeżyć własnych — to sprawia, że mimo błędy i niedociągnięcia sztuka zapanowuje wszechwładnie nad salą. Teatr jest wzruszony, przejęty do głębi, widz czuje, że tu przez dwie i pół godziny mówiono mu o najżywotniejszych jego sprawach moralnych, że mówiono z jakimś zaprzysiężeniem się i że mówiono tak, jak mówić może tylko poeta wysokiego kalibru, że tylko Szaniawski mógł roztoczyć tyle zapadających na samo dno powiedzeń, taką rozsiać atmosferę zagadnienia i że tylko bodaj on jeden zdobyć się może na taką np. figurę Tila w akcie drugim.

Artystyczna niezwykłość sztuki umiała i w wykonawcach zrodzić potrzebę niecodziennego wysiłku. Grano *Fortepian* można by powiedzieć: nabożnie. Starano się jak najdelikatniej brać w rękę sewrską substancję ról. Chmieliński z rozkoszą cyzelował smutki i gorycze, wiary i nadzieje myślowej

partytury Balta. Węgrzyn najgłębszym a mistrzowskim sztychem rozkroił bogate pokłady Tyla, filozofa popolitości, jego cynizm i jego melancholię. Pani Dulęba w roli Baltowej znowu błysnęła nową pomysłowością charakterystyczności i znowu dała epizod godny pierwszej sceny polskiej. Brydziński, szlachetny, w każdym powiedzeniu wierny zadaniom roli. Łuszczewski, Lindorfówna, Gawlikowski — w tle. Reżyseria p. Chaberskiego jak zawsze sprawna. Tylko...

Tylko, gdy sobie wspomnimy *Wiśniowy sad* w wykonaniu teatru Stanisławskiego — to pozostaje nam przecie wrażenie: sztuka Czechowa i Stanisławskiego... I inaczej być nie może: takie właśnie sztuki, jak *Wiśniowy sad*, jak *Fortepian* wymagają wyjątkowego choćby tylko *casu* do wolnego przetopienia tekstu na grę. Nie na grę: na wrośnięcie aktora w rolę... Takim czasem Teatr Narodowy nie rozporządzał. Nie rozporządzał na próbach, ale powodzenie sztuki, jakiego po stokroć warta, stworzyło zrośnięcie, to przetopienie się wzajemne: roli w aktora i aktora w rolę.

Jerzy Szaniawski. *Fortepian*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Narodowy, 9 I 1932. „Kurier Warszawski”, 12 I 1932, nr 12.

„DAMY I HUZARY” FREDRY

Z tymi *Ofermami i wiedźmami*, mającymi nam zastąpić *Damy i huzarów* w Teatrze Ateneum, było tak.

Jeśli idzie o wysiłek reżyserski, oderwany od tonu i kolorytu fredrowskiego, to w rzecz włożono naprawdę wiele trudu i to trudu rzetelnego. Pracowano z zapalem i nad dialogami, i nad scenami zbiorowymi. Więcej: potrafiiono

nieraz wpaść na szczęśliwe rozwiązanie trudności. Tak np. scena Zofii z Majorem w akcie II po raz pierwszy znalazła swój dowcip, przez umiejętne pokierowanie rolą Zofii: że to, co mówi Majorowi, to jest jakby nauczoną na pamięć lekcją.

Ale równocześnie zrobiono wszystko, co można, by Fredrowski świat krotochwilowych figur przybrał wygląd jakiegoś ponurego koszmaru. Półłokciowe nosy, poprzyklejane do twarzy, Major z herodowymi wąsami, z głową zoologiczną i z ostrogami, których by mu pozazdrościł *miles gloriosus*; Rotmistrz, jakby go sobie wystawiła najhistoryczniejsza wyobraźnia antimilitarystyczna, jakby go narysował najzjadliwszy numer przedwojennego „Simplicissimusa”, a w grze cały ześrodkowany w „gdziesik” swojego organizmu. Porucznik pojęty jako pudel; mamy i ciocie powypychane watą do rozmiarów kontynentu; każdy ruch każdej figury pełen nadmiaru i niepokoju — słowem: w całej zewnętrznosci jakaś poczwarność i sadystyczna karykatura.

Czym to psychologicznie wyjaśnić? Chyba jakąś podświadomą antypatią do świata Fredrowskiego. Antypatią do tych figur z ukochanej Fredry dziedziny, antypatią do żołnierzy polskich spod Napoleona? Za co? Chyba nie za Możajsk, Moskwę, Lipsk czy Elsterę? Nawet Napoleonowi nie darowano. Na ścianie wisi jego podobizna, przypominająca sylwetę jakiegoś raczej pajaca.

Może być, że dyrekcja Teatru Ateneum chciała szukać nowego „ujęcia” Fredry, ale wypadło to tak, jakbyśmy asystowali przy przedstawieniu *Dam i huzarów* nie w ojczyźnie Fredry, lecz na jakiejś polit-scenie nie w Moskwie już, lecz w Symbirsku.

I to przedstawienie, na którym każdy z widzów za swoje 70 groszy mógł kupić program wieczorowy z poumieszczanymi w nim aforyzmami: „Dramat jest najsilniejszą realizacją p o e z j i sposobami sztuki” (Mickiewicz); „Przesada

jest kł a m s t w e m uczciwych ludzi” (de Maistre). A nawet dzisiejszego krytyka, p. Pomirowskiego: „W teatrze postaci żyją na obraz i podobieństwo n a s z e”.

Takie wyznania wiary przy takim przedstawieniu!

Aleksander Fredro, *Damy i huzary*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Stefana Jaracza i Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje i kostiumy Jerzego Zaruby. Teatr Ateneum, 8 I 1932. „Kurier Warszawski”, 14 I 1932, nr 14.

„SZCZĘŚCIE OD JUTRA” KIEDRZYŃSKIEGO

Umówili się, czy się nie umówili? Oczywiście, że się umawiać nie mogli, ale wszystkie pozory jakby świadczyły za tym, że między Kiedrzyńskim a Miłaszewskim zaszła podobna rozmowa: — Ty w sztuce pokażesz, jak wyglądają uczucia ojca, który ze swej miłości rezygnuje na rzecz syna, i nazwij to *Drugim imieniem miłości*, a ja to samo zagadnienie ukażę od strony uczuć kobiety, od strony matki, która w związku z ukochanym mężczyzną może znaleźć odwet za wszystkie przegrane życiowe — i wyrzeka się szczęścia, bo tego samego mężczyznę kocha jej własna córka — i to będzie *Szczęściem od jutra*.

Była przed dwudziestu pięciu laty podobna sztuka o matce i córce. Nazywała się *L'autre danger*. Bodaj że Lavedana. Kobieta, mająca już podrastającą córkę, znajduje wynagrodzenie sercowe za niedole swego życia w osobie pełnego wartości młodego człowieka. Nie zauważa tylko, że córka jej też kobietą się staje, i że ten młody człowiek może kiedyś upodobać sobie jej córkę więcej niż ją. To właśnie, to niebezpieczeństwo nadeszło, i stąd dramat, kończący się poświęceniem matki.

U Kiedrzyńskiego „innego niebezpieczeństwa” doznaje... córka. Narzeczonego odbija jej — matka. Oczywiście, że w trzecim akcie ta matka, widząc rozpacz córki, przekreśla plany własnego szczęścia i klei na powrót mariaż młodych, ale niestety, we wrazeniu pozostaje cały akt drugi, w którym czterdziestoletnia, dojrzała kobieta nie waha się wyjść za mąż za dwudziestosześcioletniego mężczyznę i w dodatku — przed 10 jeszcze minutami — narzeczonego jej córki, za całe wytłumaczenie moralne mając pociechę: Ola tak jeszcze jest młoda, że znajdzie sobie inną miłość lada chwila. Nawet bolesny okrzyk córki: „mamo!” — nie zdolen jest powstrzymać jej w zapędach, a, co tu najważniejsze: przy wszystkim tym sztuka chce nas utrzymać w przeświadczeniu, że w osobie tej matki mamy do czynienia z człowiekiem wartościowym.

Rozplanowywanie wartości moralnych jest w ogóle słabszą stroną fenomenalnego talentu Kiedrzyńskiego. Ale fenomenalność tego talentu w niczym bodaj nie znajduje takiego kamienia probierczego, jak właśnie w tym, że mimo tych kardynalnych omyłek, mimo przerysowywań sytuacji i dialogów, mimo itd. — sztuki jego od pierwszej sceny aktu pierwszego i do ostatniej aktu ostatniego utrzymują widza w nieprzerwanej hipnozie.

Talentem scenicznym jest w ogóle talent zaczarowywania widza, wprowadzanie go w stan jakiejś przytomnej katalapsji, w której czujemy i rozumujemy tak, jak to nam dyktuje hipnotyzer-dramatopisarz. Pośród dzisiejszych naszych autorów dramatycznych nie ma drugiego, który by sekret tej magii posiadał w stopniu równym Kiedrzyńskiemu. Można po opuszczeniu teatru wieść z nim spór o szczegóły lub całość jego sztuki, ale dopóki się jej słucha, wszystko jest interesujące i pochłaniające całą naszą wrażliwość. Wszystko żyje.

To samo i w *Szczęściu od jutra*. Żyje całą pełnią napiętność głównej bohaterki, żyją poboczne linie akcji, jak mąż

bohaterki, warszawski kombinator, tak serdecznie zabawny, że w komice roztapia się nawet jego plągowość; żyje jego współpracownik serca i interesów, pani Hortensja Modzińska, i para młodych, i wszystkie epizody. Fibrem życia drży sztuka w momentach dramatycznych i w swoich farsowych decrescendach.

Nawet to, co dla sztuki innego autora stać by się mogło niebezpieczeństwem: pewne dłużyzny i tautologie sceniczne, tu, na tym seansie magicznego talentu rozplywają się w zasłuchaniu się sali tak, że publiczność ich nie czuje. Czyli krótko i węzłowato: niewątpliwe powodzenie, ani trochę nie mniejsze niż na każdej innej komedii autora *Szczęścia od jutra*. Szczęście już przyszło wczoraj, na premierze.

Szczęście i w wykonaniu. Pani Miła Kamińska znalazła prawdziwy popis w bogatej postaci bohaterki i wiedziała, że warto jej oddać cały zasób nie tylko środków artystycznych, ale i przejęcia się. Toteż publiczność będzie ją pamiętała w tej brawurowej roli. Ślicznie, zwłaszcza akt trzeci, odegrała p. Gryf-Olszewska — w roli córki.

P. Pawłowski, jako „puchar wędrowny”, zdobywany na przemian przez matkę i córkę, zabłysnął niepospolitą wartością „amancką”. Moment wyznania uczucia matce miał siłę i szczerość, której mu mogą pozazdrościć najbardziej renomowani artyści. Tylko jeszcze głos, postawienie głosu, rozwarcie krtani pozostaje u tego obiecującego artysty sprawą dalszego wyszkolenia.

P. Bonecki w roli męża-kombinatora pokazał, jaką wartością jest siła. P. Munclingerowa przezabawna w roli jego współpracownicy, wreszcie Zelwerowicz, któremu oklaski należą się za reżyserię i za subtelny dostęp do niebezpiecznej trochę w sztuce postaci starego aktora.

Dekoracja sceny p. Śliwińskiego bardzo udatna.

Stefan Kiedrzyński, *Szczęście od jutra*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 22 I 1932. „Kurier Warszawski”, 23 I 1932, nr 23.

„DAMY I HUZARY”

[...] No, a teraz *post scriptum* * o tych właśnie *Damach i huzarach* i o tej całej uciechowości, która się z powodu mej recenzji, za sprawą p. Jaracza i jego obrońców, wywiązała.

P. Jaracz obraził się o moją recenzję. Zaczął się miotać na mnie w prelekcjach, dodawanych bezpłatnie do spektaklów *Dam i huzarów*. On i jego prasowi sekundanci bronili tezy, że teatr powinien szukać nowych dróg.

Moim skromnym zdaniem, wszystko, co jest udatne, jest już tym samym nowe. Najkonserwatywniejsza koncepcja, świetnie wykonana, jest znacznie większym postępem od sfuszerowanego „inaczej”. *Damy i huzary*, pojęte jako potworny koszmar, może tam i są dla kogoś rewelacją w zakresie wykazania wigoru sarmackiego, jak nam się to zdażyło czytać — dla mnie są tylko nonsensem.

A następnie: gdybyż te Jaraczowskie *Damy i huzary* były naprawdę jakąś nowością inscenizacyjną. Gdybyż wreszcie, choćby ze stratą dla Fredry, pokazano nam jakieś świeże, własne ujęcie reżyserskie. Nic podobnego. Weźcie fotografie inscenizacji Meyerholda i będziecie mieli źródło tej „oryginalności” w wystawieniu *Dam i huzarów*.

P. Jaracza ubodło to, że w mojej recenzji wytknąłem zoologiczne pierwiastki, narzucone figurom Fredrowskim. Obrońcy pana Jaracza na wszelkie sposoby tłumaczyli, że to jest koncepcja, nie zoologia, aż nareszcie z sukursem przyszedł mi sam p. Jaracz. Oto w nrze 30 „ABC” ogłosił „manifest”, a w manifestie wiadomość, że podstawą jego koncepcji reżyserskiej była chęć przedstawienia figur fredrowskich jako... koni. (Jakie tu miny musieli mieć adwokaci prasowi p. Jaracza!)

Zeznaje p. Jaracz, co następuje: „Zosia będzie jak młoda klacz, porucznik jak młody ogier, z czterech starych huza-

* Do recenzji *Cara Lenina* F. Porchégo w Teatrze Ateneum.

rów zrobimy ogierów w odstawce — jak to wszystko zacznie parskąć, wierzgać, rzeć, kopać — to będzie zabawa!”

Tylko więc jeszcze na takie *Damy i huzary* zaprosić stajnie jako widzów — i reżyserska koń-cepcja w pełnych laurach.

„Kurier Warszawski”, 9 IV 1932, nr 98.

„KOMEDIA AMERYKAŃSKA” NOWACZYŃSKIEGO

Dwadzieścia tylko lat — i jak się ta Ameryka do cna zmieniła! Dwadzieścia lat temu Nowaczyński w *Nowych Atenach* za niedościgły wzór wszelakich cnót stawiał nam Polaka z Ameryki. Dziś w *Komedii amerykańskiej alt'èr ego* Nowaczyńskiego, mecenas Sosnowski z Chicago, niemal na klęczkach błaga nas, byśmy się chronili przed morowym powietrzem amerykanizacji. Ameryka się tak zmieniła czy Nowaczyński?

Ani ona, ani on. Zwłaszcza on nic się nie zmienił. Zarówno *Nowe Ateny*, jak i *Komedia amerykańska*, jak i wszystko zresztą, co w ogniowej temperaturze wyrzuca ze siebie ten Krakatoa polskiej literatury pamfletycznej — powstały z potrzeby nawymyślania komuś i czemuś. Tam, w *Nowych Atenach*, lawą inwektyw runął Krakatoa na Kraków, tu na odmianę ulżył swojej genialnej wątrobie atakiem na Stany Zjednoczone. Ulżył wątrobie: Nowaczyński gdyby pisał *Prometeusza*, to nie sęp wyjadałby Prometeuszowi wątrobę, lecz wątroba rzucałaby się na sępa. W jednym dramacie na sępa, a w następnym na — Prometeusza...

Tak i z tymi Stanami Zjednoczonymi. Prometeusz *Nowych Aten* jest tu, w *Komedii amerykańskiej*, zwyczajnym łapownikiem, rzezimieszkiem, wyzyskiwaczem, matolem mechanizacji, groźbą kulturze światowej postawioną.

Zadziorność Nowaczyńskiego tak rzecz postawiła, że cała

ta tak zajmująco zaobserwowana amerykańskość ześrodkowała się nie na kim innym, lecz na naszych rodakach, na Polakach amerykańskich. I nie na jakiejś jednej wyłącznej warstwie, lecz na całości naszego społeczeństwa, od góry do dołu.

Tak zaszczytne wyodrębnienie Polaków z wielojęzycznego społeczeństwa Stanów Zjednoczonych mogłoby być dla naszego uczucia diablo nieprzyjemne. Mogłoby być... Na szczęście rodzaj humorystyki Nowaczyńskiego samą swoją istotą zażęgnywa niebezpieczeństwo. W istocie tego fenomenalnego talentu jest jakaś dziwna struna, która nawet paszkwilo-wy ton obraca w rozbrajający żart. Najcięższe zarzuty, z najsiarczystszą zapamiętałością stawiane, rozplywają się w jakiejś porywającej komice, która graniczy niemal że z serdecznością, a w każdym razie z bezwiedną przebaczalnością. Coś jak ta finalna scena w *Komedii amerykańskiej*, kiedy surowy ojciec Szczęśniak po latach rodzicielskich gromów i rodzicielskiego wydziedziczenia — przyciska do serca syna, który był bandytą.

Komedia amerykańska mogłaby być trochę krótszą jak na swoją zawartość, ale w komediach Nowaczyńskiego zajmującymi są nie tyle perypetie, nie tyle nawet figury — ile sam Nowaczyński. Nie ma takiej dłużyzny, która by nas nużyła, bo nawet to, co niepotrzebne, wypełnione jest elektrycznością temperamentu. Kto wie nawet, czy nie największą siłą atrakcyjną są w tym autorze owe zbędności. Kto wie, czy bez tych „ciał obcych” nie zanadto naiwnym okazałby się rzeczony wątek *Komedii amerykańskiej*. Boć ostatecznie, że bandyci uprowadzili madame Szczęśniak w drugim akcie, w czwartym ją caponiści odbijają, ale jej nie odbili, a w piątym Mrs. Szczęśniak do domu męża wraca — to by jeszcze na pięć aktów, jako treść, nie starczyło. Ale te właśnie dygresje autorskie, te machnięcia ręką na akcję, wypełnione dowcipami, na jakie poza Nowaczyńskim nikt u nas zdobyć by się nie potrafił, zalewem złośliwych uwag, epizoda-

mi, figurynkami, coraz to zabawniejszymi. No i ta przedziwna zdolność podmalowywania tła socjalnego, w każdym calu, tak szelmowsko barwnego, że niemal nie czuje się, że cały obraz to właściwie tylko tło... Tło, ale tak świetne, że za obraz starczy.

No i ta furia przekonania. Przekonania takiego samego w *Komedii amerykańskiej*, jakie było w jej kontradycji sprzed dwudziestu lat — w *Nowych Atenach*.

Świetnie wyreżyserowano *Komedię amerykańską* i świetnie ją grano. Pochwały zacząć należy od pani Janeckiej. Rola co prawda najlepsza w sztuce, zwłaszcza w akcie drugim, doskonała sylweta „chicagowskiej pani Récamier”, ale artystka dała prawdziwy popis komicznej finezji. Zelwerowiczowi, jako ojcu rodu Szczęśniaków, ma autor wiele do zawdzięczenia. Przez umiejętnie dobrany ton umiał artysta swoją rolę wylawirować tak, że we wrażeniu naszym pozostaje ten Szczęśniak jako porządny człowiek, ratujący honor całej czeredy.

P. Boelke osobistym wdziękiem krasił anemię redaktora Starokrajskiego. P. Bonecki z jednostajnej dość nuty mecenasa Sosnowskiego umiał stworzyć postać i zajmującą, i pogłębioną. Z doskonałym umiarem rysował się hochsztapler „hr. Sobiewski” w grze p. Staszewskiego; pani Gryf-Olszewska pełna wdzięku jako Gloria Szczęśniakówna; zabawna pani Munclingerowa jako właścicielka nocnego *établissement*; Łapiński, jak zawsze zdobywający sobie publiczność pewnością akcentów komicznych; wreszcie dobrze postawieni w swoich epizodach: Dominiak, Chmielewski, Maliszewski, Chmurkowski, Zajączkowski.

Dekoracje p. Śliwińskiego zabawne, doskonale zespolone z tonem sztuki.

Adolf Nowaczyński, *Komedia amerykańska*. Sztuka historyczna z 1931 r. w 5 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Polski, 4 V 1932. „Kurier Warszawski”, 6 V 1932, nr 125.

„MIŁOŚĆ PANIEŃSKA” KUNCEWICZOWEJ

Ponieważ prawdziwego umiłowania artystycznego żadna krytyka nie potrafi zniechęcić, więc lepiej załatwić rzecz otwarcie.

Pani Kuncewiczowa wydaje się być umysłem bardzo interesującym, ale jej *Miłość panińska* nie daje prognozy talentu dramatopisarskiego. W czteroaktowej sztuce, którą wczoraj w Teatrze Małym oglądaliśmy, można by opuścić trzy pierwsze akty i nic by się w z a g a d n i e n i u utworu nie zmieniło. Tak samo jasno i dostatecznie wypowiedziałyby się to zagadnienie.

Wiem o tym, że dziś przyszła powrotna fala n a t e n d e n c j ę w utworze teatralnym, jak to było obowiązujące za czasów Ohneta i Dumasa-syna, tylko dla niepoznaki i dla uniknięcia posmaku staroświecczyny nazywa się to nie tendencją, lecz p r o b l e m e m. Owszem, ale jeżeli sztuka ma być sztuką, to ta tendencja, przepraszam: ten „problem” musi wypływać ze z d a r z e ń dramatycznych. Autorka *Miłości panińskiej* traktuje zdarzenia tak, jak się traktuje natręta. Czym prędzej: „do widzenia” — by osoby w sztuce mogły bez przeszkód d y s p u t o w a ć.

Nie bardzo też w tej sztuce dopatrzyć się można wtórego niezbędnego elementu dramatycznego: uczuć ludzkich. Figury są raczej fragmentami rozprawy psychologicznej, *pro* i *contra* inteligentnie pomyślanej dysertacji.

Chciałoby się w *Miłości panińskiej* widzieć choćby inny jeszcze szczególnie instynktu scenicznego: poczucia rzeczywistości. Ale i tu sztuka zawodzi. Wszystkie niemal kolizje i wszystkie impulsy figur działających są życiowo niezrozumiałe. Nie wiemy, dlaczego dwoje młodych kochających się (w akcie I) ludzi nie może się pobrać, dlaczego jedno i drugie tai przed rodzicami swoje uczucie, nie przekonano

nas artystycznie, dlaczego papa bohaterki uważa, że córce jego nie dadzą ślubu, dopóki nie będzie miała dyplomu z ukończenia konserwatorium, niezrozumiałym dla nas staje się młody zakochany i bynajmniej nie zwyrodniały człowiek, który na wiadomość, że ma zostać ojcem, ogłasza swoje życiowe *désintéressement* w tej sprawie, słowem, bez dramatycznej przyczyny dochodzi w sztuce do konfliktu: do konieczności medycznego dzieciobójstwa, jakiemu Janka się poddaje w szeroko rozproszonym naturalizmie aktu trzeciego.

I dopiero akt czwarty wyjaśnia nam wszystko: autorkę mało obchodziły prawdopodobieństwa czy nieprawdopodobieństwa życiowe, bo cała sprawa dzieciobójstwa miała być tylko przykładem, do jakiego stopnia miłosny instynkt kobiety odmienny jest od instynktu i psychiki męskiej, jak te dwa bieguny nie mają nawet wspólnej osi. Dla tej jednej sceny napisano trzy akty wstępu. Rozrzutność podobna do tego, jakby ktoś, chcący wypić szklanekę piwa, zakładał w tym celu — browar.

Takie powstaje wrażenie z widzenia *Miłości panińskiej* na scenie. Inne wrażenie powstałoby zapewne z czytania utworu. Szereg subtelnych uwag psychologicznych, jakie się przez treść przewijają, umiejętna dialektyka, domniemanie, wnikliwe informacje, jakie tekst pozostawiał w nawiasach, estetyczna (czasem tylko sztuczna) stylistyka mowy — wszystko to walory, nad którymi teatr przechodzi do porządku dziennego, a które w beletryście lub w dysertacji książkowej mogą autorce zapewnić żywe uznanie czytelnika. Może się mylę, ale *Miłość panińska* predestynuje p. Kuncewiczową na autorkę książek, nie sceny.

Tym większe też uznanie należy się i reżyserowi sztuki, p. Węgieńce i wykońawcom ról głównych, pp.: Romanównie, Dunin-Osmólskiej, Sulimie, Fritschemu i Pawłowskiemu, że zdołali ten książkowy *timbre* utworu przetransponować na dramatyczny rejestr.

Maria Kuncewiczowa, *Miłość panińska*. Sztuka w 4 aktach. Reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 4 V 1932. „Kurier Warszawski”, 7 V 1932, nr 126.

„DZIKA PSZCZOŁA” MORSTINA

O milej i foremnej *Dzikiem pszczole* będzie mowa w drugiej części niniejszego artykułu. Natomiast, jako wstęp, kilka uwag o jednej z recenzji teatralnych, jaka się w Krakowie po wystawieniu tej sztuki pojawiła.* Nie wspominałoby się o tej recenzji, gdyby ona nie była typowym przykładem poziomu i kompetencji tych ludzi, którym się sądy artystyczne powierza nie tylko w jakichś „Surmach”² powiatowych, lecz nawet w gazetach mających ambicje być organami krajowej opinii.

Więc otóż, korzystając z okoliczności, że akcja najnowszej komedii L. H. Morstina odbywa się na wsi czy pod miasteczkiem, wśród pól, sadów i pasiek — krakowski krytyk ów wdał się w syntetyczną rozprawę o dworze wiejskim w nowszej komedii polskiej. *Dzika pszczoła*, zdaniem tego krytyka, wznawia nareszcie poezję i apoteozę życia ziemiańskiego, dodatnio się tym odbijając od dzisiejszych autorów, którzy „zapraszają w modrzewiowe komnaty rozmaite obojga płci typy spod ciemnej gwiazdy; matrony polskie okazują się kokotami, jeśli nie z uczynku, to przynajmniej z woli, mężczyźni hultajami, alfonsami, wykpigroszami”, a oficerowie lubią — *horribile dictu!* — lubią tęgo wypić i są kobieciarzami (co za niepojęta i niewiarygodna cecha żołnierska), a ponadto nie mają tyle wykształcenia, ile powinien mieć np. recenzent teatralny, piszący o dworze wiejskim w komediach polskich.

Oficerowie bibosze i kobieciarze? Nie wiem, jakie to

* Recenzja podpisana rz., „IKC”, 9 III 1932, nr 69.

„nowsze komedie” polskie ma recenzent krakowski na myśli. Może *Litę et Compagnie* rotmistrza Aleksandra Fredry, gdzie nie jeden oficer, ale cała kompania pije na umór i „nic, co kobiece, nie jest im obojętne”.

A teraz co do tych hultajów, alfonsów, wykpigroszy, których rzekomo nowsza dopiero u nas komedia wprowadziła w „modrzewiowe komnaty”. Alfonsów w tych komediach nie znamy, ale nawet alfons może się np. na bal ziemiański zakraść. Co do innych figur „spod ciemnej gwiazdy”, to kto jak kto, ale recenzent teatralny powinien ze „starszych komedii” znać niejakiego *Fircyka w zalotach*, niejakich *Rozbitków*, a i rejent Bajdalski za kilku kombinatorów przecie starczy. Radziłbym też p. recenzentowi przeczytać *Wychowankę* starego Fredry i kilka innych jego utworów z późniejszej epoki autora *Dożywocia*, aby się dowiedział, jakimi figurami napełniały się „modrzewiowe komnaty” w tych komediach.

„Matrony polskie okazują się kokotami”. Kto jest pisarzem, ten powinien rozeznawać się w znaczeniu słów. Kokotą nazywa się kobietę, zarobkującą swoją... kobiecością. Kokoty ziemianki nie dała dotychczas żadna komedia polska. Ani nowsza, ani dawniejsza. A co się tyczy tzw. „damy romansewej”, to nie wiem, czy krakowskiemu recenzentowi znane są np. *Spazmy modne* Wojciecha Bogusławskiego, *Podstolina z Zemsty*, *Oj młody, młody* i tyle innych od XVIII wieku naszych komedii, gdzie ani na „woli”, ani na „uczynkach” damom nie zbywa. Wydawałoby się, że to wszystko powinien znać i przemyśleć człowiek czujący się uprawnionym do pisania o teatrze. Widocznie jest to dziś postulat przestarzały.

A szczytem komizmu w tej rozprawie o dworze wiejskim i nowszej komedii jest to, że recenzent krakowski „modrzewiowym matronom”, grzeszącym tylko chęcią, przeciwstawia, jako wzór cnót, *Dziką pszczołę*, gdzie bohaterka utworu, Maria, nie uchroniła się przed... uczynkiem. To się nazywa przyjacielska przysługa życzliwego recenzenta...

Morstin nie może, oczywiście, odpowiadać za swoich recenzentów i za ich przyjacielską zgrabność. Tym bardziej, że *Dzikiej pszczole* nie powstało w myśli — „modrzewiowego” sentymentu brać za temat swojej nowej komedii i przeciwstawiać ją innym utworom, gdzie dwór wiejski na scenę jest wprowadzony. Tak, jak zdołałem wnikać w intencję *Dzikiej pszczoły*, to idzie tu głównie o wykazanie nieprzeżytych różnic między duszą kobietą a duszą mężczyzną.

Starosta Olendzki od kilkunastu lat żyje szczęśliwie ze swą żoną Olgą. I nie wydaje mu się, aby się coś w tym szczęściu miało zmienić przez to, że zawiązał romans z uroczą rozwódką, panią Marią. Dziwią go i zdumiewają troski moralne Marii, nie umiejącej żyć w fałszu, ani rusz nie może pojąć postanowienia swojej żony, gdy ta mu oświadcza, że odchodzi odeń, bo jest zakochana. „Ależ ja cię kocham” — No a Maria? Tę też kocha. Inaczej tylko.

Gdy dla obu kobiet konflikt ów jest całkowitym „być albo nie być” ich życia, bo życie a miłość to dla nich jedno i to samo, matematyczna równość — dla Olendzkiego miłość jest tylko upajającym dodatkiem do życia; *coefficientem*, jak się o tym mówi w matematyce. Był żołnierzem, bił się — teraz jest urzędnikiem, buduje byt kraju (trochę, co prawda, na wachmistrzowski sposób), spełnia swój życiowy obowiązek, czuje się w zgodzie ze swoim przeznaczeniem: „kobiety, zlitujcie się wy nade mną, nie utrudniajcie mi mego przeznaczenia!” Może zanadto uproszczony, jak na kulturalnego mężczyznę, ale trudno, taki był też *Dzikiej pszczoły* potrzebny.

A obok niego drugi mężczyzna, pan Eustachy, ojciec Marii. Zacietrzewiony pszczelarz i myśliciel. Trochę, zdaje się, beniaminek autora. I do niego obie te kobiety udają się ze swoim dramatem, ze swoimi bolesnymi przeżyciami, ze swoimi konfliktami moralnymi, ze swoim „być czy też nie być” — i to samo, co u pana starosty, niezrozumienie u pana Eustachego. Proszą go wciągnąć w to, co dla niego jest

blahostką wobec wyroju pszczół i wobec tego wielkiego dramatu, któremu miano: zagadka bytu. „Kobiety, ulitujcie się wy nade mną, dajcie mi spokojnie rozmyślać o rzeczach wiecznych!”

Przed krakowską premierą swej komedii ogłosić miał podobno Morstin rodzaj autorskiego zeznania o idei swego utworu. O ile wersje nie przeinaczają jego słów, to *Dzika pszczola* chce nam mówić o obrazie nowego życia, jakie zagarnęło pod swe śmigła człowieka powojennego i ludzkość powojenną. Nowe nakazy etyczne, nowy ustrój pojęć, nowe groźby społeczne, jak komunizm, bezrobocie etc. — i temu wszystkiemu przeciwstawiony, jako *modus vivendi*, ów pszczelarz i myśliciel, pan Eustachy, którego żadna groźba życia dotknąć nie może, bo on stoi ponad życiem.

Jeśli tak, to centralną figurą i kośćcem idei miałyby być on, pan Eustachy, a wszystko inne tylko kontrastem pomocniczym dla uwypuklenia postaci myśliciela, ponad życiem stojącego. Jeśli autor istotnie tak patrzy na *Dziką pszczolę*, to trzeba powiedzieć, że nie dość dokładnie zapoznał się ze swym dziełem.

Pan Eustachy trzyma się w komedii doskonale, ale jako epizod. Na główną figurę brak mu niezbędnego elementu dramatyczności: aktywności. Zdarzenia i kolizje obijają się o niego, ale jego udział życiowy nie stwarza ich. On te zdarzenia i kolizje tylko komentuje. Dowcipnie, zabawnie, ale niejako na wyrót biegowi akcji. Jest to co najwyżej udatnie pomyślana figura nowego typu komediowo-konstrukcyjnego: rezoner-zamieszaj.

Ponad życiem? Dobrze panu Eustachemu, że wydarzenia i dramaty najbliższych mu osób za łaską autora układają się wciąż szczęśliwie, że w pewnej anemiczności tych temperamentów, jakie nam *Dzika pszczola* pokazała, tak się wszyscy grzecznie cofają przed konsekwencją swych uczuć, tak rezygnują, tacy duchowo są ustępliwi, tak chętnie głowy składają do drzemki nocy letniej. Ale niechby z tych sa-

mych, które tu mamy, powikłań powstała — jakże możliwa! — katastrofa, gdyby pan Eustachy musiał się np. dowiedzieć, co przed nim się tai, że jego własna córka łamie życie kobiecie, dla której ma nie tylko sympatię, ale i cześć — jakby wówczas wyglądała intelektualna stratosfera pana Eustachego? Jakby wówczas przedstawiało się to jego zbawcze: ponad życiem?

Przy całym swoim myślicielstwie, Eustachy z *Dzikiej pszczoły* i to „ponad” jest niczym innym, jak tylko „ponad życiem” jego dziadka po kądzieli — pana Beneta. Ten tu z teorią ewolucji, tamten fredrowski z kanareczkami, ale grunt, aby za piecem, za dobrze nagrzanym piecem. I to pod warunkiem, żeby ktoś inny paliwo do pieca dźwigał. A pan Eustachy za to pófilozofuje o ludziach, dźwigających paliwo.

Na wzór życiowy do naśladowania przemiły pan Eustachy nie nadaje się, zwłaszcza w groźnych naszych czasach, ale jako figura komedii jest nie tylko doskonały, ale jeden z najlepszych, jakie w ostatnich czasach mieliśmy. Obok niego żywa i dobrze pogłębiona Olga i wreszcie z temperamentem komediopisarskim narysowana pensjonarka Halinka, wyrazisty owoc wychowawczych zdolności papy-myśliciela. Trzy celne figury w jednej komedii, to niezły przychówek. Nie każdemu utworowi to się zdarza. Akt drugi trochę skośno idący w stosunku do pionu komedii, za to pierwszy i trzeci — i żywe, i ciągle interesujące. Sztuka powinna mieć powodzenie.

Powinna mieć powodzenie, bo i gra artystów pierwszorzędna. Zelwerowicz po majstersku znalazł Eustachemu najodpowiedniejszy kamerton humoru, p. Kamińska świetna jako Olga, p. Jarkowska w swoim żywiole komika, p. Gryf-Olszewska jako Maria bez zarzutu. P. Różycki, jak zawsze, niezawodny w roli amanta. I wszystkie drobne róلكi dociągnięte do wyrazu: Neubelt, Bogusławski, Pawłowski, Łapiński, Kawińska, Maliszewki, Munclingerowa, Zajączkowski, Petrykiewicz (owa? ówna?), Kubalski.

Ludwik Hieronim Morstin, *Dzika pszczoła*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 28 V 1932. „Kurier Warszawski”, 31 V 1932, nr 149.

„WESELE” WYSPIAŃSKIEGO

Ze wszystkich teatrów warszawskich Teatr Narodowy jedyny uczcił 25 rocznicę śmierci Wyspiańskiego. I gdyby nie to wznowienie *Wesela* na naczelnej scenie dyr. Krzywoszewskiego — nie byłoby właściwie żadnego znaku, że w stolicy Polski nie zapomniano o wielkiej rocznicy... Wszystkie inne miasta, nie tylko rodzinny Wyspiańskiego Kraków, ale i Poznań, Lwów, Łódź, nawet mniejsze miasta i miasteczka, czciły to święto literatury. Urządzano nabożeństwa, akademie, wystawy, pochody — jedna tylko Warszawa, ta Warszawa, którą Wyspiański unieśmiertnił w *Nocy listopadowej*, Warszawa — stolica wolnego narodu, dla którego serce swoje on umęczał — ona jedna pozostała głucha i niema.

Honor ratuje tylko *Wesele* w Narodowym.

Na szczęście było to przedstawienie godne wielkiego dzieła i wielkiego imienia jego twórcy. Sztuka miała przede wszystkim to szczęście, że nad jej wystawieniem czuwali: Solski i Frycz, obaj entuzjaści Wyspiańskiego i obaj umiejący pieczołowicie strzec tego, co się nazywa stylem Wyspiańskiego.

W panującej u nas modzie coraz to świeżych innowacji w zakresie tzw. inscenizacji, w której zakres wchodzi też i dekoracja — w panującej tej modzie nie uszło na sucho i dziełom Wyspiańskiego. Poprawia się jego inscenizacje, zapominając, że jeżeli kiedykolwiek mieliśmy genialnego inscenizatora, to był nim właśnie Wyspiański, i że ten styl, jaki nadawał wystawieniu swych dzieł, to była nie tylko oprawa, ale i treść, sposób wypowiedzenia dzieła — i że

przeto każda „reforma”, każda inna „koncepcja” jest tym samym zmianą idei jego utworu.

Nie ustrzegła się tego w całości i koncepcja wczorajszego wznowienia *Wesela*. Myślę, że gdyby Wyspiańskiemu odpowiadał był pomysł uwidocznienia strzechy nad izbą, gdzie się rzecz dzieje, a obok izby pokazania i fragmentu sadu, to byłby to zaprojektował na prapremierze krakowskiej, bo trudności technicznych ku temu żadnych nie miał. Jeśli zaś dokładnie scena wyglądała tak, jak to jest przepisane i w książkowym wydaniu, to widocznie taką, nie inną dekorację uważał za najlepszy dośpiew plastyki do treści *Wesela*.

Jeżeli jednak inscenizacja *Wesela* w Narodowym uległa tym drobnym zresztą pokusom odstępiania od prawzoru, to za to z całym pietyzmem i w najwyższej doskonałości reżyserskiej Solskiego oddała nam ducha Wyspiańskiego w grze artystów, w tonie, w nasileniach i w subtelnościach dialogu. Tu się czuło całą rzetelność pracy i całą zubożność stosunku do poety.

Trzeba tu sobie uprzytomnić, czym dla tego elektryzującego przedstawienia był Solski, jako informator. Wszakże to on we Lwowie wspólnie z Wyspiańskim wystawiał *Wesele*, on tam się przyczynił do triumfu dzieła, jako reżyser i jako wykonawca roli Gospodarza. W nim żyją jeszcze wszystkie intencje autora, które teraz mógł przekazać młodszemu pokoleniu.

Z pomocą przyszło mu bogactwo talentów aktorskich, którym pierwsza scena polska na nowo rozporządza. Jeśli drobną rolę Nosa mógł grać Junosza-Stępowski, przez co pi-jacka scena z początku aktu ostatniego nie tylko ukazała nam figurę, przedtem w sztuce jakby nie znaną, ale przez co ujawniła się jakby nowa struna dzieła — to to już nam mówi dowodnie, jakim jest przedstawienie *Wesela* na dwudziestopięciolecie Wyspiańskiego w Warszawie wystawionego.

A przecież na afiszu był i Węgrzyn, był Brydziński, cu-

downy w Dziennikarzu, była Pancewiczowa, świetna Gospodyni. Dominiak — jakież nieporównanie prawdziwy Czepiec, Socha — naprawdę widmowy Wernyhora, Buszyński i Janusz — jako Rycerz Czarny i Hetman. No i wreszcie Leszczyński i Malicka jako Pan Młody i Panna Młoda.

Zwłaszcza oni dwoje! Można śmiało powiedzieć: tak się powinno grać *Wesele*, jak je grają Leszczyński i Malicka. Cała gama środków artystycznych od komediowej realistyki postaci aż po czar poezji — i z jaką swobodą, z jaką bezpośredniością, z jakim wdziękiem kładziony każdy odcień słowa! Jeszcze tylko Pannie Młodej dopracować finał scenki z Polską-sercem, by się odbiło w niej zdumienie, a ze zdumienia wzruszenie — i dwa arcydzieła sztuki aktorskiej będą do ostatniej kreseczki wykonane.

Z przejściem i odczuciem wypowiadała p. Lindorfówna strofy Racheli. Z dużym nakładem inteligencji, ale może sztywnie odegrał Poetę p. Ziemiński.

Nie chciałbym, choćby w sumarycznym spisie, pominąć reprezentantów ról pomniejszych, ale myślę, że przyjemniej im będzie, gdy powiem, że nie było kilkuwyrazowej nawet roli, którą by wykonawcy oddali bez tego poczucia radości, że danym im było grać w tej przedziwnej sztuce, która nosi tytuł *Wesele*.

Przed rozpoczęciem widowiska Węgrzyn z czarującą siłą swego głosu wypowiedział wiersz Wyspiańskiego *Ach, któryż jestem żywy...*

Stanisław Wyspiański, *Wesele*. Dramat w 3 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Teatr Narodowy, 28 XI 1932. „Kurier Warszawski”, 29 XI 1932, nr 330.

„MOST” SZANIAWSKIEGO

Nie jeden i nie dwa znajdzie się w sztuce szczegóły, które urażą profesjonalistę, nie jeden i nie dwa — znacznie wię-

cej uderzyć musi „słabych boków” w tym wielościanie. Z punktu widzenia kompozycji nie można nie zarzucić sztuce, że to, co stanowi jej punkt ciężkości: obsesjonalna nienawiść starego przewoźnika do wystawionego na rzece mostu, jest nam tylko opowiedziana, ale nie ukazana dramatycznie. Napomknięto nam, ale potem ztracono motyw ważny: że ten przewoźnik nienawidzi mostu nie tylko dlatego, że most odebrał mu zarobki, ale i dlatego, że ktoś, kto żyje i prosperuje z tego mostu, odebrał ukochaną żonę temu zdeklasowanemu przewoźnikowi, a szczególnie to ważne, gdy potem wychodzi na jaw, że starzec-przewoźnik dopuścił się zbrodni zniszczenia mostu. Można żałować, że bieg wydarzeń w akcie drugim taką idzie kolejnością, że po wstrząsającej scenie przejeżdżania łódką przez rzekę pośród groźnej kry następuje scena raczej tylko dialektyczna, więc osłabiająca napięcie wrażenia. Bez mikroskopu doszukać się można w *Moście* rozmaitych pęknięć i szczelin dramatycznych, na oko też widać, jak obok cennego tworzywa jednych scen, uderza nas w innych, taka rzadka u Szaniawskiego „druga sorta” materiału artystycznego, sam jakby dopiero szkielec pomysłu, jeszcze nie obrosły żywymi ludzkimi uczuciami. Itd. itd... Błędy, jakie wynaleźć można w każdym dziele chybionym — i w każdym arcydziele. I nie więcej. Bo...

Nie wiem, czy *Most* jest najlepszą z dotychczasowych sztuk Szaniawskiego, ale, dla mnie przynajmniej, jest on sztuką najbardziej wzruszającą. Może też i najbardziej jego osobistą sztuką.

