

*Karol Frykowski*

**PISMA**



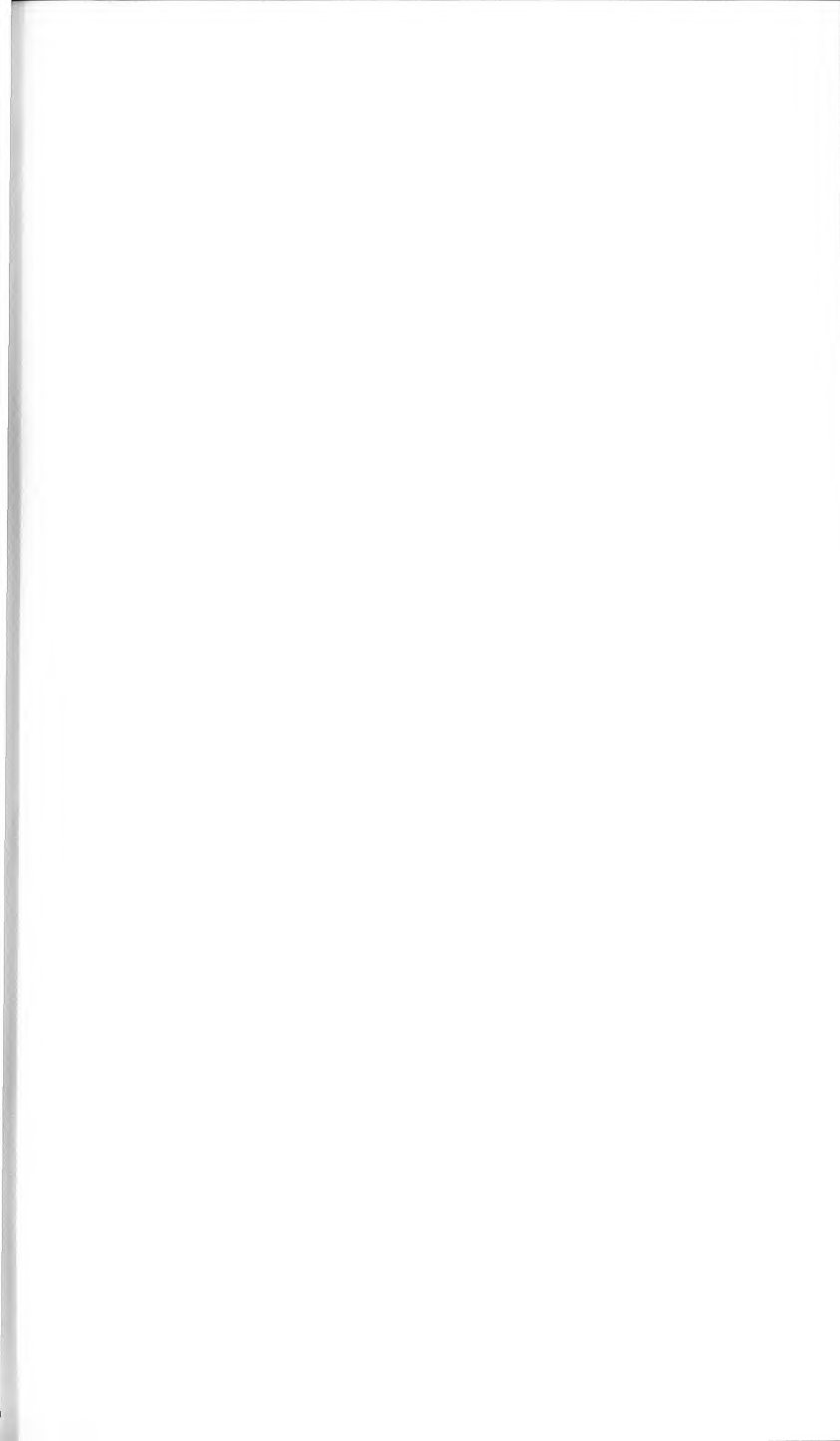
**Pisma teatralne  
1896-1926**

\*





I 1 767 966





**Karol  
IRZYKOWSKI**

**Pisma  
teatralne  
tom I  
1896-1926**

*Karol Trzykowski*

# **PISMA**

**pod redakcją Andrzeja Lema**



**Karol  
IRZYKOWSKI**



**Pisma  
teatralne  
tom 1  
1896 · 1926**

**\* recenzje i felietony**

**\* artykuły**

**\* listy otwarte**

© Copyright by Wydawnictwo Literackie, 1995

Teksty zebrała i opracowała  
Janina BAHR

Informacja bibliograficzna  
Barbara WINKŁOWA

Redakcja

Stefan GÓRA

Indeks sporządził  
Stanisław PAPIERZ

Projekt oprawy, kart tytułowych i układ typograficzny  
Lech PRZYBYLSKI

Redaktor techniczny  
Bożena KORBUT

Pisma Karola Irzykowskiego ukazują się dzięki pomocy finansowej:  
Ministerstwa Edukacji Narodowej  
Ministerstwa Kultury i Sztuki  
Komitetu Badań Naukowych

Printed in Poland

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995

31-147 Kraków, ul. Długa 1

Wydanie I

Skład i łamanie firma „COMPAL”

Bielsko-Biała, pl. M. Lutra 3

Druk i oprawa: Zakład Graficzny 3XP, Kraków, ul. Kawiorzy 40

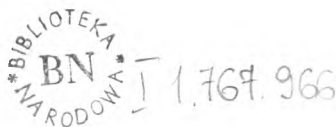
ISBN 83-08-02570-6 całość

ISBN 83-08-02585-4 t. 1

Biblioteka Narodowa  
Warszawa

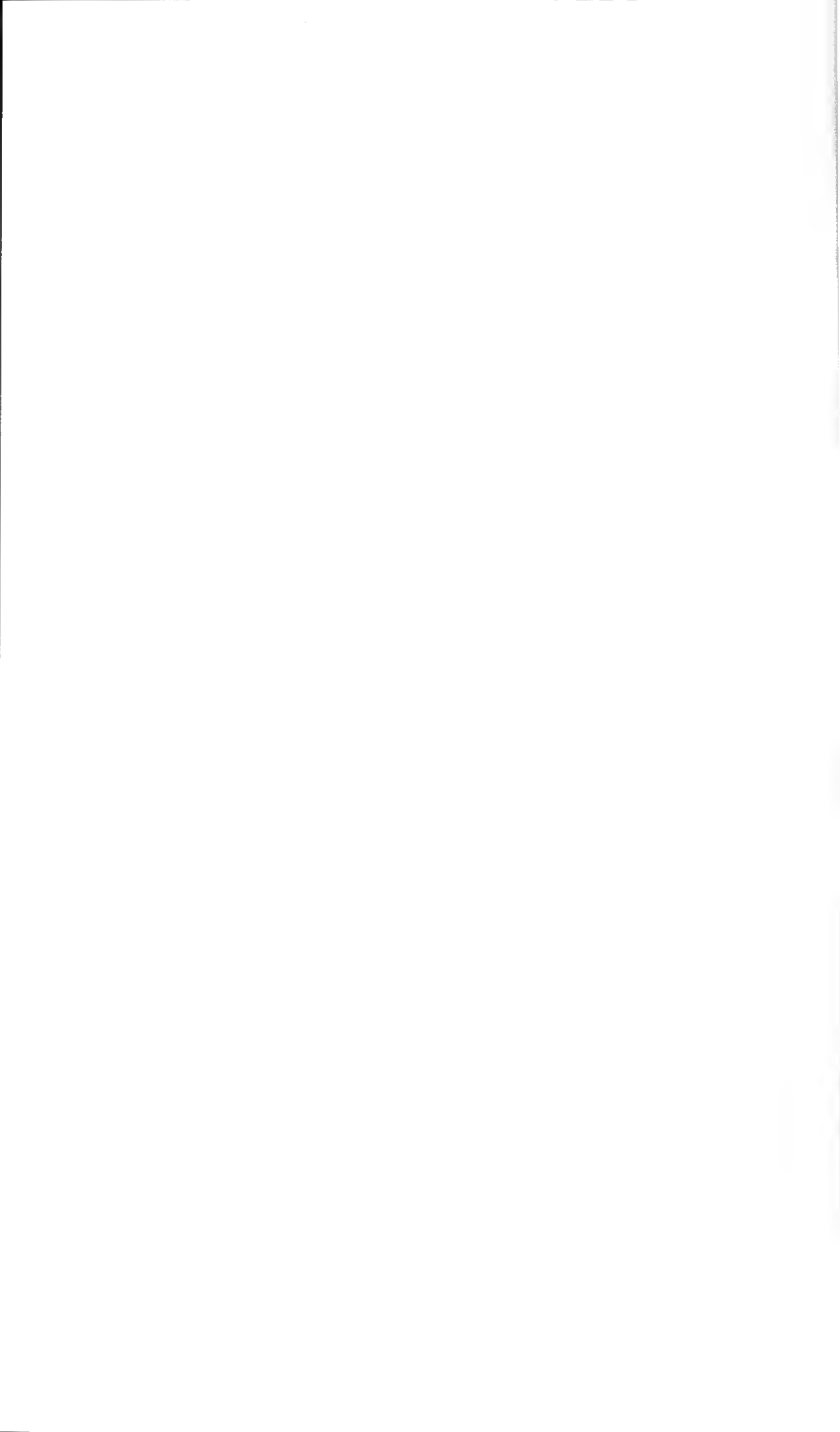


3000100485559



1995 6 11 488 / 2

# **Recenzje i felietony**



[Teatr hr. Skarbka:] *Sprawa kobiet*  
[komedia w 4 aktach Michała Bałuckiego,  
premiera 2 III 1896]

„Sympatyczny nasz” komediopisarz M. Bałucki ob- [7]  
darzył literaturę dramatyczną nowym utworem (*Sprawa  
kobiet*), który może być typowym przykładem, do jakiego  
stopnia dochodzi literacka przewrotność, czy też  
lekkomyślność, u tego rodzaju autorów. Prasa nasza  
jednogłośnie prawie odmówiła nowej komedii głębszego  
znaczenia, stawiając zarzut, że dowcipkami i żartami  
kwestii emancypacji kobiecej zbyć nie można. Zarzut  
ten, który się zresztą sam przede wszystkim każdemu  
nasuwa, jest jednak niewystarczającym, a po wtóre nie  
jest dość trafnym, ba! jest on nawet przewidzianym  
i niejako sugerowanym przez samego autora, który chce  
w ten sposób zmysł krytyczny widza omylić i właściwy  
rdzeń swojego utworu salwować. Toteż mu się udało,  
a prasa w drugiej połowie swojego sprawozdania roz-  
grzeszyła autora, konkludując w ten sposób: Bałucki nie  
miał zamiaru występować przeciwko całemu ruchowi  
emancypacyjnemu, chciał on tylko ośmieszyć jego wy-  
bujalności, i to mu się wybornie udało. Stworzył komedię  
pełną humoru, tego naszego swojskiego humoru, a zara-  
zem wiośnianej świeżości, owianą urokiem poezji itd.

Otóż ja sprawę *Sprawy kobiet* podejmuję na nowo. Na to sławne „owianie” chcę zwrócić uwagę, chcę wykazać, że tu leżą nieśmiało zaznaczone główne aspiracje autora, a dopiero po przypatrzeniu się im można będzie zobaczyć, co to za robota.

*Sprawa kobiet* jest kleconką kilku tematów. Dla autora konsekwentnego, dążącego instynktowo prawie do scentralizowania swego materiału, byłaby obecność pasożytnych tematów kulą u nogi; w naszej komedii wszystko się rozlatuje, a potulne tematy egzystują tak zgodliwie obok siebie, że ułatwiają autorowi podstawianie jednej kwestii za drugą i wygodne łączenie *dulcis cum utili*. — Właściwym tematem jest romans dwóch par na pozór dla siebie nieodpowiednich, czyli [8] ilustracja do banalnego paradoksu o przyciąganiu się dwóch przeciwnych biegunów w sferze miłosnej. Lecz przeprowadzenie tego tematu jest nad wyraz niedołożne i niedbałe; zamiast psychologii mamy tylko szablon, a zamiast życia mamy na scenie tylko ruch. Mimochodem daje autor szcztka w nos emancypacji, tworząc sobie w postaciach karykaturalnej cioci Flory i głupiutkiej Jadwigi akuratnie takie manekiny, do których jeszcze podskoczyć może. Znany to zresztą fortel i każdy się na nim pozna, toteż autor jest zbyt ostrożny, aby się tu zanadto angażować. On swoje atuty schował gdzie indziej, a mianowicie:

1) W te przejścia, gdzie uczony Kazimierz i uczona Jadwiga, zapalawszy nagłą a niespodziewaną miłością do swoich przeciwnych biegunów, zaczynają cały świat inaczej pojmować i uczą się czcić potęgę nieobliczalnej natury. Zakochany Kazimierz, wracając z samotnej włości po lasach, wybucha uwielbieniem dla piękna przyrody, które dopiero teraz zaczyna poznawać przez medium miłości; zakochana Jadwiga złorzeczy pętom swojej dotychczasowej wyrachowanej, algebraicznej miłości.

Pomijam to, że te motywy zostały tylko zadraśnięte, wymienione, lecz nie zamienione w akcję, i zapytuję, dlaczego one zostały użyte w takim otoczeniu i w takim tonie, jakby stanowiły argument przeciw emancypacji? i nie tylko przeciw emancypacji, lecz przeciw szukaniu wiedzy w ogóle, jakby to życie w myśl przyrody nie dało się pogodzić z dążnością do naukowego jej zdefiniowania.

2) W te sceny, gdzie nieemancypowana Zosia roz-tacza tak wspaniałą urok kobiecości zadowolonej z funkcji kucharki, szwaczki i pocieszycielki, że to ma poniekąd służyć za dowód: patrzcie, taką jest właściwie każda kobieta, takim jest pierwotny grunt jej duszy, który wy chwastem emancypacji zanieczyszczać chcecie. — Tu trzeba zaliczyć także wiele innych [9] zwrotów, które mają swoją rubasnością, pozującą jednak na prostotę i tzw. zdrowy chłopski rozum, przecinać wszystkie zawikłane problemy w sposób bardzo naturalny. — Zosia przyszywa chłopcu guziki. Wesołowski do Flory: Co mają robić stare panny? Ot, to.

Wystarczy tylko zdemaskować te fortele, aby wykazać ich sztuczność. Autorowi zdawało się zapewne, że takie blaski pseudopoetyczne tu i ówdzie, kilka takich napomknien niby nie na serio, a przecież na serio, nadadzą jego utworowi obok na pierwszy plan wysuniętej trzpiotowatości nadto cechę czegoś głębszego, poetycznego i subtelnego. Zdawało mu się, że te wszystkie elementa tak się jakoś szczęśliwie pomieszają, iż bez zbytniego wytężenia z jego strony wykrystralizuje się z nich dzieło odpowiadające wyższym postulatom estetycznym.

*Sprawa kobiet* jest bardziej pretensjonalną, jakby się zdawało, należy ją tedy oceniać i ewentualnie potępić według tych pretensji.

Oprócz tych szachrajstw rdzennych są inne podrzędne. Stoją one także w związku z owym poetycznym „owianiem”, a spekulują na filisterską sentymentalność u naszej publiczności. Np. oficerek Bolek pokazuje Jadwidze jej fotografię, która go ustrzegła dotychczas od — pokus (curiosum między oficerami). Kazimierz również romantyczny pomimo całego modernizmu. Dożynki, w których biorą udział poprzebierani za chłopów panicze, to również spektakl dla filistrów. W ten sposób zasługuje się na tytuł sympatycznego. Na razie poprzestaję na skonstatowaniu istnienia u nas całego legionu takich sympatycznych (Wołowski *Towarzysz pancerny*, Przybylski itd.), kiedy indziej znajdzie się sposobność do dalszych obserwacji nad ich twórczością.



[Teatr im. Aleksandra hr. Fredry ze Stanisławowa:]

E. Labiche [i A. Delacour, *Polowanie na zięciów*].

Komedia

[występ gościnny we Lwowie 27 VIII 1897]

Teatr stanisławowski dał nam wczoraj wesołą komedię [11] Labiche'a *Polowanie na zięciów*. Komedia ta grana już była wielokrotnie we Lwowie, dlatego treści jej nie podaję, przypomnę tylko, że zbliżając się do płytkiej farsy, zmusza ona aktorów do przesady w grze. Pomimo tego całość była dobrą, nic nie raziło, a nastrój komiczny był nie tylko utrzymany, ale i stopniował się, zaś sceny zbiorowe w 3 i 4 akcie wywołały wśród audytorium wybuchy wesołości i zasłużone oklaski. Najlepiej wyszły role trzech konkurentów. Roztrzępanego i zmiennego w afektach Maurycego grał bardzo dobrze p. Stradiot, p. Antoniewski z małej roli goga Edgara zrobił cacko; pan Karpiński odtworzył swego Juliusza w sam raz nieśmiałym, lecz głęboko czarującym. Dobrze grał p. Benza; aktor ten szarżuje wprawdzie mocno, ale też wydobywa z roli wszystko, co można, i zupełnie zadowalnia publiczność. Pp. Różańscy grali swoje role poprawnie, ale nie wysunęli ich na pierwszy plan w stosownych do tego momentach, to samo można powiedzieć o pani Linkowskiej i panie Lipińskiej. Ale całość, jak powiadam, była udaną. Publiczność przybyła na przedstawienie licznie.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Rodzeństwo*,  
komedia w 4 aktach Ignacego Grabowskiego,  
premiera 23 XI 1900, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

[12] Wczoraj przedstawiono po raz pierwszy 4-aktową komedię p. Ignacego Grabowskiego pt. *Rodzeństwo*. Akcja sztuki rozgrywa się we wsi Szamocinie, majątku rodziny Szamockich na Mazowszu. Wieś ta po śmierci ojca znajduje się w ręku liczego rodzeństwa: syna Kazimierza (Nowacki), zapalonego teoretyka w kwestiach ekonomicznych, i czterech córek. Z tych trzy wyszły za mąż, czwarta, najstarsza, Wanda (pani Bednarzewska), panna trochę emancypowana, ale rozumna i energiczna, ma konkurenta w osobie pewnego młodego doktora, Grońskiego (Tarasiewicz), któremu sprzyja. W Szamocinie, oprócz tych sióstr i ich mężów, przesiaduje jeszcze stary stryj, wdowiec, lubiący wino i karty, oraz stara panna, ciocia Pecia, tocząca z owym stryjem ciągle nieszkodliwe spory. W pierwszym akcie odbywa się narada rodzinna nad tym, co zrobić z Szamocinem, skoro stan majątku jest dość niepomyślny, a mężowie córek żądają spłaty posagów. Rej na tej naradzie wie dzie jeden z szwagrów, p. Pawicki (p. Fiszer), były rządzca, a teraz właściciel dóbr, który pozuje na zręcznego dyplomatę i psychologa, nie jest

jednak w stanie podać innej rady jak tej, żeby sprzedać Szamocin. Kazimierz Szamocki, który na zagranicznych uniwersytetach powyczczał się różnych nowoczesnych haseł ekonomicznych, marzy o tym, żeby Szamocin rozparcelować między włościan, jednak wszystkiemu na przeszkodzie staje Wanda, która obiecała nieboszczykowi ojcu, że nie pozwoli, iżby Szamocin przeszedł w obce ręce. Wywiązuje się kłótnia, rodzeństwo mówi Wandzie przykre rzeczy, w obronie jej staje ciocia Pecia, przypomina zasługi Wandy około wychowania młodszych sióstr i woła: „Za to dziś, kiedy ona chce podtrzymywać święty ogień rodzinny, to wy chcecie go dusić” itd. Wanda zaś mówi: „Wy wyganiaćie stąd cienie umarłych, lecz nie waźcie się iść na cmentarze przodków waszych” itd. Słowa Wandy zyskują poklask, zwłaszcza ze strony Kazimierza, który postanawia gospodarować na ziemi przodków. Pieniędzy na razie pożyczka sąsiad Szamocina, bogaty Sapiński (Kosiński), którego jego faktor, Żyd Kwiatek (Feldman), namawia do starania się o rękę Wandy. [13]

W drugim akcie dowiadujemy się najprzód, że gospodarka Kazimierza, który według słów faktora Kwiatka „jest wprawdzie bardzo mądry, ale nie umie jeszcze myśleć”, nie wróży dobrych rezultatów i że nadchodzi coraz gwałtowniejsza potrzeba nowej gotówki. Kazimierz w irytacji obiecuje rodzinie, że się poświęci i ożeni się „choćby z garbatą, głuchą i ślepą, rudą, byle bogatą”, wyrzuca Wandzie, że podbiła go pięknymi słówkami i nie pozwoliła sprzedać Szamocina. Dowiedziawszy się jednak zaraz potem, że Wanda w celu ratowania sytuacji już decyduje się oddać swą rękę wstrętnemu jej Sapińskiemu, oburza się i wyrzuca Wandzie, że nie idzie za popędem serca i odziera go z ostatnich złudzeń, ale w końcu zgadza się na to, by Wanda poszła za Sapińskiego. O przyjscie do skutku

tego związku stara się głównie dyplomatyczny radzca Pawicki, popierany w tym przez resztę rodziny, zwłaszcza przez siostry Wandy.

W trzecim akcie, w chacie chłopskiej, w której żona starego chłopca, Szpaka, zachorowała na ospę, spotyka się Wanda z doktorem Grońskim, który jej serce ponownie dla siebie zdobywa i wyperswadowuje jej, że ona ma prawo do własnego szczęścia i nie potrzebuje się poświęcać dla rodziny. Nadchodzi Kazimierz i widząc, co się stało, ze zwykłą sobie porywcznością mówi doktorowi impertynencje, zarzuca siostrze brak poświęcenia, a doktorowi chytre postępowanie i wyzywa go na pojedynek. Doktor wyzwanie przyjmuje, daje jednak przy tym gorącemu młodzieńcowi naukę, wykazując mu, że egoizm jest nie po stronie Wandy, ale reszty rodziny. Przy końcu tego aktu udaje się doktorowi nakłonić starego Szpaka do tego, aby pożyczył zaoszczędzone przez siebie pieniądze dziedzicowi i poratował go w chwilowej biedzie.

W czwartym akcie Kazimierz mięknie, przeprosza siostrę i doktora i sam daje w jej imieniu rekuzę Sapińskiemu. Rodzina, dowiedziawszy się o zmianie postanowienia Wandy, robi jej gorzkie wyrzuty, wówczas Wanda ma tyradę na ten temat, że i ona chce i ma prawo żyć, i że z taką rodziną, która jej nie rozumie i nadużywa, nic a nic jej nie łączy. Wywody jej popiera sam Kazimierz. Reszta rodziny oburzona; rychło jednak to oburzenie krupi się na Sapińskim, który dostawszy rekuzę, odjechał mówiąc, że cała rodzina Szamoczych chodzi w podartym obuwiu. Harmonia familijna nastaje zresztą wnet z chwilą, w której przychodzą chłopci i ofiarowują Kazimierzowi pożyczkę pieniężną, za co on, odwzajemniając się, odstępkuje im kawałek gruntu. Tak wszystko dobrze się kończy, tylko stary

Szpak, patrząc na świeżo skojarzoną parę, kręci głową, jego bowiem zdaniem panienska lepiej by zrobiła, idąc za rolnika, tj. za Sapińskiego.

Najważniejszą częścią sztuki p. Grabowskiego, na co też on sam kładzie nacisk, jest stosunek Wandy do reszty rodzeństwa. Autor pokazuje, że bywają rodziny, w których pewna jednostka bywa wyzyskiwaną przez drugie, egoistyczne, pod pozorem obowiązków rodzinnych. Lecz autor tezy tej nie pogłębił ani w kierunku socjologicznym, ani psychologicznym, zadowolił się tylko zużytkowaniem anegdotycznej strony wypadku, stając na tym samym niveau, co wielu autorów, którzy przed nim obrabiali podobne zawikłania rodzinne w celach farsy.

Powiedziano powyżej, że zadanie to jest „najważniejszą częścią sztuki”, że więc ono samo sztuki nie wypełnia. W rzeczy samej, interes autora koncentruje się w sztuce także na wielu innych punktach i stwarza sobie nowe zadania, co robi takie wrażenie, jak gdyby autorowi szło tylko *coûte que coûte* o działanie na publiczność w różnoraki sposób: gdy jeden nie trafi do gustu, to może drugi się spodoba. Takim środkiem np. jest wprowadzenie do sztuki żywiołu chłopskiego, i to w sposób tak sentymentalny, jak to uczynił autor. Ale oklaski, które zabrzmiały w teatrze, w chwili gdy chłopci wręczają młodemu dziedzicowi szkatułę pieniędzy, odnosiły się tylko do idei pięknego czynu, a nie do autora. Dalej stara się autor wszędzie wplatać luźne sceny realistyczne lub typy charakterystyczne; sceny te są czasami nawet zabawne, ale w sztuce, w której zainteresowanie widza zostało już raz pobudzone w kierunku pewnej głębszej myśli, sceny takie niecierpliwia i wywołują zawód, zwłaszcza gdy, jak u p. Grabowskiego, wyradzają się one nieraz w całkiem pospolitą farsę. Wygląda to tak, jakby się przyszło na

[15]

jakąś mądrą prelekcję, a nagle prelegent po wypowiedzeniu kilku poważnych słów zaczął na katedrze pokazywać sztuczki kuglarskie i stroić żartobliwe miny. I tak np. wszystkie trzy żony z domu Szamockie w 4 akcie zrazu chórem wyrzekają na Wandę, w chwilę zaś potem wygadują na Sapińskiego; tak samo farsowo działają wszystkie raptowne zmiany w zachowaniu się Kazimierza. W akcie II jest scena układania listu do doktora Grońskiego, w czym bierze udział cała rodzina — i to potrąca o farsę, jak również pseudoparlamentarna narada familijna w I akcie. Wreszcie, aby wywołać śmiech, posługuje się p. Grabowski, tak samo jak wielu farsistów, nawet bardzo niesmacznymi dwuznacznikami.

[16] Najbardziej jednak szwankuje to, co autor starał się zrobić najobficiej: charakterystyka figur występujących w sztuce. P. Grabowski silił się widocznie na to, aby każda osoba, nawet każda z trzech żon z domu Szamockich, była inną. A mimo to charakterystyki tej nie można inaczej nazwać, jak natrętną. Charaktery bowiem nie działają swobodnie przed nami, lecz wciąż tylko powtarzają swoje charakterystyczne znamiona, jakby chciały mówić: „Widzisz, takim a takim jestem, za takiego mnie bierz”. I tak np. jeden z trzech mężów, p. Obuszkowski (którego grał p. Roman), ma być par force człowiekiem poczciwym, skromnym (ciągle powtarza: „nic a nic nie rozumiem”), wesołym, silnym, zdrowym i zakochanym w swojej żonie. Kazimierz ciągle powtarza słowa: „żelazna konsekwencja ekonomiczna” itp., w czym nam autor narzuca to, że jest to niedoświadczony doktryner i frazesowicz; tak samo w innych scenach narzuca się nam Kazimierz jako człowiek zmienny, w innych jako raptus (kiedy rzuca butem na służącą, chce strzelać do szkodników) itd. Wanda narzuca się jako kobieta odważna, która nie

wstydzi się powiedzieć: „chciałabym wyjść za mąż i mieć dzieci”, lub: „w małżeństwie zdrowie męża jest najważniejsze”, przegląda księgi gospodarcze, odwiedza chorych, uwija się ostentacyjnie koło gospodarstwa itp. Jest to zresztą oprócz doktora jedyna osoba w sztuce, której autor nie karykaturuje, biorąc jej zachowanie się nie za pozę, lecz za naturalny objaw pięknego charakteru.

Sztuka podobała się publiczności dosyć, dzięki zręczności autora w grupowaniu niektórych scen komicznych oraz dzięki temu, że dialogi mają w sobie dużo dowcipu. Szczególnie obfitym pod tym względem jest akt II. Mamy tam np. taką scenę o szczerze komicznym założeniu: Nadchodzi doktor, a rodzina wyznacza stryja, aby mu powiedział, że Wanda już przyjęła Sapińskiego. Stryj obiecuje wyrzucić doktora za drzwi, że jednak lubi wino, korzysta z tej sposobności, aby pod pozorem przyjmowania doktora podchmielić sobie. Pije więc i upija się, i i upaja doktora, rozczuła się przed nim, opowiada mu o swojej nieboszczce żonie, potem chwytą go w ramiona i mówi: „Urząnąłeś się? co? ale ja ciebie kocham”, a wreszcie, rozczulony, wyjawia mu: „wiesz, kazali mi ciebie wyrzucić, żeby twoja noga tu nie postać”, itd. Tego stryja grał bardzo dobrze p. Solski. Powodzenie miały również wszystkie sceny, w których występuje Kazimierz, dzięki temu, że Kazimierz dużo krzyczy, laje, hałasuje, plecie absurda i lata po pokoju — wygląda to więc tak, jakby scena była ożywioną. Kazimierza z wielkim temperamentem grał p. Nowacki; zarzucić by mu tylko można, że zamiast miarkować wspomnianą już ostentacyjność tego charakteru, czasem jeszcze bardziej ją podkreślał. I tak np. w IV akcie słowa: „swoją drogą ja powinienem sobie w łeb strzelić” — wypowiedział głosem tragicznym, niemal grobowym, tak jak gdyby Kazi-

mierz w tej właśnie chwili nie brał swych słów na serio, lecz sam siebie parodiował. W każdym razie p. Nowacki utrzymał swą rolę na pierwszym planie. P. Fiszer znakomitym był jak zawsze, który miał dość dużą i wdzięczną rolę radzcy Pawickiego. Pani Bednarzewska robiła, co mogła, starała się wywiązać się dobrze z zadania, jakie jej przedstawiła rola Wandy, lubo sądzimy, że rola ta niezupełnie odpowiada temperamentowi i warunkom tej znakomitej artystki. I inne role wypadły bardzo przyzwoicie i dobrze, a wystawa sztuki i ureżyserowanie jej było nadzwyczaj staranne i pod każdym względem doskonałe. Teatr był pełny, publiczność bawiła się dobrze, wywoływała autora oklaskami, nie tylko po aktach, ale i wśród nich wienńczyła grę aktorów.



[Teatr Miejski we Lwowie: *Czerwona toga*,  
sztuka w 4 aktach Eugène'a de Brieux,  
przekład Heleny Egerowej,  
premiera 5 XII 1900, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj przy pełnym amfiteatrze odegrano głośną [19]  
sztukę francuskiego autora E. de Brieux pt. *Czerwona  
toga*. Sztuka ta, odznaczona pierwszą nagrodą Akade-  
mii paryskiej, jest satyrą na sądownictwo francuskie,  
a także w pewnej mierze krytyką instytucji sądowych  
w ogóle. Czerwona toga jest we Francji oznaką godno-  
ści wyższego radzcy sądowego. Otóż w pewnym mie-  
ście francuskim marzą o tej oznace sędziowie: Vagret (p.  
Chmieliński), człowiek skrupulatny i sumienny, ale nie  
mający zaufania we własne siły, Mouson (p. Solski),  
sędzia śledczy, człowiek zarozumiały, tendencyjny  
i bezwzględny jako inkwizytor, surowy dla drugich, ale  
nie dla siebie, egoista, karierowicz, a przy tym zapalo-  
ny filatelista (zbieracz marek pocztowych). Trzecim  
kandydatem do czerwonej togi jest Bunerat (p. Feld-  
man), pospolita kreatura biurokratyczna. Najwięcej  
szans ma Vagret, mają mu jednak w ministerium za  
złe, że jest niedołącznym, bo oto np. w jednej ka-  
dencji w sprawach, w których występował jako  
prokurator, było aż trzy uwolnień, a żadnego wyroku  
śmierci. Toteż Vagret oczekuje z utęsknieniem jakiejś

sprawy, którą by uwięcił wyrok śmierci, jeszcze bardziej pragnie tego jego żona (pani Węgrzyn), która już od dwu lat chowa dlań w pudle czerwoną togę, z najlepszego materiału sporządzoną. I oto zdaje się, że taka, pożądana zresztą dla wszystkich kandydatów, sprawa już się wyłoniła, bo właśnie popełniono w okolicy sensacyjne morderstwo. Zamordowany został samotnie w jakiejś willi mieszkający staruszek. Pierwsze poszlaki jednak przemawiają za tym, że uczynili to Cyganie, których widziano w pobliżu. Vagret, zniechęcony wątpliwymi wynikami śledztwa, które prowadzi, oddaje akta sprawy Mousonowi, który w sposób przekonywujący wmawia w Vagreta, że tylko on, Mouson, pchnie śledztwo na nowe tory i w trzech dniach [20] wyszuka winowajcę. Z taką to sytuacją zaznajamia nas akt I.

Akt II rozgrywa się w biurze Mousona. Mouson rozkazał na podstawie relacji żandarmów uwięzić niejakiego Etchepare'a (p. Roman), który z zamordowanym stał w stosunkach finansowych i mógł mieć interes w jego śmierci. Rzeczywiście, przeciw Etchepare'owi przemawiają silne poszlaki: nie umie on udowodnić swego alibi, odgrażał się nieraz nieboszczykowi, w okolicy z powodu skąpstwa jest nie lubianym, nadto kilkakrotnie karany był za gwałtowność. Sędzia śledczy energicznie stara się usunąć okoliczności, które by mogły zaważyć na przeciwnej szali; wyrobił on już sobie obraz całej sprawy, a teraz dąży do tego, aby na Etcheparze wymusić przyznanie się do winy. Przeprowadzają Etchepare'a i rozpoczyna się straszna in-dagacja. Z jednej strony niesumienny urzędnik, uzbrojony całym arsenałem środków, jakie daje władza urzędowa i powaga sędziowska — z drugiej nieszczęsny więzień, czujący się niewinnym, ale niezdolny nikogo przekonać o swej niewinności. Etchepare wikła się

w zeznaniach, pod gradem pytań i szykan sędziego waha się, kłamie i cofa kłamstwa, wreszcie przygnębiony i złamany pada na krzesło. Wtedy pochyla się nad nim Mouson, przemawia doń w imię religii, przypomina mu żonę, dzieci, wzrusza go do łez i zaklina, aby się przyznał. Lecz Etchepare uparcie przeczy. Wyprowadzają go — protokolant podziwia dar sugestii swego szefa i chcąc mu się przypodobać, wyraża się: „Była to tak wzruszająca chwila, że ja sam, gdybym był indagowany, przyznałbym się do winy nie popełnionej”. Wprowadzają żonę uwięzionego (pani Stachowicz). Mouson wyszperał w aktach, że była ona przed 10 laty kochanką jakiegoś panicza, który okradłszy rodziców, dał jej pieniądze do przechowania, za co ją sąd ukarał więzieniem. Plamę tę na swojej przeszłości zachowała [21] biedna kobieta w tajemnicy przed mężem, tymczasem teraz przeszłość ta ściga ją znowu przez usta reprezentanta sprawiedliwości Mousona. Zręczny sędzia wydobywa z niej zeznanie, że Etchepare’a nie było w domu w nocy mordu, i potem nakłania ją, aby błagała męża o przyznanie się do czynu. Wprowadzają znowu Etchepare’a, który widząc, że i żona jest przeciw niemu, wpada w rozpacz i miota sędziemu w twarz straszne wyrzuty: „wchodzi się tu niewinnym, a wychodzi się winnym! Dzicy ludzie jesteście, bierzecie nas na moralne tortury, judasze, podli, podli kaci!” Mouson, wściekły, że jego taktyka go zawiodła, z zemsty rozkazuje teraz uwięzić i żonę Etchepare’a pod zarzutem współwiny w zbrodni męża.

Trzeci akt rozgrywa się w gmachu sądowym, podczas rozprawy przeciw Etchepare’owi. Vagret dzielnie spisał się jako prokurator, rozwijający sprawę w duchu śledztwa przeprowadzonego przez Mousona. Właśnie wygłosił mowę oskarżającą, której mu wszyscy gratulują. W tej chwili przybywa do sądu jeneralny prokurator

(p. Antoniewski), który ma decydujący głos w mianowaniu radzców. Przeznaczonym do czerwonej togi jest tym razem widocznie Vagret, gdyż przeciwko Mousonowi wykryła władza jakąś skandaliczną sprawkę, jednak pod wpływem protekcji pewnego deputowanego, który ministra sprawiedliwości nazywa „Geniem”, a z Mousonem jest na dobrej stopie, jeneralny prokurator waha się jeszcze między Vagretem a Mousonem. Lecz Vagret sam sobie szkodzi, oznajmia bowiem jeneralnemu prokuratorowi i sędziom, że wstrzymał rozprawę, ma bowiem pewne wątpliwości co do winy podsądnego. Koledzy śmieją się z jego delikatnych skrupułów i nie udzielają mu żadnej rady. Wówczas Vagret zwierza się przed żoną, że jego urząd zabił [22] w nim sumienie, że podczas rozprawy zaobserwował różne drobne rzeczy przemawiające na korzyść podsądnego, że nie poruszał ich jednak, a nawet patrzył z radością na to, gdy przewodniczący szczegóły te pozostawiał w cieniu. Kiedy potem widział, jak obrońca Etchepare’a, słynny adwokat, mową swą sędziów przysięgłych do łez wzruszył, zagrała i w nim żyłka oratorska i duma, chęć kariery — a jednak, gdy wygłaszał swą replikę, zdawało mu się, że jakieś drugie, lepsze „ja” staje przy nim i punkt po punkcie zbija jego wywody. On teraz musi to naprawić i mimo perswazji żony, która mówi, że obrona podsądnego należy przecież tylko do adwokata, spieszy do sali, aby wypełnić obowiązek nie prokuratora, lecz uczciwego człowieka i zakomunikować swe wątpliwości sędziom przysięgłym.

Akt IV. Etchepare otrzymał dekret uwalniający go od winy, a Mouson czerwoną togę. Podczas rozprawy dowiedział się jednak Etchepare o tajemnicy z przeszłości żony i nie mogąc się zdobyć teraz sam na przebaczenie i wyrozumiałość, odtrąca ją od siebie, a dzieci wyprawia z babką do Ameryki, aby już nigdy

matki nie widziały. Zrozpaczona Etchepare'owa zapytuje Mousona, którego uważa za przyczynę tego nieszczęścia, jak teraz prawo postąpi, aby jej oddać jej dzieci. Mouson odpowiada obojętnie, że urzędnik nie jest za nic odpowiedzialny, wówczas ona woła: „Może wobec prawa nie jesteś odpowiedzialny, ale jesteś nim wobec sprawiedliwości i wobec Boga” — chwyta za nóż leżący na jego biurku i przebija nim nędznika.

Takie zakończenie sztuki ma na celu pokazanie, jak ludzka sprawiedliwość zdolną jest zrobić z uczciwych ludzi zbrodniarzy, zburzyć im szczęście, a natomiast bezsilną jest wobec steku dobrze zamaskowanych drobnych podłostek i występków egoizmu, które stanowią główny rdzeń zła w społeczeństwie. Temat, a raczej tendencja sztuki występuje jasno, a nawet jaskrawo, [23] poparta zaś jest obfitą, zaczerpniętą z życia obserwacją stosunków sądowniczych i ich wpływu na charaktery urzędników. Autor nie bawi się jednak w realizm, lecz z wielką werwą i szczerym oburzeniem rozsiewa wszędzie w sztuce kolce satyry, pokazując, jak szczytna idea sprawiedliwości w praktyce się wypacza i wytwarza bezduszny szablon. Mimo to autor sam także nie jest wolnym od zarzutu niesprawiedliwości, który wytacza w swej sztuce urzędnikom: mianowicie występując jako poetycki prokurator przeciw sądownictwu, nie dość ściśle a bezstronnie przeprowadza śledztwo, a potem zbyt pochopnie feruje swój wyrok. Wprawdzie bowiem niesumiennemu urzędnikowi Mousonowi przeciwstawia Vagreta, ale w ogóle winę niedomagań sądownictwa przypisuje ludziom, zamiast uwzględnić także skomplikowane warunki życia, wśród których ludzka sprawiedliwość jest nie tyle naśladownictwem sprawiedliwości absolutnej, co pewnym środkiem społecznym do uchylania nadmiaru krzywd i regulowania walki egoizmów ludzkich między sobą. O wiele głębiej

postawił podobną kwestię Hauptmann w *Futrze bobrowym*. Sztuka de Brieux'a ma niejako wartość aforyzmu, który jakąś sprawę przedstawia jednostronnie, ale dosadnie. W ogóle nawet sytuacje kreślone przezeń kształtują się w sposób podobny do aforyzmu. Aforyzmów też jest dużo w tej sztuce, np.: „w polityce nie ma skandalu, póki ten skandal nie stał się publicznym”, „nie wystarczy mieć słuszość, trzeba mieć kodeks za sobą”; „za sprawiedliwość wprawdzie się we Francji nie płaci, ale za jej wymiar” itd.

Z tym wszystkim jest sztuka w najszczytniejszym tego słowa znaczeniu pedagogiczną, pobudza bowiem do myślenia nad ważnymi i trudnymi kwestiami, które zwykle leżą odłogiem. Objawiało się też to wczoraj we wprost nadzwyczajnym zainteresowaniu widzów: w żywych ich dyskusjach podczas antraktów, a w licznych aplauzach przy otwartej scenie. Nadto sztuka jest bardzo a bardzo efektowną, zwłaszcza akt drugi, indagacji, w którym grają pp. Solski i Roman, zrobił potężne wrażenie. Gra tych obu artystów jest w tej sztuce niezrównaną. Inne role były również doskonale odegrane. Bardzo dobrze dyrekcja zrobiła, że wystawiła tak świetną i aktualną sztukę, trafnie ją obsadziła i wyreżyserowała; niewątpliwie też będzie *Czerwona toga* jeszcze nieraz zapęłniać tak szczelnie amfiteatr, jak wczoraj.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Tragedie duszy*,  
sztuka w 3 aktach Roberta Bracca,  
przekład Lucjana Rydla,  
premiera 21 XII 1900, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj grano 3-aktową sztukę Roberta Bracca pod [25]  
dość pretensjonalnym tytułem: *Tragedie duszy*. Bracco  
jest włoskim dramaturgiem, znanym we Lwowie już  
z trzech sztuk: *Maski*, *Niewierna* i *Pietro Caruso*.  
Wszystkie sztuki jego mają tematy modernistyczne,  
w wyborze ich jednak autor ten nie jest oryginalnym,  
lecz korzysta z tematów i kwestii, które już ktoś inny  
odważył się pierwszy poruszyć, sam zaś dodaje tylko  
techniczne obrobienie, starając się z tematu wydobyć  
jak najwięcej denerwujących efektów. W *Tragediach  
duszy* jest treść następująca: Młody socjolog Ludwik  
Nemi zwierza się przed swym przyjacielem Francisz-  
kiem Morettim, rozpustnym cynikiem, że jego żona  
Katarzyna po przyjściu na świat dziecka stała się dlań  
dziwnie odpychającą i nie może ścierpieć tego, by  
zbliżał się do dziecka z oznakami czułości ojcowskiej.  
Po odejściu Morettiego rozgrywa się bardzo tragiczna  
scena między Ludwikiem a jego żoną: Katarzyna  
oświadcza, że nie może żyć dalej w kłamstwie i ob-  
łudzie, i wyjawia mężowi, że nie on jest ojcem dziecka;  
jest ono owocem grzechu, popełnionego przez nią

w stanie chwilowego podniecenia podczas długiej nieobecności męża w domu. Ludwik żąda wyjawienia nazwiska owego uwodziciela; Katarzyna jednak nie chce tego uczynić, tamten jest człowiekiem jej obojętnym, ofiarą jej kaprysu, niegodnym zemsty i zazdrości Ludwika, który jedynie panuje w jej sercu. Mąż przechodzi tortury moralne, wreszcie odstępuje od zamiaru zemsty, ale żąda, aby żona porzuciła dziecko i odjechała z nim razem daleko; gdy zaś Katarzyna na to nie przystaje, opuszcza ją.

[26] Owym mimowolnym uwodzicielem Katarzyny jest przyjaciel Ludwika, Moretti. Ale Moretti wyniósł z owego epizodu erotycznego całkiem inne wspomnienia: w nim bowiem, zepsutym cyniku, obudziło się coś na kształt miłości do Katarzyny. Przychodzi do niej, czuwającej nad dzieckiem chorym, ona traktuje go z chłodem i ironią, a kiedy jej przypomina chwilę jej upadku i żąda udziału w rodzicielskich rozkoszach, ona hardo mu odpowiada, że dzieci urodzone z wiarołomstwa należą tylko do matki. Moretti grozi jej, że kiedyś w przyszłości, kiedy dziecko wyrośnie na mężczyznę, on wpłynie na jego umysł, powie mu, kto jest jego ojcem, i nauczy go lekceważyć matkę. Te wszystkie pogrożki padają w scenie, która ma być znowu bardzo tragiczną. Obie strony wypowiadają sobie wojnę, a Moretti cierpi więcej o tyle, że — jak nietrudno odgadnąć z jego zachowania się — pod pozorem miłości ojcowskiej chciałby pozyskać dla siebie Katarzynę, która go odpycha. To tragiczne zaostrenie sytuacji pozostaje jednak bez żadnych następstw, albowiem podczas kłótni między obojgiem umiera w drugim pokoju główny przedmiot sporu, dziecko — z choroby, którą odziedziczyło po ojcu, rozpustniku. Moretti odchodzi, a w III akcie wraca Katarzyna do męża,



który tymczasem próbował zakochać się w innej kobiecie; ale na próżno, tęskni bowiem wciąż za żoną, tak jak ona za nim.

Na tym kończy się sztuka. Zapytać jednak można, czy i cały konflikt tragiczny na tym skończyć się może? Czy Ludwik zapomni zupełnie o błędzie żony i nie zapyta nigdy o nazwisko jej uwodziciela, albo też czy ta żona nie popełni kiedy indziej, przy sposobności, tego samego błędu, który już raz popełniła? Główna bowiem trudność tematu leży w rozpatrzeniu i rozstrzygnięciu pytania: czy rzeczywiście miłość a kaprys są to rzeczy tak rdzennie odmienne? Bracco zbywa bardzo krótko te kwestie, które o wiele głębiej od niego poruszył Przybyszewski w swojej sztuce *Dla szczęścia*. Włoskiemu dramaturgowi chodziło widocznie przeważnie o wyzyskanie tematu dla scen bardzo teatralnych, o wyrafinowanym naprężeniu, w których dialog jest bardzo skomplikowany, a główny efekt długo opóźnia się i przygotowuje. Że efekta takie były głównym celem Bracca, tego najlepszym dowodem jest np. wielka scena kłótni w II akcie, która byłaby niepotrzebną, gdyby dziecko o parę minut przedtem umarło. Dodać przy tym trzeba, że ten dramat Bracca wywarł na naszej publiczności mniejsze wrażenie niż dawniejsze, a to dlatego, bo treść jego jest tego rodzaju, że widz za prędko się orientuje i domyśla się z góry tego, co autor mu przygotowuje jako niespodziankę.

Mimo to wszystko sztuka Bracca jest interesującą, aktorom zaś daje bardzo wdzięczne pole do popisu. Rolę Katarzyny odegrała panna Arkawin i jeżeli się uwzględni to, że to jest artystka początkująca, można powiedzieć, że wywiązała się świetnie ze swego zadania. Grała jednak swą rolę zbyt koturnowo, przesadzając w formie wybuchów uczuć. Artystka ta powinna pamiętać o tym, że uczucie — zwłaszcza u ludzi tego-

czesnych — zwykle się maskuje i o wiele też silniej objawia się, gdy jest trochę hamowane. Rolę Ludwika grał młody aktor p. Bednarczyk, grał dobrze, ale tak samo przesadnie, jak panna Arkawin. Aktor ten powinien by zresztą pamiętać o tym, żeby w mowie nie podkreślał ciąglą gestykulacją poszczególnych wyrazów, ale całe myśli. P. Bednarczyk natomiast każde silniejsze słowo, np. wszystko, rozpacz itp., podkreśla osobnym gestem. Najlepiej grał p. Solski, który był Morettim, zanadto jednak przypominał Żdźarskiego ze sztuki *Dla szczęścia* i nie zaznaczył w II akcie zmysłowego podkładu swej roli.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Ocknienie*,  
sztuka w 3 aktach Kazimierza Rakowskiego,  
reżyseria Ludwika Solskiego,  
premiera 30 I 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj odegrano odznaczoną na konkursie Wydziału [29]  
Krajowego 3-aktową sztukę Kazimierza Rakowskiego  
pt. *Ocknienie*. Jest to sztuka owiana szlachetną, pat-  
riotyczną tendencją, ale pod względem literackim chy-  
biona. Że tak jest, postaramy się wykazać w toku  
streszczenia sztuki. Treść jest następująca:

Pierwszy akt rozgrywa się w Berlinie w mieszkaniu  
Beńkowskiego (p. Solski), profesora uniwersytetu, któ-  
ry od 20 lat przebywając między Niemcami, ożeniony  
z Niemką (pani Cichocka), sam się zgermanizował.  
Wśród takich okoliczności dziwnym jest, że jego córka  
Gertruda (panna Michnowska) jest skrycie polską pat-  
riotką; autorowi jest to potrzebnym do scen dalszych,  
żeby zaś ów patriotyzm u Gertrudy uzasadnić, wpro-  
wadza na scenę starego weterana Wylotka (p. Roman),  
domownika u profesora, który ma zaraz z początku  
I aktu długą rozmowę, mającą na celu objaśnienie  
publiczności, że to ów Wylotek zaszczerpił w córce  
profesora uczucia patriotyczne. Po tej rozmowie Wylo-  
tek schodzi ze sceny i już w całej sztuce się nie  
pokazuje. Potem wchodzi i oczekują profesora dwaj

młodzi ludzie: Tadeusz Malczewski (p. Tarasiewicz), inżynier praktykujący w Berlinie, i Jełowicki (p. Jasielski), student. Z rozmowy ich dowiadujemy się o stosunkach Polonii berlińskiej, dalej o tym, że pierwszy przyszedł profesora prosić o poparcie moralne dla wenty na rzecz szkółek polskich, a drugi przyszedł ze składką na polskich emigrantów, wreszcie o tym, że profesor ma w Poznańskiem brata, gorącego patriotę polskiego, osiadłego we wsi Księżopolu, że wsi tej grozi licytacja i nabycie jej przez Komisję Kolonizacyjną. Przychodzi wreszcie oczekiwany profesor i odmawia przystąpienia tak do składki, jak i do wenty, powiada przy tym, że walka z germanizacją jest nie tylko rzeczą bezskuteczną, lecz także sprzeciwia się duchowi cywilizacji, że Polacy stronnico oceniają kulturę Niemców, że on sam wśród tych Niemców znalazł drugą ojczyznę i że narodowość jest fazą przejściową w rozwoju dziejowym narodów. Na to Malczewski — który nawiasem mówiąc, kocha się w Gertrudzie — zapowiada profesorowi, że się w nim kiedyś ocknie Polak. To ocknienie następuje dość prędko. Po odejściu dwóch młodych ludzi z rozmowy profesora z żoną dowiadujemy się, że brat jego pisał doń z prośbą o pomoc materialną dla uratowania Księżopola, on jednak odmówił, i to go trochę martwi. Uspokaja jednak swe sumienie mówiąc: „On (brat) wyobraża sobie, że stoi na jakimś tam wyłomie, ale to tylko upór. Dziś rolnictwo sensu nie ma; niechby sprzedał wieś Komisji Kolonizacyjnej i tu przyjechał, a znajdzie się dla niego jaka posada i wypełni swe życie równie zasłużoną pracą”. Podczas tego zapada zmierzch... Getruda gra po cichu na fortepianie melodię *Boże, coś Polskę* i wtedy profesor przyznaje się, że się coś w nim ocknęło, że w sercu człowieka jest zawsze jakiś idealny kącik. Wtem wchodzi służąca z lampą i przynosi telegram

oznajmiający, że brat profesora się zastrzelił. Profesor jest wstrząśnięty i za radą córki postanawia natychmiast wyjechać do Księżopola.

Akt drugi rozgrywa się w domu nieboszczyka w Księżopolu. Ma się odbyć narada nad tym, jak ratować Księżopol: w naradzie mają wziąć udział: wdowa po samobójcy (pani Rotter), dziekan z Księżopola (p. Jaworski) i sąsiad Księżopola, Malczewski (p. Kwiatkiewicz), ojciec owego inżyniera, który się kocha w córce profesora. Przybywa profesor, pełen najlepszych chęci: chce się zaopiekować rodziną po zmarłym, gotów jest nawet przystąpić, byle bezimennie, jako współnik do akcji parcelacyjnej, mającej na celu niedopuszczenie, aby Księżopol przeszedł w ręce niemieckie. Lecz przed naradą ma się odczytać ostatni [31] list zmarłego; odczytuje go młody Malczewski. W liście tym piętnuje zmarły swego brata jako tego, który odmawiając mu pomocy, popchnął go do samobójstwa.

Owóz i ten list, który jest potrzebnym autorowi do uzasadnienia dalszych zajęć, jest w swym zwalaniu winy na drugiego bardzo nieprawdopodobnym, tak jak nieprawdopodobnym było także, żeby człowiek mający żonę i dzieci, a obdarzony takim poczuciem obowiązku, strzelał się z oburzenia na brata, którego i tak od 20 lat uważał za straconego dla polskośći, zamiast próbować jeszcze robić z sąsiadami to, co oni chcą teraz robić bez niego. Ale następują rzeczy jeszcze bardziej chybione. Efekt listu jest piorunujący, bo nikt się tego nie spodziewał, nikt — ani wdowa, ani sąsiedzi nie wiedzieli, że zmarły dziedzic Księżopola pisał do brata — nikt — z wyjątkiem młodego Malczewskiego, który jeszcze w I akcie domyślał się wszystkiego. Teraz następuje scena całkiem melodramatyczna: wdowa podniesionym głosem mówi do profesora: „Zbrodniarzu... przyszedłeś tu urągać... idź, spójrz w twarz

zmarłemu!” Otwierają się drzwi do pobocznego ciemnego pokoju, profesor idzie patrzeć na katafalk, a gdy powraca, tak wdowa, jak Malczewscy, jak i inne osoby okazują mu nie tylko pogardę, ale nieledwie wprost mówią mu obelgi. Takie zachowanie się Polaków wobec renegata jest — jeżeli się uwzględni stosunki narodowościowe w Poznańskim — psychologicznie zupełnie prawdopodobnym. Lecz zdawałoby się, że teraz autorowi przyjdzie trafna myśl do głowy: że póki profesorowi jeszcze zarzucano bratobójstwo, póty on, chociażby odczuwał niesprawiedliwość tego zarzutu, mógł się pod nim ugiąć, lecz kiedy mu zarzucają to, że jest renegatem, powinna w nim była jeszcze raz zbuntować się ta nabyta renegacka natura, powinien był [32] jeszcze raz stanąć na stanowisku kosmopolitycznym, cisnąć tym ludziom, którzy go lżą, w odwet swoje poglądy na rolnictwo, patriotyzm itd. i gwałtem ratować w sobie zagrożonego Niemca, i potem dopiero mogła w nim odbyć się na tym tle wewnętrzna walka psychiczna, z której by Polak wyszedł naprawdę zwycięsko i z tryumfem. Tymczasem w sztuce p. Rakowskiego bohater jego na wszystkie zarzuty i pogardę nie ma nic do powiedzenia nad to, że jest to „nie wina, ale nieszczęście”, a zresztą przyjmuje wszystko, co go od tych ludzi spotyka, jako coś całkiem słusznego i oddala się. Gdzież jest więc ocknienie, gdzie jest ta walka psychiczna, skoro rezultat jej jest już prawie od początku sztuki gotowy, gdyż bohater, chociaż go inni i on sam siebie uważają za Niemca, jest de facto Polakiem.

Ale na tym nie koniec błędów w sztuce. Wchodzą żona profesora i córka i wbrew zasadzie staropolskiej gościnności spotyka je afront; Gertrudę nazywają „istotą niezdecydowaną”, wreszcie obie kobiety wygania nieledwie słowami: „Czego tu chcecie?... Do Berlina,

do Berlina!” — ten sam młody Malczewski, który czytał w Berlinie z Gertrudą wiersze polskie i powinien znać jej dobre chęci, wygania je — i to nie ze swojego domu.

III akt rozgrywa się w pokoju w hotelu, w którym mieszka profesor, a zaczyna się tym, że jakiś służący Polak odnosi profesorowi parasol i wzgardza napiwkami, a pewien ubogi emigrant, wsparty przez profesora w Berlinie pieniędzmi, zwraca mu je teraz mimo swej nędzy. Wnet potem mamy scenę między profesorem a Gertrudą a młodym Malczewskim. Młodzieniec przychodzi przeprosić panie, a zarazem pożegnać na zawsze Gertrudę: zdawałoby się, że w takiej chwili powie przynajmniej, dlaczego to robi, powie, że w tym winą ojca Gertrudy, a nie jego, on tymczasem tę całą historię z odmówieniem pieniędzy bratu przez brata tak kryje, jakby to na serio była rzecz nie do powiedzenia, jakby dla Gertrudy miała taka wieść być piorunem. Obok zaś stoi matka Gertrudy, która wie o wszystkim, i także nic nie mówi, dopiero nadchodzi ojciec i wtedy Gertruda dowiaduje się, co się stało, i przyjmuje to dość chłodno. Młody Malczewski odmawia mu podania ręki na pożegnanie i wychodzi. Profesor skarży się teraz przed swoimi: „wzięli mnie na egzamin z narodowości, nazwali mnie bratobójcą” — i opowiada im, że poczynił kroki celem nabycia Księżopola, nie dla siebie, ale dla Gertrudy, mając na myśli jej przyszły związek z młodym Malczewskim. Tymczasem wchodzi radca Komisji Kolonizacyjnej Baer (p. Fiszer), by nakłonić profesora do odstąpienia Księżopola Komisji Kolonizacyjnej. Baer jest to człowiek stary, a mimo to tak niedyplomatycznie naiwny, że nie przypuszcza nawet ani na chwilę, iż w dawnym Polaku mogły pod wpływem śmierci brata odezwać się jakieś skrupuły patriotyczne, więc należy mówić z nim ostrożnie.

Przeciwnie, Baer robi profesorowi propozycję odkupna w sposób wprost cyniczny, mówi np., że profesor zrobi dobry interes na tej transakcji, nabywając tanio, a sprzedając drogo, wreszcie nie waha się wyjawić mu, że Komisji na tym Księżopolu ogromnie zależy, bo chodzi jej o zdobycie pierwszego silnego punktu operacyjnego w powiecie dla celów germanizacji, a nadto punktu bardzo ważnego przy wyborach. I to wszystko mówi ów radzca człowiekowi, którego sam nazywa „Europejczykiem”, a nie przyjdzie mu na myśl, że przecież ten człowiek, jeżeli już stoi na stanowisku kosmopolitycznym i nie uznaje polskości, to z tego samego stanowiska właśnie, ze względu na zwykłą sprawiedliwość, nie uzna także i nie ścierpi szowinizmu germańskiego. Naturalnie profesor odprawia go z kwitkiem mówiąc: „Ostrzegam pana, żebyś nigdy nie robił propozycji takiej Polakowi. Ja tak nisko nie upadłem, żebym miał sprzedać ziemię moich przodków”. Na to odpowiada radzca odchodząc: „Wobec Polaków jesteś pan Niemcem, wobec Niemców Polakiem; kimże pan właściwie jesteś?” Słowa te głęboko ranią profesora. Lecz teraz, zamiast sam rozstrzygnąć sprawę Księżopola i zmanifestować zmianę swoich poglądów, darowuje Księżopol córce, niech ona z nim zrobi, co uzna za stosowne, sam zaś odchodzi, mimo że wie, iż córka zechce wyjść za mąż za Malczewskiego i w posagu dać mu Księżopol, i że się teraz chyba sama zaciętemu Malczewskiemu i jego rodzinie narzucać będzie ze swoją osobą. Rzeczywiście, przychodzi Malczewski ojciec w tym samym celu, co przedtem Baer, i Gert-ruda mówi mu: „Weźcie tę ziemię, ale dajcie mi możliwość pracować na niej!” — co jest dość przezroczytą przymówką do tego, aby Malczewski zrobił ją swoją synową. Na to Malczewski mówi: „Mój syn nie ożeni się z Niemką, choćby ona udawała Polkę”;



lecz potem nieco mięknie i pyta tylko: „A kimże jest ojciec pani: Polakiem czy Niemcem?” Na to pytanie Gertruda nie umie dać odpowiedzi, a właśnie w tej samej chwili wchodzi ojciec z rewolwerem w rękę i to zawahanie się córki tak nań oddziaływa, że o parę kroków od niej strzela się. Umierając powiada: „spłaciłem dług”, a ona u zwłok jego — zamiast wpaść w rozpacz — przede wszystkim przysięga pracować dla ziemi ojczystej.

Takie zakończenie jest absurdem. Właśnie kiedy się cała sprawa może skończyć jak najpomyślniej, Książopól uratowany, młodzi się pobiorą, bohater sam nawrócony zupełnie — on, zamiast pokonać w sobie resztki renegactwa, żyć dalej w zmienionych warunkach i naprawić błędy przeszłości, odbiera sobie życie. Dlaczego? Autor [35] chce niby, żeby to była jakaś dwoistość w jego duszy, ale tej dwoistości w czynach bohatera nigdzie nie widzimy, jest to konflikt całkiem sztuczny. Bohater jest Polakiem, sam nawet to mówi radzcy Baerowi, a idzie mu tylko o tę drobną rzecz, za kogo go mają Baer, Malczewski i córka, a więc idzie mu nie o treść, lecz tylko o nazwę. I zamiast albo im to powiedzieć wprost: „ja już się zmieniam”, albo poczekać z jaki miesiąc, aż się sąsiedzi udobruchają, on dodaje do jednego nieszczęścia drugie i strzela się, chociaż jak wiadomo ludzie tak łatwo się nie strzelają, i to dla przykrości rozgrywającej się, bądź co bądź, w idealnych, abstrakcyjnych sferach. Patriotyzm zaś nie jest rzeczą abstrakcji, ale uczuciem żywiołowym, i wybuch tego uczucia należało pokazać, udowodnić, odszukać to uczucie na dnie egoizmu, renegactwa, bojaźni i wstydu. Tego jednak autor nie zrobił i mimo jego dobrych chęci patriotyzm w jego sztuce wygląda jak frazes, który widz sam musi sobie ciągle dostrajać do prawdziwego diapazonu, jeśli się przenosi myślą na rzeczywistą scenę strasznej walki z hakatyzmem w Poznańskim.

Techniczna strona sztuki jest również bardzo słaba, w III akcie mamy np. cztery wchodzenia podczas ostatnich słów osób na scenie lub podsłuchiwania tych słów, dialog zaś cały jest sztuczny, wszyscy ludzie mówią zdaniami zaokrąglonymi, jakby gotowymi do druku, i taki np. Wylotek, człowiek prosty, z niższej sfery, który jest pijakiem, mówi: „zdaje mi się, że czuję woń naszych lasów, naszych błoni” itp.

Wszyscy artyści grający w sztuce p. Rakowskiego wywiązali się ze swego zadania doskonale, i to bez wyjątku, mimo że dialog sprawiał im znaczne trudności. Publiczność, uznając szlachetną tendencję sztuki, oklaskiwała ją dość gorąco i wywoływała autora po każdym akcie.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Psyche*.  
*Tragedia dziecięca dla dorosłych ludzi*  
w 3 aktach Zofii Wójcickiej,  
premiera 12 III 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj odegrano po raz pierwszy 3-aktową sztukę [37] panny Zofii Wójcickiej pt. *Psyche*. Autorka debiutowała niedawno na scenie krakowskiej dramatem *Dyletanci*, który był odznaczony na konkursie Wydziału Krajowego, a krytyka krakowska przyznała jej znaczny talent. Wystawiona wczoraj u nas druga sztuka panny Wójcickiej świadczy też niewątpliwie o pewnym talencie autorki, ale talencie jeszcze bardzo chaotycznym, który nadto znajduje się w towarzystwie bardzo niebezpiecznym: pretensjonalności. Pretensjonalnym jest przede wszystkim tytuł sztuki: *Psyche. Tragedia dziecięca dla dorosłych ludzi*. Według tego mamy prawo oczekiwać w sztuce jakichś nadzwyczajnych rewelacji z psychologii dziecięcej, wyjawienia jakichś tajemnic w rozwoju młodocianych umysłów i serc, tajemnic, które zazwyczaj prześlepiają rodzice i pedagogowie. Na to też zakrawa sztuka panny Wójcickiej, tylko że w sztuce tej nic absolutnie nie jest przeprowadzone ani pokazane, treść jej zaś jest tak bezładną i luźną, że sprawozdawca jest w prawdziwym kłopotcie, chcąc ją w związku opowiedzieć.

Bo posłuchajmy: Jest pani Aniela Łaska (pani Rotter), wdowa, mająca dwie córki: starszą Helę (pani Bednarzewska) i młodszą Ludkę (panna Jankowska). Sztuka zaczyna się — niby charakterystycznym akordem — sceną pedagogiczną: Ludka kuje z historii ustęp o spaleniu Husa i jako enfant terrible zadaje matce kilka następujących kłopotliwych pytań: „Mamusiu, po co my się uczymy rzeczy, których potem zapominamy?” „Czy człowiek, jak się rodzi od razu ma duszę?”; albo mówi: „To jednak musi bardzo boleć, jak się kto pali na stosie... chciałabym mieć tak piękną duszę jak Hus”. Matka odpowiada córce ni to, ni owo i albo ją strofuje, albo daje jej tylko jakieś banalne uwagi, np.: „Ludko, powinnaś się uczyć [38] religii, bo człowiek bez religii jest potworem”. Tendencja tej sceny jest jasną: ma z niej niby wypływać, że wiele rodziców nie ma zrozumienia dla szlachetnych porywów u dzieci swoich i karmi je zdawkowymi formułkami o obowiązkach, cnocie, moralności itd. Natomiast słucha pani Łaska bardzo chętnie, gdy Ludka, siadłszy jej na kolana, opowiada, że niejaki p. Czopowicz (p. Feldman), konkurent do ręki pani Łaskiej, mówił o niej, że ma noc w oczach, a słońce na głowie (pani Łaska jest czarnooką blondynką).

Wkrótce zapoznajemy się także z drugą córką pani Łaskiej, Heleną. Podczas gdy Ludka ma być enfant terrible, Helena ma być idealistką i marzycielką. Kładę nacisk na to ma być, bo autorka wcale nie zdaje sobie z tego sprawy, że wewnętrzna istota człowieka nie zawsze jest zgodna z tym, co on mówi o sobie. Otóż owa Hela takie rzeczy mówi przed matką: „Czasem mi się zdaje, że mam w piersiach ogromny młot... chciałabym iść na gwiazdy, bo tam się zapewne oddech szeroko... Nieraz gdy siedzę tak, to zdaje mi się, że przyszedłam na świat dopiero przed chwilą, i tak się

wszystkiemu dziwię... tak się dziwię... Ja chcę walki czynnej, ja chcę szerokiego, bujnego życia, to, co wy nazywacie życiem, to nie życie, lecz gnucie..." itp. A matka zamiast jej odpowiedzieć: „Moje dziecko, po co ty tak blagujesz i egzaltujesz się”, woli się kompromitować przed nią i tak mówi: „Ależ ja ciebie nie rozumiem... Ty to masz po ojcu, który był rycerzem z Manszy... To piękne jest na scenie, w książce, ale nie w życiu...”

Ostatecznie w pierwszym akcie Hela łapie matkę na gorącym uczynku całowania się z Czopowiczem. Czopowicz oświadcza, że będzie jej ojczymem, co Hela przyjmuje pełnym wyrzutu okrzykiem: „Mamusiu!” Autorka chce to powtórne zamążpójście matki napiętnować jako zbrodnię lekkomyślności wobec dzieci, nie [39] dostarcza jednak prócz twierdzenia żadnego dowodu ani argumentu.

Oprócz tych osób kręcą się po scenie jeszcze dwaj młodzieńcy: technik Władysław (p. Stanisławski), kuzyn Łaskich, i uczeń VIII kl. gimnazjalnej Tadzik (p. Nowacki), młodzieniec niezmiernie pesymistycznie usposobiony, pogardzający wszystkim i wszystkimi. Znosi on Heli książki do czytania, np. Bourgeta, d'Annunzia, ale uważa i ją, podobnie jak i odwiedzające ją koleżanki, za „nieopierzone gęsi”.

W II akcie wprowadza autorka nową osobę: nauczycielkę Reginę, siostrę Tadzika (panna Arkawin), rozpoczyna się zaś ten akt od sceny, w której Regina, osoba bardzo rozumna i szlachetna, ma przed panią Łaską długi wykład pedagogiczny. Wykład ten jest niejako komentarzem całej sztuki, lecz jest o tyle nieścisły, o ile bombastyczny i naszpikowany frazesami. Otóż poucza Regina, czyli jak ją nazywają Renia, panią Łaskę, że jej dzieci i Tadzik są teraz w tym przełomowym okresie, w którym budzi się dusza,

a potem — niby Lohengrin w ostatnim akcie — opowiada jej taką legendę: „Nad brzegiem rozległego jeziora, wśród traw, wznosi się cały z tęczywych pereł rosy pałac... Co rano srebrne fale jeziora u stóp jego pieśń radosną śpiewają, a nigdy nie powiewa tam tchnienie ziemi. A w pałacu tym mieszka cudna, złotowłosa, lekka i jasna Psyche, dusza ludzka. Tchnienie jej wszechświat przenika, a gdy palcem skinie przezroczym, to w piersiach ludzkich budzą się młoty czynu, a gdy westchnie, to w piersiach ludzkich zajęczy cały ból świata. Codziennie rano wychodzi ze swego pałacu i idzie po ludzkich mieszkaniach, a kogo dotknie palcem w czoło, tego ludzie zowią geniuszem, a kogo w serce, ten już za milion czuć i boleć musi, a gdy znajdzie młodziutkie dziewczątko i chłopca, całuje je w usta i z tą chwilą narodzin duszy każde z nich staje się człowiekiem”. W końcu poucza Renia panią Łaskę, żeby z dziećmi swoimi była ostrożną, bo „iskra duszy może zgasnąć”, że nie trzeba, żebyśmy żyli „koło nich, ale z nimi”. Wchodzą Ludka i Hela, Renia całuje je mówiąc: „Ja jestem dla nich ta Psyche — one moje obie”. I podczas gdy niemądra pani Łaska mówi: „Jak mnie głowa rozbolała od tej mistyczno-nastrojowej rozmowy”, obie jej córki klękają przed Renią, a jedna z nich mówi: „suknia twoja pachnie spokojem”.

I w tym akcie nic nowego się nie dzieje, z wyjątkiem tego, że Hela daje kosza niejakiemu Daszowskiemu (p. Antoniewski), wyrzucając mu wobec licznego grona osób, że on uwiódł jakąś szwaczkę i porzucił. Cała ta scena jest niespodzianką, gdyż wychodzą w niej na jaw fakta, o których dotychczas nie było ani wzmianki, służy zaś do podniesienia szlachetności Heli, a do poniżenia jej matki i jej koleżanek, które ją ganią za odrzucenie dobrej partii. To jest jedyny

moment w całym akcie, w którym osoby sztuki przechodzą jakieś realne konflikty i sytuacja się zaostrza; zresztą bowiem mamy wciąż albo tyrady, albo dialogi, z których się nic dowiedzieć nie można i tylko tyle jest widoczne, że autorka chce w nas wmówić, iż z Helą i Tadzikiem „coś” się dzieje, ale co? nie wiadomo. Jedynym wyjaśnieniem danym nam przez autorkę jest wyjaśnienie obrazowe: Psyche się w nich obudziła. Ale to przecież jest tylko porównanie, metafora, która mieć powinna jakiś wykładnik faktyczny w wypadkach, polegających na jakichś uchwytnych przejściach. O żadnych takich przejściach jednak się nie dowiadujemy, wszystko musimy wierzyć autorce na słowo. Słyszymy tylko z ust Heli ciągle frazesy, takie np.: „faktem jest jednak, że jest coś, co nas pożera” (coś i jakiś zdają się być [41] najulubieńszymi słowami autorki), a Tadzik ma np. takie elukubracje: „Jak te żółte liście padają z cicha, bez protestu — myślę sobie, co też one myślą spadając? Jakie to musi być uczucie spadać tak cicho po linii ukośnej i leżeć, aż kto nadepcze, i gnić... ale wiele jest między nimi takich, które spadły i zgniły zielone... Co ja mam z tym zrobić, co mi w piersiach siedzi?” itp. Pewne malutkie wyjaśnienie dają nam słowa: „Wiarę i miłość wielkich celów wyssała ze mnie analiza... my jesteśmy jak otchłanie, do których wy, dorośli, nie możecie zajrzeć”. Być więc może, że pod wpływem lektury np. Bourgeta stał się Tadzik „przeanalizowanym”, być może także, że autorka uważa go za pożera... widz co do tego może tylko snuć różne kombinacje, ale się nic nie dowiaduje.

W III akcie mamy znowu raptowny stek niespodzianek: dowiadujemy się, że Renia kocha się w Władku, owym techniku, kuzynku Łaskich, o którym prawie zapomnieliśmy. Nagle ów Władek zaczyna wyrastać na bohatera: wobec Heli wyjawia, że właśnie zrobił jakiś

wynalazek techniczny, wśród opowiadania wpada w zapał i woła: „Mógłbym teraz słońcu powiedzieć: «stój», gdybym chciał”. Ku wielkiemu zdziwieniu widzów Hela pada przed nim na kolana i woła w zachwycie: „O ty mój ukochany, ja na ciebie czekałam wieczność całą”. Władek klęka przed nią, obejmuje ją i tak oboje, klęcząc przed sobą, wymieniają górnolotne frazesy. Na tym schodzi ich Renia i zamiast, jakby się po jej mądrości spodziewać należało, przyjąć to z rezygnacją, że Władek kocha inną — robi obojgu straszną awanturę i mówi: „Teraz jest coś we mnie, co mnie przeraża, moja dobroć umarła — obudziły się we mnie złe struny — gdybym mogła z zimną krwią teraz drzeć wam z duszy pasy, to poznalibyście, co to za ból [42] beznadziejny... nienawidzę was, bo wam zazdroszczę, tak, zazdroszczę... no, idźcie sobie”. Władek i Hela słuchają tej długiej tyrady w milczeniu, ze spuszczoneymi głowami, a potem wychodzą. Podczas tej tragicznej sceny jednak Renia stłukła w irytacji piękny wazon, którego zniszczenie według tradycji w jej rodzinie ma oznaczać bliskość fatalnego wypadku. Wchodzi Tadzik, a widok czerepów wazonu przyspiesza w nim od dawna już żywiony zamiar samobójstwa: oświadcza pograżonej w rozpacz siostrze, że gdyby coś zaszło, to niech ona pomyśli, że to Psyche pocałowała go w czoło. I wychodzi, aby się zastrzelić — jego siostra, tknięta przecuciem, nagle wstaje, patrzy przed siebie, jakby coś niewidzialnego widziała, i pyta: „Kto tu?” — zaraz potem słychać za sceną huk wystrzału i na tym epizodzie à la Maeterlinck sztuka się kończy. Atoli nie dowiadujemy się wcale, z jakiego powodu Tadzik zabija się. Jest on wprawdzie pod wpływem przygnębienia, bo padł przy maturze, ale sam nie przywiązuje do tego wagi. Na początku 3 aktu mamy wprawdzie scenę rozmowy Tadzika z kolegą, w której Tadzik



mówi, że mu czasem drżą bardzo ręce — być więc może, że autorka samobójstwo to pojęła na tle seksualnym, ale i pod tym względem nie ma widz żadnej pewności.

Na tle przejść wieku dziecięcego napisał w Niemczech Frank Wedekind słynną tragedię: *Frühlingserwachen* — a u nas Zapolska powieść *Przedpiekle*. W obydwu tych utworach strona zarówno psychologiczna, jak i fizjologiczna kwestii jest poruszona poważnie i dość głęboko, natomiast sztuka panny Wójcickiej robi takie wrażenie, jakby jej autorka nie chciała na serio poruszyć jakiejś ważnej kwestii, lecz tylko popisać się tym, że jest „modern”. Daje ona bowiem pewien szczupły materiał obserwacyjny, lecz każe widzowi orientować się w tym materiale tylko [43] według jakichś naiwnych, niby to poetycznych punktów widzenia, mających tylko wartość obrazu, porównania. Zresztą sama autorka wciąż swój temat zaniedbuje, a podobnie jak niejasno przedstawia się u niej kwestia owej „Psyche” od strony wychowywanych, tak niezupełną jest od strony wychowawców, bo prócz pani Łaskiej, która dość rzadko pojawia się na scenie, nie mamy nikogo, który by rozwój owej „Psychy” lekcewał czy tłumił. Dlaczego zaś „Psyche” budzi się dopiero w pewnym wieku i dlaczego wtedy trzeba specjalnie uważać na dzieci, nie wiadomo. Nam zdaje się, że „Psyche” dziecięca wciąż się budzi, wciąż się rozwija i dojrzewa, i że na dzieci zawsze bardzo uważać potrzeba, a nie tylko wtedy, gdy one — jak Ludka w sztuce autorki — zaczynają się domyślać „wszystkiego”.

Równie pretensjonalną a niedołączną jak treść jest i forma sztuki, a zwłaszcza dialog. Dialog ten zbudowany jest z dwóch pierwiastków. Jest to albo tzw. dialog szarpany, realistyczny, na wzór modernistycznych dra-

matów niemieckich, ale autorka nadużywa go tak, że jej osoby nieraz i 10 minut mówią ze sobą o „czymś”, co im samym tylko wiadomo, a widz jest jak tabaka w rogu; albo też wpada autorka w drugą ostateczność i wkłada swoim osobom w usta, niby arie operowe, osobne, zaokrąglone elukubracje (np. aria Reni o „Psyche”, aria Tadzika o liściach jesiennych) lub zaokrąglone aforyzmy, co robi takie wrażenie, jakby autorka cytowała co chwila jakieś wyjątki ze swego własnego pamiętnika.

Sztukę panny Wójcickiej grano ogółem dobrze, na szczególne podniesienie zasługuje gra panny Arkawin w roli Reni. Publiczności sztuka zrazu się podobała, oklaskiwano też autorkę dość ciepło, bo po pierwszym akcie rzecz zapowiadała się interesująco, potem jednak publiczność nie wiedziała wcale, co z tym fantem robić, i albo męczyła się, pragnąc daremnie pochwycić jakiś wątek, albo nudziła się potężnie. A ponieważ w sztuce jest na jednym miejscu mowa o okresie „ząbkowania” u dzieci, dało to po skończeniu sztuki wielu osobom wychodzącym z teatru asumpt do uwagi, że autorka sama nie przeżyła jeszcze okresu „ząbkowania”.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Życie na żart*,  
sztuka w 5 aktach Gabrieli Zapolskiej,  
reżyseria Ludwika Solskiego  
ze współudziałem autorki,  
dekoracja Stanisława Jasińskiego,  
premiera 11 IV 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj odegrano po raz pierwszy 5-aktową sztukę [45]  
pani Gabrieli Zapolskiej pt. *Życie na żart*. Przed-  
stawienie tej sztuki trwało pięć godzin (od 7 do  
kwadrans na 1 w nocy), podczas których publiczność  
miała dużo urozmaiconych wrażeń: w pierwszym akcie  
jour fixe u bankiera Lipeckiego w salonie stylowo  
umeblowanym, w II akcie kawalerskie mieszkanie  
bohatera, do którego kochanki wchodzą przez okno,  
w III akcie tor ślizgawkowy we Lwowie ze wszystkimi  
akcesoriami sportu łyżwiarskiego, w IV akcie znowu  
przyjęcie u Lipeckiego, podczas którego na osobnej  
zaciemnionej estradzie aktorzy kończą przy elektrycz-  
nym oświetleniu menueta, ale menueta secesyjnego,  
z pozami wymyślonymi ad hoc przez autorkę, trzy-  
mając w rękach zamiast lasek długie łodygi z chryzan-  
temami. O niezwykłych kostiumach w tej sztuce też by  
nieco powiedzieć można...

Rozpoczynając sprawozdanie ze sztuki pani Za-  
polskiej, recenzent jest w tym położeniu, że musi zacząć  
od strony zewnętrznej przedstawienia, ta bowiem jest  
najbardziej frapującą. Pani Zapolska należy do tej

licznej kategorii autorów, którzy mniemają, że publiczności naszej nie można na scenie dać poważnej stawy dramatycznej bez sosu operetkowego, bez baletu, bez mnóstwa figur epizodycznych, bez hałasu i blichtru. To wcale niepochlebne dla naszej publiczności wyrachowanie zawiodło wczoraj autorkę, gdyż oto stało się, że część widzów przyjęła balet w IV akcie demonstracyjnym śmiechem i ironicznymi brawami. Byli to zaś widzowie z górnych sfer teatru, a więc tacy, na których właśnie gusta był ów operetkowy przepych zewnętrzny sztuki obliczony. Ale i reszta publiczności przyjęła sztukę chłodno, a to głównie dlatego, że wewnętrzna wartość nie stoi w żadnym stosunku do straconego w teatrze czasu, do zużytego na jej wystawienie jedwabiu, aksamitu itp.

[46]

Życie na żart prowadzą w sztuce: primo, dyrektor banku we Lwowie, Lipecki (p. Hierowski), którego wciąż absorbują tylko cyfry i sprawy finansowe, tak że mu się nieraz zdaje, że „ma mózg pokratkowany na niebiesko”, secundo, Stanio (p. Tarasiewicz), bardzo przystojny lew salonowy, młodzieniec kompletnie zblazowany. Stanio ma od dwu lat romans z żoną Lipeckiego (p. Bednarzewska). Lipecki wie o tym, lecz udaje, że niczego się nie domyśla, bo skandal zachwiałby jego pozycję finansową. Tak Lipecki, jak opiekun Stania, hr. Caserto (p. Solski), stary rozpustnik, goniący „resztkami sił moralnych, fizycznych i materialnych”, życzą sobie małżeństwa Stania z posażną panną Mery (pani Solska). Panna Mery, osóбка bardzo inteligentna i śmiała, postanowiła sobie przerwać Stanio-  
wi to życie na żart, w którym on trwoni siły swoje; wabi go więc do siebie, zwalcza intrygi zazdrosnej pani Lipeckiej, wreszcie widząc, że piękny lew salonowy nie ma już siły moralnej do zakochania się, sama mu się oświadcza. Ale pani Lipecka, „kobieta histeryczna,

biorąca życie z tragicznej strony”, nie puszcza swego łupu i w rozstrzygającej chwili robi skandal: wyjawia, że miała romans ze Staniem, a czyni to nie tylko w obecności męża i hr. Caserty, bo ci całą sprawę by zatuszowali, lecz także wobec pewnej osoby z towarzystwa, która skandaliczną nowinę niewątpliwie wszystkim rozpowie. Wobec tego Stanio zmusza Lipeckiego do przyjęcia pojedynku amerykańskiego; sam wyciąga kartę naznaczoną czerwonym krzyżem i truje się w swoim kawalerskim mieszkaniu. Świadkiem ostatnich chwil i rozmyślań jego jest hr. Caserto, który przeputawszy resztę swego majątku, ma również za miesiąc zejść śmiercią samobójczą.

Jeżeliby tę fabułę brać na serio, to trzeba by ją uważać za paszkwil na społeczeństwo lwowskie, zwłaszcza na plutokrację lwowską. Atoli sztuki p. Zapolskiej brać w ten sposób na serio nie potrzeba; raz dlatego, że pani Zapolska widocznie nie zna dobrze tych sfer, które opisuje tak, jakby to było inne towarzystwo, może paryskie, może wyimaginowane; po drugie dlatego, że tak fabuła, jak i główne postacie sztuki są tak znanymi szablonami literackimi, że ich początku trudno by dojść teraz. Jeżeliby bowiem powiedzieć, że pani Zapolska wzięła osnowę swej sztuki żywcem z *Końca Sodomy* Sudermanna, to wyrządzilibyśmy autorce krzywdę, gdyż jej wzorem mógł być przecież także *Królewicz* Lubowskiego, *Odprawa* lub *Paryż* Zoli, lub tysiące innych dramatów i powieści. Hr. Caserto przypomina np. Vandoeuvres'a z *Nany* Zoli, Mery jest modnym dziś we francuskiej powieści typem „demi-vierge”, Piwoński jest „wypożyczony” ze sztuk Bałuckiego. Żeby zaś wykazać, że pani Zapolska postaci swoich nie ożywiła nowym życiem, że szablonów nie umiała doprowadzić do życia rzeczywistego, na to potrzeba by użyć dość rozległego aparatu krytycznego,

na który tu miejsca nie ma. Wystarczy jeszcze zaznaczyć, że główna myśl sztuki, polegająca na tytule: *Życie na żart*, świadczy, że autorka wśród zjawisk życiowych orientuje się za pomocą frazesów fejetonowych, mających zawsze tylko dorywczą, względną wartość. Dobrze to bowiem powiedzieć raz: „ci ludzie żyją na żart, są jednak inni ludzie, którzy żyją życiem na serio”; ale jest to tylko jeden z licznych sposobów oświetlenia całej grupy skomplikowanych faktów życiowych, jeżeli się zaś widzowi narzuca jedynie tylko to oświetlenie przez całą sztukę, to on wreszcie zaprotestuje i powie: „Ależ tacy ludzie swoje życie na żart pojmują zupełnie na serio, bo wszakże nie można kilku lat żyć inaczej, niżby się właściwie chciało; każdy żyje tak, jak musi, jak mu każe jego natura, charakter, stosunki, i hulaka traktuje swoje hulanki tak samo na serio, z takim samym szczerym zapałem, jak uczony oddający się eksperymentom”.

Co się tyczy faktury sztuki, to trzeba przyznać, że sztuka jest sceniczną jak wszystkie sztuki pani Zapolskiej, ale jest to sceniczność niejako tapicerska: za dużo jest zewnętrznych, niepotrzebnych szczegółów, za dużo gestykulacji przy bardzo chudej akcji psychologicznej. Wszystkie zaś konflikty w sztuce pojęte są w sposób tak teatralny, że z zapadnięciem kurtyny nie pozostaje w umyśle widza ani jedna zagadka, zapytanie lub choćby prosta ciekawość, jak się to zawikłanie rozwiąże, bo np. sztuka tak samo bardzo dobrze mogłaby się skończyć na akcie 3 lub 4, jak na 5, i nikt nie odczułby, że jeszcze czegoś brakuje.

Sztuka nie przedstawia dla aktorów żadnych trudności, bo jak już powiedziano, daje same szablony teatralne, toteż wszyscy artyści grali bardzo dobrze. W przedstawieniu wziął udział cały prawie personal teatru.

Teatr był pełny.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Bajka*,  
sztuka w 3 aktach Artura Schnitzlera,  
przekład Lety Walewskiej,  
premiera 15 XI 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Firma Artura Schnitzlera od paru lat jest dobrze [49]  
zapisaną u naszej publiczności, każda bowiem premiera  
jego nowej sztuki daje dużo wrażeń i tematu do  
dyskusji. Dzieje się to głównie dzięki temu, że ten  
autor wyrobił sobie swoją odrębną technikę dramatur-  
giczną, umie napinać nerwy widza, w efektach jest  
oszczędny, lecz zręcznie je przygotowuje i umieszcza  
na właściwym miejscu. Przede wszystkim zaś lubi  
Schnitzler poruszać kwestie nie tyle aktualne, ile mod-  
ne, za każdym razem oświetli je z innej strony, pokaże  
jakiś dylemat, jakieś dwa obozy lub przeciwne zapat-  
rywania, nagromadzi po obu stronach mnóstwo ar-  
gumentów, zaintryguje widza — a w końcu pozostawia  
go zwykle w niepewności co do swego własnego sądu.  
Takie przedyskutowywanie w sztuce różnych kwestii  
było do niedawna, zwłaszcza u niemieckich dramatur-  
gów, bardzo w modzie.

Co się tyczy tematu swych sztuk, to Schnitzler  
najczęściej zastanawia się nad stosunkiem tzw. miłostek  
do miłości. Kwestie te są na naszym gruncie poniekąd  
obce, a bądź co bądź, w zagłębianiu się w nie my

widzieć musimy jakąś chorobliwą subtelność, wynik próżniactwa i sybarytycznej kultury. Sztuki Schnitzlera mają też zawsze lokalne wiedeńskie tło — a tylko talent autora potrafi im nadawać piętno bardziej ogólnoludzkie.

Podczas gdy w *Miłoskach* i w *Spuściźnie* Schnitzler starał się zrehabilitować kobiety wdające się w lekkomyślne miłostki, w *Bajce* zdaje się Schnitzler niejako powątpiewać o prawdziwie wypowiedzianych tam zapartywniań i zadał sobie pytanie: czy w istocie kobieta, która już raz porzuciła drogę cnoty, zdolną jest do prawdziwej miłości?

[50] Pytanie na pozór banalne, a jednak dla tego, który ma je rozstrzygnąć nie teoretycznie, ale w praktycznym życiu, może ono przybrać formę tragiczną. Takim też stało się ono dla Teodora Dennera (p. Kamiński), literata, który umie wprowadzić to, co go spotka w życiu, podciągnąć pod pewne znane sobie z dzieł literackich szematy, ale mimo to staje się ofiarą tych problemów, zwłaszcza gdy sam je zaostcza i rozjątrza, nauczywszy się nie dowierzać własnemu i cudzemu sercu. Pokochał on uzdolnioną aktorkę Fanny Theren (pani Bednarzewska), która go również kocha. Ale na przeszłości Fanny ciąży plama. Denner wmawia w siebie zrazu, że go to nic nie obchodzi, i kiedy raz zgromadzeni u Fanny goście roztrząsają kwestię prawdziwości uczuć u kobiet, które zbłądziły w życiu, Denner staje swobodnie na tym stanowisku, że gdyby on taką kobietę pokochał, to jej przeszłość nic by go nie obchodziła, bo pod tym względem powinno panować równouprawnienie mężczyzn i kobiet itd. Wygłasza to z takim przejęciem się, że Fanny, przejęta głęboką wdzięcznością, przy rozstaniu się całuje go w rękę. Wskutek tego jednak Denner, ostrożnie mierząc postępy swego serca, przestaje bywać u Fanny, aby o niej



zapomnieć. Lecz ona, stęskniona, odwiedza go w jego mieszkaniu i sama wyznaje mu swoją miłość. Wtem ktoś puka: jest to dr Witte (p. Antoniewski), lekarz, dawny kochanek Fanny. Zamierza on się właśnie żenić i przychodzi zaprosić Dennera na ślub jako swego dawnego kolegę. Fanny się usuwa, rozpoczyna się rozmowa między dawnym a nowym kochankiem. Witte z humorem wspomina o swoim wesołym życiu kawalerskim, z którym teraz chce zerwać, o przyjaciółkach i przyjaciółkach. Denner chce naprowadzić rozmowę na Fanny, pyta Wittego, czy żadna nie pozostała mu trwalszego wspomnienia. Odpowiedź brzmi: żadna, wszystkie jednakie, przechodzą od jednego mężczyzny do drugiego z sercem dość lekkim, nie biorąc miłości bardziej na serio niż mężczyźni. [51] To, co się mówi o ich prawdziwej miłości — to dawno przebrzmiała bajka.

Taka odpowiedź dziwi Dennera, zapytuje tedy wprost Wittego, czy nie był nigdy uwodzicielem. Ale Witte powiada mu, że nie wchodził nigdy w stosunki z kobietami, względem których zaciągnąłby moralne obowiązki.

W grze twarzy Dennera widać, że mu się coś rozjaśnia, że otwarł się przed nim nowy konflikt, którego nie przewidywał. Po wyjściu Wittego przychodzi znowu Fanny, a Denner zmusza ją do wyznania całej prawdy. Fanny opowiada historię swego życia. Uwiódł ją jej były narzeczony, którego potem ze wstrętu porzuciła, Witte był drugim. A więc pierwszy — woła ironicznie Denner — to był szal, drugi był pocieszycielem, a jakąż rolę ja odegram? Mimo to Fanny zakłęciami znowu go zwycięża, a Denner — ten zamknięty w sobie, stojący na straży swych uczuć literat — wybuchą i chce wierzyć w to, że Fanny kochać go będzie z całym wiośniowym zapalem

pierwszej miłości, jakby to, co się stało, było tylko pomyłką — chce wierzyć w bajkę.

To wszystko odbywa się w akcie II: jest on bardzo dobrze napisany, pełen poezji i szczerych, silnych akcentów.

W III akcie widzimy Dennera znowu wątpiącego. Nie może on się pozbyć myśli o przeszłości Fanny, dręczy ją i siebie. Akt ten rozgrywa się po przedstawieniu, na którym Fanny znakomicie grała, między wieńcami jest i wieniec Wittego. Przychodzi agent teatralny Moritzer (p. Feldman), który już podczas przedstawienia ofiarował Fanny nadzwyczaj korzystne engagement do Petersburga, lecz nie otrzymał jeszcze stanowczej odpowiedzi. Fanny chce się naradzić [52] z Dennerem, jednak dla Dennera już sam fakt, że Fanny mogła się namyślać nad odrzuceniem tej propozycji, świadczy na jej niekorzyść. Radzi jej porzucić Wiedeń i wyjechać do Petersburga. Wierzy on wprawdzie, że Fanny go teraz kocha, ale nie wierzy w jakość ani stałość tego uczucia, odczuwa on i przeziiera na wskrós cały charakter Fanny — zwłaszcza od czasu kiedy ją widział w jej ostatniej roli, tej właśnie, którą podbiła publiczność. Tam Fanny grała kobietę idącą ślepo za popędami swej namiętności, grała ją, wkładając w to cały swój zapał, identyfikując się ze swą rolą z rozkoszą. To mu otworzyło oczy na dwoistość charakteru Fanny, której ona sama nie pojmuję. Następują gwałtowne sceny, podczas których Dennerowi się zdaje, że Fanny nie wytrzymała prób, na które ją wystawił: bo kontrakt podsunięty jej przez Moritzera podpisała pod wpływem fałszywych rad Dennera, a potem znowu zamiast go podrzeć, żądała czasu do namysłu. Denner widzi w tym rękojmię, że Fanny nigdy nie przezwycięży swej natury, i zrozpaczony ucieka od niej.

Na tym się kończy sztuka Schnitzlera, a kończy się jak zwykle u Schnitzlera — pytajnikiem. Czy Denner miał słuszość, nie dowierzając Fanny? Czy to tylko literacka hipochondria umysłowa, czy prawdziwe przeczucie? Autor tylko nader nieznacznie staje po stronie Dennera. Tu rzeczywiście trudno rozstrzygnąć, czy tego rodzaju finta autora jest zaletą, czy też wadą sztuki. Z jednej strony zarzucić trzeba, że widz ma za mało danych o charakterze Fanny, aby mógł sobie odpowiedzieć na pytanie autora. Kwestia, którą autor stawia, nie może się zresztą — jak on chce — tyczyć pewnej kategorii kobiet, lecz czysto indywidualnego wypadku, tj. nie może chodzić o to, czy takie kobiety mogą kochać, lecz czy właśnie ta Fanny może prawdziwie kochać. Z drugiej strony w tym przeciwstawieniu mężczyzny i kobiety, w tym nieporozumieniu [53] niejako symbolicznym dwojga odrębnych organizacji psychicznych — zwłaszcza ich starcia i szamotania się duchowe w III akcie — mają w sobie wielką tragiczną siłę.