Urodził się i wychował się, mieszka i żyje w domu, postawionym tuż na brzegu tej Narwi, która o milę przedtem zabrała w siebie, pod Serockiem, wodę rozlewistego Bugu, a o kilka mil później wpadnie do Wisły. Za domem jego wznosi się wysoka góra, która zazdrośnie świat zakrywa, każąc człowiekowi odwracać wzrok jedynie ku wodom, ku rzece. Kto wie, czy całość twórczości Szaniawskiego, tak

hipnotycznej, ale i tak zahipnotyzowanej twórczości nie dałoby się wyprowadzić z tego jego domu, nad głębokimi nurtami rzeki postawionego. Ta góra, która oczom zasłania świat i ziemię, że je się tylko z jasnowidzkiego marzenia zna i snom je czyni podobnymi; ten zaczarowujący muzyczny rytm, który się nieustannie w rzece słyszy, i ta nieustanna z sekretów rzecznych płynąca nauka: są we mnie głębizny i utopiska, ale je zawsze pokrywa moja wieczność — zwierciadło zwierchnie moich wód...

Ale w najnowszej sztuce Szaniawskiego mamy nie tylko te bezwiedne drgnienia, łączące poetę z rzeką jego rodzinną. Tu w tym *Moście* rzeka jest duszą utworu, w takim samym stopniu, jak np. miasto jest duszą *Lalki*, jak jesień w parku Łazienkowskim jest duszą *Nocy listopadowej*. W gatunku duchowym starego przewoźnika czuje się, że rzeka jest jego życiem, jego błogosławieństwem, jak znowu most stał się jego przekleństwem; przez istność rzecznej żywiołu dzieją się jego zbrodnie i jego bohaterstwa. Srebrzy się rzeka za szerokim oknem izby, w której się sztuka odbywa, i przynosi ona ludziom zdarzenia ich życia, niesie im ich przeznaczenia. — Oczywiście, każdy inny autor też mógłby w y m y ś l i ć sobie rzekę, jako podskórną oś swojej sztuki, ale w *Moście* uchwycić się daje nie wymyślenie rzeki, lecz wczucie się w nią. „To mógł uczynić tylko ktoś, kogo tu u nas nazywają ludźmi z wody” — mówi Gość w akcie trzecim o jakimś postępku. — *Most* mógł napisać tylko człowiek, od dziecka zwrócony oczami na wodę, na rzekę, „człowiek z wody”... I ta poezja ram, jeżeli ramami można nazwać temat literacki, ta poezja udziela się słuchaczowi *Mostu* i już ona czyni z tego dramatu rzecz o jakimś dziwnie nęcącym nastroju.

A treść w tych ramach?

Młody budowniczy — czasem budzący w nas pytania: czy nie ze szkoły budowniczego Solnessa on wyszedł? — młody budowniczy Tomasz ma dziś, ostatni to dzień, najpóźniej za

godzinę wysłać na konkurs swój plan gmachu dla „Ligi przyjaciół człowieka”. Nie ma obawy, by nie zdążył wysłać: przejdzie tylko przez most na rzece i już jest na poczcie, dzisiejsza data stempla pocztowego zaświadczy, że przesyłka nadana nie w zapóźnionym terminie. Wychodzi z domu — i naraz druzgocąca wiadomość: kra na rzece zerwała most. Inna najbliższa poczta o kilka mil — (trochę zanadto usłużnie dla sztuki tak daleki dystans) — nie wyśle! Wszystkie sny jego o sławie, wszystkie ideologiczne też peryferie jego podniet — stracone, pogrzebane.

Ale nie! Ojciec jego, stary przewoźnik, człowiek, dla którego — zdawało się — praca artystyczna jego syna była i jest niczym, człowiek, który niczym po sobie nie daje poznać, że ocenia wartość i znaczenie syna — ten ojciec, ten starzec oświadcza naraz, że łódką przewiezie na pocztę przesyłkę. Wśród kry, wśród czyhającej nań śmierci za każdym nowym wiosła uderzeniem. Dowiózł. Ale co się dzieje i co się do końca życia już dziać będzie z synem? Przecież on, ten syn, pozwalając ojcu odpłynąć — wysyłał go na śmierć!

To już starczyłoby na potężny dramat. Ale w *Moście* z dramatu syna i w dramacie syna skrył się dramat i ojca. Nie ten dramat, że płynął niepewny życia. Dramat inny: on to, ten ojciec, ten stary przewoźnik, on to przecie był sprawcą, że syn nie mógł przejść po moście, by w terminie odnieść swe plany na pocztę. On był mordercą jego życiowych nadziei. On to bowiem, przewidując napływ kry, podpalił izbice przymostowe, by kra zniosła most. On to uczynił, z zapiekłej swej nienawiści do mostu, niszczyciela swego szczęścia sprzed lat. I to, że narażając się na śmierć w przeprawie przez rzekę, może jednak uratować życie jego sławy, życie jego nadziei — to dlań jest nie tylko ojcowską radością, to dlań jest i odkupieniem winy. Co więc dla ojca odkupieniem, to dla syna nieszczęściem całego życia. Jak w krętych nurtach rzeki: nie odgadnąć, gdzie w nich topieliska, a gdzie wybawienia...

Przychodzi akt trzeci i tu znów nowe węzły nurtowych zagadnień.

Człowiek, który poświęceniem swego życia odkupił swoje winy; — odkupił, ale czy tym samym już powinien uniknąć kary za swe winy? Tak by może powinno być, gdyby nikogo innego poza nim nie było na świecie, ale świat to znaczy i mnogość, i zespół, i organizacja ludzi, wielka wspólnota w dobrem i złem, w winach i karach; świat to taki skomplikowany mechanizm, że jeżeli uchronimy przed karą jednego człowieka, to nie wiadomo, czy kary tej nie będzie musiał ponieść ktoś inny, niewinny. Więc musi przyjść i ta godzina, wydzwaniana w sztuce, gdy kurtyna pokrywa ostatnią chwilę sztuki, godzina może nieraz pełna — zdawałoby się — szczęścia, godzina, w której jednak trzeba dać odpłatę za winy swego życia.

Niezapomniana to chwila i we wrażeniu słuchacza, gdy na scenie w *Moście* wybija staremu przewoźnikowi ta godzina. Niewiele jest sztuk na świecie i niewiele w tych sztukach scen, które potrafiły salę widzów przemienić w takie przejmujące zasluchanie, w taki potężny dreszcz współczucia z bohaterem utworu, jak ten potężny finał *Mostu*. Scena ta jest chlubą polskiej poezji dramatycznej.

Ale jeżeli dojść mogliśmy do takiego wzruszenia w finale *Mostu*, to czy mogło się to stać w nas zniemacka? Nie. Wychodzimy po tej scenie wzruszeni i przejęci dlatego, że już przedtem, w poprzedzających scenach i aktach cała ta sieć zagadnień i zadum etycznych, cała ta sieć pozornie spokojna, obiektywna, zrównoważona, uderzała jednak nie tylko w nasze władze rozumowe, ale i w nasze serca i w nasze sumienia. Jest to tajemnicą talentu Szaniawskiego, że wszystko, nad czym sztuka rozmyśla, ma pozory intelektualnego opanowania, b e z - l i r y z m u, a przecie jest tak serdecznie ludzkie i mimo swej przedmiotowej [?], tak dla każdego z nas osobiste, tak głęboko dla każdego z nas podmiotowe. Wszystko to, co nam daje, tak jest filozoficznie interesujące,

a tak uczuciowo wzruszające. I dlatego całość naszego wzruszenia pokrywa błędy i krzywizny sztuki, jak wieczysty bieg rzeki pokrywa mielizny...

Cóż mam napisać o wykonaniu sztuki? Tak samo, jak w utworze, zdarzały się może niedociągnięcia, ale jeżeli ze sztuki wychodzimy ze wzruszeniem, to przecie nie mogło się to stać bez zasługi wykonawców. Więc tylko z respektem zapiszmy nazwiska Junoszy-Stępowskiego, Węgrzyna, Lindorfówny, Brydzińskiego, Dominiaka, Żeliskiej. — Z respektem zanotujmy głównego inżyniera *Mostu* — reżysera Borowskiego i nie zapomnijmy o Fryczu, jako twórcy tego prawdziwego sugestywnego wnętrza domu, w którym odbywa się ten poemat Szaniawskiego o rzece, świata i życia zwierciadle.

Jerzy Szaniawski, *Most*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Narodowy, 28 I 1933. „Kurier Warszawski”, 31 I 1933, nr 31.

„DRAMAT KALINY” KAWECKIEGO

Komedia ta przed trzydziestu laty nie tylko miała olbrzymie powodzenie, ale i była pewnego rodzaju datą. Były to czasy naprawdę pięknego rozwoju naszej poezji dramatycznej. Brzmiało po całej Polsce *Wesele*, Przybyszewski entuzjasmował młode pokolenie ówczesnej publiczności, nie zamilkły jeszcze echa Kisielewskiego, który w komedii stworzył nowy ton, Zapolska, już autorka *Tamtego*, była w przededniu *Moralności pani Dulskiej*, zachwycano się *Zaczarowanym kołem* Rydla, bodajże *Noc lipcowa* Górczyńskiego już święciła swoje tryumfy, pojawił się już Rittner, jeszcze nie autor *Małego domku* i *Głupiego Jakuba*, ale już autor *Maszyny*, zaczynał Jerzy Żuławski, był to już przeddzień *Lekkomysłnej siostry* Perzyńskiego.

Przez taki gąszcz wysokopiennego lasu dramatopisarskiego przebić się — to nie była zabawka. *Dramat Kaliny* dokazał tej sztuki. We Lwowie, gdzie komedię po raz pierwszy pokazano, zapanował rodzaj szału. Publiczność toczyła się, by oglądać sztukę i wykonawców, co prawda fenomenalnie do ról dobranych, a nie zabrakło między nimi takich nazwisk, jak: Kamiński, Solski, Roman, Nowacki, Morska. Ówczesna publiczność, rozkochana w literaturze tak, jak dziś jest rozkochana w sportach, za swą własną dumę miała że teatrom polskim przybywa nowy talent komediopisarski.

Trzydzieści lat, więc czas nie tak znowu odległy, a jednak sztuka wymaga już komentarza historycznego. Były to czasy, kiedy literatura wynalazła sobie swoją *bête noire*: filistra. O ile dla epoki tzw. Młodej Polski artysta był tym samym, czym inżynier dla okresu pozytywistycznego, a ułan dla Korzeniowskiego i Fredry, a więc ideałem, o tyle filister, czyli człowiek normalny, był rodzajem czerwonoskórca, na którego satyra młodopolska urządzała polowania w guście Fenimora Coopera.

Dramat Kaliny z jednej strony był kontynuacją tego światopoglądu, o czym świadczą wyjaskrawione sceny porachunku z rodziną pani Albiny Kalininy, ale z drugiej strony był też po *Karykaturach* Kisielewskiego następną próbą wzięcia pod mikroskop i tego ryczałowego ideału młodopolskiego: artysty, literata, twórcy. Filisteria w komedii Kaweckiego okaz w okaz nadaje się do panopticum osobliwości i autorowi ani się śni brać ich w jakąkolwiek obronę, ale — tu *Dramat Kaliny* zwracał się niejako z pytaniem do braci artystycznej — ale czy taki Alfred Kalina, podobno nawet utalentowany materiał na twórcę, wasz ideologiczny beniaminek, godzien jest wieńca gloryfikacyjnego?

I tu, od połowy aktu pierwszego aż do finalnej sceny sztuki, cięcie po cięciu następuje sekcja chirurgiczna, rozwierająca nam wnętrze artysty, pod którym odkrywamy samolubstwo, monomanię wpatrzoną w jeden jedyne punkt:

w swoją twórczość, obsesję literacką, która się okazuje silniejszą od zasad moralnych, która temu Kalinie podszeptuje nawet zwyczajne podłostki mężowskie, jeżeli za cenę tych podłostek tworzące się jego dzieło sztuki może zyskać jakiś efektowny motyw.

Ten Kalina jest formalnie porządnym człowiekiem, dobrym ojcem itp. — ale dopóki nie zacznie żyć swoim dziełem. Tu się już kończą granice jego moralności, tu w całej pełni działa w nim zasada, że sztuka stoi poza dobrem i złem — i że sztuce powinno się podporządkować wszystko. Porządny człowiek Kalina każdej chwili dla swej sztuki może się stać potworem, jak filistrzy w *Dramacie Kaliny* każdej chwili potworami stać się mogą dla swojego grosza lub dla swojego szablonu. Więc — mówił to przed 30 laty zaciętrzewieńcom *Dramat Kaliny* — więc właściwie i moralnie rzecz biorąc, i wy, i filistrzy to Pac i pałac. Nic więcej.

Sztuka więc była na dnie gorzka. Tylko że gorycz tę rozpuszczała wesołość farsowa scen filisterskich. Dziś te sceny nie mogą nas bawić tak, jak bawiły przed laty 30, bo wówczas były nowością, a dziś, gdy po Albinach, Wisiach i ich matce, po Niuńku i całej tej galerii lwowskiego małomieszczanństwa przeszła powojenna w komedii fala ostrzejszych typów paskarskich — wszyscy ci z *Dramatu Kaliny* wyglądają na kopię, choć są prototypem.

Wyparowała też młodopolska wiara w idealizm. Wczoraj, na premierze, Albina nieomal że nie dostała brawa za powiedzenie, że więcej warte jest 500 koron od sławy autorskiej. Ideały kryzysu!

Przydałoby się też może usunąć dysertacje o sztuce i teatrze. Wówczas, przed 30 laty, obchodziło to wszystkich tak, jak dziś wszystkich obchodzi kurs dolara — dziś to już jest dla estetów sprawa przedyskutowana, dla „filistrów” obojętna.

Starano się *Dramat Kaliny* zagrać jak najlepiej. Dyr. Chaberski wyreżyserował rzecz bardzo inteligentnie. Kurnako-

wicz grał Kalinę z przejęciem i nawet jakby z radością, że nareszcie dano mu jakieś studium psychologiczne. Fertner, jako Niuniek, zwłaszcza w dalszych aktach, zdobywał sobie oklask za oklaskiem. Czaplińska znowu pokazała, na czym polega tzw. pierwsza klasa aktorska; dużo szczerego wysiłku w rolę Kalininy włożyła p. Gorczyńska. Bawili w epizodach pp.: Różańska, Hnydziński, Małkowski, Samborski, Roland, Peszyńska, Rapacki — ale...

Ale jakoś już w tym nie było tej wiary, którą dla sztuki mieli wykonawcy sprzed 30 lat — i coś się technicznie rwało: może niedostateczna ilość prób.

Zygmunt Kawecki, *Dramat Kaliny*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Karola Frycza. Teatr Letni, 10 III 1933. „Kurier Warszawski”, 11 III 1933, nr 70.

„PAN JOWIALSKI” FREDRY

Czy to nie najlepsza z naszych fars? Tarnowski o niej powiedział: „słaba komedia, ale doskonała rzecz” i był na drodze do uchwycenia prawdy, tylko całe drogi nie uszedł: ta r z e c z, tak doskonała w *Jowialskim*, to właśnie jej farsowość. Niewiele na świecie jest sztuk, które by z ludzi i sytuacji tyle wydobywały śmieszności, a z sali widzów — tyle śmiechu. W Narodowym grają *Jowialskiego* bezkonkurencyjnie, ale jeśli gdzie nawet grają go średnio — sala zawsze huczy rozbawieniem i radością. Można na tę sztukę przyjść nieusposobionym, można przyjść nawet odpornym przeciwko Fredrze — utwór od pierwszych swych scen przelamie naszą niechęć i wessie nas w siebie.

Farsa ta — jak rasowy mazurzysta — nie zna zmęczenia. Z aktu na akt coraz bardziej roz hulana, coraz to mocniejsze tnie hołubce pomysłów, coraz to bardziej niespodziewane kombinacje figur. A to, proszę państwa, niemały jest feno-

men trzymać całość krotchwili w nieustannym śmiechu i tyle mieć jeszcze pomysowości, tyle fantazji, by nie wyczerpać się w połowie sztuki, by najwięcej siły komicznej zostawić na ostatni akt, jak to się właśnie w *Panu Jowialskim* dzieje.

A przy tym farsa najprawowociej polska — to jest z galerią charakterów ludzkich. Farsa francuska przewyższy i *Pana Jowialskiego* geometrią kompozycji, pędem akcji etc., ale figury w farsie francuskiej będą niemal zawsze tylko sprężynami wydarzeń, tu postać w postać — portrety. Niektóre z nich nie wstydzą się przesady, to prawda, ale taki stary Jowialski! A pani Jowialska? Velasquezowski pędzel zanurzany w śmiechu.

Polski Moliere, polski Moliere — to nam się ciągle powtarza przy charakterystyce Fredry. Ale czy i nie polski Musset? Oczywiście Musset, autor komedii. Czy taki *Pan Jowialski* z ducha nie bliższy jest Mussetowskiemu: *Il ne faut jurer de rien* niż którejkolwiek farsy Moliera? Tylko że Musset wiele by dał za tę siłę komiczną, którą ma *Pan Jowialski*, i za tę nieporównaną łatwość, naturalność tworzenia, za te wszystkie sceny, przy których się nie chce wierzyć, że je ktoś pisał, że nie same z siebie wyrosły, jak życie rośnie samo z siebie.

Obaj oni: Fredro i późniejszy odeń Musset z *Les proverbes* wprowadzają do teatru apoteozę młodości. Ich młodzi ludzie to nie urzędowo-komediowi amanci, to piękno życia. U Musseta żywił ten szumi pióropuszem romantyki lub dandyzmu, u Fredry dźwięczy ostrogami napoleońskiego kawalerzysty. Nawet ten poeta Ludmir z *Pana Jowialskiego* ma w sobie coś z energii żołnierskiej. Nie na próżno zresztą jest synem brygadiera.

Wspomnieliśmy Ludmira. Przy rozprawach nad *Panem Jowialskim* mało jakoś zwrócono uwagi na pewien majstersztyk kontrpunktu fredrowskiego. Świat tej sztuki jest uciészny, komiczny i na swój sposób do góry nogami po

ziemi chodzący — Ludmir gatunkowo jakby zupełnie z innej sztuki pochodzi: nie ma takiej *haute comédie*, do której by nie miał prawa wkroczyć, a jednak, dzięki jakimś fienezjom kompozycyjnym, nie tylko tu w farsie nie jest ciałem obcym, nie zawadza, ale przeciwnie, przez tę postać serio rośnie humor krotochwilowy *Pana Jowialskiego*.

Tu właściwie można by cały traktat rozpocząć o nieprzebrany artyzm *Pana Jowialskiego*. Zwróćmy choćby uwagę na jedno. Niemal każda z figur mogłaby być całą farsą czy komedią. Janusz i jego perypetie to jedna całkowita i w sobie zakończona sztuka. Pani Jowialska — to znowu swoja własna nowela, wielka powieść, to kwintesencja tego życia: jowialszczyzna, ani o cal nie szczuplejsza od rosyjskiej „obłomowszczyzny” Gonczarowa. Fredro to wszystko mieści w czterech aktach jednej sztuki i nic tu nie ma natłoczonego! Każdy fragment ma swój oddech i każdy niesie ze sobą swoje perspektywy!

A to zharmonizowanie satyry z ciepłym uśmiechem. W spojrzeniu na świat szlachecki są tu poutajane sztychy, których by Fredrze zajadły radykał pozazdrościł, a przecież nic jednak od tych ludzi nie odpycha. Ich wady mają jakąś swoją niemal poezję. Może ta poezja polega na tym, że w każdym poruszeniu życiowym Jowialscy zawsze będą dziećmi i to od razu nakreśla i nasz moralny i nasz uczuciowy do nich stosunek. Jak się srożyć na taki małoletni świat?

I tu znowu nie tylko kunszt artystyczny, ale i głębia Fredry: to natrafienie na formułę, że polska jowialszczyzna to wieczysta niepełnoletność polska. Ile mamy wad — wszystkie bodaj z tej niepełnoletności wywieść się dały. Farsa o schowanej podmurówce głębokiej krytyki. Genialnie bystre spojrzenie na psyche swoich rodaków, a jakimś przedziwnym sposobem całe podane w lawinie śmiechu i uciechy. To jest ta dalsza znowu, może najprzedziwniejsza warstwa *Pana Jowialskiego*.

Mówiłem już, że grają tę sztukę w Narodowym koncertowo. Reżyseria Chaberskiego pełna werwy, rozfigłowana, a sensowna. No a soliści: Solski, Czaplińska, Ćwiklińska, Węgrzyn; wirtuoz w wirtuoza, każda rola podana leciutko, a z niezawodnym wycieniowaniem, z pamięcią o każdym najdrobniejszym szczegółiku, przez który rola może urosnąć. A jak mówią Fredrę! Jeśli Solski może zebrać brawo za bajkę o Pawle i Gawle, to już jest miara, jak umiał ten brylant oszlifować.

Nie można bez komplementu pozostawić p. Lindorfówny za Helenę. Doskonale w Januszu pysznił się p. Samborski, nadażał za nimi p. Justian jako Szambelan i p. Michalak, młody, zdolny artysta, a że w tym onieśmielającym towarzystwie stremowany — to tak być powinno.

Aleksander Fredro, *Pan Jowialski*. Komedja w 4 aktach. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika. Teatr Narodowy, 19 IV 1933. „Kurier Warszawski”, 20 IV 1933, nr 108.

„SPRAWA DANTONA” PRZYBYSZEWSKIEJ

Autorki w niczym winić nie można. Przeczytała najnowszą historiografię wielkiej rewolucji, starała się wniknąć w istotę słynnego konfliktu między Robespierrem a Dantonem, przekonały ją odnowione w nauce zarzuty przeciwko dawnemu bożyszczu demokracji: Dantonowi, napisała o tym książkę, mającą pozory utworu dramatycznego, książkę wcale inteligentną — i na tym koniec.

Uparto się w Teatrze Polskim przekonać nas, że książka ta może być widowiskiem. Nie pomogła kariera *Sprawy Dantona* w teatrze lwowskim, gdzie sztuka dwóch całych przedstawień nie miała, nie pomogły losy tejże sztuki w Teatrze Narodowym, gdzie po pewnej, wcale znacznej ilości

prób, dyrekcja poniechała wystawienia jej. Postanowiono udowodnić, że racja jest po stronie tych, którzy *Sprawę Dantona* uważają za arcydzieło poezji dramatycznej.

Nie jest arcydziełem. Nie jest poezją i nie jest dramatem. Jest to relacja niemalże encyklopedyczna o bardzo wątych wyźłobieniach uczuciowych, z minimalnymi dawkami dramatycznego konfliktu. Publiczność czuje się znudzona już w połowie sztuki, tak że z aktu na akt można założyć zwiększającą się dezercję widzów.

Czy *Sprawa Dantona* pozwala nam spodziewać się rozwoju talentu jej autorki? Niewątpliwie, czy to w zakresie badań naukowych, czy może nawet w powieści. Co do sceny, to prawie można być pewnym, że obecna sztuka będzie jedynaczką. Nie ma w utworze ani jednej sceny, która by była żywą w dramatycznym pojęciu. Od początku do końca literatura z tekstem, spełniającym obowiązki ludzi. Nie ma tu nawet wydatnych omyłek, bo bystra umysłowość autorki umiała się ich ustrzec, ale nie ma też nic, co by przemawiało do nas, zahaczało się w nas o jakiegokolwiek zainteresowanie, które by wywoływało w nas ruch serca.

Z przykrością trzeba stwierdzić, że teatr popełnił dotkliwą omyłkę. Wina spada na kierownictwo literackie. Ale nie można być zbyt surowym. P. Kaden-Bandrowski jest nowicjuszem w teatrze, a nie ma człowieka, który by się w doświadczenie bogacił nie przez początkowe swe omyłki. Dwie, trzy jeszcze dalsze takie porażki, a otworzą mu się oczy na to, czym jest teatr, widziany z tamtej strony, nie z krzeseł widza, które dotychczas znał.

Reżyser sztuki, p. Zelwerowicz, robił wszystko, co było w jego mocy, by spektakl uratować, to samo wykonawcy ról głównych: pp. Junosza-Stępowski, Samborski i Kreczmar.

Po premierze skreślono z widowiska trzy obrazy (można by i więcej) — tak że sztuka kończy się już o dwunastej.

Stanisława Przybyszewska, *Sprawa Dantona*. Kronika sceniczna w 12 odsłonach. Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Deko-

KILKA SŁÓW O TEGOROCZNYM REPERTUARZE. NIESPORNE ZYSKI REPERTUARU REPREZENTACYJ- NEGO. JUBILEUSZOWA INSCENIZACJA „ZEMSTY”

Stało się to, com już przed dwoma laty zapowiadał: kryzys podniósł poziom repertuaru. Pisałem wówczas: gdy przed dyrektorami teatrów stoi upewnienie, że nie sposób jest znaleźć sztuki kasowej, bo nie ma kasy w kieszeniach widzów, to po prostu automatycznie nastaje czas na wielki repertuar. Bo skoro jednakowo nie opłaca się sztuka marna, jak i sztuka znakomita, to w każdym razie sercu milej jest grać sztukę znakomitą. Przez dwa sezony nasze teatry kłuczyły jednak, starym nawykiem wierzyły, że tzw. bujdy jednak więcej przyniosą. Zawiodły i oto jesteśmy świadkami nawrotu do repertuaru „reprezentacyjnego”. Zagrano nam po kolei w Narodowym arcydzieło dzisiejszej naszej sztuki dramatycznej: *U mety* Rostworowskiego, potem odważono się jednak sięgnąć *Zemsty*, ta też kasowo nie zawiodła. W Polskim Szekspir, zapowiadają nam *Kościuszkę pod Raclawicami*, dzieło, nad którym snoby niech sobie wrzuszają ramionami, a ono nie przestanie być unikatem swego własnego stylu scenicznego, dramatycznym chwytem sentymentów historycznych wcale nie mniej celnym niż *Cyrano de Bergerac*. O *Kościuszcze pod Raclawicami* trzeba będzie zresztą pisać obszerniej na tym miejscu przed premierowym dniem — więc tylko tu jeszcze wspomnijmy, że właśnie czasów kryzysu musiał u nas czekać Musset ze swoim *Nie igra się z miłością*. Po pięciu tygodniach sezonu pięć sztuk żelaznego repertuaru — kiedyż to tak laurowo

w Warszawie bywało? A jeszcze przecie w Kameralnym Ibsen, także nie byle co.

*

Na tak zwanym „wielkim repertuarze” kultura bieżąca zyskuje z najrozmaitszych względów. Przechodzą przez teatry sztuki, które publiczność dłużej w pamięci zatrzymuje. Bogatszy powstaje materiał dla widowisk szkolnych. Ale jest jeszcze zysk pośredni.

Przy takim repertuarze, w jego atmosferze musi się podnieść i bieżąca twórczość dramatyczna. Autorzy muszą wydobywać z siebie swoje maximum możliwości, jeśli chcą być grani na tych samych deskach, przez które przechodzi Fredro, Szekspir, Schiller, Zorilla, Ibsen. Nikt z dzisiejszych autorów nie będzie się chciał narażać na zbyt niepoehlebny dystans między swoim dziełem a tymi drogowskazami sztuki. Nie poprzestanie na swoim pięćdziesięcioprocentowym wysiłku, jak to bywa w czasach lichoty repertuarowej, w czasach kiedy i rak ryba. Więcej niż można ponad swój stan, nikt oczywiście nie da, ale zmusza się pisarzy do przypierania swoich talentów do muru.

Powtórzyć by tu należało, o czym się nieraz pisało, jak klasyczny repertuar odświeżająco wpływa i na sztukę aktorską. Przypadkowo byłem na fragmencie próby z *Zemsty* przed jubileuszem Leszczyńskiego. Wszystkich prawie wykonawców znałem z prób innych sztuk. Jakby nie ci sami ludzie! Ani cienia nudy — zapał, humor, jakaś zawziętość w pracy. Nawet jeden na drugiego nic złego nie mówił. I nic dziwnego, że komedia Fredry takie przeobrażenie w samej pracy wywołała: sztuki tego rodzaju stawiają przed aktorem trudniejsze zadanie. Powstaje ambicja zwycięstwa. Czyli: wewnętrzna radość trudu.

*

I tak znowu utknęliśmy na *Zemście*. Niech nam to da sposobność pomówienia o jubileuszowej inscenizacji tego arcydzieła.* A właściwie o jednym jej szczególe: o wyjęciu altanowej sceny Waclawa z Klarą z odsłony drugiej, o uczynieniu jej jakby prologiem komedii.

Podobno przyganiano temu pomysłowi. Moim zdaniem niesłusznie. Czego reżyserowi nie wolno robić czy to z Fredrą, czy z innym autorem, to krzywić ducha utworu. Gdy nam „inscenizator” powie np., że z figur *Dam i huzarów* chciał „rewizjonistycznie” zrobić... stajnię**, to musimy zaprotestować przeciwko koncepcjom hodowlanym na koszt Fredry. Ale przedstawienie jakiejś sceny? Teatr His Majesty w Londynie stara się w przedstawieniach Szekspira zachowywać możliwie jak najwięcej charakteru tradycyjnego, a i ten teatr w *Wieczorze trzech króli* przedstawia porządek scen, bo innymi środkami technicznymi rozporządzając, niż scena czasów Szekspira, ma sposobność — czasem przez przedstawienie scen — pogłębić strunę poezji komediowej. Zdaje mi się, że ta sama intencja kierowała reżyserem jubileuszowego przedstawienia *Zemsty*.

Reżyser nasz dobrze się wsłuchał w ton języka, jakim mówią Waclaw i Klara: dosłyszał w ich mowie język sielanek Karpińskiego. Scena ta to przecie miłosna schadzka, a skoro schadzka, to trudno: nie może się dziać o innej porze, jak tylko wtedy, gdy „miesiąc już zaszedł, psy się uśpiły”; nocne oświetlenie sceny prosi się o swój współudział. Zauważył też reżyser, że ta sama scena, tak jak ją się grywało dotychczas, we dnie, o trzy kroki od pracujących mularzy, w oczach obu połów zamku, musi wywoływać wrażenie, że się odbywa

* Aleksander Fredro, *Zemsta*. Komedia w 4 aktach, 6 odsłonach. Dla uczczenia stulecia komedii i trzydziestolecia pracy scenicznej Jerzego Leszczyńskiego. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Narodowy, 19 X 1933.

** Zob. recenzja Grzymały-Siedleckiego z 9 IV 1932 (o *Damach i huzarach* w Ateneum).

jakby pod miotłą. Zamiast słuchać słów kochanków, nasza życzliwość ciągle nam tylko podszeptowała: „byleby tylko tych smarkaczy nie dojrzano!” Przeniesiony na początek sztuki, fragment ten daje swobodniejszy oddech dialogowi, nastraja nam koloryt epoki sielankowej i przez dekorację już od pierwszej chwili pokazuje tę niemą, a tak ważną *dramatis personam*: ów mur graniczny, o który poszła przecie cała *z e m s t a*. I gdy potem Cześnik, w następnej zaraz odsłonie, zapewnia nas, że i z Klarą miałby „sukces pewny”, wiemy już, co o jego dufności sądzić.

„Kurier Warszawski”, 9 XI 1933, nr 310.

„MILCZĄCA SIŁA” MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKIEJ „MURZYNEK” SZANIAWSKIEGO

Z tej milczącej siły kobiet wychodzimy zasypani lawiną takiej grandilo kwencji, że strach wzbiera na myśl, co by się działo, gdyby to była siła *m ó w i ą c a*... Jak w *Sprawie Moniki*, tak i w tym nowym akcie wiary p. Morozowicz-Szczepkowskiej rzecz dotyczy kobiety jako „klasy uciśnionej” — autorka wychodzi z głębokiego przekonania, że na to przebywanie w niewoli u mężczyzn nie ma innego lekarstwa, jak tylko zorganizowanie się kobiet w międzynarodowy związek, który nareszcie zniesie wojny, usunie nieprawości świata, skoryguje sumienia, zaprowadzi moralny matriarchat i w ogóle, co chcecie.

Sztukę swoją nazwała p. Szczepkowska „dyskusją sceniczną”. Niezupełnie ściśle. Dyskusją nazywamy ścieranie się dwóch sprzecznych racji, w *Milczącej sile* zaś mamy tylko perpetualny monolog autorki, wszystko zaś, co by miał do

powiedzenia przeciwnik, podane jest à priori w karykaturę.

Budzą się i inne zastrzeżenia. Międzynarodowy związek kobiet przemieni świat w ideał. Poznajemy na scenie najtęższą głowę tego związku — i oto ta najtęższa głowa wysłuchuje przez kwadrans, co jej jakaś starsza dama mówi o okropnościach wojny; starsza dama mówi najokropniejsze komunały, skończyła — jak na to zareaguje najtęższa głowa? Najtęższa głowa schwyciła się za głowę i nastrojowo szepce: „to jest straszne, czego się od pani dowiaduję!” — Po czym w dalszym ciągu mamy wierzyć, że ta kobieta udoskonaliła świat, rozetnie wszelkie trudności, którym rady nie dają mężczyźni.

A jednak trzeba być w Reducie, by obserwować, z jakim przejęciem słuchaczki sztuki wzywają się w treść tych wszystkich zbawczych zapewnień, które autorka przed nimi roztaacza. Jednorazowy pobyt na *Milczącej sile* poucza nas, jaką to potrzebą chwili są dla kobiet sztuki tego rodzaju, ile swoich własnych uczuć, pasji, fermentów i utęsknień wkładają w najważniejsze nawet zdanie, jak dopiero wdzięczne audytorium niewieście dokłada swoje współautorstwo do tekstu — a jak z takiego przedstawienia powstaje nie dzieło sztuki, ale wcale nieobojętny dokument życia. Jest to może tylko wiec, ale gdy się weźmie pod uwagę, że np. taki sam wiec z wezwaniem: *Sprawa Moniki* już koło 500 razy odbył się u nas w kraju, to musi się przyjść do przekonania, że w talencie p. Morozowicz-Szczepkowskiej spoczywa niepospolity magnetyzm.

*

Po *Milczącej sile*, może jako antidotum, wystawia Reduta sztukę o mizoginicznym nieco smaku. To *Murzynek Szaniawskiego*. Pierwsza z wystawianych (r. 1916) sztuk autora *Advokata i róż*, komedia ta tylko w nieznacznym momencie zapowiada późniejszego Szaniawskiego, tego Szaniaw-

skiego, którego *Papierowy kochanek* lub *Ptak* są jakby „wieścią pisaną na skrzydłach odlatującej za morza jaskółki”. Tutaj ta jaskółka jest jeszcze... w garści: wszystko tu dobrze uchwytnie, jednoimiennie rzeczywiste i ujmująco proste. To, co w późniejszych Szaniawskiego sztukach zjawia się tylko gościnnie: farsa, tutaj jest u siebie w domu, swobodne, a zagospodarowane ze smakiem. Z żywym rozczekawieniem słuchamy historii tej uczelni żeńskiej, w której wszystkie uczennice kochają się w jednym i tym samym Murzynku, czym młoda przełożona pensji tak jest zgorszona, że postanawia poznać owego czarnego sercobójcę — poznała go i nie przysięgłaby już, czy i ona sama nie stała się jedną więcej — uczennicą. *Murzynek* ma tyle finezyjnej komiki, tyle uśmiechniętego uroku, że powstaje pytanie, czy komediopisarstwo polskie nie poniosło dotkliwej straty, że Szaniawski nigdy już potem nie kontynuował tego w sobie obdarowania, które z takim wdziękiem zajaśniało w *Murzynku*.

*

Teatr Reduty nie zużywa aktorów renomowanych. Do wyjątku należy np. p. Grabowska, grająca główną rolę w *Milczącej sile* — i grająca ją a r t e. Poza tym przeważnie siły jeszcze amatorskie. Mniej lub więcej uzdolnione, ale całym sercem oddane sztuce, gorliwe, żarliwe. Całość sukcesu niepodzielnie więc spoczywa w rękach reżyserii, bacznej, starannej, czy to reżyserii p. Modrzewskiej w *Milczącej sile*, czy bezimiennej w *Murzynku*.

Maria Morozowicz-Szczepkowska, *Milcząca siła*. Dyskusja sceniczna w 3 odsłonach. Reżyseria Zofii Modrzewskiej. — Jerzy Szaniawski, *Murzynek*. Instytut Reduty, 3 XII 1933. „Kurier Warszawski”, 4 XII 1933, nr 335.

„W MAŁYM DOMKU” RITTNERA

Gęsto było od wysokich a choćby tylko tęgich sztuk w scenicznej literaturze polskiej, gdy się przez tę ciżbę przedzierał Rittner ze swoim *W małym domku*. Było to bezpośrednio po *Weselu*, w okresie triumfalnych pochodów *Zaczarowanego koła*, było to w dniach *Tamtego* Zapolskiej i komedii Kisielewskiego. A jednak ten mały domek stanął na takim miejscu, że widać go było na całą sztukę polską.

Rzecz była godniejsza uwagi, że następowała bezpośrednio po pierwszej, klasycznie młodzieńczej sztuce Rittnera, po *Maszynie*. Uczuliśmy wszyscy atletyczny skok naprzód w tym interesującym, ale, zdawało się: felietonowym li tylko talencie. Taka była i *Maszyna*, zręcznie zebrany zbiór sylwetek i nastrojów. Tu zaś naraz, niespodzianie — pełna, o szerokim oddechu dramatyczność, żelazny konflikt, wdrażony w głębie serc i te dwie figury, ten mąż i żona, tych dwoje ludzi, tak psychologicznie zakończonych, tak duchowo całkowitych, tak po mistrzowsku postawionych, jak tylko w dziełach najwyższej klasy to się zdarza.

Zwłaszcza ona, ta zahukana żona prowincjonalnego lekarza, ta Maria. Plekroć słucham *Małego domku*, zawsze przechodzi mię wrażenie, że jeżeli kiedy życiowo dotykałnym się staje ewangeliczne: „błogosławieni ubodzy duchem”, to tu w tej Marii Rittnera, w jej zasmętniałych śmiesznościach, w jej pokornym ograniczeniu umysłowym, w jej niewiedzy o bogactwie własnego serca, w jej dzieciństwie-anielistwie, które niesie przez życie i które nawet w grzechu czyni ją najniewinniejszym z ludzi.

Jest też ona i ucieleśnieniem pewnego fenomenu artystycznego. Wszystko, z czego się składa ta postać, cecha za cechą, właściwość za właściwością, jedna drobina psychiczna za drugą — to elementy, z których każdy inny komedio-

pisarz stworzyłby figurę zironizowaną, podaną w ośmieszenie. Rittner zachowuje całe komiczne tło duszy, a jakimiś dziwnymi, kunsztownymi przesmykami przeprowadza ją w dziedzinę, gdzie ta Maria wywołuje w nas sympatię, więcej niż sympatię: wzruszenie. Nigdy i nikt w literaturze nie dał tyle poezji człowiekowi, który na pierwszy rzut oka nie przekracza gatunku roślinnego w świecie organicznym.

Trudno by też było znaleźć drugą komedię, w której by to najtrudniejsze komediowe zadanie: sceny miłosne — mogły być oddane jeszcze z większą subtelnością i świeżością dotyku artystycznego. Jest tu na scenie kilkanaście tych miłosnych zdań Marii — a jakże bogaty, jak bujny obraz uczucia najprostszymi, naiwnymi, często nawet śmiesznymi słowami zbudowany. I ta miłość, i ona cała to jedna z najświetniejszych całości, jakie zna teatr europejski.

Jej mąż, doktor-burmistrz, znakomity portret, ale nie może już budzić tyle podziwu, bo i na większej przestrzeni sztuki jest rozmalowany, i nie tyle w nim było do pokonania trudności, nie taką też jest zdobyczą, nie taką nowością psychologiczną, jak Maria. Inna rzecz — na obecnym w Teatrze Kameralnym wznowieniu okazało się to — ten doktor może w nie nazbyt wielkim oddaleniu stanąć od szekspirowskiego zarysu człowieka, gdy go się tak zagra, jak go zagrał Adwentowicz.

Widziałem świetnych wykonawców tej roli, widziałem idealnego — zdawało się — Sosnowskiego. To jednak nie było to, co kreacja Adwentowicza. To było jakieś fenomenalne połączenie teatralnej plastyki z prawdą życia. W dochodzeniu do roli po prostu wzór umiejętnego korzystania z tekstu: nie było w tej grze powiedzenia, słowa, nacisku głosu, spojrzenia, wypauzowania, które by się nie stawało jedną więcej cegiełką do coraz to wyższego wybudowywania postaci. Ani jednego przejaskrawienia, ani jednego przeciągnięcia efektu, a wszystko oddane z taką wyrazistością, że jawne nam się staje najtajniejsze drgnienie duszy. I jakież

bogactwo charakterystyki, jaki rozmach w prowadzeniu roli, jaki człowiek z roli wydobyty! Doktor *Małego domku* Adwentowicza to nie tylko jego osobisty wielki dorobek aktorski, to dobytek sztuki aktorskiej w ogóle.

Marię grała p. Zimińska. Mam wiele respektu dla talentu tej niepospolitej satyryczki i dla jej naprawdę pięknych aspiracji artystycznych — ale z tą jej rolą zgodzić się nie mogę. Chętnie spieszę z uznaniem dla inteligencji, z jaką przemyślała postać, jak również dla wielu szczegółów kreacji, ale brakło całości. Nie było zwłaszcza tego wiośnianego wybuchu natury, jakim jest obudzenie się miłosne Marii. Nie było żywiołowego zapamiętania się w uczuciu, nie było tej temperatury żaru, w którym doktorowa spala nawet instynkt swój samozachowawczy.

Obowiązek szczerości zmusza mnie do polemiki i z rolą Jurkiewicza. P. Benda, który niedawno tak powszechnie uznanie zyskał dla swej roli Hamleta, tym razem zanadto może zaabsorbowany reżyserią sztuki, za którą to reżyserię poklask mu się należy — nie dopracował Jurkiewicza, tej postaci małoskalowego donżuana. Nie czuło się tego miasteczkowego kobieciarza w jego Jurkiewiczu, wyposażył go też w akcenty ponad stan tego podczłowieka, był znacznie poważniejszy niż potrzeba, głębszy, mniej ucieśny, co polichromii *Małego domku* odebrało jedną z ważnych barw.

Przedstawienie miało natomiast pierwszorzędnych sędziostwa: p. Horecką (zwłaszcza jej akt II) i p. Rosłana. Dzięki jego skupionej, dobrze przemyślanej, nie bez głębi oddanej roli — scena przedfinalna aktu III: rozmowa sędziego z doktorem — często w teatrach błada — tu nabrała siły zwornika sztuki. Pp. Niedźwiecka i Bajerski (Wanda i Sielski) — może po aktorsku jeszcze nieco surowi, ale pełni starania, p. Srebrzycki i pani Zamiłło dobrze uzupełniali ensemble.

Tadeusz Rittner, *W małym domku*. Dramat w 3 aktach. Reżyseria Karola Bendy. Dekoracje Mieczysława Różańskiego. Teatr Kameralny, 28 II 1934. „Kurier Warszawski”, 2 III 1934, nr 60.

Ta rzymska z odległych wieków historia jest — dziwne to się może wydać — w pewnej mierze, i to nawet w znacznej mierze, poetyckim dokumentem polskich przeżyć politycznych czasu wielkiej wojny 1914—18 r.