Schnitzler sam zresztą takiego traktowania rzeczy nie wymyślił i nauczył się go, jak większa część dzisiejszych niemieckich dramaturgów, od Hebbła, poety u nas wprawdzie nie znanego, który jednak w Niemczech dziś uchodzi za geniusza, takiego jak Schiller i Goethe, i za pioniera modernistycznego dramatu niemieckiego. Ów Hebbel napisał dramat *Herodes und Mariamne*, w którym na wielką skalę jeszcze przed Strindbergiem pojał nieporozumienia między mężczyzną i kobietą. Nawet w temacie jest Schnitzler, podobnie jak i wielu niemieckich autorów, zależny od Hebbła. „Darüber kann kein Mann weg” — te słowa padły po raz pierwszy w dramacie Hebbła *Maria Magdalena* i stały się źródłem problemów. Wskazać wreszcie trzeba i na to, że kwestię wątpień mężczyzny w miłość kobiety, która nie jego

pierwszego kochała, o wiele głębiej badał Przybyszewski w *Malstromie* i w dramacie *Dla szczęścia*, po którym *Bajka* wydaje się niemal anachronizmem.

W roli Dennera zdobył ogromny poklask p. Kamiński. Pierwszy to raz pokazał on się lwowskiej publiczności w roli bardziej zbliżonej do ról kochanków. Gra jego jest tak nadzwyczajną, wyjątkową, że prowokuje do obszerniejszego sprawozdania, które odkładamy na później. W roli Fanny pani Bednarzewska miała śliczne szczerze momenty, ale ogółem nie zaznaczyła dwoistości jej usposobienia, wskutek czego Denner jeszcze bardziej wydawał się hipochondrykiem, który ją niewinnie podejrzewa i wymyśla skrupuły tam, gdzie sprawa jest prosta. Takiej Fanny, jaką grała pani Bednarzewska, nawet taki tchórz jak Denner z pewnością nie byłby porzucił.

Udatne rolek charakterystyczne stworzyli pp. Kuncewicz i Feldman. Reszta ról daje małe pole do popisu; odegrali je dobrze pp. Otrembowa, Jankowska, Nałęcz, Adwentowicz, Tarasiewicz i Stanisławski.

Teatr był pełny.

[Jak grał Kamiński]

W uzupełnieniu sprawozdania z przedstawienia *Bajki* [55] Schnitzlera na naszej scenie musimy jeszcze dodać kilka słów osobno o grze p. Kamińskiego w głównej roli literata Dennera. Wprzód jednak jedno zastrzeżenie. Sprawozdania o grze aktorskiej opierają się na materiale, z którego nic zacytować nie można tak jak z książki. Krytyk tedy musi się ograniczyć na opisaniu kilku wybitnych momentów z gry aktora, łączy je liniami i powiada: „Artysta X grał tę a tę postać jako światowego próżniaka lub jako marzyciela, idealistę itp.” — najczęściej zaś przy tym nie ma rękojmi, czy artysta X rzeczywiście tak, a nie inaczej swoją kreację pojął, toteż sąd krytyka bywa raczej dowolną, indywidualną interpretacją gry aktora, przy czym osobiste sympatie i antypatie recenzenta do pewnych typów czy charakterów niemało znaczą, jeżeli — co się najczęściej zdarza — sprawozdanie o grze nie jest tylko po prostu bezmyślnym powtórzeniem treści roli.

I tak jeden z lwowskich recenzentów, który Dennera pojął jako dekadenta o osłabionej woli, pozbawionego świeżości uczuć, powiedział, że p. Kamiński

„wywłóki tę chorą duszę z głębi Dennera i postawił na scenie”. Otóż przede wszystkim pojmowanie Dennera jako schyłkowca, jako hamletowskiej natury jest błędne i nie zgadza się wcale z intencjami Schnitzlera. Jeżeli Denner waha się poślubić aktorkę, u której miłości zaczynają już przechodzić w nałóg, wątpi w świeżość i szczerłość jej uczuć, pyta siebie: „a co będzie potem?” — to ma zupełną rację, postępuje rozsądnie i uczciwie, bo małżeństwo jest rzeczą bardzo ważną. Że zaś jego skrupuły są bardzo subtelnej natury, to już jest rzeczą jego inteligencji: dla kogo innego wystarczyłby jako skrupuł wzgląd na opinię świata, dla Dennera skrupuły leżą głębiej, bo w charakterze Fanny. Zresztą proszę mi pokazać dekadenta, który by odrzucił nie obowiązujący go w niczym stosunek miłosny z aktorką młodą, piękną, zdolną, sławną, otrzymującą engagement na kilkaset rubli miesięcznie. W każdym razie skrupuły Dennera muszą być ważne, skoro Schnitzler uznał za stosowne oprzeć na nich całą sztukę, a nadto przeciwstawił Dennerowi dwóch tryskających zdrowiem lekkoduchów, którzy naiwnie a cynicznie debatują nad tym, czy warto sobie zadać trudu, aby Fanny zbałamucić. W ogóle teraz zapanował taki przesąd i przesada co do choroby woli, że nikomu nie wolno być rozsądnym i ostrożnym, nie wolno badać, wahać się i z własnego rozumu wysnuwać dla siebie konsekwencji, bo inaczej jest się schyłkowcem, przeczułym itd.

To nawiasem. Po drugie zaś, zupełnie nie wiadomo, czy istotnie Kamiński chciał grać Dennera jako schyłkowca. To jest pewnym, że gdyby był pragnął podkreślić tę rzekomą stronę natury Dennera, byłby może sygnalizował to w jakiś sposób zewnętrzny: przez niespokojne ruchy, drżenie ciała, gryzienie palców, zaniedbany strój itp. Na szczęście zresztą aktor naj-

mniej ze wszystkich sztukmistrzów może dawać na scenie abstrakcję, lecz musi dawać życie samo z całą tą jego obfitością, z której jeden to, drugi owo uważa za ważniejsze.

Lepiej więc zamiast ogólników dać przykłady tej obfitości. Według wskazówki Schnitzlera Denner Kamińskiego był melancholikiem. Cichy, wpada łatwo w zadumę, lubi zwieszać głowę, nie narzuca się, w hałaśliwym towarzystwie trzyma się na uboczu, gdy zaś ktoś zasiadł do fortepianu, on niemal na palcach przechodzi przez pokój, aby zająć swoje miejsce. W ogóle obserwowanie Kamińskiego, wtedy kiedy na scenie uwaga skupia się około innych osób, pozwala wnikać w mistrzostwo tego aktora. Nie wysuwa on się w takich chwilach natrętnie na pierwszy plan ze swoją [57] gestykulacją, jak to czynią gorsi aktorzy, lecz dyskretnie trzyma tylko każdy swój ruch w charakterze. Te chwile, które można by w grze aktorów nazwać martwymi punktami, są zredukowane u niego do minimum. Dajmy na to, gdy wita się z wchodzącymi do salonu Fanny gogami, to podając im rękę, zaznacza lekko ironiczną grzeczność, mierzy ich wzgardliwym wzrokiem od stóp do głowy. Gdy inni rozmawiają o literaturze, on z pewną nieznaczną pozą lekceważenia nie uważa na tę rozmowę, lecz zjada kanapki z przesadnym łakomstwem. Potem przygląda się jakiejś fotografii, którą bierze z konsoli: — można myśleć, że to fotografia Fanny. Gdy w III akcie siedzi w zadumie na kanapie, a koło niego drepce matka Fanny, z jakąś bolesną pogardą mierzy wzrokiem tę matkę, „która (wyrażenie Dennera) robi ciągle pończochy, a nie widzi tego, co widzieć powinna”.

Kamiński posiada w najwyższym stopniu to, co można nazwać umiejętnością mówienia na scenie. To go czyni tak naturalnym. Gdy zaczyna mówić, to nie

zapowiada tego podrzuceniem głowy do góry lub innym gestem, który mają inni aktorzy dbający tylko o to, aby na sam czas wpaść ze swoim frazesem. Tej roboty nie znać u Kamińskiego. Gdy zaś już mówi, to nie podkreśla poszczególnych słów według ich wartości uczuciowej, np. nie mówi słowa „siła” — silnie, „cisza” — tak cicho, że aż muchę słyhać, słowa „ideal” z gestem namaszczenia, słowa „kocham” z banalnym przyciskiem na głosce „ko”, nie uwzględnia też przecinków i kropek, nie dba o zaokrąglenie frazesów — lecz wyrzuca zdania tak, jak się one rodzą pod wpływem pracy myśli, na pozór może nieporządnie, urywa je w połowie, mąci — zwłaszcza w pierwszych słowach, zanim myśl się zdecyduje. Pod tym względem [58] typowym jest jego udział w dyspucie w I akcie. Kamiński widocznie nieraz musiał obserwować, jak się rozmawia i klóci, zapamiętał to sobie, wyrobił sobie pod tym względem specjalną rutynę, z której w ostatniej chwili czerpie — bo na obu przedstawieniach *Bajki* grał tę scenę dysputy w szczegółach odmiennie, chociaż w zarysach jednakowo.

W ogóle ci, którzy zarzucają Kamińskiemu drobiazgowość, powinni by widzieć go parę razy w jednej roli, aby się przekonać, jak ogromną rolę ma w jego grze intuicja, która tylko tym różni się od intuicji gorszych aktorów, że za każdym razem krystalizuje się w szczegóły inne, ale niemal zawsze trafne. Nie wiadomo mi, jak obmyśla sobie swoją grę p. Kamiński, ale zdaje mi się, że to się tak dzieje: Przedstawia on sobie cały tok swojej roli o ile możliwości jak najbardziej plastycznie, obmyśli i wyprobuje różne szczegóły, mówiąc sobie: to będzie można zrobić mniej więcej tak a tak. Pamięć o tych szczegółach ratuje go na scenie w tych chwilach, gdzie intuicja znużona odpoczywa, poza tym jednak, uniesiony rozmachem gry swojej w obrębie wytknięte-



go planu, stwarza nowe rzeczy lub też plan zmienia. Np. za drugim razem w II akcie odpadł szczegół, że Denner po wyznaniu Fanny obraca się do ściany i przyciska do niej głowę — szczegół bardzo ładny. Prawdopodobnie artysta nie przywiązywał doń wagi albo nie miał czasu go wykonać, albo też nie czuł się w danej chwili w takim stanie duchowym, który by usprawiedliwił ten ruch.

Ale gdzież w tym wszystkim jednolita twórczość, gdzie syntetyczność, gdzie nieświadome tajemnicze źródło natchnienia? — zapyta kto. Zdaje mi się, że żaden aktor nie obmyśla sobie „ducha” lub „idei” roli, lecz musi ją sobie wyobrazić plastycznie. Nie szuka więc Kamiński chorej duszy, aby ją wywlec na scenę, lecz po prostu stara się ożywić, to znaczy grać dobrze [59] wszystkie słowa i gesta przepisane przez autora, zharmonizować je z sobą, a luki wypełnić najstosowniejszym cementem — jaka zaś z tego powstanie całość, to już jest rzeczą widza, który na pokazany sobie całokształt przylepi według swego gustu taką lub owaką etykietę. Wszakże w życiu spotykamy tyle charakterów ludzkich, z których określeniem nie możemy sobie dać rady, a przecież nie możemy powiedzieć, żeby ci ludzie samych siebie źle grali.

Właściwa twórczość wprawdzie rozgrywa się zawsze poza granicą świadomości, lecz im lepszym jest artysta: aktor, poeta czy malarz, tym większe obszary z tej twórczości sobie uświadamia. Nie można zaś wartości jego tworu obniżać tym, że przeszedł on przez alembik rozumu; w ostatniej instancji bowiem każdy artysta czerpie z samego siebie, z wiecznego kalejdoskopu swej duszy. Proszę zważyć tę szczerą serdeczność, z jaką Denner Kamińskiego przemawia do Fanny w I akcie, ten rzewny akcent, z jakim po strasznych wyrzutach w II akcie mówi do niej: „no, no, ja

przecież nie chcę być małoduszny!” — a potem ten niesłychanie wstrząsający do głębi serca wybuch tłumionego uczucia: „A więc dobrze — niech mi się zdaje, że cudowna baśń wróciła, że ciebie tylko kochałem, kochałem w pierwszym powiewie wiosny...” itd. To miałyby być tylko wyrozumowane? zrobione? Ależ z niczego nic nie powstaje.

I tu można rzeczywiście mówić o tajemnym kontakcie duszy aktora z duchem postaci, którą ożywia na scenie. Ilekroć widzi się Kamińskiego na scenie w rolach takich jak Juzufa, Heliodora, podziwia się jego wirtuozostwo, jego proteuszową naturę. To bawi, imponuje, ale nie przejmuje. Postać Dennera leży w indywidualności i charakterze Kamińskiego daleko bliżej. Prawie sam Kamiński zdaje się być tak samo subtelnym, wrażliwym, pełnym rezerwy wobec swego otoczenia, a skąpym w wybuchach, jak ów Denner. To odwrotne złudzenie widza jest chyba najwyższym tryumfem twórczości aktorskiej.

Sądzę wreszcie, że w takich chwilach intensywnej pracy artystycznej, jak w II akcie *Bajki*, musi czuć Kamiński tę rozkosz twórczą, o której baśń niesie, i być u progu szczęścia. Bo to nie tylko artysta wielkiego talentu, ale kapłan prawdziwej sztuki, spełniający swą czynność nawet tam, gdzie go nikt nie kontroluje.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Salamandra*, sztuka w 4 aktach Stanisława Graybnera, premiera 22 XI 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj grano po raz pierwszy *Salamandrę*, 4-aktową [61] sztukę warszawskiego literata Stanisława Graybnera, autora kilku powieści i dramatów. Sztuka, na ogół biorąc, napisaną jest dość zręcznie, znać w niej rutynę literacką i pomysłowość pomimo takich usterek, jak np. słabe umotywowanie wychodzenia i wchodzenia osób, co łatwo każdy spostrzeże i łatwo też wybaczy. Co gorsza, to to, że ten sposób obserwowania i pojmowania świata, na gruncie którego powstały charaktery i konflikty w sztuce p. Graybnera, jest tak przestarzały i banalny, że nie jest w stanie rozgrzać i przekonać słuchacza. Co najwyżej słuchacz powie: „A jak on, tj. autor, zręcznie to a to zrobił! Kto by się był po nim tego spodziewał!” — i nic więcej ponad to. A to dość mało.

Wiktor Porkowski (p. Roman), urzędnik asekuracji, nałogowy karciarz, sprzeniewierza pieniądze i przegrywa. Wydalono go, grozi mu proces kryminalny, w domu jego poczcziwa żona Zofia (pani Bednarzewska) i synek cierpią nędzę. Jest jedyny sposób ratunku. Dyrektor zakładu asekuracyjnego Orliński (p. Hie-

rowski) jest człowiekiem kochliwym, więc gdy Zofia przychodzi prosić go o łaskę dla męża, obiecuje sprawę załagodzić, przyrzeka nadto dać Porkowskiemu posadę podróżującego agenta, aby tym łatwiej korzystać ze względów pani Zofii. Zofia, kobieta z gruntu poczciwa, z początku się na niczym nie poznaje, otwiera jej dopiero oczy jej siostra, zepsuta, cyniczna mieszcza Helena Wilczewska (pani Morska), która sama, lubo jest zamężną, uprawia poboczny flirt dla zysku, zwożąc zakochanych w niej mężczyzn, o ile się tylko da. Dyrektor ma przyjść do domu Porkowskich, chodzi o to, aby Zofia była dla niego grzeczną i uległą. Namawia ją do tego nie tylko Wilczewska, ale nawet mąż, co Zofię wprawia w niesłychane zdumienie i oburzenie. Ale ostatecznie przez wzgląd na dziecko zgadza się Zofia na to, żeby odegrać komedię przed kochliwym dyrektorem. Przychodzi on, zastaje ją samą i obiecuje sprowadzić jej człowieka, który by pożyczył jej mężowi 1500 rubli na pokrycie zdefraudowanej kwoty. Tym człowiekiem ma być naturalnie on sam, lecz nie chce mówić o tym otwarcie, gdyż wymijające odpowiedzi pani Zofii i jej pełne godności zachowanie się wprawiają go w pewien kłopot. W końcu, przyszedłszy do przekonania, że ma z wyrafinowaną kobietą do czynienia, chce krótko sprawę załatwić, kładzie więc niepostrzeżenie na stoliku dwa bilety 1000-rublowe, z kartką wyznaczającą Zofii schadzkę, i odchodzi. Pieniądze te wydziera żonie mąż i nie troszcząc się o treść kartki, idzie grać w karty. Szczęście mu sprzyja, wygrywa, oddaje dyrektorowi pieniądze i przychodzi do domu nad ranem trochę podpity, z kieszeniami pełnymi wygranych pieniędzy, i w przystępie pijackiej wesołości chce całować żonę. Zofia jednak odpycha go i oświadcza mu, że odtąd już nie uważa się za jego żonę, skoro on mógł grać pieniędzmi zapłaconymi za

hańbę swej żony. Bo gdyby np. przegrał, na co by ją naraził? Postanawia więc Zofia być tylko matką dla dziecka i wyjeżdża z Warszawy razem z dziadkiem swoim, starym leśniczym (p. Chmieliński). Szczęśliwy karciaz nie rozumie tego, co zaszło, dopiero po wyjściu żony siada przy stole, wpatruje się uporczywie przed siebie, zaczyna mu widocznie coś świtać. Tym efektownym, chociaż nienowym obrazem kończy się sztuka.

Najlepszym konceptem w sztuce jest to, że karciaz — wbrew oczekiwaniu wielu widzów — wygrywa, co pociąga za sobą pewne niespodzianki w konsekwencjach. Jednakże zakończenie sztuki przecież nie jest usprawiedliwione ani charakterowo, ani ideowo. Charakterowo: bo Zofia przedstawiona jest w całej sztuce [63] jako ślepo zakochana w mężu (wynika to np. ze słów dziadka w IV akcie), jako osoba dość naiwna i ograniczona — skoro np. nie poznaje się na zamiarach dyrektora już w II akcie — po 5-letnim pobycie w stolicy. Więc prawdopodobnie taka Zofia łatwo by się udobruchała, powiedziała by: „Chwała Bogu, że się i tak dobrze skończyło!” Ideowo zaś koniec sztuki nie jest uzasadniony dlatego, bo właśnie nigdzie nie jest przez autora jasno, wyraźnie, w sposób nie ulegający wątpliwości pokazane, że Porkowski rzuca Zofię w objęcia dyrektorowi. Przeciwnie, wychodzi on grać w karty, mówiąc żonie, że idzie zwrócić dyrektorowi jego pieniądze, a więc nie daje jej upoważnienia do małżeńskiej zdrady, gdy zaś wraca rano, opowiada jej z ukontentowaniem: „w twarz mu rzuciłem jego 2000 rubli”. Można mu więc zarzucić tylko lekkomyślność, ale nie można kwestii tak postawić, że grając tymi pieniędzmi, dał tym samym swej żonie carte blanche na rozpustę. Kto wie zresztą, co by on zrobił, gdyby był przegrał? Może by zabił siebie i ją, może by poszedł pokutować

do kryminału, ją posłał do dziadka, a sam rozpoczął potem lepsze życie? Postępek tedy Zofii wydaje się tylko nienaturalną pedanterią.

Można by jednak powiedzieć, że jest pewna zaleta w tym subtelnym wyczuwaniu nawet winy tam, gdzie szczęśliwy przypadek uchylił zewnętrzne niebezpieczeństwo i na pozór wszystko skłania się ku tolerancji i przebaczeniu. Tylko że takie uchwycenie rzeczy jest zupełnie wzięte z *Nory* Ibsena. Tym się też tłumaczy nie tylko brak umotywowania w zakończeniu, ale także i to, że koniec ten, przy takiej fabule, wygląda jak kawałek królewskiego szkarłatu przyszyty do zwykłej chustki do nosa. Wprawdzie i u Ibsena koniec taki nie jest charakterowo całkowicie uzasadnionym, ale za

[64] to utwór ma obfitą treść ideową.

Autor widocznie pomysłami swoimi i cudzymi operuje jak ilościami algebraicznymi. Tak samo się dzieje w jego sztuce z cnotą i grzechem. Cnota — pani Zofia — wywołuje tylko litość; grzech — pani Wilczewska, która ma być rzekomo typem zepsutej mieszczki — w I akcie ma o sobie formalny wykład: takim jestem, tak wyglądam. Dawne to już lata, kiedy grzech na scenie pod pozorem cynizmu bywał tak wymownym. Od tego czasu przekonaliśmy się, że w życiu i grzech, i cnota inaczej wyglądają. Dlatego też postacie p. Graybnera, lubo mają pewien pokost prawdopodobieństwa, mało nas interesują. Pod dotknięciem autora wszystko zmienia się mniej lub więcej w karykaturę. Osobną galerię karykatur daje nam zupełnie zresztą niepotrzebny w sztuce akt II, rozgrywający się u aktorki Alicji (pani Solska). Występuje tam śmieszny literat Langner (p. Węgrzyn), który ma twarz i gesta Przybyszewskiego, czyta nastrojowe wiersze i pije koniak i czarną kawę. Wprowadzenie tej figury na scenę jest po prostu beztaktowne. Można nie zgadzać się

z jakimś kierunkiem literackim, można go nawet czynić przedmiotem krytyki, lub nawet satyry, ale nie godzi się go wyszydzać w sposób najtańszy, bo za pomocą płytkiej parodii, polegającej na powiązaniu z sobą kilku najbardziej zewnętrznych cech. W ten sposób wszystko na świecie da się wykić. A nie powinien był tego robić zwłaszcza taki autor, który niesmacznymi konceptami stara się wywołać w audytorium nastrój, ale całkiem innego gatunku, że tylko wskażemy tłusty, nie dający się tu powtórzyć koncept, wieńczący zakończenie aktu II.

Pozostaje jeszcze do wytłumaczenia tytuł sztuki *Salamandra*, którego autor nigdzie nie wyjaśnia. Salamandrą ma być prawdopodobnie Zofia — cnota rzucana w wir zepsucia, salamandrą mogą być pieniądze, które ryzykuje w grze Porkowski, a wychodzi cało, może nią być nawet pani Wilczewska, która ma być mistrzynią w igraniu z ogniem.

Sztukę grano ogółem bardzo dobrze, ale też w rolach nie ma wielkich trudności. Na wielką pochwałę zasługuje zwłaszcza gra pań: Bednarzewskiej w rozmowie z dyrektorem w III akcie i deklamacja pani Solskiej. Publiczność przybyła licznie; autora wywoływano po każdym akcie.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Dramat Kaliny*, sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego, premiera 12 VI 1902, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

[66] Wystawiona wczoraj po raz pierwszy 3-aktowa sztuka Zygmunta Kaweckiego pt. *Dramat Kaliny* należeć będzie bezsprzecznie do najlepszych premier tegorocznego sezonu dramatycznego. Rzecz jest głęboko pomyślana, a napisana z wielkim talentem. Pomimo wszelkich cech realizmu, który miejscami przechodzi nawet w drastyczność, sztuki tej nie można przecież nazwać realistyczną, a to z powodu, że autorowi idzie nie tyle o mniej lub więcej wierny wycinek z życia, co raczej o pewną ideę literacką. Oto poeta Kalina przeżywa w życiu dramat, a równocześnie wyzyskuje swoje życiowe sytuacje do dramatu, który właśnie pisze; potem, tworząc ów dramat na papierze według własnego widzimisię, usiłuje go sprawdzić w życiu i przesądzać sytuację, wikła ją, intryguje, jednakże rachunek w życiu wypada inaczej niż na papierze, poeta poznaje swoją pomyłkę i podczas gdy życiowo otrzymuje nowy cios, to pod intelektualnym względem zyskuje nowe kryterium estetyczne. Tak życie samo i teoria życia spletają się razem i wpływają na siebie wzajemnie w sztuce p. Kaweckiego.



W szczegółach idea ta przedstawia się mniej więcej tak: Alfred Kalina (p. Kamiński) ma wysokie aspiracje literackie, obserwuje siebie i innych ludzi, każda ciekawsza sytuacja w życiu staje się dlań tematem — słowem, jest to człowiek taki jak ów Henryk w *Nie-Boskiej komedii*, nad którym odzywa się głos w górze: „Dramat układasz”. Kalina jest ożeniony z Albiną (pani Morska), kobietą przystojną, ale popolitą, niezdolną go zrozumieć, a ożenił się z nią tylko dlatego, aby się okazać szlachetnym i dziecku, które było owocem miłosnego stosunku z Albiną, dać swoje nazwisko. Kwestię tego duchowego mezaliansu roztrząsa autor z wielką bezwzględnością, a nawiasem mówiąc robi to o wiele lepiej niż Kisielewski w *Karykaturach* i Szukiewicz w *Uludzie*. A przecież jeżeli [67] tylko można zapatrywania autora identyfikować z zapatrywaniami Kaliny — to zdaje się on pojmować tę sprawę nieco jednostronnie, mianowicie zapewne w myśl doktryn Szopenhauera o kobiecie, według których mężczyzna posiada najwięcej pierwiastku intelektualnego, kobieta zaś jest przedstawicielką ślepej, bezmyślnej woli, odwiecznym wrogiem ducha, a nienawidzi zwłaszcza geniuszów, tj. tych, którzy mają nadmiar owego ducha. Kalinie widzi się nawet, że tym, co pchnęło Albinę w jego objęcia, była nie miłość, ale jakieś prawo przyciągania się różnoimiennych pierwiastków — czy i autor się z tym zgadza, trudno osądzić.

W domu Kalinów piekło. Według jego wyrażenia: chodzą koło siebie jak dwa tygrysy. Ona wyśmiewa go, chowa lub pali jego manuskrypty, dziecko jego i swoje nazywa bękartem, robi mu wszystko na przekór, wreszcie doprowadza do tego, że mąż brutalizuje ją: oszalała z wściekłości odpycha na kanapę i przytrzymuje jej ręce, w tejsze chwili jednak notuje w myśl-

lach, jakby do dramatu, który zamierza osnuć na tle swego życia: „Sytuacja bardzo naprężona — scena brutalna!”

[68] W drugim akcie wątek owego dramatu snuje się dalej. Albina, podniecona namowami krewnych, urzędującego mężowi, który po owej scenie brutalnej spędził noc za domem, scenę zazdrości, chce weń uderzyć talerzem, ale mąż przytrzymuje ją i podczas gdy rozszokowana kobieta szamoce się, on ilustruje tę scenę odpowiednią szyderczą tyradą, ściskając np. silnie jej rękę, mówi: „Duchu nocy, puść berło!”, a ona musi upuścić talerz. W końcu odgraża się Albina, że skoro on ją zaniedbuje, to i ona odda mu wet za wet i będzie szukała wielbicieli, i wymienia między nimi fircykowatego dziennikarza Niedzielskiego, który się do niej jeszcze dawniej umizgał. Kalina korzysta z tego i sprowadza Niedzielskiego do swego domu: zamiarem jego jest odzyskać wolność przez wystawienie na ogniową próbę wierności żony, która to wierność dlań nie ma żadnej wartości, bo wydaje mu się tylko być pretekstem uprawniającym ją do dokuczania mu. Jej dusza, jej cała umysłowość jest brudna — myśli sobie Kalina — niechże i reszta za tym pójdzie. Zarazem mnie ma Kalina, że uzyskuje nową komplikację dla swego dramatu: i tak, co dlań ważnym jest w życiu, odbija się także w planowanym dziele. I oto przy końcu drugiego aktu zdaje się Kalinie, że nawiązana przezeń intryga odniesie swój skutek, że „ściany jego więzienia rysują się”, atoli w 3 akcie przekonuje się, że mylił się w swych przypuszczeniach. Flirt jego żony z Niedzielskim był całkiem niewinnym, Albinie szło tylko o protekcję Niedzielskiego w celu otrzymania pewnej posady, którą rzeczywiście dostaje. Gmach dramatyczny, zbudowany w głowie Kaliny, rozpada się w gruzy, natomiast żona urzędującego mu nową awanturę za niesłusz-

ne posądzenia. Zawiedziony w swych nadziejach autor przychodzi do przekonania, że życie jest „szare jak deszcz, który mży i mży”, monotonne i pozbawione silnych kolizji dramatycznych. Ponieważ w sztuce samej Kalina dużo mówi o sztuce w ogóle, o teatrze, o połączeniu komizmu z tragizmem, o wkładkach dla publiczności itp., więc — o ile te dygresje mają iść na karb samego autora — przypuszczać można, że p. Kawecki chciał dać w swym dziele niejako krytykę pewnego gatunku dramatów, czyli że, jak wyżej zaznaczyliśmy, kierował się ideą literacką.

Jeśli się nie mylimy, określając w ten sposób intencję sztuki p. Kaweckiego, to musimy zarazem nazwać ją dość oryginalną i śmiałą, tylko można by zarzucić — Kalinie, nie autorowi — że o szarzyźnie [69] i rzekomej nietragiczności życia powinien był jeszcze pierwiej wiedzieć, a dalej, że myli się, nazywając takie życie, jakie jest, szarym i monotonnym, ponieważ właśnie takie, a nie sztuczne, książkowe życie jest obfite, pouczające i niebanalne.

Wykonanie dramatu, lubo — jak zaznaczyliśmy — świadczące o wielkim talencie, przecież nie stoi na wysokości założenia. Najlepszą jest pierwsza połowa sztuki, tj. psychologiczna ekspozycja stosunku Kaliny do żony. Tam jednak, gdzie Kalina wprowadza w ruch swoją intrygę, widz odczuwa luki, a owa intryga wydaje się przecież zbyt zaimprovizowaną. Np. postępowanie męża, który sprowadza dla swej żony kochanka, jest za słabo umotywowane i dlatego musi się wydawać oburzająco cynicznym, a psychologicznie niemożliwym, chyba że pojmiemy Kalinę jako lekko-myślnego człowieka, który chciał zrobić eksperyment à la *Uczeń Bourgeta*. Ale Kalina mówi, że nienawidzi tej martwej wierności, chce życia, a więc pewnie zazdrości, zdrady itd., więc postępowanie jego ma na

celu nie tylko zaspokojenie ciekawości, ale i chęć emocji — własnym kosztem? Jakie widoki na przyszłość miał Kalina po zdradzie żony, tego autor też wyraźnie nie mówi. Powiada wprawdzie Kalina, że mając coś żonie do przebaczenia, żyłby z nią lepiej, ale chyba nie myśli tego na serio, lecz chwilowo sam siebie tumani. Czy też może autor pojmował tę rolę tak, że Kalina opętany jest jakimś szałem poetyckim, wobec którego traci nawet ambicję mężczyzny? Bądź co bądź nie widzimy gwałtownej potrzeby, dla której by Kalina musiał się uciekać aż do tak nikczemnego sposobu pozbywania się żony. Zarzuty tego rodzaju są tym ważniejsze, że autor, skoro chciał „tezę dramatyczną” przeciwstawić prawdziwemu, szaremu życiu, powinien [70] był ten kontrast, o ile możliwości, jak najdokładniej przeprowadzić.

W ogóle jak Albina jest najlepiej opracowaną postacią w sztuce, tak sam Kalina jest postacią w rysunku niezdecydowaną. Autor wyposaża go wielu argumentami, które zdają się tylko od niego samego pochodzić, a mimo to ironizuje go, zwłaszcza jego zapędy obserwatorskie, co jednak przechodzi niemal w autoironię, gdyż Kalina panuje nad swoim otoczeniem, tak jakby sam był autorem wszystkich osób, wśród których żyje. *Dramat Kaliny* można by nawet pojmować jako realistyczną fantazję autora, który szamoce się ze światem swoich wizji literackich, jakkolwiek te wizje są zupełnie konkretne.

Figur tzw. epizodycznych w sztuce p. Kaweckiego jest bardzo dużo: najlepszymi są aktor starej daty Trybulak (p. Roman) i wdowiec Korycki (p. Solski), człowiek rozpijaczony, ale inteligentny, mający swój własny pesymistyczny pogląd na świat. Także inne figury są interesujące, np. nałogowy amator chórzystek teatralnych, Niuniek Lubicz (p. Nowacki). Każda

z nich posiada ogromną obfitość rysów, najwidoczniej trafnie zaobserwowanych i zanotowanych, każda bawi, rozśmiesza i zaciekawia publiczność i gdyby autora sądzić tą miarą, jaką się przykłada do sztuk np. w guście sztuki *Na Łyczakowie*, można by z tych jego figur epizodycznych być zupełnie zadowolonym. Ale autor sam postawił założenie swej sztuki na takiej wyżynie, że ta stereotypowa i dość tania metoda kreślenia otoczenia nie powinna mu być wystarczyć. Figury te żyją życiem scenicznym, mają mnóstwo odrębnych gestów, frazesów i sposobów zachowania się, ale są jednostronne, nie mają niejako tej głębi i perspektywy, jaką mają ludzie rzeczywistego „szarego życia”. I z tego jednak trudno robić zarzut autorowi, który w jednym miejscu przez usta Kaliny napomyka [71] coś o „wkładkach dla publiczności”, być więc może, że szkicuje on te swoje figury tylko, jak się wyraża Kalina, „ad usum gaudentis” (dla użytku tych, co się lubią w teatrze bawić). Dlatego to może każda z owych figur epizodycznych ma jakiś rys drobnutki i szablonowy, który ją uprzystępnia „zrozumieniu galerii”: Lubicz szepleni, profesor Tomasz (p. Popławski) to pantoflarz, Deretkiewicz (p. Węgrzyn) jąka się, Niedzielski, dziennikarz, ma piśszczioty, przesadnie grzeczny sposób powtarzania dwa razy każdego słowa, Korycki mówi „lubię” i „tyndyryndy”, Trybulak udaje czarne charaktery itd. W ogóle w sztuce p. Kaweckiego jest pewna nieszczerość faktury, autor nie pokazuje widzowi wszystkich tych głębi, które by mógł pokazać, ale zdaje się być zdania, że widzowi trzeba zaimponować, zadziwić go lub rozśmieszyć. Wielki i niezaprzeżony talent jego zdaje się jeszcze lubować w fajerwerkach i igraszkach. Na pierwszą pracę, którą autor inauguruje swój wstęp do literatury, zupełnie to uchodzi, bo można ją wziąć niejako za popis, za egzamin autorski, ciekawiejszy przeto dalszych dramatycznych

utworów p. Kaweckiego, bo dopiero z tych będzie można wnioskować o rozmiarach i zakresie jego talentu.

Nie dość można się nachwalić w *Dramacie Kaliny* czujności autora nad każdą sytuacją sceniczną. P. Kaweckie posiada nie tylko wielką znajomość zwykłych efektów scenicznych, ale jest pod tym względem nowatorem, bo nawet w drobnych szczegółach nie pozostawia aktora własnej wynalazczości, lecz przepisuje mu takie, a nie inne gesta, pauzy, miejsca w pokoju, w których ma stanąć, pozycje, jakie ma zająć, itd. To samo wprawdzie właściwie robi i każdy inny autor dramatyczny, ale z pewnością nie tak obficie, jak p. Kaweckie. Jego zamiłowanie do plastyki scenicznej popycha go jednak także do nadużywania efektów drastycznych, które wpadają w trywialność, nie przyczyniając się mimo to do przybliżenia nam zamierzonej przez autora „szarości życia”. Za wiele tych bijatyk, mocowań się, scen z pijanymi — chyba „ad usum gaudentis”.

Artyści grali świetnie, bo też i mieli ogromne pole do popisu. Pp. Kamiński i Solski stworzyli dwie pierwszorzędne kreacje, na tej samej niemal wysokości stanęli pp. Morska, Nowacki i Roman. Inne role wypadły zupełnie według życzenia autora. Publiczność przyjęła i oklaskiwała sztukę bardzo gorąco, po 1 i 3 akcie wywoływano autora. To zdobyte od razu uznanie powinno być dla autora bodźcem do dalszej pracy; na razie witamy w nim talent o potężnym rozmachu i wysokiej inteligencji twórczej.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Dyktator*,  
dramat w 4 aktach Jerzego Żuławskiego,  
premiera 22 I 1903, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

Wczoraj ku uczczeniu rocznicy powstania styczniowe- [73]  
go odegrano po raz pierwszy *Dyktatora*, 4-aktowy  
dramat Jerzego Żuławskiego, osnuty na tle powstania  
z 1863 r. Autor *Dyktatora*, dr Żuławski, znany był  
dotychczas głównie jako liryk, napisał też kilka prac  
ściśle filozoficznych, zaliczano go zaś do literackiego  
obozu Młodej Polski krakowskiej. Jednakże podczas  
gdy z nazwą literackiej Młodej Polski przywykliśmy  
łączyć pojęcie pewnego niezdrowego modernizmu,  
z radością stwierdzamy, że autor *Dyktatora* w atmo-  
sferze modernistycznego obozu talentu swego nie wy-  
paczył, lecz zachował go świeżym i zdrowym, że nie  
goni za niejasnymi ideałami estetycznymi, lecz in-  
teresuje się realnymi, żywotnymi dla wszystkich spra-  
wami i potrafi w nich zaczerpnąć wątku dla swej  
twórczości. I jeżeli jego wczorajsza sztuka, którą debiu-  
tował na polu dramaturgii, podobała się i zdobyła  
powodzenie, to stało się to dzięki jej rzeczywistym  
zaletom, a nie tylko dzięki uroczystej chwili zwykłej  
pobłażliwości, z jaką publiczność przyjmuje utwory  
patriotyczne.

*Dyktator* nie jest bynajmniej tzw. bombą patriotyczną, nie posługuje się frazesami i okrzykami obliczonymi na tani poklask, nie wprowadza na scenę walk i strzelaniny. Przeciwnie, unika autor scen hałaśliwych, unika bombastu szowinistycznego, a akcję całą przeprowadza głównie w dialogach pisanych wierszem nadzwyczaj jędrnym, a zawierających niejako psychologiczną esencję powstania. W całej sztuce nie występuje ani jeden Rosjanin, główną zaś jej osią jest postać Mariana Langiewicza, reprezentująca ten tragizm, tę fatalność dziejową, która zawisła nad nieszczęsnym powstaniem 1863 r.

[74] Sztuka zaczyna się prologiem, który przed kurtyną wypowiada Nieznajomy (p. Kamiński), postać ubrana w czarny strój błazeński. Autor przez jej usta zapowiada, że wyprowadzi na scenę cienie poległych, galwanizując do krótkotrwałego życia scenicznego gwoli zabawy publiczności to, co było w rzeczywistości o wiele wznioślejszym i straszniejszym; dodaje, że chociaż głównymi postaciami sztuki będą generałowie, to jednak bohaterem właściwym jest bezimienny tłum tych, co szli na śmierć bez chwały. Potem Nieznajomy daje znak rozpoczęcia sztuki i odtąd zjawia się niewidzialnie w każdej przełomowej chwili jako złowróżbny, ironiczny symbol fatalizmu dziejowego.

Po prologu oddeklamowanym następuje prolog sceniczny. Scena przedstawia wnętrze szlacheckiego dworku w Sandomierskiem, którego mieszkańcy, pełni smutnych przeczuć, oczekują znaku powstania. Ojciec sądzi, że ta chwila jeszcze daleka, jeden z synów ochoczo rwie się do walki, drugi, mający młodą żonę i dziecko, przygotowany jest do wyruszenia w bój pod naciskiem obowiązku patriotycznego i w ślicznej scenie z żoną wypowiada przed nią swą niewiarę w powodzenie. Wszystko to skreślone jest tak pięknie, że przypomina



całkiem nastrój, jaki wieje ze wspaniałych kartonów Grotgera. Wtem tajemniczy Nieznajomy przechodzi przez pokój, wkrótce wpada trzeci syn z wieścią o wybuchu powstania. Kiedy wszyscy zebrani i uzbrojeni mają już wyjść w drogę, w progu domu zjawia się postać otulona futrem, ośnieżona zupełnie: to Marian Langiewicz, szukający schronienia.

Na tym kończy się prolog, ale ponury akord, uderzony w nim, dźwięczy dalej i zatacza coraz to szersze kręgi. Akcja odtań skupia się już tylko koło postaci Langiewicza. W czterech silnych aktach oddaje autor jego brak wiary w powodzenie, jego ambicję, chwiejność wewnętrzną, ale równocześnie maluje jego miłość Ojczyzny, odwagę nieustraszoną i fatalne zbiegi okoliczności, które udaremniają jego najlepsze chęci [75] i popychają w nieszczęście jego i tę sprawę, która powoli związuje się niepodzielnie z jego osobą.

Pierwszy i drugi akt rozgrywają się na probostwie w Małogoszczy, w głównej kwaterze wodzów. Langiewicz jest zniechęcony nieposłuszeństwem wodzów, zwłaszcza Jeziorańskiego, który tylko pod moralnym przymusem Rządu Narodowego poddał się pod dowództwo Langiewicza; zniechęcony jest także brakiem środków do walki. Langiewicz nie jest jednym z tych ludzi opatrnościowych, którzy potrafią z niczego coś stwarzać, organizować, panować nad całością wypadków politycznych; jest on tylko żołnierzem, który chce prowadzić wojnę według zwykłych reguł sztuki wojkowej, tymczasem — jak sam powiada — jest otoczony samymi bohaterami, ale nie ma armii. W rozmowie z fanatycznym kapelanem X. Kotkowskim wyjawia on też swój brak wiary w zwycięstwo, i już jest bliskim złożenia władzy, ale są dwie okoliczności, które go ciągną dalej na obranej drodze nad przepaść tragiczną. Pierwsza — to ambicja, to zazdrość względem Miero-

sławskiego, który jest na ustach wszystkich, oczekiwany jako zbawca. Jednak nie tylko zazdrość skłania Langiewicza do wytrwania na posterunku, ale i uzasadniona obawa o to, że ten gwałtowny mąż zaprzępaści sprawę powstania. Druga okoliczność — to głos ukochanej przezeń idealistki, jego adiutanta, Henryki Pustowójtówny, która chce w nim widzieć wielkiego bohatera. Śliczna postać ta, skreślona zresztą wier nie podług historii, jest symbolem szczytnego entuzjazmu, marzeń, idealizmu, jakie przenikały całe powstanie. Wreszcie nadchodzi wieść o tym, że Mierosławski przekroczył granicę i został pobity; teraz Langiewicz, bez obawy już o rywala, zaczyna wierzyć w swą szczęśliwą gwiazdę. W III akcie widzimy go u celu życzeń: Rząd Narodowy mianuje go dyktatorem. Ale ta godność spada nań ciężarem, który nad nim coraz bardziej się spiętrza i przytłacza go brzemieniem hańby.

W IV akcie wreszcie w obozie pod Grochowiskami zmuszony jest Langiewicz sromotnie opuścić swoje wojsko i uciekać z kraju, nie wolno mu bowiem zginąć z orężem na placu bitwy, on z uchwały rady wojennej musi ratować swą osobę jako widomą głowę całego powstania, bo jego śmierć lub niewola równałyby się upadkowi całej sprawy i zniszczyłyby ducha w narodzie. On, dyktator, musi nadal reprezentować biedną, ściganą, kryjącą się wszędzie ideę powstania, spada do roli narzędzia tej idei — lecz w chwili kiedy runął ze szczytu urojonej władzy, budzi w nas współczucie dla siebie jako dla człowieka, i autor przez usta Pustowójtówny, która w III akcie rzuciła była Langiewiczowi słowa pogardy, objaśnia, że teraz dopiero Langiewicz stał się istotnym bohaterem pomimo pozor nego poniżenia.

Sztuka kończy się prześlicznym, rzewnym obrazem snu oddziału powstańczego, który osierocony przez

wodza, w lesie, o chłodzie i głodzie wyczekuje jutro beznadziejnej walki. Szyderczy Nieznajomy, odchodząc za wodzami, rzuca na osamotnionych bohaterów swój płaszcz — i przed ich sennymi oczyma ukazuje się cudowny obraz świtu i wiosny... fatamorgana...

Sztuka ta, odegrana wobec zapelnionego amfiteatru, wywarła wielkie wrażenie, a wśród weteranów, którzy prawie cały parter zajęli, wywoływała żywą dyskusję: jedni chwalili wierność historyczną sztuki, inni twierdzili, że autor nieco przesadził w charakterystyce Langiewicza i Jeziorańskiego, ale ogólnie sztuka się podobała. Autora wywołano kilkakrotnie.

Główną rolę grał p. Solski, Jeziorańskiego p. Chmieliński. Obaj grali bardzo dobrze, chociaż niewątpliwie obecni na sali weterani, którzy służyli pod jednym lub drugim wodzem, mogli artystom wytknąć niejeden szczegół odbiegający od rzeczywistości. Pustowójtównę odegrała prześlicznie pani Solska. Nieznajomym był p. Kamiński, który zwłaszcza oddeklamowaniem prologu obudził wielki nastrój w audytorium. W jednej z mniejszych ról odznaczył się szczególnie p. Popławski. Mieliśmy też jeden debiut, mianowicie p. Kubickiego w roli mieszczanina, który w I akcie opowiada sceny z roku 1831. Debiut wypadł dobrze, młody adept sztuki pokazał, że umie opowiadać plastycznie i panuje nad wierszem, bo nie deklamował patetycznie, ale naśladował pauzy i namysł, jakie cechują rzeczywistą mowę.

[Teatr Miejski we Lwowie: *Dobrodziej złodziei*.  
*Wesoła tragedia oryginalności* w 5 aktach  
Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta,  
reżyseria Franciszka Wysockiego,  
premiera 15 V 1906, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

[78] Wczoraj wystawiono 5-aktową komedię Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta (pseudonim) pt. *Dobrodziej złodziei*, nazwaną przez autorów „wesołą tragedią oryginalności”.

Pod względem idei i założenia tej sztuki autorowie porzucili utarte drogi komediopisarstwa i poszli drogą nową, na której przyświecała im chyba gwiazda przewodnia Arystofanesa. Wiadomo, że zazwyczaj w komediach i farsach tworzone są sytuacje zawile i niespodziane przy pomocy dziwnego zbiegu okoliczności oraz podkreślane są i przesadzane rozmaite, zaczerpnięte z obserwacji słabostki charakterów ludzkich; jedno i drugie stanowi właśnie źródło ich komizmu. Przy tym zawsze jednak materiałem, z którego komedie owe są urobione, pozostaje zwykły sposób działań ludzkich, sprawy codzienne, zatargi i przejścia zdarzające się w życiu rzeczywistym, słowem, pewien realizm w kreśleniu biegu życia ludzkiego. Od tego właśnie realizmu autorowie wczorajszej premiery się oddalają. W ich sztuce źródłem komizmu jest jakiś nienormalny, nie spotykany w życiu sposób działalności ludzkiej;

bohater jej, Meteor, właściciel olbrzymiego majątku, który pozwala mu na najbardziej ryzykowne i ekstrawaganckie przedsięwzięcia, obraca swe pieniądze na to, aby w pewnej mierze wytrącać życie społeczne z normalnych jego torów, stwarzać nowe w tym życiu kombinacje, mieszać szyki, otwierać nowe horyzonty — a to wszystko bez szerokiego jakiegoś planu i jasno określonego celu, lecz tak, dla fantazji, dla ubawienia się, dla użycia rozkoszy twórczej, dla zapładniania umysłu ludzi nowymi myślami i odrywania ich od codziennego szablonu. Nowość sytuacji polega więc nie na przypadku, lecz wynika z rozmyślnego działania bohatera komedii.

Aby zaś tę samorzutność bohatera posunąć do najwyższego stopnia, aby uniezależnić los jego pomysłów od wpływów postronnych i fiasko niechybne jego przedsięwzięć uczynić również jego dziełem, na to użyli autorowie bardzo oryginalnej figury De Grisa, towarzysza Meteora. De Gris z polecenia Meteora pod każdą jego minę kładzie kontrminę, bruździ mu na każdym kroku, psuje każde jego przedsięwzięcie, nie informując go o szczegółach swej akcji, czym sprawia mu subtelną przyjemność: walki z samym sobą. Tak uzbrojony Meteor już bezpiecznie może puszczać wodze swej fantazji, bo w najgorszym razie pada w walce pobity przez samego siebie, po czym, ubawiony najwięcej tym zamieszaniem, jakie wytworzył, zwraca się w inną stronę, ku nowym takim walkom i zabawom.

Drugim przyjacielem Meteora jest Roland, myśliciel, który dorabia głębie filozoficzne do pomysłów Meteora i uczy go patrzeć na wszystko à vol d'oiseau, czyli jak autorowie powiadają, „z ptasiej perspektywy”. Ten Roland pojęty jest przez autorów trochę karykaturalnie. Nadmienić też wypada, że i postać Meteora nie jest w zupełności postawiona na wyżynie

jakiejs genialności, lecz zaprawiona dużą dozą trywializmu, jak to już okazuje się z tego, że zajmuje on się przeważnie szablonowym repertuarem humanitarnym (np. walką z alkoholizmem, z pornografią itd.).

Właśnie jeden taki numer z repertuaru Meteorowego stanowi treść *Dobrodzieja złodziei*, mianowicie pomysł wytępienia wszelkiej kradzieży przez wyznaczenie złodziejom pensji, pod warunkiem, że kraść przestaną.

[80] Budowa sztuki jest zupełnie przejrzysta. W pierwszym akcie widzimy, jak myśl owa rodzi się w Meteorze. W drugim zawarty zostaje kontrakt ze złodziejami. Trzeci i czwarty ukazuje wynikający z tego konflikt z władzami, tj. z sądem i z rządem, wreszcie akt piąty zbuntowanie się samych złodziei i całej ludności przeciw Meteorowi i jego ucieczkę z tego zamieszania. Zauważyć przy tym należy, że cała owa reakcja społeczeństwa jest dziełem De Grisa; zarówno rozprawa sądowa w 3 akcie, jako też zerwanie kontraktu przez złodziei i rozruchy uliczne są to ogniwa kontrminy, jaką zapalił De Gris, a zatem są w ostatniej linii także tylko częścią zabawy, jaką Meteor sam sobie urządził.

Akt pierwszy, jak wspomniano, daje nam narodziny pomysłu. Jesteśmy w Peruwii, w stołecznym jej mieście Limie. Kunszt złodziejski kwitnie tam w najlepsze. Złodzieje posiadają swe stowarzyszenie, wydają karty przemysłowe, słowem, są „zawodem zorganizowanym”. Naprzeciw nich stoi Towarzystwo Ubezpieczeń od Kradzieży. Ale jest to towarzystwo oszukańcze, miewa konszachty ze złodziejami i do spółki z nimi okpiwa publiczność. Meteor, przybywając do Limy, wnet informuje się o wszystkim i postanawia wtrącić w to swoje trzy grosze. Nie mając jeszcze gotowego planu, przybywa na walne zgromadzenie Towarzystwa

Ubezpieczenia od Kradzieży i tam nagle przychodzi mu myśl, że mógłby spróbować na swój sposób i dla swoich celów zawrzeć układ ze złodziejami.

Akt drugi, w którym ta umowa przychodzi do skutku, zawiera poza tym sceny epizodyczne z Klubem Oryginalów. Ten klub reprezentuje żywioł pokrewny Meteorowi, mianowicie dążenie do oryginalności *quand même*, ale tym razem w formach już zupełnej karykatury. Ponadto występuje tam sprytnie pomyślana figura profesora Sowy, historyka, którego Meteor najmuje po to, ażeby przypatrywał się jego działalności i potem napisał jego biografię dla potomności. Na podniesienie zasługuje też postać epizodyczna pornograficznego poety, od którego kupuje Meteor manuskrypt, aby uchronić społeczeństwo od plodów [81] jego Muzy.

Akt trzeci rozgrywa się w sądzie. Kradzieże w Li mie ustały, w sądzie z tego powodu posucha, sędziowie się nudzą. Ale gdy złodzieje stali się uczciwymi, nagle jakby epidemia opada ludzi uczciwych, że gwałtem chcą kraść. To pierwszy czyn De Grisa, który namawia tych ludzi do kradzieży, ażeby również mogli pobierać pensje od Meteora. Dzieje się jednak jeszcze gorzej. Sam Meteor, jak również i filozof Roland dostają się na ławę oskarżonych, prokurator bowiem, podjudzony przez De Grisa, wietrzy jakieś straszne zbrodnicze zamiary w tej umowie ze złodziejami. Ratuje Meteora lud, który się burzy na wiadomość, że popularny ten człowiek ma być uwięziony. Na salę przychodzi minister sprawiedliwości i kładzie koniec rozprawie sądowej.

W akcie czwartym rząd pertraktuje z Meteorem. Chce on tolerować jego wybryki, jeżeli w zamian za to Meteor da pieniądze na wojnę z Boliwią. Ale Meteor nie pozwala się użyć do akcji poważnej, drwi sobie z całej mądrości stanu i odchodzi od stropionych minis-

trów. Natomiast przybywa De Gris i podsuwa ministrom najskuteczniejszy środek na tego niesfornego miliardera, tj. podkopanie jego popularności, podburzenie ludu i nakłonienie złodziei, żeby umowę z nim zerwali.

W akcie piątym cały ten plan już wykonany, a Meteor, zaskoczony zrazu nowym obrotem rzeczy, wnet odczuwa w tym rękę De Grisa, rozkoszuje się tym bigosem, jakiego nawarzył, po czym siada wraz ze swymi dwoma towarzyszami do balonu i w ten sposób ucieka do „ptasiej perspektywy”.

Oto ogólne zarysy fabuły, jak widzimy, niezmiernie oryginalnie pomyślanej. Co do opracowania szczegółów, to, jak się zdaje, autorowie poszli zbyt daleko w rozbiciu akcji na mnóstwo części, luźnie tylko związanych ze sobą, co rozprasza uwagę widza. Zadaniem wykonawców jest szkopuł ten ominąć. Idzie o to, aby to, co stanowi duszę utworu, ów humor, górujący nad powszedniością życia, igrający z jego formami i nie biorący nic zbyt szczerze na serio, unosił się nad każdą z postaci i ożywiał każde jej odezwanie się. Jeżeli tego zabraknie, to niejedyn żart wyda się banalnym, niejedna scena rozwleklą.

Wystawa tej sztuki nie odpowiadała jej wymaganiom. Sceny zbiorowe wypadły za hałaśliwe, tak że nie rozumiało się zgoła, co aktorowie mówią; inne grane były ospale, a ze wszystkiego widać było, że w teatrze naszym nie ma teraz inteligentnego kierownictwa.



[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Zawód, Lato, Maria Leszczyńska*

[wszystkie sztuki w reżyserii Mariana Jednowskiego, w *Marii Leszczyńskiej* muzyka w układzie Zdzisława Jachimeckiego, nowe dekoracje Zygmunta Wierciaka według wzorów wawelskich, premiery 11 II, 6 IV, 23 II 1918]

*Zawód,*

dramat w 3 aktach Macieja Szukiewicza

Widzowie krakowscy stwierdzili z dumą, że, chwała [83] Bogu, takich emancypantek i takich problematów u nas nie ma. W samej rzeczy: hałas, który swego czasu powstał w innych krajach Europy z powodu *Rękawiczki* Björnsona, później z powodu książki Very *Jedna za wielu* (veraizm), później jeszcze z powodu powieści Karin Michaelis *Wiek niebezpieczny kobiety*, ów ruch kobiecy, znany pod nazwą „krzyku za dzieckiem” — nie u nas się urodziły i u nas były niemożliwe. Są to przecież problemy seksualne, a jak mawiał mój były szef, redaktor Masłowski, kobieta polska jest zanadto dobrze wychowana, żeby dla niej takie problemy istniały. Niemile więc „sfalszował” Szukiewicz na scenie polską rzeczywistość, chociaż ją przeniósł na grunt paryski — dla usprawiedliwienia. „Obce to nam jest, nawet już przestarzałe”. Zacofaństwo nasze pełne jest zazdrości, która, niestety, zamiast przynajmniej protestować, wyklinać, odżegnywać się, maskuje się wyższością, krytykuje, wykazuje nonsensy, uśmiecha się, staje się nawet pobłażliwą. Wszak gdy grano u nas *Snoba* Sternheima, publiczność urągała snobowi nie-

mieckiemu, podczas gdy literat polski z westchnieniem musiał myśleć: czemuż u nas choćby snobów tak mało!

Ta obcość naszej publiczności względem problemów europejskich czy też podobno tylko żydowskich oddziaływała nawet na autora *Zawodu*, że tak powiem, już podczas jego ciąży, stąd w stosunku jego do tematu jest pewien nieświadomy lęk, cofnięcie, potępienie. Dlatego Irenie musiał się nie udać jej eksperyment, musiała doznać zawodu i kary i ostatecznie miłość musiała zwyciężyć. Jak przepowiedział pan profesor. (Zresztą jej eksperyment nie jest dostatecznie naukowy; powinna była zastosować *mutatis mutandis* środek wskazany w *Alraunie*).

[84] Mam wrażenie, jak gdyby autora podczas pisania znudził ten temat zbyt społeczny; następstwa „błędu” Ireny i wynikające stąd przestrogi nie są zbyt zaakcentowane, w miejsce ich wstępuje inny temat, który zaczyna mu przesłaniać tamten i rozpalać jego wyobraźnię, jako duszy jego pokrewniejszy, coś z świata tajemnic i grozy. Temat ten ma tytuł: *Kula w głowie, czyli Śmierć odroczone*. W chciwym zwykłego powodzenia dramaturgu buntuje się rasowy poeta. Końcowy obraz, ku któremu stacza się wszystko, pełen jest wyrafinowanej piękności. Tylko dla porównania warto przytoczyć końcową scenę z *Widm* Ibsena, opartą na podobnym zjawieniu się odroczonej, lecz nieuchronnej katastrofy. Tutaj ona jest tą, która po raz drugi jego zabija; tym razem przez nadmiar tego, czego mu przedtem odmówiła. Niedoszłe samobójstwo, które z początku mogło irytować widza, przecież się ziszcza; od chwili strzału do chwili, kiedy kula wreszcie trafiła do celu, rozbłyska łuk, który powinien był obejmować zdarzenia wybitniejsze niż czysto towarzyskie zawody i stchórzenia Ireny.

Delikatny obraz rzucania kwiatów „pod stopy” ukochanemu mężczyźnie nawet we wcieleniu scenicz-

nym nie stracił wdzięku. Co prawda słyszałem, jak w widowni pewna uświadomiona osoba za mną mówiła: To nie jest dramatyczne, to głupie! Niniejszym przebaczam jej. Takie rzeczy na scenie są rzeczywiście jakoś drażniące, nieznośne. Nie można znieść nieudania się ich lub nawet pokazywania. „Gdzie się dwóch całuje, tamtędy się inni przekradają, gdzie się dwóch bije, tam stoi cały chór naokoło” — powiedział pewien poeta. Są pewne wyżyny patosu tak dyskretne, że ich wcielenie sceniczne działa jak parodia lub jak cikliwy sentymentalizm. Pytanie: Czy wskutek tej fatalności poeta ma się zrzec swego prawa do ryzyka?

*Lato,*

komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera

[85]

Takim momentem ryzyka jest w sztuce Rittnera nagła zmiana w postawie Torupa wobec świata z biernej na czynną. Jest to najprzód ryzyko psychologiczne. Gdy komuś zapowiadają, że niebawem musi niechybnie umrzeć, to zachowanie się jego po tej nowinie może być dwojakie: albo budzi się w nim wstręt do zatrutego nektaru żywota, albo usta tym chciwiej wychylać go pragną. W późniejszej praktyce ów wstręt teoretyczny zawiera wprawdzie zgodę z apetytem, lecz rozchodzi się tu o klasyczne wypadki graniczne. Wstręt wydaje się w ogóle naturalniejszym i tego też spodziewał się dyrektor sanatorium; lecz autor spletał mu figła, był ciekaw, jak by wyglądało zachowanie się wprost przeciwne, i zapragnął dowiedzieć się tego od siebie samego. Bo poeta pisuje wprawdzie „z życia”, lecz po to, aby wpisywać w życie. Tu więc wśród popolitości miał niespodziewanie wystrzelić kwiat egzotyczny; chwila lotu dla tego, kto ma skrzydła.

Fatalnością jest, że szczerzy patos w takich kulminacjach życia posługuje się taką samą frazeologią, jak sztuczny. Podobnie jak niektóre zachody słońca wydają się nienaturalnymi. Czy autorowi się udało, czy nie? nie jestem dosyć belfrem na to, aby mu dawać dobrą lub złą notę. Wbrew temu, co się czasem mówi, że w rzeczach sztuki *voluisse non est satis*, utrzymuję, że już sama *laudanda voluntas*, oczywiście określona w wygranczeniu pewnego zadania, jest twórczością i ziszczeniem. Skala ziszczeń bowiem jest rozleglejsza, niż się zdaje, a dualizm: „zadanie” i „wykonanie”, jest tylko fikcją pomocniczą. Co prawda nigdy nie rozpocząłbym tej sceny od księżycy i od porównywania go z piłką, obawiałbym się, że to za konwencjonalne. [86] Może jednak być i tak.

Życie tego dramatu zależy od tej sceny. Aktor ma przeto wielką odpowiedzialność. Można to grać — jak też i było grane — z szerokim gestem i wykrzykiem, niejako rozprostowywaniem się wewnętrznym; można też było zrobić z tego ciche zadowolenie, przyglądanie się sobie samemu w nowej roli, lecz wtedy zabrakłoby kontrastu do poprzedniego zachowania się Torupa.

Z freudowskiego punktu widzenia można by snuć domysły z nazwiska Torup: przypomina się trup i egzotyczny malarz Toorop; kto zna Rittnera, może go podejrywać o to, że tu jest zasypany korytarz prowadzący do jakichś podkładów nieświadomości.

Recenzenci zatrudniali się jeszcze jednym ironicznym zakończeniem u Rittnera; publiczność próbowała na gwałt gorszyć się rzekomym nagromadzeniem cho-robliwych postaci w sztuce.

*Maria Leszczyńska,*  
dramat w 4 aktach Tadeusza Konczyńskiego

Stosunek pewnej części opinii publicznej krakowskiej do utworów Konczyńskiego jest trochę obłudny. Oficjalnie uznaje się go jako pisarza scenicznego, nieoficjalnie, z ust do ust, odmawia mu się talentu, przyznaje mu się tylko zręczność techniczną. O jego *Marii Leszczyńskiej* dodaje się: jej osoby są nieżywe. — Są to zarzuty ogólnikowe i arbitralne. Więcej w nich sądu niż krytyki. „Defaityści” literaccy lubują się w takich wyrokach. — Nadmieniam: O sposobie „życia” postaci poetyckich w ogólności, a dramatycznych w szczególności, krążą legendy domagające się rewizji. Po wtóre: ni Konczyński nie jest tak pozbawionym [87] talentu, ani jego technika nie jest tak wyborową. Ile ma talentu, tego nie mierzę (psychologia naukowa tego pojęcia nie zna); ale napisał *Śladem tęsknoty* i *Straceńców*. Natomiast *Powrót wiosny* jest — źle zbudowany. Każdy ma właśnie tyle techniki, ile ma talentu, i na odwrót. Sama technika to jest już pewnego rodzaju poczucie wymiarów, sekretów gatunku, a to jest już rzeczą talentu, nie rzemieślnika. Technika jest przedwstępną wizją. Ale także pojęcie techniki bierze się ciasno i myśli się zaraz tylko o Francuzach.

Krytyka dziennikarska, która cały aparat arbitralności przejmuje od kawiarni i od publiczności premiejowej, sama jest arogancką i wychowuje w arogancji. Trzeba nie tylko ferować wyroki, ale także uzasadniać. A przede wszystkim w sposobie brania się do rzeczy legitymować swoje prawo do krytyki.

W przedmowie do *Marii Leszczyńskiej* wyluszcza autor swoje zamiary. Te zamiary spełnił. Siły bowiem są zawsze wedle zamiarów. Oczywiście nie mam tu na myśli zamiaru ogólnikowego, który by np. opiewał:

„Chcę napisać genialny dramat” — lecz zamiar, plan skonkretyzowany. To jednak, czego chciał Konczyński, było pomyślane powierzchownie.

Co prawda zadanie było nęcające. Postać bierną, na pozór niedramatyczną — uczynić podmiotem dramatu. (Taką ideę miał Hebbel w *Marii Magdalenie* i określił ją lapidarnie: „Durch Leiden tun”). Szło o odpowiedź na pytanie: Czemu królowa Leszczyńska usunęła się w zacisze abnegacji życiowej? Autor skomasował więc na przestrzeni swej sztuki wszystkie motywy, które mogły ją popchnąć w to zacisze. „Nadszedł moment — pisze w przedmowie — kiedy te drobne strumyki zbiec się miały w jeden prąd”. Można się spierać o to, czy suma wielu motywów jest tu [88] wystarczającą, czy lepiej było dać jeden motyw a dobry, dalej: czy to jest suma, czy synteza. Lecz to by była scholastyka, spieszę do rzeczy głównej. Czy Leszczyńska, którą namalował Konczyński, jest rzeczywiście istotą tak dobrą, świętą, subtelną, żeby z tego wynikała tragedia?

Co prawda mówi się o tym w sztuce ciągle, wprowadza się ją wśród owacji tłumy. Robi się jej z góry reklamę. Lecz gdzie królowa sama działać zaczyna, tam zachowuje wprawdzie majestat, ale jest zwykle podejrzaną, obłudną, intrygancką, nawet złośliwą. Rozdaje jałmużny? Tanie kupowanie sobie szmerów wdzięczności. Ale czy ta dobra osoba kocha króla, czy kocha go przynajmniej tak, żeby potem mieć prawo do złamanego serca, gdy on sobie weźmie kochanki? Tu się nasuwała najprzód kwestia temperamentu. Jest w sztuce powiedziane o królowej, że „w ognie nazbyt biedna”. Ta sprawa nie jest rozwinięta. Są mężatki, które duchowo pozostają dziewicami, recte: starymi pannami. Wszelako Leszczyńska uzurpuje sobie pewien rodzaj wyższości nad królem. Obmawia go przed

drugimi: że jest dzieckiem, egoistą, że się mścić umie. To nieładnie. W II akcie boi się zrazu przystąpić do intrygi Condégo — znów nieładnie! — potem przystępuje, gdy jej Condé mignął przed oczy koroną królewską dla jej ojca i synka — przekupna, jeszcze gorzej. Energiczne orędownie sprawie polskiej staje się w rękę Leszczyńskiej pedagogiczną piłą, którą obrabia króla (najbardziej ludzką figurę w sztuce). Rozstrzygającą dla tego stosunku jest rozmowa między królem i królową w akcie III, scena zresztą jedna z najlepszych w sztuce. Leszczyńska wyznaje królowi, że go kocha, ale zaraz przy tym kuje swój własny interes: namawia króla do użyczenia pomocy ojcu. Autor odczuł ten zbyt kupiecki związek przyczynowy. „Strach mię gnębi, iż z nieufnością mnie [89] słuchasz!” — mówi królowa, a po wyznaniu miłości zastrzega się:

Nikt zaś, kto czysty, takich słów nie szarga,  
byle dla uciech dobyć większe ognie!  
Dziś ci to mówię, bo płonie ma warga  
od blasku dumy!

To jest wykręt bardzo subtelny. Maria na wyznanie miłosne, które dla króla jest tak miłą niespodzianką, może się zdobyć dopiero wśród splendorów korony ojcowskiej. Co prawda nie znaną nam była dotąd jako zbyt trwożliwa, owszem, jest przedsiębiorcza i wojownicza. Jej cnota przeciwstawia się świadomie, polemicznie. Nasuwa się jednak raczej podejrzenie, że Leszczyńska sama rozpałić się może dopiero wśród takich splendorów koronnych. Naiwnie przenosi ona to usposobienie na króla: zdaje się jej, że on ją będzie więcej kochał, jeżeli ona będzie córką prawdziwego króla, nie zdetronizowanego (rozmowa z ojcem, str. 163 i nast.).

Czy tak sobie to autor myślał, nie wiadomo, gdyż w ogóle dramat Leszczyńskiej, który powinien być wewnętrznym, intymnym, prawie monologicznym, rozgrywa się tylko w zajściach zewnętrznych. Zdaje się, jakby nadmiar opanowanego materiału przygniótł autora i skrępował mu wyobraźnię.

Sprawa polska, tj. sprawa poparcia kandydatury ojca, jest dla Leszczyńskiej głównie kwestią blasku, który ma spłynąć także i na jej syna (rozmowa z ojcem w I akcie). Potrącone jest wprawdzie ideowe znaczenie, jakie by miała ta orientacja polska (gdy Leszczyńska mówi do króla: „Spraw, by w Europie było wolniej, jaśniej!”), lecz autor dość wyraźnie położył nacisk na tę żądzę blichtru, chcąc przez to zapewne przydać [90] bohaterce trochę rysów arcyłudzkich. Gdyby autor, nie mogąc nam przedstawić tragedii małżeńskiej, przedstawił nam przynajmniej tragedię macierzyńską, byłby nam otworzył chociaż tędy wstęp do serca Leszczyńskiej. Nadarzała się nawet sposobność, żeby dogorywanie delfina sprząc symbolicznie z upadkiem sprawy Leszczyńskiego. Lecz choroba delfina jest dla autora tylko ogniwem logicznym; królowa mimo zmartwienia znajduje dość energii, by zapobiegliwie i zapalczywie walczyć o posiłki dla ojca. Na ogół bierze się królowa do tych walk aż zanadto zręcznie i energicznie, tak że może mimo woli autora wyrasta na działaczkę polityczną, partnerkę Fleury'ego, i jej klęska jest też zaiste klęską polityczną, a nie sercową.

Rzecz dziwna, że autor tak rutynowany nie dostrzega zupełnie, ile w jego sztuce jest rzeczy „postulowanych”, to znaczy: przesłanek, które niby to rozumieją się same przez się, a jednak takimi nie są. I tak dla niego rozumiało się samo przez się, że Ludwik XV powinien bronić sprawy Leszczyńskiego, a nie broniąc jej jest nicponiem i niedołągą. Tu patriotyzm za daleko



uniósł autora. Słusznie zapewne powiada krytyk „Czasu”, że Fleury reprezentował wówczas rację stanu Francji. Postuluje dalej autor, że Fleury ma być łotrem i szczywanym lisem. Ten Fleury nie jest ani jednym, ani drugim. Dlaczego się uwziął specjalnie na królowę i na sprawę polską, nie wiadomo (może się po cichu kocha w królowej?). Gdy Chauvelin i Fleury mówią sobie wzajemnie, że są lisami, pochlebiają sobie zanadto. Intrygi Fleury’ego są tak prostackie (w III akcie sam wyjawia Marii, że August saski zmarł, i przez to oczywiście ostrzega ją i pobudza do czynów, którym potem ma przeszkodzić), że chyba wypada autora posądzić o zamiar zerwania ze zwykłym typem spryciarza dyplomatycznego, a stworzenia nowego typu: intryganta rubasznego i szczerego — lecz przeciw takiemu przypuszczeniu przemawiają znów inne poszlaki. Ale co najważniejsza, sama Maria Leszczyńska upaja się autoreklamą, wciąż chwali się, że jest taka wyjątkowa, dostojna, szlachetna (np. str. 245):

[91]

...ja nie potrafię kłamać, giąć się, plamić —  
 jednych szcuć, drugim grozić, innych mamić!  
 Ta pospolitość, ten Bóg w ślepym trafie,  
 prawość przedajna, ten zimny egoizm —  
 to mię przeraża! to wszystko mię dławi!

Tak nie może przemawiać dobrotliwość, bo dobrotliwość nie widzi bliźnich w tak czarnych kolorach, raczej usprawiedliwia ich, a sama występuje ze skromnością, gotowa raczej sobie przypisać winy niż drugim. W końcu posługuje się autor swawolą obyczajów na dworze Ludwika XV zbyt pochopnie jako czarnym tłem, na którym kontrastowo ma się odrzynać biała dusza Leszczyńskiej. Dziwne jest, że autor nowoczesny pojmuje tak zawile procesy kulturalne jak rococo według

podręcznika historii dla panienek w pensjonacie klasztornym. Kto jak kto, ale autor dramatyczny powinien znać dialektykę i różnostronność ocen w takich procesach. Autor dramatyczny powinien wiedzieć, że z jego stanowiska nie ma rzeczy białych i czarnych — inaczej uprawia demagogię.

Konczyński chciał nam narzucić nową polską świętą, przeprowadzić jej kanonizację. Mimo woli nadał jej własną energię, ale problematu dobroci czy świętości lub subtelności nie drasnął. Wszystkie te cnoty mogą być dramatycznymi wtedy, gdy stają się namiętnością, żywiołem, na równi z grzechem. Jeżeli się już poetyzuje, powinno się to wszystko traktować sub specie tajemnicy. Leszczyńska powinna np. chcieć być złą, a nie móc nią być. Mieszać się do zgielku dworskiego, a nie móc się zdeprawować; naiwnie prosić Fleury'ego na klęczkach o posiłki dla ojca, lecz żałować każdego żołnierza z osobna, który idzie na wojnę; powinna być nie zarozumiała ze swej dostojności (str. 282), lecz uważać się za taką jak inni ludzie, i dopiero powoli, nawet z przerażeniem uprzytamniać sobie własną obcość temu wszystkiemu. I tak dalej — zresztą wszak nie piszę tragedii o Marii Leszczyńskiej.

Co mnie obchodzi Leszczyńska! Cnota urągająca w zaciszu!

Co nas obchodzi Leszczyńska!

Co Konczyńskiego obchodzi Leszczyńska!

Nie zagalopował się nawet nigdzie, nie przeholował. Wszystko jest poprawne, konsekwentne — w pierwszej instancji; jest może nawet „żelazna” logika — w zakresie dramatycznej tabliczki mnożenia, ale z żelaza nie robi się tragedii, trzeba dbać także o jakość i głębię przesłanek.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Bratnie dusze*,  
[dramat] w 3 aktach K. H. Rostworowskiego,  
[reżyseria Mariana Jednowskiego,  
premiera 16 V 1918]

Rostworowski jest w swojej dramaturgii chemikiem. [93]  
Gdy się czyta np. jego *Kaligulę*, informacje sceniczne uderzają więcej niż tekst mówiony. Podobnie było w dramatach Kisielewskiego (np. w *Sonacie*), lecz treść tych nawiasów u Kisielewskiego jest w charakterystyczny dla całej jego epoki sposób odmienna od uwag Rostworowskiego. Pierwszy żądał od aktorów różnych odruchów nerwowych, po większej części niemożliwych do wykonania, a choćby nawet były wykonane, niezbyt efektownych. Uważał on zapewne te odruchy, spazmy, szepty, gry oczu itd. za bezpośrednie okrzyki duszy. Oczywiście, że i Rostworowskiego podobne przejawy także interesują, lecz jest obserwatorem zimniejszym i bystrzejszym. Zdaje mi się, że zajmują go jednak głównie konstelacje psychologiczne, zmiennie układające się między osobami na scenie. Można powiedzieć: tamte nawiasy były jednostkowe, te są społeczne. Dba on troskliwie nie tylko o ugrupowanie plastyczne osób znajdujących się w danej chwili na scenie (plastyczne — to nie znaczy bynajmniej: malownicze), lecz i o każdorazową sytuację, że tak po-

wiem: międzypsychiczną. Gdy Kisielewski składał swój dramat z szeregu wybuchów lirycznych, przy czym osoby mimo sztucznych lakonizmów („tja, tja”) znajdowały się zwykle na szczycie ekspresji, głównym materiałem Rostworowskiego zdaje się być kalejdoskopiczna, przetapiająca się wciąż płynna lawa stosunków zachodzących między osobami na scenie już to jawnie w dialogu, już to tajnie między wierszami dialogu. Prawdopodobnie on sam wyobraża sobie to swoje tworzywo jako rodzaj symfonii i w *Kaliguli* pojawiają się też pretensje operowe, np. w sposobie, w jaki traktuje sceny zbiorowe, gdy każe osobom mówić równocześnie, a na końcu jeden głos wybija osobno. Rostworowski jest rzadkim w sztuce polskiej [94] eksperymentatorem; zamiary przerastają u niego wykonanie. Lecz jak już raz wyłuszczałem, także zamiary są rodzajem twórczości, bo skala urzeczywistnień w sztuce jest bardzo rozległa. Zresztą także w wykonaniu osiąga R. niejednokrotnie szczyty wyższe niż kto inny — idzie jednak o to, że w ogólnym jego własnym bilansie zamiar ma przewagę nad zniszczeniem.

Będąc eksperymentatorem, nie zawsze jest R. eksperymentatorem szczęśliwym. Ma wielką pomysłowość w dziedzinie owych sytuacji międzypsychicznych, lecz sytuacje te nie zawsze są zajmujące ani tak głębokie, by dla tych setek drobnych celów warto było poświęcać i łamać główną linię akcji, stawać się rozwlekłym i niezrozumiałym. Podobnie nabrzmiałym zamiarami jak nawiasy informacyjne staje się u R. nieraz i dialog, a wtedy bywa nużąco a niepotrzebnie rozdrobnionym, zawikłanym i naiwnie naturalistycznym, jak pierwsze próby stosowania naturalizmu w dramacie niemieckim z czasów Holza i Schlafa. O ile zaciekawienie sytuacjami międzypsychicznymi na scenie jest cechą dramaturga, o tyle znów tego rodzaju drobiazgowo metody

są cechą raczej epicką. W literaturze znam tylko jeden podobny przykład traktowania dramatu: w sztukach Kleista, zwłaszcza w jego komedii *Rozbity dzban*, która w Niemczech uchodzi dziś za jeden ze szczytów sztuki komediowej w ogóle, chociaż jej premiera, inscenizowana przez Goethego, wypadła fatalnie. Sposób, w jaki Kleist odsłania winowajcę w tej sztuce, jest tak powolny, zygzakowaty i pełen skombinowanych nieporozumień, że można to wytrzymać tylko wtedy, gdy się ma na myśli tę okropną, lecz niewielu przytomną prawdę, że nieporozumienia tylko w niektórych szczęśliwych wypadkach kończą się harmonijnie, zwykle zaś są jedynym sposobem „porozumiewania się” między ludźmi.

Kleist nadużywał do przesytu tzw. retardacji (opóźnień). I u Rostworowskiego retardacja tak przeważa, iż obawiać się można, żeby z tego środka technicznego, który jest w zasadzie utrudnieniem, nie zrobił sobie kiedyś szablonu ułatwiającego pracę w chwilach lenistwa wyobraźni. [95]

Zdziwi się może niejeden, że tak się rozpisuję o formie utworów Rostworowskiego. Wydaje mi się jednak ona u niego rzeczą główną, a jak widzę, nie dość wyświetloną, podczas gdy o treści, o jego problematach i perspektywach historycznych w *Judaszu* i *Kaliguli* pisano już sporo. Jak dalece zagadnień tej formy nie zrozumiano, świadczy, że mogło się pojawić twierdzenie, jakoby R. był naśladowcą i epigonem Wyspiańskiego, chociaż są to organizacje artystyczne zupełnie inne, a naśladownictwo było li powierzchowne, w wyborze miary wiersza i w pewnych rzekomo lapidarnych trywialnościach.

Oczywiście można i godzi się rozpatrywać także treści sztuk R. merytorycznie, chociaż dla mnie ważniejszym od problemu cezaryzmu w *Kaliguli* jest,

że cała ta sztuka przedstawia się jako jedna wielka tajna sytuacja między Kaligulą a spiskowcami, wikłana i retardowana różnorako: zabijają czy nie zabijają? jeżeli zabijają, to jak; z jakich motywów? I ostatecznie zabijają go przypadkowo, niechcący, przy czym ważną rolę odgrywa znów nieporozumienie, przekręcenie słów Kaliguli, podobnie jak w — *Bratnich duszach*.

[96] I oto jestem przy właściwym dzisiejszym temacie, a to wcale nieprzypadkowo. Krytyk „Czasu” ubolewa, że R. z wyżyn pałacu cesarów zstąpił do stajni. Ja zaś widzę, że R. wcale swojej linii i swoich tematów nie porzucił, tylko poszedł spory kawał dalej, chociaż bez poklasku tych, którzy się na gwałt rozczarować chcieli. Nie mam tu również zamiaru wdawać się merytorycznie w treść *Bratnich dusz*, w prawdopodobieństwo lub nieprawdopodobieństwo sytuacji i ludzi itp. Ślady Strindberga i Wedekinda są tak drobne, że dziwię się, po co o nich wspomina; chyba ze zwyczaju filologicznego. „Reforma” mówi, że pomysł jest świeży, „Czas”, że stary. Ale oboje mówią, że rzecz jest niejasna (krytyk „Reformy” dodaje jeszcze bardzo logicznie: mało skomplikowana, bo osób jest tylko pięć). No i rzecz jest naprawdę niejasna, ale o to właśnie chodzi; jeżeli się chce autorowi stawiać zarzuty, to trzeba skrytykować sam ten zamiar niejasności, a nie przedstawiać rzecz tak, jakby ta niejasność powstała wbrew jego woli. To jest właśnie dowcip tej sztuki, że od tych niejasnych wyjaśnień na końcu sypią się takie iskry, że chociaż sprawa zostaje zatuszowana, powiedziane jest i napiętnowane piętnem komizmu wszystko, co się do tego nadawało, a detektywiczna rekonstrukcja zdarzeń, zależna zresztą tylko od indywidualnej uwagi widza, jest już zbyteczną. Krytyk „Naprzodu” osądza, że I akt jest jaki taki, ale dwa dalsze coraz gorsze, mnie się zaś widzi, że dopiero

trzeci usprawiedliwia wszystkie poprzednie. Inni mówią, że komedia jest słaba, bez dowcipu lub że dowcipy są ordynarne, że nitka akcji jest wątła i ciągle się rwie, itd. To są znowu takie liczmany krytyki oficjalnej i nieoficjalnej. Prawda, akcja jest istotnie wątła i rwie się, i wiele jest momentów, w których jest się zakłopotanym: do czego to wszystko zmierza i po co to? Ale Rostworowski należy właśnie do tego typu autorów, którym musi się dać pewną sporą zaliczkę cierpliwości, aby swój swoisty efekt przygotowali, a potem dopiero zaliczkę zwrócili z nadwyżką. Dla wyjaśnienia dam przykład z dziedziny kina: nieznośne bywają nieraz i jakby sprzeczne z ideą kina jako sztuki ruchu te różne listy, dokumenty, słowa, które odczytywać trzeba, zanim się w rzecz wejdzie, ale za to później widzi się sceny prawdziwie kinowe, niezwykle kombinacje ruchów, które byłyby niezrozumiałe i niemożliwe bez owych drukowanych przesłanek. Podobnie też niektóre opery i pieśni bez znajomości tekstu dają tylko połowę muzycznego zadowolenia, ale gdy się tekst pozna, wrażenie się potęguje, i to naprawdę tylko swoiste wrażenie muzyczne, a nie mieszane. [97]

Ale jeżeli przystępujecie do tej sztuki z góry z miarą farsy francuskiej i potem doznajecie zawodu, to wasza wina. Was by cieszyło, gdyby to była farsa taka jak francuska, a mnie cieszy, że ona nie jest francuska, że jest odrębna, swoja, nowa, wydobyta środkami nie mającymi nic wspólnego z szablonem francuskim, gdyż nieporozumienia i gmatwaniny fars francuskich są zupełnie inne niż tutaj. Komizm trzeciego aktu, potwierdzany przez widownię salwami śmiechu, jest może słaby, za mały ilościowo w stosunku do poprzednich dramatycznych napięć, ale rzadki w swoim gatunku, a jest to gatunek bardzo subtelny. Trzymam się zaś w ocenianiu dzieł sztuki recepty Schopenhauera: zaw-

sze oceniać autora według osiągniętych przezeń najwyższych szczytów, a nie wliczać mu jego dolin, słabości i długości, gdyż to mogą być nieodzowne warunki owych szczytów. Jeżeli zaś jaki szczyt jest kiedy choćby na chwilę osiągnięty, i to naprawdę nowy, jest to rzeczą tak niesłychanie rzadką i radosną, że wszystkimi innymi brakami nie jest nigdy przeplacona. Analiza literacka może i powinna te braki badać, ale wartości estetycznej dzieła nie mogą one ani zwiększyć, ani osłabić.

[98] Powiedziałem, że komizm 3 aktu jest subtelny, lecz jakże to pogodzić z tym, że panna dobrze wychowana mówi: „Niech książę całuje psa w nos!” i „A książę z kobyły zrobił kobietę”. Czyż to nie są ordynarne dowcipy? Niestety, tak. Nie wiem, czy sam R. robi lepsze, ale wiem, że komedia nie jest zbiorem dowcipów i że tak niezmiernie dowcipny pisarz jak Makużyński nie potrafi napisać rzeczy naprawdę wesołej. Atoli fakt, że owe dwa wykrzyki panny rządówny są dwoma małymi piorunami z pełnego ozonu nieba, że działają na wszystkich jak ulga — jest artystycznym zwycięstwem autora. Proszę sobie dla analogii uprzytomnić taką sytuację. W jakimś towarzystwie rozgadana dama, która ma niebawem wyjechać, powiada: „Jestem już tylko jedną nogą w Krakowie, drugą jestem we Lwowie”. Na to jeden z mężczyzn odzywa się: „To ja chciałbym być teraz w Przemyślu”. (Ten dowcip jest znany, lecz pomyślmy sobie, że rodzi się po raz pierwszy). Owóż nie wyobrażam sobie żadnego towarzystwa tak wytwornego i dostojnego, w którym by ten dowcip, tak nagły i trafny, rodząc się po raz pierwszy, nie wywołał wybuchu szczerego śmiechu. Może potem zgorszeni będą tak niesubtelni, że wyrzucą owego gościa, ale już śmiechem swoim stali się jego współwinnymi. Dlatego sądzę, że ordynarne dowcipy panny rządówny są subtelnym komizmem Rostworowskiego.



Nie chcę przesadzać. Skarżę się tylko, że krytyka tutejsza tak mnie oszukała, że omal byłbym się już zrzekł poznania *Bratnich dusz* i znalazłem się dopiero na czwartym przedstawieniu. Ale krytyka pomyliła się grubo i zdaje mi się, że wiem już, dlaczego tak się stać nawet musiało. Komedia czy krotoczwila R. nie jest dziełem podbijającym, zaborczym, wymaga pewnego nastawienia wzroku i pewnej dozy lojalności lub jak powiedziałem: zaliczki. Połowa tej komedii jest może nawet nudną, lecz co do mnie, wolę się trzymać podanej powyżej maksymy Schopenhauera niż znanej maksymy Woltera. Nie chcę tu ani R., ani jego dziełom wyznaczać rangi na polskim Parnasie; wagę literacką z *Żab* Arystofanesa odstępuję na użytek kolegów młodszych, którym ręka nie zadrgnie. Tylko dla dzieł takich jak *Bratnie dusze* pragnąłbym otworzyć nową rubrykę. Niechby to były etiudy dramatyczne. Jeżeli etiuda jest uprawnioną i przyjętą w muzyce, o ileż bardziej powinna nią być w literaturze. Ale gdy kto przychodzi na dramat i mówi: „Dostałem niby pałką po głowie? Nie? więc cóż to za głupi dramat!” — lub wyszedłszy z komedii pyta: „Pękałem ze śmiechu czy nie? Nie! więc do licha z taką komedią!” — to na takie skąpstwo duszy nie ma lekarstwa.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Strach na wróble*,  
sztuka w 3 aktach Włodzimierza Perzwińskiego  
[reżyseria Mariana Jednowskiego,  
premiera 8 VI 1918]

[100] Nie posiadam, niestety, dostatecznej kompetencji, by stwierdzić, czy hołota plutokratyczna i arystokratyczna, nagromadzona w *Strachu na wróble*, odmalowana jest prawdziwie. Ponieważ gdzieniegdzie przebłyskują jakby satyryczne zamiary autora, można przypuścić, że traktował on ten światek nie jako groteskę, która ma prawo do nieprawdy, lecz jako wycinek z życia, skarykaturowany, ale z życia. Nie będąc ani dzokiejem, ani szulerem, ani sutenerem, ani lichwiarzem wojennym, nie obcuję z towarzystwem, które „chłosta” swoją satyrą Perzyński, ale nachodzi mnie obawa, że jest to banda o wiele niebezpieczniejsza, która może się teraz cieszyć, że autor wziął ją tylko za zgraję kretynów.

Jeżeli się już używa błota do celów artystycznych, to chyba tylko pod jednym warunkiem: żeby je układać w nadzwyczaj pomysłowe figury i desenie. Znać też ze strony autora wysiłek, aby tragiczne kłopoty „wróbli” tak zestawić, żeby z tego wyniknęły sytuacje komiczne i paradoksalne. Gdy w trzecim akcie towarzystwo zebrane u kokoty zaczyna się wzajemnie wyrzucać, to jest to rzeczywiście koncept, który pozwala na chwilę

zapomnieć o — materiale. Gdy hr. Olo, znalazłszy nową kochankę, woła: „Teraz nareszcie mogę się ożenić” (oczywiście z inną)! — to i to jest koziołek majsterski; nie jako dowcip, lecz jako doskonale streszczenie sytuacji. Tak samo gdy kokota mówi do swojego dawnego pana: „Ja u siebie tylko zrywam. Godzić się zawsze trzeba w mieszkaniu tego, z kim się zerwało”. Lub gdy matka córki na wydaniu kwalifikuje stateczność swego przyszłego zięcia według jego stałości dla kochanek. Pomysłową jest scena oświadczyn hr. Ola w IV akcie. Ale całości brak jest pomysłu, uratowanie sytuacji na końcu jest nie przygotowane i nie dość frapujące, poenty nie dość przesadne i jaskrawe, balast satyryczny jest za duży i autor podobny jest do chłopaka, który trzaskając biczykiem w błoto, sam się wala. Cała sztuka ma w sobie niejako fałszywy patos w kierunku komicznym, tak jak bywa fałszywy patos tragiczny.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:  
*Wesele, Przyjaciele, Wyzwanie*,  
reżyseria Józefa Sosnowskiego;  
Mariana Jednowskiego; Teofila Trzcńskiego,  
premiery 15 IX, 21 IX, 28 IX 1918]

### *Wesele* Wyspiańskiego

[102] Pojęcie ekspresjonizmu, chociaż nie określone ściśle, otwiera jednak pewne nowe perspektywy. Jeżeli Przybyszewski pragnie wykazać, że ekspresjonistą był Słowacki, to z o wieleż większą słusznością można za ekspresjonistę uważać Wyspiańskiego. Ta nonszalancja twórcza, to lekceważenie realizmu i szablonów dramatycznych, monologi i monologiczny charakter całości, niecierpliwe przeskakiwanie członów logicznych, niejasność, robota jakby tylko dla siebie, wikłanie się naokoło jednego motywu, eksplozywne znajdowanie „wyrazu” i podrywanie go w górę — to wszystko można znaleźć w nowoczesnych obrazach i utworach ekspresjonistycznych. W *Weselu* wszystkie osoby szukają swej ekspresji; to jest filtr, na którego spodzie zostają dziwne rzeczy. Autor nie wdaje się ani w psychologię snu, ani nie uzasadnia widm folklorystycznie, sposobem *Dziadów*; po prostu wprowadza je jako nowy gatunek rzeczywistości. Szczególną pod tym względem jest zwłaszcza przerwa w napływanii widm: gospodarz zasnął, gospodyni mu się dziwuje, na pozór dom wraca do normalnego stanu, ale za chwilę wzbiera

nowa fala i tym razem podnosi już wszystkich, i gospodarza, i gospodynię, która się nad nim litowała, i wszystkich gości we wspólnej już wizji. To nowe zaczarowanie przekościółkowuje się z chwilą powrotu Jaśka; następuje trzecie zaczarowanie, czy też nowa jeszcze kondygnacja rzeczywistości; ostatni obraz nie wraca już do początku, jak sonata do tonu zasadniczego, lecz tonie w abstrakcji, w sensie, rzecz można, trywialnym, dydaktycznym, ugrupowanym niejako częściami zdania na scenie; ale i ten sens, to „fabula docet”, w systemie zwierciadeł *Wesela* staje się dal- szym wyrazem, wyrazem wyrazu, odtrzywalnia się jak hieroglif, który coś znaczy dla rozumu, lecz w którym oko przywraca walory malarskie...

(Trzeba ekspresjonistycznie pisać o ekspresjonizmie; [103] tak by może pisał Lack, gdyby teraz żył, Lack — polip w głębinie, której na imię „Wyspiański”, gdy p. Siedlecki jest nurkiem).

Wystawienie *Wesela* na scenie krakowskiej odbywa- ło się i odbywa wśród największego, fenomenalnego optimum warunków, jakich można życzyć w ogóle autorowi scenicznemu. Najwięcej podziwu godnym aktorem w *Weselu* jest ta druga wydrążona półkula teatru: publiczność. Umie rzecz na pamięć jak publiczność Bayreuthu, rozumie wszystkie aluzje, symbole i alegorie, dopełnia wyobraźnią i uczuciem to, czego autor nie uwypuklił, idzie za nim nawet przez wertepy, rozwlekłości, przez niejasności i paranojskie skojarze- nia słów i zdań, smakuje sobie w miejscach świetnych. A aktorzy grają, jakby byli częścią tej publiczności wysuniętą na scenę...

Fenomenalne widowisko!

Różni mają różne pretensje co do poszczególnych ról i scen. Ja specjalnie bałem się, czy dobrze wypadnie ostatnia scena, kulminacyjna, czy Jasiek będzie w sam

raz takim, jakim się ma być, gdy się zostaje sam na sam z widmem i widmami. Już w myśli wyczuwałem niesmak z tego powodu, ale zawiodłem się in plus, wszystko było takie, że nie powstydziliby się wiecznego utrwalenia w kinetofonie.

*Przyjaciele,*

komedia w 4 aktach Fredry

[104] Czy do starych sztuk konieczne trzeba przystępować z miarą nie tyle pobłażliwą, ile snobistyczną, odczuwać ich nieudolność jako wdzięk stylowy, miewać dreszcze literacko-historyczne? Czy nie można by ich raz osądzić tak, jakby to była premiera współczesna? Szacunek dla starej firmy nie powinien się objawiać przyznawaniem większej liczby okoliczności łagodzących, lecz tylko ostrożniejszym, sprawiedliwszym wczuwaniem się w wartości pozytywne.

Tych tu nie ma. To, co „myszką trąci”, nie jest zasługą Fredry, lecz epoki. Fabuła pierwszoplanowa zbudowana naiwnie. Powie się, że to konwencja? Dwoje ludzi, którzy żyjąc razem od dawna, nie domyślają się wzajemnej miłości, w końcu ona posądza jego na podstawie błahych poszlak o miłość do starej panny; sytuacje przykre i nietaktowne, ale ani na jednym miejscu nie znać choćby nieświadomego buntu autora przeciw tym własnym absurdom czy też narzuconej konwencji.