Autor *Kaliguli* w początkach swojej twórczości literackiej w okresie poematów i *Pod górę* czy *Echa*, żył w pełnym indyferentyzmie politycznym. Zajmowała go jedynie teoria poznania i psychologia. Później w *Judaszu* widzimy przerzut zainteresowań na zagadnienia religijne. Po *Judaszu* przychodzi wojna. Przed przyszłym autorem *Zmartwychwstania* i *Antychrysta* w całej gromowej swej wymowie staje sprawa Polski. W sprawę tę rzuca się z całą świeżością niezmuconego na tym odcinku entuzjazmu. Staje przed nim pytanie, pełne gorączkowej emocji: jak będzie wyglądała ta przyszła Polska? — Mieszka w Krakowie, gdzie do najwyższego napięcia dochodzi polityka Enkaenu. Rostworowskiemu polityka ta jest nie do zniesienia. Pełne uległości ustosunkowanie się polityków galicyjskich do zamiarów i planu mocarstw centralnych, uczuciom poety przedstawia się jako poniżenie godności polskiej. Serce jego nie może sobie dać rady z tym uczuciem, a co ważniejsze: z tą beznadzieją — „bo czyż można sobie wyobrazić niepodległość, na której gospodarzyć mają ludzie o tak krańcowym oportunizmie? Czy z takiego materiału ludzkiego może powstać historia?”

Przy całym swoim ówczesnym rozpędzie do spraw życia, jest Rostworowski intelektualistą i nie gdzie indziej, jak tylko w książkach, szuka odpowiedzi na dręczące go pytanie. Roztwiera księgi z dziejami kraju, który jest przykładem arcypanstwa: roztwiera historię Rzymu i tu wybiera panowanie Kaliguli, jako najklasyczniejszy przykład, czym są obywatele jako wartość polityczna i moralna. Kali-

gula! Przez kilkanaście wieków pozostał w pamięci ludzkiej jako symbol potworności, usadzonej na samowładnym tronie. Ale Rostworowskiego w okresie Enkaenu nie tylko ten Kaligula zajmuje. Zajmują go po równi z nim Rzymianie. Ci, rzekomo spiżowi mężowie, którzy nigdy nie zaznali strachu wojennego czy cywilnego. Te pomniki cnót obywatelskich. Rozczytuje się i dochodzi do przekonania, że wszystkie nasze wyobrażenia o pomnikowości tych Rzymian oparte są na kolorkowych malowidłach dziejów rzymskich. Historycy oczywiście ocenić mogą, czy Rostworowski ma rację, czy nie, ale tego się właśnie w historiografii Rzymu doczytał, że obywatele tego potężnego kraju byli zwyczajnymi oportunistami, często nawet tchórzami i nędznikami — tak się to uczuciowości poety przedstawiło. Uczuciowości znękaney, a i pełnej gniewu narodowego.

Pod rzymską togą dziejów Kaliguli oddawał w dramacie swoje wulkaniczne refleksje nad Polakami i Polską. W analogiach rzymskich oddał swoją indagację nad filogermańską polityką tego odłamu Polaków, który na gruncie krakowskim jego ideałom politycznym dokuczał, w analogiach rzymskich natrafiał na pociechę i wiarę w możliwość Polski niepodległej. Bo jeżeli Rzym przy takich obywatelach mógł tyle wieków pozostawać najpotężniejszym mocarstwem, to *nil desperandum* i co do Polski...

Myślę, że tak ugruntowane tło historyczne samo już dyktowało dramatopisarzowi postać Kaliguli. Samo już poczucie konstrukcji dramatycznej wymagało, aby naprzeciw nikczemnych swoich przeciwników Cezar Kaligula stanął w utworze jako jednostka stokroć bardziej od nich moralnie warta. Tu się rozpoczął ten rehabilitacyjny proces potwora Kaliguli, którego poetyckim protokołem jest dramat Rostworowskiego. Sztuka stara się wykazać, że w takim Rzymie najszlachetniejszy nawet Cezar musiał się stać tym, z czym do historii przeszedł Kaligula. Przez cztery akty dramatu widzimy go jako ofiarę Rzymu. Roztacza się

przed nami dusza ludzka, która w innym społeczeństwie mogłaby zasłynąć męstwem, inteligencją, odruchami wzniosłości nawet. Tu, przy tych poddanych, w atmosferze tchórzliwej zbrodniczości, Kaligula musi dobrnąć do obłądu, a w obłądzie do okrucieństwa. A głównie dobrnąć musi do krańcowej pogardy dla ludzi i świata.

Nie tylko jednak w zakresie politycznych przeżyć Rostworowskiego *Kaligula* jest datą w jego twórczości. Przed tym utworem wszystkie poprzednie jego dramaty były zmaganiem się bogatej wyobraźni z trudnościami pisania na scenę. Był już po *Judaszu* dramatopisarzem, ale nie zadowalały go sukcesy, jako pisarza scenicznego. Czuł, że nie doszedł jeszcze do wszystkich sekretów tej inżynierii, która się nazywa scenicznością dramatu. Tworzenie *Kaliguli* było zaciekłą walką o zdobycie tych tajemnic. Wiemy, jak imponująca jest dziś jego technika teatralna, dołączona do rozżarzonego temperamentu poetyckiego. *Kaligula* jest tym dramatem, na którym nauczył się tej wirtuozerii. Tu po raz pierwszy w jego twórczości pojawiły się te imponujące krótkie spięcia akcji, te nieporównane skróty ekspresji, ten fascynujący niedomówieniami nabrzmiały dialog. Tu ta lawa ognistych naelektryzowań wewnętrznych, ujęta w stalowe koryto konstrukcji. Tu wreszcie ten język tak doskonale polski i taki olśniewający w aforyzmach, w niespodziewanych zestawieniach i obrazach słownych.

Jak wystawiono *Kaligulę* w Teatrze Polskim?

Wydaje mi się, że ze strony reżyserii włożono wiele wysiłków, by dociągnąć się do wysokości Rostworowskiego, ale nie wszędzie się udało. Zwłaszcza tym scenom, które idą przez sztukę krokiem huraganu, brakło wewnętrznego tchu. Wykonawcy nie mieli tej temperatury, która się płomieni na kartach dramatu. Poza tym — w akcie drugim zwłaszcza — oświetlenie zbyt ciemne zabiło grę mimiczną Kaliguli, tak że tylko część zamiaru autorskiego przedostała się do wrażenia widza. Wydobył natomiast p. Schiller

i dobrze uplastycznił całą intencję ideową Rostworowskiego, wszystkie jego zestawienia Rzymu z cezarycznością.

O pięknej kreacji p. Junoszy-Stępowskiego w roli tytułowej pisałem już pod pierwszym wrażeniem. Jest w tej roli wielkie bogactwo szczegółów psychologicznych, jest ból człowieka, który za dużo wie o życiu, jest tragizm jednostki, nieustannym lękiem żyjącej — i wspaniała, pańska wzgarda dla swych prześladowców. Jest wreszcie doskonale utrzymana granica między mądrością a szaleństwem.

Rola Regulusa dobrze się przysłużyła p. Kreczmarowi. Nareszcie miał sposobność pokazać, jak już znakomitym jest artystą i ile jeszcze po nim spodziewać się można w odpowiednim repertuarze. Kamienną postać Protogeneza z siłą oddał p. Samborski, a p. Socha wniósł w rolę filozofa Demetriusa zajmujące akcenty. Wśród spiskowców odcięła nam się postać Callistusa w wykonaniu p. Biegańskiego. Rolę Lollii na przemian dotychczas grały pp. Halska i Eichlerówna. Milinią Caesonią była p. Gorczyńska, nie czująca się w niej jak w swoim domu. Piękne dekoracje skomponował p. Śliwiński.

Karol Hubert Rostworowski, *Kajus Cezar Kaligula*. Dramat w 4 aktach. Reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Muzyka Jana Maklakiewicza. Tańce Taczanny Wysockiej. Teatr Polski, 16 V 1934. „Kurier Warszawski”, 22 V 1934, nr 138.

„EGIPSKA PSZENICA”

PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

Jeżeli już od tego mamy zacząć, to trzeba stwierdzić otwarcie, że roi się od wad w tej sztuce.

Dziwacznie nam postawiono atmosferę obyczajową w akcie pierwszym, gdzie w rodzinie inteligentnej, u inży-

niara Krzeptowskiego, o bezpłodności żony mówi się tak maniacko i z takim akcentem pretensji do niej, nawet pogardy dla niej, z jaką te rzeczy rozważa się w rodzinach chasydów. Dalej: trudno nam pomieścić w głowie scenę, kiedy mąż narzuca młodej swej żonie przymus wychowania dziecka przybranego, a dodajmy tu: dziecko to jest jego nieślubnym synem... Bywa, że kobieta z własnej inicjatywy adoptuje takie dziecko, ale żeby mąż taki prezent sprawiał żonie? Humorystykę wzmaga okoliczność, że ten prezent sprawia mąż żonie w dzień rocznicy ich ślubu.

Szczerze zabawne — ale ponad intencje autorki — jest, jak sobie autorka-kobieta wyobraża mężczyznę w roli rywala-gentlemana. To ten w sztuce Wacław Szyras, zakochany do niepamięci w pani Rucie Krzeptowskiej. Nie może zdobyć jej miłości, zazdrości mężowi i z tej „męskiej” zazdrości przypina mu łatki, obsiewa go złośliwościami, plotkuje o nim, opaszkiwała go, niemal że nazwie go łada chwila „wydrą”, a wreszcie, przy pełnej sympatii autorki, podejmuje się wyjawienia, że owo dziecko, ów przybrany syn Soter, wcale nie jest dzieckiem Krzeptowskiego, lecz zupełnie kogo innego. A cóż za baba!

No, ale gdyby gentleman Szyras nie był kobietą, to nie byłoby sztuki. Bo od drugiego aktu począwszy jesteśmy w konflikcie *Mazepy*: stary mąż, młoda żona i dorosły pasierb, ten właśnie Soter, któregośmy w akcie poprzednim poznali jako kilkoletniego brzdąca. Pasierb umiera z miłości do macochy, macocha (która go wychowywała!), rozkochana w nim na śmierć i życie. Ale oboje czują i wiedzą, że nawet wyznać im tego nie wolno. Cierpią. Naraz Szyras zdradza tajemnicę rodzinną. Od tej chwili *Egipska pszenica* zaczyna przypominać nie tyle *Mazepę*, ile ową anegdotkę żydowską, gdzie to Moryc, przez długie tygodnie umierający z rozpacz po stracie ojca-nieboszczyka, naraz wyelegantowany i promieniejący radością zjawia się na dancingu: — Moryc! A twoja rozpacz z powodu ojciec? — Szlag go traf

tego ojca; matka mi dziś wyznała radosną nowinę, że on wcale nie był moim ojcem.

No i w następnym akcie, po roku — Soter ojcem, pani Ruta matką jego dziecka. Co prawda, w tym domu nikt nie może być pewny swego ojcostwa, ale tym razem autorka chciała, aby wszystko było „w porządku”. W sztuce zaczyna być już duszno. Oczywiście: w życiu dzieją się może rzeczy jeszcze boleśniesz i jeszcze obrzydliwsze, no ale czyż mamy jeszcze raz rozwozić się o podstawowych różnicach między życiem a sztuką? W życiu najgorszą nawet ohydę roztopia odmęt innych zjawisk: w sztuce z natury rzeczy zajmuje ona ponad-proporcjonalny obszar.

Tylko że krzywdę autorce wyrządziłby ten, kto by nie dostrzegł, że i ona zdawała sobie z tego sprawę. Dowodem tego jest finalna w sztuce scena. Scena, kiedy mąż pani Ruty staje oko w oko z faktem jej wiarołomstwa. Zrazu nie wie, kto był sprawcą jego nieszczęścia. Dowiaduje się, że to Soter! Chwila, w której Krzeptowski omal że nie przepłaca życiem tej potworności, jaka nań spada. Na widok tego, co się dzieje z nieszczęśliwym człowiekiem — Ruta niejako z miłosierdzia otwiera mu oczy: Soter nie jest twoim synem. Ale Krzeptowski nie jest ojcem z cynicznej anegdotki. Przez dwadzieścia lat złudzenia ojcostwa były dźwignią jego życia, podniosłą nadzieją, dumą, osnową najrozkoszniejszych marzeń rodowych. Ze szczęśliwego człowieka w jednym oka mgnienu staje się rozbitkiem, trupem psychicznym. O ile w poprzednich aktach p. Jasnorzewska pokazywała nam go raczej śmiesznym, o tyle teraz umie uszanować jego dramat. Krzeptowski w finale sztuki drga tak przejmującym bólem, wychodzi z sytuacji tak głęboko po ludzku, cierpienie ustawia go tak wysoko, że w zestawieniu ze wzrostem moralnym tego, przez poprzednie akty poniewieranego człowieka — Ruta i Soter, nadaremno opromieniani poezją, schodzą na poziom bliski zoologii.

Scena Krzeptowskiego z aktu ostatniego daje zapowiedź,

że po p. Jasnorzewskiej literatura nasza sceniczna może się spodziewać dzieł o wcale pięknej skali twórczej. Zresztą nie tylko ta scena. Są w *Egipskiej pszenicy* sytuacje, fragmenty i zarysy figur, dobrze mówiące o ręce, która je kreśliła. Ze wszystkich dzieł zadziornych („rewolucyjnych”), jakie przez piśmiennictwo nasze przeszły, sztuka ta największym stosunkowo może się wykazać taktem w operowaniu tematem, programowo brutalnym.

Wrażeniu temu dużo się przysłużyła inteligentna reżyseria p. Warneckiego, umiejąca tuszować momenty, które w innej interpretacji odwracałyby nas od sceny. Reżyser, jako wykonawca roli Krzeptowskiego, może nie miał śmiałości uderzyć w mocniejszy ton w finale, ale dał sylwetę zajmującą i dobrze wypunktowaną. Pani Gorczyńska — doskonała Ruta, udała się p. Pościelowskiemu rola Sotera. P. Brodniewicz umiętynymi odcieniami umożliwił postać Szyrasa, plotkarza-byronistę. W mniejszych, komicznych rólkach bawili pp.: Dulęba, Buczyńska, Kawińska, Brzezińska i Hajduga, aktor, przed którym stoi duża bodaj kariera. Dekoracja p. Jarockiego — „jak żywa”. Wesołość, a i podziw budziło bobo, grające swoją rolę w akcie pierwszym.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Egipska pszenica*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Nowy, 28 IX 1934. „Kurier Warszawski”, 2 X 1934, nr 271 a.

„DZIADY” MICKIEWICZA

Całego poematu *Dziadów*, jak go mamy w czterech częściach, żadna inscenizacja w ramy przedstawienia teatralnego wtłoczyć nie zdoła. Musi się usunąć niejedną scenę, niejeden motyw, nawet niejeden klejnot liryki. Odpowiedzialność teatru polega więc jedynie na tym, aby w tak pokaza-

nej części dzieła zachować możliwie wiernie ideę i ton uczuciowy całości.

Przedstawienie, z którym wystąpił obecnie Teatr Polski, daje pole do dyskusji z reżyserem.

Uważam, że p. Schiller miał szczęśliwą myśl, gdy celowo a konsekwentnie dematerializował świat duchów *Dziadów*. Wyszedł tu z założenia wręcz przeciwnego koncepcji Wyspiańskiego, pierwszego w większym stylu reżysera *Dziadów*. Wyspiański nader starannie i ze specjalną troską wysuwał na pierwszy plan ucieleśnione zjawy pozaziemskie, ale nie trzeba zapominać, że temu założeniu szły na rękę genialne zdolności malarskie reżysera: każda z tych zjaw była u niego równocześnie niezapomnianym obrazem, który wchodził w dorobek sztuki plastycznej. P. Schiller nie mógł rywalizować z Wyspiańskim na tym punkcie, pozostawił więc świat nieziemski jako widzenie wewnętrzne osób w sztuce żywych, zjawisko dla nich tylko, ale nie dla widza w teatrze, widzialne. Nastroju metapsychoicznego szukał w innych sposobach reżyserskich, nieraz bardzo subtelnych a sugestywnych. Trzeba przyznać, że w pewnych momentach, jak np. w scenie kaplicznej, dało to wyjątkowo silny efekt ekstazy zbiorowej.

Zyskała na tym może i myśl przewodnia utworu. W *Dziadach* poza dosłownym światem duchów i upiórów występuje przecie jeszcze ów upiór metaforyczny: Gustaw, przez nieszczęsną miłość umarły dla świata. Więc gdy w scenie kaplicznej, po szeregu niewidzialnych dla nas duchów, wkracza na scenę Gustaw, gdy jego tylko jednego uprzywilejowało się ukazaniem go w całej postaci, gdy go się tak wyróżniło — jasnym dla naszego wrażenia się staje, że on tu znacznie ważniejszy od wszystkich poprzednich zmarłych. Zgodne to z intencjami poematu.

Jest jednak w *Dziadach* chwila, kiedy trzeba było odstąpić od tej jednolitości planu reżyserskiego. To ta scena, kiedy po Improwizacji szatan przychodzi po swą domnie-

maną zdobycz: po Konrada. U Mickiewicza przecie jest tak — Improwizacja dochodzi do swego kresu:

...wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;

Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...

Słyszymy już w sobie to niedokończzone, a niezbędne dla rymu: „carem”, ale Konrad nie wypowiada tego słowa. Na próżno szatan podpowiada mu je — Konrad milczy, aż wreszcie „śłania się i pada”. Jest wstrząsająca siła w tym niedopowiedzeniu, w tym zatrzymaniu przed ostatecznym bluźnierstwem. — P. Schiller koryguje Mickiewicza: nie wprowadza szatana na scenę — i Konrad w jego zastępstwie wypowiada to uzupełniające słowo: „carem”. Niknie cała wielkość artystyczna zerwania wybuchu na najwyższym napięciu.

Ale i dalsze mętności powstały z tego usunięcia szatana ze sceny:

Wchodzi ks. Piotr. Następuje owa scena jego walki z diabłem o duszę Konrada. Ale z kimże ma walczyć ks. Piotr, gdy przeciwnika inscenizacja nie wpuściła na scenę? Cały tekst złego ducha włożono w usta... Konradowi! Oczywiście możemy sobie interpretować, że Konrad ma w sobie szatana, ale powstaje z tego kakofonia psychiczna, gdy tak usatanizowany Konrad sztydzi z ks. Piotra lub kusi go tiarą papieską... Krzywi to też charakter wierzeń tej części *Dziadów*. Dla Mickiewicza z 1831 r. diabeł nie był jedynie przenośnią, ani nawet refleksem wewnętrznym impulsów ludzkich, dla Mickiewicza ówczesnego — i to starannie w *Dziadach* zaznaczono — diabeł jest pozaludzką siłą, jestestwem o swoich własnych granicach. Nie wydaje mi się pomysłem fortunym poprawiać autora w tak zasadniczej, ważnej dla niego sprawie.

Nie wiem, czy z inscenizatorem sztuki, czy z malarzem, twórcą części plastycznej widowiska, p. Andrzejem Pronasz-

ką, mam rozmawiać o dekoracjach *Dziadów*? Wiem: dla umożliwienia szybkich zmian zastosowano system fragmentaryczny. Jeden, dwa szczegóły mają nam przypominać całość danego wnętrza. Odczucie nasze ma już pewien kłopot z „kaplicą” o nieistniejących ścianach, ale ostatecznie podsuwamy sobie wyobrażenie jakiejś z dawna opuszczonej cerkiewki, jakiejś ruiny. Gorzej już jest z pokojem u Nowosilcowa, gdzie ludzie mieszkają w futrynach drzwi i okien, bo reszty lokalu nie ma. Najgorzej w celi więziennej. W tekście ciągle się mówi o szczelnym zamknięciu i to z zamknięciem ma swoje ważne wyniki psychologiczne w uczuciach osób działających, a dekoracja daje nam wolną przestrzeń, z pousadzanymi w niej, jak w pejzażu, fragmentami architektonicznymi.

Nie w imię pedanterii naturalizmu stawiam tu ten zarzut. To jest sprawa decydująca ekonomii wrażeń psychicznych słuchacza teatralnego. W tym skrócie życia, jakim jest sztuka teatralna, musi się dążyć do tego, by słuchacz jak najmniej uwagi rozpraszał na elementy dodatkowe w swojej pracy wchłaniania w siebie dzieła. Mijamy się z tą zasadą, gdy w scenie więziennej *Dziadów* słuchacz, zamiast nasycać się tekstem, musi znaczną część wrażenia poświęcić na w m a w i a n i e w siebie, że istotnie zamknięciem jest to, co jego oczom przedstawia się jako niezaprzeczenie wolna przestrzeń.

Jest natomiast w obecnej, w Polskim Teatrze, koncepcji dekoracyjnej jeden obraz, który wynagradza wszystkie błędy dekoracji innych. To ten w pierwszej części widowiska krajobraz: rozbita, jakby od pioruna brama, jakaś na pół strzaskana kolumna na środku sceny, w głębi wzgórze trzykrzyskie i nad tym wszystkim niebo o porywającym kolorycie. Przez całość idzie jakiś wiew mistyczny. Poezja malarska godna poezji Mickiewicza.

Piękno tej dekoracji najżywiej harmonizuje z ogólnym tonem, jaki przedstawieniu nadał p. Schiller. Bo chociaż

przeprowadzaliśmy tu z nim dyskusję o ten lub ów szczegół, to jednak z najwyższym uznaniem trzeba stwierdzić, że duch całości dzieła zachowano w inscenizacji z dużą pieczołowitością i w wysokiej skali twórczej.

P. Schiller wczuł się w uczuciowy rdzeń poematu. Zrozumiał, że wszystko to, co jest dotykalnością naszego bytu, przedstawia się twórcy *Dziadów* jako ślad czy projekcja metafizycznego sensu istnienia. W nakładaniu akcentów zachował inscenizator to nieuchwytne pogranicze między rzeczywistością a regionami niezbadanych tajemnic życia, uszanował też puls wiary Mickiewicza, która w części trzeciej dzieła przyjmuje już dogmatykę chrześcijańską i katolicką, tak mocno spójną, tak zidentyfikowaną ze specyficznie polsko-romantyczną religią patriotyzmu. Te wszystkie światy ziemi i nieba, rzeczywistości doczesnej i życia zagrobowego, to całe bogactwo Mickiewiczowskie stanęło wyraziście przed naszymi oczami w inscenizacji p. Schillera i złożyło się na potężne misterium, jakiego by na próżno szukać w obcych literaturach scenicznych.

Konrada-Gustawa odtwarzał p. Węgrzyn. Kreacja znakomitego artysty wielokrotnie już podziwiana. Odstęp kilku lat nadał roli jeszcze większe u wykonawcy opanowanie, jeszcze bardziej wyczyszczone odcienie. Rollisonowa w wykonaniu p. Wysockiej doszła bodaj do kresu tego piękna tragicznego, które spoczywa w roli, ale które dopiero w tak nieomylnym, a tak od wnętrza wziętym wykonaniu nabiera wstrząsającej prawdy uczuć. P. Samborski z pasją zbierał w całość potworne rysy Nowosilcowa, może nadmiernie podkreślając psychopatologiczne podłoże jego okrucieństwa. P. Buszyńskiemu przypadło w udziale zmagać się z ważną, a po aktorsku niewdzięczną, rolą Guślarza; wiadomo jednak, jak w jego ustach godnie zawsze brzmi mowa wiązana, więc i tu pokazał nam, ile przedziwnej muzyki zawiera najprostszy nawet wiersz Mickiewicza. P. Wierciński ma wrodzoną bodaj sztywność dykcji, to mu trochę przeszkadzało

oddać w całej pełni ks. Piotra, wynagradzał jednak brak inteligentnym ujęciem roli. Wśród kilkudziesięciu większych czy mniejszych epizodów wyróżnili się: p. Kreczmar jako Sobolewski i p. Dominiak w obydwóch swoich postaciach: Kaprała i Starosty.

Adam Mickiewicz, *Dziady*. Poemat w 4 częściach. Inscenizacja i reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Andrzeja Pronaszki. Kierownictwo muzyczne Romana Palestra. Tańce Tacjanny Wysockiej. Teatr Polski, 15 XII 1934. „Kurier Warszawski”, 18 XII 1934, nr 347.

„TEORIA EINSTEINA” CWOJDZIŃSKIEGO

Nie mogę o tym decydować, bo zanadto w tych sprawach jestem laikiem, ale zdaje mi się, że teoria Einsteina nie dość ściśle w naszym języku nazywa się teorią względności. Czy to nie jest raczej teoria zależności? W każdym razie „względność” dużo jej na naszym gruncie przyczyniła krzywdy. „Czy ten twój Jerzyk jest przystojny?” — pyta u nas jedna przyjaciółka drugą. — „Mnie się on podoba, tobie by się może nie podobał, wszystko jest względne, jak tego dowiódł ten Einstein”. — I to jest właściwie obiegowe w sferze naszej inteligencji pojęcie o systemie matematyczno-fizycznym genialnego uczonego.

W teatrzyku Instytutu Reduty, w podziemiach przy ulicy Kopernika, odbywa się co wieczór przedstawienie, na którym autor komedii *Teoria Einsteina* wyjaśnia nam, a wydaje się — zupełnie ściśle — na czym polega ta teoria, o czym ona traktuje, zakres jakich pojęć obejmuje, jakie tezy dawnej fizyki koryguje. Nauki ściśle zawsze mnie po amatorsku obchodziły, więc wiele rozpraw o teorii Einsteina czytałem — muszę stwierdzić, że żaden z artykułów, żadna ze znanych mi broszur nie przedstawiła tego trudnego uję-

cia z taką jasnością, z tak szczęśliwym doborem popularyzatorskich chwytów.

P. Cwojdziański, autor tej uscenizowanej *Teorii Einsteina* musi oczywiście być z wykształcenia przyrodnikiem i matematykiem, ale dziś zatarła się już granica między wiedzą ścisłą a teorią poznania czy metafizyką, więc i tu, w tej komedii, jakże zajmująco, czasami rewelacyjnie zestawia się filozoficzny sens teorii Einsteina z Platonem, Mickiewiczem, z całym szeregiem jasnowidzeń poetyckich, które intuicyjnie — innym oczywiście językiem i innymi symbolami — mówiły o tym samym, co sobie możemy wysnuwać np. z Einsteinowskiego zagadnienia czasu.

Nie tylko jednak wielkich poetów i myślicieli przywołuje ta dziwna sztuka teatralna do konfrontacji z astro-fizyką dzisiejszą, by w niej znaleźli sobie intelektualne „alibi”; z zadziwiającą zręcznością, z maksymalnym dla nas udostępnieniem tematu wykazano tu, jak nawet prorocy czy twórcy wierzeń religijnych mówili w swoich przeniśniach to samo, co umysł ma prawo wyciągać z dzisiejszych zdobyczy fizyki.

Eddingtona, Jeansa za przewodników sobie biorąc, rozwiera p. Cwojdziański przed nami perspektywy wyrosłe na gruzach „fizyki klasycznej”, stale dążąc do wniosku, że gruntowne wniknięcie w najnowszą naukę ścisłą musi doprowadzić do rozłamu z materialistycznym na świat poglądem, że właśnie z tych cyfr i wyliczeń musi powstać rehabilitacja ducha jako podstawowej struktury naszych wyobrażeń o świecie i życiu.

Ile w tej wierze jest racji naukowej, o tym mogą wyrokować ci, co z taką samą, jak autor komedii, swobodą obracają się w dziedzinach matematyki, astrofizyki. Mnie, sprawozdawcę teatralnego, obchodzi pytanie inne: jakimi środkami, jakimi fortelami artystycznymi zdołał autor przetworzyć traktat filozoficzno-przyrodniczy w sceniczne dzieło sztuki?

Oczywiście, że cała komediowość tego utworu to tylko pozór i sposób do rozświetlenia rzeczy naukowych. Nie głowił się autor nad doborem powikłań, nad supłaniem intrygi, ale i w tej niefrasobliwości o perypetie wykazał się uzdolnieniem komediopisarским. Z jaką trafnością umiał przeprowadzić różnice umysłowe osób, na które p a d a teoria Einsteina. Jak inaczej się z nią para wykształcony w swoim zakresie humanista, a jak znowu inaczej przeciętna inteligentna panna, sekretarka profesora fizyki. Jak po swojemu, na szczeblu swoich pojemności umysłowych, chwyta istotę rzeczy zdolna dziewczyna z ludu. Jak odmiennie reaguje staruszka, a jak inne znowu w teorii widzi strony dorastający syn profesora.

Ale nie w tym jeszcze widzę komediopisarский instynkt p. Cwojdzińskiego.

Rozumie on dobrze, że nie ma dramatu czy komedii tam, gdzie figury działające tylko m y ś l ą. Myśl, jak wędka, musi zanurzyć się w głębię emocjonalną i wyciągnąć stamtąd uczucie, wzruszenie, pasję tych osób. I to właśnie jest w *Teorii Einsteina*. Obserwujemy, jak to zżycie się z wielkim systemem naukowym wywołuje wstrząs, zaniepokojenie lub też uszczęśliwienie z wysnutych własnych wniosków. Jest i więcej jeszcze: jest nawet przeobrażenie się psychiczne. Wzbogacenie się duchowe od uzyskanych horyzontów naukowych. Są i zarysy dramatów, jak np. chwila, kiedy w zaczynającym wierzyć w Boga chłopcu — ojcowski autorytet umysłowy odbiera naraz tę zdobyłą radość serca.

Jak przystało na żart w zakresie czysto komediowym tego dzieła, nie ma tu wielkich starań o prawdę charakterów: ustawiono je, jak w książkach dla młodzieży, na wygładzonej drodze poczciwości i tkliwych skłonności. Ale przy zasadniczym temacie, nie na charaktery zwracać będziemy uwagę. Chciała nam ta komedia przedstawić zetknięcie się człowieka z ważnym zasięgiem wiedzy: przedstawiła nam to w sposób idealnie zajmujący, sprzegła naszą uwagę z treścią

przez cały wieczór, rozsiała mnóstwo humoru, dała materiał do nęcących rozmyślań i wyszła z eksperymentu teatralnego jako najzupełniej udatny a nowy i nie tylko u nas nowy rodzaj: komedii naukowej. Jestem przekonany, że przy jakiej takiej pomocy ze strony propagandy oficjalnej *Teoria Einsteina* p. Cwojdziańskiego może dotrzeć do scen zagranicznych i na swoim terenie scenicznym nie skompromituje naszego udziału w ruchu umysłowym.

Sztukę, wieść głosi, reżyserował Osterwa. Znać zresztą jego rękę. Nawet z początkujących sił aktorskich wy dobył grę sprawną, inteligentną i urozmaicającą linie roli. Bohaterką wieczoru była p. Mysłakowska, budząca żywą sympatię dla tej kucharki czy pokojówki, na swój zdrowy chłopski sens orientującej się w Einsteinie. Doskonale wykladał i świetnie potem był zafrasowany p. Ciecierski jako profesor fizyki. Pp.: Lubicz-Rowicka, Birtusówna, Małgorzewski, Sławińska i Modrzewski uzupełniali komplet zaciągu einsteinowskiego. Radzę pójść na to przedstawienie.

Antoni Cwojdziański, *Teoria Einsteina*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Juliusza Osterwy. Instytut Reduty, 23 XII 1934. „Kurier Warszawski”, 27 XII 1934, nr 354.

„HEROD” MŁODOŻEŃCA

Na Karowej w podziemiach doprowadzonych, jak wiadomo, do wyglądu wcale estetycznego, Teatr Comoedia wystawia widowisko jasełkowe p. Stanisława Młodożeńca: *Herod*.

Jeśli się nie mylę, jest to pierwszy sceniczny utwór poety, tak utalentowanego w liryce i nowelistyce. *Herod* pokazuje nam, a pokazuje zapewne i autorowi, jak na wskroś odrębną dziedziną literatury jest dramaturgia, jak najbujniejszy nawet nieraz talent pisarski przejść musi przez studia owej specjalnej „inżynierii technicznej”, by potem umieć

się wypowiedzieć „znakami teatralnymi”. Oczywiście, że nie co innego, jak tylko doświadczenie, daje tę szkołę. Li tylko na w ł a s n y c h omyłkach można w teatrze nabierać umiejętności dramatopisarskich. Bardzo też być może, że już następną sztuką, którą napisze p. Młodożeniec, będzie jego pełnym artystycznym sukcesem.

Przy omawianiu *Heroda* można brać pod uwagę raczej tylko intencje, tak jak je mogliśmy zrozumieć. W zwyczajowym, jasełkowym temacie o królu Herodzie, trzech magach i gwieździe betlejemskiej chciał p. Młodożeniec ostrymi rysami, nagłymi cięciami myśli obnażyć rany, ropnie moralne, uwiady obyczajowe, bezmyślności życia i zadawnione niesprawiedliwości ustrojowe każdego upadającego świata. Takim upadającym światem był Rzym czy Judea z czasów, kiedy Chrystus się rodził — takim ginącym światem jest też może nasza epoka. Toteż na każdą scenę, na każdą sytuację *Heroda* padają równocześnie dwa oświetlenia: tamto jasełkowo-legendarne i to aktualne, przypominające nam położenie naszej dzisiejszej cywilizacji.

W konstrukcji utworu spoczęła troska, by jasełkowemu widowisku przywrócić jego pierwotne źródło: natchnienie ludowe. Rzecz pisana jest tak, by ją można było wziąć za dzieło nie tyle sztuki, ile folkloru — i by mogło trafić nawet do najbardziej świeżego audytorium.

Organiczną niedomogą talentu p. Młodożeńca jest to, że nie ma on w sobie struny humoru szczerego, bezpośredniego. Wydaje mi się, że nie groteska (która zresztą zawsze jest zastępstwem humoru), lecz dramat bliższy by był zdolnościom i światom uczuć autora. Olśniewa natomiast kunsztem wersyfikacyjnym. Mimo że wiersz swój oparł na najprostszej rytmice piosenkarstwa chłopskiego, umiał z tych ograniczonych ram wydobyć prawdziwe bogactwo rymów i asonansów, niespodzianek w słowach i zwrotach. Kolęda chłopska na rozpoczęcie aktu drugiego wzbudziła prawdziwy entuzjazm wśród widzów.

Czuję się skrępowany, gdy mam pisać o wykonaniu *Heroda*. Iście herodowe, okrutne czasy kryzysu i w warstwie aktorskiej pozostawiły bez chleba nie tylko nieużytki, ale i ludzi uzdolnionych a pracowitych. Z tych to rozbitków, niesłusznie przez los dotkniętych, utworzono trupę Comedii, by mogli istnieć materialnie i by mogli wskazywać moralną rację swego istnienia. Nie ma przecie cięższego utrudzenia nad niemoc pracy. Wystawiono *Heroda*.

Włożono dużo wysiłku, włożono dużo zapłału. Nie szczędzono ofiar. Kosztowało zapewne wiele wynajęcie sali. Sprawiono kostiumy i rekwizyty. Poświęcono tygodnie rzetelnej pracy na próby — jak tego nie ocenić? jak to lekceważyć?

Reżyserował sztukę młody i wszechstronny artysta, p. Poreda. Niewątpliwie, gdyby dostał sztukę bardziej już scenicznie gotową, wyniki jego inscenizacji nabrałyby wyrażniejszych konturów. Ale sztuka taka, jak *Herod*, nierozwikłana jeszcze z powijaków, doprasza się reżysera bardziej doświadczonego, który by stał się i współautorem dla autora, i nauczycielem dla aktorów. Temu zadaniu p. Poreda poradzić oczywiście nie mógł, dał jednak maksimum tego, czego od jego dobrej woli i entuzjazmu wymagać można, a z czym się harmonizowały wysiłki artystów: pp. Sokołowskiej, Kaniewskiej, Purzyckiego, Tomaszewskiego, Poredy, Brokowskiego, Wernon, Koechera, Jastronia, Wzorczykowskiego, Wybrańskiego, Dymka i wielu innych — w ważniejszych rolach.

Stanisław Młodożeniec, *Herod*. Ucieszna komedia w 3 aktach, z interludiami. Reżyseria Eugeniusza Poredy. Teatr Comoedia, 29 XII 1934. „Kurier Warszawski”, 5 I 1935, nr 5.

„KRYSLA” SZANIAWSKIEGO

Czy historia nie powie kiedyś o naszych czasach, że była to epepeja nasilonej interesowności materialnej a jednocze-

śnie epoka tak żądna wdarcia się w zagadkę światów duchowych, jak żadna może przedtem inna?

Zdaje mi się, że ta znamienna dwutorowość naszych czasów uderzyła wyobraźnię Szaniawskiego i formułowała mu treść najnowszej jego komedii *Krysia*, którą teraz wystawia Teatr Narodowy.

Pan prezes Parwitz. Finansista tak integralny, że gdy nawet o piękności skarbie mówi się w jego towarzystwie, to on temu słowu „skarb” nie umie dać innego znaczenia, jak tylko walutowe. Ten oto aferzysta i geszefciarz dowiaduje się pewnego dnia, że jego rodzona bratanica, dziesięcioletnia Krysia, w jakimś stanie somnambulicznym przewidziała i zapowiedziała, że na gruncie Małokłósów, nędznej wioszczyny, należącej do pana prezesa, znajdują się źródła wody leczniczej.

Wiadomość w pierwszej chwili dla Parwitza raczej kłopotliwa: gazety rozpiszą się o jego krewniaczce jako o jakimś medium czy czymś w tym rodzaju! Medium, czwarty wymiar, siły metapsychiczne w rodzinie finansisty, to nie najlepsza reputacja dla stryja, „pozytywisty”.

Ale jednocześnie nadchodzą inne wieści: oto głębokie już między ludźmi wywołał wrażenie ów wypadek małej Krysi, któremu starają się nadać charakter cudu. Do Małokłósów zaczynają się już schodzić pielgrzymki. Chcą obejrzeć to niezwykle miejsce. Powstają już sklepiki na potrzebę pątników. Zaczyna się budzić handel na odludziu, dotychczas deskami zabitym od świata. A gdy za sprawą owego „widzenia” Krysi powstają już w Małokłósach obroty, widzenie to, w rozumowaniu finansisty, staje się czymś realnym i nawet szacownym.

Tu następuje scena, ta świetna w komedii scena, w której człowiek typu Parwitza zaczyna na gwałt dorabiać siebie samego do gatunku interesu, jaki przed nim stanął. Ponieważ przedmiotem zbytu ma się stać pierwiastek pozafizyczny, więc i on — Parwitz — musi na gwałt dorosnąć do tej

kategorii rzeczy, musi natychmiast odszukać w sobie kult metapsychiki i metafizyki. Po kilku minutach, kto wie, czy nawet w to nie wierzy, że i on sam od dawna żył w jakichś nadprzyrodzonych światach. I na zawołanie ma też teraz rodzaj wieszczego widzenia: deficytowe dlań dotychczas Małokłosa przeobrażą się rychło w rentowne uzdrowisko, a nieużytki tamtejszej gleby będzie można sprzedawać za drogie pieniądze na łokcie...

Do roboty! I on, i jego przyszła synowa Irena, ujmują wszystko w imprezę, a mocno wydają się niezadowoleni, że proboszcz miejscowy do całej tej akcji ręki przykładąć nie chce. Na miejscu, wskazanym przez Krysine widzenie, wierci studnię artezyjską dla wydobycia owej wody leczniczej, a tymczasem podtrzymuje i organizuje pęd zbiorowy pielgrzymek. Na eksploatację puszcza ją nawet i to dziecko, małą Krysię: jakiejś młodej dziewczynie dotkniętej historycznym paralizem wystarczyło, że spojrzała na Krysię, a wyzdrowiała. To protokółarnie da się stwierdzić: co za reklama dla przyszłego uzdrowiska! Wszystko na najlepszej drodze.

Tylko tej wody leczniczej ani rusz dowiercić się nie można... Oczywiście, że w przenośnym już tu znaczeniu należy brać sprawę owej wody. „Nie dotrzecie do niej — mówi synowej Parwitza jedna z postaci sztuki — bo od samego początku przystępowaliście do rzeczy bez wiary w nią. Uzdrowiała paralityczka na sam widok Krysi, bo wierzyła w nadprzyrodzone władze dziecka. Wyście z tej wiary chcieli zrobić interes”. Organizacja, przedsiębiorstwo, spekulacja na wierze w jakąś ideę może chwilowo przynieść zyski materialne czy moralne, ale tylko chwilowo. Później nieuniknione fiasko. Przegrana kończy się też Parwitzowa impreza.

Rozprowadźmy sobie w analogiach konkretną historię Parwitza, podsuńmy pod tę formułę sprawy polityki, poczynań społecznych czy wychowawczych — wszystkie te dziedziny, gdzie tak często ludzie wiarę, przekonanie lub

ideę chcą zastąpić kalkulacją, a będziemy mieli i dalsze perspektywy, automatycznie wynurzające się z komedii Szaniawskiego.

Konstrukcji sztuki można by co nieco zarzucić. W akcie drugim brak centralnej sceny, która by przygotowywała efektowny zresztą i scenicznie wymowny finał. W akcie ostatnim chętnie widzielibyśmy sens utworu, rozegrany jakimś konfliktem, a nie tak, jakby z katedry wypowiedziany, jak to się dzieje w *Krysi*. Wreszcie: podjęty temat zabiera po drodze za dużo pobocznych dopływów treści — są one bezspornie interesujące, to prawda, ale tym bardziej odwracają naszą uwagę od głównego biegu sztuki.

Ale ten *debet* w minimalnej tylko części pomniejsza moralny i artystyczny kapitał *Krysi*. Do dorobku komediopisarskiego polskiego przybyła pozycja dużej wartości.

Przede wszystkim jest to komedia wypełniona dowcipem, i to dowcipem tak ostrym w ironicznych spojrzeniach, a tak cienkim, tak subtelnym, że przywodzi na myśl tę najbardziej majsterską technikę „pointe sèche”: rysownictwa. Wśród figur głównych sztuki jedna: Parwitz, postawiona z doskonałą celnością charakterystyki, zwłaszcza w akcie pierwszym. Postacie epizodyczne niemal jedna z drugą nakreślone z poczuciem bystrego podpatrzenia typu — i każda komediowo świeża. Cały zaś dech sztuki, jej poziom, dotknięcia artystyczne w szczegółach, gatunek spostrzeżeń i miara myśli — wszystko to stawia przed nami utwór głęboki a wykwintny.

Akcja prawie po brzegi wypełniona obrazem szalbierstw ludzkich, a duch utworu wysoce szlachetny. I nie przez jakieś doczepione do sztuki oburzenie autorskie, lecz przez to, że na te gałgaństwa patrzy oko, umieszczone na wysokich piętrach obserwacyjnych, dokąd nie dochodzą miazmaty ze ścieków życiowych. Nic na tym nie traci siła uderzenia moralnego w zło, raczej przeciwnie, bo im bardziej z wysoka coś spada, tym w wadze swej większe.

Parwitza grał p. Zelwerowicz. Naprawdę jedna z najlepszych jego kreacji, jakie w trzydziestopięcioleciu swojej pracy aktorskiej stworzył. Interesował i przykuwał uwagę nawet w tych momentach, kiedy w tekście sztuki Parwitz nieco słabnie. Tak wyraziście każdy moment swojej roli wyczelował p. Zelwerowicz. Słowa uznania należą mu się też za wyreżyserowanie sztuki bardzo baczne. W postaciach drugoplanowych zachwył znowu budził p. Znicz jako organista z Małokłósów. Jak niewielu innych aktorów zna on sekrety podania dowcipu najdyskretniejszymi sposobami.

Pp.: Gella, jak zawsze pełna uroku i dowcipu w grze, Wasiutyńska, Tatariewicz-Woskowska, dobrze trzymająca ton roli, wreszcie pani Łaska, która tak umie rozcieplać komizm; po męskiej stronie: Hajduga (znowu pokazał, jaki tęgi w nim siedzi materiał na nieprzeciętnego aktora), Fabisiak, Pawłowski, w miły sposób traktujący głuptasa Parwitza-juniora, Bogusiński, Zygmunt Chmielewski, dobrze się zmagający z trudnościami roli wiertacza, Dereń — kompletowali obsadę.