Ale w figurach drugoplanowych widzi się „lwi pazur” Fredry? Trzeba sobie przypomnieć *Naszych najserdeczniejszych* Sardou, aby dostrzec, jaką sposobność ominął tu Fredro, nawet jej nie drasnąwszy. Co do postaci, to Smakosz, uważany niesłusznie za kapitałną próbkę obserwacji, jest tylko dobrą rolą; jedyną

subtelnością jaką taką jest, że Smakosz trafnie krytykuje drugich. Obserwacja w Smakoszu jest żadną, to tylko szkolna dedukcja z nazwiska. Już o wiele lepszym jest Wtorkiewicz. Data powstania sztuki nie jest tu żadnym usprawiedliwieniem; na przeszło dwa tysiące lat przedtem napisane były *Charaktery* Teofrasta, które już dały miarę i wyobrażenie o tym, czym może być obserwacja.

*Wyzwanie,*

prolog do dramatu w 3 aktach Bolesława Gorczyńskiego

Jest to sztuka przede wszystkim pedagogiczna. Ale jako taka miałaby większe znaczenie, gdyby ją była napisała kobieta. Będąc utworem mężczyzny, wygląda na uwodzicielstwo panien ze sceny, ułatwianie zadania miłym gogusiom. Dlatego na przestrożę musimy tutaj zdefiniować tezę sztuki jako o wiele surowszą, niż się wydaje; mianowicie: pannie wolno tylko wtedy popełnić „błąd”, jeżeli gotowa jest sama ponosić, powić, wykarmić i odziać jego konsekwencję. [105]

Dla szerszej publiczności sztuka ta jest jeszcze w sam raz pouczającą, śmiałą i aktualną, ale już i ta publiczność, zamiast protestować, przeważnie przynosi z sobą już gotowe sympatie dla postępowania bohaterki. To znaczy, że nie jest to już „faza wojująca” tej tezy, lecz jej uznanie — alias: wywalanie otwartych drzwi. Oczywiście w praktyce własnej wszyscy ci pobłażliwi widzowie może by powtórzyli nietolerancję i małoduszność osób otaczających bohaterkę, ale w teorii już tej grzesznicy od dawna przebaczone. Dzisiaj trudności wynikające z „błędu” są raczej ekonomiczne niż obyczajowe. Zwłaszcza po tej wojnie! Wszak w Niemczech rozsyła się klepsydry: „Panna X. X. z dzieckiem zawiadamia o śmierci swego narzeczonego

Y. Y. na polu bitwy”. Lecz nawet 8 lat temu, kiedy podobno ta sztuka została napisana, już była przestarzała, to znaczy prześcigniętą przez nowe pomysły i literackie, i społeczne. Na polu literackim fala ogólnej reakcji wywołała pewien nawrót do emancypacji wstecz, na polu teoretycznym można by pannie Jasi, pionierce ruchu kobiecego, polecić dzieło Greta Meisel-Hess *Die sexuelle Krise*.

[106] „Dramatu tu nie ma, nikt nie umiera, owszem, przeciwnie” — zauważa słusznie brat Antosi. Dramat polegałby właściwie na tym, że Antosia oddaje się niekochanemu mężczyźnie; powoduje się więc: 1) nie miłością, jak w podobnych sztukach starszej daty, 2) ani chęcią, żeby mieć dziecko bez oków małżeńskich, jak w *Zawodzie Szukiewicza*, 3) lecz żywiołową żądzą, zwaną zwykle „zmysłową”, przez którą jednak na równi, a może jeszcze więcej, i potrzeby umysłowe sięgają po swoje prawo. („Zmysłowość jest klawiaturą ducha” — mówi Hebbel). Konflikt głębszy wynikałby tedy z mizernej natury duchowej amanta apetytnego fizycznie (patrz *Ananke*, powieść W. Feldmana) i konflikt ten mógłby się obejść snadno bez dziecka. Lecz autor wymija tę grupę motywów i jedzie pełną parą w zwykły konflikt społeczny: panna z dzieckiem na-przeciw opinii publicznej, ten konflikt jednak może się snadnie wywiązać i po stosunku z mężczyzną kochanym (Ewa z *Dziejów grzechu*). Absolutna dzielność bohaterki podrywa zresztą i ten drugi konflikt, odgania kompromisy, pokazuje drzwi całemu światu, ale gdy kto się niczego nie boi, to i dramatu nie ma. Porządek jest tu odwrotny niż w sztuce Szukiewicza: tam bohaterka zaczyna od rezonerstwa, potem się łamie i nie wytrzymuje próby, Antosia zaczyna po ludzku, kończy nadludzko. (Zresztą ugrupowanie stosunku osób przypomina także *Gniazdo rodzinne* Sudermanna).



Może czując ten brak dramatyczności autor nazwał *Wyzwanie* prologiem do dramatu — jakiego? Zapewne miał na myśli dalszą walkę Antosi z małoduszny­m światem. Lecz można sobie pomyśleć dramaty wła­ściwsze, nie oparte na tle braków ekonomicznych lub przesądów. Na przykład: W dziecku swoim znajduje rysy fizyczne lub duchowe ojca i to ją doprowadza do pasji. Albo wypadek tzw. telegonii: wychodzi za mąż i dziecko z człowiekiem kochanym przynosi na świat rysy tamtego, który był pierwszym. W ogóle ta „pierw­szość” pozostawia niezatarte ślady nie fizyczne, lecz duchowe (choć pani Meisel-Hess zapewnia, że „kobie­ta nie jest bulką”).

Sztuka jest prostolinijna, aż nadto jednoznaczna, lecz zręczna, z mocnymi akcentami, i jeżeli wywiera wrażenie, to nie tylko dzięki dobrej grze aktorów, lecz także dzięki temu, że sztuka tendencyjna, rezonerska, jako gatunek wcale się nie przestarzała. Może ona wywierać wrażenie poetyckie, nie — jak się zwykle myśli — pomimo tendencji, tj. dzięki jakimś innym „artystycznym walorom”, lecz owszem, wskutek ten­dencji i rezonerstwa. Samo napięcie rezonerskie może wzruszać poetycko — to właśnie widzieliśmy na *Wy­zwaniu*. Ale tendencja musi być nie byle jaka, trzeba głębiej kopać, poruszać sprawy trudniejsze. Poezję dydaktyczną, która w starożytności ceniona była wyso­ko, a dziś znajduje się niemal w pogardzie, czeka jeszcze przyszłość.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Niebieski lis*,  
komedia w 3 aktach Herczega  
[przekład Józefa Relidzyńskiego,  
reżyseria Mariana Jednowskiego,  
premiera 5 X 1918]

[108] W dwóch pierwszych aktach roztacza ta komedia dość miłą atmosferę intelektualno-salonową. Sytuacja na stary dobry sposób krystalizuje się w aforyzmach i dowcipach: „Dobrze wychowany trup nie powinien robić skandalu”. „Kto do uczty wraz z kobietą zaprasza prawdę, wydaje ucztę Nibelungów”. „Kobieta zabija prawdę” — mówi on. „Albo prawda zabija kobietę” — broni się ona, sięgając o dwa metry głębiej. Ta sztuka bowiem już piła u źródła nietzscheańskiego tę prawdę, że prawda nie jest najwyższym dobrem, że nawet kłamstwo czasem bywa potrzebniejsze. Ma się wrażenie takie, jak na *Koncertcie Bahra*: że ci ludzie inteligentni dadzą sobie rady z zawikłaniem, w które popadli. Ale w trzecim akcie profesor, który z początku zdawał się pod naiwnością profesorską ukrywać franta, potężnie głupieje, natomiast konflikt między zazdrosnym przyjacielem domu a Iloną urasta do rozmiarów ibsenowskich i pokazuje się, że autorowi bardzo na serio chodziło o przeprowadzenie tezy, że mężczyzna zakochany, mający wentyl fizyczny w metresce, może kochać się platonicznie w damie z dobrego

towarzystwa przez 6 lat, dręczyć ją i górować nad nią mocą swego zaspokojenia, ale nie bezkarnie, bo w końcu i ona znajdzie sobie wentyl w byle lotniku. To wszystko prawda, godne ilustracji scenicznej, ale w takim razie lepiej było napisać tę sztukę inaczej, nie retrospektywnie à la Ibsen, lecz w terażniejszości, pokazać Tibosa raz w towarzystwie metreski, drugi raz u Ilony itd. — niestety, p. Herczeg nie może słyszeć moich mądrych uwag, dlatego urywam.

Tym bardziej że przecież Węgrzy są podobno na nas bardzo łaskawi, hr. Tisza traktuje nas nawet jakimś „subdualizmem”, na cóż więc drażnić panów Węgrów i może przez to — broń Boże! — narażać przyszłość państwa polskiego! Wszak jedno z tutejszych przeostrożnych pism z tym uzasadnieniem skonfiskowało swemu współpracownikowi artykuł zwrócony przeciw hr. Tiszy. Więc sza!

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Wyzwolenie*  
Wyspiańskiego

[reżyseria Józefa Sosnowskiego,  
premiera 20 X 1918]

[110] Dyrektor teatru, który sam sztuk nie pisze, może czasem doborem repertuaru otworzyć perspektywy dramatyczne. *Wyzwolenie* Wyspiańskiego w 25 rocznicę teatru krakowskiego mimo woli nasuwa takie właśnie okazyjne perspektywy, wybiegające poza intencje Wyspiańskiego. Bohaterem jest scena polska, na której każdy autor dramatyczny na swój sposób chciał dołożyć to cegiełkę, to ornament do przyszłego gmachu Polski. Bohaterem jest nie tylko dramat, ale cała sztuka polska w stosunku do zagadnienia Polski, dziś niby to już rozwiązanego. I w ogóle w *Wyzwoleniu* rozgrywa się symboliczny dramat stosunku sztuki do czynu. Sztuka jak zawsze, zwłaszcza polska, okazuje się chętną, pokorną pokutnicą, gotową brać na siebie najcięższe winy, spełniać katorżne posługi. Żeby tylko rzucić okiem na niektóre zakątki twórczości Żeromskiego, tam gdzie piękno, zbytek i szczęście chylą pokornie głowę przed niedolą i krzywdą.

Skończyła się ta — zawsze fikcyjna — potrzeba abnegacji. Polska zrobiła karierę przeciętną, prozaiczną, o jakiej mówi Konrad w drugim akcie, gdy wypiera

się Polski nadzwyczajnej. Ale nie jest to ta kariera, o jakiej marzyli romantycy, i nawet sam Wyspiański, ów pseudoantyromantyk, gdy spodziewał się, że z ode-mkniętego teatru wyleci na świat Konrad i zawoła: „Więzy rwij!” Tak się nie stało. Skończyły się i nie ziściły piękne sny umęczonego więźnia, robiącego gwoździem podkop pod mur. Przyszedł zwykły klucznik i otworzył mu drzwi. Śmiem twierdzić romantycznie, że przez to przepadły bezcenne wartości duchowe dla Polski. To był okup. Niestety, reżyserowie tego świata nie znali się na teatralnych efektach historii. Byli za małoduszni, aby zaaranżować wyzwolenie Polski według jej marzeń. Za to spotkała ich kara. I to nie kara, którą zsyła „deus ex machina”, lecz kara organiczna, bo ta małoduszność właśnie, ten brak poczucia dramatu stał się ich zgubą. Co prawda oni sobie może ten dramat w inny sposób wyobrażali. Ale przyszedł „sentymentalny” dramaturg zza oceanu, który zaaranżował zmierzch Nibelungów i pokrzyżował im dramat według ich recepty. A mówię o dramatach, bo wszelka działalność ludzka, także polityczna, ma w sobie pierwiastek teatralny (co bynajmniej nie znaczy: komediancki, to jest obłudny, popisowy). I wszyscy europejscy politycy, i tzw. ludzie czynu w ogóle okazali się złymi dramaturgami: ludźmi z fantazją ciasną, brudną, lecz arogancką. Zdołali tylko zepsuć cały materiał, wytworzyć chaos. O, nie tylko w Niemczech, ale wszędzie. Są to ci sami, którzy nieraz wtrącali się do poezji, dyktowali jej różne przepisy grzecznego zachowania się, denuncjowali ją za różne rzekome grzechy. A cóż oni pokazali? Co oni robili przez tak długi czas? Czym się oni wylegitymują przed poezją? Jaka była ich twórczość? Czyż nie zostali wszyscy jeden po drugim zdezwauowani w tej „com-media dell’arte”, którą była wojna?

Dziś p. Siedlecki w przedmowie do nowego wydania swego *Wyspiańskiego* odważa się stwierdzić, że „romantyzm nie byłby nic umysłowości polskiej zaszkodził, gdyby tętno romantyczne brali w siebie ludzie szczerze praktyczni”, i przytacza jako przykład Finów, lubujących się w poezji swojej *Kalewali*, a mimo to praktycznych. Tak to się mówi dziś, gdy się jest w bezpiecznym domu, ale próba na to nie przyszła. Tragedia polska została nie rozegrana, lecz przerwana. W tej atmosferze, jaka panowała w Polsce przed wojną, takie powiedzenie było niebezpieczne. Proszę sobie tylko przypomnieć filipiki Brzozowskiego na „polskie Oberammergau” lub Nowaczyńskiego *Nowe Ateny*, to zarystofanizowane i zlokalizowane *Wyzwolenie*. Dziś [112] Żeromski sam (ku wielkiemu zgorszeniu prof. Piniego) twierdzi, że nastał już czas wyemancypować polską poezję spod wpływów polityki. A chyba on jest tu kompetentnym. I tak stoi jego świadectwo przeciw Wyspiańskiemu: jeden nazywa poezję tyranem, drugi tyranizowaną niewolnicą. Rozwód jest tu widocznie potrzebny — wyzwolenie dla obu stron. Jak się poezja polska zachowa wobec polskiej niespodzianki, jak podejmie dawną nić i czy ją podejmie, czy raczej nawiąże nową? Zobaczymy. Na razie zanosi się na coś jak w tej bajce o Biedzie, która z biedaka przeszła na bogatego. Bo gdy u nas dogasł aktywizm literacki, w Niemczech właśnie się zaczął. Będzie on z pewnością gruntowniejszym od polskiego. Nie potrzebujemy im odstępować swojej martyrologii, bo mają jeszcze swoją dawną w magazynie, a resztę sobie uzupełnią albo pożyczą od Francuzów, tę z czasów po 1871. A będzie to dla nas specjalnie ciekawe widowisko — to ich literackie lizanie się z ran. Zresztą nie tylko literackie.

Z przyczyn wymienionych w artykule o projekcie Akademii Literackiej nie pisuje o reżyserii i aktorach.

Dzięki temu wyjątkowe odstępianie od tej reguły może mieć pewną wagę i wartość. Bez analizowania przyznam się, że byłem przedstawieniem *Wyzwolenia* zaskoczony: nie spodziewałem się tak silnego wrażenia. Nie lubię wprawdzie, gdy się powodzenie sztuki przypisuje stereotypowo reżyserii i aktorom: w większości wypadków jest to nieprawdą. Ale w tym wypadku jeden i drugi czynnik ma do rozwiązania zadania tak niezwykle. Prawie nasuwa się paradoks: że teatr krakowski lepiej pokonywa zadania niezwykle niż przeciętne. Ale tak jest w ogóle ze sztuką polską, której brak „stanu średniego”.

Gdy się gra z głębi przekonania, to ze sceny płynie fluidum, które się udziela widzowi. Ten charakter miało wystawienie *Wyzwolenia*, nawet w scenach ab- [113]  
solutnie niescenicznych. Co do p. Nowakowskiego, który grał Konrada, to można powiedzieć, że obok wrażenia, które wywierał jako aktor, zaznaczało się jeszcze — dyskretnie, lecz niemniej silnie — to wrażenie, które wywierał jako człowiek. Wziąć w swoją pierś taką rolę tytanową (tzn. jeszcze nie tytaniczną), zsolidaryzować się z nią radośnie bez reszty oporu — na to potrzebny jest więcej charakter ludzki niż talent aktorski. Może nikt nie wyczyta w tym ujmy, lecz największą pochwałę, gdy powiem, że grał jak doskonały amator. Co prawda w tym wrażeniu wielki udział ma to, że jest to aktor, który grał dotychczas role epizodyczne; działa więc także świeżością nowego „ja”, w którym widz nie nauczył się jeszcze rozróżniać indywidualnych ruchów, spadków głosu itd. Specjalną niespodzianką był dla mnie akt z *Maskami*, który dowiódł, że sam proces myślenia może być scenicznym. Warto zresztą wspomnieć, że monolog, wyparty ze sceny przez dramat naturalistyczny, teraz na nią powraca w dramacie ekspresjonistycznym. I powinien

wrócić, bo ani aktor, ani scena nie powinna pozbywać się tego szczególnego efektu, na pozór tak sprzecznego z istotą sceny. Ale i „istotę sceny” przesądzo, jak wiele innych istot. — Ale w walce z Geniuszem p. Nowakowski nie wystarczył. Zdaje mi się, że powinno się nie wejść na scenę, lecz wpaść niby na ratunek, choć gest wpadnięcia jest gestem trudnym i choć się niesie pochodnię; zdaje mi się też, że mocne słowa niekoniecznie ma się wygłaszać mocnym głosem. — Zresztą w tej scenie pokazuje się zauważona trafnie przez p. Siedleckiego przewaga teatralności nad dramatycznością w sztukach Wyspiańskiego. Dlaczego Konrad ma zwyciężyć nad Geniuszem, nie wiadomo; „prawo żywota” i widok zgnilizny w podziemiach nie wystarczą w sztuce alegorycznej, a więc dyskusyjnej. Autor *Snu Cezary* byłby nazwał zachowanie się Konrada krzykliwą awanturą.

Przy lekturze *Wyzwolenia* wrażenie wzniosłości niemile mącą ustępy, które świadczą o megalomanii (można być wielkim, a równocześnie megalomanem), a nawet kokieterii. W przedstawieniu to się zaciera. Dominuje wrażenie eksperymentu teatralnego, którego fragmenty uzasadniają rację szukania nowej drogi. Wyspiański nie był jej mistrzem, lecz natarczywym, despotycznym pionierem.



[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Urwis*,  
farsa Bogdana Katerwy  
[reżyseria Mariana Jednowskiego,  
premiera 26 X 1918]

Mimo woli i niezasłużenie stał się *Urwis* w Krakowie [115] tematem debat literackich. Nie byłbym prawdziwym krytykiem, gdybym rzekomą błahością tematu dał się zniechęcić do wypowiedzenia uwag. Głupstwa byłyby w takim razie sacrosancta; ale i o głupstwie da się coś niegłupiego powiedzieć.

Wcale nie to jest ujemną stroną *Urwisa*, że przychodzą w nim pieski i kotki. Niechby były chociaż i lwy. W Niemczech podczas wojny zasłużone powodzenie miała farsa pt. *Pchła w wieży pancерnej*. Ani nie w tym rzecz, że niektóre „wice” są niewybredne, gdyż one właśnie, jako łobuzowskie, odpowiadają typowi urwisa. Ale rzecz w tym, że autor jako dramaturg jest nie nowicjuszem, ale po prostu dzieckiem. Palnął sobie dwie krótkie odsłony à la Szekspir. Naruszył trzyaktowy szablon farsy. Ba, ale jeżeli się narusza szablon formy, to trzeba za to czymś zapłacić. Tymczasem treść sztuki, na wskrós szablonowa, nie uprawniała do takich licencji, powinien ją był Katerwa zmieścić w 3 odsłonach. Ale on nie miał na tyle taktu, aby odczuć tę dysproporcję; po prostu: nie wiedział.

Nawet w farsie obowiązuje: akcja i kontrakcja, Spiel und Gegenspiel. Kontrakcją były tu: opór nieśmiałka wobec urwisa, obrona przeciw pokusie. Ale to jest właśnie zaniedbane, co powinno by wabić talent dramaturga. Cała kontrakcja ukryta, połknięta. Ani śladu wynalazczości dramaturgicznej. Dramaturg lubi wikłać osoby w niespodziewane stosunki między sobą, wyzyskuje kombinacje zawarte w temacie. Tu tylko dialogi; gra w trójkę prawie że się nie zbiera. Nie ma sceny między filozofem a klerykiem, nie ma ich rywalizacji (choćby rudymen tarnej), nie ma sceny, w której by nieśmiałek nagle stawał się zuchwałym. Kontrast między urwisem a nieśmiałkiem wyczerpuje się tylko w prymitywnych dotykanościach (znanych z *Żołnierza królowej Madagaskaru* Dobrzańskiego, *Renesansu Schönthana* itd.). Naiwność autora pokazuje się w tym, że ku końcowi sztuki wydaje mu się, że już węzeł rozwiązał i może pożenić swoje parki, podczas gdy widz ma wrażenie, że się zaledwie coś zaczęło.

A jednak jest ta sztuka zjawiskiem oryginalnym dzięki właśnie owej zupełnej niefrasobliwości i naiwności autora. Puszczą się on na oślep na rzeczy, na które by się żaden szanujący się autor nie puścił. Do tych swoich efektów potrzebuje jednak zawsze jakiegoś zewnętrznego instrumentu: kota, bilardu, drzewa, muru. Jest, że tak powiem: drastykiem. Może w tym kierunku rozwinie się jego talencik. Tu ma wynalazczość. Np. scena, gdy urwis i filozof obracają się do siebie tyłem na ławie. Ale to wszystko się nie wiąże, nie stopniuje. Dramatycznie pozostaje epizodem. Jedynie główna scena pomyślana była w intencji dramatycznie — farsowo. Elektryczna iskra farsowa miała mianowicie przebiec wzdłuż takiego łańcucha przyczynowego: kot przywiązany do drzwi przez urwisa — filozof boi się — naciska przez omyłkę guzik nie do

służby, lecz do plebanii — w obawie, że to złodzieje, wpadają ludzie z plebanii, wśród nich nieśmiałek — i przy tej sposobności widzi pannę w negliżu. Ale ten ostatni moment musiał się rozegrać za kulisami, inne zaś były tak nieszczęśliwie przez autora zaaranżowane, że widz nie wiedział dobrze, o co chodzi.

Autor zresztą tylko jako dramaturg jest dzieckiem. Spekulacją jego było: wiele głupoty z trochę pieprzu. Uległ przesądowi, że farsa musi być głupią. Ale głupota nie jest wcale zasadniczym warunkiem farsy; bywają farsy „z głupia frant”, a nieraz farsy i operetki wprowadzają pewne tematy do literatury po raz pierwszy. Dziwna by to była twórczość: czy się aby pisze dostateczne głupstwa...

Mimo wszystko publiczność bawiła się dobrze: śmiała się i z dowcipów, i z tego, co się działo na scenie, i z autora, i z siebie. A nie nudziła się, bo czekała, na co się autor jeszcze odważy.

Przedstawienie samo nie wykryło wcale nicości *Urwisa* i sztuka miała może nawet trochę powodzenia. Ale niegodziwi recenzenci spieszyli wszystko. A poszło im naprawdę tylko o koty. Nie lubię świętego oburzenia, nawet jeżeli jest uzasadnione.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Jeńcy*  
Lucjana Rydla  
[reżyseria Józefa Sosnowskiego,  
premiera 9 XI 1918]

[118] Lucjan Rydel jest talentem ponad słuszną miarę przechwalonym, ale właśnie jego *Jeńcom* wyrządzono krzywdę odsadzając ich od wszelkiej wartości. Ale *Jeńcy* mają bardzo silny i żywotny rdzeń: nienawiść. Wypowiada się ona w tym dramacie żywiołowo jak wybuch, a mimo to z kunsztem lapidarności, świadczącym o wielkiej poetyckiej wprawie. Nienawiść uchodzi co prawda za uczucie niemoralne, które do poezji należeć nie powinno. Jest to jednak właśnie ogólnym symptomem ostatnich przesilen w literaturze, że przychodzą w niej do głosu sprawy i uczucia dawniej przeoczane lub przemilczane, i tylko w tym sensie może być mowa o demokratyzacji poezji. Że aneksja tych nowych dziedzin nie odbywa się bez walki, o tym świadczy np. obłudna kampania prasowa przeciw słynnej czy osławionej *Pieśni nienawiści przeciw Anglii* niemieckiego poety Lissauera. Jest to w moich oczach jeden z najpotężniejszych utworów, jakie się narodziły podczas tej wojny, ale wolno to powiedzieć dopiero teraz, gdy Niemcy przegrali wojnę, gdy więc nie można być już posądzonym o niesienie im moralnej pomocy.

Sto lat temu podobne pieśni pisał Kleist przeciw Francuzom i w *Hermannsschlacht* u dramatyzował wzór walki z nienawistnym wrogiem. Podczas wojny obecnej tym torem szło wielu poetów francuskich i Verhaeren. Nihil humanum a me alienum esse puto — to jest dewiza ogólna poezji.

Jedno trzeba zrobić zastrzeżenie: Nienawiść stała się podczas tej wojny uczuciem niejako oficjalnym, uprzywilejowanym, wypowiedanie jej należało „do dobrego tonu”, nie kosztowało przewyciężenia wewnętrzznego ani wstydu. O tyle też traci wartość wiele poetyckich enuncjacji nienawiści z ostatnich lat czterech. Pogardzając wybuchami nienawiści u wroga, solidaryzowano się z takimi samymi wybuchami u siebie, ale pod inną firmą: była to więc nie nienawiść, lecz [119] szlachetne oburzenie, poczucie krzywdy, wołanie o sprawiedliwość, miłość ojczyzny, a więc uczucia „dodatnie”, „zdrowe” i dozwolone. Taką manipulacją psychologiczną można oczywiście każde nowe tajemnicze życie przemianować i zbanalizować. *Pieśń* Lis-sauera ma też wartość nie o tyle, o ile się podobała sferom dworskim, lecz o ile uczucie nienawiści występuje w niej nago i zuchwale.

Ale trzeba jeszcze mieć na oku głęboką duchową różnicę między nienawiścią narodową a szowinizmem. Szowinizm jest stanem bezmyślności, najtańszą pychą, która z wszelkiej różnicy czerpie mechanicznie tytuł do wyższości. Szowinistą może być np. pijak w stosunku do ludzi trzeźwych, gdy mówi: „My pijacy!”, blondyn w stosunku do brunetów, gdy pogardza nimi tylko dlatego, że są innymi. Szowinizm daje dziecinną sytość, nienawiść jest uczuciem bolesnym, niebezpiecznym, nawet upokarzającym, dąży do rychłej zmiany: nienawidzący chce zemsty, zniszczenia, choćby miał przy tym sam siebie zniszczyć. Tylko ten wysoki

stopień dynamizmu i cierpienia zawarty w nienawiści nadaje jej szczególną godność, a nie możliwość zredukowania jej do pobudek moralnych. Bywa w nienawiści coś, co wznosi się i krąży ponad nią samą, niby westchnienie, moment uświadomienia tragicznego, podobnie jak w miłości — ten moment należy do poety.

Według tej miary należy oceniać *Jeńców* Rydla, a nie według jakichś śmiesznych wymagalników technicznych (brak akcji itp.).

Jako sztuka są *Jeńcy* dramatem nieudalym. To stwierdzić nietrudno. Autorowi przyświecała myśl napisania sztuki klasycznej z bardzo prostym konfliktem, dyspozycją przypominają też *Jeńcy Elektry*. Ale związek pragmatyczny wydarzeń jest uwypuklony dopiero na końcu, i to słabo, Niemcy jako czynniki kontrakcji dramatycznej nie działają prawie wcale i są równie skarykaturowani jak w *Krzyżakach* (choć właśnie ta niesprawiedliwość może ująć za ekspresję nienawiści), a główni bohaterzy pozostają przy życiu, to znaczy, że ich nienawiść nie doszła do szczytów tragicznych. Ale nic nie przeszkadza temu, żeby całą sztukę uważać za rami, na których tle wypowiada się nienawiść lirycznie. Powie kto: więc należało napisać od razu poemat liryczny. Ale skądże płynie taki przymus, w jakiej biblii estetycznej jest to napisane, że aut... aut...?

Trzeba być liberalniejszym dla utworów mieszanych. Wszak może właśnie cała siła tego lirycznego wybuchu nienawiści może się pojawić dopiero w deklamacji aktorskiej. Powie się: a więc jest to dramat książkowy. Ale i taki zarzut mi nie imponuje. Dramatu książkowego nie uważam wcale za taką *contradictio in adiecto*, za jaką go uważają niektórzy doktrynerzy estetyczni wbrew praktyce literatury. Słusznie mówi Hebbel, że każdy dramat wcześniej czy później staje się dramatem książkowym. W krytyce literackiej ciasnota pojęć i złośliwość w rozumowaniu są dziś jeszcze równie wielkie, jak w polityce.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Obowiązek*, sztuka Lavedana

[przekład Gustawa Olechowskiego, premiera 16 XI 1918]

*Lancet*, tragikomedia W. Jastrzębca-Zalewskiego [premiera 30 XI 1918.

Reżyser obydwu sztuk: Marian Jednowski]

Mamy pokój, ale nie mamy jeszcze pacyfizmu. To [121] pokazuje się stąd, że antypacyfistyczna sztuka Lavedana potrafi jeszcze tak silnie działać. Cieszymy się tylko z tego, że Niemcy zostali pobici, i po cudzym zwycięstwie upajamy się wódką nienawiści wyrobu francuskiego, która już we Francji swój skutek zrobiła. Rzeczko Niemcy byli owym Arymanem, który bronił „bellizmu”, Niemcy przegrały — czy przeto i „bellizm” przegrał? Kto w to uwierzy?

*Obowiązek* nie jest zresztą sztuką dyskusyjną, lecz agitatorską. Rzecznik pacyfizmu, Piotr, broni go bardzo słabo i nawraca się zbyt rychło. Zresztą problemat pacyfizmu jest w *Obowiązku* zacieśniony, Piotrowi można przyznać łagodzące i wyjątkowe okoliczności, które w nim budzą chęć wojny. Ma do pomszczenia brata i to czyni go „tamty”. Ciekawy to jednak pacyfista, który wierzy ojcu od razu, że brat został zamordowany z zasadzki, oczywiście przez Niemców, i nie odpowie ojcu następująco:

Kochany ojcze! Bardzo ubolewam nad śmiercią brata. Pogardzam mordercami i chcę ich ukarać. Ale

co mój brat miał do roboty w Maroku, na obcej ziemi? — To samo, co i Niemcy. Bronił interesów imperializmu, był jego pokornym sługą. Sługi zabijają się między sobą. Przy najbliższej sposobności zasadzkę my nastawimy. Przekleństwo i śmierć tym, którzy stwarzają takie podłe sytuacje, w których możliwe są tylko podłe czyny.

Zacieśnienie problematu pacyfistycznego w *Obowiązku* jest umyślne. Kto chce wojny, mord, tzw. czynu, ten nie może działać na podstawie rozumowania skomplikowanego, lecz ucina je i wybiera sobie pobudkę jedną, tzw. bezpośrednią, i o ile możliwości ostatnią. Wpada w szal, to znaczy: daje się jakiemuś uczuciu zaskoczyć, zgwałcić, roztacza nad sobą przymus moralny. Rzecznikiem tego kategoriycznego imperatywu wojny jest pułkownik, ojciec Piotra. W jego gwałtownej, terrorystycznej naturze skupia się największa forsa tej mocnej sztuki. Pokazuje ona, że „bellizm” ma na swoje usługi argumenty i rezerwy jeszcze bynajmniej nie przewyżczone i że pacyfizm nie jest rzeczą, która by się rozumiała tak sama przez się, jak wydaje się ludziom sentymentalnym. „Bellizm” wprzęga w swoje usługi całą żywiołowość człowieka. I rzut oka na literaturę pacyfistyczną i bellistyczną przekonałby, że podczas gdy pierwsza posługuje się argumentami płaczącymi i słabymi, bellizm, choć popada w paradoksalność, wydaje się mądrzejszym i głębszym. Pacyfizm musi jeszcze wiele pracować i przeżyć, zanim przekona drugich i sam siebie.

Pod względem sytuacji psychologicznej *Obowiązek* należy do typu sztuk nawrócenia (klasycznym reprezentantem tego typu jest *Księżę Homburg* Kleista). W Niemczech grano niedawno z powodzeniem taką jednoaktówkę, *Bitwa morską* Goeringa. I tam jest bohaterem pacyfista, który jednak w bitwie odkłada



pacyfizm na bok i spełnia swój obowiązek — z zapałem. My wszyscy gotowi jesteśmy w razie potrzeby spełnić to samo. Ale z tego jeszcze nic nie wynika. *Obowiązek* — jest pobudką martwą, surogatem ideału. Człowiek nie wytworzył sobie jeszcze ideału, za który by było warto umierać, ale lubi w ogóle za coś umierać. I to jest na razie najlepsze.

\* \* \*

Po *Zawodzie*, *Wyzwaniu* trzecia z rzędu historia ginekologiczna w Teatrze Miejskim, ale najwsteczniejsza ze wszystkich. Skandal! W czasach gdy wybieralność kobiet do sejmów staje się już faktem, autor polski zastanawia się jeszcze nad „problematem”, czy kobieta [123] może być doktorem medycyny bez uszczerbku dla swej kobiecości! To zacofanie stoi na równi z biciem Żydów na Hamana i z „uchwałą” kobiet w Bytomiu, żeby w pierwszy dzień konferencji pokojowej urządzić w całej Polsce nabożeństwo do Matki Boskiej. Że też podczas pauzy nie powstała żadna słuchaczka medycyny lub lekarka w audytorium i nie wygłosiła filipiki przeciw temu odwoływaniu się do ciemnoty tłumu!

Bałucki redivivus! Może 25 lat temu napisał Bałucki *Sprawę kobiet*. Jest tam taka scena: Panienska ze dworu przyszywa braciszкови guzik do surduta. Opodal przekonywa jakiś staruszek emancypantkę o zdrożnościach emancypacji i na argument: „Co mają robić panny, które nie mogą pójść za mąż, czy i im nie wolno się uczyć?” — odpowiada staruszek, pokazując to przyszywanie guzika: „Co mają robić? Ot, to!”

Tego guzika warte są argumenty *Lancetu* p. Zalewskiego.

Przybylski „owiany swojskością” odżył w p. Katerwie, a Bałucki w p. Zalewskim.

Ale p. Zalewski nie wierzy w swoją rzecz tak mocno jak Bałucki. Podobnie jak Szukiewiczowi w *Zawodzie*, tak i jemu w trakcie zawikłań znudził się temat emancypacji i spodobało mu się pokokietować z tematem bigamii. Na odmianę więc — postępowość. Czemuż by nie! W praktyce przecież bigamia, acz nie sankcjonowana społecznie, jest zjawiskiem codziennym. Goethe swój dramat *Stella* skończył stosunkiem bigamicznym jako jedynym wyjątkowym rozwiązaniem danego konfliktu. Hebbel zastanawiając się nad *Stellą* odrzucił bigamię w lapidarnym aforyzmie: „W stosunku z jedną tkwi prawdziwa nieskończoność, z dwoma — fałszywa, milion”. Współczesna nam znawczy ni kwestii seksualnej Greta Meisel-Hess, która dopuszcza małżeństwa różnostopniowe (a więc oprócz małżeństwa np. prawny konkubinaty, jak w dawnym Rzymie), mówi także o możliwości małżeństw różnoterminowych, czyli nie wyklucza bigamii, byle nie równoczesnej, staje więc również na tym stanowisku, że podstawą każdego stosunku miłosnego (nie seksualnego), jeżeli ma być etycznym, musi być wyłączność, choćby do czasu, co zresztą wynika z samej natury miłości, będącej także zaspokojeniem duchowym. To wszystko przytaczam, aby pokazać, że i problem bigamii jest dosyć głębokim. Nasz autor jednak podrażnił się nim tylko trochę i uratował cnotę gangreną jednej z kandydatek, choć pozostawił drzwi do bigamii nieco otworem. To mu się zresztą chwali. Nie można od niego wymagać za wielkiej odwagi, skoro nie miał jej i Goethe, który do *Stelli* dla teatru dorobił drugi koniec — cnotliwy.

Ale może się mylę i niesłusznie upatruję drugi temat autora w tym, co było rzucone tylko dla scha-

rakteryzowania bohaterki? Pani dr Wernicka, jako kobieta wykształcona, odważna, lecz seksualnie nie dość zaborcza, mogła się zapewne zdobyć na propozycję bigamii. Byłby to rys subtelny, ale — mimo woli autora. Nadzwyczajne uświadomienie, z jakim przemawia dr Wernicka, nie jest użyte dla charakterystyki, lecz po prostu autor sam przez nią mówi i wyklada właściwy morał sztuki. Oto, jakie padają mądrości:

„Jestem kobietą ze wszystkimi jej (sic!) wadami”. „Ona została jego kochanką, a ja tymczasem pisałam mądre rozprawy”. „Nauka — sława — ale to tylko do czasu, póki nie odezwie się w nas krzyk życia”. „To jest to, na co kobieta na świat przychodzi, bo przecież nie po to, aby być chirurgiem”. „A ja do dziś tego nie wiedziałam, ale gdyby mi kto zadał pytanie...”

[125]

Zdarza się, że w człowieku w chwili wewnętrznej katastrofy budzi się tzw. sumienie i wtedy to sumienie bluzga zwykle komunałami. Tę postać przybiera nawet często tragiczne załamanie się: najprzód odważny wzlot w nową dziedzinę, potem powrót do przeciętnej moralności społecznej. Ale nasz autor tak tego nie myślał. Albowiem także babka bohaterki tryska podobną mądrością życiową: „Nie dla ciebie to było, dziecko, ta medycyna; powinnaś była pozostać tym, czym my wszystkie byłyśmy w rodzinie: kochającą żoną i dobrą matką”.

A więc *Lancet*, czyli *Zwycięstwo babuni!*

Są dwie metody: 1) Albo się postaci charakteryzuje, a wtedy pomysł, ideę, morał sztuki ukrywa się w niej tak jak „x” w nierozwiązanym równaniu, już też rozdziela się człony tej idei między poszczególne osoby sposobem niejako akrostychowym lub orkiestralnym; 2) albo wypowiada się sens sztuki wprost, osoby charakteryzują się same własnymi słowami i w ogóle panuje w sztuce uświadomienie właściwe napięciu tragicznemu.

Jedna i druga metoda jest uprawniona i uświęcona praktyką, ale gdy się używa tej drugiej, to musi się mówić rzeczy naprawdę mądre i piękne, a nie maksymy spod ciemnej gwiazdy.

Aby uchylić nieporozumienie: Nie jest nawet wykluczonym, że babunia ma obiektywnie słusność i że powołaniem kobiety nie jest medycyna. Ruch reakcyjny przeciw emancypacji nie jest wcale monopolem kucharek i dewotek, najświetniejsze głowy biorą w nim udział. Ale grzech przeciw kobiecości trzeba uchwycić i przedstawić inaczej, a nie tak: „Pisałam rozprawy, więc nie miałam czasu dla męża” itd. Czy autor nie wie, że bywają kobiety tak zacierzwione w gospodarstwie domowym, iż przez to również tracą serca swoich mężów? Polecam przeczytać wzięte z życia *Siostry Malinowskie* Konara. Czy przeto powiemy, że gospodarstwo domowe nie należy do kobiet? A dr Wernicka mogła traktować swoje zajęcia lekarskie właśnie bardzo po gospodarsku, po kobiecemu, podobnie jak produkcja literacka niektórych autorek zupełnie przypomina kuchnię lub toaletę. Wyobraźmy sobie zresztą, że Wernicka jest np. śpiewaczką, wielką aktorką; przy tych zajęciach mogła tak samo męża od siebie odstraszyć. Bo zawód swoją drogą, a stosunek erotyczny swoją. Konflikt erotyczny między Wernicką a jej mężem byłby się może rozegrał, czymkolwiek by ona była. Jej samej wolno zwałać winę swej klęski erotycznej na źle wybrany zawód, ale autor nie powinien był temu nadawać sankcji uogólniającej (jak świadczy i tytuł sztuki).

Jest w *Lancecie* wiele powierzchownej zręczności. Jeżeli się ma do powiedzenia same trywialności, jeżeli się figury rzeźbi łopatą, jeżeli nic nie jest podwójne, skomplikowane, sprzeczne — to można budować sztuki gładko i łatwo, byle się miało taką organizację

duchową, która się potrafi do trywialności zapalać i brać je jeszcze raz na serio. Bo nie ulega wątpliwości, że takie natury pisarskie nie są spekulantami polującymi na efekt czy tantiemy, lecz mają sui generis natchnienie. P. Zalewski objawia nadto znaczny spryt kombinatorski. Oparcie stosunku erotycznego Wernickich na proporcjach weiningerowskiego M i W, doprowadzenie do sytuacji, w której Wernicka operuje kochankę swego męża i pod przymusem klinicznym usuwa jego płód (co jest znacznie ciekawsze i perspektywiczniejsze niż ten jedynie przez autora podkreślony moment, że Wernicka mogła zabić kochankę męża), przesunięcie sprawy pod znak bigamii — to są ślady, że autor mógłby sięgnąć po rzeczy nowe, nie cofając się przed ryzykami. Nie znając poprzedniej twórczości p. Zalewskiego, nie mogę ocenić, czy jest to utajony w autorze i pohamowany przedwcześnie pociąg ku sprawom zagadkowym, czy tylko sudermanizm, to znaczy przyswajanie sobie pewnych efektów, pewnych pozorów, które właściwie nie zgadzają się z tą stopą życia duchowego, na której żyje autor.

Jest to lekkomyślnym błędem przeciętnych recenzji gazeciarskich, że przedstawiają jako wyższy stopień umiaru czy wyrobienia artystycznego to, co jest właściwie dekadencją i rezygnacją na rzecz przeciętnych sukcesów teatralnych. W ten sposób nie wychowuje się nowego rozmachu sztuki dramatycznej. Co do mnie, wolę sztuki poronione, poszarpane, monstrialne niż pikantne przeciętności à la *Lancet*.

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Gorąca krew*,  
komedia M. Fijałkowskiego  
[reżyseria Józefa Sosnowskiego,  
premiera 7 XII 1918]

[128] Ma się z początku wrażenie, że jest to *Poskromienie złoŃnicy* podane w stylu salonowym. Autor, którego talent wystarczył na komedyjkę w guście Przybylskiego, ma ambicję prowadzenia dialogu dowcipnie, błyskotliwie, rozsypywania trafnych bons mots. Wybrał sobie temat bardzo prosty — być może rozmyślił, żeby właśnie na nim okazać swój talent konwersacyjny. Z początku udaje mu się nawet wywołać u słuchacza złudę, że znajduje się w atmosferze inteligentnej i że będzie się dobrze bawił. Trochę dziwnym się wprawdzie wydaje, że amant-nieśmiałek wbrew swej rzekomo nieśmiałej naturze umie językiem nie tylko trzy zliczyć, ale nawet trzydzieści, odzywa się o swej nieśmiałości i swej niedoli miłosnej jak wytrawny causeur światowy. Ale to by uszło: jest właśnie rzeczą poety czynić wymownym nawet milczenie, a Szekspir wkładał swoim postaciom w usta zdobne metafory tyrazy w sytuacjach, w których nowoczesny autor realistyczny zadowoliliby się jednym westchnieniem lub okrzykiem.

Ale w środku sztuki słuchacz miarkuje, że akcja wcale się naprzód nie posuwa i że zawarte w temacie

obietnice jakoś za leniwo w życie wchodzą. Wikłaniom dialogu nie towarzyszy wikłanie się akcji i wydobywanie przez to nowych sytuacji psychicznych, które by, na odwrót, dawały sposobność do nowych powikłań dialogu. Intryga zadzierzgnięta przez Irenę (zbuntowanie Modesta) jest wątła, nieporozumienia i pomyłki między Stefanem a Ireną nie zahaczają o tamtą drugą akcję, a pan Michał, chociaż bohater sztuki — bo on zapewne jest „gorącą krwią” — właściwie jest ciągle taki sam i robi ciągle to samo, gdyż dopiero przy końcu 2 aktu i w trakcie 3 doznaje pewnych zmian pod wpływem intryg między innymi grupami.

Jakkolwiek w tego rodzaju lekkich sztukach dowcipna i wielozwrotna akcja jest obowiązkiem autora, można by mu jej brak wybaczyć, gdyby stany, a więc [129] to, co jest w sztuce elementem bardziej stałym, epicznym, były interesujące. Tak jest np. w pozbawionych akcji *Mieszczanach* Gorkiego, gdzie jest odmalowane milieu, w *Wachlarzu lady Windermere*, gdzie wątki akcji rozgrywa się na tle subtelnej atmosfery salonowej, która jest przez Wilde'a nie sfotografowana ze wzorów, lecz stworzona, wystylizowana. Na taką sztukę à la Wilde (lub może wzorem był jaki autor francuski) zakrawała *Gorąca krew* w pierwszych aktach, właśnie wskutek przewagi dialogu nad akcją. Osoby grały z sobą niby lawn tennis słowami, grały nietęgo, ale zadawały szyku. Ale w 3 akcie, gdzie siłą rzeczy wszystko się rozplątuje i bilansuje, odsłania się także właściwa jakość konwersacji prowadzonych w *Gorącej krwi*; jest to nieokielznana gadatliwość, posługująca się nawet trywialnościami, byle się kręcił kołowrotek dialogu. Przypomniał mi się p. Solnicki, najnieznośniejszy aktor operetki lwowskiej, który nigdy nie mógł zejść ze sceny, bo wciąż jeszcze miał coś do gadania.

Żadna doktryna nie jest dla naszych autorów tak szkodliwą, jak doktryna o lekkości francuskiej. Zna się i naśladowuje tylko powierzchwnie tego zjawiska, a imituje się ją w sposób bardzo... niebezpieczny: autor wprawia się w stan graniczący o miedzę z głupotą. Zarówno *Gorąca krew*, jak *Urwis*, po części i *Lancet* dowodzą szczególnego zredukowania czy wypaczenia ambicji twórczej u dramaturgów polskich. To zjawisko występuje zresztą i na innych polach literatury i, moim zdaniem, nie ma związku z wojną, lecz pochodzi z innych przyczyn, o których się teraz rozpisywać nie będę.

[130] Pozostaje jednak jeszcze do stwierdzenia i zanalizowania inny fenomen: niewątpliwe powodzenie tych sztuk. Zbyt pochopnie tłumaczy się je tym, że publiczność rzekomo jest nowa. *Gorąca krew* mogła być grana i w roku 1912 i byłaby miała taki sam sukces. Zasada się on na tym, że publiczność z dawien dawna była wychowywana w pewnego określonego rodzaju tematach, napięciach i rozmiarach literackich. Wytworzyły się pewne konwencje nie umówione, lecz stałe, między sceną a publicznością. Magda Szafrąncówna z *Gorącej krwi* to owa harda, zuchowata panna z tych naszych swojskich powieści i komedii; kochany „kozaczek”, urwis, trzpiot... Występuje już w *Ślubach panińskich*. Nieśmiałek-Modest wieździe ród od Albina i Dolskiego. Publiczność widząc takie „typy” nie potrzebuje się wysilać nad ich zrozumieniem. Czeka tylko z tęsknotą do tej chwili, kiedy nieśmiałek stanie się śmiałym i zacznie gasić rozwydrzonego „kozaczka”. P. Fijałkowski spełnił obietnicę lepiej niż Katerwa w *Urwisie*, ale wybuch Modesta był sztuczny, bo w ogóle ludzie z *Gorącej krwi* mówią albo sztucznie, albo trywialnie. Mimo to publiczność podchwyciła ów wybuch śmiałości jak wyzwolenie i oklaskami nagrodziła nie p. Nowakowskiego, który grał tę rolę, lecz wprost owego nagle



dzielnego ciamajdę Modesta. A gdy w 3 akcie Modest wyznaje Magdzie miłość, Magda ulega, a p. Michał określa sytuację krótko: „Ruszyło ją!” — to i to drastyczne słowo wywołuje ze strony publiczności huczne objawy zadowolenia. Oczekiwano go! Nareszcie padło! Dobrze jej tak! I p. Fijałkowski może być zadowolonym. Co mu tam jakaś krytyka, kiedy on może się powołać na te huczne oklaski i na 25 przedstawień w Warszawie!