Dekoracje p. Jarockiego udatne.

Tegoroczny sezon warszawski nie przeładowywał repertuaru sztukami polskimi, nawet nie... doładowywał należnej proporcji, jaka przystoi twórczości polskiej w stolicy Polski. Tym też większa radość, że w spisie utworów rodzimych zjawiała się rzecz tak dużego kalibru artystycznego, udokumentowanie, że z twórczością naszą nie jest tak źle, jakby pozornie się wydawało. Jest tylko jakiś mankament w organizacji naszej propagandy sztuki, że gdy u nas z taką skwapliwością wystawia się dzieła obce, nawet słabe, to utwory polskie, nawet tak wysokiej klasy, jak *Kryśia*, nie mogą się doczekać wystawienia na scenach zagranicznych. Gdybyśmy tak i w działalności teatralnej zastosowali obowiązującą dziś w międzynarodowej gospodarce zasadę „wywozu rekompensacyjnego”? Tyle artystycznego importu np. z Anglii, ile

naszego eksportu do Anglii... I tak po kolei z repertuarem każdego kraju. Czy mamy się bać ewentualnych niepowodzeń sztuki polskiej na scenach zagranicznych? Pokażmy im los ich rozmaitych *Igraszek muzycznych* i innych igraszek — na scenach polskich...

Jerzy Szaniawski, *Krysia*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Narodowy, 14 III 1935. „Kurier Warszawski”, 18 III 1935, nr 76.

„UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA” ŻEROMSKIEGO

To, czego nigdy w *Przepióreczce* nie lubiłem i do czego dziś też się nie przekonałem, to ta prof. Przełęckiego recepta na odkochanie się w nim pani Dorotki Smugoniowej.

Prof. Przełęcki, twórca kursów wakacyjnych dla nauczycielstwa ludowego, widzi, że rozkochanie się w nim jednej z jego uczennic, tej właśnie Smugoniowej, rujnuje życie po-cziwemu człowiekowi, jej mężowi, a poza tym grozi upadkiem całemu temu jego dziełu społecznemu. Trzeba więc — postanawia Przełęcki — wymyślić coś takiego, co by Smugoniową uleczyło z jej ostrej pasji miłosnej. Co? Znalazł: oto przedstawi się wszystkim jako blagier, karierowicz, człowiek, którego całe te kursy, jak i wszelkie prace społeczne nic a nic nie obchodzą, który drwi sobie z nauki i jej zadań, który gwizdże na ideały i idealistykę, a na dobitkę zaprezentuje się jako gruboskórzec. No i odgrywa tę komedię sponiewierania się moralnego.

Jest jakaś dostojejszczyzna w tym pomysłe Przełęckiego, zalatuje od niej atmosferą *Biesów*, całe zajście degraduje go z rangi „dobrego Europejczyka”, nie budząc w nas przy tym dostatecznego przekonania, by koniecznie aż do takiej auto-kompromitacji musiał Przełęcki uciekać się dla ratowania

duszy ukochanego dzieła swego i ratowania życia Smugoniowej. Nasypuje też ten spazm samozaparcia się warstwę naiwności na tego wytrawnego — zdawałoby się — człowieka, jakim jest Przełęcki.

Jeżeli Smugoniowa kocha tak Przełęckiego, jak nam to akt II przedstawia, to nie uwierzy ona w udane łajdactwo Przełęckiego. Jego wysilone zgrywanie się oszuka wszystkich, ale nie zawiedzie nieomylnego instynktu serca kobiecego. Jeśli zaś Smugoniowa uwierzy? Biada wtedy... Smugoniowi: pani Dorotka będzie bolała nad upadkiem moralnym Przełęckiego, ale kochać go nie przestanie.

Więc wydaje mi się, że w tym miejscu zwichnęła się nieco prawda komedii. Czy widz w teatrze bardzo na to zwraca uwagę? Dziesiątki triumfalnych przedstawień *Przepióreczki* udowodniły, że nie odbiera to utworowi tego czaru, który się z niego wydobywa. *Przepióreczka* jest niespornie najlepszym utworem dramatycznym Żeromskiego i jednym z najbardziej artystycznych jego dzieł w ogóle.

Najbardziej ludzki to z jego utworów. Nigdzie tak, jak tu, nie przycichł Aryman, budziiciel kamiennych u Żeromskiego nienawiści do kogoś czy czegoś. Piers tego utworu komediowego wypełniła się olbrzymim tchem miłości i pobłażania. Wszystkie antypatie socjalne, tak gromonośne w innych jego dziełach — tu zatrzymane na umiejętnym niedopowiedzeniu lub skryły się w uśmiechu. Najsilniejsza z Żeromskiego strun twórczych: siła oddania pasji erotycznych — kto wie, czy nie na szczycie jego możliwości stała w tym arcydziele: scenie między Przełęckim a Smugoniową w akcie II. Nigdzie też tak znamieny dla autora *Walgerza Wdalego* pęd do ogromu nie przewyciężył się w taką prostotę, w tak cywilizowany umiar i naturalność. Nigdy też przedtem, dopiero w *Przepióreczce*, przyrodzony Żeromskiego humor wyszedł z hamulców onieśmienia — i dał jego dziełu pokrewieństwo z klasyczną cechą polskiego piśmiennictwa.

Dziś, gdy przedstawienie *Przepióreczki* jest też i uczczeniem poety, który przed dziesięciu laty odszedł od nas w wiekuisty niepowrót, dziś silniej jeszcze ze sztuki przemawia do nas to, co w niej jest z serdecznie osobistych pierwiastków Żeromskiego.

Nikt z naszych wielkich pisarzy nie miał w sobie rzewniejszej liryki gniazda rodzinnego, ziemi, na której przyszedł na świat i na której mu zeszyły lata jego dziecinne. Równocześnie z *Puszczą Jodłową*, tym hymnem, wyśpiewanym na cześć ojczystych Gór Świętokrzyskich — równocześnie z nią tworzył *Przepióreczkę*. I nie gdzie indziej, jak właśnie w tych górach, na wyżynach równych Łysicy, umieszcza owe Porębiany, gdzie akcja komedii się toczy. Jeszcze raz „ziemię swoją rodzoną” przywołuje, by mu była pomocą w artystycznym utrwaleniu najdroższych marzeń...

Bo najgłębsze swoje marzenia wziął na osnowę sztuki. Jest tu, w *Przepióreczce*, nieustanna mowa o śnie życia Żeromskiego: o oświacie ludu.

Od gimnazjalnych czasów po ostatnie powiek zamknięcie ta społeczna idea była nurtem jego poezji. Otwórzcie jego pamiętnik, a przekonacie się, że nawet swoje opinie o ludziach segregował na sympatie lub antypatie do danego człowieka w zależności od tego, jak ten człowiek ustosunkował się do sprawy oświaty ludu. Namiętnie rozkochany w skarbach kulturalnych przeszłości ojczystej — nie widział dla nich godniejszego żywota dalszego, jak tylko w przeobrażeniu ich w przystanie, skąd by padało światło na morze ludu polskiego. Nie było tak promiennych wizji przyszłości cywilizacyjnej w ojczyźnie, których by nie wywodził z rozpowszechnienia szkółek wiejskich. Tak pojętego Żeromskiego cóż nam nieomylniej usymbolizować zdoła, jak te w *Przepióreczce* ustawione ławki szkolne w wiejskiej elementarnej uczelni? Te ubogie ławki — i słońce za oknami, jak nadzieja, promieniejąca!

Są sztuki, których sława sceniczna wiąże się z jakimś

imieniem aktorskim. *Przepióreczka* zrosła się z Osterwą. On pierwszy dostrzegł, że ten poemat dzisiejszej rzeczywistości naszej jest też urodzonym teatrem, gdy inni fachowcy wątpili o sceniczności tej komedii. On umiał znaleźć odpowiedni ton, odpowiednią melodię i swoisty kontrapunkt reżyserski dla biegu dramatycznego treści, tak odmiennego od formy innych sztuk. On po mistrzowsku odtworzył arcytrudną a decydującą rolę Przełęckiego. Nie mówiąc już o Jaraczu, który wiedzieć musiał, że w Smugoniu znajdzie popis — ale do minimalnych ról umiał Osterwa zachęcić artystów pierwszorzędných. Wspomnijmy sobie afisz sprzed dziesięciu lat: Tekla Trapszo, Solski, Kotarbiński, Staszkowski, Sliwicki, Bednarczyk, Chmieliński! Stworzono przedstawienie naprawdę wielkoświatowej skali, a co może jeszcze ważniejsze: przedstawienie o tak rasowym kolorze, że tylko teatr polski na nie mógł się zdobyć.

Jak wygląda *Przepióreczka* wznowiona? Jest to wielkie dla recenzenta obciążenie pisać o spektaklu sztuki, którą się widziało w idealnym niegdyś wykonaniu. Gdybym teraz po raz pierwszy oglądał *Przepióreczkę* na scenie, zachwyciłbym się zapewne oddaniem jej tak, jak zachwycają się ci, którzy sztuki przed dziesięcioma laty nie widzieli. Zapewne mają słuszość: Osterwa Przełęckiego raczej jeszcze pogłębił i wzbogacił nowymi pomysłami. Smugoniową gra taka artystka, jak Modzelewska. Smugonia Dominiak, jedna z największych nadziei aktorskich. Księżniczką uroczą, podbijającą jest Gella (nowa jej kreacja po świetnej roli w *Powrocie mamy*), Plenipotentą inaczey nieco traktuje Justian niż świetny Staszkowski, ale Justian jest równie doskonały. Grono profesorów: Fritsche (pierwsza klasa epizodu), Grolicki, Tadeusz Chmielewski, Łapiński, Pichelski, Chmurkowski, Bogusiński.

Jak przed dziesięciu laty, tak samo dziś pewnym nieporozumieniem wydaje mi się zrobienie starcem profesora Wilkosza. Obcesowe i *sans façon* traktowanie go przez mło-

kosa (w porównaniu z nim) Przełęckiego ma coś w sobie niesmacznego. Z tekstu sztuki wynika, że cała ta gromadka uczonych jest raczej narybkiem jakiegoś uniwersytetu; każdy z nich to raczej docent, młodzieńczo traktujący swoją gałąź wiedzy.

Stefan Żeromski, *Uciekła mi przepióreczka*. Komedja w 3 aktach. Reżyseria Juliusza Osterwy. Teatr Narodowy, 9 XI 1935. „Kurier Warszawski”, 11 XI 1935, nr 310.

„CYD” CORNEILLE’A-WYSPIAŃSKIEGO

P. Leszczyński pokazał wczoraj, co to jest być z dobrej gliny aktorskiej. Rodrygo w *Cydzie* nie jest jego przyrodzoną rolą; pogodna twarz naszego nieporównanego Gucia ze *Ślubów panieńskich* przeczy właściwie górnym i chmurnym przeżyciom Corneille’owskiego bohatera, głos Leszczyńskiego najlepiej się czuje w akcentach, po których ma nastąpić gromki śmiech na sali — a jednak: któż by lepiej od niego wyczuć mógł tempo wiersza Cydowego, kto by sprawniej w tych huraganowych kaskadach tekstu umiał każdemu słowu znaleźć odpowiedni kolor, kto by tak wygrał wielką tyradę, kończącą akt pierwszy? Ulubieniec warszawskiej publiczności lubi czasem w nieswoich rolach traktować zadanie „na niby”, zaznaczać, jakby to kto inny wykonał to, co on z łaski swojej wszczyna, lubi przelatywać po powierzchni postaci, jak elektryczność biegnie po powierzchni drutu — nic podobnego nie było we wczorajszym Rodrygu: znać było, że rozkochał się w tej postaci, dawał dogłębnie wszystko, na co go stać było, zdobywał się na szczere dramatyczne akcenty, wzruszał szlachetnością tonu tam, gdzie dramat zahacza o patos patriotyczny, wzruszał się i sam bolesnym losem Rodryga — a całość miał wzorowo ustawioną na dobrym, inteligentnym przemyśleniu roli.

Rolę Szimeny powierzono p. Eichlerównie. Eksperyment raczej się udał. Młodej artystce brakuje co prawda akustycznego opracowania mocniejszych podniesień głosu tak, że przechodzą one w dysonans, w ogóle zaś pewniejszą się czuje tam, gdzie głosowo chce pokazać wyczerpanie sił od nadmiaru cierpienia, a łatwiej jej gestem, spojrzeniami lub milczeniem wyrazić uczucie niż słowem, co jest zawadą poważną w sztuce tak zasadniczo deklamacyjnej, jak *Cyd* — ale ten niezaprzeczony talent w większym stylu, jakim rozporządza p. Eichlerówna, każe zapominać o wszystkich niedomaganiach. Jej Szimena miała w sobie jakieś pokłady niepodrabianej, najserdeczniejszej wibracji psychicznej, po niektórych jej powiedzeniach przebiegał przez nas dreszcz zachwytu. Nie była to Szimena w tradycyjnym stylu. Sposób ujęcia był nowy, jakby ze współczesnego nam dramatu, ale był to sposób przekonywający, zdobywający nas. Gdy się zestawi trzy duże role tej młodej artystki: *Fräulein Doktor*, dziewczyna wiejska w *Awanturze o Jolantę* — i wczorajszą Szimenę, trzy role, a każda z innych światów, każda rola tak cennie oddana — to widzi się, jaka przyszłość stoi przed p. Eichlerówną.

Infantką była p. Lubieńska — estetyczna, staranna, w ostatnim swoim monologu nawet zajmująca. Królem był p. Stanisławski, jak zawsze wzór umiejętnego mówienia wierszem. Ojców odtworzyli pp. Brydziński i Zelwerowicz. Panie Sulima i Broniszówna — skazane na Eleonorę i Elwirę. P. Łuszczewski z godnością odcierpiał Don Sansza. Prolog wypowiedział p. Tadeusz Frenkiel, jeden z celniejszych deklamatorów na naszych scenach. Gdybyż to można było powiedzieć o wszystkich! Zwłaszcza młodsze pokolenie rąbie wiersz z wprawą drwali i drwalek.

Reżyseria p. Borowskiego wykazała dużo starania, by tempem i ekspresją ożywić tok deklamacyjnego raczej pionu dzieła. Dekoracje? Słyszałem nad nimi zachwyty, których nie mogę podzielać. Nie wiem, dlaczego mury dzie-

dzińca królewskiego musiały koniecznie przypominać kaprys wieży Pizańskiej, a schody tak być krzywe, że damom, poubieranym w velasquezowskie robrony, ciągle groziło wywrócenie, gdy z tych schodów schodziły. Quasi-mauretańskie odrzwia w pierwszym planie tak były wąskie, że znowu biedne te damy musiały odtańczyć każde wejście i wyjście, by w odrzwiach nie utknąć.

Ale nawet biorąc pod uwagę wszystkie słabsze strony przedstawienia, trzeba stwierdzić, że wieczór na ogół był udany. Publiczność należycie to oceniła.

Pierre Corneille — Stanisław Wyspiański, *Cyd*. Tragedia w 5 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Teatr Narodowy, 27 XI 1935. „Kurier Warszawski”, 28 XI 1935, nr 327.

„WIELKI FRYDERYK” NOWACZYŃSKIEGO

Jak dobrze była napisana na scenę ta postać starego Fryca — w pełni oceniamy dopiero dziś, po 25 latach od dnia prapremiery. Nic nie spłówił, taki sam kolorowy, jak był w 1911 roku,* ani trochę nie wyschła z niego pasja, z jaką Nowaczyński przymocowywał światła i cienie charakterystyki.

Nawet, kto wie? — może jeszcze bardziej nam dziś zrozumiała bohater sztuki. Wówczas przed 25 laty stawała jakaś zaporą między uczuciowością polską a tymi scenami, w których sztuka nie waha się uchylić czoła przed dziejową wielkością Fryderyka II. Wówczas dla nas tylko przeklętym zaborcą było to pruskie bożyszcze, rósł więc w nas podświadomy protest przeciwko autorskiemu wezwaniu: „audiatur et altera pars”. Dziś już z nas to odpadło.

Jak wszystkie niemal sztuki Nowaczyńskiego, tak i *Wielki*

* Prapremiera *Wielkiego Fryderyka* odbyła się 31 XII 1909 w Krakowie (Teatr im. Słowackiego, reżyseria Ludwika Solskiego).

Fryderyk tkwi głęboko w rzeczywistości czasu, w którym powstawał. W r. 1910 nabrzmiewało w Polsce od zagadnienia grożącej wojny europejskiej i od automatycznie wynurzającej się nadziei niepodległości polskiej. Te nadzieje u przeciętnego Polaka przyodziewały się jednak w tęże romantyczne. *Wielki Fryderyk* chciał zwrócić uwagę, że do zagadnień państwowości i do sądów o ludziach państwowotwórczych stosować można jedynie miarę polityczną — i że ta miara niewiele ma wspólnego z kryteriami, jakimi mierzymy prywatne wartości ludzkie. To właśnie sztuka ukazywała na przykładzie jednego z największych wrogów naszych: *Fryderyka II*.

Dziś, kiedy mamy za sobą dwadzieścia bez mała lat psychologicznego doświadczenia własnej państwowości — zrozumialszym i integralniejszym nam się staje państwowe oblicze *Fryderyka*. Szczelniej nam się zrastają obie oceny autorskie: czysto ludzka i — polityczna. W jaśniejszą całość zespala nam się ten niemal potwór, indywiduum bez sumienia, a przecie wielki król swojego narodu.

I podziwiać należy, z jaką celnością gromadzi *Nowaczyński*, ustawia i ani na chwilę nie gubi tej mnogości rysów, z których powstał ten jego arcyportret sceniczny. Podziwiać należy, jak przystają do siebie, jak się harmonizują ze sobą wszystkie śmieszności, wszystkie gałgaństwa, wszystkie dodatnie energie, wszystkie zbrodnie i wszystkie pomnikowe linie *Fryderyka Wielkiego*. Z punktu widzenia teorii dramatisarskiej — od takiej ponadobfitości szczegółów i takiej przeciwległości poszczególnych elementów postać powinna się rozlatywać — w *Wielkim Fryderyku* każdy drobiazg, każdy nowy szczegół charakterystyki tylko wzmaga rozciekawienie i doskonale przyrasta do całości. Muskulatura tego organizmu portretowego tak jest tęga w swojej konstytucji wewnętrznej, a tak finezyjna równocześnie, że *Fryderyk* przykuwa naszą uwagę nawet w scenach, gdzie akcja sztuki odjechała na urlop. Sama figura starczy za akcję.

Srebrny jubileusz *Wielkiego Fryderyka* zrósł się też z imieniem Solskiego. On pierwszy wystawił sztukę. On ją inscenizował — z powieściowego raczej tekstu wydobywając kształt sceniczny, on też zapewnił sławę utworowi przez legendarnie odtworzoną postać Fryca. Dziś jest taki sam świetny, jak przed 25 laty. Jaka niepojęta wprost swoboda, elastyczność kreacji w przrzucaniu się od jednego rysu postaci do drugiego, jaka nieomyślność w podawaniu charakterystyki, w stapianiu w jedność obłudy, komedianctwa, małostkowości, starczych uporów a młodzieńczej czujności nad całością spraw państwowych, okrucieństwa, złośliwości, podłości nawet, a jednocześnie serca, oddanego swoim Prusom. Co to za scena, kiedy w rozmowie z następcą tronu przepaść otwiera się przed starcem, sądzącym, że wszystko jego dzieło pójdzie w niwecz pod przyszłymi rządami „metafizyka” — i potem to uniesienie szczęścia, że ten marzyciel — bratanek, to jednak też Prusak nieugięty! Jak Solskiemu z drobnych szczegółów rośnie ta postać w monumentalną wysokość!

Inne role w sztuce mają akompaniamentową tylko cechę. Ten wtór oddali jednak artyści, którzy wzięli się na pazury, by przypomnieć, że są aktorami pierwszej sceny polskiej. Jakby z malowidła Gainsborough — Rotter-Jarnińska umiejąca mówić, jak niewiele innych aktorek to umie. Brydziński, Leszczyński, Różycki, Stanisławski, Łuszczewski, T. Chmielewski, Chmurkowski, Wroncki, Dominiak, Hajduga, jak również kwartet amantów, pp. Świerczewska, Żeliska, Pawłowski i Milecki — rola w rolę oddana tak, jak się powinno grać na scenie z prawdziwego zdarzenia. Dekoracje p. Jarockiego dobrze skomponowane, oddające nastrój fryderycjańskiego Sans-Souci, a nie histeryczne, co dziś tak rzadkie w plastyce scenicznej.

Adolf Nowaczyński, *Wielki Fryderyk*. Sztuka w 5 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje i kostiumy Stanisława Jarockiego. Teatr Narodowy, 31 XII 1935. „Kurier Warszawski”, 3 I 1936, nr 3.

„Wampir” nazwali mężczyźni typ kobiety, której żaden mężczyzna oprzeć się nie może (kobiety, zwłaszcza poszkodowane, nazywają prościej: „wydra”). Trzymajmy się jednak romantyczniejszej nomenklatury „wampir”. Filmy przedstawiają ten typ w postaci kobiety zagadkowej, pełnej tajemniczych uśmiechów, palących spojrzeń, zimnych jak lód słów, diabolicznie obmyślanych gestów, słowem kobiety, pełnej trucicielskiej niezwykłości.

Czy wampiryczność musi być aż tak teatralna? — pyta najnowsza sztuka p. Nałkowskiej i daje odpowiedź postacią Renaty Słuczańskiej. Renata Słuczańska, kobieta właśnie najzupełniej prosta, raczej: kobiecina, kura domestica, skrzętna gospodyni, nieśmiała towarzysko. Czyni, zdawałoby się, wszystko, by się schować w cień, by się niczym oczom nie narzucać, daleka od wszelkich intencji wywierania czaru swego na mężczyzn, nawet może zadziwiona szczerze, gdyby jej kto powiedział, że może rzucać czary — a jednak?

Ta właśnie kobieta potrafiła rozkochać w sobie starzejącego się Słuczańskiego i młodocianego jego syna, przyprowadzić o śmierć żonę Słuczańskiego, a potem do niepamięci rozkochać w sobie niejakiego Blizbora, męża kobiety „światnej”, pełnej zalet, młodszej i znacznie piękniejszej od Renaty. Bez najmniejszych starań, bez żadnej inicjatywy — po prostu jako ofiara swej własnej wampiryczności.

W miłości nie ma: dlaczego, za co, etc., miłość — nie tylko ta fizyczna, ale i miłość pełna, duchowo-zmysłowa — zagarnia sobą człowieka trybem pozalologicznym, można by nawet powiedzieć: pozapsychologicznym. Nikt, nawet sama Renata nie wie, dlaczego ją wszyscy mężczyźni muszą kochać, jak znowu nikt nie potrafi wytłumaczyć, dlaczego serca kobiece łamią się na śmierć dla takiego np. Blizbora,

od którego co drugi przynajmniej mężczyzna — teoretycznie biorąc — znacznie więcej zasługuje na uwagę kobiet.

Oto jest ta refleksja, ten powiedzmy: wykład, dla którego p. Nałkowska napisała *Niedobrą miłość*. Jakże się ona przedstawia jako dzieło sztuki?

Całość bez zarzutu, estetyczna, przemyślana dokładnie i rozsądnie, wyczelowana złotniczo w szczegółach. Żaden fragment, żadne powiedzenie nie zostało tu lekkomyślnie zaimprovizowane, wszystko świadomie i finezyjnie skontrolowane. Nic tu nie razi naszego smaku, nic nie drażni nonsensem, nic nie przeczy wymaganiom rozumu, nic nie kompromituje się żadną prymitywnością dotknięć artystycznych. Ale... Ale trzeba też dodać: nic też, niestety, w tej sztuce nie wzrusza.

Z tej doskonałej roboty wieje jakiś chłód. Zimny, niemal przyrodniczo-badawczy jest stosunek autorki do życia, bezkrytycy, pozaludzcy są i bohaterowie *Niedobrej miłości*. Są oni raczej nieomyślnie postawionymi znakami w miernie wyprowadzonej formule, a nawet, gdy w finale sztuki zrozpaczona Agnieszka Blizborowa idzie na śmierć, więcej się w niej czuje dialektyki niż uczucia.

No i jeszcze jedno. Życie nasze dzisiejsze tak się wypełniło troskami dnia powszedniego, tak nabrzmiało powagą wstrząsów bytu zbiorowego, niezwykłością przemian, jakie przechodzi ludzkość, że gdy nam na scenie ukazują sztukę, bez przerwy obracającą się w zagadnieniu erotyki — to mimo woli powstaje w nas wrażenie, że ten świat przetrwał pod kloszem przez 25 lat i naiwnie rozgląda się w obecnej rzeczywistości. Oczywiście: głębokie a pełne ognia ujęcie miłości — świeże może być i dziś, jak było nie tylko za czasów Przybyszewskiego, ale i Eurypidesa, ale, jak już powyżej zaznaczyłem, *Niedobrej miłości* brakuje właśnie ognia.

Nowa sztuka p. Nałkowskiej jest do pewnego stopnia znowu „domem kobiet” w tym znaczeniu, że przy świetnie wy-

czuwanych postaciach kobiecych daje figury męskie albo blade, albo takie, którym by do twarzy było w niewieścim stroju. Więc i popis aktorski przypaść musiał w udziale wykonawczyniom, nie wykonawcom.

P. Gorczyńska odtwarzała Renatę Słuczańską. Kilka ostatnich ról tej artystki wysoko ją wynosi w hierarchii kobiecych sił polskiej sceny. Lady z *Miłości i intrygi* sprawiła niespodziankę nawet wielbicielom jej talentu. Postać bałkańskiej żywiłowej dziewczyny z *Żołnierza i bohatera* dowiodła, z jaką swobodą p. Gorczyńska przenieść się potrafi w rejestr charakterystyczny, Renata z *Niedobrej miłości* ukazała nowe oblicze uzdolnień artystki: charakterystyczność wewnętrzną, dar nakładania swoistego koloru na przeżycia odtwarzanej postaci: była w niej *grande amoureuse* połączona z tą kobiecina, o którą sztuce tak idzie.

P. Romanówna nieco może zawiodła w trzecim akcie, gdzie aktorka musi wydobyć z siebie to, czego już brakło u autorki, ale za to dwa poprzednie akty odegrała ślicznie. Trzecia kobieta, powiedzmy: trzeci wariant miłości niewieściej znalazł w p. Andryczównie naprawdę interesującą wykonawczynię. Po męskiej stronie pp. Woskowski, Kreczmar, Socha, Roland i Chmurkowski dzielnie walczyli z biernością swoich ról.

Sztuka miała wyjątkowo wielką ilość prób, co się dodatnio odbiło na naturalności wydobywanych odruchów, tego najtrudniejszego zadania w grze. Nad całością czuwał p. Ryszard Ordyński. Ze wszystkich dotychczas w Warszawie wystawianych przezeń sztuk ta niewątpliwie najbardziej mu się udała.

Zofia Nałkowska, *Niedobra miłość*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Ryszarda Ordyńskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Narodowy, 29 I 1936. „Kurier Warszawski”, 30 I 1936, nr 29.

W przedmowie do *Pierścienia wielkiej damy* Norwid zeznaje, że przyświecały mu dwa cele: 1) stworzyć dla polskiej literatury sceniczny ten rodzaj, który Francuzi nazywają *la haute comédie*, a czego — według autora — brak było u nas, 2) stworzyć nareszcie — bo znowu w polskim piśmiennictwie tego nie widzi — postać o pełnej psychicznie kobiecości.

Nie dane było Norwidowi ujrzeć żadnego swego utworu dramatycznego na scenie. Gdyby był przeszedł przez to doświadczenie, może by dostrzegł, że jego *Pierścieniowi wielkiej damy* brak tego spiętrzenia nurtów uczuciowych, z którego powstają konflikty. To spiętrzenie nurtów następuje w jego utworze dopiero w finale sztuki. Dwa poprzednie akty i pierwsza połowa ostatniego — to ciągle dopiero przygotowanie dramatyczne, to, z czym Moliere załatwia się w ekspozycji sztuki. Definitywną komedią, nawet tak mało konfliktową, jak np. *Mizantrop*, ten utwór Norwidowy nie jest. Nie znaczy to jednak, by *Pierścień wielkiej damy* nie był zarysem i planem sztuki. I to nawet doskonałym.

Mimo że u podstaw *Pierścienia wielkiej damy* spoczęły niewątpliwie osobiste przeżycia Norwida, żadna z figur, nawet najbliższy mu Mak-Yks, nie jest liryczną wypowiedzią; każda ma swoje własne kontury i swój odrębny ton, co dowodzi, że Norwid umiał dramatopisarsko patrzeć na ludzi. Nie mniej dramatopisarskie oblicze ma świat uczuć tych ludzi. Nie mają jeszcze te uczucia odpowiedniego rezonansu scenicznego, zatrzymane jakby pod powierzchnią toczącej się akcji, ale wystarczy przyłożyć ucho do ziemi, a usłyszy się drżenie. W latach, kiedy powstawał *Pierścień wielkiej damy*, smak domagał się bardziej gromkiego, bardziej otwartego wypowiedania się bohaterów, ale dziś, kiedy sala teatralna chce niejako być współautorem, kiedy nam dość

podprowadzania nas pod próg intencji autorskiej — ta wysoce artystyczna dyskrecja Norwida, to niedopowiedzenie, te dialogi, które raczej kryją wewnątrz serc, zamiast je przed nami otwierać, to wessanie uczuć w głąb działających postaci ma niespodziewanie nowożytny, jakby z dziś dnia wyraz.

Komediopisarzem, i to nawet komediopisarzem buffo, jakby to on nazwał, okazał się też Norwid w figurze Durejki. Ten paradny samochwał a równocześnie geszefciarz, ten geszefciarz, a żyjący przekonaniem, że jest idealistą, duszą artystyczną — ten w każdym calu przy tym durejko, a czujący się kimś bliskim Mickiewiczowi z powodu, że i on, Durejko, też „Litwinem” — toć to postać, przy której aż żal zbiera, że nie doczekał się dla siebie samego całej komedii, jak doczekał się Jenialkiewicz czy Łatka, czy Tartuffe.

A te kobiety, dla których, jak to Norwid w przedmowie zapowiada, napisał *Pierścień wielkiej damy*? — Oczywiście, nie rozrosły się aż w takie charaktery, by od nich dopiero zacząć się miała era „pełnej kobiecości” w naszym piśmiennictwie, ale znowu są one, i ta Maria, i ta Magdalena — bardzo dobrym dowcipem komediopisarza.

Magdalenka zakochana w Szelidze, który się znów kocha w Marii. Magdalena jest serdeczną przyjaciółką Marii i wcale dobrym stworzeniem, no ale jakże nie odbić Marii tego mężczyzny, jakże tak nie kierować Szeligą, by mu się Maria wydała śmieszna, jakże go nie zniechęcić do niej? Cała misterna gra kobiecej chytrłości, przy której Magdalena ani na chwilę nie przestaje się czuć przyjaciółką Marii — i nawet ją naprawdę kocha poza tym jednym punktem życiowym. I wszystko to nie z jakichś złych cech charakteru, lecz po prostu z podszeptu płci.

Maria, główna w sztuce postać. Nawierzchnia warstwa charakterystyki niemal farsowa: klasyczny roztrzepaniec

przy ambicjach pedantki. Pod tą krotochwilową barwiczką skóra już szczerze komediowa: autozłudzenie, że wygasły w niej już wszystkie „ziemskie” pożądania, że już chmury sobą przebija, by za życia dostać się do nieba — ale oto spostrzegła, że Magdalena wyciągnęła łapki po Szeligę: Maria go nie kocha, ale jak to może być, by ten niefortunny jej supirant mógł się pocieszyć z inną? jakże to może być, żeby Szeliga przestał być z jej powodu — nieszczęśliwym? Kandydatka do zaziemskich przeznaczeń natychmiast uczuwa się kobietą!

Ale przez tę właśnie postać Marii zapragnął Norwid ukazać całą amplitudę kobiecości, od tego, co niemal śmieszne, do tego, co naprawdę wzniosłe. Taka jak jest ta Maria w finale sztuki, potrafi stać się sercem tak ofiarną, jakim zapewne więcej nie potrafiłby się stać żaden mężczyzna. Oto ten pokłon, jaki Norwid składa przed kobietą „istotną i całą”.

Ukłon, złożony kobiecie i... magnatce. Snobizm arystokratyczny nigdy bodaj nie opuszczał Norwida. Przedraża on i tę komedię. *Pierścień wielkiej damy*. W samym już tytule jakby napomknienie, że wzniosłość Marii wypływa poniekąd i z tego, że jest ona hrabiną Harrys. Arystokratyzm autora ma tu oczywiście zabarwienie głębsze: nie sam tylko tytuł, nie samo li tylko hrabiostwo czyni Marię wielkoduszną — te górne impulsy powstają w niej z kultury uczuć, jakie — zdaniem Norwida — pielęgnować mogą w sobie przede wszystkim warstwy przodujące społeczeństwa.

Arystokratyzm Norwida odbił się zresztą nie tylko na idei utworu. *Pierścienia wielkiej damy*, zwłaszcza aktu drugiego, nie napisałby tak nikt, kto sam nie był salonowcem. Dla nas dziś to już świat legendy, ten świat tak umiejący r o z m a w i a ć, świat tak jednolity w wychowaniu, w obowiązującej erudycji, w wyobrażeniach, w przepisach, regulujących nawet porywy serca. Atmosferę tego świata oddaje Norwid z mniejszym oczywiście komediowym uzdolnieniem

niż np. Słowacki w *Nowej Dejanirze*, ale znajomość umysłowości tego świata jeszcze kompetentniejsza.

Ci, którzy się przyzwyczaili do zawilosci czy wieloznaczności słowa Norwidowego, mogą się czuć zaskoczonymi jasnością stylu *Pierścienia wielkiej damy*. Co prawda i tu samo to słowo „pierścień” ma podwójne bodaj dno znaczenia, bo na cóż by autor w akcie drugim wprowadzał postać majstra ogni sztucznych, który nam wyjaśnia, że w terminologii jego fachu pierścień znaczy to samo co zero, a któż może zaręczyć, że i mistrz ogni sztucznych — to znowu nie przenośnia jakaś? — Takich zagadek nie może oczywiście nie być u autora *Quidam*, ale w porównaniu z jego liryką i epiką ta komedia jest wzorem przejrzystości.

Sprawiedliwość każe przyznać, że do tego uprzystępnienia nam treści w dużym stopniu przyczyniło się wykonanie Reduty. Pp. Osterwa i Limanowski umieli w reżyserii znaleźć klucz do każdej zawilosci, jaka się komuś nastroczyć może przy lekturze *Pierścienia*. Wypracowano starannie intonację, każdy drobiazg w grze aktorów, nadano odpowiednie znaczenie każdej pauzie, nasycono treścią każde ćwierćsłówko.

Ktoś tu może powiedzieć: „ale bo też pracowano nad sztuką przez kilka miesięcy!” Zarzut, który jest pochwałą. Pochwałą zwłaszcza, gdy się weźmie pod uwagę warunki istnienia artystów Reduty. Te kilka miesięcy prób nad *Pierścieniem wielkiej damy* to była przecie wielka ofiara materialna z ich strony. Głodujący w sztuce artysta Mak-Yks, a nie schodzący ani na chwilę ze szczybla swojej godności — to naprawdę symbol naszych „redutowców”. Woleli męczyć się przez pół roku, może nie dojadać, a nie pozwolić sobie na przedstawienie sztuki, które by było urąganiem wielkiego poety imienia.

Nie zawiodło ich to poświęcenie. Jedni lepiej, drudzy w miarę swych sił, ale dali całość, której nie mają powodu się wstydzić. Wnętrza p. Rzeckiego pełne smaku i wyczucia

epoki. Kostiumy starannie pomyślane. W reżyserii (poza tym, co się już powiedziało) — prawdziwie Norwidowski duch i ta prawdziwa doskonałość, która polega na tym, że informacje, pomysły inscenizatora tak przeszły w odruch wykonawcy, że nikt się nie domyśla, że to nie improwizacja tegoż wykonawcy-aktora. Reżyseria, której już nie znać, czyli najistotniejsza reżyseria.

Z wykonawców przede wszystkim zwrócić należy uwagę na p. Wołłejkę. Miał co prawda najwyrazistszą z ról: Duręjkę, ale ileż w nią tchnął życia, jak koncentrował na sobie uwagę. P. Osterwa wagą swego talentu przeniósł ciężar sztuki na postać Szeligi, którą odtwarzał z tą subtelnością, która jakby w puchy obwija słowo poety. Mak-Yksem był p. Wilamowski. Rola, którą by posądzić można, że *Chatterton* de Vigny'ego był jej prototypem, gdyby nie to, że Norwid miał dość własnych głodowych przeżyć na jej stworzenie. Utalentowany artysta, jakim jest p. Wilamowski, miał tylko do przewalczenia swój wewnętrzny wigor, tak spreczny z melancholią Mak-Yksa. Rola hrabiny Harrys niezupełnie leży w jakości talentu p. Marii Potockiej, ale akt III był niewątpliwie jej sukcesem. Inteligentnie, z umiarem, ze smakiem grała p. Parysiewiczówna Magdalenę. Pp. Rowicka, Rostkowska, Bay-Rydzewski, Oranowski, Cornobis, Thiel, Mrozowski, Modrzewski w drobniejszych rolach — bez zarzutu.

A nawet, gdyby się uwadze podsuwał ten lub ów zarzut — to jednak samo zmierzenie sił na zamiary, samą nawet inicjatywę wystawienia *Pierścienia wielkiej damy* już uznać należy za niepowszedni czyn kulturalny, za który by się Reducie należało najwyższe uznanie. A cóż dopiero, gdy inicjatywa uwieńczyła się taką piękną realizacją.

Cyprian Kamil Norwid, *Pierścień wielkiej damy*. Biała tragedia w 3 aktach. Reżyseria Juliusza Osterwy. Dekoracje Stanisława Rzeckiego. Instytut Reduty, 22 III 1936. „Kurier Warszawski”, 6 IV 1936, nr 96.

Teatr Narodowy przez cały sezon dotrzymuje swojego naturalnego obowiązku: wystawiania sztuk polskich. *Pan Damazy*, *Przepióreczka*, spolszczony, nie tylko przetłumaczony *Cyd*, *Wielki Fryderyk*, *Niedobra miłość*, *Spadkobierca*, obecnie *Głupi Jakub*. Gdyby nie ta jedyna w Warszawie scena, to miałoby się wrażenie, że wędrujemy po teatrach buda-peszańskich, wiernych swojej narodowej sztuce: Molnar, Bús-Fekete, Bekeffi równocześnie — a gdzie już nie można wsadzić Węgra, tam się gra Anglika lub Francuza. Niewiele przesadzał Bernard Shaw, gdy w liście do dyrektora Szyfmana pisał: „nie wiem, czy są jeszcze w Polsce jacy autorowie dramatyczni, czy nie pomarli wszyscy z głodu”.

Tymczasem jednak cieszymy się, że w stolicy Polski jest chociaż jedna scena, na którą się łaskawie dopuszcza pisarzy... polskich. Cieszymy się i popierajmy wysiłek dyrekcji wypełnianiem sali Narodowego na przedstawieniach wznowieonego *Głupiego Jakuba*.

Należy się rozsmakować w tej sztuce. Jest ona niewątpliwie gorzka, jeśli ma uśmiech — to bolesny; niewątpliwie nie schlebia naszej chętcie rozrywki w teatrze, ale sztuka wysokogatunkowa i po brzegi wypełniona treścią dusz. Niewiele można widzieć innych komedii, naszych czy obcych, gdzie by w tak doskonałych skrótach ujawniło się to, co by nazwać można ironią szczęścia ludzkiego. Dwie postaci: Szambelan i *arrivistka* Hania, dwa świetnie dobrane przykłady zaprzepaszczenia siebie dla... szczęścia — dojrzone przez Rittnera w przejmującym kontraście i w klasycznie ścisłym konflikcie. Zwłaszcza ten Szambelan: starzec, który życie zmarnował na antypatii do rodzaju ludzkiego i teraz, tuż już przed śmiercią, pragnący odegrać się niewczesną namiętnością do młodej dziewczyny oraz odszukanym w sobie sercem ojcowskim do mniemanego syna — to jest stu-

dium, jakiego Rittnerowi pozazdrościć by mogli najprzedniejsi mistrzowie sceny.

Wznowienie *Głupiego Jakuba* ujrzyć powinniśmy i ze względu na wykonanie. Młody reżyser, p. Wierciński, dowiódł w *Głupim Jakubie*, że potrafi wystawiać sztuki tym najbardziej artystycznym trybem: rzetelną interpretacją intencji autorskich bez żadnej tzw. „nadbudowy inscenizacyjnej”, tj. bez kłusownictwa reżyserskiego. Nic nie poprawiał, nic nie ulepszał w zamiarach Rittnera, czyli nic nie przeinaczał — i okazało się, ile pomysłów scen można wydobyć z utworu.

Szambelana po Kamińskim i Frenklu zagrał p. Junosza-Stępowski. W scenach wyższego ciśnienia uczuciowego artysta jakby nie dowierzał odtwarzanej postaci. Tam, gdzie starcze nerwy Szambelana szaleją: w momencie oświadczenia się Hani — Junosza dał mu raczej jakąś spokojną przytomność kontrahenta. Nie czuło się też, że to piorun wali w tego starca, gdy się dowiaduje, że Jakub nie jest jego synem: Junosza i tu go pokazuje jako naturę kamiennie nieczułą, o grobowo zubożonym sercu. Ale za to — cóż za balzakerski portret we wszystkich szczegółach charakterystycznych! Jeszcze żywy człowiek i jednocześnie już jakaś mara, co przychodzi straszyć w ścianach tego starego feudalnego dworu. Strzyga, pazurami wdarta w swoje worki złota. Dusza obszyta kolczastą skórą jeża, którą się broni od świata, od ludzkich kłamstw, ludzkiego obłudnego przypochlebstwa, ludzkiej interesowności — i ludzkich lepszych uczuć też. A w tym wszystkim fizyczna rasa pana tkwiąca nawet w takim degeneracie, jakiego Junosza w tej roli daje. Wszystko, co ma być ekspozycją postaci — pierwszorzędne!

Jakuba grał p. Hnydziński. Jedna z tych ról, które w sztukach czekają na szczerłość, na pełnię serdeczności, na żywiołową energię odruchów tego sympatycznego artysty. W sztuce Rittnera uczciwość Jakuba jest niejako biologicznym

przejawem jego natury. Nie z zasad, nie z dojrzałego systemu etycznego, lecz z przyrodzonych nakazów jest on chłopakiem do dna prawym — i ten właśnie rys, decydujący w roli, bił z wykonawcy z całą siłą przekonania.

P. Romanówna dała interesującą sylwetę Hani. Może sztucznie ze siebie wydobywać musiała to wszystko, co w tej dziewczynie jest raczej odpychające, ale artystka trudności pokonywała z powodzeniem, a już bez trudu dawała postaci rozpęd witalny, wiosenność i żar miłosny.