Konwencja między autorami a publicznością, wzajemna gra obietnic i dotrzymania, jest w każdej sztuce podwaliną wrażeń artystycznych. Nie ulega też wątpliwości, że publiczność oklaskująca *Gorącą krew* miała szczere wrażenie artystyczne. Ale miewała je także publiczność teatru greckiego, chociaż na tle innych konwencji: wszak pewne tematy z mitologii dramaturgowie wciąż opracowywali i publiczności się to nie znudziło. Kultura nowoczesna jest zbyt obfita, żeby tkwiące w niej konwencje dały się dokładnie wyłuszczyć i zestawić, jakkolwiek byłoby to właściwym zadaniem historyków literatury, gdyby się poczuli do obowiązku szukania nowych pól obserwacji. Pojemność i pojętność duchowa polskiej publiczności przedstawia szczególne kontrasty: podoba się jej Wyspiański, ale podobają się jej i epigoni Bałuckiego i Przybylskiego. To jest faktem, którego nie da się usunąć uwagą, że publiczność tu i tam jest inna. Te związki tkwią głębiej.

Posiadamy Ministerstwo Sztuki, którego zadaniem będzie chyba zastanawiać się nad artystyczną duszą społeczeństwa i prowadzić jakąś politykę w sztuce. Polityka ta była dotychczas zawsze, ale rozprysnięta i nieuświadomiona. Uświadomiwszy się i rozwinąwszy, zdoła ona może kiedyś oddziaływać na polityki w innych dziedzinach, gdzie również panowała dotychczas zbyt „naturalna” gospodarka.

Z powodu *Kochanków*  
[Teatr Mały: *Kochankowie*,  
sztuka w 3 aktach Wacława Grubińskiego,  
reżyseria autora,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 24 V 1919]

[132] Wszystkie recenzje, które mi się dotąd zdarzyło czytać o *Kochankach* Grubińskiego, ułatwiały sobie ocenę estetyczną utworu, posługując się inercyjnie gotowym zawsze pewnikiem moralności, że kazirodztwo jest znaną zbrodnią. Tymczasem dzieło poetyckie właśnie o tyle miewa w sobie poezji, a więc żywiołu nieznanego, o ile dokonywa także rewizji nienaruszalnych nawet pewników (nie tylko moralnych). Zdaje mi się, że jest droga, by przypatrując się tej sztuce, ominąć moralizatorstwo, a jednak z innej strony wrócić także i do moralnej strony sprawy.

W każdym razie zakończenie *Kochanków* nie opiewa: „Róbmy spokojnie dalej to, cośmy dotychczas robili”, ani nie jest legalizowaniem kazirodztwa. Znam nowelę Lynkeusa (Poppera) ze słynnego niegdyś, skonfiskowanego zbioru *Phantasien eines Realisten*, w której matka uwodzi syna — z czystej miłości macierzyńskiej, aby mu dać poznać rozkosz w jak najlepszej formie. (Kończy się to ukamienowaniem obojga przez tłum). Tak by wyglądała prawdziwa obrona kazirodztwa. W sztuce Grubińskiego, tak jak w *Edypie* Sofoklesa,

na pierwszy plan wysuwa się jednak problemat pomyłki, nie problemat kazirodztwa. Że rozwiązanie Sofoklesa wydać się musi duszy nowoczesnej brutalne, tak dalece, że aby je zrozumieć, trzeba się dopiero wmyślać i wczuwać w grecką filozofię fatalizmu — to jest oczywiste, chociażby ten i ów uroczysty błazen twierdził, że najprostsze jest w takich sytuacjach strzelać sobie w łeb.

Autor *Kochanków* postawił sprawę tak, jakby mu szło o obronę nie kazirodztwa, lecz praw miłości (lub szczęścia). Miłość dwojga osób znalazła się u szczytu i ogłasza manifest niezniszczalności. To wszystko, co się potem dzieje, jest atakiem zewnętrznego świata na ten nierozzerwalny sojusz wewnętrzny. Bardzo ważne jest zwłaszcza to, że owym atakiem mogło być także co [133] innego, a nie koniecznie wykrycie mimowolnego kazirodztwa, chociaż ono właśnie jest zamachem najbardziej szatańskim, dynamitowym, bo neguje od razu całą przeszłość tej miłości, całą jej podstawę. Zamach mógł być jednak dokonany i w inny sposób, np. tak jak w *Damie Kameliowej* albo tak, że oboje muszą się bronić przeciw takiemu niebezpieczeństwu, które budzi w nich egoizm, instynkt samozachowawczy, silniejszy od miłości (dramat *Womeli W powodzi*). Ujawnienie się kazirodztwa jest tedy tylko jednym z przykładów, w jaki sposób złośliwy czarnoksiężnik może miłość skarykaturować i skusić do samobójstwa. Dlatego też autor czyni starania, żeby sztukę przechylić w niby-sen. Złowrogi tato — demon zjawia się nad wieczorem, a odchodzi rano, po czym nastaje świt, niby ocknienie się ze zmory, i para kochanków odchodzi po jasnej smudze w ogród.

Jest też ważne, że po tym niby obudzeniu się kochankowie nie mówią z sobą o zajściu, tylko o rosie i gołębiach — wygląda to tak, jakby autor nie przesą-

dział jeszcze, jak oni postąpią dalej z zadaną im śmiertelną raną, czy wyrzekną się siebie, czy nie, tylko że na razie zajęci są przede wszystkim powrotem do stanu poprzedniej nieświadomości i niewinności. Ale to tylko tak wygląda, gdyż decyzja już poprzednio zapadła, i to niedwuznacznie: gdy on jak rozdaśane dziecko powiedział: „zostanę”, a ona przypomniała mu jego dewizę, że szczęście jest tylko sposobem patrzenia się na rzeczy. Co prawda, można te momenty brać jako konieczne recydywy i nie przypisywać im jeszcze rozstrzygającego znaczenia. W takim razie owa jasna smuga byłaby ścieżką wąską, po której obu stronach zieją przepaście, odejściem w nieprawdopodobieństwo, w pewien stan zawieszenia rozstrzygnięć, dzięki niesłychanemu wysiłkowi wyobraźni. Jeżeli stwarzanie takich sytuacji nieprawdopodobnych, a jednak uzasadnionych, miałyby się uważać za cel ekspresjonizmu dramaturgicznego, na wzór ekspresjonizmu malarskiego, to można by tę nazwę i tu zastosować.

[134]

Jest zasługą artystyczną autora, że biorąc za punkt wyjścia wypadek wyjątkowy i, powiedzmy otwarcie, błahy, doprowadził go do punktu, w którym się ważą różne możliwości i otwierają perspektywy — że ukazał źródło, z którego w detektywicznej tragedii Sofoklesowej mogłoby popłynąć ocalenie.

Oczywiście, wziąłem powyżej intencje autora in optima forma, bez dostatecznej rękojmi, czy tak myślał naprawdę; sztuka ta bowiem jest przeraźliwie skąpa, skąpością ubóstwa, nie kondensacji.

Taki rezultat sztuki może by wystarczył, gdyby nie jedna osobliwa właściwość tematu. Mianowicie jeżeli kto drażni moralne przekonania ogółu, jeżeli staje w paragon z klasycznym dziełem literatury, musi być mierzony osobliwą wyższą miarą. Komediiowi kochankowie Grubińskiego nie dorastają do zagadki, w jaką

ich zaplątał ten trzeci, przychodzący z atmosfery Strindberga i Przybyszewskiego. Edyp Sofoklesa jest silny przesadą swego cierpienia. Autor *Kochanków* z przekory może dał bohaterów innego pokroju, lecz przez to pozbawił ich od razu prawa do naszego zainteresowania. Na zrządzenie losu reagują płaczem, jak dzieci spłoszone przy zjadaniu tortu. Ich cierpienie jest bardzo słabo artykułowane. Nie wiadomo, czy czują grozę, czy tylko żal, że „już więcej nie wolno”. Może to jest dyskrekcja, może wstrzemięźliwość autorska, może cały potrzebny w tym momencie patos ma się rozumieć między wierszami — ale teatr zamienia się w kino, gdy daje gest, a unika artykulacji. Gdy zaś chodzi o czynną postawę kochanków wobec losu, jest nią proste odwrócenie oczu, ignorowanie nieszczęścia, traktowanie go per non est. (Paradoks, że nieszczęście jest urojeniem, szaleństwem, zdaje się nawet być — po cichu — „tezą” autora). W ten sposób ów rezultat, o którym powyżej była mowa, osiągnięty został za cenę bardzo tanią; ale też według tej ceny trzeba oceniać jego wartość. [135]

Naszkuje tylko na próbę, w jakim kierunku iść było można, aby osiągnąć rezultat cenniejszy, to znaczy drożej okupiony. Nasamprzód jednak należy rozjaśnić nieco problemat kazirodztwa.

Kazirodztwo nie jest grzechem oczywistym, takim jak morderstwo, cudzołóstwo itd. Według etyki np. Schopenhauera, która za jedyny grzech uznaje krzywdę bliźniego, kazirodztwo tak samo nie jest grzechem, jak nie jest nim onania. Jest dopiero grzechem pochodnym, wyrozumowanym, bo krzywdzi społeczeństwo, rodzinę, ale w każdym razie o wiele rzadziej i w o wiele mniejszym chyba stopniu niż np. prostytutka (którą jednak niektórzy uważają za wentyl chroniący rodzinę). Kazirodztwo było grzechem klanowym, naruszającym

[136]

czystość klanu czy rasy — a więc naruszeniem przepisu raczej hodowlanego (szło raczej o skutek grzechu niż sam grzech), eugenicznego — również bardzo rzadkim w porównaniu z codziennym przekraczaniem tych przepisów w inny sposób (małżeństwa suchotników, syfilityków itd.). Trzeba dopiero pewnej subtylizacji uczuć i wyobraźni, aby rację wstrętu do kazirodztwa uzasadnić z innej strony. Osobliwie dotyczy to kazirodztwa między rodzicami a dziećmi. Tu przede wszystkim już sam wiek kładzie pewną tamę. „Miłość” między Wiktorem a panią Heleną nie jest pozbawiona pewnego komizmu, skoro pozuje na „miłość” (jako stosunek seksualny może mieć swoje osobne przyjemności). Zaporę drugą stawia gra wyobraźni. Trudno narzędzie rozkoszy łączyć w myślach razem z formą, z której się powstało. Tyle pod względem estetycznym i psychologicznym. Oczywiście, świadomy incest niszczy jeszcze zamknięty w sobie odrębny świat doznań i wspomnień, związanych z wychowaniem fizycznym i duchowym. Im cenniejszy był ten świat, tym oczywiście występuje wandalizm kazirodztwa. (Pomijam tu zresztą teorię freudowską o kazirodztwie, aby rozważań nie komplikować).

W *Kochankach* jest sytuacja taka, że kazirodztwa właściwie wcale nie było (każdy sąd by uwolnił), może się ono jednak stać grzechem, o ile będzie przez oboje zatwierdzone. Jasne jest, że nie mogą już dalej kontynuować swego stosunku z tym samym sumieniem, co dawniej. Mogą nawet próbować — ale to zbliży ich tylko do właściwego poznania. Muszą niejako filogenetycznie przeżyć cały ów stary problemat.

Np. w pierwszej chwili poddają się ojcu, rozłączają się. Podczas rozłąki budzi się w nich bunt, lekceważenie uświęconego zakazu, w myślach organizuje się sofistyka namiętności — zwłaszcza u niego. Widzą się

wreszcie potajemnie. Tutaj rozwój przez cynizm ku rozczarowaniu mógłby być skrócony. Opanowują ich te wyższe konsekwencje nowego ustosunkowania, o których mówiłem. Okazuje się, że w podświadomości zbudziły się w niej uczucia macierzyńskie, w nim synowskie. Ale i przeżyta faza miłosna nie pozostała bez śladu. Nie potępiają jej, nie żalują. Tworzy się znowu nieprawdopodobny (ekspresjonistyczny) amalgamat. Teraz albo rozstają się na zawsze, aby utrzymać w czystości wspomnienie (rozwiązanie w stylu ibsenowskim), albo miłość matczyna, względnie synowska, pogłębia się o całą energię tamtej miłości. Bo miłość jest zawsze jedna, związana bywa tylko z różnymi symbolami fizycznymi.

Wreszcie jeszcze jedna ewentualność: mogłoby się zapowiedzieć dziecko i to dziecko, Eteokles, mogłoby skupić na sobie te wszystkie ich bezradne i bezdomne uczucia w nowy, cudowny sens. [137]

To jest szkic abstrakcyjny; oczywiście trzeba by ukochać temat, aby szkic ten napęłnić życiem. Ale z tego nie powstałaby wcale sztuka, która by mogła być grana w Teatrze Małym; musiałaby zawierać ustępy ryzykowne i ponure, zanimby wyszła na światło ku moralności. Takie są konsekwencje tematu.

Grubiński chciałby być demoniczny, ale zachowuje się przy tym jak dandys; nawiązałby po cichu do tragedii helleńskiej, ale nie zapomina, że jest paryżaninem, który ma takich spraw dotykać się przez rękawiczkę. Pierwszy akt jest w jego właściwym guście: jakkolwiek jest on potrzebny do stworzenia sytuacji, jakkolwiek upór Wiktora tu tłumaczy upór jego w III akcie, jednak jest ten I akt kawałem zaokrąglonym w sobie, bluetką na temat: „jak się zdobywa kobietę starszawą w 25 minutach”. Jaskrawy temat służy autorowi niejako za tło kontrastowe dla okazania swej elegancji. Całe przedstawienie nacechowane „dyskrecją”... „przyciszone półtony”... aby nie urazić...

W ten sposób robi się burżujską sensację z pozorami śmiałości. W tej kokieterii tkwi właściwa niemoralność tej sztuki i całego arrangement. Ale w tej niemoralności bierze udział cała prasa Warszawy, oburzając się niby na autora, a wychwalając go, że tak przyzwoicie wybrnął z nieprzyzwoitości. Śpieszcie do teatru na porcję eleganckiego zgorszenia! On niby gorszy, oni i one niby się gorszą — a zabawę pomnaża jeszcze tych niewielu prostaczków, którzy się gorszą naprawdę.



## Hiperkrytycyzm

Każdemu dyrektorowi teatru wydają się recenzenci [139] teatralni niegrzecznymi gośćmi u stołu, którzy co chwila podnoszą głośno jakieś grymasy: to jest przesolone, tamto przepieprzone, to znów zanadto wodniste — ba, niekiedy, dla urozmaicenia, z gestem najwyższej zgrozy wołają: to trucizna! Recenzentowi teatralnemu zaś wydaje się dyrektor teatru człowiekiem skazanym na rolę odkupiciela artystycznych grzechów ludzkości, jakimś kapłanem św. Graala, który pod grozą śmierci moralnej powinien się wdrapywać po poziomej ścianie ideału.

Stąd dysproporcja w traktowaniu zdarzeń teatralnych i literackich: zamieszcza się sążniste sprawozdania o byle bagateli granej w Bagateli, a nie powiadamia się swoich czytelników, że Żeromski wydał trzecią część swej trylogii o *Walce z szatanem*. Stąd hiperkrytycyzm w sądzie o sztukach teatralnych — hiperkrytycyzm demagogiczny, przemieniający publiczność w gromadę snobów, która wmawiając sobie, że musi pilnować honoru polskich Aten, spełnia tę misję już to przez przeostrożne grymaszenie, już to przez bałwo-

chwalstwo wobec wielkości ustalonych. Publiczność ta gotowa jest wyprzeć się własnego wzruszenia, własnej wesołości, bo przychodzi do teatru nie na to, aby odebrać wrażenie, lecz aby sądzić, aby oceniać towar, przeznaczony niby nie dla niej, tylko dla kogoś trzeciego. Jest to zbiorowisko nie widzów, lecz recenzentów.

Ta publiczność, a po części i recenzenci żyją ponad własny stan intelektualny, albowiem argumenty, którymi się posługują, stanowczo nie dotrzymują kroku apodyktyczności i tupetowi wygłaszanych sądów.

[140] Jest to megalomania, jakkolwiek szlachetna, bo uprawiana na rachunek nie własny, lecz rachunek owego znicza sztuki, jakim ma być teatr. Podobnie jak się bywa zagniewanym i oburzonym na cudzy rachunek, bo to najwygodniej...

Świeżym przykładem jest przyjęcie, jakiego doznała w Krakowie sztuka Z. Wójcickiej *Jeszcze wczoraj*. Nie tylko sztukę potępiono, lecz przy tej sposobności dostało się znowu dyrektorowi Teatru Miejskiego za to, że taką sztukę wystawił.

Każdą sztukę wystawioną w teatrze można w dwójaki sposób rozważać: jako zjawisko literackie, jak ja swego czasu robiłem w „Maskach”, i jako zdarzenie teatralne. Jako utworowi literackiemu uczyniono sztuce Wójcickiej wiele zarzutów, mniej więcej słusznych. Ale zarzut, że jest tam za wiele okropności, właściwie nic nie znaczy, póki się nie może powiedzieć, że te okropności przeokoziolkowują się w komizm. Tak samo zarzut, że to jest melodramat lub kino, jest właściwie tylko stwierdzeniem pewnych cech czy podobieństw. Zwłaszcza zbyt hojnie dziś się szafuje zarzutem wzorowania się na kinie: istota kina wcale nie polega na sensacyjności i okropności, a jeżeli kino ten żywioł u siebie pielęgnuje, to dlatego, że to ono właśnie wzoruje się na teatrze i literaturze. Sztuka Wójcickiej

ma nawet pewien wdzięk w tym, że mimo forsownego zamiaru zbudowania sztuki à la Zapolska, pojawiają się w niej, ni stąd, ni zowąd, rzeczy jakby innego, szlachetniejszego porządku, serdeczności i liryzmu, niedociągnięcia albo wprost odwrotnie, przejaskrawienia, które ów zamiar psują. Najujemniejszą stroną sztuki jest to, co właśnie najmniej podnoszono, nieznośne czasem natręctwo w dialogu, dające widzowi wskazówki orientacyjne w guście zbyt popularnym. W moich oczach te niedyskreje i nietakty bardziej degradują sztukę niż jej melodramatyczność. W tej autorce pokutował zawsze jakiś duch pedagogiczny. Ale przypominam, że podobnych nietaktów raz po raz dopuszcza się także Konczyński w *Marii Leszczyńskiej* — co wcale nie zaszkodziło wystawieniu i powodzeniu tej sztuki. [141]

Teraz, dlaczego by dyrektor Teatru im. Słowackiego nie miał tej sztuki wystawić. Owszem, pomimo jej słabizn, powinien ją był wystawić.

Po pierwsze: autorka wystawiała już w tymże teatrze trzy swoje poprzednie sztuki z powodzeniem literackim, a po części nawet i teatralnym. Po drugie: sztuka ta była wystawiona we Lwowie, gdzie miała sukces dobry. Po trzecie: jest to, bądź co bądź, pierwsza śmiała próba dramatyczna w Polsce na temat wojny i w tym charakterze właśnie ciekawa. Lecz to właśnie poczytuje się jej za wyjątkową zbrodnię. Ba, wprost obraza majestatu. Wojna i perypetie polskie podczas niej mają być jakimś noli me tangere. Wara świętokradzką dłońią...

Ta metoda oburzeniowa powinna by już raz zniknąć z naszego życia literackiego. Dobrze to było jeszcze parę lat temu, ale nie dziś. Zdaje mi się, jakby duch W. Feldmana pokutował. Przypominają mi się dyszące świętym gniewem broszury p. Łady-Cybulskiego przeciw Zielonemu Balonikowi. Przypomina mi się roz-

mowa z śp. St. Brzozowskim, który *Tamtego* Zapolskiej nazwał najbardziej plugawą sztuką w polskiej literaturze dramatycznej. Ja tego zdania nie podzielam; jeżeli co ma być „plugawe”, to chyba *Asystent* Zapolskiej, który zohydza ideę Tarnawskiego, a pełniejszy jest babskich sympatii i antypatii niż *Jeszcze wczoraj*. Mimo to nikt nie powie, że *Asystenta* nie powinno się było wystawiać. *Jeszcze wczoraj* jest w każdym razie poczciwsze od *Asystenta* i jako eksperyment cenniejsze.

Stanowczo przeholowali krytycy z tym *Jeszcze wczoraj*. Przed jednymi autorami plackiem się pada, drugich bagatelizuje, gdy nie mają firmy. Polecam do rozważenia i zastosowania następujący aforyzm Kleista:

Narr, du prahlst, ich befried'ge dich nicht! Am Mindervollkommen sich erfreuen, zeigt Geist nicht am Vortrefflichen an!

(Głupcze, chwalisz się, jakobym cię nie zadawała! Ale wyższość umysłu pokazuje ten, kto umie znajdować smak także w rzeczach mniej doskonałych — podziwiać rzecz wyborną nie sztuka).

## Pudłujący śmiech

Zwrot „trudno nie pisać satyry” daje się na każdym [143] kroku zastosować do stosunków w dzisiejszej Polsce. Na satyrze też nam nie zbywa — mamy w tym dziale produkcji nawet zastanawiający nadmiar. Jaki taki z racji swego dowcipu przyprawia sobie szcudła satyry i harcuje po ugorach polskich ze śmiechem kradzionej wyższości, potracając na prawo i na lewo. Jedni śmiech wyrabiają, drudzy śmiech konsumują — w kabaretach, w teatrach, w pismach. Tworzy się pozór samowiedzy, autokrytyki narodowej — ale i to tylko w najlepszym razie, bo przeważnie idzie o to, aby wszystko „obrócić w żart”.

Bywają dowcipnisie, którzy zabawiają towarzystwo w szynkach lub cukierniach wyśmiewaniem najbliższych bliźnich. Bezkarne jednak tego się nie robi. Z czasem okazuje się szczególne powinowactwo duchowe między wyśmiewającym a wyśmiewanym, nawet symbioza. Zamiast policzkować, linczować, aresztować i wieszać — robi się kilka kalamburów, niby „zabija się” śmiechem. Dziś sobie jednak nikt z takiego śmiechu nic nie robi — niestety, nawet ten, który się naśmiewa.

*Politykę* Perzyńskiego cechuje brak oburzenia. Należy on do tych, którzy do cna zatracają zmysł oburzenia z obawy, żeby pokazywaniem żądła nie zepsuć efektu humorystycznego. Nie ma szczerzej weny satyrycznej. Próżno by z tej sztuki domyślać się, do jakiego stronnictwa poczuwa się autor, w imię czego sądzi ludzi. Oczywiście stoi „ponad partiami”. Kogo demaskuje? Kiełbikowskiego? Ale Kiełbikowski nie może być przedmiotem satyry, tylko przedmiotem śledztwa sądowego. Jest to indywiduum z góry już zdemaskowane i niedwuznaczne. Nie jest nawet blagierem, tylko oszustem. W tej sztuce nie ma żadnej rewelacji satyrycznej. Jedynym przedmiotem satyry byłaby naiwna wiara w Kiełbikowskich i pociąg do nich (niegdyś nazywał się on Hendrigrerem), zupełny brak intuicji moralnej i psychologicznej w pewnych sferach polskich. Zresztą w tej sztuce nie ma polityki, tylko miłość — na tle polityki. Idzie o zakochanie miłosne, nie o polityczne. Całą mądrością historiozoficzną autora zdaje się być jeszcze zasada, że gdyby nos Kleopatry był nieco krótszy, historia inaczej by wyglądała. Właściwym zadaniem satyryka byłoby jednak politykę postawić w środku i z niej wysnuć główną treść. Metody tła, sztafażu, ubocznych figur (nb. zawsze „z rozmachem kreślonych”) można by już chyba zaniechać — tak w sztuce dramatycznej, jak np. w powieści historycznej.

To samo powiedzieć można o *Asystencie* Zapolskiej. Autorka nie potrafiła zbudować takiej sztuki, w której by właściwy przedmiot satyryczny był naprawdę rzeczą główną, a nie zabawką, a więc takiej, w której by niejako „idea kossowska” stała się osią dramatyczną. Dr Tarnawski powinien być zostać bohaterem, niech będzie komiczny, ale nie szalbierzem à la Kiełbikowski. Nie ma ani jednej osoby w tej sztuce, która by jako tako wierzyła w ideę kossowską, a nasza z głupoty

przetrzeźwa publiczność wcale się tym nie gorszy. Zaiste chciałoby się krzyknąć z widowni: Wara wam od Tarnawskich, Lutosławskich i tym podobnych utopistów! Śmiech, który się rozlega podczas tej sztuki na scenie i z widowni, jest śmiechem z dołu, nie z góry. Jest to taka sama naiwnie-bezbożna „satyra”, jak *Wygnany Eros* Konczyńskiego, gdzie nie ma ani jednej osoby, która by ideę abstynencji miłosnej brała poważnie, a przeto nie ma za grosz satyrycznego konfliktu, bo wszystko jest a priori potępione jako niewątpliwie śmieszne, niby tradycyjna teściowa.

Za to na bohatera swej sztuki wybrała Zapolska asystenta, bo on jest ulubieńcem autorki, która w ten sposób ryczałtem dystansuje swoje rywalki przynajmniej w świecie scenicznym. To jest geneza sztuki — czysto kobieca, nie satyryczna. Co jej tam kosowizm — najważniejsze jest romansowanie w sosie wymysłów higieny. [145]

Za szczyt satyrycznej inwencji Zapolskiej uchodzi *Moralność pani Dulskiej*. Tego chce utarta w literaturze polskiej legenda. Trzeba było, żebyśmy na wzór innych literatur mieli także swoją kapitalną satyrę na „polskiego” filistra (są przecież także odkrywcy polskiego apasza). Tę lukę niby wypełniła Zapolska „panią Dulską” — głównie dzięki doborowi nazwiska bohaterki, natrętnie typowego. Lecz jeżeli chodzi nie o pseudoproblem podwójnej moralności pani Dulskiej, lecz o jej filisterstwo, to wbrew ogólnemu przesądowi twierdzę, że Dulska wcale filisterką nie jest, jest, owszem, jak na nasze stosunki, kobietą wyższej miary. Troszczyć się o zdrowie i wygodę syna w ten sposób, żeby aż przyjmować dla niego służącą i swoje sumienie obciążać grzechem — tego przeciętna matka nie potrafi, ta matka, która w teatrze śmieje się z Dulskiej. Filisterskie żony filistrów w ogóle nie troszczą się o tę

sferę życia swych synów i albo tolerują ich „rozpustę”, albo dziecinnie przerażają się i dowiedziawszy się o wypadkach doraźnej zaradczości na tym polu u swego syna, ostrzegają go, że mu „szpik wyschnie”. Proszę łaskawie zrobić statystykę na ten temat, a pań Dulskich znajdziecie w społeczeństwie minimalny procent. Znam tylko jedną matkę, która zdołała syna uchronić od wszelkich pokus, budząc w nim upodobanie w czystości ciała i duszy i wiarę w miłość, do której trzeba przystąpić jak do świętej komunii. Ten zakonserwowany młodzieniec liczy teraz 21 lat i jest wszechstronnie wykształconym przyrodnikiem. Niestety, trafiło się to w rodzinie żydowskiej.

Pięćdziesiątkę przekroczył szereg przedstawień sztuki Górczyńskiego o pretensjonalnym tytule *Rzeczywistość*. Wyśmiewa się w niej i monituje artystę. On jest najgłupszy ze wszystkich; szafarką mądrości życiowej jest jego modelka. Pikadorczycy, którzy niepotrzebnie urządzili awanturę *Chorażynie*, powinni byli z większą racją ująć się demonstracyjnie za godnością cechu artystycznego, obrażoną przez *Rzeczywistość*. Oczywiście tak tu, jak tam, subiektywnego zamiaru obrazy nie było. Żadna to sztuka ujmować się za honorem księcia Józefa, a owszem, niesprawiedliwym terrorem było domagać się traktowania go jako nietykalne bożyszcze. Szkodliwsze, choć mniej widoczne, jest kalanie własnego gniazda w *Rzeczywistości*. Zresztą i w tej sztuce autor polski nie umie sobie dać rady bez zwykłego oszusta: jest nim jakaś sawantka, która udaje pięknoduszkę, tylko aby złapać męża, i sama to cynicznie wyznaje. Gdzież więc satyra, jeśli trafia tylko maskę?

Taki jest — przykładowo — plon teatralny naszej satyry współczesnej. Jej wartość diagnostyczna jest równa zeru. Są to śmiechy, które pudlują.

*Pisane we wrześniu*



*Tragedia Eumenesa*,  
komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera,  
wystawiona w Teatrze Miejskim  
im. J. Słowackiego w Krakowie  
[reżyseria Teofila Trzcińskiego,  
dekoracje Zygmunta Wierciaka,  
premiera 9 X 1920]

Statystyka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie [147]  
wykazuje, że od czasu przeniesienia go do nowego gmachu grano w tym teatrze: sztuki Wyspiańskiego 429 razy, Zapolskiej 300 razy, Rydla 295, Nowaczyńskiego 129, Krzywoszewskiego 108, a Rittnera 100 razy. Właśnie piąte czy szóste przedstawienie *Tragedii Eumenesa* było tym przedstawieniem jubileuszowym. Gdy się uwzględni, że Wyspiański reprezentuje głównie obowiązkowy repertuar patriotyczny, że Rydel i Nowaczyński to *Betlejem polskie* i *Fryderyk Wielki* oraz *Car Samozwaniec*, a więc, że i tu już to popularność tematu, już to sposobność do popisów aktorskich miały wpływ na liczbę przedstawień, pozostają Krzywoszewski, Zapolska i Rittner jako główni dostawcy rodzimego towaru teatralnego. Można by się dużo zastanawiać nad tym, co mówią te nazwiska. Każde z nich reprezentuje pewien modny gatunek. Bez wątpienia także płodność i zręczność tych autorów przyczyniły się do ich liczebnego powodzenia. Specjalnie tyczy się to Rittnera. Jego genre jest trochę zanadto międzynarodowy na to, żeby mógł się stać popularnym u polskiej

szerszej publiczności, przywykłej do strawy swoistej: albo Wyspiański, albo Bałucki. Rittner pochodzi duchem z dramaturgicznej szkoły niemieckiej, rozwija np. tzw. problemy, a na to się zawsze u nas krzywo patrzyła i publiczność, i krytyka, która zawsze pilnowała tego, aby w poezji polskiej nie było za wiele rozumu. Lecz dawna ibsenowska surowość problemów u Rittnera uległa złagodnieniu: jako czynnik złagodnienia występuje kompromitacja postulatów, tolerancja, ironia; jest to podobna ewolucja, jaką przebywali np. Shaw i Bahr. Ta aplikatura pierwiastków myślowych mogła się również przyczynić do powodzeń Rittnera.

[148] W ostatnich sztukach (*Lato, Ogród młodości*) tematem są wypadki z dziedziny osobistego szczęścia ludzkiego. Najnowsza sztuka *Tragedia Eumenesa* ma typ niezdeklarowany. Zdaje się, że jest to transpozycja, podobnie jak *Ogród młodości*. Tu trzeba przede wszystkim wyjaśnić, co to jest transpozycja.

Gdy autor chce przedstawić jakieś zdarzenie, jeszcze zbyt osobiście i tajnie splecione z własnym życiem, albo zdarzenie w sposób zbyt skomplikowany zrośnięte z życiem współczesnym, wtedy — czy to dla zatajenia, czy dla uproszczenia i tym łatwiejszego unaocznienia — przenosi je na inne miejsce, w inne czasy i między innych ludzi, najchętniej w czasy klasyczne albo baśniowe, niekiedy także pewne postacie lub wypadki historyczne mogą, dzięki analogicznej strukturze, dostarczyć takiego dogodnego materiału do transpozycji. W tym odmiennym materiale krystalizują się niejako na nowo stosunki skądinąd wzięte. Teraz mogą wyniknąć różne ewentualności twórcze. I owe stosunki skądinąd wzięte, i ów odmienny materiał mają swoje odrębne wymagania, swoją autonomię. Jeżeli autor zdoła symetrycznie i zgodnie z pierwotnym

zamiarem przeprowadzić swoją „myśl” właściwą, wtedy można mówić albo o energii, albo o pedanterii, albo też wierność jego dla tej myśli głównej jest tak silną i zaciętrzewioną, że autor się zdradza, choć jest pod maską. Zwykle jednak autor daje się ponieść konsekwencjom materiału; postępuje — proszę mi wyjątkowo wybaczyć te zbyt fachowe wyrażenia — symbolicznie, a nie parabolicznie. A dzieje się tak zwykle nie bez przyczyny. Owa myśl pierwotna, o której mówiliśmy, ów właściwy motyw twórczości w danym wypadku, to jest zwykle coś wyrwanego z życia, coś nie dokończonego, z czym nie można sobie było dać rady, jakaś jedna sytuacja, jeden szczegół, jakaś jedna, może nie dopełniona możliwość, tylko błysk i zez, albo coś, co w rzeczywistości miało inne następstwa, które dopiero w tym nowym ośrodku krystalizacyjnym odgiąć, naprawić, zmienić albo powiększyć należy. Dlatego autorowi bywają pożądane owe autonomiczne konsekwencje obcego materiału. One mogą jego pierwotną myśl zaciemnić, ale także rzucić na nią nowe światło. Dzieje się tu coś podobnego jak na małą skalę z rymem. Porzucony wątek wynurza się znowu, przypomina się już tym razem wzbogacony, niejako wraca z procentem. Jak bywa rym szczęśliwy, tak bywają i takie szczęśliwe odnalezienia krystalizacyjne; — wyniki podświadomej pracy twórczej wyglądają wtedy jak przypadek. Ale bywa tak, że w konsekwencjach materiału zaginie zupełnie pierwotny, skądinąd wzięty motyw, okaże się bezpłodnym; wówczas całe zainteresowanie ograniczy się już tylko do tego, jakie zresztą kształty przybierze dalej ten obcy materiał krystalizacyjny, który, bądź co bądź, już przez jedno zetknięcie się z elementem innego porządku został spaczony i zmacony.

Należałoby może ten abstrakcyjny opis transpozycji zilustrować na przykładach — ale tu trzeba by się posługiwać insynuacjami, a to by nas odwiodło od właściwej rzeczy. W małym stopniu stosują transpozycję wszyscy literaci. Jako najklasycznieszy przykład przytoczę *Braci Zemgano*, powieść, w której pozostały przy życiu Goncourt w sztukach dwóch współdziałających z sobą kłownów cyrkowych odzwierciedlił swoją artystyczną współpracę ze zmarłym bratem.

[150] Otóż *Tragedia Eumenesa* wydaje mi się taką niedorozwiniętą transpozycją, którą autor później wikłał różnorako, aż doprowadził ją szczęśliwie do jakiego takiego końca. Eumenes, piszący bez troski swoją tragedię, podczas gdy jego rodacy spiskują przeciw tyranowi, może jest konterfektem samego autora, który w Wiedniu pisał swoje utwory, podczas gdy na świecie „szalała” wojna światowa, rodacy robili różne NKN, POW, spiskowali i przekraczali granicę, aby zabić tyrana. Tę insynuację można powiedzieć chyba bez obrazy, bo wielu autorów było w podobnym położeniu, nb. z wyjątkiem pp. Kadena, Sieroszewskiego, nieszczęśliwego Żuławskiego i innych. (Zresztą warto przypomnieć, że Archimedes bronił Syrakuz i równocześnie bawił się abstrakcyjnymi zagadnieniami geometrycznymi). W dalszej instancji Eumenes jest może symbolem inteligenta zaskoczonego przez wojnę światową. Na zajętego swą tragedią Eumenesa zwalają spiskowcy zadanie zabicia tyrana. „Świat wyszedł z swej formy i mniej to trzeba wracać go do normy!” — może Eumenes powiedzieć z Hamletem. Jest to jakby lekka ironia w stronę tych, którzy wołają „Do broni!” pod niewłaściwymi adresami. Przypomina się tu niedawny alarm dni lipcowych i sierpniowych, kiedy inteligenci Warszawy i Lwowa agitowali się wzajemnie, kiedy nawet literacki komitet propagandy uważano

za asyllum tchórzów, kiedy w Krakowie pewien poeta napisał ładny i mocny wiersz zaczynający się od słów: „Do broni, psiakrew, do broni” (ale sam nie tylko nie zginął, ale nawet nie walczył). „Lekka” ironia Rittnera jest za słaba, za niewyraźna wobec tych wypadków.

Ponieważ „czyn”, jaki przystało inteligentom, wyobrażam sobie w inny sposób, więc też nie będę słów tracił na to, czy Eumenes Rittnera jest tchórzem lub niedołągą itp. Owszem, spisuje się on niezłe, bo właściwie subiektywnie spełnia czyn, godzi we właściwego tyrana — że zaś ten jest od niego silniejszy i rozbraja go, to już nie jego wina. Nie wdaję się też w to, co już inny krytyk podnosił — czy autor chciał pokazać, że do każdego celu powinno się używać odpowiednich ludzi. Te wszystkie rzeczy można sobie myśleć, [151] ale raczej dzięki sobie samemu, zaś dzięki autorowi chyba tylko o tyle, że dostarczył odpowiedniej sytuacji aluzyjnej.

Drugi wątek to historia poety-pechowca, któremu wszystko przeszkadza skończyć tragedię. Czy to ma znaczyć, że zły tanecznicy i fartuszek zawadza, czy więc jest to tylko los indywidualny poety, odkładającego pisanie swego dzieła z dnia na dzień — czy też ma to wyobrażać śmieszna rolę poety w wirze wypadków świata, że podczas gdy naokoło niego dzieją się straszne rzeczy, on płacze się w nich jak piąte koło u wozu i dba tylko o swój dramat? Jak kura wylęgająca jajko, ale także jak ów powszechnie podziwiany chłop, orzący pole wśród gradu kul? Właściwie i tu autor jako poeta ocala poetę, osłaniając go płaszczem ironii. Siła humorystyczna tej ironii byłaby jednak większą i wyraźniejszą, gdyby Eumenes sam jako jednostka nie był takim głuptasem. Człowiek genialny jako przedmiot, źródło komizmu dla bliźnich — to znakomity pomysł. Ale w sztuce pozostała z tego pomysłu tylko

szopa — i Eumenes przypomina mi człowieka z pewnej farsy, który wśród najdramatyczniejszych konfliktów innych osób wałęsa się po scenie i obojętny na wszystko szuka tylko miejsca, gdzie by się mógł nareszcie wyspać.

Trzeci wątek jest nieco polityczny: idzie w nim o osobę tyrana, który odgradzony od ludu przez swego dworaka, sam jest więcej tyranizowanym niż tyranem, więcej przedmiotem niż podmiotem terroru. I tę sytuację można rozumieć jako indywidualną, możliwą tylko w czasach starożytnych, albo szerzej, aluzyjniej: tyran rzymski, niby to ciemiejący Greków, to może np. cesarz austriacki wobec swoich „ludów”, odgradzony od nich przez chytrą biurokrację, może to w ogóle rząd [152] „jako taki”...

Lecz obawiam się, że sztuka Rittnera, zestawiona z moim opisem transpozycji, podobną będzie do osoby niewinnie aresztowanej, której agent śledczy dokucza za to, że jej twarz nie zgadza się z rysopisem listu gończego. Ale z wymyśloną przez mego druha śp. Womelę „metodą insynuacyjną” w krytyce tak bywa często i tak być musi. W danym wypadku można się tylko domyślać i zgadywać — autor zatarł ślady. Autorzy zawsze zacierają ślady, i to jest ich prawem. W przedmowie do swej sztuki autor sam tak pisze:

„Komedia moja nie ma żadnej tendencji. Nie jest ani za demokracją, ani za żadnym innym ideałem politycznym. Więc o cóż chodzi? Jak zwykle w sztuce: o dusze ludzkie, o muzykę życia. W tym wypadku specjalnie o muzykę lekką, zawierającą tylko to minimum konieczne łez, bez którego śmiech nie byłby tematem artystycznym”.

Łez tu nie ma. Muzyka życia — zapewne. Muzyka jest także transpozycją, zmieniającą przedmiot transponowany do niepoznania. Atoli muzyka wystarcza

sama sobie. *Tragedia Eumenesa* zaś wysłuchana naiwnie, bez myśli ubocznych, nie wystarcza, jest wprawdzie pewną całością, w której wszystko tłumaczy się także bez użycia klucza z zewnątrz, jednak taka całość nie usprawiedliwia swojego istnienia. Po cóż bo np. cała ta maskarada grecko-rzymska? Trudno dać w sobie wmówić, że to jest po prostu tylko farsa dla Greków.

Ale i w tej niedokształconej postaci *Tragedia Eumenesa* jest sztuką interesującą. Pokazuje ona daleką możliwość użycia motywów politycznych na motywy farsowe. Scena, w której poeta-spiskowiec, czyhający na tyrana, siada obok tyrana i zaprzyjaźnia się z nim w najlepsze — dalej scena, w której tyran przychodzi sam do groźnych spiskowców, pertraktuje z nimi i wytrąca ich ze spiskowej równowagi ducha, są dowcipne i mądre i opłacają koszt napisania sztuki. Także inne pomysły, niespodziane zwroty ratują co chwila tę sztukę, która jest jak okręt bez balastu, swawoli trochę z bezradności. Napisał ją obserwator życia, który wie, jak dziwacznie szczęście płacze się z nieszczęściem i jak ostatecznie jako *tertius gaudens* wygrywa proza.

Z wystawienia warto podnieść zaaranżowanie scen ze spiskowcami. Np. w I akcie, delegując Eumenesa na zabójcę tyrana, ustawiają się w rząd i wyciągniętymi sztywnie palcami niejako wypędzając go, podkreślają koniecznie nieodwołalność rozkazu. Spiskowcy mieli nosy wszelkiego kalibru: od książkowo-helleńskich do karykaturalnych, znanych z fantazji Leonarda da Vinci. W ogóle groteskowość mieszała się z szablonem klasycznym — to był zapewne właściwy styl dla tej rzeczy.

Z powodu *Południcy* —  
o Staffie i jego krytykach

[154] Pierwotną wizją Staffa, która go skusiła do napisania *Południcy*, była, jak mi się zdaje, scena końcowa: gdy Hanka-Południca szerokim gestem zarzuca krasną chustkę na trupa ukochanego, wszyscy cofają się przerażeni, a i ona sama jest grozą przejęta, uświadamiając sobie nagle to, że na jeden moment wcieliła się w nią istota z wyższego porządku rzeczy. Z tą sceną wiąże się scena w pierwszym akcie, w której Jasiak opisuje, jak to Południca sobie poczyna, gdy karze zbrodniarza. Jest to scena ariowa: przypomina się opowiadanie o królowej Mab w *Romeu i Julii*, pieśń Senty w *Latającym Holendrze* — lecz taka reminiscencja nic nie szkodzi, pomaga nawet wrażeniu, powiększając jego echo. Do kompleksu *Południcy* należy także opowiadanie Jaśka, jak to on poprzesuwał słupy milowe, aby ją zmylić i nie wpuścić do wsi. Wszystko to są pomysły niezmiernie piękne i wcale nie chybiają wrażenia w teatrze. Ostatnia scena wystrzela nawet jak niespodziewany szczyt na płaszczyźnie. Oczywiście krytyk, który siedzi na przedstawieniu, pisząc w głowie recenzję, i ma już ku końcowi zdanie wyrobione, oczekuje tego końca jako



jakiegoś „i tak dalej” i nie raczy się nawet poddać jeszcze jednemu nowemu wrażeniu, zwłaszcza że śpieszy mu się do garderoby. Cóż by się mogło na końcu naprawić, skoro przez cały czas było inaczej, skoro on już wszystkie plusy i minusy porachował i bilans zestawiał!

Panowie i panie — czymże jest tzw. całość? Nie ma dramatu, który by przy analizie nie okazał się źle zbudowany, naciągnięty lub niedociągnięty, nieprawdopodobny. Dobrze zbudowane są tylko panie uczęszczające na premiery oraz sztuki Bernsteina i innych Francuzów. Co może dać poeta? Błyskawice.

Zamiarem Staffa było: powiązaniu winy z karą zostawić bieg naturalny, realistyczny, lecz w rozstrzygającym momencie nadać mu jeszcze z zewnątrz sankcję cudowności; ten cud ma być jednak tylko metaforą, podkreśleniem boskiego pierwiastka, tkwiącego także i w owym naturalnym rozwoju wypadków. Klasyczną formułę tego sposobu stosowania cudowności w dramacie podał Hebbel w motcie do swego *Gigesa*: „Rozpiąłem nad obrazem tęczę, która ma jednak tylko świecić, ale nie być pomostem dla losu, bo los rodzi się tylko w duszy ludzkiej”.

Byłoby pięknie, gdyby był Staff stosownie do obranego przez siebie stylu owe dwie linie: nadnaturalną i naturalną, nie tylko skrzyżował w jednym punkcie, lecz zetknął je także w innych, zwłaszcza z początku, np. w sposób zapowiadający szczególne, niemal erotyczne uwzięcie się Południcy na Antka. Znać pewien wysiłek poety, żeby w Hance ukazać stopniowe rozpętywanie się żywiołu demonicznego, który ją ponosi ponad jej zwykłą miarę, a chodzi tu o demonizm inny niż u Balladyny lub Carmeny.

Gdy się dokładnie śledzi przebieg naturalnych zdarzeń w *Południcy*, uderza „obfitość” względnie „prze-

ładowanie” motywów. Wystarczyłby właściwie konflikt: chciwość ziemi — namiętność zmysłowa do Hanki, aby doprowadzić do tego samego końca. Nie trzeba było mimowolnego zabójstwa ojca, skarb był już i tak obciążony krzywoprzysięstwem. Lecz zabójstwo komplikuje sprawę dramatyczną w sposób upodabniająca ją do powierzchni życia. Zarazem to samo zabójstwo wprowadza w ruch i inny dramat: dramat charakterowy Antka. Antek w sposób nie chłopski, lecz inteligencki za dużo sobie robi z nieumyślnego zabójstwa, zamiast brutalnie „przejsć nad nim do porządku dziennego”, jak mu to doradza Hanka. Jest to, jak to się mówi, słaby charakter. Słabość ta jest już zaznaczona w tym, że natychmiast po dokonaniu zabójstwa Antek potrzebuje zwierzienia. Sytuacja przypomina tu trochę *Ponad śnieg* Żeromskiego — nie jest to zresztą jedyna reminiscencja, którą nasuwa *Południca*. Potem wydaje się, że Antek chciałby trzymać dwie sroki za ogon: Jagnę i Hanke; pierwszą jako żonę, drugą jako utrzymankę. Powiadam „wydaje się”, ponieważ w tym punkcie rzecz staje się niejasną, i to nie ową niejasnością, dwulicowością, jaką niesie życie, lecz niejasną dla autora samego. Oto bowiem autor, zmierzając ku scenie „kajania się”, chce, żeby w duszy Antka naprawdę już zaczynało się oczyszczenie, dlatego każe mu nabierać wstrętu do namiętnych, lecz grzesznych uścisków Hanki, a tęsknić do innego typu uścisków Agnieszki. Oczywiście można Antka mieć w podejrzeniu, że tylko wmówił w siebie tę nową miłość albo wprawił się w nią, bo ona jest mu teraz wygodna, zgodna z jego interesem (materializm dziejowy w obrębie jednej duszy albo „garderoba duszy”, albo po prostu tzw. świństwo). Hanka sama, czyniąc mu wygovor, analizuje w ten sposób jego postępowanie. Autor miał tu dwie metody do wyboru: prost-

linijną — wierzyć w dobrą wolę Antka — albo psychologiczną, uwydatniającą dwoistość i troistość duszy. Każda jest innym poglądem na człowieka. Lecz autor wolał mieć zyski z obydwu metod. Moment ten jest stosunkowo krótki. Dramat charakterowy Antka, zmieniony po drodze w dramat sumienia, kulminuje w scenie „kajania się”. Ta scena czyni poniekąd zbyteczną interwencję Południcy i strzał zza płota. Lub autor myślał, że przez to publiczne wyznanie winy Antek dopiero dojrzał do tej interwencji? Można i tak.