Galerii pobocznych figur przewodził p. Maszyński jako zdeklasowany ck. oficer, szwagier-rezydent pana Szambelana, tragicomiczna resztką ludzka; rysowało się to wszystko jasno z doskonale przemyślanej gry p. Maszyńskiego. Oklaski zbierała p. Duleba za nieszczęsną panią porucznikową, dzielącą los mężowskich upokorzeń na łasce Szambelana. Żywą figurkę Doktora stworzył p. Tadeusz Chmielewski, najlepszy może z dotychczasowych u nas wykonawców tej roli. P. Łapiński dał nowy dokument swojej prawdziwej siły komicznej w mikroskopijnym epizodzie „Prezesa”. P. Buczyńska, jak zawsze, niezawodna w humorystyce, tylko o ileż by jeszcze była zabawniejsza, gdyby miała tekst rosyjski.

Wnętrza p. Jarockiego świetne.

Tadeusz Rittner, *Głupi Jakub*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Narodowy, 23 V 1936. „Kurier Warszawski”, 26 V 1936, nr 144.

„DOWÓD OSOBISTY” PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

Dowód osobisty każe przypuszczać, że powstał on znacznie wcześniej od *Powrotu mamy*, a nawet *Egipskiej pszenicy*, tyle tu jeszcze nieporadności dramatopisarskiej i tyle

surowizny myślowej. W *Powrocie mamy* był humor, prawie nigdy nie zawodzący, była finezja obserwacji i dojrzałego człowieka spojrzenie na życie. W *Egipskiej pszenicy* były żywe figury ludzkie ojca i syna. W *Dowodzie osobistym* zaledwie część dowcipów trafia do słuchacza, nie ma ani jednego dramatopisarsko ujętego charakteru, pozostała tylko dość już dziś nudna propaganda swobody życia małżeńskiego, wypowiedziana z ujmującą brawurą pensjonarki.

Sceniczny talent p. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej wywodzi się nie tyle z teatru, ile z kabaretu. Stąd u niej ta skłonność do szafowania grą słów, do szpikowania akcji aforyzmami i dowcipami, luźno związanymi z akcją, do wprowadzania nawet ról, które są tylko sumą „powiedzeń” i niczym niemal więcej. Rasowa humorystyka autorki zapewnia temu kabaretowi niewątpliwy sukces, ale jest to sukces marginesowy. W *Powrocie mamy* mieliśmy już zapanowanie nad tą skłonnością „odśrodkową” — w *Dowodzie osobistym* trzy czwarte aktu środkowego pasożytuje taką komediowością z lewej ręki, to, co zaś ma być grą uczuć, to znów razi jakąś deklamacyjnością i rozgadaniem. Konflikty zagęszczają się dopiero pod koniec sztuki, ale przynoszą tyle panoptycznej sensacji, że wrażeniu naszemu zaczyna być duszno.

Tłem, na którym się rozwija akcja, jest środowisko zubożalej arystokracji. Autorka niewątpliwie chciała powiedzieć coś nowego o „zimnokrwistości” zdegenerowanych rodów i na najrozmaitsze sposoby starała się to pogłębiać, ale jej zamiary utonęły w zdawkowej satyrze, która nie wychodzi poza kopię mnóstwa już z dawna znanych karykaturek.

Nawet Ćwiklińska fenomenalną swoją siłą komiczną nie zdołała uratować martwej figury prababki rodu Zebrzydowieckich. Nie lepiej powiodło się innym artystom, zwłaszcza gdy, jak np. pp. Gorczyńska i Damięcki, musieli zmagać się z zupełnie banalnymi tekstami. Najlepszy skecz miała do wypowiedzenia p. Dulęba i ona też największą stosunkowo budziła zabawę. P. Kościeszanka i p. Ciecierski mieli

za zadanie wygrywać melodię na jednym klawiszu. Starali się udawać, że mają do rozporządzenia całą klawiaturę. Mniejsze role przypadły pp. Fritschemu, Horskiej i Miedzinskiej.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dowód osobisty*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Nowy, 2 X 1936. „Kurier Warszawski”, 3 X 1936, nr 271.

„CYGANERIA WARSZAWSKA” NOWACZYŃSKIEGO

Czy nie swojego własnego życia okres jakiś odtwarza — i czy nie żegna się z tym swoim okresem Nowaczyński w *Cyganerii warszawskiej*? Ludzie i zdarzenia tej komedii mają co prawda zewnętrzny wygląd czasów z połowy XIX stulecia, czasów Włodzimierza Wolskiego, Zmorskiego, Filleborna, Dziekońskiego, po trochu i Norwida (przed jego wyjazdem z Warszawy za granicę), ale ciało i krew dała utworowi znacznie autorowi bliższa i współprzeżyta epoka: lata przybyszewszczyzny. Torsy charakterystyk w *Cyganerii warszawskiej*, komika poszczególnych sylwet, nastroj, niektóre sytuacje, a nawet poszczególne powiedzenia wtoczyły się tu wprost z atmosfery tej cyganerii krakowskiej, której ton nadawał autor *Confiteor*. Nie ma w komedii samego „mistrza” i maga Młodej Polski, ale za to jego „wierni” poprzewcielali się w swoje analogie sprzed kilkadziesiątu lat, w cyganerię warszawską, w której Nowaczyński dopatrywał się tyle wspólnego z hasłami artystycznymi i chaosem pojęć swoich rówieśników: poetów, malarzy, übermenschów i stimmungowców. Myślę, że nawet ten ósmy motyw *Cyganerii*: muzyka Szopena (czy nie odpowiedź na *Fortepian Szopena* Norwida?), ten motyw, który w utworze ma mieć rolę podobną do roli Chochoła z *Wese-*

la — myślę, że i ten motyw zrodził się z autentycznych przeżyć: „Stach” Przybyszewski po którymś tam kieliszku „pralechickiej czystej” wali co siłą na fortepianie poloneza As-dur, a gromada mniej lub więcej w takiej chwili trzeźwych adeptów zasłuchuje się hipnotycznie w objawienie melodii...

Ale *Cyganeria warszawska* powstawała w Nowaczyńskim w latach, kiedy już krytycznym okiem, nawet oskarżycielsko patrzył na minione swoje lata przybyszewszczyzny. Oskarżycielsko — ale czy już do cna bez sentymentu wspomnień? Stąd w komedii ten jakby dwugłos uczuć autorских: rękawica rzucona swojemu pokoleniu artystycznemu i ciepły, nawet serdeczny ton w komice, w jaką przyobleka galerię cyganów, rzekomo warszawskich z 1848 r. Kto wie, czy nie to właśnie pomieszanie uczuć stworzyło największy czar *Cyganerii warszawskiej*, dało jej tę bliskość z autorem, która się i widzowi udziela...

W każdym razie komedia tworzyła się w tym okresie, kiedy dawny hiperesteta z „Życia” krakowskiego przeradzał się już w publicystę, uważnego i gorliwego czytelnika *Myśli nowoczesnego Polaka* *, więc przeciwnika romantyki w polityce i w literaturze, a przy tym, po odbytej podróży do Londynu, zapalonego wielbiciela świata anglosaskiego. Stąd takim anglomanem jest beniaminek autorski w *Cyganerii* — Ryszard, mózg marzący o zaszczepieniu cnót albiońskich na mazowieckiej płonce, *porte-parole* Nowaczyńskiego, grzmiący tyradami o zbawieniu Polski realizmem.

Nie można powiedzieć, by ten pozytywny, te wychowawcze dla słuchacza wypowiedzenia się Ryszarda były najsilniejszą stroną sztuki. Te diatryby mają co prawda ogień i niebывałą siłę werbalną, ale nie wrosły dramatycznie w utwór, więc brzmią mimo wszystko jak Jachowicz dla dorosłych. Nie powiem też, by o trwałości dzieła decydowała zasadni-

* Romana Dmowskiego, wyd. w 1903 r.

cza linia komedii: fatalna miłość bohatera utworu Kamila, bo i ta miłość, i jej rzekomy tragizm, i cała pani Laura, i jej rywalka Miriamka ze Solca — wszystko to zanadto jest blade. Atrakcyjna siła *Cyganerii warszawskiej* spoczywa w czym innym.

Figury drugoplanowe, scenki rodzajowe, język, jakim mówią postaci w sztuce, podpatrzenie umysłowości epoki etc., słowem to, co powinno być tylko tłem, ma tu taką fenomenalną barwistość, wypełnia się taką wprost nieprawdopodobną pomysłowością, jaśniej takim humorem i ma tak niepowstrzymany rozpęd, że nam już zupełnie zbędnymi stają się wszelkie konflikty, wszelaka zwyczajowa „akcja” sztuki, zaśluchujemy się w te pozorne dodatki li tylko — i zaśmiewamy się nimi. Talent Nowaczyńskiego w tych rzeczach ma wartość unikatu: nie było komediopisarza — u nas czy gdzie indziej — który by takimi sposobami umiał swoim utworom zapewniać sukces.

We wzmiance, pisanej pod bezpośrednim wrażeniem wtorkowego przedstawienia, zanotowałem, że najliczniejsze oklaski za swą grę zbierał Węgrzyn, grający filozofa Zenona. Może ktoś powiedzieć, że szarżował — owszem, ale przede wszystkim szarża, karykatura pozostaje w zgodzie z utworem, który się pieni od prześwietnych rysów karykatury, a następnie: klownada Węgrzyna jest tak porywająco zabawna, ma tyle prawdziwej fantazji, tak artystycznie jest zakończona i tyle w niej na dnie jakiejś swoistej poezji, że sama w sobie staje się dziełem sztuki.

Z żarem spełniał p. Brydziński prokurę, udzieloną Ryszardowi przez autora, ale poza tym umiał postaci nadać niezmiernie interesujący charakter i przykuć naszą uwagę do tego „użytecznego”, który wszystkich idealistów dystansuje w ofiarności i w uczuciach przyjaźni. P. Kurnakowicz z humorem traktował wodza cyganerii, Gorgoniusza, Stanisławski był jak z obrazka w roli pułkownika-ziemianina, właściciela Zielonej Rutki. Dużo należnego temperamentu

włożył p. Dominiak w postać Lesława, „wieszczu ludu”. P. Wesołowski dobrze podrysował sylwetę Erazma.

Kamila — jakby młodocianego Norwida w *Cyganerii* — odtwarzał p. Leszczyński. Oczywiście, że grał dobrze, bo dla takiego świetnego artysty to nie dziwota, ale... nieco znudzona jego mina jakby się skarżyła publiczności: „ludzie, od trzydziestu już lat gram amantów, ten Kamil to już tysiąc dwieście czterdziesty czwarty, a dusza mi się rwie do charakterów, do jakiegoś ważniejszego zadania aktorskiego. I prawda: teatry TKKT mają młodych aktorów, ot np. p. Kreczmar, jakby stworzony do Kamila w *Cyganerii*. Używają go na subamantów, rolę prawdziwego amanta dostanie, gdy się już zestarzeje...

Po stronie niewieściej p. Jarszewska dojdzie do należytej kreacji Pulcherii, gdy trema przestanie jej przeszkadzać w nadawaniu swobodniejszych i nieco cieplejszych tonów staropanieńskiej komiki. P. Barszczewska nie zgubiła w grze swej skromnej Różyczki. P. Kajzerówna mile sprezentowała kelnereczkę Klarcie, a p. Żeliska swoją Andzię awanturnicę. Pocięzną Tante Salome grała z dobrym zacięciem p. Kawińska. P. Łapiński miał do zwalczania pamięć o niebyle jakim poprzedniku, bo o Wojdałowiczu w roli kamienicznika Klepackiego — i nie dał się zdystansować wspomnieniom — tak żywy, tak dosadny dał epizod.

P. Balcerkiewiczówna miała nader trudne zadanie. Ta Miriamka to postać, dla której ot np. Erazm gotów się jest zatracić. Postać, która wymaga jakiejś olśniewającej aparycji, pełnej niezwykłości gry, a przy tym postać, bez której — na dobrą sprawę — sztuka by się obeszła. Nie widziałem też nigdzie Miriamki dobrze zagranej.

Na p. Kuncewiczowej mści się to, że gdy rozpoczynała karierę sceniczną, nikt się nie zatroszczył o to, że ma głos nie postawiony. Taki głos w praktyce aktorskiej coraz bardziej wątleje, zamiast się wzmacniać. Laury w *Cyganerii*, chwilami nie było słyhać, choć p. Kuncewiczowa mówiła,

jak to się było można domyślić z ruchu jej warg. Ta rzecz jest jeszcze bodaj do naprawienia, tylko trzeba o tym pomyśleć.

Dekoracje piękne i z sensem scenicznym skomponował prof. Jarocki.

O reżyserii sztuki nie będę się rozwodził, skoro *Cyganerię* reżyserował najbardziej doświadczony praktyk i mistrz: Solski. Nie tyle też pod jego adresem, ile pod adresem kosztorysu inscenizacyjnego chcę zwrócić uwagę na jeden szczegół.

Akt drugi kończy się wodewilowym jakby efektem: dożynkami ze śpiewami i tańcami. Kostiumologia tego obrazu dawała jakby próbki wszystkich etnograficznych strojów naszego kraju. I krakowskie spódnice, i jakaś wilanowska sukmana... Skoro się rzecz dzieje pod Pułtuskim, to bez obrazy ścisłości folkloru można było dać stroje podkurpiowskie, te prześliczne, do dziś jeszcze zachowane stroje, jakie można widzieć na tamtejszych odpustach.

Adolf Nowaczyński, *Cyganeria warszawska*. Sztuka w 4 aktach. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Narodowy, 1 XII 1936. „Kurier Warszawski”, 3 XII 1936, nr 332.

NAJLEPSZY UTWÓR DRAMATYCZNY

Kilkanaście bodaj istnieje u nas nagród dorocznych dla pisarzy, dla artystów w ogóle, dla uczonych. Ufundowana przez p. Władysławę Woytkiewiczową nagroda im. Leona Reynela ma jednak swoją własną wymowę. Gdy wszystkie inne powstały z funduszków skarbu państwa, samorządów czy instytucji, ta jedna, nagroda im. Reynela, była dziełem prywatnej inicjatywy i prywatnej ofiarności. Już tym samym staje się ona uczuciowo droższą dla obdarowanych.

Z entuzjazmu jednostki powstała, tym samym też reprezentuje ta nagroda odpowiednik kulturalny francuskiej nagrody literackiej im. Goncourtów. Taka też i zrosła się już z nagrodą im. Reynela nazwa: polska nagroda Goncourtów.

Spośród innych naszych nagród wyróżnia się ona zdecydowaną konkretnością swojego statutu. W postanowieniach jej nie ma żadnych bocznych wejść, żadnych tzw. „lub” (za najlepszy w danym okresie czasu utwór lub za całokształt działalności itd.) — nagrodę im. Reynela otrzymuje najlepszy utwór dramatyczny, wystawiony w ubiegłych 12 miesiącach na którejkolwiek ze scen warszawskich. Zanotować by może jeszcze trzeba jeden szczegół: jądro „trybunału” konkursowego stanowią autorzy dramatyczni, więc niejako konkurenci przyszłego laureata; konkurenci nie co do nagrody, bo sądzą ci autorzy, którzy w danym sezonie sztuk swoich nie wystawiali, lecz mimo to konkurenci profesjonalni. Razem z prezesem Związku Autorów Dramatycznych reprezentują oni cztery siódme, więc zdecydowaną i wystarczającą dla nagrody większość jury. Pozostałe trzy siódme przypada na jednego krytyka teatralnego i dwu przedstawicieli teatrów. Zespół „orzekający” ściśle więc fachowy.

*

Czy można mówić o fachowości w zjawisku tak nieuchwytnym co do zasad i metod, jakim jest twórczość artystyczna? Jakiś wspólny mianownik fachu można znaleźć dla inklinacji artystycznych, u nas np. tak rozbieżnych, jak sztuka, powiedzmy, Rostworowskiego i Szaniawskiego? Miłaszewskiego i Grubińskiego? Przecież właśnie te tak wybitne różnice zdają się mówić, że każdego z tych autorów „fach” odmienne ma założenia. Tak by się zdawało, ale właśnie tak nie jest.

Gdy się przegląda protokoły narad konkursowych nagro-

dy im. Reynela, uderza fakt — nie spotykany bodaj przy żadnej innej nagrodzie literackiej — że „werdykty” zapadły prawie zawsze znaczną większością głosów, a w latach 1934, 1935 i 1937 (więc w trzech wypadkach na pięć dotychczasowych nagród kolejnych) — nagrodę przyznawano jednomyślnie, wszystkimi głosami jurorów. A np. w tegorocznym składzie sądu tak się złożyło, że nawet reprezentanci krytyki teatralnej i dyrekcji scen: pp. Miłaszewski, Gorczyński i Warnecki, też są przeciw autorami dramatycznymi. Okazuje się więc — i to na wymownym przykładzie nagrody im. Reynela — że przy całej rozbieżności twórczej autorowie dramatyczni mają wspólny język porozumienia w zagadnieniu: co jest prawdziwą sztuką sceniczną, a co tylko jej pozorem...

*

Lato w Nohant p. Jarosława Iwaszkiewicza uzyskało w roku obecnym nagrodę im. Leona Reynela. Fachowa opinia jurorów zesłała się tu z głosem *populi*. Dawno już teatry warszawskie nie miały sztuki polskiej, która by przez tyle wieczorów utrzymywała się na afiszu i którą by tak serdecznie przyjmowano. Chroniczni niezadowoleńcy chcą w nas wmówić, że to tylko temat (Chopin na scenie) daje komedii taką atrakcyjność. Zapominają, że temat to też przeciw składowa część aktu twórczego, bo nie ma takiego tematu, który by dopiero pod tchnieniem talentu nie stał się sztuką.

Lato w Nohant zwyciężyło na całej linii, bo — poza nieuniknionymi w każdym dziele błędami — jest sztuką dobrą, wytworną, umiejacą przykuć uwagę, wywołać wzruszenie. Nagroda słusznie się sztuce należała.

Nagroda ta, jak i sukces teatralny *Lata w Nohant*, zbiegła się z coraz to bardziej rosnącym uznaniem dla twórczości p. Jarosława Iwaszkiewicza. Przez kilkanaście lat przebił się on przez jakieś wewnętrzne zawady swojej indy-

widualności, aż nareszcie w ostatnich swoich dziełach, w tej sztuce z Chopinem, jako bohaterem, w zbiorze nowel *Młyn nad Utratą* stanął wyższy o cały wzrost od Iwaszkiewicza z poprzednich utworów. Piękna dojrzałość duchowa, wykwintny artyzm i pełna wdzięku prostota objawiły się w najnowszym jego dorobku. Piszący te słowa, dotychczas systematycznie cierpki wobec dawniejszych wysień autora *Czerwonych tarcz*, z tym większą radością notuje rzetelne zdołbycze pisarskie p. Jarosława Iwaszkiewicza.

„Kurier Warszawski”, 14 IV 1937, nr 102.

„FREUDA TEORIA SNÓW” CWOJDZIŃSKIEGO

Już wtedy, przed trzydziestu laty, kiedy do nas dotarła Freudowska teoria snu, zastanawiało mnie, że gdyby Przybyszewski miał być cierpliwość dokończyć zaczęte swoje w Berlinie studia medyczne, to kto wie, czy nie on to właśnie, nie Freud, byłby pierwszym twórcą metody psychoanalitycznej. Znana Przybyszewskiego parafraza pierwszego wersetu księgi *Genesis*, słynne i ulubione jego, maniacko nieraz w knajpach nad ranem powtarzane: „Am Anfange war das Geschlecht”, „na początku była płeć” — toż już przecie w załączku ta Freudowska omnipotencja „libido”, ta obszerna teoria o wszechwładzy utajonych w nas popędów seksualnych.

Gdy na wczorajszym w Teatrze Małym przedstawieniu *Freuda teorii snów* padło inne Przybyszewskiego ulubione: „mare tenebrarum”, którym nazywał mroczne a nieobjęte obszary podświadomości, nabrałem przekonania, że i autor tej sztuki, p. Cwojdziniński, potwierdza mój pogląd na Przybyszewskiego, jako prekursora Freuda. Ponieważ jednak prekursor to tylko jakby telefoniczne powiadomienie:

„przyjdzie do was ktoś z ważną nowiną”, więc ostatecznie nie inne, lecz Freuda nazwisko widnieje w tytule najnowszej sztuki p. Cwojdzńskiego.

Sztuka o freudyzmie, o psychoanalizie, o podświadomości, o „libido”, o „kompleksach”, „zaporach” i symbolach, i „cenzurach” snu, słowem o człowieku jako o igrasce nieznanymi sił, tkwiących w piwnicach, w lochach, *in fundo* naszego „ja”. Psychofizjologiczne „mare tenebrarum”, wzięte zresztą na wesoło, przetworzone w szczerą komedię, choć na gruntownych studiach oparte. Więc jakby sceniczna wiedza radosna.

Już w *Teorii Einsteina* pokazał nam p. Cwojdzński, jak można scenę zużytkować dla popularyzowania zdobyczy naukowych. We *Freuda teorii snów* talent p. Cwojdzńskiego stawia dalszy krok naprzód. Oczywiście i tu całość tekstu jest raczej tylko dyskusją, wykładem o freudyzmie, ale ta dyskusja bardzo zręcznie zazębia się o osobiste przeżycia dyskutującej pary, a nawet zmienia ich losy życiowe tak, że Freud koniec końców staje się swatem dwojga ludzi, nie wiedzących przedtem, że kochali się... w swojej podświadomości.

Podziwiać należy dar popularyzacyjny p. Cwojdzńskiego. Bądź co bądź przez całe dwie i pół godziny trwa w teatrze wykład o istocie teorii Freuda i wykład ten ani przez chwilę nie nuży, przeciwnie: coraz to bardziej staje się pasjonujący. Podziwiać należy i komediopisarski temperament autora: z jaką magika zręcznością przetwarza ten wykład na akeję, ile w nią potrafi wrzucić wędek, na które się chwyta nasze rozciekawienie, ile coraz to nowych niespodzianek, ile Scribe'owskich, chciałoby się powiedzieć, wywróceń sytuacji podszewką na wierzch! Jakaż to naprawdę doskonała w komedii chwila, kiedy okazuje się, że teoriami Freuda można udowodnić coś wręcz odwrotnego niż to, co się przez dwa pierwsze akty udowadniało.

Bo też *Freuda teoria snów* nie tylko jest sensownym wy-

kładem psychoanalitycznej metody, ale i satyrą na wszelkich domorosłych freudystów, od których się roi w naszej literaturze i w naszych kawiarniach. Nie doczytało to wszystko starannie Freuda, nie ma dostatecznego przygotowania do naukowego objęcia tych zagadnień, nie zna profreudowskiej krytycznej literatury, gdzie już istotne wartości Freuda odseparowano od jego przesad i seksocentrycznych maniactw, rzucono się na psychoanalizę jako na modnego konika, i nie ma już dziś Moryca, który by się nie obnosił z jakimś swoim kompleksem, i nie ma Melańci, która by nie była „taka podświadoma, że po prostu aż rozkosz”.

Całą tę naszą freudomanię wydrwiwa po drodze trzyaktowa bluetka p. Cwojdziańskiego, w samym dopiero finale czyniąc jeszcze jedną, a już nieco konwencjonalną *volte-face*, przy której się okazuje, że jednakową rację mieli: dyletancki freudysta i antyfreudystka-aktorka, bo jakże inaczej doprowadzić ich do narzeczęńskiego uścisku?...

Autor *Epoki tempa* lubi sobie w swoich sztukach stawiać umyślne utrudnienia kompozycyjne, by pokazać, że nie ma tak zawiłego zadania, którego by nie zdołał rozwiązać. We *Freuda teorii snów* jego egzamin polegał na tym, że poza telefonem, który w dzisiejszych komediach jest tym, czym w starych sztukach bywał monolog i „na stronie” — całość akcji mają rozegrać dwie tylko osoby. Trzyaktowy dialog! Łatwo zrozumieć, jaki ciężar i jaka odpowiedzialność spada na tych dwoje wykonawców. Pp. Romanówna i Maszyński, wspierani reżyserską współpracą p. Wiercińskiego, mogą być dumni ze swoich kreacji. Błysnęli jako dwa pierwszorzędne talenty... prelegenckie (bo i tego od nich sztuka wymaga), nasycali bieg sztuki humorem, dali niezrównany ton naturalności. Brawo!

Antoni Cwojdziański, *Freuda teoria snów*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Teatr Mały, 27 IV 1937. „Kurier Warszawski”, 30 IV 1937, nr 118.

P. Węgierko jako reżyser potrzebuje zwiększonej ilości prób, by mógł dać pełny wyraz swoim inscenizacyjnym zamierzeniom. Nie dlatego, by opieszale jakoby pracował, przeciwnie: siebie i aktorów umie przyprawić o siódmy pot, ale jego system gruntowania na moc każdego momentu akcji, jego dośrubowywanie szczegółów i szczegółików, jego założenie mechanizacyjne, wymaga dłuższego czasu, by gra aktorów mogła się nareszcie zautomatyzować, a potem znów należytej ilości prób, by te automaty nabrały swobody, werwy, fantazji, jak to widzieliśmy np. w *Weselu Figara*.

Cezar i człowiek miał co najwyżej połowę prób, potrzebnych do takiego systemu pracy. Poprzednia w Teatrze Polskim sztuka nie dopisała, nadchodzące upały kasę... mrozą — trzeba się było spieszyć z premierą Nowaczyńskiego, a reżyser wynaturzyć się przecie nie może.

Gdyby to jeszcze wszystkie ważniejsze role grali aktorzy wprawni, doświadczeni, którzy umieją zaimprovizować rolę! Niestety, poza p. Junoszą-Stępowskim, p. Samborskim i p. Buszyńskim reszta obsady powstała pod godziwym skądinąd hasłem: miejsca dla młodych! Sztukę dźwigali więc ci, których na próbie trzeba uczyć nie tylko danej roli, ale i sztuki aktorskiej w ogóle, więc łatwo sobie wyobrazić, ile trudu musiał p. Węgierko włożyć w przygotowanie dzieła — i jak część tylko tego trudu poszła na pożytek *Cezara i człowieka*.

A swoją drogą coś się psuje w państwie aktorskim. Dawniejsze pokolenie nie miało „Pistów”, mniej się wyznawało we wszelkich zagadnieniach naukowo-teatralnych, miało zapewne niższy stopień ogólnego wykształcenia, ale nawet na prowincjonalnych scenach, jeśli aktor miał w roli np. o powiadanie o dworakach Lukrecji Borgii, przerywających uroczystą procesję rzymską, to to było o p o w i a d a

nie: wiedział jakimi środkami retorycznymi wydobyć charakter narracji. Gdy spadało na niego zadanie przedstawić człowieka przerażonego np. tym, że Cezar Borgia wymordował Orsinich, to mieliśmy na scenie człowieka przerażonego; nie powstało by mu w głowie rozsiąść się wtedy wygodnie, flegmatycznie, spokojnie; a jeśli by siadł, to tylko, by zaraz potem nagłym nerwowym ruchem zerwać się, pokazać, że usiedzieć nie może. W dzisiejszych młodych aktorach przepadł gdzieś ten podszept psychologiczny, który artyście na scenie sufluje nieomylną tonu, gestu i ruchu. Czy to przypadkiem nie te nowe, mechanizacyjne metody reżyserskie, nieco tresurę przypominające — czy to nie one zabijają zmysł samodzielności?

Główną rolę kobiecą, Lukrecję Borgia, grała również młoda, a nawet młodzianka artystka: p. Andryczówna. Bogactwo roli przerasta siły tej początkującej bądź co bądź aktorki. Dużo momentów gry pozostało surowych, czuło się też ślady nabywanych od reżysera, jeszcze nie wziętych w siebie tonów — ale i tak p. Andryczówna może mieć upewnienie, że żadna z jej rówieśnic w porównaniu z nią ani do połowy wysokości nie podźwignęłaby tej trudnej roli. Drugą i ostatnią już w sztuce postać niewieścią bardzo udatnie odtworzyła p. Grabowska, trafnie interpretując intencje autorskie.

Męskie role.

Cezarem Borgia był p. Junosza-Stępowski. Nic dziwnego, że na nim przede wszystkim skupiała się uwaga sali. Nieco nonszalancki w stosunku do momentów roli mniej efektywnych, całą energię talentu narzucał scenom decydującym. I tu dopiero pokazywał, co potrafi! Niektóre chwile jego starć z Kopernikiem przypominały legendarnego Bolesława Leszczyńskiego. Hamowana wściekłość, wibrująca pasja, samo już arcypanie spojrzenie, gest suwerena dawały naprawdę wyobrażenie o renesansowym mocarzu.

Sponiewieraną przez autora postać militarysty Michelotta grał p. Samborski. Oczywiście, że wszystko było oddane z artystycznym przemyśleniem i wyraziste. Tyle, że Michelotta powinien grać komik z fizycznymi warunkami p. Samborskiego, wówczas dopiero uwidoczni się sens najważniejszej sceny: opowiadania o zwycięstwach. P. Buszyński z umiarem, w dobrym tonie oddał postać kardynała Farnese, protektora Kopernikowego. Samego Kopernika grał p. Wilamowski. Nie mógł oczywiście przewalczyć bierności roli, ale dobrze wżywał się we wrażeniu widzów wewnętrznym ogniem gry. Pp. Butkiewicz, SolarSKI, Chodecki, Żeleński i w. in. uzupełniali obsadę.

Dekoracje i kostiumy komponowała p. Zofia Węgierkowa. W dekoracjach sal nastąpiła w ostatnich czasach moda na piętra, schody i galerie. Jest w tym pewien zysk dla optyki, dobrze się na nich powodzi pewnym sytuacjom, domagającym się „pustumentu”, ale traci na tym nieraz zwartość akcji. Zanim ktoś zejdzie z piętra, upływa pauza, dobra w gospodarce reżyserskiej, gdy po tej pauzie stać się ma coś ważnego. Ale gdy postać po pauzie powie tylko np. „dzień dobry”, to szkoda było i pięter, i pauzy. Zwłaszcza w sztukach, jak *Cezar i człowiek*, mających przydługie akty — każda sztuczna rozwlekłość staje się psotnicą.

W kostiumologii scenicznej ostatnich czasów nastąpiła znów moda na stylizację. Ubiory renesansowe są tak same z siebie teatralne, że wystarczy żywcem je z Veronese'ów czy Tycjanów kopiować; bez żadnej zmiany. Tylko indywidualizować do figury danego aktora. Tak np. kostiumy p. Junoszy stanowczo go postarzały zamiast go odmładszać.

Adolf Nowaczyński, *Cezar i człowiek*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje i kostiumy Zofii Węgierkowej. Układ muzyczny Karola Stromengera. Tańce w układzie Jadwigi Hryniewieckiej. Teatr Polski, 5 VI 1937. „Kurier Warszawski”, 10 VI 1937, nr 157.

Kolega Godziemba-Wysocki, chodzący pamiętnik czasów Młodej Polski, najlepszy może wśród nas znawca „sekretów laboratoryjnych” Wyspiańskiego i autoryzowany niejako biograf Zapolskiej — dużo mi mówił ciekawostek o genezie *Skiza*. Co to jest ów skiz, o tym mowa w sztuce. Ale dopiero od p. Wysockiego dowiedziałem się, że ten trzyaktowy popis dialektyczny był ulubioną sztuką autorki. Nie tyle przywiązywała wagi do *Tamtego* lub *Moralności pani Dulskiej*, które jej przecie sławę przyniosły, ile właśnie do *Skiza*. Uważała go za swoją sztukę „rokokową”. Dziwne? Wcale nie. Mimo że mamy w *Skizie* figury z początków XX stulecia, ale charakter artystyczny komedii ma istotnie coś z rokoka, może nawet z czasów *Régence*. Ludziom tu tak dosytnie jak za *ancien régime'u* — i akcja sztuki obwija się na wrzecionie... pana Marivaux.

Zapolska — dowiaduję się znowu od Godziemby — miała słabość do sztuki, do atmosfery XVIII wieku. Kto by o to posądził autorkę *Kaśki Kariatydy*, *Małki Szwarcenkopf*, *Pani Dulskiej*, *Panny Maliczewskiej*? — A jednak tak. Z upodobaniem stroiła lalki w kostiumy Louis Seize i pudrowała im peruczki. W jej mieszkaniu lwowskim pełno było tych figurynek, a gdy ją razu pewnego zapytano, skąd w niej ta skłonność, odpowiedziała: — U nas w domu, pod Łuckiem, wisiały w szafach stare rokokowe robrony po prababce. Pamiętam, jak się w nie przebierano na jakiś kulig. Sama nie wiem, dlaczego od tej pory utkwiał we mnie ten moment — i nie potrafię się z nim rozstać.

Zdaje mi się, że tu mamy źródło *Skiza*: liryka wspomnień dziecięcych. Najsilniej u nas działająca wówczas, gdy się zaczynamy starzeć. U wchodzącej już w jesień lat Zapolskiej nawrót myśli i tęsknot za dworem rodzinnym w Kivercach, za czasami, które jeszcze nie przeczuwały póź-

niejszych trosk, szarpanin, wiecznych udręczeń w karierze aktorki i autorki, niezadowolonych, walk, wiecznych w życiu bujnej kobiety zawodów i katastrof... Bez troskie lata dzieciństwa, zaczarowana bajka — właśnie wszystko tak, jak to mamy w bez troskiej, ba! w sybarytyzmu pełnej atmosferze *Skiza*, w zespole ludzi, którzy poza szlagonem Witusiem, wszyscy próżnują, przebierają się, jak na kulig, w rokokowe fraki i robiony — i igraszki miłosne mają za cel istnienia. Nic dziwnego, że Zapolska tę właśnie sztukę, w rodzinnym Wołyniu, jako w swoim właściwym miejscu, widzianą, uważała za najbliższą sobie.

Ale bodaj, że jest jeszcze i drugie źródło. Zapolskiej nie mogło nie korcić, że w rozpoetyzowanej epoce Młodej Polski uchodzi ona za autorkę, która nie umie się wznieść ponad naturalizm, nie mogła nie zapragnąć pokazać, że i ona potrafi wydobyć z siebie biegun przeciwny Dulskim, Maliczewskim, Tuśkom i Żabusiom, że będzie umiała błysnąć intelektualizmem, retoryką, wykwinem. Takim egzaminem miał się stać *Skiz*. Jakże on wypadł? Poezja jest tu dość pretensjonalna, wytworność osób działających może zanadto teatralna, intelektualizm jakby z drugiej ręki, a ludzie, poza żywym młodym szlagonem, przeważnie papierowi. To wszystko wypadło na trójkę, jeśli nie trójkę z minusem, ale za to na piątkę zdała Zapolska ze sceniczności swojego talentu. Napisać trzyaktową sztukę, w której akcja organicznie kończy się już właściwie z aktem pierwszym — i umieć wycisnąć dość soku z pozostałych dwóch, umieć znaleźć dostateczną ilość materiału dla każdej z następnych scen, zrobić to, że nieustanna *k o n w e r s a c j a* staje się jednak komediowym *d z i a ł a n i e m* — i to wszystko przy umyślnym kompozycyjnym obciążeniu: że ani na jedną scenę nie wprowadza się żadnej pomocniczej postaci, że rzecz rozgrywa się między czworgiem tylko figur, z których każda jest równorzędnie główna, utrzymać słuchacza do końca sztuki w niesłabnącym rozciekawieniu — to jest majster-

szytk, jakiego by się tknąć nie mógł nie tylko byle skryba, ale może nawet sam Scribe.

Przedstawienie *Skiza* w Teatrze Nowym było rozkoszne. P. Zelwerowicz jako reżyser czuwał nad każdą sytuacją tak, jakby sztukę pisał był swojego czasu na spółkę z autorką: tak się wczuł we wszystkie intencje Zapolskiej, no i tak pozasłaniał sztuczności tekstu, jeśli nie wszystkie, to ważniejsze przynajmniej. Rolę starzejącej się Lulu grała Ćwiklińska. Tu by właściwie wypadało postawić kropkę, bo ta wiadomość dla publiczności wystarczy. Ale potrzeba wypowiedzenia zachwytu każe dalej pisać. To, że każdy aforyzm, słowo, słówko stawało się u niej biżuterią sztuki aktorskiej, to rzecz sama przez się zrozumiała, ale Ćwiklińska obdarowała rolę i czymś więcej jeszcze: wzruszającym dramatem serca kobiecego, cierpieniem *p r z e g r a n e j*, które się wyrывało spod słów, które nimi wstrząsało i nasycalo je taką głębią, że tej dość cynicznej Lulu przebaczało się jej perwersyjną filozofię erotyczną. P. Różycki jako starzejący się erotoman może najlepszym był ze wszystkich wykonawców tej roli, jakich dotychczas widziałem. P. Wesołowski jako specjalista od amantów papinkowatych, zwycięsko przedziérzgnął się w zdrowego, prostego i „z prosta męskiego” szlagona i nie miał ani jednego odezwania się, którym by sali szczerze nie bawił. P. Świerczewska po sześćnastolatce błysnęła nową rolą, od której rośnie jej kapitał artystyczny. — Sztuka obsadzona, wyreżyserowana i zagrana tak, jak się powinno wystawiać sztuki w mających monopol i suto subwencjonowanych teatrach TKKT. — I są jednak sztuki polskie, mogące liczyć na wielkie powodzenie, nieprawdaż?

Gabriela Zapolska, *Skiz*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Teatr Nowy, 16 X 1937. „Kurier Warszawski”, 20 X 1937, nr 289.

W obfitym składzie guseł aktorskich jest też i taki przesąd, że ilekroć wystawi się *Balladynę*, to „zawsze się coś stanie”. Gdy swojego czasu ten uroczy amant dramatyczny, Seweryn Nowicki, grał Kirkora na swój benefis, przyjaciele wprost drżeli o niego. Było takie przedstawienie w Rozmaitościach, że aktor, ubrany we frak (przez szacunek dla publiczności), odczytywał z egzemplarza ostatnie sceny Skierki, bo wykonawczyni roli gwałtownie zachorowała. Bodaj że na *Balladynie* to Szymanowski, ówczesny reżyser tej sztuki — złamał nogę, co mu zwichnęło całą karierę.

I przy obecnym wznowieniu *Balladyny* nie obeszło się bez przykrego wypadku, a wypadek polega na tym, że... przedstawienie nie udało się. Przedstawienie było nikłe, sztuka w nim jakoś skurczyła się, dochodziła do naszej wrażliwości jakaś onieśmielona, nie w tej tonacji, w jakiej ją napisał Słowacki, jakaś niezorganizowana.

Wypadek tym przykrzejszy, że niespodziewany. Sztukę reżyserował Osterwa, więc co tu gadać: wszyscy wiemy, jaki znakomity reżyser, a do tego jeszcze fantastyczny entuzjasta Słowackiego, więc gwarancja, że w pracę swoją wkładał i talent, i zapał. W obsadzie takie światła aktorskie jak Solski, Irena Solska, Węgrzyn, Leszczyński, z młodych tak zdolni jak fenomenalnie uzdolniona Eichlerówna, Lubieńska, Białoszczyński i nie mniej zdolni w małych rolach. I mimo to! Oczywiście, miało się oderwaną przyjemność, podziwiając kunszt aktorski, czy to Solskiego (pierwszy tu bodaj raz w dziejach *Balladyny* na scenie, rola Pustelnika stała się naprawdę r o l ą), czy Węgrzyna i Leszczyńskiego, którzy Kostryna i Grabca świetnie już grali przed 25 laty, czy naprawdę artystyczne akcenty Solskiej nawet w tak przeciwnej jej talentowi roli, jaką jest Wdowa w *Ballady-*

nie, ale.. Ale całość, ale ogólny ton, ale tragiczność *Ballady*?

Pierwszym nieporozumieniem była już obsada. W wielu rolach zastanawiająco niewłaściwa.

Zacznijmy od bohaterki tytułowej.

Dziś, po kilku latach eksperymentów, rzecz to wiadoma, że p. Eichlerówna jest i będzie znakomitą aktorką komediową. Jedna jej scenka z *Wilków w nocy* warta jest dzieściu jej Judyt. Chciałbym też tu się wytłumaczyć, dlatego uważam, że przede wszystkim to artystka komediowa: dlatego, że talent i inteligencja artystyczna p. Eichlerówny skwapliwie w roli szukają szczegółów, drobiazgów psychologicznych, ciekawostek duchowych etc. — i tym małym rzeczom ludzkim umieją dać prawdziwie interesujące oświetlenie, a często i świetną wyrazistość. Ale to wszystko jest pewnym przeciwieństwem chwytania tonu poezji; wykonawca roli poetyckiej odbywa jakby maratoński bieg, idzie w nim o ten pęd, o pewien szal, o te skrzydła, które nam rosnąć mają w naszym rwaniu się naprzód; nie czas tu na najinteligentniejsze nawet dostrzeganie tego, co po drodze, nie czas na zatrzymywanie się i ukazywanie najbardziej interesujących widoków i widoczków. Gdy *Ballady* p. Eichlerówny zbiera się zamordować Alinę, w grze artystki jest taka drobiazgowa analiza, taki niemal naukowy rozbiór patologii zbrodniarza, że starczy to za wykład psychofizjologii, ale dramatyczność sceny niemal że przepada.

P. Lubieńska bardzo ładnie, z dużym przejęciem, ze znakomitą zrozumieniem odtwarzała Alinę, ale znowu przecie nie ten to tak interesujący finezją talent wskazany jest na granie uosobienia prostoty. To samo mniej więcej należałoby powiedzieć o powierzeniu p. Solskiej roli Wdowy. W roli tej Słowacki wyśpiewywał pean na cześć ludu; wszystko tu ma być jakby zgrzebne, przez rolę musi płynąć serdeczność, porywający wdzięk naiwności — i ta to prostota, ani na chwilę prostotą być nie przestając, rośnie

w tragiczność w finale sztuki. A Solska jest przecie mistrzynią rafinowanych uczuć i kunsztownych konstrukcji aktorskich. A co do tej znowu zgrzebności? Starła się, ile mogła, ale przecież nic na to nie poradzi: wielka dama tkwiła pod zapaskami i katanami rzekomej babiny. Ktoś, co pierwszy raz słuchał w piątek *Balladyny*, przysięgał się, że to jest na pewno jakaś zdetronizowana królowa, jak zdezonizowanym Popielem III jest w sztuce ów Pustelnik...

P. Białoszczyński długie jeszcze lata będzie pokutował za piękny metal swego głosu. Wyzyskując to szlachetne brzmienie jego organu, pchają go w teatrach w amantów i tzw. bohaterów, gdy w talencie p. Białoszczyńskiego tkwi, kto wie, czy nie bardzo dobry aktor charakterystyczny, a nie zaręczylbym, czy nie komik nawet. W usposobieniu artysty jest też pewna refleksja, stateczność, niemal flegmatyczność, no i musi być w *Balladynie* Kirkorem, esencją skrzydlatej porywistości, która by mieczem Zbawcę chciała zbawić na Golgocie.

Poza mylną — zdaniem moim — obsadą, druga pomyłka polegała na pewnym krytycznym ustosunkowaniu się do *Balladyny*. Tutaj można zrozumieć reżysera i wykonawców. Istotnie — dla dzisiejszej naszej wrażliwości jest coś z jednej strony niedociągniętego, a z drugiej coś przesadnego, przejawskrawionego w dramatyczności tego utworu. Pewne sytuacje „nie przechodzą przez gardło” nowoczesnego artysty, pewne słowa rażą. Starano się więc jakoś uowocześnić wewnętrzną strukturę dusz *Balladyny*, połączyć ostrości i nieco fałszywe szekspiryzmy, niewiele też miano wiary w fantastyczny świat sztuki. Ściszano więc Słowackiego; zamiar może i godziwy, ale nie wytrzymał konfrontacji z tekstem; rzecz czasem brzmiała jak komedia, w której ciągle i mimo wszystko oczekujemy na *happy end*.

Rolę Filona pięknie deklamował p. Wyrzykowski, p. Kuncewiczowa uroczco wyglądała jako Goplana, p. Żeliska i Kamieniecka starały się, jak mogły, by w Skierce i Chochliku

dać charakter wizyjny temu rozdwojonemu Pukowi ze *Snu nocy letniej*, p. Stępowski dobrze narysował Kanclerza; artysta to dobrej szkoły mówienia na scenie, więc nie przepadał mu tekst, jak nie przepadał Solskiemu, Węgrzynowi i Leszczyńskiemu, jak w minimalnej rólce Lekarza nie przepadł p. Jarszewskiemu. W niektórych rolach i rólkach już przy drugim zdaniu „kwestii” zapadaliśmy w monotonię. Były też i przykłady — jak to często w wierszu na scenie bywa — deklamacji wprost amatorskiej. Pp.: Strycki, Mariański, Relski, Waroczewski, Jabłoński, Bielecki, Dobrowolski uzupełniali afisz. Sztukę ilustrowała subtelna muzyka Henryka Opieńskiego.

Juliusz Słowacki, *Balladyna*. Tragedia w 12 obrazach. Inscenizacja Ferdynanda Ruszczyca. Reżyseria Juliusza Osterwy. Dekoracje, według planów Ruszczyca, wykonano pod kierunkiem Stanisława Jarockiego. Ilustracja muzyczna Henryka Opieńskiego. Teatr Narodowy, 28 I 1938. „Kurier Warszawski”, 31 I 1938, nr 30.

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

Niemilosierne są te tygodnie, które obecnie przeżywamy! Nie odpoczęły nam jeszcze serca po stracie największego z publicystów polskich *, gdy oto z Krakowa nadeszła wieść o zgonie największego bodaj dramatopisarza polskiego do by dzisiejszej.**

Wszystko jedno zresztą, czy K. H. Rostworowski był największym z dzisiejszych u nas pisarzy sceny czy nie — strata jest największa, jaką mógł ponieść dramat polski. Może ktoś uważać, że inni mają większy artyzm — spory w takiej

* 23 I 1938 zmarł w Warszawie Bolesław Koskowski, od 1906 r. współpracownik „Kuriera Warszawskiego”.

** Rostworowski zmarł w Krakowie 4 II 1938.

materii wiódlbym jałowe. To jest niewątpliwe, że nikt dziś u nas nie miał większego tchu duchowego w dramatopisarstwie.

I to było najważniejsze w twórczości Rostworowskiego.

Bo to, że był znakomitym, to nie tylko jego było własnością. To, że rozporządzał talentem sceniczności wprost zdumiewającym — w tym także może nie był odosobniony. To, że najdrobniejsza rólka w jego dramatach stawała się żywym człowiekiem, że pulsowała w niej krew — to, że patrząc na świat jego postaci scenicznych, doznawało się wrażenia, że mogą zejść spoza rampy i żyć wśród nas, to niewątpliwie dar niepospolity, największym tylko twórcom przynależny, ale i to jeszcze nie było najgłówniejszą mocą Rostworowskiego. Jego mocą, jego znaczeniem, jego doznaną łaską było to: każdy jego utwór, czy to doskonały, czy chybiony nawet, dawał nam znać, że przychodzi z wyżyn.

Nie byłoby w tym nic dziwnego, byłoby to zgodne z regułą, gdyby utwory Rostworowskiego utrzymywały się na jakimś wymagowanym, ponadziemskim terenie. Ale w dramatach autora *Niespodzianki* działo się przecie inaczej. Wszystko, co oddał scenie, było dramatem realistycznym. Nie zmieniała tego ani mowa wiązana, której w większości swoich dzieł używał, ani nawet tematy, które innych autorów wciągają automatycznie w sferę patetyczności. Nawet *Kaligula*, ba! nawet *Judas z Kariothu* twardo stoją na pospolitej ziemi. Tylko, że jedno: każda z postaci Rostworowskiego więcej pod swe stopy zabiera na tej ziemi miejsca niż ludzie powszedni i każda z jego postaci ma ciało, a zwłaszcza nerwy — z ognia uczynione.

Dzieją się w tych dramatach zbrodnie, panoszą się grzechy, znajdziemy u jego ludzi podłość i upadki dusz — a jednak Bóg między nimi chodzi. Najmniejsi moralnie mogą być ludzie w dramatach Rostworowskiego, a przecie wielkim wiewem niosą się te dramaty ku sercom słuchaczy.

Skąd ta tajemnica czy to w *Kaliguli*, czy w *Judaszu*, *Prze-*

prowadzce czy *U mety*? Ten wiew tkwił w ich twórcy, w Rostworowskim jako artyście i w Rostworowskim jako człowieku.

Trzeba go było słyszeć, gdy na czytanych w teatrze próbach swojej sztuki głosił reżyserowi i aktorom słowa swoich natchnień. Każda sylaba stawała się tu wyładowującym się akumulatorem, zdanie przesycalo się bojową energią, a gdy dochodziło do spięć i spiętrzeń akcji, to lawina płomieni szła przez jego głos. I trzeba go było widzieć, gdy czytał swój dramat. Ta szlachetna, od starych Rzymian zapożyczona głowa zastygała w skupieniu, a uniesienie, jak wieniec, kładło mu się na czole. Doznawało się, że całym sobą odchodzi od rzeczywistości, i dopiero gdy skończył, rozglądał się jakby zdziwiony: gdzież ja to jestem — i z tych zdumionych jego oczu szło powiadomienie, że przez godziny lektury przebywał w innych, wyższych światach — w światach jego tworzenia.

Wystarczyło go zresztą znać i w prywatnym życiu. Bez żadnej pozy, z całą naturalnością swego wybuchowego temperamentu, z rwącej potrzeby dusznej umiał przebywać jedynie na jakimś wyższym poziomie myśli i emocji. Spalał się po prostu w troskach o sprawy publiczne, gorzał sumieniem obywatelskim, pożerała go panika, gdy rozpamiętywał jakieś groźne niebezpieczeństwo moralne ludzkości, modlił się szalejącą radością z każdej lepszej o człowieku, o ojczyźnie — wieści. Osobistego życia miał chyba sto razy mniej niż ma każdy z nas. Jego egotyzmem był przede wszystkim Bóg, potem naród i droga, którą ludzkość może podążać ku Królestwu Bożemu na ziemi. To była ta wyżyna, na której stawały kołyski jego poezji.

Ale połowiczny byłby tu jego wizerunek, gdybyśmy nie dodali natychmiast, jak przedziwnie zwyczajnym człowiekiem był ten człowiek z wyżyn. Jego serdeczność przypominała porywy dziecka; prostota Rostworowskiego zaskakiwała tych, którzy go przedtem nie znali. W stosunkach

z ludźmi nie wiedział nic o świetności swoich dzieł, o randze swojej artystycznej, o bogactwie swojej umysłowości: wobec każdego czuł się skromnym i jakby czekającym na oświecenie, co znów opromieniało go niewypowiedzianym wdziękiem towarzyskości, dając jakiś zadziwiający kontrast z czarem i siłą jego rozmowy, z błyskawicami genialnych nieraz jego spostrzeżeń, z nieporównanym darem wypowiedzenia się, z kapitalną plastyką jego polszczyzny, z tą w ogóle niezwykłością osobowości, co znów przed nami stało jako świetliste znaki z tamtych jego wyżyn.

Odszedł od nas pisarz, od którego literatura polska stała się bogatsza o wielki ton — czystsza o tę krystaliczną duszę, w której twórczość się poczyniała.

„Kurier Warszawski”, 5 II 1938, nr 35.

NORWID A TEATR Z POWODU WYDANIA PEŁNEGO ZBIORU DZIEŁ DRAMATYCZNYCH NORWIDA

Czy dramaty Norwida mogą być sceniczne? Gdy się je czyta, wydaje się, że byłoby to niepodobieństwem skupić na nich uwagę tej samej publiczności, która się przyzwyczaiła do dramatów czy komedii komponowanych wedle ustalonych zasad techniki dramatopisarskiej. To normalne dramatopisarstwo ma już umówione wymiary nasileń i opadów akcji, wiadome punkty konfliktów i spiętrzeń psychologicznych, zwyczajowe i wypróbowane koordynaty w swojej scenicznej geometrii wykreślnej. Utwory dramatyczne Norwida żyją poza tą sferą fantazyjnej matematyki. Inne są u niego — wewnętrznym swoim tchem regulowane — crescendo i decrescenda, na czym innym polega u niego

zasada akcji, a konflikty niemal że nie docierają do słów tekstu i do sytuacji dramatycznych — konflikty zawiązują się u Norwida niejako ponad głowami osób działających. Więc czy to starczy za sceniczność?

Odpowiedź byłaby trudna, gdyby nie to, że niektóre z tych utworów spojrzały przecie scenie prosto w oczy. Wystawiony w Reducie pozaprzeszłego sezonu przez Osterwę *Pierścień wielkiej damy* uważać należy za eksperyment ze wszech miar udany. Spośród moich znajomych, którzy tę „białą tragedię” widzieli, nie spotkałem bodaj nikogo, który by ze spektaklu wyszedł rozczarowany. A wysłuchiwałem opinii i takich, dla których Norwid przedtem przedstawiał się jako twórczość raczej obojętna.

Ale przecie nie tylko *Pierścień wielkiej damy* przeszedł przez realizację teatralną. Dwadzieścia kilka lat temu Solski w Krakowie wystawiał *Krakusa*. Byłem przy przygotowywaniu tej sztuki, współpracowałem z reżyserem nad ustaleniem tekstu dla sceny, wiązaniem scen etc., z natury rzeczy więc lepiej od późniejszego w teatrze słuchacza znałem ten utwór — i wydawało mi się wciąż przed premierą, że *Krakus* nie wytrzyma ogniowej próby zetknięcia się z publicznością. Sztuka nie miała hucznego powodzenia, nużyła tych, których nuży poezja w ogóle, ale inni słuchali utworu w skupieniu, nawet z przejęciem. To, co w lekturze wydawało się dygresyjne — to w grze aktorów zestrzelało się z całością.

Dlatego to tak niebezpieczną byłoby rzeczą twierdzić, że nie mają jądra dramatycznego te Norwida utwory, których dotychczas na scenie nie grano. Może mają swoją własną dramatyczność, do żadnej innej niepodobną, ale może to jest też dramatyczność? A może sam ciężar gatunkowy tej poezji starczy za dramatyczność we wrażliwości widza? Dlatego też dziwić się należy, że np. TKKT nie zaryzykowało dotychczas wystawienia *Kleopatry*. Obawa o kasę? Czyżby naprawdę ten wzgląd grał rolę w imprezie, która

pustek w teatrze nie boi się na tyłu słabiznach repertuarowych, importowanych z zagranicy? Przecież już sam trud artystyczny, o ile by był rzetelny i ambitny — sam już trud nad wystawieniem tak niebanalnego dzieła, nad znalezieniem dla niego odpowiedniej metody inscenizacyjnej — byłby ważną pozycją w dziejach polskiego stylu reżyserskiego. Pokazanie zaś tak niecodziennego utworu, choćby finansowo zawiodło, to jednak wzbogacałoby repertuar pod względem moralnym, nasyczałoby ten repertuar na wskroś nowym światłem, a sam temat: Egipt, Juliusz Cezar, Antוניusz, Rzym — uprzystępniałby widowisko i cudzoziemcom, czyniąc spektaklami reprezentacyjnymi wieczory poświęcone *Kleopatrze*.

Oczywiście do dzieła Norwidowego nie można by przystąpić sposobami rutynicznymi: rozpisać role, rozdać je między wykonawców, odstawić pewną ilość prób, premiera, kłapa i do widzenia! Musiałoby się zaprząć do pracy zespołu rozentuzjasmowanych pracowników, którzy by *Kleopatę* traktowali jak swoje własne dzieło. Musiałoby się na próbach analitycznych posiąść Norwida tak, by każde jego słowo nabrało i wagi, i lotu. Musiałoby się stronie plastycznej widowiska znaleźć tę prostotę i monumentalność jednocześnie, którą Norwid miał przed oczami i która też przesycła tekst. A wtedy — kto wie? może, może by się okazało, że *Kleopatra* jest niespodziewanie sztuką atrakcyjną?

TKKT jest instytucją zasobną, korzysta z subwencji, korzysta z opieki osób wysoko postawionych; w koncernie swoim ma dwa, trzy teatry, programowo przeznaczone na zyski materialne — rzeczą więc jest nie tylko zrozumiała, ale poniekąd konieczną, by w tym koncernie jeden z teatrów, Teatr Narodowy, nie liczył się już z alarmami kasowymi, lecz służył takim właśnie wobec kultury ojczystej obowiązkom, jak wystawienie najcelniejszego poematu dramatycznego twórcy tej miary, twórcy tak dziś ważącego na

umysłowości, jak Norwid. Trochę odwagi, panowie! trochę podźwignięcia się w wysiłkach. Wierzajcie mi, że dla polskiej racji artystycznej *Kleopatra* to coś więcej niż *Księżyc w żółtej rzece* czy *Miła rodzinka*.

I znowu mi tylko kilka wierszy druku pozostało... Nie sposób mi tu nawet uzasadnić, dlaczego się tak prawuję, dlaczego się tak pieniaczę o *Kleopatrze*. Nie starczy też miejsca na wspomnienie o innych dramatach Norwida, zebranych i wydanych obecnie przez Zenona Przesmyckiego w dwóch tomach (tom III i IV *Pism dotychczas odszukanych*) *. Więc łaskawość Czytelników zamawiam sobie jeszcze na jeden artykuł.

„Kurier Warszawski”, 22 II 1938, nr 52.

„BUNT ABSALONA” MIŁASZEWSKIEGO

Na afiszu, na programach, pod tytułem dzieła: „dramat w 10 odsłonach”. Jakiż to rzadki dziś gość w teatrze: dramat! Cała niemal inspiracja pisarzy scenicznych ześrodkowała się na komedii. Tak już nieprzerwanie od czasu wojny. Czy dlatego, że właśnie przeżytego przez ludzkość dramatu wojny nie chcemy obrażać dramatyzowaniem prywatnych ludzkich historii? W każdym razie nawet o cierpieniach wojennych pisze się w Europie raczej komedie. Poważne komedie oczywiście, ale bądź co bądź komedie. Nie inaczej rzecz się ma i u nas.

Nie mogło to nie pociągnąć za sobą głębszych skutków. Aktorzy powojenni wiedzą dobrze, jak należy grać komedię

* *Wszystkie pisma Cypriana Norwida do dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Wydanie i nakład Zenona Przesmyckiego. Warszawa 1937—1938.

i ton komediowy już przyrósł do nich. Z gry ich płynie już odruchowo prawda rzeczy powszednich. Ale gdy zajdzie potrzeba oddania prawdy dramatycznej? Starsze pokolenie pamięta Bolesława Leszczyńskiego. Jakież on miał cudowne połączenie patosu z naturalnością, jakąż mową zwyczajną stawało się u niego słowo natchnienie. Oczywiście i dziś mamy artystów, którzy po terenach dramatu chodzą bez stawiania na palcach: Wysocka, Węgrzyn. Tak się pechowo złożyło, że ona i on, mając dla siebie role w *Buncie Absalona*, grają gdzie indziej, nie tu, gdzie grać powinni.

Można by zaryzykować przypuszczenie, że wyłączna uprawa komedii wytworzyła sobie nawet odpowiedni dobór fizyczności aktorskich. Aktor tzw. posągowy zostanie raczej dziś bokserem niżby miał wystąpić na scenę, aktorka o rysach twarzy, jakie widzimy na wyobrażeniach Melpomeny, wyjdzie czym prędzej za mąż, bo cóż po niej w komedii? — To mi się snuło po głowie, gdy w *Buncie Absalona* patrzył na grę uroczej p. Lindorfówny. Ostatnie dwa—trzy lata jej pracy to prawdziwa rozkosz dla miłośników teatru. Talent jej rośnie, bujnieje, pełnieje, zakwita. W *Buncie Absalona* grała Tamarę z głębokim przejęciem, grała serdecznie, dojmująco. Ale sprawa fotogeniczności dramatycznej? W Tamarze się widzi kobietę o jakimś narcotycznie posępnym pięknie, ona już w rysach twarzy musi być jakimś fatum dla zmysłów męskich. Nie zmieni przecie artystka swoich ślicznych, ale pogodnych rysów — nie ma sposobu przywdziać innej twarzy, jak się przywdziewa inny kostium.

Właśnie tu, w *Buncie Absalona*, gdzie każda rola sprowadza się werbalnie do najniezbędniejszego kośćca, sam już wygląd aktora tak jest ważny, bo aparycją swoją wykonawca ma dopowiadać to, czego sobie zaoszczędził tekst. Np. prorok Natan. Gra go p. Brydziński. Czegóż więcej żądać z punktu widzenia afisza? Kogóż z publiczności nie pociągnie na sztukę, gdy w niej gra taki artysta? I nic też

nie można zarzucić grze p. Brydzińskiego. Mówi wiersz świetnie, wnika inteligentnie w każdy odcień roli, w scenie na pustyni, w dialogu z Betsabe kilka zdań wyrzucił z siebie z taką przejmującą mocą, że wstrząsnął teatrem. Ale znowu — ale... Ten Natan, który w dramacie jest głosem samego Boga, znowu wyglądem już musi nas oszalać. Musimy mieć przed oczyma ucieleśnioną ponadludzkość, a w temperamentie postaci musi płynąć szal Izaakowy. Ani mi się śni winić p. Brydzińskiego, że tego w sobie nie miał: aktor nie może w sobie przeobrazić swoich możliwości fizycznych.

Komedia i proza na scenie, przez 20 lat działająca jako norma repertuarowa — nie mogło to się nie odbić na umiejętności mówienia wiersza. Weźmy jako przykład p. Hnydzińskiego. W *Buncie Absalona* był jednym z tych, którzy szczerze weszli w swoją rolę. Wspaniała wykład, w każdym geście właśnie ten hetman Joab, jakiego chce mieć sztuka — wewnętrzne nabrzmienie głosu, z którego bucha furia, czuje się niemal dotykalnie gorącą krew postaci, sam żywioł! No i cóż? Artystę jakby irytuje, że musi mówić wierszem, że trzeba frazę trzymać w rygorze; w dykcji więc nerwowo pośpiech, by pozbyć się ciężaru rytmów i rymów.

Dwie podstawowe role w sztuce, Dawida i Absalona, spoczywały w rękach pp. Białoszczyńskiego i Damięckiego. W swym wołaniu Boga, co jest osnową roli, król Dawid Miłaszewskiego jeżeli nie jest samą ekstazą, to staje się uprzykrzoną dewotką. Żeby to raz nareszcie p. Białoszczyński natrafił na rolę swoją! P. Damięckiego Absalon jest może najlepszą z dotychczasowych jego ról. Sataniczną wiedźmę Michol z wielką starannością odtwarzała p. Broniszówna, a wiersz umie ta utalentowana artystka mówić nie-nagannie. Wiele udatnego wysiłku włożyła p. Macherska w Betsabę, rolę nową w jej repertuarze.

Wszystko to tak, tylko — mówiłem zaś na wstępie, dlaczego — gra naszych artystów czyniła wrażenie raczej wtóru

tej uniesionej melodii, jaką jest dramat Miłaszewskiego. W dramacie wszystko jest wrzątkiem uczuć — jeśli miłość, to już szaleńcza czy potępięcza, jeżeli strach o duszę, to już amplituda między niebem a piekłem, jeżeli grzech, to już beznamiętna zbrodnia i zatracenie się. W wykonaniu sztuki wszystko musi być nastawione na maksymalny ton.

Reżyser, p. Borowski, dał dobre rozplanowanie sytuacji, wiedział też niewątpliwie, jak w ideale powinien brzmieć dramat. Zapewne też nie jego wina, że sztuka nie oddychała tym wielkim tchem, na jaki jej pierś jest skrojona. Mistrz Jarocki musiał mieć duże poczucie sukcesu, gdy teatr rozbrzmiewał spontanicznym entuzjazmem, ujrzawszy majestaticzną noc na pustyni Judzkiej.

Na wety zostawiłem sobie dwie role: Achitofela i Amnona. Izraelski Anatol France w talencie izraelskiego Fouchégo: Achitofel p. Stanisławskiego był arcydziełem roli komediowej, harmonizowanej z dramatem. W mówieniu artysty poznawało się, jakie brylanty wersyfikacji spoczywają w tekście, a jakaż wspaniała jednolitość figury, jak cudownie utrafiiony ton! P. Łuszczewski w Amnonie pokazał znowu, jaka jest temperatura dramatyczna sztuki. O taki właśnie żar w niej idzie, o takie napięcie uczuć, o takie nalektryzowanie scen i dialogów.

Stanisław Miłaszewski, *Bunt Absalona*. Dramat w 10 odsłonach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje i kostiumy Stanisława Jarockiego. Muzyka Jana Maklakiewicza. Teatr Narodowy, 4 III 1938. „Kurier Warszawski”, 9 III 1938, nr 67.

„NOC LISTOPADOWA” WYSPIAŃSKIEGO

Przy realizacji *Nocy listopadowej* rola reżysera przeważa niewątpliwie nad zadaniami wykonawców. Sześćdziesiąt z górą postaci dramatu, więc z natury rzeczy nie może być

większych popisów aktorskich, a do reżysera przecie należy w odpowiedni wyraz złożyć sumę „małych popisów”. Tłumy na scenie, nowa troska reżyserska. No i ta bezdeń fantazji poetyckiej i malarskiej, którą *Noc listopadowa* niesie, a którą najrozmaitszymi sposobami można konkretyzować zależnie od inscenizatora.

Obecne wznowienie *Nocy* daje wyraźne świadectwo, że p. Węgierko głęboko i bardzo indywidualnie przemyślał dzieło, że z entuzjazmem pracę podjął i nie żałował siódmego potu, by stworzyć godne autora widowisko. Są też w jego inscenizacji koncepcje, często śmiałe, nowatorskie i szczęśliwe. Wspomnijmy choćby o momencie „wesela Kory”. Na dawnych przedstawieniach Kory, odchodzącą poświęcić Orkusa, spotykał specjalny orszak, z Hymenem, druchnami etc. P. Węgierko grupę spiskowców spod pomnika Sobieskiego czyni tym Kory orszakiem weselnym — a wybuch powstania jej weselem. Niezupełnie to zgodne z tym, czego pragnął Wyspiański, ale niewątpliwie spleta to dramatycznie Kory z polskimi wydarzeniami dnia 29 listopada 1830 roku i usprawiedliwia ponowne jej ukazanie się na terenie Łazienek w obrazie VIII.

Takich wnikliwych posunięć reżyserskich dałoby się przytoczyć więcej, jak zresztą dałoby się też wytoczyć dość materiału do sporów o te czy inne szczegóły dekoracyjne, kostiumowe czy ściśle już reżyserskie. Przy tym ogromie dobrej woli i pomysłowości, jaki w trud swój włożył nasz pełen talentu artysta, nie bez przykrości też trzeba stwierdzić, że całość widowiska raczej nie dopisała.

Myślę, że da się wysledzić przyczyny.

Pierwsze to to, że Wyspiański wszystkie swoje wielkie wizje widział wykonywane małymi środkami maszyneryjnymi dawnego teatru. I można by powiedzieć, że ten mały teatr stał się składową częścią jego dzieł. Gdy się więc choćby *Noc listopadową* puszcza na rozpęd nowoczesnych urządzeń scenicznych, otrzymuje się jakby inne dzieło. Za-

brzmi to paradoksalnie, ale wydaje mi się, że owe wielkie możliwości teatralne muszą dopiero natrafić na sposób uczynienia tego, co Wyspiański czynił małymi możliwościami. W każdym razie ze wszystkich dotychczasowych inscenizacji *Nocy listopadowej* najpotężniejsze wrażenie wywoływała prapremiera u Solskiego w Krakowie (po 12 próbach) — w skromnym zasobie maszynarii, bez lasu reflektorów, bez sceny obrotowej, ale co prawda z takimi wykonawcami, jak: Solski, Solska, Wysocka, Sosnowski, Weychert (Lelewel), Józef Węgrzyn i wielu innych. Nawet taki obraz, jak np. w Teatrze Rozmaitości, gdzie los ekspresji spoczywał na statystach, przedstawiających „publiczność” — wywoływał wstrząsające wrażenie.

P. Węgierko nie mógł się pogodzić z zasadniczą ideą Wyspiańskiego: tożsamością świata bogów greckich z śmiertelnikami polskimi z 1830 roku. Drażniło go to „za pan brat” Piotra Wysockiego z Palladą, spacerowanie Aresa po ulicach Warszawy itd. Odciął ostrym konturem dziedzinę wizji od rzeczywistości, bogów stale umieszczał nad ludźmi. Nie wyszło to na zdrowie spoistości dramatycznej. Jedna z głównych linii napięcia oddaliła się od akcji; to, co miało być „nad”, stało się marginesem; rdzeń treści zredukował się do szczegółu dekoracyjnego. Scena przecie ma wymowę, gdy Pallas wprost w ucho szepcze Piotrowi Wysockiemu o nieśmiertelności, a co innego wychodzi, gdy te same słowa Pallas wypowiada sobie nie komu, o całe piętro oddalona od wodza spiskowców-podchorążych.

No i ten katastrofalny już na naszych scenach zanik kunsztu deklamacyjnego!

Dobrze mówił wiersz p. Kreczmar, wywoływała wrażenie (zwłaszcza w I obrazie) p. Grabowska jako Nike spod Cheronei; wie, co to jest rytm i rym p. Małyniczówna; rozumiało się, o co idzie w tekście p. Żeleńskiego jako Lelewela, Rolanda jako młodego Gendré'a. Oczywiście trzeba tu też wymienić p. Samborskiego. Ale te zwłaszcza mniejsze

role! Po każdym słowie kropka. Każde nowe słowo zaczynane tak, jak się zaczyna nowe zdanie. Monotonne skandowanie. Chłód w uczuciu. Niemoc sprzęgania się w dialog. I ta zemsta, jaką wywiera niedostateczne postawienie głosów: po kilkunastu zdaniach, domagających się oddechu, panie Niki już chrypły. Tam gdzie tekst prosił się o fortissimo dla ról — przymusowe piano. Dziś rzecz tak się już przedstawia, że trzy czwarte aktorów i aktorek powinno się poddać przymusowemu przeszkoleniu w dykcji i deklamacji. Tylko, czy się dobierze dla nich profesorów-znawców, czy też, jak to w odnośnych instytucjach bywa — profesorów z protekcji?

Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*. 10 scen dramatycznych. Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej. Muzyka Lucjana Marczewskiego. Teatr Polski, 31 III 1938. „Kurier Warszawski”, 2 IV 1938, nr 91.

„DZIEWCZYNA Z LASU” SZANIAWSKIEGO

Swojej glebie przypisani... Nie w prawnym, ale niemal w mistycznym znaczeniu swojej glebie przypisywani bywają ludzie ze sztuk Szaniawskiego. Swojej glebie — w najszerszym znaczeniu słowa oczywiście. W *Moście* taką glebą, rozdawczynią losów będzie rzeka, około której snuje się cały dramat; w *Fortepianie* byt kupiecki, tradycja firmy; w *Adwokacie i różach* patos stanu palestranckiego. — W najnowszym dziele autora *Ptaka* taką glebą duszy będzie nieuchwytna magia lasu, widniejącego nam za oknami pokoju, gdzie się rozgrywają dzieje sztuki.

Las ten działa w sztuce jako konkret i jako symbol. Więc przede wszystkim las w swojej dosłowności. Wedle katastru

rolnego, wedle praw własności i wedle zasad ekonomicznych zwyczajna to część wsi, granicząca z obszarami rolnymi, z siedzibami ludzkimi, a jednak na wskroś odmienny wydobywająca z siebie typ bytu. Niewątpliwie coś bardziej antycznego, a przeto i bardziej pierwotnego od stanu rolnego i od całego ustroju osiadłości ludzkiej, na fakcie pługa ufundowanej. I dziś jeszcze w epoce radia i aeroplanu, znajdzie się chłop, który nie tknie cudzego snopka zboża, ale nie zrozumie, że kradzieżą będzie wyciąć drzewo z cudzego lasu. Bo las jest naprzód Boski, potem „niczyj”. Samą swoją, jeśli nie prawiecznością, to wiekiem dłuższym od wieku ludzkiego — las mówi do niego mową czasów, dawniejszych od pisanych praw i kodeksów. W lesie odnajduje człowiek najstarsze swoje instynkty łowcy i tropiciela. Stary gajowy w sztuce Szaniawskiego nie bez dumy opowiada o swoim zmyśle hiper-Indianina: po śladach stóp ludzkich na śniegu pozna charakter osobnika, który te ślady po sobie pozostawił. Kłusownik Olek po powrocie z kryminału przede wszystkim szuka, skąd by dostać dubeltówki, by na nowo zacząć żyć kłusowniczym procederem, bo wszystkie inne środki egzystencji ma w pogardzie i niczym mu niebezpieczeństwo, bo odkąd las lasem, musieli być kłusownicy i musieli być gajowi, kłusowników wrogowie — i w jego świecie wyobrażeń to też niejako prawo natury, starsze od praw ludzkich.

Łowca — zwierzyna... Tą zwierzyną może być i człowiek. Z jakąż odwieczną łowiecką pasją stary gajowy w sztuce Szaniawskiego przemyśliwa o tym, że nie dziś to jutro odpadnie myszkującego po lasach Olka-kłusownika i rozłoży go na śniegu celnym strzałem. Gdyby tego kryminalistę ujęła policja, stary łowca zamartwiłby się. Policja, sąd, procedura prawna? Niech tam tymi normami żyją ludzie spoza lasu. On sobie nie da odebrać rozkoszy tropienia, wyszukiwania, osaczania upatrzonego celu.

Dramatis persona — las wywołuje też rdzenny konflikt

Dziewczyny z lasu i finalną w sztuce katastrofę. Obywatel ziemski Wielorzecki, postępowy rolnik, nowożytny inżynier-agronom, wzorowy hodowca i nie tyle już „ziemianin”, ile „producent” — i w sferze swoich uczuć chce być człowiekiem *moderne*: za przyszłą towarzyszkę życia obiera sobie nie żadną pannę ze dworu, lecz córkę swojego gajowego, absolwentkę szkoły handlowej. Nie wiedział tylko o jednym: ta Hanka, dziś panna Anna, przed 8 laty była kochanką kłusownika, tego właśnie Olka, który dziś wrócił z kryminału. Uśmiecha jej się kariera dziedziczki, więc spotkawszy się teraz z Olkiem czym prędzej oddała go od siebie, by nic nie stanęło jej na drodze do upragnionej kariery matrymonialnej. Ale... las zawołał!

Las zawołał: gdy oto na uroczyste i hucznie odprawiane zaręczyny Anny z Wielorzeckim wpada gajowy z wiadomością, że nareszcie dopadł Olka i rozłożył go trupem, silniejsza od wszystkich względów i wszystkich życiowych interesów miłość porywa dziewczynę z lasu: z krzykiem przerażenia biegnie do zabitego eks-kochanka! Nie umiała mu być wierną za jego życia — wierną pozostanie jego leśnej śmierci.

Poza tą widomą i uchwytną rzeczywistością, w istności lasu utajaną, przewija się inny jeszcze, symboliczny już aspekt. Ten dramatyczny las Wielorzecki odziedziczył po poprzednich pokoleniach. Po swoich ojcach i naddziadach. Wyrąbali oni wiele innych obszarów drzewnych, by unowocześnić gospodarstwo wiejskie: zamieniać puszcze na rolę. Tylko ten kawał leśny jakoś ocalał. Niejako wbrew logice gospodarczej. Jako rezerwat. A może jako trybut złożony sentymentem dawności?

Nietrudno dostrzec, że autor chce tu powiedzieć: każdy z nas ma w sobie taki niewyrąbany las, resztkę dawności. Wielorzeckiemu się zdaje, że w sobie wyrąbał już wszystkie knieje dawnej ziemiańskości: unowocześnił swój warsztat pracy. Nie ma już dworu, tylko biura producenta rolnego,

„przemysłowy” tryb jego gospodarki zastąpił dawne szlachoństwo, a jednak? Czymże jest ten kuligowy, ostentacyjnie huczny charakter jego zaręczyn, wypełniony rozmyślnym sprowadzeniem na nie jak najbardziej staroświeckich typów okolicznościowych? Czym ten dawnoszlachecki rozmach, jakim chce uczcić najszcześniejszy dzień swego życia? Tłumaczy się przed nami, że dawną wieś chce pokazać przybyłemu z miasta przyjacielowi. Nam się wydaje, że to nieprawda: niewyrąbany las dawności i w nim się odezwał. Zawołał. Zaszumiał...

I może dlatego właśnie — z tym momentem zaszumiałego w duszy Wielorzeckiego lasu jego ziemiańskości, szlacheckości, jaśniepaństwa — może dlatego z tym momentem sztuka łączy i w jedno spaja odezwane się lasu w sercu dziewczyny z lasu. W obojgu równocześnie zawołało przeznaczenie swojej gleby. Pańszczyźniane, powiedziec by można, „przypisanie” do tego, co silniejsze od świadomości, od rozumowych intencji, od interesów, od nabytej kultury i od programów życiowych: las dawności, dziedzictwo psychiczne po przodkach. „To przeszłość tak w każdym z nas woła” — ten wiersz z *Wesela* dźwięczy gdzieś pod skórą najnowszej sztuki Szaniawskiego.

Dziewczyna z lasu wydaje mi się najprostszą, najbardziej jasną ze wszystkich utworów autora *Adwokata i róż.* Akcja nie chowa się pod ziemię, dramatyczność narasta konsekwentnie i przy otwartych drzwiach. Będzie też ona „sztuką dla publiczności” w znacznie większym stopniu niż kilka ostatnich komedii tego najsubtelniejszego z naszych pisarzy scenicznych. Zaświadczyło o tym przyjęcie na premierze: gorące, entuzjastyczne, owacyjne.

Wykonanie komedii w Teatrze Ateneum było przepełnione wyraźną linią demarkacyjną: obok takich mistrzów sztuki aktorskiej, jak Jaracz i Maszyński, którym dzielnie dorównywali pp. Juliusz Łuszczewski i Zygmunt Chmielewski — ciężar niezmiernie trudnej roli tytułowej spadł na

barki p. Bonackiej, artystki niewątpliwie utalentowanej, ale jeszcze niewyrobionej, która mogła dać jedynie blady zarys tego, czym powinna być ta dziewczyna z lasu. Tak samo bezskutecznie borykał się p. Kalinowicz z ciężarem roli kłusownika; epizod, ale wymagający doświadczonego aktora.

W drobnych rólkach spisywali się obrotnie pp. Plesnerówna, Krzemieniecki, Daniłowicz, Borkowski. Reżyseria p. Perzanowskiej finezyjnie odczuwająca styl sztuki. Bardzo dobra dekoracja p. Daszewskiego.

Jerzy Szaniawski, *Dziewczyna z lasu*. Sztuka w 3 aktach. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Teatr Ateneum, 19 I 1939. „Kurier Warszawski”, 21 I 1939, nr 21.

„MIŁOŚĆ CZYSTA U KĄPIELI MORSKICH” NORWIDA
„ODWIEDZINY O ZMROKU” RITTNERA
„CZASU JUTRZENNEGO” CZECHOWICZA

W *Komentarzu* do wystawionych trzech w Teatrze Nowym jednoaktówek dyrektor Horzyca pisze: „Cała nasza literatura »jednoaktowa« jest nie tylko uboga, ale i... nie odkryta. Parę jednoaktowych utworów Wyspiańskiego, *Goście* Przybyszewskiego, sporo jednoaktowych komedii Nowaczyńskiego, *Sąsiadka* Rittnera, Zapolska, jeszcze Tetmajer, jeszcze ktoś — i repertuar wyczerpany.”

W spisie p. Horzycy zostało miejsce na jakiegoś jeszcze k t o s i a. Może dla dwóch, trzech — i repertuar wyczerpany. Naprawdę? A z XVIII wieku Czartoryski, Bohomolec, I. Krasiński? A po nich Fryderyk Skarbek, F r e d r o, Dmuszewski? A Korzeniowski, Jasiński, Chęciński, Kraszewski, Anczyc, Stanisław Bogusławski? Czasu pozytywizmu: B l i z i ń s k i, Zalewski, Lubowski, Bałucki, Szyma-

nowski, Sienkiewicz, Asnyk, Rzętkowski, Gawalewicz, Mellerowa, Jordan, Fredro-syn, Dobrzański. A po nich: Rydel, Perzyński, Szukiewicz, Godziemba-Wysocki, Tatarkiewicz, Gorczyński, Grubiński. — Z pierwszego rzutu pamięci wyliczam, na pewno wiele nazwisk pominąłem; bardzo wielogłowy ten „ktoś jeszcze”, co pisywał jednoaktówki — i przyczyniał się do ubóstwa jednoaktówki naszej literatury dramatycznej, zawierającej takie majstersztyki, jak: *Pan Benet*, *Dwie bliźny*, *Jestem zabójcą*, *Nikt mnie nie zna*, *Dzika różyczka*, *Złoty cielec*, *Z dobrego serca*. Warto by może nawet było „odkryć” tę nieznaną literaturę.

I za prawdziwą zasługę dyr. Horzycy uważać należy, że najnowszym afiszem Teatru Nowego przypomniał publiczności kwitnący niegdyś u nas rodzaj jednoaktówki, tego najkunsztowniejszego gatunku, jaki zna piśmiennictwo sceniczne. Inicjatywa repertuarowa byłaby jeszcze pełniejsza, gdyby nie pewna okoliczność... Oto p. Horzyca postanowił zademonstrować, jak na scenie wyglądają sztuki niesceniczne; może bez intencji z góry powziętych, ale wieczór przybrał za to charakter ekspedycji karnej...

W doborze sztuk kierował się Teatr Nowy kryteriami historyczno-literackimi: obok Norwida z jego bluetką z lat siedemdziesiątych XIX w. Rittnera *Odwiedziny o zmroku* z przełomu na wiek XX, i znowu o trzydzieści lat późniejsza jednoaktówka p. Czechowicza *Czasu jutrzennego*. Symetria chronologiczna nienaganna, ale gdy po Rittnerze, i to początkującym Rittnerze, słucha się p. Czechowicza, powstaje nieodparte wrażenie, że *Czasu jutrzennego*, choć po wielkiej wojnie pisane, jeszcze głębiej niż *Odwiedziny o zmroku* tkwi korzeniami w gustach tzw. „secesji”.

Maeterlinck pomieszany z Boecklinem dał życie dramatyczności secesyjnej. Odnajdziemy tę miksturę i w *Hanusi* Hauptmanna, i w jego *Dzwonie zatopionym*, i w *Pipie tańczącej*, i w niejednej — zwłaszcza polskiej — próbie wyja-

śniania rzeczywistości wizją. Drugim znowu ulubionym instrumentem dramatyczności secesyjnej był tzw. *n a s t r ó j* (Stimmung) zastępujący jawne konflikty. Półmroki, kolorowe światła, mające słuchaczowi dopowiadać „stany dusz” bohatera; w dialogu słowo urwane w połowie, z przeznaczeniem sensu „na dwoje babka wróżyła”. — W dramaciku p. Czechowicza wreszcie te elementy, nie wyłączając nawet boeckliniady, wyczerpują całość akcji. Bardzo być może, że p. Czechowicz w następnych utworach dojdzie do klarowności talentu, na razie jednak przytłacza go pretensjonalność formy tak, że nawet niezupełnie można rozeznaczyć się w intencjach ideowych utworu. Zdaje się, że szło autorowi o pognębienie wyniosłego egotyzmu, jakim chce żyć bohater dramatu; w finale aktu widzimy go jako nawracającego się grzesznika — na próżno byłoby jednak dochodzić, co właściwie go nawróciło, bo przebieg scen, jakie mamy przed oczami, równie dobrze mógł go i utwierdzić w jego antyspołecznym zmyśle...

Odwiedziny o zmroku pochodzą z tych pokładów rozwojowych Rittnera, kiedy ten gorzki kaprys psychoznawczy mógł wyjść spod jego pióra, jak i spod pióra Petra Altenberga, Bahra lub Schnitzlera, któregokolwiek z wiedeńskich „secesjonistów”, kiedy oni byli zbiorowym niejako autorem, zanim Rittner wyrósł ponad nich wszystkich. Autor *Małego domku* wiedział zapewne później, dlaczego nie kwapi się z wystawianiem na scenie tego drobiazgu, dość nikłego pod względem artystycznym, a ryzykownego w smaku moralnym. Ani psychologicznie prawdziwe, ani przyjemne to demonstrowanie „momentu”, kiedy powracający z pogrzebu ukochanej żony człowiek ulega atakowi erotycznemu półzawodowej nie tyle lwicy, ile kocicy. Przez respekt dla niepowszedniego stanowiska Rittnera w piśmiennictwie należało, moim zdaniem, uszanować jego wolę, wedle której nie chciał *Odwiedzin o zmroku* widzieć na scenie.

Wieczór rozpoczyna *Miłość czysta u kąpieli morskich* Norwida. — Scherzo dramatyczne na temat: jak nie na serio na ogół bywa to uczucie, w które tyle tragizmu ludzie wkładają: miłość. Na znacznie trudniejszym przykładzie, bo na *Pierścieniu wielkiej damy* swojego czasu reżyseria Osterwy udowodniła, że choć utwory Norwida nie mają w sobie tej sceniczności, do której przyzwyczailiśmy się, to jednak te „dramaty książkowe” mogą i w teatrze utrzymać nas w napiętej uwadze — trzeba im tylko znaleźć wyraz aktorsko-interpretacyjny. Na wieczorze w Nowym komedijkę Norwida raczej czytano z pamięci niż grano, nie wydobyto należycie kontrapunktu tych kilku r o z m a i t y c h ironii, którymi Norwid patrzy na kwartet swoich bohaterów, wygrano rzecz na jednym klawiszu — i *au ralenti*.

Mniej więcej to samo można powiedzieć o wykonaniu i dwóch pozostałych sztuk, traktowanych jakby na wieczorze recytacyjnym.

Cyprian Kamil Norwid, *Miłość czysta u kąpieli morskich*. Komedia w 1 akcie. — Tadeusz Rittner, *Odwiedziny o zmroku*. Komedia w 1 akcie. — Józef Czechowicz, *Czasu jutrzennego*. Rzecz dramatyczna w 1 akcie. Inscenizacja Wilama Horzycy. Reżyseria Aleksandra Zelwero-wicza. Dekoracje Andrzeja Pronaszki. Teatr Nowy, 4 II 1939. „Kurier Warszawski, 7 II 1939, nr 38.

„OBRONA KSANTYPY” MORSTINA

Tylko filolog mógłby w pełni wykazać, ile trudu badawczego włożył p. L. H. Morstin, by jego *Obrona Ksantypy* jak najwierniejszy zachowała związek z wiadomościami naukowymi o Sokratesie, o Grecji z V wieku przed Chr., o ówczesnych Atenach. Co chwila w dialogu napotyka się

na tę stronę erudycyjną, choć sztuka się nią nie wychwala. Tło nie przytłacza obrazu. Wydaje mi się natomiast, że za dużo tu wysiłku charakteryzacyjnego. Są w komedii całe sceny, które nie tyle nasilają akcję, ile tylko potrzebują daną postać [sic].