Można i tak, i tak. Przebieg wypadków w *Południcy* równie łatwo da się przedstawić w pragmatycznym, żelaznym powiązaniu przyczyn i skutków, jak jako bezład logiczny i psychologiczny. Nie idzie mi tu jednak o kazuistykę faktów ani o prawdopodobieństwo. [157] Z tym materiałem faktów, jaki autor zgromadził, mógł napisać dramat interesujący. Napisał też dramat, lecz nieinteresujący. Bo nie mogę się zgodzić na to, co przeważna część krytyków twierdziła, że względne niepowodzenie *Południcy* wynika stąd, że Staff nie panuje nad formą dramatyczną. Odsądzając Staffa od zdolności dramaturgicznych, popadają krytycy równocześnie w nietakt, zwany pospolicie „osładzaniem pigułki”: wynoszą pod niebiosa jego talent liryczny, intelekt, robią z niego nawet „olbrzymiego” myśliciela. Uważa się — wygodnie — dramat za coś tak chemicznie odrębnego, że nikt nie zadał sobie trudu pomyśleć nad tym, w jaki sposób ubóstwo w jednej dziedzinie twórczości można pogodzić z bogactwem w drugiej. Mnie się zdaje, że Staff tak samo dobrze umie napisać dramat, jak ci, co ordynują mu zupełną abstynencję od tej dziedziny. Nie święci lepią te garnki. Na scenie ludowej miałyby *Południca* powodzenie bezsporne. Pod względem teatralnym jest wystarczająca, a właśnie tylko strona poetycka nie dopisuje. Wydaje mi się

trywialna. Te same braki, które są we wszystkich wierszach Staffa, lecz ukryte, w dramacie nie dadzą się ukryć i występują jako trywialność czy melodramatyczność. Krytycy czuli, że coś tu niedomaga, lecz źle nazwali.

[158] Staff jako liryk jest raczej ornamentykiem myśli niż myślicielem. On myśli kontempluje, lecz nie wymyśla. Kontempluje w ten sposób, że wytwarza coraz nowe warianty pewnych stanów duchowych, rzeczywistych, albo z jeszcze większym zamiłowaniem hipotetycznych. W tych wariantach jest niesłuchanie pomysłowy — pełen pięknych przerośnięć, dowcipów, tych, co to nie rozśmieszają, lecz sprawiają ciche zadowolenie, powiedzeń i gestów paradoksalnych, spiętrzeń zawrotnych. Zwykle uważa się to za formę — ja widzę w tym raczej pewien gatunek treści. Staff buduje swój świat liryczny między niebem a ziemią z obłoków — jakby pewna sztuczność i pochodność była niezbędną atmosferą jego twórczości. Lubuję się w tych wierszach i jestem ich wdzięcznym czytelnikiem, lecz w niedużych dawkach. Za szczyt tej poezji wariantowej uważam cykl *Radość i smutek szczęścia i chwili*. Staff jest piewcą właśnie takich chwil dwoistych, kiedy „popołudnie mija się z wieczorem”.

Lecz podstawa jego poezji jest jakaś niepewna, niewłasna, nie gwarantowana przez poetę samego, lecz przez różne zmienne mody współczesne. Ta poezja jest jakby rzeźbą szlachetną, wykonaną nieraz w kruszcu nieszlachetnym. W pierwszych utworach Staffa ta „ideowa”, gorsza strona autora bardziej się narzucała, dlatego nie doceniałem jeszcze wówczas jego znaczenia jako poety, dopiero w dalszych zarysowała się jego indywidualność w sposób wyraźny, lecz inny, niż ją pojmują ci krytycy, co to zwykli w recenzjach swoich zestawiać naiwnie treściową mozaikę z niektórymi

utworów tego lub owego zbioru i brać ją na serio. Swego czasu np. literaci socjalistyczni powitali wiersz *Krysta pod płotem* jako zwrot poety ku kwestiom socjalnym. Ja w tym wierszu widzę tylko zainteresowanie się autora szczególną sytuacją i opisywanie jej z różnych stron; pogłębianie myślowe sytuacji jest tu, jak często u Staffa, równocześnie jakby specjalnym sposobem plastycznego jej wyrzeźbienia. Ale kwestii socjalnej tam nie ma, ani wprost, ani symbolicznie. — Weźmy Staffa *Sonatę księżycową* (*W oczach otchłani*). Znajdujemy tam kilkanaście pięknych przenośni o księżycu — w pierwszej ich połowie księżyc jest istotą nam przyjazną, w drugiej wrogą, lecz na tym się kończy, bo warianty liryczne u Staffa mają to do siebie, że się nie potęgują, są bezwynikowe, kończą się [159] zwykle raczej formalistycznie, jakimś zakrętasem sztucznym, niż jak to bywa w najlepszych wierszach: urwaniem drogi nad przepaścią, pierwszą zdradziecką kroplą krwi. — W *Winie miłości* (zresztą i w innych utworach) wprawia się Staff w stan whitmanowskiej wszechmiłości, błogosławi na prawo i na lewo, mówi tonem św. Franciszka z Asyżu. W *Ścieżkach polnych* pędzłem człowieka miejskiego maluje dekoracyjne krajobrazy wsi spokojnej, wsi wesołej i jeszcze raz przetrzuca się w swoją dawną ulubioną pozę piastowską: wielbi strzechy, pszczoły, miody, bociany, koguty, pługi, woły, błogosławi nawet dobroczynnemu łajnu. W wierszu *Pokłósnice* ma tylko dekoracyjne reminiscencje biblijne, nie widzi hańby tych bab wiejskich, zbierających ochłapy ze stołu naszych „kulaków”. O ile miły mi jest ten zbiorek w szczegółach, o tyle nieznośny jako całość. Wyczuwam w nim jakiś dźwięk jakby publicystyczny, spóźnione chłopomaństwo.

W *Południcy* kontynuuje Staff tę swoją pozę piastowską, zstępuje dosłownie na ziemię, pisze dramat

agrarny i zdobywa aplauz sprawozdawcy „Robotnika”. Tu już zaczyna się to, co nazwałem brakiem własnej gwarancji autora. Dalej: autor traktuje chłopską chciwość ziemi jako coś, co się samo przez się rozumie, co jest już znane, udowodnione, czyli — taki jest na to termin — postuluje ją. Ale właśnie w tym dramacie, gdzie chciwość ziemi jest motywem rozstrzygającym, chciałoby się czegoś więcej o niej dowiedzieć, widzieć ją jako namiętność, jako pasję, jako nałóg lub grzech! Aria umierającego Brzosta, wyśpiewana na cześć ziemi, jest na to za pocziwa. W ogóle autor starał się o tzw. prostotę w motywach. Chciwość ziemi i miłość — i oto już konflikt gotowy! Pamiętam, jak [160] niedawno recenzenci (jak Boy) zachwycali się prostotą motywów w *Ninie* Kampfa. To nie Ibsen, to nie żadne psychologiczne łamigłówki — wołano — to motywy jędrne, proste, zrozumiałe, wszechludzkie, odwieczne. Tak samo jest z tym kajaniem się — ach, jakże słowiańskim! A wreszcie ten — jak pisze jeden z recenzentów — „odwieczny problemat winy i kary, nabrzmiały grozą mocy nadziemskich, które...” I wszyscy oni w ten sam ton dzwonią: będą mówili o tragedii antycznej, Szekspirze, Przybyszewskim („nie ma winy, jest tylko kara”), Wyspiańskim... Pozwolę sobie odpowiedzieć na to po piastowsku: Tfu, co za brednie filologiczne! Co za turystyka po greckich pagórkach! W XX wieku wino i kara! Filologia przychodzi z pomocą Kościołowi!

Gdy się bada fundamenty dramatu Staffa, wszystko przypomina ławę szkolną. Ale recenzentom powinno się to było podobać, bo i oni dzielą z nim jego wszystkie wiary. I zapewne Staff się trochę zdziwił, że tym razem recenzenci go nie skwitowali. Wykroczyli oni zaiste ponad swój stan intelektualny!

Właściwie powinien bym teraz udowodnić, dlaczego owe fundamentalne motywy mnie nie zadowolają: czy razi mnie nieszczerłość ich użycia, czy przestarzałość, czy niesłuszność, czy co innego. Ale na to dam pośrednio odpowiedź w innym związku, gdy będę tu pisał o formizmie i teorii Witkiewicza. Stwierdzam tylko z zadowoleniem, że pewnego rodzaju motywy, które dawniej obowiązkowo zachwycały, dziś już nie popłacają. Krytycy mówią wprawdzie, że Staff je tylko skompromitował niezręcznym użyciem, a ja mniemam, że on właśnie zręcznym ich użyciem odsłonił ich wewnętrzną nicość.

Nasi krytycy podobni są do kobiet, które idą na bal nie na to, żeby się bawić, lecz żeby pokazać swoje suknie. Oni nie krytykują, lecz wystawiają na pokaz [161] swoje kryteria wyczytane. I tak jeden z nich zmuszony jest z wielką przykrością wyrwać Staffowi ząb: „Nie dość jest przeczytać Freytaga, Volkelta i Luckę — trzeba być samemu psychiką tragiczną i umieć stworzyć tragicznych bohaterów. Tego właśnie Staffowi brakuje i na to mu nikt i nic nie pomoże”. Dixit, salvavit animam suam i z łezką w oku oddalił się! Z pewnością Staff każe to sobie oprawić w ramki i wdmuchać w płytę gramofonu, która by go ostrzegała, ile razy przyszlaby mu ochota pisać tragedię!

Moi panowie, czytałem wszystkie książki plus jedna, z których czerpicie swoje mądrości o tragizmie. Niemcy dość już napaskudzili w tym przedmiocie. Narzucili wam cały zgietk pytań i pojęć, które wy bierzecie łatwowiernie bez szczypty soli, dlatego że brzmią tak imponująco. Mają one tylko heurystyczną wartość. A zacytowany powyżej zarzut jest po prostu nieprzyzwoity. On nawet w ustach Brzozowskiego (w jego recenzji o *Skarbie*) brzmiał już nieprzyzwoicie, cóż dopiero w ustach kogoś, co się nie może jeszcze

powołać na własny dość uznany dorobek literacki. Można się zajmować dziełem lub dziełami poety, ale nie wolno włączyć mu z kopytami do duszy, a petryfikowanie tych lub owych właściwości przed śmiercią powinno się odbywać z wielką ostrożnością. Jak by się temu panu zrobiło, gdybym tak sobie powiedział, że brak mu absolutnie zdolności krytycznych i że „na to mu nic i nikt nie pomoże”?

[162] Z pisania o teatrze zrobiło się u nas istne misterium. Każdy recenzent teatralny stroi takie miny, jakby posiadał jakąś wiedzę hermetyczną, tajny system rozbicia banku w Monte Carlo. Wymyślono np. jakieś talenty specjalnie dramatyczne (w odróżnieniu od lirycznych i epickich). Ci panowie przeżywają wszystko, co już Niemcy wypluli. Nie krytykują, lecz balotują, rozdają patenty. Staff przystępował tyle razy do egzaminu przed nimi, lecz spalili go; jeden powiedział: nie jesteś tragikiem! drugi: nie jesteś dramaturgiem! trzeci: nie jesteś nawet teatralikiem! — każdy według swojej specjalności. (Myślę przy tym, że Staff w swoich pierwszych sztukach był bliższy swojego dramatu niż w dalszych).

Jeden z nich wyczytał coś gdzieś o konieczności i stosuje do dramatu zasadę największej ekonomii, uskarża się na sceny i postacie niepotrzebne. Skąpiec na rachunek autora! Twierdzi, że postacie muszą wywoływać „wrażenie nieuniknioności i wewnętrznej potrzeby”. Jest to figiel abstrakcyjny, widz nie będący snobem nigdy takich sensacyj nie miewa i mieć nie może.

Paru wyciągnęło stare kryterium: Staff opowiada, nie przedstawia. I o tym dużo już Niemcy pisali: *erzaehlen — darstellen — gestalten*, były nawet na ten temat sławne polemiki. Zresztą będą może o tej sprawie pisał w rzeczy pt. *O przesądach w dramacie*.



Tu zauważę tylko, że właśnie do *Południcy* ten zarzut tylko opowiadania nie przystaje, ponieważ dialog tej sztuki napisany jest po większej części rozmówkami bardzo zwyczajnymi. Staff myślał, że „przedstawia” się wtedy, gdy autor zupełnie ukrywa się poza swoje osoby, i pod tym względem jego abnegacja poszła może nawet za daleko.

A wszyscy recenzenci uchwalili, że akt pierwszy jest najlepszy, inne do niczego. Dlaczego? Bo tam jest akcja: tam ktoś kogoś dusi. „Tragedia właściwie skończona”. I to jest stara sztuczka recenzencka, zastosowana tu, ot tak, aby ją znowu zaprodukować, albo może jako „plaster”? Ja, i nie tylko ja tego wrażenia nie mieliśmy — wszystkie akty tak samo są dobre lub złe.

Do widzenia Panom!

*Biała rękawiczka* Żeromskiego  
w Teatrze Polskim  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 8 III 1921]

[164] W porównaniu z dramatem *Ponad śnieg* — *Biała rękawiczka* jest postęпом pod względem formalnym. Ma silne efekty teatralne, kontrasty, napięcia, lecz przeważnie w obrębie poszczególnych aktów, z których każdy jest jakby jedną fazą dramatycznego eposu. Przy tym znamienne jest wstrzymywanie się autora od scen, w których by ludzie dramatu wyciągali wnioski z dziejących się w nim zdarzeń. Zapewne jak wielu mniemał, że wtedy popada się w tyrady, rozprawy, daje się pole żywiolowi intelektualnemu, a przez to staje się nie-dramatycznym.

Wszak niedawno tak wybitny krytyk jak Boy, pisząc o *Przechodniu Katerwy*, powiedział, że istotą dramatu jest działanie. Otóż tak nie jest. Istotą dramatu jest działanie, o ile ono wywołuje refleksy w duszy ludzkiej; refleksy te mogą obejmować szeroką skalę uczuć i myśli i w skali tej oczywiście nie zbraknie i refleksji; owe uczucia, myśli wywołują nawzajem działania; ostateczny sens może autor zachować dla siebie albo ułożyć zeń akrostych (to bywa najczęściej polecane),

albo wypowiedzieć go otwarcie. Inaczej dramat nie byłby niczym innym, jak tylko wzmocnioną nieco rzeczywistością.

Toteż najbardziej dramatyczną sceną jest ta w akcie ostatnim, w której bandyci, zestawiając niejako po swojemu bilans, dochodzą — kto właściwie był winien wysadzeniu fabryki w powietrze, i skazują hr. Martwicę na śmierć. Ich rachunek był mylny, lecz jaki był rachunek autora, nie jest dość jasnym. Być może pomyślał on sobie wręcz mniej więcej tak, że zemsta jest w ręku Boga, czyli że człowiek strzela, a Pan Bóg kule nosi. Hr. Martwic chciał się mścić za ojca, lecz zhamletyzował sprawę, zemsta przeszła w inne ręce, wskutek czego ukarani zostali nie tylko ci, którym się zemsta należała, lecz i sami mściciele. Przy tym jest ta różnica na korzyść Hamleta, iż Hamlet ma przynajmniej tę — dla niego największą — satysfakcję, że demaskuje łotra; Martwic miał również zamiar zdemaskować łotrów, lecz to się dokonywa ostatecznie bez jego wpływu, poza jego wiedzą, widoczne jest tylko dla widzów, którzy tego zdemaskowania nie potrzebują.

W ten sposób refleks w duszy głównego bohatera, Martwica, ginie zupełnie. Ze względu na to, że mamy tu do czynienia z próbą rutynowanego epika w dziedzinie dramaturgii, warto porównać sposób, w jaki traktuje on swoich bohaterów tu i tam. Martwic ma w sobie przecież wiele właściwości Raduskiego, Judy-ma, Nienaskiego: przyjeżdża gdzieś, gdzie trzeba nawracać, karać, urządzać na nowo, ma ten sam gest kaznodziejski, naiwnie-optimistyczny, i naładowany jest na wpół cudowną, na wpół hipotetyczną potęgą. A jednak Martwic pozostaje postacią bladą, co rzuca nawet do pewnego stopnia światło na ludzi Żeromskiego w ogóle. Gdyby to nie wyglądało na bluźnierstwo, można by powiedzieć, że ludzie ci mają serce,

lecz nie mają duszy. To znaczy: w powieści na ciągłości ich składa się szereg stanów, pogłębianych nieskończenie i wyważanych jak najsuperlatywniej, lecz ujęci jako pragmatyczna całość nie imponują, z wyjątkiem może Rozluckiego i Sułkowskiego. Żeromski jako dramaturg nie znalazł jeszcze tej swojej formy, która by mu pozwoliła ucieleścić na scenie jego typ wizji.

Publiczność i krytycy za dużo poświęcali uwagi bandytom. Prawdą jest tyle: największe zło nie jest pospolitym szubrawstwem, lecz skomplikowanym tworem etyczno-społecznym, który nie demaskuje się metodą detektywną. Martwic jest inżynierem od maszyn, ale nie od tego zła. Lecz w ogóle u nas zło bierze się za płytko i za łatwo — dowodem na małą skalę *Polityka* Perzyńskiego.

Ale bandytyzm wydaje się nieodzownym składnikiem tego artystycznego uchwytu świata, który jest właściwy Żeromskiemu. Brzozowski zwrócił już uwagę na „zbójckie zakątki życia” u Żeromskiego. Takie zakończenie jak 2 aktu w *Rękawiczce* albo zakończenie *Ponad śnieg* jest dla niego typowe: konflikt dwóch sił przecina wdaniem się siły trzeciej, może to być bandyta, choroba, wilk lub inny fatalny przypadek. W jego powieściach, i to zwłaszcza ostatnich, jest wiele takich romantycznych pierwiastków, które przeniesione do dramatu wydają się dzisiejszej zblazowanej publiczności dziwnymi.

*Biała rękawiczka* wygląda na próbę pióra, na przygotowywanie się do dramatu o współczesnej polskiej rzeczywistości. Chwila jest po temu, aby wy badać polskie sumienie. Przez ten szkic, sfastrygowany naprędce, wyczuwa się kolosalne może zamiary. Miło jest widzieć wielkiego pisarza jakby zaczynającego na nowo, widzieć go wśród walczących o swoją formę — wzmaga to tylko cześć dla niego.

*Przechodzień Katerwy* w Teatrze Reduta  
[reżyseria Juliusza Osterwy  
i Mieczysława Limanowskiego,  
dekoracje Józefa Wodyńskiego,  
premiera 5 IV 1921]

Tezy często wyglądają jak syntezy. Ta sztuka Katerwy [167] mogłaby uchodzić za ekspresjonistyczną, taki z niej wieje idealizm i duch nieprawdopodobieństwa. Bo nieprawdopodobieństwo jest tajemnym życzeniem dusz naszych, i zamiast tam siedzieć jak w więzieniu, powinno się ucieleśnić przynajmniej w sztuce, jeżeli nie w życiu. Lecz *Przechodzień Katerwy* daleki jest od takiej niewiary. Podstawą jego jest albo naiwny, nie skażony wątpliwościami optymizm, albo ów tak natarczywie głoszony dziś w Polsce nawrót ku zdrowiu, ku wesołości życia, po prostu nawrót od Przybyszewskiego do Przybylskiego i Nikorowicza. Za szeroko by było wymieniać te liczne dziury, którymi wycieka rozbrajająca i nawet ujmująca czasem naiwność autora — której jednak nie należy identyfikować z naiwnością bohatera. Autor był dość sprytny na to, aby część naiwności w sztuce zwalić na przechodnia, młodzieńca z zupełnie czystą hipoteką erotyczną, lecz nie wstrzymał się, żeby go nawet nieco apoteozować w sposób, który przypomina mocno — ekspresjonizm Rodziewiczówny.

Mimo to wszystko sztuka ta ma wybitne zalety i śmiem powiedzieć, że jest to jedna z niewielu sztuk inteligentnych i intelektualnych w repertuarze polskim. Tu jest to, czego nie ma w *Białej rękawiczce*: działanie i refleks, potem znów działanie wskutek refleksu, osoby rozmawiają z sobą naprawdę, zmieniając raz po raz stosunki między sobą, układając tak lub owak między-ludzką materię psychiczną, niemal tak, jak to się np. dzieje w pogardzanych już dziś sztukach Ibsena. Są więc i refleksje, i rozmowy, i tyrady ku zgorzeniu krytyków, którzy uważają to za niezgodne z dramatycznością. Znam pewnego teatromana, który cenił Katerwę jako autora *Urwisza*, ponieważ *Urwisz* był — milutki, teraz zaś zawiódł się na Katerwie, ponieważ *Przechodzień* jest za mądry!

Za mądry (na szczęście?) nie jest — bo to, co się tam mówi i jak się tam rozumuje, jest słabiuchne. Notuję tylko niebywałą u nas jakość gatunku. Ale sama ta jakość nie tłumaczy jeszcze wrażenia, jakie przecież wywiera ta sztuka. Zdaje mi się, że pulsuje w niej jakby doznanie i przekonanie osobiste; stąd pewne zdradzieckie szczegóły, znane każdemu doświadczonemu literatowi z własnej praktyki, ale stąd i rozmach. Ma on cechę, której niejeden literat unika za wszelką cenę — cechę autoniedyskrecji. Wyrażę przy tym pewne szczególne domniemanie: rzecz jest zaczerpnięta z korespondencji poste restante, tym się też tłumaczy forma sztuki — intelektualna, lecz nie z wyboru, lecz z przypadku. Gadają z sobą listy. Ale mniejsza o to, sztuka ta pokazuje, ile wrażenia może zawsze nawet niegenialny autor wywołać, jeżeli nie skąpi samego siebie.

Po *Urwiszu* (granym w Krakowie) autor ten sprawił *Przechodniem*, bądź co bądź, niespodziankę. Diagnoza jego talentu jest dość trudną, jeżeli ma się być ostrożnym. Trzeciński, dyrektor teatru krakowskiego, który odkrył Katerwę i pierwszy wprowadził go na scenę, słusznie tryumfuje.

Hiob inteligent i Absurd, jego Bóg.

*Księga Hioba*, komedia warszawska w 3 aktach

Br. Winawera w Teatrze Małym

[reżyseria Jana Janusza,

premiera 2 V 1921]

To jest sztuka dobra, bo chociaż jest źle zrobiona [169] i aktorzy na scenie gubią trzecią część jej poant (w chwalebny staraniu się o ruch i modulację głosu), to jednak i ta reszta podbija widza i krytyka, bo znaczenie jej przelewa się niejako poza brzegi. Autor, zdaje się, nie miał większych pretensji nad tę, by podobnie jak w swoich humoreskach, szkicach i bluetkach, wydanych drukiem, zabawić wybornymi dowcipami i paradoksami, a jednak, że się tak zupełnie futurystycznie wyrażę, zniósł on w tej sztuce jajko Kolumba.

„Jak by się w moim położeniu zachował największy idiota?”, tak się nazywa to jajko, a zarazem — znowu popadam w futuryzm — rozpaczliwy krzyk duszy inteligenta, nie tylko warszawskiego, lecz polskiego, i w ogóle na całym świecie.

Winawer zaczyna od tego, że jego inteligent, prof. Herup, zazdrości idiotom ich powodzenia gospodarczego, potem jednak idiota staje się Herupowi ideałem na każdym polu. W szale zazdrości Herup nie odróżnia właściwie tzw. spryciarza od rzeczywistego idioty. Gdyby Herup był nie elektrotechnikiem, lecz psycho-

logiem, zajęłyby go może pewne podobieństwa tych dwu natur; gdyby był przynajmniej ekonomistą, pocieszyłby się może stwierdzeniem, że w dzisiejszym ustroju gospodarczym popłaca nie inteligencja i zasługa, lecz tzw. przedsiębiorczość, która w gruncie rzeczy nawet przedsiębiorczością nie jest, lecz ulegalizowanym, niełatwo dającym się wykryć rozbojem.

[170] Trudno mi, tak jak to czyni p. Kisielewski w „Robotniku”, imputować Winawerowi, że w tym zacietrzewieniu się prof. Herupa pragnął właśnie „scharakteryzować” niedołęstwo współczesnego inteligenta. Ten uboczny niejako rezultacik przypadł mu w udziale jak procent — lecz tak jest zwykle z dobrymi sztukami, że skutki przewyższają zamiary. Punktem wyjścia Winawera było bon mot, którego konsekwencje wciągnęły go w atmosferę komedii. A jednak komedią we właściwym tego słowa znaczeniu *Księga Hioba* nie jest — na to ma za mało sytuacji komicznych, które by wyrastały z tego właśnie bon mot jako myśli przewodniej i ilustrowały ją; jest za to zbiorem doskonałych dowcipów, zgrupowanych około przejść dra Herupa. Komicznym byłoby np., gdyby Herupowi przeciwstawiony został jakiś istotny idiota, który by go pobił swoim powodzeniem i przekonał o jałowości rozumu. Tymczasem dr Herup gotów jest ze swoim postanowieniem już zaraz na początku sztuki. Komicznym byłoby, gdyby w akcie 2 Herup, starając się ratować żonę i jej spelunkę karciarską za pomocą idiotyzmu, wpadł rzeczywiście na koncept idiotycznie prosty a zbawczy; lecz ta sytuacja jakoś nie nadaje się do rozwiązania w tym guście. Herup po prostu poświęca się za tę bandę, co wprawdzie popularnie nazywać się może rzeczywiście: „postąpił jak idiota”, lecz nie frapuje nas jako idiotyzm autentyczny, idiotyzm genialny, bo jest to raczej idiotyzm na modłę owego święte-



go, który troskliwie konserwował swoje wszy jako perły niebiańskie. Prawdziwie komicznym natomiast jest np. stosunek Herupa do złodzieja, który zostaje wychowawcą profesora, który go odinteligentnia — albo kłopot Herupa, że nie może wymyślić nic naprawdę idiotycznego, bo wszędzie natrafia na ślepa ścianę swojej inteligencji.

Te zarzuty nie mają na celu spostponować sztuki Winawera, bo według moich badań nie ma na świecie ani kobiet, ani sztuki zupełnie „dobrze zbudowanej” — to, co autor dać może, jest zwykle jedną błyskawicą, a ta tutaj jest, i to taka, która nagle oświetla różne groteski z aktualnej, a nawet minionej rzeczywistości. Jeno to, co Herup chciał robić w przystępie rozpaczy, inteligenci współcześni robią bardzo poważ- [171]  
nie i chrzczą dadaizmem, irracjonalizmem, powrotem do instynktu itd. Że najpierw sięgnę do literatury: wieluż to poetów i u nas, i za granicą martwiło się, że są za mądrzy (choć tego wcale jeszcze nie udowodnili), ogłaszało bankructwo rozumu (bez upoważnienia firmy) i wzdychało do tego, żeby czym rychlej stać się jak największym idiotą i dopiero w tym stanie niewinności płodzić genialne utwory. Przypominam, jak swego czasu Przybyszewski z zachwytem przytaczał westchnienie Schlafa: „O, czemuż nie jestem krową!” W najświeższym numerze krakowskich „Formistów” redakcja zapowiada: „będziemy braćmi zwierząt i będziemy się od nich uczyć instynktownej sztuki”, a nieco dalej: „Uczymy się muzyki od ptaków, architektury, malarstwa i rzeźby od gniazd zwierzęcych”. Na szczęście nie trzeba brać dosłownie tych zwierzęcych aspiracji, redakcja powinna była — mniej efektownie! — powiedzieć np., że śpiew pewnych ptaków, budowa uli itp. mogłyby artystom nasunąć pewne motywy.

W niemieckim kalendarzu dadaistów jeden z teoretyków tego kierunku oświadcza, że powołaniem dadaizmu jest „zredukować do zera główne wyobrażenia o świecie, tak aby się rozplynęły w mare tenebrarum nonsensu, co da się unaocznic tylko przez najokropniejsze absurda i skrajne wariactwa”. Tendencję współczesną, która się wyraża w takich usiłowaniach, nazywa ów Niemiec „dadatropizmem”, a gdzie indziej mówi, że należy świat oglądać także „sub specie dadaitatis”. Lecz podczas gdy dadaizm niemiecki jest świadomym fabrykatem, rodzajem ironii romantycznej, u nas bierze się takie hasła jeszcze zupełnie dosłownie i na serio.

[172] Dadaizm nabral nawet pewnego uzasadnienia wskutek wojny, mówi on bowiem ludziom czynu: jeżeli wy robicie takie głupstwa jak wojnę, to my, ludzie myśli i pióra, pokazemy wam głupstwo skoncentrowane, abyście się w tym zwierciadle przejrzeni i wymiotowali. Wprawdzie „Gazeta Warszawska” będzie wciąż pisała, że wojna była skutkiem bezbożności i nadmiaru rozumu, jednak o ile chodzi o jej przesłanki filozoficzne, złożone np. w dziełach niemieckich, francuskich i angielskich antypacyfistów, wiadome jest, że wojnę wywołało świadome odwrócenie się od rozsądnych sposobów rozwiązywania konfliktów politycznych i ucieknięcie się do metody Aleksandra Wielkiego, gdy mu się nie chciało rozwikłać węzła gordyjskiego. Cały świat cywilizowany, odpowiedzialny za kulturę, powiedział sobie w lecie 1914 r.: jesteśmy za mądrzy, postąpmy raz jak idioci.

Przed 80 laty pisał Hebbel w swoich *Dziennikach*: „Człowiek rozumny często zazdrości głupcowi silnej pięści, ale głupiec nigdy nie zazdrości rozumnemu jego rozumu”. Jakże zdziwiłby się Hebbel teraz, gdyby widział, że ludzie rozumni zazdroszczą głupcom nawet

ich głupoty! Ileż powodzenia miałby w Warszawie instytut „dla higieny duszy”, w którym by sposobem operacyjnym ekstyrpowano pewne niepotrzebne części mózgu, jako zawierające rozum — taki instytut powinien by się nawet cieszyć subwencją państwową.

Komedia Winawera przypomina mi te różne zjawiska skarykaturowanego już dziś rousseanizmu i nabiera pokroju dramatycznego, gdy sobie przypomnę jednego z moich dawnych znajomych, dziś już nieżyjącego, który kochając się bez wzajemności, formalnie studiował swych głupich a szczęśliwych rywali i zastanawiał się nad tym, w czym tkwi tajemnica ich powodzenia. Dramat ten można by jeszcze napisać. Winawer toruje drogę serii dzieł na temat hiobowych tęsknot inteligenta.

A jednak ma prekursora, i to w Polsce. Jest nim redaktor „Człowieka”, Feliks Kuczkowski, kryptopoe-ta, który swego czasu, jeszcze dawno przed dadaizmem, napisał komedyjkę pt. *Ido*. Bohater jej, uczony Kunda, z nadmiaru uczoności postanawia zostać dzieckiem, każe sobie przygotować kołyskę, lalki, pypkę, własna żona ma go kołysać — aż dowiaduje się o sztucznych językach: esperanto i ido, i przechodzi do nauki tych języków jako do jeszcze większego dzieciństwa.

Co Kuczkowski przeczuł, to Winawer szczęśliwą ręką na scenie postawił, a niżej podpisany ujął w należne perspektywy.

## Dwa jubileusze

[174] Jubileusz aktora, święcony na scenie, nasuwa myśl o analogiach między sceną rzeczywistą a tzw. sceną życia. Ludzie zwykle wypierają się gry w życiu jak grzechu, ponieważ wiedzą tylko, że pozór kłamie prawdę, a nie, że pozór także stwarza prawdę. Każdy człowiek jest, przynajmniej rudymenarnie, poetą i aktorem. Umoralniający wpływ sztuki polega między innymi na wzbogaceniu gestów zewnętrznych i wewnętrznych człowieka, ilość i jakość tych gestów świadczy o kulturze. Człowiek jest istotą dramatyczną i powinien się pogłębiać dramatycznie. Między sztuką dramatyczną i aktorską narodu a napięciem jego życia wewnętrznego zachodzą tajne związki. Podjąłbym się wykazać, że nasza przeważnie epicka kultura literacka jest i symptomem, i po części przyczyną społecznej bierności.

\* \* \*

Jubileusz Józefa Kotarbińskiego w Teatrze Rozmaitości budzi we mnie dawne wspomnienia. W latach 90-tych widziałem go we Lwowie w kilku rolach. Wielkie wrażenie wywarł wtedy na mnie jego Hamlet. Znajdowałem się wówczas w usposobieniu takim, że wszystko, co można było kochać, podziwiać, wywoływało we mnie niechęć, wstręt, podejrzenie, tak bardzo było mi zohydzone, oślinione przez plugawy, obleśny zachwyty pewnej kategorii ludzi, której chętnie oddawałem monopol na jasne strony życia, sobie zostawiając jego półkulę ciemną, lecz za to przez nikogo nie nawiedzaną. Otóż w akcie V *Hamleta* jest scena, w której Laertes wskakuje w grób siostry i patetycznie woła, żeby go razem z nią zagrzebano, aż urośnie kurhan tak wysoki jak Olimp. Wtedy występuje Hamlet, pyta: Co to za człowiek, którego boleść brzmi z taką przesadą? — również wskakuje w grób, pasuje się z Laertesem, aby ukazać blagiera, i woła:

I ja kochałem Ofelię,  
Tysiące braci z całą swą miłością  
Nie mogło memu wyrównać uczuciu.

Te słowa padły na mnie jak objawienie, dowiedziałem się z nich, że „i ja kochałem Ofelię” — odżyło we mnie prawo do posiadania także, choć po swojemu, tego, co inni mieli tak łatwo. Żywiłem też wdzięczność, nawet pietyzm dla aktora, który umiał wybuch tego wyznania wpieryć jako taki właśnie kontrast, a potem wyrazić. Pamiętam również szaloną wesołość tego Hamleta po scenie, w której zdemaskował zbrodnię króla, pamiętam i inne akcenta jego ironii i wyższości. U tych Hamletów polskich, których później widziałem, te akcenty były zamazane albo ich wcale nie było. Nic nie ginie tak łatwo, jak wzór aktorski, choć

na przechowanie go powinna przecież istnieć tzw. żywa tradycja wśród rzeszy aktorskiej, tradycja, która by nakazywała: poniżej tego wzoru już zejść nie wolno, można grać lepiej lub inaczej, lecz już nie gorzej.

Jubileusz Kotarbińskiego był dobrze zaaranżowany. W dobie największej potęgi piastowców wybrano do zagrania Calderonowego *Sędziego z Zalamei*, tego pierwszego piastowca hiszpańskiego. Grał go sam jubilat i możliwość grania w wolnej Polsce tej zakazanej niegdyś sztuki, możliwość wskazania na potęgę piastową jako na ziszczenie dawnych marzeń — wydawały mu się zapewne wyjątkowo szczęśliwym tłem swego jubileuszu. Odpowiadając na przemówienia gratulacyjne, jubilat głosem gromkim, nie załamującym się mimo [176] wzruszenia — jako aktor umie panować nad sobą, co niektórych rozczarowywało — sławił państwo, wojsko i tego chłopca, który „jest potęgą i basta”... Gdyby to było przed dwoma laty! Ale dziś z niefortunnego zresztą zawsze cytatu wylazł sekret owego staropolskiego, beztroskliwego „i basta” (jeden z moich znajomych, który lubił łatwe rozstrzygnięcia, mawiał: „i spokój, szlus”). „I basta” — to jest to, co się teraz dzieje, a co mogłoby być tematem dla jakiego nowego polskiego Calderona.

\* \* \*

Językoznawcy znają język, lecz nie umieją się nim posługiwać. Jubileusz, który urządzili Baudouinowi de Courtenay, miał wszystkie znamiona doskonałej szablonowości. „Doczekaliśmy się wreszcie dnia...” — mówił jeden z nich, nie czując nawet komizmu tych słów. Duch Boya, autora znanego utworu o jubileuszu, śmiał się gdzieś w kącie. Sympatyzująca z jubilatem publiczność kwitowała każdą mowę obo-

wiązkowymi oklaskami. Tylko jedna krakowska Akademia Umiejętności podniosła także społeczną działalność jubilata. On stał przed każdym z „tykających” go mówców jak student przed profesorem, wysłuchiwał historii swoich zasług — może w myśli on właśnie egzaminował, czy dobrze jest opowiedziana, może rozważał, ile w niej jest luk i że nie ma w niej tego, co może dla niego było najważniejsze i najboleśniejse...

A potem on sam zabrał głos, a rozweselony duch Boya skonfundował się i rozpląnął w kącie sali. Mechanizm jubileuszowy zazgrzytał nieprzyjemnie, niespodzianie, lecz ciekawie. Jubilat nie radował się, lecz skarżył. Gorycz biła z jego słów... W Polsce mówi się na takie objawy: śledziennik, zgorzkniały starzec... Bo w Polsce bardzo się nie lubi, gdy kto psuje kochajmysi [177] nastroj. Ten człowiek nawet w obchodzie swojego jubileuszu widział jakieś marnotrawstwo czy rozrzutność, powiedział, że nie podejrzewa szlachetnych intencji tych, którzy mu jubileusz urządzili! Potępił całą swoją działalność społeczną jako wtrącanie się do nie swoich rzeczy — żał mu było każdej chwili, której nie poświęcił nauce.

(Pamiętamy: pisał niegdyś o fałszywej fasji, bo „nie rozumiał”, że Polak składa fałszywą fasję z czystego patriotyzmu, aby oszukać zaborców. Jemu się zdawało, że to jest zło bezwzględne, które wypacza cały psychiczny stosunek społeczeństwa do rządu w ogóle na całą przyszłość. Dziś czy mamy prawdziwe fasje? Czy „fałszywa fasja” nie była i nie jest symbolem samobójczego sabotażu, jaki naród uprawia na samym sobie?)

Mówił o tym, że uważano go za wroga Polski, i przyznał się, że nim pozostał, bo... bo nie może „przyklaskiwać temu, co widzi dookoła, życiu utracuszów, ludzi, co jakby o jutrze nie myśleli, nie może się zgodzić na ideologię, że trzeba jak najwięcej ludz-

kiego szczęścia poświęcać ku chwale ambitników, megalomanów i błaznów z cyrku wszechświatowego”. Nie może się zgodzić na to, że Polska czyha na cudze dobro, gdy chce krzywdzić innych, urządza Jabłonny — wtedy on przestaje być Polakiem...

Człowiek, który na schyłku życia zamiast pogodzić się z światem, zamiast w swojej duszy pracą kojącej myśli zaokrąglić kanty i szczyrby zadane mu przez życie, pojąć je jako „konieczne”, zamiast się wznieść ponad „osobiste” doświadczenia jak filozof — wynosi na widok publiczny swój żal, ma tę śmiałość...

Toteż nikt z obecnych nie miał na to nic do powiedzenia, nikt nic nie zaimprovizował, nie pocieszył „starego dziwaka”...

To jest człowiek prawdziwie dramatyczny, który odkrył tylko część swojego dramatu. Człowiek odważny, który nie ugnie się nawet pod jarzmem jubileuszu.



Maeterlincka *Sól życia i Burmistrz Stylmondu*  
w Teatrze Rozmaitości

[przekład Bolesława Górczyńskiego,  
premiera 28 VI 1921]

To jest szczególne w tych obu sztukach pisanych [179] przeciw Niemcom, że pokazuje się w nich wpływ poezji niemieckiej, zwłaszcza Schillera. *Sól życia* przypomina balladę tego poety o dwóch przyjaciółach, z których jeden zostaje u tyrańca jako zakładnik, a drugi, załatwiwszy interes, wraca mimo przeszkód, aby wyzwolić przyjaciela. *Burmistrz* patosem przypomina tragedie Schillera, nawet Körnera, znać jednak staranie, aby ten patriotyczny, uświetniający patos zredukować do rozmiarów ludzkich, nawet arcyłudzkich, i to było głównym artystycznym zadaniem autora w tej sztuce. Burmistrz nie wyrwa się z poświęceniem swego życia jak Filip z Konopi, chce się ratować, próbuje wszelkich godziwych sposobów, jest więcej ofiarą niż bohaterem. Najpiękniejszym momentem sztuki jest ten, gdy burmistrz i jego ogrodnik Klaus — ci obaj, między którymi rozgrywa się właściwy dramat poświęcenia — zbaczą w rozmowę o różach ogrodowych, z którymi jutro trzeba będzie to a to przedsięwziąć. Jutro! Tu burmistrz spostrzega się, że jutro żyć już nie będzie, przerywa nieaktualną rozmowę o różach i wraca do narzuconej mu tragedii.

Natomiast dodatkowe poświęcenie się zięcia i córki burmistrza są już niepotrzebne, męczące, naciągane. Choćby nawet były kopiowane z rzeczywistości, to jednak prawda ma inne formy. Ten zgiełk poświęceń nie potęguje wrażenia, lecz pomniejsza. Miała to być grupa Laokoona, opasana przez niemieckiego węża, i dlatego właśnie zięć burmistrza belgijskiego musiał być Niemcem — w końcu jednak pokazuje się, że szło tylko o jeszcze jedno skompromitowanie Niemców: żeby kapitan mógł chęłpić się, że on sam raczył objąć komendę nad plutonem rozstrzelającym.

[180] W *Burmistrzu* poruszony jest ubocznie pewien ciekawy problem etyczny, lecz rozstrzygnięty powierzchownie. Zięć burmistrza namawia go, by korzystał z poświęcenia się starego Klausa, ponieważ życie jego, burmistrza, jest ważniejsze od życia starca, które się już nikomu na nic nie przyda. Burmistrz odrzuca tę radę, autor zaś stawia sprawę tak, jakby propozycja Niemca była wyrafinowaną podłością, a postąpienie burmistrza aktem nieomyślnej moralności. Czy jednak naprawdę rzecz ta jest tak prosta? Czy to jest jedyne rozwiązanie? Jeżeli nikomu nie wolno przyjmować cudzych poświęceń, to i poświęcenia się nie miałyby już sensu. Kto by się za kogo poświęcił, naraziłby się na zarzut natręctwa, sprawiłby mu przykrość na całe życie. Przenieśmy ten sam problemat moralny w inną sytuację. Mamy z jednej strony inżyniera, który jest bliskim bardzo ważnego wynalazku, z drugiej mechanika, który ma niebawem i tak umrzeć, i już nie ma nic do stracenia. Inżynier zagrożony jest niebezpieczeństwem, z którego może go wyratować poświęcenie się suchotnika — czy wolno mu przyjąć tę ofiarę? Gdy jej nie przyjmie, postąpi w każdym razie poprawnie, szlachetnie, nikt nie będzie miał mu nic do zarzucenia; ale czy tak postępuje człowiek silny, człowiek, który

ma odwagę obciążyć nawet własne sumienie, byle dojść do swego dzieła? Oczywiście, gdyby byle nicpoń dla swoich egoistycznych celów, pokrytych np. względami patriotycznymi, zechciał nie tylko przyjmować ofiary, lecz nawet je stwarzać (bo i do tego prowadziłyby konsekwencje raz przyjętego rozstrzygnięcia), to nadużyciom końca by nie było, mielibyśmy tyle przymusowych i dobrowolnych ofiar i poświęceń, co podczas wojny, kiedy jedni ludzie ofiarowywali drugich, zwracając oczyma pobożnie ku niebu. Ale jeżeli tu nie tkwi problemat moralny, to ich w ogóle nie ma.

Sztuka jest albo przetłumaczona marnie przez p. Górczyńskiego, albo aktorzy przekręcają tekst przekładu. Wynotowałem sobie tylko kilka lapsusów: „Wojna się zupełnie odmieniła”. „Co rozumiesz pod tą złą wolą?”. „Najmniejsza próba ucieczki będzie karana z całą bezwzględnością”. „Zdradzieckie zachowanie się ludności w stosunku do wojska”. „Armia niemiecka jest najlepiej dyscyplinowana na śmierć”. „Jeżeli jeden taki czyn będzie popełniony”. „Chociaż postąpię z całą sprawiedliwością przeciwko sprawie, zatrzymuję go jako takiego”; „burmistrz był tam przyjmowany wyróżniająco”; „mój rodzony zięć”. Niech pan tłumacz kupi sobie *Wykaz błędów językowych* Krasnowolskiego lub Kryńskiego, aby wiedział, jak pisać. Można być świetnym stylistą i poetą (Brzozowski), a pisać językiem bardzo niechlujnym, jest to sprawa raczej porządku niż stylu.

[Teatr Polski: *Lenin. — Piękna Helena*,  
albo o zmienności powodów toczącej się wojny,  
dwie jednoaktówki Wacława Grubińskiego,  
reżyseria autora,  
nowe dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 4 XI 1921]

[182] W Teatrze Polskim w Warszawie wystawiono dwie jednoaktowe komedie Wacława Grubińskiego, *Lenin* i *Piękna Helena*. *Lenin* jest bez wątpienia śmiałą próbą tego autora, by współczesne życie polityczne ująć artystycznie, tak jak to dotychczas poeci robili z dawno minionym i już zamkniętym życiem historycznym. Znać starania autora o to, aby postacie pomimo ich szkicowości rysować w konturach monumentalnych, wkładać im w usta poza tym, co się do bieżącej akcji odnosi, także powiedzenia lapidarne i charakterystyczne, takie, o których się mówi, że zawierają w sobie całego człowieka. To mu się też po większej części udało. Bardzo szczęśliwym jest również pomysł wprowadzenia ostatniego cara na scenę jako sekretarza Lenina — bez tego konceptu nie byłoby zapewne tej sztuki, daje on autorowi sposobność do dialektycznych porównań caratu leninowskiego z caratem Mikołaja.

Choć w istocie próby leży już to, że jest ona pobieżną, co uwydatnia się zwłaszcza w wybraniu pierwszej lepszej akcji na ośrodek, w którym zgrupowane są charaktery, jednak z drugiej strony musi się

przyznać, że sztuka wystercza wysoko ponad poziom kabaretowy ani nie pochlebia zbytńo faryzeuszostwu patriotycznemu. Owszem, autor po swojemu stara się być nawet obiektywnym, po swojemu pogłębia Lenina i idzie w tym kierunku nawet tak daleko, że sięga do swoich rezerw i wyposaża go swoją własną ideologią życiową. Jest to zupełnie naturalne, bo nikt nie może wyskoczyć poza siebie, i pisarz, chcący wnikać w duszę swego bohatera, nie może tego robić inaczej, jak szukając w nim podobieństwa do siebie.