Pozwoliłbym też sobie zwrócić uwagę na przerost fragmentów posiłkowych. Na przykład figura niewolnika Sokratesowego Tyreusza. W sposobie myślenia ma on być parodią dialektyki swojego pana-myśliciela. Bardzo dobry pomysł, powiedziałbym też: klasyczny pomysł komediowy, ale p. Morstin czyni zasadniczą pomyłkę: daje nam tę parodię zanim poznajemy Sakratesa i jego sposoby rozumowania — wszystkie więc wstępne sceny Tyreusza przechodzą bez wrażenia. Za dużo tego natręta i w drugim, i w trzecim akcie — w sumie bodaj czy to nie większa rola od samego Sokratesa, a rola kompozycyjnie przecie bierna.

Komedia, jak to już tytuł wskazuje, wzięła sobie za cel obronić Ksantypę. Obronić przed czym? Przed zadawnionymi, na kamień stwardniałymi zarzutami, że była niedobrą żoną. Skoro tu idzie o nią jako o żonę, to dzieło dramatyczne nie ma innego wyjścia, jak tylko konfrontację żony z mężem. Tylko sceny starcia, konfliktu Sokratesa z Ksantypą, mogą dać pole do obronienia Ksantypy. Tylko frontowy atak komediowy unaocznia wartość żony. *Obrona Ksantypy* na ogół unika scen Sokratesa z żoną, przesłuchujemy ich, ale nie mamy nigdy (poza jedną sceną w akcie II) ognia wzajemnie zwalczających się racyj.

Jako główną rację Ksantypy wysuwa komedia różnicę wieku między Sokratesem a żoną — i wszystkie dalsze psychiczne oraz nerwowe u Ksantypy konsekwencje tego... statycznego raczej niż kinetycznego dla niej stanu rzeczy. Różnica wieku mogła istotnie być dość znaczna. Gdy Sokratesa zasądzono na śmierć, miał lat 68; w mowie swojej obrończej wspomina, że synowie jego są nieletni, z tego

wynika, że późno się ożenił; Ksantypa mogła być więc i o 30 lat odeń młodsza, czyli *une femme incomprise*...

Na ten moment natrafiwszy, autor uczuł, że respekt dla Sokratesa nie pozwoli mu pomysłu docisnąć do muru: taki stary mąż, wywołujący słuszne niezadowolenie bujnej żony, zawsze jest dla nas ucieszny i to w stylu libretta do Offenbacha; trzeba zapomnieć, kim był Sokrates, i pojechać aż do krańca komiki. Ani to w guście Morstina, ani niewiele by artystycznego zysku przyczyniło; lekko więc tylko dotknąwszy motywu, starał się go rozprowadzić na boki, co się też najzupełniej sztuce udało.

Kobiecość Ksantypy jest zawiedziona w małżeństwie z Sokratesem; czy jednak Ksantypa-człowiek nie góruje nad Ksantypą-kobietą? Tutaj p. Morstin w szeregu najładniejszych w sztuce scen stawia nam żonę Sokratesową jako postać ujmującą i wzruszającą. Irytuje ją, do pasji ją doprowadza niezaradność męska i niezaradność życiowa mędrca, narzeka na niego, złorzeczy mu, zbiera się uciec odeń — a jednak go kocha. Kocha zapewne jego szlachetność, a może więcej jeszcze to dziecko niewinne, jakim do starości pozostał najmądrzejszy z Ateńczyków.

Obrona Ksantypy chce, by w życiu jej bohaterki zaszedł i taki moment, kiedy poznała się na wielkości Sokratesa. Służą temu artystycznie pomyślane sceny aktu ostatniego, gdzie z entuzjazmu uczniów i wyznawców filozofa nabiera zrozumienia, czym dla ludzkości stać się może ten uciążliwy jej mąż, niedbały ojciec i lada jaki żywiciel rodziny. Przyszła napompowana postanowieniem uczynienia Sokratesowi awantury, jakiej nigdy dotychczas — wiele to powiedziane! — od niej nie zaznał, wychodzi skruszona admiratorka. Jakby zapowiedź, czym dla tej kobieciny stanie się Sokrates po swej wielkodusznej śmierci.

Pomimo tych czy owych wad — pokażcie mi dzieło artystyczne bez wad — *Obrona Ksantypy* będzie udaną pozycją naszej literatury dramatycznej; ujmuje swoją estetycz-

nością, skalą poetycką i inteligentnym wprowadzeniem nas w atmosferę helleńską.

Wykonanie? Miałbym trochę tematu do dyskusji z reżyserem i aktorami. By nie brnąć w szczegóły, zatrzymam się na jednym przykładzie. Oto w akcie trzecim wrogo wobec Sokratesa usposobiona Ksantypa przysłuchuje się rozmowie Agathona z Arystodemosem i z tej rozmowy nabiera przekonania, że jej mąż, to naprawdę wielki człowiek. Pasja, rozżalenie, pretensje roztapiają się w niej w zrodzonym kulcie. Czy ją przeinaczyła zasłyszana treść rozmowy? W drugim akcie komedii poznaliśmy Ksantypę jako umysł niezdolny rozeznąć się w pojęciach, jakie wysuwa rozmowa Agathona z Arystodemosem, więc cóż ją o niezwykłości Sokratesa przekonało? Żar uwielbienia, jaki bije ze słów tej rozmowy, fluid entuzjazmu, jakim obaj są nasyceni. Jeżeli ich w tej scenie nie przedstawimy jako onieprzytomniałych z zachwyty, nie mogących sobie dać rady z porwijącą ich ekstazą, jeśli ich nie będziemy widzieli, jako dwa pomniki, wystawione na chwałę Sokratesa, wówczas cała ta, najważniejsza w sztuce scena przepada, bo przepadają Ksantypie punkty zaczepienia psychicznego. Pan Żeleński jako Arystodemos dobrze pojmował swoją rolę, brakło mu tylko ekspresji wykonania; jego partner zawiódł zupełnie; to, co miało być burzą entuzjazmu, stało się spokojną dyskusją; w p. Modzelewską, jako w Ksantypę, nie uderzyła ani jedna błyskawica, w której by mogła ujrzeć nieznaną jej dotychczas prawdę, gdy więc w następnej chwili widzimy ją jako spokorniałą wobec męża niewolnicę, rozumiemy co prawda, skąd w niej ta przemiana, ale nasze nerwy nie są nerwami Ksantypy, nie czujemy, że i my tak samo zachowalibyśmy się jak ona. A gdy w teatrze, w decydujących chwilach, nie ma takiego zespolenia słuchacza z postacią dramatu, to nie ma i dramatu.

Co prawda i z Ksantypą w tej scenie uczyniono wiele, by przepadł nam postęp jej uczuć. Ksantypa chowa się przed

Agathonem i jego towarzyszem. Schowano ją poniekąd i przed widzem. Najniefortunnieszy pomysł! Przecież to ona, Ksantypa, choć milcząca przez całą scenę, jest najważniejszą tego momentu postacią. Ona ma nam wygrać grę przemian swoich wewnętrznych. Jaki jest Sokrates — i bez tej sceny wiemy, ale jaką chce mieć sztuka Ksantypę, po raz pierwszy przekonaną o jego niezwykłości — to było sensem sceny, a i sensem całej sztuki. Z kąta sceny i w kukki Ksantypa wygrać tego wszystkiego nie może. Wielka szkoda, że staranniej nie przemyślano tej węzłowej sceny. P. Wierciński jest znakomitym reżyserem — jeden dowód więcej, ile niebezpieczeństw czyha w robocie artystycznej na najlepszego nawet artystę.

P. Modzelewska straciła moment, o którym się tak szeroko rozpisałem, ale miała świetne inne sceny. Bogatą w komedii różnorodność elementów psychicznych oddała bez uronienia żadnego z odcieni charakterystyki, a sprzęgła je w sugestywną całość. — Nieco irytujący w sposobie chodzenia, a przez pewne ubóstwo deklamacyjne nie bardzo do tej roli przydatny p. Woszczerowicz inteligentnie jednak odtwarzał gatunek duchowy Sokratesa. — Wieczór dużego sukcesu ma p. Włamowski, jako zakochany w Ksantypie Charmides. Z licznych epizodów wyróżnia się p. Myszkiewicz, jako pełen rzewnej prostoty wieśniak-artysta, podateński garniarz. Dekoracje p. Roszkowskiej bardzo się podobały publiczności; ja osobiście wolę izbę Sokratesa z pierwszych dwóch aktów od rzęsiście oklaskiwanej sali Agathona z aktu ostatniego.

Ludwik Hieronim Morstin, *Obrona Ksantypy*. Komedia w 3 aktach. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje i kostiumy Teresy Roszkowskiej. Teatr Polski, 10 II 1939. „Kurier Warszawski”, 14 II 1939, nr 45.

„WESELE FONSIĄ” RUSZKOWSKIEGO

W „rozumowanym” programie teatralnym, jaki sobie nabymy na przedstawieniach TKKT (miesięcznik „Teatr”), znajdujemy artykuł, usprawiedliwiający wprowadzenie *Wesela Fonsia* na scenę Teatru Narodowego.

Usprawiedliwienie, naszym zdaniem, zgoła zbyteczne. W Teatrze Narodowym ekskuzy wymaga wizyta tej czy owej obcej sztuki miernego pokroju, ale na to mamy odpowiednik Komedii Francuskiej, by z repertuaru rodzimego taka farsa, jaką jest *Wesele Fonsia*, mogła być przypomniana.

Zagadnienie sprowadza się jedynie do pytania: jak trzeba przygotować tę krotchwilę, by się nie czuła zażenowana na pierwszej scenie polskiej?

Wesele Fonsia od dwudziestu lat wykazywało się niezawodnym sukcesem, ilekroć je wznawiano, ale fenomenalne kasy „robiła” nie sztuka, lecz Fertner, stwarzający arcydzieło komiki w roli pisarza prowentowego, Mrozika. Mrozik jest najzabawniejszą figurą w sztuce, ale myślę, że gdyby *Wesele Fonsia* obsadzić Ćwiklińską, Leszczyńskim, Węgrzynem, Zelwerowiczem, Kurnakowiczem, na podrzędniejsze nawet role zużyć żelazną kadrę komików i komiozek, to okazałoby się, że i poza Mrozikiem są w sztuce role — i tylko taka obsada pokazałaby, jak aktorzy potrafią ucieszyć przedstawienie zrobić nawet ze sztuki nikłego kalibru artystycznego. To właśnie byłoby jednym z uzasadnionych powodów wprowadzenia *Wesela Fonsia* do Teatru Narodowego.

Farsa Ruszkowskiego należy do tych teatralnych utworów, które już w ekspozycji stają głową na ziemi i do finału ostatniego aktu nie chcą zmienić pozycji. Ponadto dowcip tu skąpy, dialogi martwe, figury z rekwizytorni teatralnej, więc przed reżyserią staje niewdzięczne i diablo trudne zadanie, jaki by znaleźć ton, który by zachował zaródź klow-

nady, a nie drażnił, boć przecie co innego głupi August w cyrku ukazujący się jedynie w przerwach, a co innego dwudziestu głupich Augustów, narzucających się nam bez przerwy. Tu trzeba wynaleźć jakąś swoją własną naturalność, jakąś estetykę przesady, jakiś wdzięk... bzdury. Jestem upewniony, że p. Borowskiego stać na pełną inwencję w tej mierze, ale musiałby mieć czas na dochodzenie do właściwego tonu, musiałby mieć nieograniczoną ilość prób, z których się rodzi należyta kolorystyka humoru. W trzy tygodnie pozostawione próbom można tylko dojść do gładkiego opowiedzenia tekstu, nie do kształtu, jaki powinny mieć spektakle na pierwszej scenie polskiej.

A z tekstem też osobna sprawa. Jestem przeciwnikiem takiego bezceremonialnego buszowania po starej farsie, jakiego ofiarą padła np. *Jadzia wdowa*, ale nie ulega wątpliwości, że nawet dobra krotochwila sprzed 50 lat wymaga takiej renowacji, jakiej się poddaje stare, wyblakłe, popękane obrazy. Więc i *Wesele Fonsia*, zanim je dostał do ręki reżyser, powinno być po literacku spreparowane (od czegoś kierownicy literaccy TKKT?). Nie do zniesienia jest już dziś np. ten rządca Ogonkowski, który nim się odezwie, już wiemy, że powie „bywałem w Radomiu, Kielcach i Żyrardowie” — i że takiego wesela, jak Fonsiowie, nie widział. Musi mu się jego tekst uśmierzyć, umożliwić go. Wszyscy w ogóle za dużo gadają, a ciągle jedno i to samo. Tę nudę sztuki należy wyrzucić „drzwiami i oknami”, bo inaczej będzie „tragedia”. — Kierownictwo literackie pozostawiło farsę w całej jej gadatliwości, w całym zaśmieceniu dialogowym, ha! nie było nikogo, kto by zauważył, że towarzystwo poustrajane na modę 1886 r., nie może mówić o bojach lwowskich z roku... 1918! Mam wrażenie, że bezsensowna wstawka wkręciła się w tekst przy którymś ze wznowień, kiedy obrona Lwowa stanowiła aktualność — i ten dokument, wątpliwego zresztą smaku, pokutuje w sztuce do dziś dnia.

Jasna rzecz, że w tym składzie okoliczności wykonawcy nie mogą odpowiadać za błady wynik artystyczny. W każdym razie p. Roland zbierał rzesiste oklaski za Fonsia, p. Solarski miał sposobność udowodnić, że dyskretnym traktowaniem roli można osiągnąć co najmniej taki efekt, jak i szarżą, p. Dymsza nie zaprzepścił kapitału komiki, jaką ma Mroziak, p. Łapiński promieniował swoją żywiołową werwą, a pp. Dulęba, Jarszewska, Niwińska, Żeliska, Kański, Krzemiński — w większych rolach nie szczędzili starań i gorliwości.

Ryszard Ruszkowski, *Wesele Fonsia*. Krotchwila w 3 aktach. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Teatr Narodowy, 11 VIII 1939. „Kurier Warszawski”, 14 VIII 1939, nr 223.

O CNOTĘ DOCHODOWĄ

Każdy z nas, jako tako wżyty w rodzimą sztukę teatralną, odruchowo wyczuwa, że gdyby mu zadano pytanie: „Która ze scen polskich jest pierwsza co do znaczenia?” — odpowiedziałby: Teatr Narodowy w Warszawie.

Mogą go prześcignąć w popularności, a czasem i w zasługach artystycznych, inne teatry, czyli inaczej mówiąc: sędziwy senior scen polskich może mieć swoje chwile drzemki, ale to nie zmienia i nie zmieni, nie pomniejsza i nie pomniejszy kapitału jego tradycji. Bądź co bądź, warszawski Teatr Narodowy, nie żadna inna scena w Warszawie i w kraju, poprzez dawne Rozmaitości spleta się z dziejami Wojciecha Bogusławskiego i jest jego spadkobiercą.

Nie więc dziwnego, że Teatr Narodowy obchodzić nas powinien najwięcej. Koło niego skupia się najwięcej do-

brych życzeń i pragnień, by aktywa tradycji zespalały się tu z żywym zawsze blaskiem nieustannego dorobku triumfów. Jak odruchowo czujemy, że jest on pierwszą sceną polską, tak odruchowo chcemy go widzieć idącym na czele życia teatralnego w Polsce. Życzenia i pragnienia tym bliższe możliwości, że z jednej strony Teatr Narodowy rozporządza wcale piękną subwencją miejską (czy nie 250.000 zł rocznie?), a z drugiej strony wchodzi w skład imprezy Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej (TKKT), które rozporządza daleko idącymi zasięgami wpływów moralnych i finansowych — więc *nervus rerum* dość obficie odżywiony?

Może mnie tu spotkać czyjaś uwaga: budżet miasta Warszawy przeznaczają 250.000 zł nie na sam li tylko Teatr Narodowy, lecz na wszystkie teatry, będące własnością miasta, więc poza tym jeszcze na Teatr Letni i Nowy. Niewątpliwie tak się rzecz przedstawia *de iure*, ale czy tak też mamy pojmować moralną rację tej subwencji?

Teatr Letni jest sceną rozrywkową; od dziesiątków lat przyzwyczailiśmy się widzieć tu repertuar fars, które zawsze ściągają większą frekwencję niż repertuar poważny. Trudno by nam się było pogodzić z faktem, że podatki obywateli miasta Warszawy idą m. in. na subwencionowanie zabawy, jaką bądź co bądź jest sztuka w Teatrze Letnim. Zresztą teatr ten pod obecną dyrekcją wykazuje dowodnie, że żadnej subwencji nie potrzebuje, że umie żyć z własnej pomysowości artystycznej i że jego to kasa staje się wujaszkiem z Ameryki dla innych scen TKKT.

Pozostaje sprawa Teatru Nowego. Scena ta nie jest żadną osobą prawną w stosunku do TKKT. Nie ma ona swojego własnego personelu artystycznego ani swojej odrębnej administracji. Jest to przysiółek Teatru Narodowego, z tym samym sołtysem. Wydatki, jakie powstają z powodu istnienia Teatru Nowego, są stosunkowo tak nieznaczne, że dochód kasowy na pewno pokrywa je. Tak więc możemy śmiało

uważać, że subwencja miejska miała i ma na widoku jedynie potrzeby Teatru Narodowego.

Osoby rzekomo dobrze poinformowane twierdzą, że z chwilą, gdy Teatry Miejskie przeszły w imprezę TKKT — owe 250.000 zł idą na potrzeby wszystkich w ogóle scen, którymi zarządza Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej. Muszę przypuszczać, że źle poinformowano osoby dobrze poinformowane. Nadmierną bowiem dowolnością byłoby to ze strony TKKT, by i na Teatr Polski, i na Teatr Mały używano sum, mających swoje konkretne przeznaczenie: Teatr Narodowy. Trudno też przypuszczać, by Zarząd Miasta, wydzierżawiając swoje teatry Towarzystwu KKT, nie zawarował przywilejów pierwszej sceny polskiej. Jeśliby nawet TKKT użył tej subwencji na całość swojej imprezy, to chyba tylko w formie chwilowej jakby pożyczki z fundusów Teatru Narodowego.

Tak czy owak, Teatr Narodowy rozporządza zasiłkiem rocznym 250.000 zł. Ponadto w najbliższym już czasie na stronę dochodową jego budżetu przypadnie czynsz z gmachów okalających teatr ze strony ulicy Wierzbowej i Trębackiej. Chyba co najmniej jakie 100.000 zł rocznie? Razem więc 350.000 zł na dwunastomiesięczną działalność.

Czy to jest dużo, czy mało? Wielu czytelników zaskoczy może wiadomość, że teatr typu Narodowego powinien mieć około 1500 zł wydatków dziennych. To jest tyle, za ile żywić można dziennie trzydziestu wiceministrów w naszym państwie. Razem z „nieprzewidzianymi rozchodami” dochodzi to do 550.000 zł rocznie. Repertuarem wysokiego poziomu nigdy — i bodaj w żadnym społeczeństwie — takiej sumy rocznie od publiczności się nie ściągnie. Takie zdanie musi mieć teoria preliminarzy budżetowych.

Ale też właśnie dlatego, nie dla czego innego, gmina zapatruje Teatr Narodowy pomocą ćwierć miliona złotych; dlatego właśnie, nie dla czego innego, czynsze domów dochodowych i sklepów w gmachu teatrów miejskich powinny

przypaść Teatrowi Narodowemu, by scena ta, nie oglądając się na fluktuację gustów publiczności, mogła kultywować repertuar artystycznie wychowawczy, jak najlepiej przez najlepszych w Polsce aktorów wykonywany. Tego się od pierwszej sceny polskiej wymaga i to się pierwszej scenie polskiej należy.

Trzydziestokilkomilionowy naród i pół tysiąca lat dziejów swojej kultury artystycznej wart jest tego, by w jego kraju istniał choć jeden teatr, do którego widz idzie *à priori* przekonany, że spotka się tam ze sztuką o wysokiej wartości i że żadna niespodzianka w tej mierze nigdy nie spotka go. Dorośliśmy chyba do tego, że na jednej choćby scenie polskiej odbywa się stała i konsekwentna uprawa Szekspira, Moliera, Fredry, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, Blizińskiego, Rostworowskiego, Rittnera, Zapolskiej, Perzyńskiego. Jeżeli ma być dopuszczalny wyjątek, to jak w *Comédie Française*: dla dzisiejszego swojego autora. Nazwa Narodowy obliguje przecie i dotyczy kierunku repertuarowy!

Na to Teatr Narodowy — on, nie inne sceny — ma tak wydatną pomoc materialną. Jemu jednemu wolno, w założeniu już, być teatrem deficytowym. Tylko to założenie trzeba wziąć za punkt wyjścia. Inaczej bowiem wygląda gospodarka artystyczna dyrektora sceny, gdy on wie, że z kasą nie potrzebuje się bezwzględnie liczyć. Nie próbuje on przemycić sztuk wątpliwych co do wartości w złudnej nadziei, że one to ściągną publiczność. Nie spieszy się z próbami, ciągle popędzany „z góry” przypomnieniami. „Jak najprędzej nową premierę!” Może pracować spokojnie, może każdą sztukę doprowadzić do idealnego kształtu w reżyserii i poszczególnych rolach. Wie, że w tym jego teatrze nie o pieniądze idzie sukces, lecz o doskonałość w podaniu sztuki. Wie, że choćby nie tłumy oglądać miały taki spektakl, lecz tylko ograniczona ilość osób, to jednak ci, co jego spektakl widzieli, z rozkoszą w teatrze przebywali.

A właśnie przy takim założeniu i przy takiej metodzie może się zdarzyć przyjemna niespodzianka: sztuka tak świetnie jest przygotowana, że choć obliczona była na deficyt, ściąga nieoczekiwaną ilość spektatorów. No i jedno jeszcze: tylko taki teatr w Warszawie pozwolić sobie może na tzw. zmienny repertuar, tylko taki teatr może co dzień grać inną sztukę. Jakże ważna, nawet już i finansowo rzecz biorąc, jakże ważna sprawa w obliczeniu na publiczność przyjezdną, przez kilka dni goszczącą w Warszawie!

I jakież inna impreza, jeżeli nie TKKT, może sobie pozwolić na taki w założeniu (choć niekoniecznie w skutkach!) deficytowy teatr? Mając do rozporządzenia pięć scen, TKKT na czterech może sobie uprawiać politykę wyłącznie kasową. Niechże nam zostawi jedną scenę: Teatr Narodowy, dla celów wyłącznie artystyczno-wychowawczych. Niechże na czterech scenach wśród TKKT wyklada się po prostu: Towarzystwo Krzepienia Kasy Teatralnej, a w Narodowym niech już naprawdę będzie krzewienie kultury. Osobiście jestem pewien, że już pierwsze zamykanie bilansu zdziwi pp. akcjonariuszy: Jak nam się ta cnota i pieniądze opłacała!

Nie wątpię, że taki wynik zachęci do wytrwania w cnoście...

„Kronika Polski i Świata” 1938, nr 14.

WYNARODOWIONY REPERTUAR W TEATRACH POLSKICH

Od 1 kwietnia 1937 r. do 1 kwietnia 1938 r. teatry warszawskie wystawiły 10 nowości autorów polskich. Rok wcześniej w tych samych miesiącach liczba była jeszcze drastyczniejsza: cztery sztuki!!!

Przez dwa lata, od dn. 1 kwietnia 1936 r. do dnia 1 kwie-

tnia 1938 r. Warszawa poznała 14 nowych dzieł dzisiejszej polskiej twórczości dramatopisarskiej. Uprzytomnijmy sobie teraz, ile mamy scen dramatycznych w stolicy: 1) Teatr Narodowy, 2) Teatr Nowy, 3) Teatr Letni, 4) Teatr Polski, 5) Teatr Mały, 6) Teatr Ateneum, 7) Teatr Kameralny, 8) Teatr Malickiej. — Osiem teatrów wystawiło 14 nowych sztuk rodzimej produkcji artystycznej. Niecała jedna sztuka rocznie przypada na jedną scenę!

Gdybyśmy te cyfry statystycznie przytoczyli jakimukolwiek autorowi dramatycznemu, krytykowi lub dyrektorowi teatru Niemcowi, Anglikowi a zwłaszcza Francuzowi, pierwszą jego reakcją byłoby zapewne zwrócenie się do nas z pytaniem:

— W jakimże języku grywa te osiem scen warszawskich?

Pytanie byłoby zupełnie naturalne, bo dla biegu myśli cywilizowanego człowieka jest rzeczą wprost niepojętą, by sceny w mowie polskiej wypowiadające się nie miały za naczelny punkt swego programu uwzględnić twórczości polskiej.

Zdaję sobie sprawę, że w kłopotliwej jestem sytuacji, gdy poruszam tę sprawę: sam jestem autorem dramatycznym — i może ktoś powziąć podejrzenie, że interes prowadzi moją argumentacją. By wszelkie w tej mierze wątpliwości przeciąć, stwierdzam, że osobiście nie mogę żywić najmniejszych pretensyj do scen warszawskich: z jedenastu sztuk, jakie napisałem czy skleciłem, tylko jedną mi odrzucono; odmowy tej doznałem od przyjaciela: Stanisława Miłaszewskiego, gdy był on kierownikiem literackim Teatru Narodowego — i cała słuszność była po jego stronie; wszystkie inne moje komedie wystawiono, nie zawsze nawet potrzebnie, więc o subiektywnym u mnie pesymizmie nie może być mowy. Jeżeli upominam się o żywsze uwzględnienie sztuk polskich, to jedynie z głębokiego przekonania, że przewaga cudzoziemszczyzny w repertuarze jest dotkliwą obrazą pojęć o kulturze narodowej.

Jesteśmy świadkami, że na 150 (mniej więcej) premier, jakie dano przez dwa lata w tych ośmiu teatrach *, tylko 14 poświęcono nowościom polskim. Stan niewątpliwie chorobliwy. Starajmy się postawić diagnozę. Gdzie szukać źródła niedomagań? Może dzisiejsi autorowie nasi po prostu przestali pisać?

Istotnie Szaniawski zamilkł. Grubińskiego od czterech lat nie widzimy na scenie — może nic nie napisał? Tyle płodny Kiedrzyński — zaniemówił. Kawecki, autor *Dramatu Kaliny i Szkoły*, przechodzi w zapomnienie. Nie daje znaku życia Fijałkowski, autor tegiej komedii *Pan poseł*.

Przeprowadziliśmy prywatną ankietę. Cóż się okazuje?

Grubiński ma dawno napisaną sztukę, tylko teatry jej grać nie chcą. Kiedrzyńskiemu odrzucono kolejno trzy sztuki! Szaniawski poniechał twórczości zniechęcony sposobem postępowania teatrów wobec jego dzieł.

Czytelnikowi, dalekiemu od tych spraw, może być niezrozumiałe określenie: postępowanie teatrów? Jakież to znowu może być postępowanie? Postaram się to wyjaśnić na przykładach:

1. Oto np. żyjący autor z gazet dowiaduje się, że jeden z teatrów wznawia jego sztukę, daje jej obsadę, nie zasięgając opinii autora, czy mu ta obsada dogadza; obsada okazuje się fatalna, sztukę grają tak, że powstaje jakaś niemal parodia, a krytyka, nie orientująca się, w czym tu winien autor, a w czym teatr — cały parodystyczny wyraz spektaklu bierze za dzieło autora i jak najujemniej o nim się wyraża.

2. Ponieważ mam upoważnienie autora, więc już — *relata refero* — podaję fakt z jego imieniem i tytułem sztuki:

P. J.A.Hertz złożył swój utwór *Jastrząb wśród gołębi* jednemu z teatrów TKKT. Ostateczna decyzja zależała od

* Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam, że premierą nazywam tu i każde wznowienie — i że w tych 150 premierach bywały wznowienia dawnych sztuk polskich. (*Przyp. autora*).

jednego z dwóch współdyrektorów. Współdyrektor ten po trzech miesiącach namysłu zażądał od autora pewnych przeróbek. P. Hertz dokonał ich i wręczył egzemplarz teatrowi. Przez następne trzy miesiące od daty ponownego otrzymania sztuki tenże współdyrektor nie znalazł tyle wolnego czasu, by zapoznać się z przeróbką — i dopiero kierownik literacki rozstrzygnął sprawę wyrokiem, że *Jastrząb* nie nadaje się do wystawienia. Przez sześć miesięcy pozwolono sobie trzymać bez ostatecznej decyzji autora, którego sztukami (choćby *Młodym lasem*) tenże teatr pożywnie się karmił. Tak wzgardliwie traktuje się autora, dla którego powinno się mieć długi wdzięczności. — Tak lekceważąco postąpiło się względem tamtego (przy wznowieniu jego sztuki bez jego wiedzy i przy wznowieniu z najniewłaściwszą obsadą). A proszę mi wierzyć, że tamten jest jednym z najznakomitszych polskich komediopisarzy, tłumaczony na obce języki i grany na obcych scenach. Jakiegoż przyjęcia mogą oczekiwać pisarze nie tak wysokiej rangi?

Oto jest atmosfera, którą każą oddychać organizacjom dramatopisarstwu — organizacjom, z natury swej pomagającym się życzliwości, zachęty, opieki, a nawet ciągłego współżycia teatru z ich produkcją. Niechęć, biurokratyczna oschłość gdzie indziej, na stanowiskach kierowników literackich ludzie, którzy w działach swoich nie tają przekonania o nicości dramatopisarstwa rodzimego, jawne gdzie indziej znikanie polskich sztuk — to jest w Warszawie współżycie z autorem polskim! Oto przyczyny, dla których nie może się zmusić Szaniawski do pisania na scenę. Oto przyczyny, dla których inni komediopisarze wołają szukać posad po biurach, niż odetchnąć taką atmosferą.

Ale zdarzają się charaktery bardziej odporne. Przystosowują się do życzliwej czy nawet nieżyczliwej neutralności. Piszą. Nic dziwnego. Dla niejednego autora dramatycznego — u nas czy za granicą — taniemy ze sztuk są wyłącz-

nym źródłem zarobków. Ale gdyby nawet nie ten wzgląd, pcha ich do pisania mus wewnętrzny, tj. 75 proc. siły motorycznej całego piśmiennictwa, jakie zna cywilizacja. Piszą z jakim rezultatem? Było o tym powyżej: Grubiński, Kiedrzyński...

Odrzucono im ich sztuki. Oczywiście TKKT, opierając się na referacie „odnośnego” kierownika literackiego za numerem takim a takim („z mojej kancelarii nie wychodzi bez numeru”, mawiał już Jeniakiewicz), może powiedzieć, że sztuki ich były nieudane. Koniec. *Causa finita*. Tylko czy na słowo mamy uwierzyć, że tak znowu słaba mogła być komedia np. Grubińskiego, który niedawno w Anglii otrzymał trzecią nagrodę na międzynarodowym konkursie dramatycznym? — Czy tak zramolał, tak n a r a z stracił talent Kiedrzyński, którego k a ż d a, bez wyjątku k a ż d a z dwudziestu poprzednich komedyj cieszyła się wyjątkowym powodzeniem? Ba! Żeby to jedną mu tylko sztukę odrzucono, ale odrzucono mu podobno po kolei trzy! Naprawdę żadna z tych trzech sztuk nie dorasta do tamtych poprzednich, które z otwartymi rękoma przyjmowano w teatrach, zanim teatry te nie przeszły pod zarząd TKKT?

Ale chcemy wierzyć, że istotnie i *Lola Monthez* Grubińskiego, i trzy sztuki Kiedrzyńskiego są istotnie słabe z punktu widzenia wymagań artystycznych TKKT. Tylko przyklasnąć postulatowi teatrów. Dbałość o wysoki poziom repertuaru, o należytą strawę duchową dla publiczności etc. etc. — brawo! bravissimo! — Tylko jedno: dla czego teatry warszawskie tej słusznie wysokiej miary nie stosują do sztuk o b c y h? Czy taka *Mała Dorrit*, *Serce*, *Rodzinka*, *Trzy asy i jedna dama*, *Asmodeusz* — to jakież arcydzieła w porównaniu z bieżącą twórczością własną? Skąd te dwa sita: bardzo gęste dla zboża własnego i mocno dziurawe dla cudzoziemskiego? Przy najlepszym nakładzie wiary w bezstronność pp. dyrektorów, nie sposób oprzeć się podejrzeniu, że względem dramaturgii polskiego

stosuje się jakąś niechęć. Daj Boże, żeby to była niechęć tylko podświadoma.

Za plecami wszystkich tych moich wywodów — wiem to — czai się pewne niedopowiedzenie. Niechże ono wejdzie w stan d o p o w i e d z e n i a.

Teatr jest instytucją artystyczną, ale jest też przedsiębiorstwem gospodarczym. Dyrektor teatru ma na głowie los setki pracowników i nie wolno mu też zapominać o kasie. Ani na chwilę też nie posądzamy TKKT, by kryteria kasowe były dla niego sprawą uboczną. Tym bardziej kwestię drugorzędną nie mogą te kryteria być dla pomniejszych teatrów, nie mających tak olbrzymich subwencji, jakie ma TKKT. Może więc względy finansowe kazały teatrom unikać sztuk polskich? Właśnie, że nie.

Z księgami buchalteryjnymi teatrów w rękę podejmuję się wykazać, że wystawiona porządnie sztuka polska nie przynosi przeciętnie mniej niż sztuka pisarza zagranicznego. Pesymistycznie nawet na rzecz patrząc, można stwierdzić, że twórczość polska na ogół cieszy się większą frekwencją niż sztuka obca. Dlaczegoż więc teatry ryzykują klępkę byle *Rodzinki* angielskiej, a tak się zaślaniają możliwością niepowodzenia Kiedrzyńskiego?

Znam osoby, tak samo jak ja bezinteresownie zatroskane o to wynaradawianie repertuaru w teatrach polskich — i osoby te wyrażają przypuszczenie, że obce sztuki faworyzowane są z prostej przyczyny: autorowi obcemu płaci się 5—6 proc. tantiemy, a polskiemu 10 proc. Cztery procent oszczędności. *Business is business.*

Osobiście nie wierzę, by teatry polskie kierowały się tak krótkowzroczną polityką gospodarczą, ale mimo to skłonny jestem przypuszczać, że gdyby sztuka zagraniczna była o jakieś 10 proc. kosztowniejsza od polskiej, to dyrekcje teatrów nabrałyby smaku do autorów polskich... Hasło unarodowienia repertuaru zyskałoby na entuzjazmie w kancelariach repertuarowych.

I nie trzeba doprowadzić do tego, by sztuka obca kosztowała drożej. Wystarczyłaby ustawa czy rozporządzenie ministerialne, że od każdej sztuki zagranicznej teatr opłaca odpowiedni podatek.

Czy by w tym było coś zdrożnego? Jeżeli krajowe wytwory materialne korzystają z dobrodziejstw cła ochronnego, to w imię jakiej zasady wytwory wysiłku umysłowego mają być kopciuszkiem?

„Kronika Polski i Świata” 1938, nr 21.

PRZED SEZONEM TEATRALNYM KOSZTY HANDLOWE NIEKOMPETENCJI

Z dniem 1 września rozpoczyna się w teatrach nowy sezon. Jesteśmy więc dziś w okresie bilansowym. Salda, zyski, straty, pasywa, aktywa, „ma”, „winien”; *credit, debet*. Jako krytykowi teatralnemu należałoby mi się zająć bilansem artystycznym scen polskich, pozwólcie mi jednak, że tym razem potraktuję teatry jako zjawisko gospodarcze. W tej dziedzinie bowiem największe panują nieporozumienia, gdy się rozważa sprawy teatralne.

Nieustannie się u nas płacze przekonanie, że teatry przechodzą kryzys finansowy, że wykazują niedobór. Może. Ale za niedobór, za deficyty odpowiadać może zarówno niedostateczny dochód, jak i nadmierny rozchód. Sprawa dzisiejszych dochodów teatralnych...

Do najpociesniejszych iluzyj należy przekonanie, że dawniej publiczność gęściej napełniała teatr niż dziś. Przed dwudziestu kilku laty przeglądałem wykazy kasowe Teatru Rozmaitości z okresu Żółkowskiego i Królikowskiego, więc z epoki największej atrakcji tego teatru: przeciętna kasowa

wahała się między 200—300 rublami dziennie. Zważywszy okoliczność, że wówczas na przedstawieniu z asami trupy samo f e u — nie licząc budżetu stałych gaź — czasem do stu rubli dochodziło, otrzymamy obraz wcale skromnego brutta. Komplet Rozmaitości wynosił plus minus 700 rubli. Przeciętny dochód stanowił więc około 40 proc. maksymalnej możliwości dochodów. Stan dokładnie taki sam, jakim się dziś teatry mogą wykazać przy sztuce o sukcesie lekko ponad-średnim.

Kryzys, publiczność stroni od teatrów, przemożna konkurencja kina, upadek interesów teatralnych, katastrofa o przyczynach strukturalnych, więc nie dająca nadziei na poprawę etc., etc. Jakież objawy powinny towarzyszyć podobnemu stanowi rzeczy? Likwidacja poszczególnych scen — to chyba najnaturalniejsze. Tymczasem cóż widzimy? Liczba teatrów w Warszawie stale wzrasta. Od września br. powstaje nowa scena, jako dramatyczna filia Cyrulika Warszawskiego, a mówi się też o drugim teatrze pani Malickiej. Albo tu więc mamy do czynienia z jakąś opętańczą manią narażania się na matematycznie pewne straty, albo cała ta deklamacja o upadku gospodarczym teatrów — to błaga.

Tak jest — błaga! Dochodowość dzisiejsza teatrów w Polsce nie może wprowadzić w oszołomienie, ale najzupełniej wystarcza na związanie końca z końcem w supeł, z którego jeszcze koniuszek można schować do kieszeni. Przy rozumnej gospodarce. I przy awersji do fanaberyj. No, a jednak takie np. TKKT pod przysięgą zeznać może, że opływa w deficyty. Ano, patrz powyżej, gdzie było powiedziane o fanaberiach i o tym drugim...

Nadmierne rozchody mogą zjeść każde powodzenie kasowe i każdą subwencję. Nawet tak imponujące subwencje, z jakich korzysta TKKT. TKKT pada przede wszystkim ofiarą rozrzutności pseudoartystycznej. Mam tu na myśli marnotrawstwo na cele inscenizacyjne. Nigdy dekoracje nie

były tak kosztowne jak są obecnie, w okresie dekoracyj... uproszczonych.

Dzisiejszy reżyser zamiast dawnych czterech płócien (trzy ściany i sufit) buduje na scenie całe piętra rusztowań, całe kondygnacje tzw. praticabli, by się zadość stało zasadzie „konstruktywizmu”. Wagony drzewa stolarskiego i drzewa ciesielskiego idą na ten cel i po to, by uzyskać wrażenie pełnej obojętności. Tygodnie pracy spływają warsztatom teatralnym na przygotowaniu takiego monstrum. Obok i niezależnie od zachcianki konstruktywistycznej pana reżysera, teatr musi bulić na feerię kostiumów, by Szekspir nie pozostał w tyle za paradami, widywanymi np. w Casino de Paris. „Geldhaba stać na to!” — ta dewiza bije z każdej tzw. „oprawy plastycznej”.

Uchodzę za radykalnego przeciwnika popisów dekoracyjnych na scenie, więc czuję się w obowiązku wyłożenia swego credo. Ani mi w głowie zaprzeczać wartości i znaczenia estetyki kostiumów i dekoracyj na przedstawieniu teatralnym. Ale z uporem twierdzę, że niekoniecznie to dopiero jest piękne, co drogo kosztowało. Taniutka dekoracja może się lepiej przysłużyć sztuce, jeśli ją skompletował prawdziwy artysta, aniżeli 10.000 zł, włożone w krzykliwe błagę linii i kolorów. Stary, ale gustowny z magazynów teatralnych kostium więcej cieszy oko od nowego cudactwa. Jestem wrogiem — tego nie taję — jestem wrogiem scenicznej dekoracyjności, jako celu samego w sobie. I kostium, i dekoracja mają tak być komponowane, by pomagały aktorowi w roli, a reżyserowi i autorowi w sztuce. Dekoracyjność, która aktora spycha na drugi plan, uważam za natręta i szkodnika. Groteską staje się koncert wokalny, gdy fortepian zagłusza śpiewaka.

Gdyby TKKT miało na swym czele ludzi umiejących oprzeć się zachciankom inscenizatorów, gdyby raz fachowo zrealizowanym przykładem przekonało marnotrawców, że dobrze graną sztukę można z sukcesem wystawić

i w starych, więc już gratisowych, dekoracjach i kostiumach; gdyby u swoich władz wyjednało jakąś złagodzoną Berezę dla reżyserów, nie chcących pracować bez lokowania tysięcy złotych w lesie drzewa, które się do ich spektakli zwozi, i w kostiumach tym tylko interesujących, że są inne, niż bywały dotychczas — już kilkaset tysięcy złotych oszczędności rocznie pozostałoby w kasie instytucji. Gdyby TKKT na swym czele miało ludzi umięających etc... Tak! Gdyby...

Wara mi wtrącać się do finansów teatru Adwentowicza, Jaracza czy pani Malickiej, bo to są finanse ich prywatne. Ale finanse TKKT to i mój osobisty grosz. Subwencje, jakimi się okłada TKKT, nie spadają z nieba, lecz pochodzą np. z funduszów miasta Warszawy, czyli z podatków, jakie i z mojej kieszeni do kasy m. Warszawy wpływają. Mam więc moralne prawo kontroli nad tą rubryką.

Aktorzy w TKKT wynagradzani są raczej skąpo, ale władze teatrów kosztują nadmiernie. Nieproporcjonalnie wielka ilość osób stanowi dyrekcję centralną i jej rozgałęzienia, a ta mnogość głów nie wykazała się dotychczas dostateczną kompetencją.

Bo tylko pomyśleć: poza Teatrem Narodowym wszystkie pozostałe cztery sceny cieszą się raczej powodzeniem kasowym (a w ostatnich miesiącach i Narodowy przynosi duże zyski); miasto daje subwencję 250.000 zł, kto wie, czy nie ma zasiłków i z innych źródeł; instytucja korzysta z przywilejów ekonomicznych, jakie powstają ze zmonopolizowania teatrów — i przy tych wszystkich beneficjach bilanse roczne zamykane są deficytem!!! Czy może tu być mowa o udolności dyrekcji naczelnej?

Może te niedobory powstają z górnego programu repertuarowego? TKKT unika na ogół grania sztuk polskich, bo te rzekomo nie przynoszą dochodów kasowych. Nie jest to zgodne z prawdą, ale mniejsza o to — przyjmijmy tezę z dobrodziejstwem inwentarza. Cóż się grywa? Molnar, De-

wał, *Pani Natura*, *Rodzinka* — gdzież ta wysoka klasa zagranicznego repertuaru? Nie! Żadnymi wychowawczymi zadaniami minusów kasowych TKKT usprawiedliwić się nie zdoła. Dyrekcja zmonopolizowanych teatrów warszawskich spada raz po raz z małego konia, z kuca, z chmyza.

I koniec końców wychodzi na to, że zorganizowano towarzystwo teatralne, złożone m. in. z najwyższych dostojników państwowych po to, by te teatry miały dokładnie taki sam charakter i takie same dawały rezultaty, jakie może mieć pierwszy lepszy antreprenier prywatny. Czy dla takich wyników warto odciągać od ministerialnej pracy pp. podsekretarzy stanu? Chyba że — o czym nie wiemy — w Polsce tak już wszystko doszło do idealnego urządzenia, że pp. podsekretarze stanu nie mają do roboty w swoich resortach. To co innego! Tylko się radować, że Peryklesowy u nas duch żywie! Niech więc Perykles łąta to, co naczelna dyrekcja TKKT napsuje...

Dziwnie mi się przypomina atmosfera Warszawskich Rządowych Teatrów, gdy patrzę na gospodarkę TKKT. Nie było aż tak wielogłowej dyrekcji naczelnej, ale ten sam duch administrowania; nawet istniała podobna delegatura i łącznik, jakim w TKKT jest p. Kaden-Bandrowski; swego czasu sprawował ją (bezpłatnie) niejaki Charłamow. szef kancelarii generał-gubernatora; mało się wtrącał do biegu spraw artystycznych, bo wiedział, że się na tym nie zna. W samej dyrekcji bywali rozmaici; na ogół jednak lubili wynajdywać fachowców i nie zbytnio przeszkadzali im w pracy. Czasem się zdarzali — istne majstry w wyciąganiu teatrów z katastrofy.

Więc na przykład. Już w czasie wielkiej wojny teatry warszawskie znalazły się w oplakanyim położeniu finansowym. Władze petersburskie odmówiły dalszych subwencji. Wówczas wiceprezes teatrów, p. K. H. [Kazimierz Hulewicz], wpadł na genialny pomysł: rządowi rosyjskiemu zaproponował, by ten udzielił teatrom warszawskim nie za-

siłku, lecz pożyczki w wysokości 100.000 rubli. Pożyczki na hipotekę gmachów teatralnych. — A któż jest właścicielem tej hipoteki? — pyta ktoś pana K. H. — Oczywiście rząd rosyjski. — Więc właściciel ma udzielić pożyczki sobie samemu? — Mniej więcej tak. — Przecież się na to nie zgodzi. — Spróbować można.

Spróbowano. Wystosowano memoriał. Rząd przysłał 100.000 rubli z zabezpieczeniem hipotecznym... na swojej własnej realności. Nie do wiary, ale tak było.

Przytaczam tę historyjkę ze szczerą życzliwością dla pp. dyrektorów TKKT. Nawet bezinteresownie. Może byście panowie w waszych opresjach skorzystali z pomysłu pana K. H.? Na przykład udać się do akcjonariuszy Teatru Polskiego, by udzielili pożyczki na hipotekę tegoż teatru. Z wielu przesłanek sądząc, kto wie, czy pomysł nie miałby widoków powodzenia...

„Kronika Polski i Świata” 1938, nr 33.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the English language. It discusses the various influences that have shaped the language over time, including the contributions of Old English, Middle English, and Modern English. The author also touches upon the role of dialects and the process of language change.

The second part of the book provides a detailed account of the historical development of the English language. It covers the period from the arrival of the Anglo-Saxons in the fifth century to the present day. Key events such as the Norman Conquest and the Great Vowel Shift are discussed in detail. The author also examines the influence of other languages, particularly French and Latin, on the English lexicon and grammar.

The final part of the book is a conclusion that summarizes the main findings of the study. It emphasizes the dynamic nature of the English language and its continued evolution. The author also offers some thoughts on the future of the language in a globalized world.

INDEKS NAZWISK I SZTUK

- Abrahamowicz Władysław 12, 27, 124
 Adwentowicz Karol 99, 207, 208, 309
 Ajschylos 122, 123 *Prometeusz skowany* 175
 Altenberg Peter 288
 Anczyc Władysław 7, 286 *Kościuszko pod Raclawicami* 7, 200
 Andryczówna Nina 241, 262
 Ankwiczówna Krystyna 113, 158, 159
 Asnyk Adam 287
 Augustyn św. 56

 Bahr Hermann 288
 Bajerski Stefan 208
 Balcerkiewiczówna Maria 254
 Bałucki Michał 12, 27, 124, 286 *Grube ryby* 124
 Barszczewska Elżbieta 254
 Bay-Rydzewski Marcin 67, 147, 246
 Beaumarchais Pierre Augustin Caron de 43, 47 *Cyrulik sewilski* 31, 47; *Wesele Figara* 261
 Beaupré Antoni 138
 Becque Henry 137
 Bednarczyk Antoni 233
 Bekeffi Stefan 247
 Benda Karol 208
 Bernstein Henry *Serce* 304
 Białoszczyński Tadeusz 267, 269, 278

 Biegański Wiktor 85, 113, 154, 155, 165, 212
 Bielecki Marian 270
 Birabeau André *Pani Natura* 310
 Birtusówna Róża 223
 Bisson Alexandre 29
 Bliziński Józef 9, 12, 13, 26, 67, 70, 124, 286, 299 *Dzika różyczka* 287; *Pan Damazy* 67, 68, 70, 120, 130, 247; *Rozbitki* 124, 181
 Boecklin Arnold 287
 Boelke Robert 177
 Bogusiński Aleksander 79, 94, 95, 229, 233
 Bogusławski Marian 184
 Bogusławski Stanisław 124, 286
 Bogusławski Wojciech 9, 94, 99—103, 124, 162, 181, 296 *Krakowiacy i Górale* 99—103; *Spazmy modne* 181
 Bohomolec Franciszek 286
 Bonacka Ewa 286
 Bonecki Jan 46, 173, 177
 Borkowski Zbigniew 286
 Borowski Karol 26, 79, 94, 192, 202, 235, 236, 251, 279, 295, 296
 Borowy Waław 127
 Bośniacka-Tuszowska Eliza, pseudonim Julian z Poradowa *Obrona Częstochowy* 77
 Boy-Zeleński Tadeusz 10, 18, 41—43, 54—58

- Brecht Bertolt *Opera za trzy gro-
sze* 162
- Brodniewicz Franciszek 215
- Brokowski-Bryk Marian 225
- Broniszówna Seweryna 108, 235,
278
- Brończyk Kazimierz 27
- Bruckner Ferdinand *Przestępcy*
120
- Brumer Wiktor 10
- Brydziński Wojciech 17, 34, 73,
117, 128, 169, 186, 192, 235, 238,
253, 277, 278
- Brzezińska Hanna 215
- Buczyńska Helena 215, 249
- Bús-Fekete László 247
- Buszyński Gustaw 46, 99, 187, 219,
261, 263
- Butkiewicz Saturnin 263
- Calderon de la Barca Pedro 34
- Chaberski Emil 72, 73, 79, 80, 82,
117, 136, 137, 152, 169, 194, 195,
198
- Charłamow 310
- Chęciński Jan 286
- Chmielewski Tadeusz 177, 233,
238, 249
- Chmielewski Zygmunt 229, 285
- Chmieliński Józef 73, 90, 151, 168,
233
- Chmurkowski Feliks 177, 233, 238,
241
- Chodecki Jerzy 263
- Chopin Fryderyk 251, 257, 258
- Ciecierski Jan 223, 250
- Cooper James Fenimore 193
- Copeau Jacques 10
- Coralli Jean, Burat de Gurgy
Diabeł kulawy (muz. Casimir
Gide, Józef Stefani) 47
- Cornobis Józef Karol 246
- Cwojdziński Antoni 10, 15, 220—
223, 258—260 *Freuda teoria
snów* 258—260; *Teoria Einstei-
na* 220—223
- Czachowska Jadwiga 75
- Czaplińska Zofia 195, 198
- Czartoryski Adam Jerzy 70
- Czartoryski Adam Kazimierz 286
- Czechow Anton Pawłowicz 6, 165,
166, 169 *Wiśniowy sad* 165, 166,
169
- Czechowicz Józef 10, 15, 286—
289 *Czasu jutrzennego* 286, 287,
289
- Ćwiklińska Mieczysława 146, 198,
250, 266, 294
- Daczyński Stanisław 94, 139
- Damięcki Dobiesław 250, 278
- Daniłowicz Stanisław 286
- Danton Georges Jacques 198
- Daszewski Władysław 236, 286,
296
- Dereń Roman 229
- Deval Jacques 309
- Dickens Charles *Mała Dorrit*
(przer. F. Schönthan) 304
- Dmuszewski Ludwik Adam 286
- Dobrowolski Feliks 270
- Dobrzański Stanisław 12, 27, 124,
287 *Złoty cielec* 287
- Dołżycki Adam 137
- Dominiak Franciszek 136, 177,
187, 192, 220, 233, 238, 254
- Dostojewski Fiodor Michajłowicz
54, 111 *Zbrodnia i kara* 49
- Drabik Wincenty 29, 35, 52, 64,
67, 70, 72, 73, 82, 85, 87, 90,
108, 113, 115, 117, 137, 147, 152,
155, 159, 198

- Dulęba Maria 73, 82, 154, 169, 215, 249, 250, 296
- Dumas Alexandre (syn) 178
- Dunin-Osmólska Laura 85, 179
- Dymek Tytus 225
- Dymsza Adolf 296
- Dziekoński Józef Bohdan 251
- Eddington Arthur Stanley 221
- Ehrenberg Kazimierz 76
- Eichlerówna Irena 212, 235, 267, 268
- Einstein Albert 220—223
- Erben Karel Jaromir 27
- Eurypides 240
- Fabisiak Kazimierz 229
- Feldman Ferdynand 109
- Feliński Alojzy 12, 27
- Feliński Zygmunt Szczęsny 134
- Fertner Antoni 195, 294
- Feydeau Georges 29
- Fijałkowski Mieczysław 302 *Pan poseł* 302
- Filleborn Seweryn 251
- Fouché Joseph 279
- France Anatol 279
- Franciszek z Assyżu św. 56, 106
- Frankowska Bożena 22
- Fredro Aleksander 7, 9, 10, 12, 13, 18, 26, 70, 94, 95, 124, 169—171, 174, 181, 193, 195—198, 201, 202, 286, 299 *Damy i huzary* 18, 27, 79, 120, 124, 169—171, 174, 175, 202; *Dożywocie* 181; *Dwie bliźny* 287; *Jestem zabójcą* 287; *Nikt mnie nie zna* 287; *Pan Benet* 287; *Pan Jowialski* 120, 124, 195—198; *Przyjaciele* 125; *Śluby panięskie* 70, 79, 94, 95, 120; *Wychowanka* 181; *Zemsta* 17, 70, 79, 120, 124, 181, 200—202
- Fredro Jan Aleksander 124, 287
- Oj, młody, młody!* 181
- Frenkiel Mieczysław 17, 34, 67, 69, 79, 248
- Frenkiel Tadeusz 52, 69, 73, 235
- Freud Sigmund 258—260
- Freytag Gustav 65 *Dziennikarz* 65
- Fritsche Ludwik 26, 179, 233, 251
- Frycz Karol 37, 95, 96, 98, 99, 103, 132, 136, 137, 140, 165, 169, 185, 187, 192
- Fryderyk II Wielki 236, 237
- Galileusz 26
- Gawalewicz Marian 287
- Gawlikowski Wiesław 73, 85, 154, 169
- Gella Maria 229, 233
- Gielniewski Mieczysław 108
- Głowacki Bartosz 102
- Godziemba-Wysocki Antoni 264, 287
- Goethe Johann Wolfgang *Faust* 27
- Goering Reinhard 122, 123, *Wyprowadzenie kapitana Scotta do biegun południowego* 118—124
- Gogol Nikołaj Wasiliewicz 6, 27, 129
- Goldoni Carlo 10
- Gonczarow Iwan Aleksandrowicz 197
- Gorczyńska Maria 113, 154, 164, 195, 212, 215, 241, 250
- Gorczyński Bolesław 192, 257, 287 *Noc lipcowa* 192
- Gorki Maksim 6, 53, 54
- Grabowska Zofia 205, 262, 281
- Grabowski Władysław 140

- Grolicki Stanisław 233
 Gromnicka Helena 34, 69, 85, 152
 Grosserowa zob. Solska Irena
 Grubiński Wacław 27, 256, 287, 302, 304 *Lola Monthez* 304
 Gryf-Olszewska Zofia 173, 177, 184
 Grzymała-Siedlecki Adam 5—8, 10—16, 18—22, 41, 43, 54, 55, 202
Czwarty do brydza 6; *Maman do wzięcia* 6; *Ormianin z Bejrutu* 6; *Pani ministrowa* 6; *Podatek majątkowy* 6; *Popas Króla Jegomości* 6; *Siostry* 42; *Spadkobierca* 6, 247; *Sublokatorka* 6
- Hajduga Jan 215, 229, 238
 Halska Alina 90, 113, 128, 147, 155, 212
 Hauptmann Gerhart 287 *Dzwon zatopiony* 287; *Hanusia* 287; *Pippa tańczy* 287
 Herod I Wielki 224
 Hertz Jan Adolf 10, 15, 152—155, 302, 303 *Jastrząb* 302; *Młody las* 303; *Pod falami* 152—155
 Hinrichs August *Awantura o Jolantę* 235
 Hnydziński Stefan 69, 108, 158, 195, 248, 278
 Hoesick Ferdynand 48
 Horecka Irena 208
 Horska-Werpachowska Amelia Ni-
 na 251
 Horzyca Wilam 286, 287
 Hryniewicz Piotr 73
 Hryniewiecka Jadwiga 263
 Hulewicz Kazimierz 310
- Ibsen Henrik 77, 78, 201
 Irzykowski Karol 10
 Iwaszkiewicz Jarosław 9, 10, 15, 113—115, 257, 258 *Kochankowie z Werony* 113—115, 118; *Lato w Nohant* 9, 15, 257
- Jabłoński Lubomir 270
 Jampolski Włodzimierz 41, 43
 Janecka Janina 177
 Janusz Jan 147, 187
 Jaracz Stefan 17, 51—53, 109, 171, 174, 233, 285, 309
 Jarkowska Stefania 184
 Jarocki Stanisław 202, 215, 229, 230, 238, 249, 251, 255, 266, 270, 279
 Jaroszevska Zofia 52
 Jaroszyński Tadeusz 57 *Podczłowiek* 57, 58
 Jarszevska Wanda 52, 73, 109, 128, 158, 254, 296
 Jarszevski Stanisław 270
 Jasińska Aldona 66, 99, 117, 128, 146, 155
 Jasiński Jan Seweryn 286
 Jastroń 225
 Jeans James Hopwood 221
 Jeremiasz 41—43
 Jezus Chrystus 224
 Jordan (właśc. Wieniawski Julian) 287
 Junosza-Gostomska Antonina 67
 Junosza-Stęppowski Kazimierz 78, 99, 186, 192, 199, 212, 248, 261—263, 270
 Justian Kazimierz 73, 82, 113, 147, 158, 198, 233
- Kaden-Bandrowski Juliusz 199, 310
 Kajzerówna Zofia 254
 Kaligula, Caius Julius Caesar 209—211
 Kalinowicz Michał 286

- Kamieniecka Krystyna 108, 269
 Kamiński Maciej *Nędza uszczę-
 śliwiona* 161
 Kamińska Miła 26, 94, 173, 184
 Kamiński Jan Nepomucen 99, 100
*Zabobon, czyli Krakowiacy
 i Górale* 100
 Kamiński Kazimierz 67, 69, 70,
 74, 79, 109, 193, 248
 Kaniewska Maria 225
 Kański Tadeusz 296
 Karpiński Franciszek 202
 Kasprówcz Jan 107
 Kawecki Zygmunt 9, 27, 192, 193,
 195, 302 *Dramat Kaliny* 192—
 195, 302; *Fura słomy* 80; *Szko-
 ła* 302
 Kawińska Stanisława 79, 184, 215,
 254
 Kaysiewicz Hieronim 134
 Kiedrzyński Stefan 10, 15, 20,
 23—26, 171—173, 302, 304, 305
Czysty interes 25; *Niczemu nie
 należy się dziwić* 80; *Powrót
 do grzechu* 80; *Szczęście od ju-
 tra* 171—173; *Wino, kobieta
 i dancing* 23—26, 28
 Kiliński Jan 102
 Kisielewski Jan August 7, 124,
 192, 193, 206 *Karykatury* 193
 Knake-Zawadzki Stanisław 74, 109
 Kochanowski Jan 9, 120, 126, 128
Odprawa posłów greckich 126—
 128
 Koecher Jan 225
 Kołłątaj Hugo 101
 Korzeniewski Bohdan 10, 18
 Korzeniowski Józef 12, 26, 41,
 124, 193, 286 *Majster i czelad-
 nik* 120; *Panna mężatka* 124;
Stary mąż 125; *Wąsy i peruka*
 124
 Koskowski Bolesław 270
 Kościerzanka Barbara 250
 Kościuszko Tadeusz 102
 Kotarbiński Józef 27, 73, 96, 125,
 233
 Krasicki Ignacy 280
 Krasieński Zygmunt 9, 10, 20, 29—
 32, 125 *Nie-Boska komedia* 9,
 20, 27, 29, 30, 98, 125
 Kraszewski Józef Ignacy 124, 286
 Kreczmar Jan 199, 212, 220, 241,
 254, 281
 Królikowski Jan 162, 306
 Krysińska Faustyna 75
 Krzemieniecki Borys 286
 Krzemiński Lucjan 296
 Krzywoszewski Stefan 10, 15, 20,
 64, 66, 67, 70, 72, 73, 185 *Aktor-
 ki* 64—67; *Walka* 70, 73
 Krzyżanowski Julian 7
 Kubalski Henryk 184
 Kuncewicz Ewa 254, 269
 Kuncewiczowa Maria 10, 178—
 180 *Miłość panińska* 178—180
 Kunina Ewa 46, 99
 Kuprin Aleksandr Iwanowicz 54
 Kurnakowicz Jan 82, 194, 253,
 294
 Labiche Eugène 27
 Larys-Pawińska Helena 146
 Lavedan Henri 171 *L'autre danger*
 171
 Lechoń Jan 10
 Leszczyńska Aleksandra (Ola) 82
 Leszczyński Bolesław 262, 277
 Leszczyński Jerzy 17, 34, 78, 79,
 94, 135, 187, 201, 202, 234, 238,
 254, 267, 270, 294
 Limanowski Mieczysław 245
 Lindorfówna Zofia 147, 152, 169,
 187, 192, 198, 277

- Lorentowicz Jan 10, 79
 Lubecki Ksawery 71, 72, 134
 Lubieńska Karolina 235, 267, 268
 Lubowski Edward 286
 Ludwik XIV 59

 Ładnowski Aleksander *Icek za-
 pieczętowany* 161
 Ładnowski Bolesław 143
 Łapiński Stanisław 177, 184, 233,
 249, 254, 296
 Łaska Michalina 115, 229
 Łempicka Aniela 7, 8, 16
 Łukowska Janina 155
 Łuszczewski Leon 26, 73, 152, 157,
 169, 235, 238, 279, 285

 Machalski Józef 46, 79
 Macherska Janina 94, 278
 Mackenzie Ronald *Igraszki mu-
 zyczne* 230
 Maeterlinck Maurice 6, 287
 Maistre Joseph de 171
 Majdrowiczówna Maria 52, 67, 69,
 73, 90
 Maklakiewicz Jan 29, 37, 212,
 279
 Malicka Maria 95, 187, 307, 309
 Maliszewski Józef 46, 78, 94, 177,
 184
 Małecki Antoni 6 *Grochowy wie-
 niec* 6
 Małgorzewski Józef 223
 Małkowski Henryk 79, 195
 Małynicz Zofia 281
 Mańkowski Aleksander 124
 Marcello-Palińska Helena 109
 Marczewski Lucjan 117, 132, 136,
 137, 282
 Mariański-Lopatko Marian 270
 Marivaux Pierre 264
 Markiewicz Henryk 7

 Marks Karol 166, 167
 Maskoff zob. Zapolska Gabriela
 Masław 45
 Maszyński Mariusz 26, 95, 249,
 260, 285
 Mauriac François *Asmodeusz* 304
 Mazarekówna Stanisława 26
 Mazaud Émile *Dardamelle czyli
 Rogacz znakomity* 118
 Mellerowa Zofia 287
 Meyerhold Wsiewołod Emiliewicz
 10, 174
 Michalak Stefan 198
 Miciński Tadeusz 15
 Mickiewicz Adam 9, 10, 62, 125,
 170, 215, 217—221, 243 *Dziady*
 96, 125, 133, 215—220; *Farys*
 62
 Miedzińska Maria 251
 Mielewski Andrzej 74
 Mierosławski Ludwik 134
 Mikołaj I 71, 72
 Milecki Mieczysław 238
 Miłaszewski Stanisław 10, 15,
 58—64, 79, 162—165, 171, 256,
 257, 276, 279, 301 *Bał w oblo-
 kach* 163; *Bunt Absalona* 276—
 279; *Drugie imię miłości* 162—
 165, 171; *Farys* 15, 58—60, 62—
 64, 163; *Piękne Polki* 163
 Mirska Maria 147
 Młodożeniec Stanisław 10, 223—
 225 *Herod* 223—225
 Mochnacki Maurycy 71, 72
 Modrzewska Zofia 205
 Modrzewski Henryk 223, 246
 Modzelewska Maria 95, 139, 233,
 292, 293
 Mogilnicka Helena 69
 Molière 10, 13, 42, 196, 242, 299
Mizantrop 242; *Świętoszek* 42;
Uczone białogłowy 43

- Molnár Ferenc 247, 309
- Moniuszko Stanisław *Halka* 120, 122
- Montaigne Michel Eyquem de 43
- Morozowicz-Szczepkowska Maria 10, 15, 203—205 *Milcząca siła* 203—205; *Sprawa Moniki* 203, 204
- Morska Gabriela 193
- Morstin Ludwik Hieronim 10, 15, 27, 180, 182, 183, 185, 289—291, 293 *Dzika pszczoła* 180—185; *Obrona Ksantypy* 289, 291, 293
- Mrozowski Wacław 246
- Munclingrowa Janina 79, 173, 177, 184
- Murad 40
- Musset Alfred de 39, 129, 196, 200 *Nie igra się z miłością* 200; *Świecznik* 39, 129
- Mysłakowska Zofia 223
- Myszkiewicz Mieczysław 52, 73, 85, 128, 158, 293
- Nałkowska Zofia 10, 15, 21, 147, 150, 152, 239—241 *Dom kobiet* 150; *Dzień jego powrotu* 147, 149—152; *Niedobra miłość* 239—241, 247
- Napoleon I 170
- Nestroy Johann Nepomuk *Gal-ganduch, czyli Trójka hultajska* 147
- Neubelt Władysław 115, 184
- Niedźwiecka Celina 208
- Niemcewicz Julian Ursyn *Powrót posta* 101
- Niwińska Zofia 296
- Norski Feliks 128
- Norwid Cyprian Kamil 7, 9, 10, 13, 15, 16, 242—246, 251, 254, 273—276, 286, 287, 289, 299
- Kleopatra 274—276; *Krakus* 274; *Miłość czysta u kąpieli morskich* 286, 289; *Pierścień wielkiej damy* 242—246, 274, 289
- Nowacki Janusz 193
- Nowaczyński Adolf 9, 143—147, 175—177, 236—238, 251—253, 255, 261, 263 *Car Samozwaniec* 143, 144; *Cezar i człowiek* 261, 263; *Cyganeria warszawska* 143, 251—255; *Komedia amerykańska* 175—177; *Nowe Ateny* 143, 145, 175, 177; *O żonach złych i dobrych* 143, 145—147; *Smo-cze gniazdo* 143; *Wielki Fry-deryk* 143, 236—238, 247; *Wio-sna narodów* 143
- Nowicki Seweryn 267
- Ohnet Georges 178
- Okońska Alicja 7
- Opieński Henryk 270
- Or-Ot (właśc. Artur Oppman) 103
- Oranowski Bronisław 246
- Ordon-Sosnowska Władysława 109
- Ordyński Ryszard 241
- Osterwa Juliusz 11, 79, 86, 90, 109, 112, 113, 137, 223, 233, 234, 245, 246, 267, 270, 289
- Pailleron Édouard *Świat nudów* 146
- Palester Roman 220
- Pancewicz-Leszczyńska Leokadia 66, 78, 99, 109, 136, 187
- Parandowski Jan 10
- Parysiewiczówna Hanna 246
- Pawińska zob. Larys-Pawińska Helena
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 10, 15, 212, 214, 215, 249—251

- Dowód osobisty* 249—251; *Egipska pszenica* 212, 213, 215, 250; *Powrót mamy* 233, 249, 250
 Pawlikowski Tadeusz 12, 73—75
 Pawłowski Wacław 173, 179, 184, 229, 238
 Peelówna E. 155
 Peiper Tadeusz 10
 Perzanowska Stanisława 171, 286
 Perzyński Włodzimierz 9, 13, 14, 16, 17, 47, 48, 50—55, 58, 79—82, 91, 93, 94, 124, 129—131, 137—140, 192, 287, 299 *Aszantka* 48, 81, 130; *Dzieje Józefa* 48, 129—131; *Dziękuję za służbę* 79—82; *Lekarz miłości* 80; *Lekkomyślna siostra* 48, 94, 130, 137—140, 192; *Polityka* 48, 81; *Raz w życiu* 94; *Rozum i głupstwo* 91, 93; *Szczęście Frania* 81, 130; *Uśmiech losu* 9, 17, 47—53, 56—58
 Peszyńska Helena 195
 Petrykiewicz Wera 184
 Pichelski Jerzy 233
 Piekosiński Franciszek Ksawery 98
 Pirandello Luigi 28
 Platon 84, 221
 Plesnerówna Anna 286
 Pomirowski Leon 171
 Popławski Józef 74
 Porché François 174 *Car Lenin* 174
 Poreda Eugeniusz 225
 Pośpielowski Leszek 215
 Potocki Ignacy 101
 Potocki Wacław 100
 Pronaszko Andrzej 217, 220
 Przesmycki Zenon 9, 276
 Przybyłski Zygmunt 124 *Wicek i Wacek* 124
 Przybyłko-Potocka Maria 139, 246
 Przybyłowicz Michał 74
 Przybyszewska Stanisława 10, 15, 21, 198, 199 *Sprawa Dantona* 15, 198, 199
 Przybyszewski Stanisław 154, 192, 240, 252, 258, 286 *Goście* 286
 Purzycki Stanisław 225
 rz. 180
 Rabski Władysław 10
 Rapacki Wincenty (ojciec) 27, 79, 162
 Rapacki Wincenty (syn) 195
 Rączkowski Edward 27
 Rej Mikołaj 144
 Relski Zdzisław 270
 Reynel Leon 9
 Rittner Tadeusz 9, 13, 15, 16, 108, 109, 111—113, 124, 192, 206—208, 247—249, 286—289, 299 *Don Juan* 109, 112, 113; *Głupi Jakub* 109, 192, 247—249; *Lato* 109; *Maszyna* 192, 206; *Odwiedziny o zmroku* 287—289; *Ogród młodości* 109; *Sąsiadka* 286; *W małym domku* 109, 192, 206, 208, 288; *Wilki w nocy* 9, 108—111, 268
 Robespierre Maximilien François 198
 Rodin Auguste 39
 Roland Jerzy 195, 241, 281, 296
 Roman Władysław 74, 193
 Romanowowie 71
 Romanówna Janina 79, 94, 179, 241, 249, 260
 Ronikier Bogdan Jaxa 75
 Rosłan Bolesław 208
 Rostand Edmond *Cyrano de Bergerac* 200
 Rostkowska Aleksandra 246

- Rostworowski Karol Hubert 7, 9, 13—16, 19, 21, 103, 105, 107, 108, 155—157, 159, 209—212, 256, 270—272, 299 *Antychryst* 157, 209; *Judasz z Kariothu* 209, 211, 271; *Kajus Cezar Kaligula* 209, 211, 212, 271; *Miłosierdzie* 157; *Niespodzianka* 19, 103—105, 107, 108, 157, 158, 271; *Przeprowadzka* 155, 157, 159, 271; *U mety* 200, 272; *Zmarłychwstanie* 157, 209
- Roszkowska Teresa 293
- Rotter-Jarnińska Amelia 69, 90, 128, 238
- Rousseau Jean-Jacques 90
- Rowicka Iza 223, 246
- Różańska Hanna 195
- Różański Mieczysław 208
- Różycki Antoni 82, 128, 154, 184, 238, 266
- Rulikowski Mieczysław 10
- Ruszczyk Ferdynand 270
- Ruszkowski Ryszard 9, 12, 27, 124, 294, 296 *Jadzia wdowa* 295; *Wesele Fonsia* 124, 294—296
- Rydel Lucjan 192, 287 *Z dobrego serca* 287; *Zaczarowane koło* 192, 206
- Rzecki Stanisław 245
- Rzewuski Wacław zw. Emir Tadz ul-Fehr 59, 60, 63
- Rzętkowski Stanisław 287
- Samborski Bogusław 79, 165, 195, 198, 199, 212, 219, 261, 263, 281
- Sardou Victorien 37, 137 *Safandudy* 37
- Schiller Friedrich 130, 201 *Intryga i miłość* 241; *Zbójcy* 130
- Schiller Leon 9, 20, 21, 29—31, 37, 38, 40—42, 96, 98, 99, 161, 162, 211, 212, 216—220
- Schnitzler Artur 288
- Schönthan Franz *Mała Dorrit* wg Ch. Dickensa 304
- Scribe Eugène 259, 266 *Adrianna Lecouvreur* (współautor Ernest Legouvé) 65
- Serwiński Mieczysław 46
- Shakespeare William 13, 27, 114, 123, 200—202, 299, 308 *Jak wam się podoba* 31; *Sen nocy letniej* 270; *Wieczór trzech króli* 202
- Shaw George Bernard 247 *Dom serc złamanych* 119, 121; *Żołnierz i bohater* 241
- Sherriff Robert *Kres wędrówki* 119, 121
- Siedlecki zob. Grzymała-Siedlecki Adam
- Siedlecki Franciszek 10
- Siemaszko Antoni 74
- Siemaszkowa Wanda 74, 108
- Sienkiewicz Henryk 48, 144, 287
- Skarbek Fryderyk 286
- Skarga Piotr 41, 43
- Skarżyński (Skarzyński) Tadeusz 34, 52, 73, 90, 108, 128, 147
- Skrzynecki Jan 70
- Sławińska Zofia 223
- Słonimski Antoni 10, 144
- Słowacki Juliusz 9, 10, 12, 13, 16, 26, 27, 32—35, 85, 90, 125, 133—135, 137, 245, 267—270, 299 *Balladyna* 18, 267—270; *Fantazy, czyli Nowa Dejanira* 85—87, 90, 245; *Kordian* 27, 125, 132—137; *Król Agis* 79; *Ksiądz Marek* 27, 125; *Księżę Niezłomny* (z Calderona) 11; *Mazepa* 79, 213; *Sen srebrny Salomei*

- 27, 32—35; *Złota czaszka* 27, 125
- Słubicka Stanisława 79, 95
- Smolka Franciszek 70
- Smosarska Jadwiga 115, 128
- Sobiesław-Bystrzyński Włodzimirz 109
- Socha Artur 128, 147, 187, 212, 241
- Sofokles 45
- Sokołowska Helena 225
- Sokrates 289
- Solarski Eugeniusz 52, 67, 69, 73, 108, 185, 263, 296
- Solska Irena 90, 109, 128, 267—269, 281
- Solski Ludwik 6, 17, 34, 67, 74, 79, 90, 108, 128, 146, 147, 158, 159, 185—187, 193, 198, 233, 236, 238, 255, 267, 270, 281
- Sosnowski Józef 207, 281
- Srebrzycki Janusz 208
- Stanisławski Konstantin Siergiejewicz 169
- Stanisławski Stanisław 94, 95, 111, 140, 235, 238, 279
- Staszewski Władysław 94, 177
- Staszkowski Władysław 90, 146, 233
- Stefani Jan 101, 103
- Stokowa Maria 8
- Strachocki Janusz 99
- Stromenger Karol 263
- Strycki Edward 270
- Sulima Helena 179, 235
- Szaniawski Jerzy 9, 10, 14—16, 27, 82—85, 124, 140—142, 165, 167—169, 187—189, 191, 192, 203—205, 225, 226, 230, 256, 282, 283, 285, 286, 302, 303 *Adwokat i ród* 82—85, 140—142, 166, 204, 282, 285; *Dziewczyna z lasu* 282, 285, 286; *Fortepian* 165—169, 282; *Krysią* 225, 226, 228—230; *Most* 187—192, 282; *Murzyn (Murzynek)* 140, 142, 203—205; *Papierowy kochanek* 82, 105; *Ptak* 82, 142, 205, 282; *Żeglarz* 82, 140, 141
- Szpotkański Stanisław 136
- Szujski Józef 27
- Szukiewicz Maciej 287
- Szyfman Arnold 11, 12, 27, 28, 35, 68, 94, 100, 160, 247
- Szymanowski Wacław 286
- Szymanowski Władysław 267, 286
- Szymański Alfred 34, 67, 128
- Szymański Jan 73
- Śliwicki Józef 74, 131, 233
- Śliwiński Ludwik 29
- Śliwiński Stanisław 26, 47, 79, 94, 111, 173, 177, 180, 185, 200, 212, 241, 260, 282
- Świerczewska Nina 238, 266
- Talma François Joseph 143
- Tarasiewicz Michał 135
- Tarnowski Stanisław 133, 195
- Tatarkiewicz Marian 287
- Tatarkiewicz-Woskowska Zofia 229
- Tepa Jerzy *Fräulein Doktor* 235
- Terlecki Tymon 10, 18
- Tetmajer-Przerwa Kazimierz 137, 286
- Thiel Antoni 246
- Toller Ernst *Hinkemann* 120
- Tomaszewski Karol 225
- Towiański Andrzej 33
- Trapszo Tekla 74, 233
- Trzeciński Teofil 35, 51, 52
- Tycjan 263

- Ujejski Józef 133
 Veber Pierre 29
 Verlaine Paul 137
 Veronese 263
 Vigny Alfred de *Chatterton* 246
 Wareński Kazimierz 23
 Warnecki Janusz 85, 115, 128, 215, 257
 Waroczewski 270
 Wartenburg Karl *Aktorowie dworu* 143
 Wasilewski Zygmunt 10
 Wasiutyńska Irena 229
 Wasowski Józef (właśc. nazw. Wasserzug Józef, pseud. Widz) 54—57
 Weininger Otto 109, 110 *Charakter i pleć* 109
 Wernon 225
 Wesołowski Tadeusz 139, 165, 254
 Weychert Edmund 281
 Węgieńko Aleksander 45, 47, 109, 179, 180, 261, 263, 280—282
 Węgieńkowska Zofia 263, 282
 Węgrzyn Józef 17, 34, 64, 73, 90, 117, 135, 146, 152, 169, 186, 187, 192, 198, 219, 253, 267, 270, 277, 281, 294
 Węgrzyn Maksymilian 74, 75
 Widz zob. Wasowski Józef
 Wielopolski Aleksander 134
 Wierciński Edmund 219, 248, 249, 260, 293
 Wierzyński Kazimierz 10
 Wilamowski Kazimierz 246, 263, 293
 Wilde Oscar 111, 151, *Brat marnotrawny* 90, 112
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 15
 Wojdałowicz Władysław 254
 Wojnowska Paulina 75
 Wolff Friedrich *Cyjankali* 120
 Wolski Włodzimierz 251
 Wołłejko Czesław 246
 Woskowski Jerzy 241
 Woszczerowicz Jacek 293
 Woytkiewicz Władysława 255
 Wroczyński Kazimierz *Aby żyć* 80
 Wroncki Stefan 238
 Wybrański Wincenty 225
 Wyka Kazimierz 5
 Wyrzykowski Marian 85, 269
 Wysocka Stanisława 108, 131, 132, 136, 137, 219, 277, 281
 Wysocka Tacjana 212, 220
 Wypiański Stanisław 6—9, 12, 13, 15, 16, 26, 44—48, 62, 74, 96—99, 115—117, 125, 131—134, 136, 137, 156, 157, 185—187, 216, 234, 236, 264, 279, 280—282, 286, 299 *Achilleis* 27, 46; *Cyd* (z Corneille'a) 96, 234, 236, 247; *Bolęstaw Śmiały* 96—99; *Klątwa* 44—47; *Legion* 115—117; *Noc listopadowa* 131—133, 135—137, 185, 189, 279—282; *Warszawianka* 96, 132—137; *Wesele* 74, 115, 156, 185—187, 192, 206, 251, 285; *Wyzwolenie* 62, 63
 Wzorzycowski Antoni 225
 Zabłocki Franciszek 124 *Fircyk w załotach* 124, 181
 Zagórski Adam 10
 Zahorska Maria 17, 34, 85, 128
 Zajączkowski Marian 177, 184
 Zalewski Kazimierz 7, 124, 286
 Zamiłło Michalina 208
 Zapolska Gabriela 9, 13, 73—75, 77—79, 124, 192, 206, 264—266, 286, 299 *Kaśka Kariatyda* 264;

- Małka Szwarcenkopf* 264; *Moralność pani Dulskiej* 92, 264; *Panna Maliczewska* 264; *Skiz* 264—266; *Tamten* 9, 73—79, 192, 206, 264
- Zaruba Jerzy 171
- Zawadzki zob. Knake-Zawadzki Stanisław
- Zawistowski Władysław 10, 79, 80, 119, 121—125
- Zegadłowicz Emil 27
- Zejdowski Józef 73
- Zelwerowicz Aleksander 20, 30, 31, 66, 73, 85, 173, 177, 184, 185, 199, 229, 230, 235, 266, 294
- Zieliński Józef 73, 85
- Ziemiński Włodzisław 94, 187
- Zimińska Mira 139, 208
- Zmorski Roman 251
- Znicz Michał 229
- Zorilla José 201
- Żabczyński Aleksander 67
- Żeleński Stanisław 79, 263, 281, 292
- Żeliska Alina 192, 238, 254, 269, 296
- Zeromski Stefan 9, 20, 35—37, 230—232, 234 *Dzieje grzechu* 9, 20, 35—38, 40—42, *Róża* 27, 28; *Uciekła mi przepióreczka* 112, 230—234, 247
- Żmijewska Jadwiga 46
- Żółkowski Alojzy 146, 306
- Żułowski Jerzy 192
- Życzkowska Zdzisława 46

SPIS RZECZY

Wstęp	5
<i>Wino, kobieta i dancing</i> Kiedrzyńskiego	23
Po polskiej premierze — w Teatrze Polskim	26
Przed <i>Nie-Boską komedią</i> w Teatrze im. Bogusławskiego	29
<i>Sen srebrny Salomei</i> Słowackiego	32
<i>Dzieje grzechu</i> Żeromskiego	35
O granice krytyki teatralnej	37
Świętoszki i Trissotiny	40
<i>Kłotwa</i> Wyspiańskiego	44
<i>Uśmiech losu</i> Perzyńskiego	47
Z wizyty u dra Siewskiego	52
<i>Farys</i> Miłaszewskiego	58
<i>Aktorki</i> Krzywoszewskiego	64
<i>Pan Damazy</i> Blizińskiego	67
<i>Walka</i> Krzywoszewskiego	70
<i>Tamten Zapolskiej. Przed dzisiejszym wznowieniem w Teatrze</i>	
Polskim	73
<i>Tamten Zapolskiej</i>	77
<i>Dziękuję za służbę</i> Perzyńskiego	79
<i>Adwokat i róże</i> Szaniawskiego	82
<i>Fantazy</i> Słowackiego	85
<i>Rozum i głupstwo</i> Perzyńskiego	91
<i>Śluby panieńskie</i> Fredry	94
<i>Bolesław Śmiały</i> Wyspiańskiego	96
<i>Krakowiacy i Górale</i>	99
<i>Niespodzianka</i> Rostworowskiego	103
<i>Wilki w nocy</i> Rittnera. Przed dzisiejszą premierą	108
<i>Don Juan</i> Rittnera	112
<i>Kochankowie z Werony</i> Iwaszkiewicza	113
<i>Legion</i> Wyspiańskiego	115
Kilka słów o repertuarze Teatru Narodowego	118
Odpowiedź na odpowiedź	121
<i>Odprawa posłów greckich</i> Kochanowskiego	126

<i>Dzieje Józefa Perzyńskiego</i>	129
<i>Noc listopadowa</i> Wyspiańskiego	131
<i>Rocznica listopadowa w teatrach</i>	132
<i>Lękomyślna siostra</i> Perzyńskiego	137
Jerzy Szaniawski — laureat państwowej nagrody literackiej	140
<i>O żonach złych i dobrych</i> Nowaczyńskiego	143
<i>Dzień jego powrotu</i> Nałkowskiej	147
<i>Pod falami</i> Hertza	152
<i>Przeprowadzka</i> Rostworowskiego	155
Zamiast recenzji teatralnej	159
<i>Drugie imię miłości</i> Miłaszewskiego	162
<i>Fortepian</i> Szaniawskiego	165
<i>Damy i huzary</i> Fredry	169
<i>Szczęście od jutra</i> Kiedrzyńskiego	171
<i>Damy i huzary...</i>	174
<i>Komedia amerykańska</i> Nowaczyńskiego	175
<i>Miłość panieńska</i> Kuncewiczowej	178
<i>Dzika pszczoła</i> Morstina	180
<i>Wesele</i> Wyspiańskiego	185
<i>Most</i> Szaniawskiego	187
<i>Dramat Kaliny</i> Kaweckiego	192
<i>Pan Jowialski</i> Fredry	195
<i>Sprawa Dantona</i> Przybyszewskiej	198
Kilka słów o tegorocznym repertuarze. Niesporne zyski repertuaru reprezentacyjnego. Jubileuszowa inscenizacja <i>Zemsty</i>	200
<i>Milcząca siła</i> Morozowicz-Szczepkowskiej. <i>Murzynek</i> Szaniawskiego	203
<i>W małym domku</i> Rittnera	206
<i>Kajus Cezar Kaligula</i> Rostworowskiego	209
<i>Egipska pszenica</i> Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej	212
<i>Dziady</i> Mickiewicza	215
<i>Teoria Einsteina</i> Cwojdzńskiego	220
<i>Herod</i> Młodożeńca	223
<i>Kryśka</i> Szaniawskiego	225
<i>Uciekła mi przepióreczka</i> Żeromskiego	230
<i>Cyd</i> Corneille'a-Wyspiańskiego	234
<i>Wielki Fryderyk</i> Nowaczyńskiego	236
<i>Niedobra miłość</i> Nałkowskiej	239
<i>Pierścień wielkiej damy</i> Norwida	242
<i>Glupi Jakub</i> Rittnera	247
<i>Dowód osobisty</i> Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej	249
<i>Cyganeria warszawska</i> Nowaczyńskiego	251

Najlepszy utwór dramatyczny	255
<i>Freuda teoria snów</i> Cwojdziańskiego	258
<i>Cezar i człowiek</i> Nowaczyńskiego	261
<i>Skiz Zapolskiej</i>	264
<i>Balladyna</i> Słowackiego	267
Karol Hubert Rostworowski	270
Norwid a teatr. Z powodu wydania pełnego zbioru dzieł dramatycznych Norwida	273
<i>Bunt Absalona</i> Miłaszewskiego	276
<i>Noc listopadowa</i> Wyspiańskiego	279
<i>Dziewczyna z lasu</i> Szaniawskiego	282
<i>Miłość czysta u kąpieli morskich</i> Norwida. <i>Odwiedziny o zmroku</i> Rittnera. <i>Czasu jutrzennego</i> Czechowicza	286
<i>Obrona Ksantypy</i> Morstina	289
<i>Wesele Fonsia</i> Ruszkowskiego	294
O cnotę dochodową	296
Wynarodowiony repertuar w teatrach polskich	300
Przed sezonem teatralnym. Koszty handlowe niekompetencji	306
Indeks nazwisk i sztuk	313



Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972

Wydanie I. Nakład 3000 + 237 egz.

Ark. wyd. 14,9. Ark. druk. 20,5

Papier druk. mat. kl. III, 82 × 104/70 g

Druk ukończono w grudniu 1971

Zam. nr 1244/K/71. M-018-1669. Cena zł 30.—

Drukarnia Wydawnicza, Kraków, Wadowicka 8

I.459.607

Cena zł 30.—



Cena zł 30.-

4522