Szedł więc autor, jak to się mówi, „na całego” i to mu się chwali. Zrobił wiele tyrad, czym ściaęnął na siebie małoduszne zarzuty sensata teatralnego, p. Pieńkowskiego, który dawno jeszcze w podręcznikach czytał, że tyrady pętają akcję itp. Lecz właśnie tu odslania się jakoś rezerw p. Grubińskiego. Przywódcy komunizmu rosyjskiego nie są przecież ludźmi z *Kochanków*. Przypominam sobie, jak Brzozowski swego czasu piorunował na sztukę K. Srokowskiego *Bohaterowie*, w której różne szczegóły były zaczerpnięte z życia bohaterów podziemnej Rosji; w której np. Kibalczyk został przeinaczony. Zarzucał, że autor nie zna ducha rosyjskiego ani duszy rewolucjonisty. Ja nie chciałbym stawiać przed rzeczywistość takiego tabu ani czynić jej przedmiotem monopolu. Wolno p. Grubińskiemu zatrudnić byłego cara w kancelarii Lenina, bo to jest wewnętrznie prawdziwe, bo w kancelariach bolszewickich jest pełno urzędników dawnego caratu. Lecz ciekawym, czy autor zna pisma Lenina, Łunaczarskiego? P. Grubińskiemu treść rewolucji społecznych jest najzupełniej obojętną, on lubi tylko walkę dla walki i to wkłada w usta Leninowi. („Wolność jest tylko w walce, poza walką nie ma wolności. Gdzie się kończy walka, kończy się wolność”). Atoli rzeczywisty Lenin z pewnością nie traktuje swej działalności ani tak estetycznie,

ani tak sportowo. Lenin chce dopiąć jakichś celów, dąży do tego sposobami gorszymi lub lepszymi, błądzi w celach, błądzi w środkach, lecz nie błądzi dla błędu ani nie walczy dla samej walki. Człowieka czynu i walki właśnie cechuje to, że idzie mu o cel, a nie o środek. Gdyby niedojrzały orzech spadł mu pod nogi wskutek silnego wiatru, który mu oszczędził wysiłku trzęsienia drzewem, człowiek czynu wcale by się o to nie pogniewał, nie dąsałby się. „Co mi po takim jabłku, które mam za darmo, nie zjem go, ja kocham tylko swój własny wysiłek” itp. Mógł Bernstein w głównym swym dziele powiedzieć: „Cel jest niczym, ruch jest wszystkim”, bo w ten paradoksalny sposób chciał wyrazić i racjonalność tego materiału, w którym socjalizmowi [184] przychodzi drążyć tunele; zresztą zaś cała krytyka Bernsteina dowodziła, jak dalece szło mu o rzecz samą, nie o drogę. Mógł Lessing powiedzieć niegdyś podobny aforyzm; zdarzyło się to zapewne w chwili odpoczynku, w chwili gdy wychodząc niejako z siebie, patrzył na swój rozmach — lecz nie śniło mu się zastygać w tym geście, dążył od jednego celu do drugiego, bo jego życie było pełne treści i chęci.

Wybrałem tu na przykład tylko jedno z powiedzeń Leninowskich. Zarzuciłby mi kto: nie można przecież za Lenina, za figurę fikcyjną, pociągać do odpowiedzialności jej autora. Na to odpowiem: Czytywałem jakiś czas recenzje p. Grubińskiego i z tych recenzji, zwłaszcza o *Koriolanie* Szekspira, wymiarkowałem, że poglądy jego są właśnie z tego samego gatunku, co enuncjacje jego Lenina. Nie mam pod ręką recenzji, lecz z niej mógłbym nawet zacytować bardzo podobne wynurzenia. Zresztą nie trzeba szukać tak daleko. Wszak i w przemowie Sadoula jest takie same błędne koło: „Wyście przestali być rewolucją, ponieważ staliście się władzą! Wyście byli rewolucją! Gdy rewolucja

zdobywa władzę, w tej samej chwili przestaje być rewolucją!... Rewolucja nigdy nie mieszka w domu, rewolucja zawsze na ulicy! Już po tym jednym można poznać, że wy nie jesteście rewolucją! Lecz jeżeli jutro ten szlachetny tłum obejmie władzę, pojutrze przestanie być rewolucją” itd. Chodzi tu więc o rewolucję dla rewolucji. A chociaż Sadoul pojęty jest humorystycznie, w jego rozumowaniach powtarza się ulubiony problemat p. Grubińskiego. Wiara jego jest, że na świecie nie ma nic nowego i wszystko się powtarza, więc np. carat powraca w bolszewizmie. Te rzekome paradoksy historii najbardziej frapują p. Grubińskiego, wydają mu się nawet tragicznymi. Gdy jego Lenin zarzuca carowi, po co chce poprawiać życie, car ponuro odpowiada: „Jeżeli takie jest życie, czy warto żyć?” [185] Prawdziwy Lenin zaś właśnie pragnie poprawiać życie, fuszeruje, ale naprawdę o to mu chodzi. Życie zaś i historia stwarzają nawroty i powtórzenia tylko pozorne, dla tych, co się treścią nie interesują. Ich zachowanie się przypomina mi pewnego weterynarza, który po 15 latach niebytności w teatrze był na *Kochankach* i powiedział: Nic nowego, ja to u koni wciąż obserwuję.

Pomimo uniknięcia szowinizmu cały podkład myślowy *Lenina* jest jakiś dziennikarski, studencki. Np. tylko w salonach ubogiej duchem inteligencji i w kazaniach księży endeckich mogą jeszcze mieć miejsce rozprawy na temat, czy socjalizm wyklucza różnice indywidualne talentu lub charakteru między ludźmi, czy nie. Tylko tam opowiada się o tych strasznych niebezpieczeństwach kulturalnych, jakie niby to w postaci zniwelowania i zmechanizowania wszystkiego niesie z sobą socjalizm — hu! hu! brr! I p. Grubiński myśli, że jest Bóg wie jak wielkim satyrykiem, gdy wkłada strejkującemu Sadoulowi w usta słowa:

„Żądamy różnic indywidualnych, czyli wolności w zakresie nierówności! Czyli że wolno mieć talent, wolno mieć wielki charakter, wolno mieć potężną inteligencję i nikt za to nie będzie karany! Odtąd ma być tak samo wolno urodzić się genialnym, jak dotąd było wolno rodzić się kretynem!”

W gruncie rzeczy i socjalizm, i bolszewizm jest p. Grubińskiemu obojętny — a należy zwrócić uwagę, że jego satyra na bolszewizm właściwie jest tak samo skierowana przeciw socjalizmowi. W Leninie zajmuje go głównie zimna krew, trzeźwość, instynkty dżingischańskie, cynizm. To wszystko jest może w Leninie, lecz nie jest u niego istotne, tak jak prawdziwy Napoleon niewiele ma wspólnego z pseudogenialnymi gestami aktorów, którzy grają jego rolę w *Madame Sans-Gêne*.

*Piękna Helena* oparta jest na dowcipie może za wątlym, żeby z niego wysnuwać aż całą komedię, choćby jednoaktową. Tu już mamy poziom kabaretowy, ale więcej jest w tej sztuce poezji niż wesołości. Nieznośnym i pretensjonalnym jest jej zez w stronę prawdziwej wojny. Po co się ludzie biją — zdaje się on mówić — wszystko dałoby się tak ostrożnie i zgodliwie załatwić. Wyraża się w tym taka sama historiozofia jak ta, która mówi, że dzieje byłyby poszły innym torem, gdyby nos Kleopatry był o połowę krótszy. O tyle jest więc sztuka nieznośną, o ile chciała być także aktualną. Za to suwerenność, z jaką autor poczyna sobie z mitem, wywiera miłe wrażenie; jest w niej taki sam przedni smak, jak w bajkach Lemańskiego, dementujących z nowoczesnego stanowiska stare wersje bajkowe.



Spiritus flat ubi vult et quomodo vult  
Z powodu zjechania sztuki Z. Kaweckiego  
*Balwierz zakochany*  
przez PT Tabutyecznych Recenzentów  
kilka rozpraw w jednej

Gdy się stał „cud nad Wisłą”, znaleźli się wnet ludzie, [187]  
którzy zasługę zwycięstwa przypisywali złośliwie i za-  
wistnie nie wodzowi polskiemu, lecz Francuzom. Po-  
pełniono wtedy wiele niedyskrecji i sprawa była przy-  
kra, bo semper aliquid haeret. Coś podobnego stało się  
po wystawieniu *Balwierza zakochanego* w Reducie.  
Recenzenci, zamiast cieszyć się z doskonałego jak na  
warunki polskie przedstawienia, odważali zasługi i na  
szali autora nie zostało się prawie nic, całe uznanie  
zabrał dla siebie p. Osterwa, w którym Warszawa jest  
zakochana. W tych recenzentach nie ma nawet krzty  
poczucia solidarności zawodowej, żeby człowieka ze  
swego fachu jednak nie poniżyć na rzecz człowieka  
z teatru. Wprawdzie wielu z nich zastanawiało się nad  
niebezpieczną przewagą teatru nad poezją, jaka się  
uwydatniła w sposobie wystawienia *Balwierza*, lecz  
uspokojono się tym, że *Balwierz* to nie jest poezja. Oto  
stary zwyczaj recenzentów, by w razie powodzenia  
szukać zasługi przede wszystkim w grze aktorów lub  
w reżyserii. Tylko p. Dąbrowski w „Rzeczypospolitej”  
lojalnie uznał, że jeśli mogła być dobra robota reżyser-

ska, to właśnie dzięki temu, że autor dał dogodnie dla niej rusztowanie. Inni woleli upajać się łatwym kontrastem: taka zła sztuka, a tak dobrze wystawiona! — i albo ubolewali nad straconymi trudami (czego chyba sam p. Osterwa nie czyni), albo nawet wpadali na koncept, że dobra reżyseria właśnie odsłania nicość sztuki (zwykle się mówiło, że właśnie błaha sztuka dobrze się nadaje do grania i wystawiania; kombinacji gadaniowych jest tu dosyć).

[188] Nie ma u nas „antykrytyki”. Zresztą autorom trudno zapewniać, że są poetami, gdy im kto odmawia tej nazwy, podobnie jak kobieta nie może mówić sama o sobie, że jest piękna. Z tej bezstronności autora korzystają krytycy. W czambuł odmówiono Kaweckiemu zdolności poetyckich. Zamiast merytorycznego rozbioru, zamiast stwierdzenia, że tej poezji jest mniej albo więcej, przeważna część recenzentów orzekła arogancko: „Kawecki nie jest poetą” — jak gdyby zadaniem recenzji była ocena wartości duszy i umysłu Kaweckiego, a nie określenie tego, co daje sama sztuka. Zachowują się oni zawsze jak sensale w banku zastawniczym, mający próbować, czy złoto lub srebro jest szczerze, czy nie. Albo jakby szło o kupienie konia na jarmarku; przyszedł Maciek i mówi: „To nie koń, to osioł”. Albo jakby Kawecki miał kandydować z kurii poetów, a oni, wyborcy, pytali go o przynależność.

Tu potrącamy o kwestię zasadniczą. Poezję w człowieku pojmuje się u nas mistycznie, nie psychologicznie; pojmuje się ją jako *qualitas occulta*, daną tylko wyjątkom, zamiast żeby wychodzić z tego przecież pewnika, że władze umysłowe u wszystkich są gatunkowo te same, a tylko stopnie ich natężenia lub sposoby ich charakterologiczne ustosunkowania się do siebie mogą być różnorakie. Poetą rudymmentarnym jest

każdy człowiek i życie codzienne jest na każdym kroku pełne elementów poetyckich. Mówi się np. o pewnym dramaturgu polskim mającym duże powodzenie, że jest „wyprany z poezji”, że to tylko rzemieślnik — ja zaś sądzę, że już nawet aby opanować rzemiosło, trzeba być poetą.

Atoli takie przesadne i ekskluzywne pojmowanie poetyckości w człowieku stoi w związku z powszechną u nas skłonnością do tabuizowania wszystkiego, co można; pisarze robią na tym podwójny interes:

1) jest wygodnie, gdy się od razu z czegoś zrobi tajemnicę, cud, bo to uwalnia od badania, dowodzenia i określania (sławne polskie: „i basta!”);

2) łatwo jest przy tym przybrać taką minę, jakby się samemu było udziałowcem owego tabu albo przynajmniej jakby się z nim żyło za pan brat: nie jest może sam bogiem, ale za to jego arcykapłanem. [189]

Takie tabuizowanie (legendyzowanie) odgrywa także znaczną rolę w polskim życiu politycznym, lecz główną jego domeną jest literatura. W danym wypadku popełniano jeszcze tę sprzeczność, że odmawiając Kaweckiemu daru poetyckiego, przypominano sobie bez protestu, że był autorem realistycznym. A więc realista czy naturalista dawnego autoramentu już nie jest poetą? Oto jest wpływ doktryny ekspresjonistycznej na krytyków.

Podobne tabu zrobiono i z dramaturgii. Miałem sposobność pisać już raz o tym w „Skamandrze” (nr 4), w artykule o *Południcy* Staffa. Tabuicy wyobrażają sobie, że Pan Bóg, stwarzając ludzi, ma przed sobą na warsztacie czopki z napisami: talent dramatyczny, talent liryczny, filmowy (co takowy robił przed wynalezieniem kina?), i wkręca je w mózgi, albo że Pan Bóg dużą szuflą raz po raz zaczerpnie w beczkach

z napisem: „rozum”, „uczucie”, lecz, ach, niestety, te dary rozdziela tak nierówno<sup>1</sup>.

Jak bardzo ta metoda sprzyja wybrykom arbitralności, przykładem jest krytyka p. Horzycy w „Kurierze Polskim”, gdzie o *Balwierz* pisze: „Krótko mówiąc, pod względem dramatycznym jest to nic, nic, po trzykroć nic”. Lecz choćby razem z p. Horzycą jeszcze dziesięciu skamandrytów stanęło i palcami, zamaczanymi nawet w autentycznym Skamandrze, przysięgało, że to nic, nie zwalnia to krytyka od obowiązku dowodu. Co prawda p. Horzycy powołuje się na vox populi — może dlatego, że jest populistą? Lecz czyż w sprawach sztuki może decydować plebiscyt? Dotychczas tylko na konkursach poetyckich urządzanych w „Polonii”.

[190] Treść *Balwierza* jedni nazwali błahą (p. Orlicz w „Czasie”), drudzy — „bajeczką niezbyt oryginalną w pomyśle” (p. j. m. b. w „Robotniku”), inni powiedzieli o niej: „pomysł naprawdę godny poety” („Kurier Warszawski”). Ta niezgoda między krytykami pochodzi z szczególnej właściwości tematu: do połowy toczy się po ziemi jak aeroplan rozpoczynający lot, potem się od niej odrywa i koła już się nie obracają. Więc jedni, patrząc jeszcze na ziemię, uważają, że aeroplan się pomylił, bo co to za wehikuł, który nie trzyma się ziemi („Robotnik” uważa za rzecz główną porywanie panienki, motyw istotnie nienowowy, i ubolewa, że autor nie dał raczej dramatu Tytusa); drudzy traktują to oderwanie się od ziemi jako coś niepotrzebnego, dodatkowego — to wynika np. z lekceważącego streszczenia sztuki, które p. Orlicz daje w „Czasie”; trzeci uważają, że od połowy sztuka w ogóle już nic

---

<sup>1</sup> Oczywiście wiadomo mi, że takie podziały mają znaczną wartość skrótową i heurystyczną; zwracam się przeciw nadużywaniu ich aż do dosłowności.

nie jest warta — „bańka mydlana pękła w środku przedstawienia i ogląda się już tylko smutne i nieciekawe mydliny” (p. Pieńkowski w „Gazecie Warszawskiej”); przeważna zaś część, patrząc z dołu na latający aeroplan, pieni się i woła: to fałsz, to błaga, on nie lata, on tylko się jakoś unosi, uwiązany tam na sznurkach (p. Rabski w „Kurierze Warszawskim”, p. Zagórski w „Świecie”), a zresztą zaraz kark skręci (p. Breiter w „Narodzie”).

Rzecz ma się tak. Zmieńmy w powyższym porównaniu aeroplan na kwiat. Rozkwita kwiat miłości, lecz zamiast przemieniać się w owoc odrywa się i ulatuje w niebo. Idzie tu istotnie o uchwycenie sprawy tajemniczej, może niemożliwej, jednorazowej, takiej, o której się mówi „godzina cudu” — a tylko do takich warto [191] się brać poecie. Muszę wyznać, że mam do tego tematu specjalny sentyment, ponieważ niegdyś chciałem sam pisać dramat pt. *Ślub*: nieuświadomiona pod względem płciowym dziewczyna wynaturza sobie pojęcie miłości do takiej wyżyny, że po ślubie następuje katastrofa. Z tej samej dziedziny jest śliczna powieść Zoli, *Marzenie*. Wspomnę jeszcze o wierszu Heinego *Azra* — poeta imaginuje tu cały szczepek ludzi, „którzy umierają, gdy kochają”.

Merytoryczna krytyka tematu *Balwierza* powinna by iść w tym kierunku: Czy miłość w ten sposób hipostazowana jest jeszcze miłością? Zwłaszcza gdy już zupełnie zapomina o partnerze? Tylko w tym miejscu zasadzony nabój krytyczny mógłby podziałać dynamicznie; reszta to małoduszne spory o technikę lub dociekania grafologiczne. Lecz mówi się przecież i są pieśni o tym: „gdy ja cię kocham, to co to ciebie obchodzi?”, a Marzenka w *Sprzedanej narzeczonej*, zdradzona przez kochanka, śpiewa: „Samotna zostać chcę i z mą miłością żyć”. A więc zarodek takiej

potrzeby czy takiego stanu (hipostazowanej miłości) mamy już w życiu zwykłym, *Balwierz* chce go przesa-  
dzić w atmosferę, w której by pod wpływem wielkiego  
gorąca czy ciśnienia rozwinął się i dojrzał, aby się  
pokazało, czym jest. *Balwierz* szuka więc — tu zaczer-  
pnę ze słownictwa p. Breitera — metafory, która  
oczywiście nie może się rozegrać w świecie rzeczywi-  
stym, lecz urojonym (nie: fantastycznym).

Ale to nie wszystko. Chcąc apoteozować moment  
miłosnej ekstazy, autor musiał zarazem zatrzymać go  
w miejscu — wbrew prawdzie psychologicznej, we-  
dług której w duszy „panta rei”. A więc nie tylko  
„chwile rozszerzyć, rozdzielić”, lecz także powiedzieć do  
niej z *Faustem*: „Verbleibe doch, du bist so schön!”  
[192] Zadanie staje się wprost metafizyczne, czas musi przy-  
brać jeszcze drugi wymiar, stać się miejscem. Albo  
proszę sobie wyobrazić, że przedmiot, który dążył po  
pewnej zwyczajnej linii, nagle wskutek pojawienia się  
nowej gwiazdy zostaje wytrącony z tej drogi i zaczyna  
odtąd biec po nowej linii, prostopadłej do tamtej...

„Pomysł godny poety” — powiedział p. Rabski.  
Ale jeżeli p. Rabski wie o tym, to tylko dzięki Kawec-  
kiemu. Więc jednak coś autor zrobił. „Coś mu się  
marzyło, żeby w wieży szaleńców wyśpiewać szczęście  
obłąkane” (p. Rabski). „W teatrze myśl musi wyrastać  
z drzewa świadomości dobrego lub (sic!) złego, ale  
pogoń za myślą, uganianie się za jej cieniem... pozo-  
stanie zawsze zawieszaniem się nad próżnią, karko-  
łomną sztuką linoskoczka, której przygląda-  
my się z zapartym oddechem (moje podkreś-  
lenie), aby za chwilę o niej zapomnieć” (p. Breiter).  
W tego rodzaju enuncjacjach, których by można więcej  
przytoczyć, zdradza się pewne zakłopotanie krytyków:  
odnieśli oni jakieś wrażenie, lecz wzdrygają się przed  
konsekwencjami przyznania tego, bo wtedy p. Rabski

musiałby powiedzieć, że Kawecki dorównał może Szekspirowi („Trzeba być Szekspirem, aby z obłądu wyczarować poezję”), a p. Breiter — że Kawecki zabląkał się w strefę, w której już usadowił się Strindberg, i że jego *Balwierz* „wprowadza na scenę elementy rewolucyjne” — więc obaj wołają: „Quod licet Jovi, wara Zygmusiowi!”

Jest to stałym objawem, że krytykom w samą porę przypominają się analogie, którym krytykowany autor nie może sprostać. Niedawno pewien warszawski doradca dramaturgiczny, odrzucając sztukę Grabińskiego *Zaduszek*, napisał mu „szczerze”: „Na to, aby to napisać, trzeba być Claudelem (*L'Arbre*), na tamto zaś trzeba być Strindbergiem (*Adwent*)”. Żaden z tych znawców nie umie wyprowadzić każdorazowo nowej miary z samego zadania, jakie sobie obrał ten lub ów twórca. Nie to jest złe, że im się tyle przypomina, że są tak czytani, lecz to jest złe, że czytanie, oswojenie się z dziełami najróżniejszych kalibrów i kierunków nie pouczyło ich dostatecznie o niespodziankowości poezji, o tym, że spiritus flat ubi vult et quomodo vult. [193]

Wiem, co Panowie macie w tej chwili na języku: pomysł — dobrze, ale wykonanie?! Pisałem już o tym w nrze 2 „Skamandra”. Każdy poeta ma tyle wykonania, ile ma pomysłu. Nasi krytycy nauczyli się od Niemców jednego słowa: „gestalten”, i szermują nim bez kontroli. Kto nie „kształtuje” (ładny wyraz!), jest rezonerem, retorykiem — „pociekła woda słów”, „atramentem ocieka jego zachwycenie miłosne”. Dobór potępień jest wszędzie ten sam, bo wszyscy chodzili do jednej szkoły. A jednak w Niemczech nie podtrzymuje się już tak kurczowo owego „gestalten”. K. Hiller mówi ironicznie o typie, który nazywa „Gestalterische”, i tak pisze: „Der poetische Flachkopf hat gar keine Idee und macht aus ihr schöne Literatur. Er hat

nichts zu sagen; also «gestaltet er» ( *Die Weisheit der Langenweile*, 1913). Przytaczam to tylko dla ostrzeżenia i zachwiania ufności w zbyt łatwą formułkę, samej kwestii tu nie roztrząsam.

[194] Należałoby pokazać, w jaki sposób miał Kawecki ucieleśnić swoją ideę. Krytyk nie jest sam obowiązany do natchnienia? Owszem, a czemuż wciąż paplecie o krytyce syntetycznej (która u Was wychodzi na to, że się opowiada cudzą rzecz „własnymi słowami”)? Ja uważam, że idea *Balwierz*a jest tego rodzaju, iż nie da się ominąć przybliżanie jej przenośniami i alegoriami. (Słyszę już syk: „Alegorie, alegorie — my uznajemy tylko symbol!” — Dobrze wydajecie lekcję). Te alegorie są same przez się piękne: grzebyk, który daje chwilę, co nie przemija; ów ustęp w książce Margaryty; mniej podoba mi się skomplikowana alegoria z jabłkami. P. Breiter wytyka takim scenom niejasność, mówi o „patosie zagmatwanych myśli”, o mgłę i sennych majaczeniach. Ja bym wytknął raczej za wielką jasność, wolalbym tu widzieć jeszcze większy wir, znamionujący walkę o wyrażenie tego, co jest w gruncie rzeczy niewyrażalne. Poza tym jednak uważam za zupełnie właściwe, że dramat Kaweckiego w tym punkcie staje się liryką i myśl wiruje naokoło siebie. „Dlaczego nie traktować tych filozofowań jako akompaniamentu słownego?” — pyta słusznie p. Dąbrowski.

Lecz uwypuklenie dramatyczne?

Dość łatwo jest napisać dramat starego typu: wziąć jedną, drugą, trzecią parę osób, poszczuć je na siebie lub rozkochać w sobie wzajemnie albo na krzyż, wywoływać napięcia, czy mu się uda, czy nie? czy on (ona) da mu w pysk, czy nie? zwycięży cnota czy grzech? Recepty na takie dramaty można znaleźć w podręcznikach dramaturgii, ach! — Umkehr, das Moment der letzten Spannung itp. Wyzbywszy się



wyższych „pretensji” poetyckich, można wtedy dostarczać towaru à la sławna *Kobieta, która zabiła*. To jest dramat społeczny, towarzyski, międzyludzki. Lecz poza tym istnieje i istniał zawsze dramat, który był instrumentem do wyrażania czy postaciowania pewnych „myśli” — znowu niebezpieczne słowo, niech więc będzie: myśli poetyckich, idei, wirów, chaosów. Trzeba by odrzucić całą dramaturgię Wyspiańskiego, gdyby się racji bytu takiego dramatu nie uznało, i wiele z zarzutów, które spotkały Kaweckiego, można równie dobrze zastosować do Wyspiańskiego.

*Balwierz* ma dwa silne momenty dramatyczne. Najprzód ta piękna scena, w której ona i on bawią się w Erosa i Psyche, potem w Merlina („literacka poezja!”). Dwa razy byłem na *Balwierz* i za każdym razem wywarła ta scena na mnie takie samo wrażenie: delikatnego, lecz niesamowitego żywiołu, w którym może zagrząść dusza. A druga scena to jest właśnie ta lecznicza, najwięcej wzdrgana przez krytyków, jakkolwiek tu właśnie jest to, co się nazywa „gestalten”. Sceny z wariatami są tylko znowu przybliżeniem, lecz scena lecznicza posuwa sprawę o krok naprzód, przynosi już nie słowo, lecz fakt, zdarzenie z dziedziny Niewyraźnego: fakt zatrzaśnięcia drzwi na zawsze. I tu tęsknota nasza zostaje w dziwny sposób zaspokojona — w sposób bolesny: ktoś zwyciężył czy coś zwyciężyło, pochłonęło ofiarę, lecz wszak tegośmy sami potajemnie chcieli, my sami spoczęliśmy na dnie. I nic mi nie przeszkadza we wrażeniu, że to jest scena szpitalna, że to jest obłąkanie, że to jest eksperyment leczniczy à la Freud (podobny widziałem w jednym z filmów Stuarta Webbsa).

Jeszcze jednej okoliczności nie doceniono. Mamy w tej scenie do czynienia z motywem powracającym, z powtórzeniem porwania, i wydawałoby się według

zdawkowej dramaturgii, przywiązującej taką wagę do „ekonomiki środków”, że to jest niepotrzebne, że to dwa grzyby w barszczu. Ja sądzę, że jednak w tym wypadku powtórzenie jest kapitalnym pomysłem, jak dobry rym, i znam tylko jedno dzieło w literaturze dramatycznej, w którym powrót tej samej sytuacji jest również wyzyskany na to, aby ukazać beznadziejność ratowanej sprawy: Hebbła *Heroda i Mariamnę*.

[196] Za przykładem p. Grubińskiego, który napisał całkowicie subtelną recenzję o *Balwierz*u, podniosę jeszcze jako plus na konto autora szczególne, chociaż nie dość wykończone, postawienie postaci Balwierza. Jego tragedią jest nie tylko, że Margarita go prześcignęła, lecz i to, że dodatkowo żyje on także tragedią Margarity, lecz już z całą świadomością: kochanek, pochylony wciąż nad morzem, w którym utonęła kochanka. — Nie wyliczam minusów sztuki nie tylko z polityki, bo i dlatego, że trzymam się zwykle maksymy Schopenhauera, żeby dzieła artystyczne oceniać według osiągniętych szczytów: według tego, co się w nich udało — i mniemam, że te szczyty pokazałem.

Innego rodzaju zasadnicza sprawa wyłania się z powodu tabuicznych zarzutów, że w *Balwierz*u działają nie żywi ludzie, lecz: marionetki, chińskie cienie, figury „papierowe” — „taniec majaków i majaczeń nigdy nie będzie teatrem” (p. Breiter). Zdawało mi się, że w epoce ekspresjonizmu przynajmniej z takimi zarzutami krytycy powinni być ostrożni, zwłaszcza ci, którzy przecież tak pogardliwie odzywają się o realistycznej przeszłości Kaweckiego. Ponieważ sprawę tę omówię na innym miejscu (w książce *Walka o treść*), wskażę tu tylko na rzecz p. Witkiewicza o dramacie, drukowaną w „Skamandrze”. P. Witkiewicz, który w pozytywnej części swojej teorii znacznie przeholował, ma jednak zupełną słuszność, gdy uprząta dawne

przesady o dramacie. Podzielałam zupełnie jego uwagę w nrze 10—13 „Skamandra” (s. 358), dotyczącą zarzutów p. Breitera stawianych ludziom Grabińskiego z *Willi nad morzem*. I mnie one także uderzyły, i upatrywałam nawet objaw bezładu programowego w tym, że w tym samym numerze, w którym się zamieszcza zarzut z tej beczki, drukuje się o kilka stronic dalej beczkę p. Witkiewicza. Sprawą żywych i papierowych ludzi zajmowałam się ja jeszcze w „Naszym Kraju” Pawlikowskiego (1906), następnie w rozprawie *Prolegomena do charakterologii* („Museion”, r. 1913, nr 8, str. 27—28), później w artykule *Przesady o dramacie* („Nowa Reforma”, r. 1917, nr 163). Z drugiej zacytowanej tu rozprawy przytoczę następujący ustęp:

[197]

„Jest powszechnie przyjęte mówić, że najważniejszym i najszczytniejszym zadaniem poety jest tworzyć charaktery. W swojej odpowiedzi dla niedawno rozpisanej ankiety «Świata» Sienkiewicz pisze: «Ponieważ myślę, że najwyższą sztuką i najgłębszym psychologicznym zadaniem pisania jest stworzenie żywego człowieka, który zostaje w pamięci ludzkiej jako typ, przeto staram się tworzyć postacie mające nie tylko ogólne, ale i indywidualne cechy życia i charakteru». Hebbel mówił o postaciach Szekspira, iż są tak żywe, że mogłyby wyjść z książki i żyć dalej w świecie rzeczywistym, że można je naokoło obejść (to zaiste czysty kubizm w poezji!), a o swoich własnych postaciach dramatycznych mówił, że zna je od dziecka. Widzimy tu skrajny wyraz tej teorii estetycznej, która pojmuje fikcję poetycką jako całość powstającą niejako według tych samych zasad embriologii, co człowiek rzeczywisty. Otóż duma twórcza może autorom podsuwać takie analogie z życiem wprost i ślepe uwielbienie może je powtarzać, lecz historia literatury zna tyle niespodzia-

nek twórczych, tyle figur urodzonych na innych planetach, których płuca nie mogłyby oddychać powietrzem ziemskiej rzeczywistości, że dziś na te sprawy należy zapatrywać się inaczej, ostrożniej. Nie ma więc sensu mówić pogardliwie o «postaciach papierowych», gdyż wszystkie postacie poetyckie są papierowe. Proszę sobie wyobrazić postacie Maeterlincka kreślone techniką szekspirowską — cały ich urok by się rozwiął. Można krytykować podstawy całej poezji Maeterlincka, ale trzeba mu przyznać prawo do własnych środków, nie zaś klasyfikować go po szkolarsku: nastrój — celująco, idea — zadowalająco, charakter — niedostatecznie. Fikcja poetycka ma punkt ciężkości wewnątrz dzieła, nie poza nim, zaś prawa objawiania się i działania postaci poetyckich są prawami innej kategorii niż rzeczywistość, prawami dotąd nie zbadanymi, z nich to płynie konsekwencja lub niekonsekwencja charakterów poetyckich (jedna i druga jest zarówno nienaturalna), one uzasadniają dopuszczalność osób fantastycznych lub karykaturalnych (nawet «szablonowych»). Wszak moment zgody z rzeczywistością nigdy nie tkwi w dziele samym, należy on i należeć powinien do życia poety, do jego czynności spostrzegawczej (apercepcji). I można sobie wyobrazić, że poeta, chłonący w siebie rzeczywistość w sposób jak najbardziej niesfałszowany i realistyczny, z zebranych w ten sposób elementów wysnuje poemat najfantastyczniejszy, najodleglejszy od rzeczywistości...»

To pisałem r. 1913 w rozprawie, która nie wywołała żadnego echa. Dziś nie mam w tym nic do zmienienia, choć — wiele do dodania.

Ale mój porachunek z krytykami jeszcze nie skończony. Nie dość na tym, że korzystając z trudności, które sobie autor sam postawił, z dziewiczości terenu, na który się zabłąkał — może to jest właśnie „na-

tchnienie”? — obeszli się z autorem tak jak chłopiec, który polując np. na gila, złapał innego a nie znanego mu ptaka i teraz irytuje się: co to za jakiś głupi gil! co mi z takiego gila! precz z nim! Ale ponadto korzystają jeszcze z wiadomości zebranych poza sztuką i każdą obracają przeciw autorowi w sposób tak samo brutalny. Więc jeden chwali się niedyskretnie, że sztukę Kaweckiego zna od 10(?) lat, inny mówi o mniejszym okresie czasu, ten zdradza sekret, że sztuka była z początku napisana realistycznie, że autor przerabiał ją przez 5(?) lat, ów daje do poznania, że p. Osterwa był tym geniuszem, który ją tak a tak przerobić kazał. Czy Panowie wyobrażają sobie, że Kaweckie przez 5 lat nic nie robił, tylko swoją sztukę przerabiał? A gdyby nawet tak było, godne by było tylko pochwały. Autor, który [199] w ten sposób dba o swoje dzieło, jest artystą. Znam sporo takich, co to chłapnie co nieco, napisze: koniec, machnie ręką i powie: niech już będzie! Gdzież się podziela rzymska zasada: *nonum prematur in annum*?

Lecz tabutyczny krytyk woła: Ależ to są poty, poty, on pracuje „w pocie czoła”, wszystko wychodzi mu spod pióra „wymęczone”, „wygniecione” — a gdzież rozmach, gdzie natchnienie? Taki jegomość, pracujący sam zaiste bez potu i bez czoła (bo bez głowy, on tylko — sercem!), nie ma pojęcia o natchnieniu, więc plecie o nim legendy. Natchnienie, prawi, to płomyk z nieba, w kształcie serca, spada nagle ni stąd, ni zowąd na ludzi zgoła niewinnych, a wtedy taki wstaje podczas obiadu, z uwięzionym jeszcze w przelyku kęsem zaczyna wierszami gadać, a potem siada i nie wie nawet, co się z nim działo. Jak zaś jest naprawdę? I owszem, natchnienie, intuicja jest nagłym, krótkim spięciem władz umysłowych, spada nagle, ale na grunt już poprzednio przygotowany przez intensywne zajmowanie się przedmiotem; czy zaś to przygotowanie od-

bywało się dawniej, w różnych odstępach czasu, przy stoliku, na spacerze lub w łóżku, czy bezpośrednio przed momentem natchnienia, więc według tego, czy „głos Boży” „przyszedł sam”, czy został sprowokowany, wymęczony, to wszystko jedno, to zależy od indywidualności i okoliczności, ale sposób wydobycia ognia jest obojętny. Każdy ma swoje sposoby i nałogi, jednemu pisze się dobrze na papierze białym, drugiemu na niebieskim, a Goethemu pisało się *Fausta* dobrze tylko wtedy, gdy to, co już napisał, było w ładnym zeszycie oprawione. I jakie różne sposoby! Nasi profesorzy w szkole mawiali: „najprzód pomyśl, potem napisz!” — i mniemali, że to się samo przez się rozumie; lecz zdaje mi się, że doświadczeni pisarze nie [200] trzymają się tej metody dobrej dla uczniów — zaczynają pisać, a myśli im „przychodzą”, i te niespodzianki, które pisarz sam sobie sprawia, są jednym ze źródeł jego radości twórczej. Ale jedynie ważne jest nie sposób, w jaki natchnienie przychodzi, spada, wybucha czy zostaje zgwałcone, lecz jego treść. Głupcowi przychodzą jego głupstwa z takim samym „poszumem skrzydeł” do głowy i tak samo go oszałamiają, jak geniusza jego genialności. Mogą też istnieć rzeczy genialne „wypocone” i bzdury narodzone z wytrysków najczystszej intuicji. No, ale w Polsce intuicja jest chorobą narodową.

A jak wyeksploatowano przeszłość realistyczną Kaweckiego! Oto jest tania bystrość recenzentów: gdy piszą o dramatach Żeromskiego odkrywają w nich pierwiastek epicki, w sztukach Winawera wywąchają felieton (a niektórzy Żyda), pisząc o *Balwierz*u nie mogli się wstrzymać od „wykrywania” w nim nałogów realistycznych. Taka konstrukcja sama się przecież prosiła... Fall Kaweki! Zamaskowany realista wdarł się nocą do przybytku Poezji, bez patentu, lecz czuwali

wierni stróże, jak aniołowie mieczem płomiennym swojej krytyki odpędzili go od wrót tego raj, aby mu się już nigdy nie zachciało, i zapchali go w dawną dziurę realistyczną. Pisze p. Zagórski: „Siła talentu Kaweckiego leży w podpatrywaniu życia i wyczuwaniu jego śmiesznych stron; idąc w dziedzinę poezji, odszedł od siebie...” A czyż dobra, nowa obserwacja nie jest właśnie rzeczą poety? Łatwo jest podchwytować kabaletowe i operetkowe strony życia, lecz by w nim ujrzyć coś rzeczywiście nowego, na to trzeba nie lada wyobraźni i intuicji (dowód: wcale słuszne niezadowolenie z *Dziejów salonu* Wroczyńskiego). Pp. Rabski i Breiter wpadli na — a raczej wpadli w koncept: wydedukować domniemane błędy *Balwierza* z realistycznej natury autora jako konieczne. Pierwszy za takie realistyczne [201] poślizgnięcie się na lodzie poezji uważa wprowadzenie eksperymentu leczniczego w ostatnim akcie; drugi — o ile można wyrozumieć — uważa, że zakapturzony realista zdradził się w ogóle przez wprowadzenie motywu obłąkania: „Organiczne skłonności autora zaciążyły nad jego koncepcją twórczą. Gdzie jest świat poezji i fantazji, który umieszczono w domu obłąkanych?... Obłąd zamknął wrota Pegazowi poezji...” A p. Rabski przypomina, że nawet u Szekspira obłąd Ofelii jest tylko epizodem. Lecz, proszę Panów, Don Quichot jest obłąkanym aż przez dwa grube tomy, co nie przeszkadza wcale, by był — użyję zwrotu p. Breitera — „metaforą symbolu duchowej walki”. P. Breiter tak się zakochał w swojej diagnozie, że ułożył sobie rodzaj dramatu, w którym jako Południca występuje realistyczna muza Kaweckiego i, zdradzona, na końcu mści się na niewiernym kochanku, podszeptując mu zgrabnie: zrób tu obłąkanie!

Takie konstrukcje warte akurat tyle, co dowody historyków, że wojna wybuchnąć musiała, albo co

przepowiednie historyczne w powieściach z XV wieku, pisanych w XIX wieku. A warto jeszcze dodać, że np. recenzent „Robotnika” wytykał, czemu Kawecki nie przeprowadził właśnie tej samej myśli, której przeprowadzenie zarzucił mu p. Breiter, mianowicie myśli, że „miłość, wychodząc poza formy ziemskie i padając ofiarą poezji, skazana jest na obłąd”.

Zanadto się Panowie przejęli tym obłąkaniem jako katastrofą fizjologiczną. Nie o nią chodzi, ona jest tylko ciałem nowej rzeczywistości, w której żyje bohaterka; co dla Margaryty jest konsekwencją jej marzenia, to dla widzów jest szaleństwem, a trudno orzec, po której stronie granicy jest prawda obiektywna. Takie obłąkanie jest znanym i w poezji z dawna już uświęconym środkiem, aby wyrażać pewne, niemożliwe już w życiu potocznym konsekwencje duszy ludzkiej. Przykład: wariaci w *Kordianie*, *Historie maniaków* Jaworskiego, którego wariaci są właściwie filozofami, nowela Grubińskiego *Bunt* itd. Można chyba wytykać autorowi, że posłużył się obłąkaniem jak rekwizytem, może już przestarzałym, lecz nie można wyprowadzać stąd pseudobyстрыch wniosków talentologicznych, które w wyniku redukują się do takiej ordynarnej logiki: wprowadza obłąkanie, ergo nie ma fantazji.

W symfonii, którą krytycy wyprawili na pohybel staremu realizmowi, nie zabrakło oczywiście i potępienia rozumu. Pisze jeden tabutyk: „Wszystko jest tu sztucznym teatralizowaniem bajki, nie wyśnionej, lecz wymędrkowanej”. (To się Panu istotnie... wyśniło!) A drugi przytakuje: „Fantazja Kaweckiego jest tworem mózgowym, nie natchnionym intencją, nie z naglej wizji wyobraźni twórczej powstałym, ale sztucznie wymarżonym w chłodnej pracy rozumowania”. Powyżej już omówiłem nieco tę sprawę, o wy, mózgofohy, dla których najwyższym komplementem chyba będzie, jeżeli powiem, że jesteście bez mózgu!



Tylko jednego tonu zabrakło mi: tym razem nikt nie powiedział nic o „konieczności”...

Z tej mojej polemiki wyprowadzam następujące konkluzje:

1) Ponieważ nie wątpię o szczerości wrażenia tych, którym się *Balwierz* nie podobał, ani nie podejrzewam swego wrażenia dodatniego, stąd wynika, że wrażenia z dzieł poetyckich przychodzą do nas przepuszczone przez filtr intelektu (nie uderzają bezpośrednio, jak np. muzyka).

2) Psychologia twórczości, którą się posługują recenzenci tabutyczni, jest prymitywna i babska.

3) W czasach kiedy tyle rzeczy się przeobraża, mogliby oni wymienić swoje instrumenty na inne.

[Teatr Reduta:] *Judasz*,  
tragedia w 4 aktach  
Kazimierza Przerwy-Tetmajera  
[reżyseria Juliusza Osterwy  
i Mieczysława Limanowskiego,  
scenografia Ludwika Skoczylasa,  
premiera 23 V 1922]

[204] O Judaszu w literaturze europejskiej można by napisać książkę, a o Judaszu w polskiej — co najmniej sporą rozprawę seminaryjną. Kasprowicz, Niemojewski, Daniłowski, Rostworowski, a ostatnio Tetmajer, może jeszcze kto inny? — opracowywali ten temat, należący do tzw. tematów wiecznych, ogólnoludzkich.

Zdaje mi się, że są głównie dwa sposoby tworzenia postaci Judasza: jedną nazwijmy lepieniem, drugą — wykuwaniem. Pierwsza polega na tym, że w Judaszu widzi się przede wszystkim człowieka działającego wśród konkretnych warunków historycznych, narodowych i krok za krokiem pokazuje się pobudki psychologiczne, które go wreszcie skłaniają do zdradzenia i sprzedania Chrystusa. Takim jest np. Judasz Rostworowskiego, charakter — powiedzmy — imperialistyczny, żądny zewnętrznej potęgi, który zawiódłszy się na marzycielu Chrystusie, wydaje go na łup — przechodzi do innej partii politycznej. Oczywiście, że i Rostworowski nie mógł wzgardzić blaskami mistycznymi, które zawarte są w całej tej legendzie, więc wplótł je także w swoją tragedię, ale zresztą tłumaczy się ona całkiem wystarczająco po ludzku.

Drugi sposób: legendę o Judaszu uważa się za coś już gotowego, za poemat ukryty, dziś jeszcze nie wydobyty, za złom kararyjskiego marmuru, z którego autor ma wykuć postać, zachowując jednak cały święty materiał. Nie wolno uchybić tej legendzie, nie wolno w niej nic przekreślić, poprawić; zadaniem artysty jest, owszem, uwypuklić ją, wzmocnić swoiste jej momenty, a jeżeli coś nowego dodaje, to musi ta nowość organicznie wiązać się z gotową legendą i mieć ten sam skład chemiczny.

Pierwszy sposób jest racjonalizujący i doprowadza do rehabilitacji Judasza; drugi przyjmuje go jako zbrodniarza i pięści się kontrastem tej ohydy do świetlanej postaci Chrystusowej. Pierwszy odpowiada raczej poezji starszej, drugi najnowszej. Który odpowiada szczerzej wierze religijnej? Zdaje mi się — mimo wszystko — że raczej pierwszy niż drugi. Albowiem właśnie tylko wierzący mogą mieć wątpliwości — wiara wyrozumowana, wyrafinowana, snobistyczna najwięcej jest skłonna do szanowania prymitywu. [205]

Powyższy dramat, oczywiście, nie wyczerpuje wszystkich możliwości twórczych. I tak np. od czasów Byrona płynie wciąż ten prąd artystyczny, który dąży do wyolbrzymiania tego rodzaju postaci, nie poprzestaje na ich rehabilitowaniu, lecz czyni je także rzecznikami i wykonawcami pewnych namiętności filozoficznych, bogoburcami, światoburcami (np. Kain Hulewicza).

Z utworów o Judaszu trzymających się legendy bodaj najpiękniejszym jest poemat Kasprowicza, opisujący skrucę Judasza poprzez wieki: z obrazów — rysunek Saszy Schneidra o podobnej treści: olbrzymi Judasz, chodzący jakby w klatce po srebrnikach, wpatrzony obłąkańczo w wizję krzyża.

Każdy poeta piszący o Judaszu korzysta już z góry z poetyczności zawartej w tej postaci, ale przez to bierze na siebie dużą odpowiedzialność artystyczną. Potrzeba mieć jakąś własną koncepcję, jeżeli kto — zwłaszcza w dramacie — chce go znowu uczynić „aktualnym”.

[206] Jaką nową koncepcję miał Kazimierz Tetmajer, domyśleć się dość trudno. Korzysta on z różnych pierwiastków judaszologii, z początku buduje wyraźnie jakiś dramat, w ostatnim akcie jednak jest to już tylko poemat o Judaszu, wygłaszany przez Judasza w wielkim monologu. Można ten akt czwarty brać jako kulminację: rzecz odrywa się od ziemi i buja już w przestworzach liryki kosmicznej, tak że np. ukrzyżowanie Chrystusa nie jest dalszym momentem akcji dramatycznej, lecz przesuwana się przez scenę jako wizja pochodząca z krzyżem, a dokonywana się poza sceną wśród majestatycznych głosów trąb (muzyka Tymienieckiego). Taki poemat mógłby nawet być na swój sposób dramatycznym, byle nie rozrywał jednolitości stylu. W *Irydionie* zachodzi coś podobnego, lecz tam jest kłamra liryczna i na końcu, i na początku.

W pierwszym akcie Tetmajerowskiego *Judasza* zrazu wydaje się, jak gdyby autor chciał w tym nędzarzu upostaciować poziomość i kramarstwo ducha ludzkiego, który tak się wikła w grzechy, a co gorsza — w interesy, tak jest obciążony balastem pamięci, obowiązków (długi, żona i dzieci) i zaszczuty poczuciem własnej małości i słabości, że gdy obok przechodzi Chrystus ze swoją rzeszą, beztroską, zasłuchaną, szczęśliwą, uspokojoną ostatecznymi uspokojeniami — powiedzmy po prostu: próżniaczą, Judasz (p. Jaracz) rzuca się w ten nowy żywioł jak w ożywczą kąpiel i przystaje do uczniów Chrystusa. Śliczny jest dialog między Jakubem (p. Poremba) a Judaszem:

pierwszy go odrywa i porywa z sobą, Judasz poddaje się tej sugestii jak człowiek śmiertelnie chory, spragniony lekarza.

Z konsekwencji wynikałoby może, iżby Judasz jednak, potem, po różnych przemianach, wrócił w swoją nędzotę życiową, lecz już w drugim akcie wynurzają się nowe motywy. Wchodzi hetera, Maria z Magdali, i uwodzi Judasza, który się jej wydaje szalonym faunem. Ponieważ Marię gra pani Osterwina, a cała scena tego flirtu napisana jest jędrnie i pięknie, widz się tym gorszyć nie może, owszem, w duchu rozgrzesza Judasza. Tak by jednak być nie powinno, w myśl tego, co dalej słyszymy, powinniśmy się byli zgorszyć, bo oto apostoł Jan (p. Wierciński) spotyka się z Marią z Magdali — „grom” z „tęczą”, jak to przepięknie wyraża [207] autor — pokonywa ją siłą wzroku, zniewala do porzucenia hańbiącego rzemiosła i przyłączenia się do orszaku Chrystusa. Znowu jest to scena wspianiała.

Skombinowanie legendy Judasza z legendą o Marii Magdalenie znajdujemy w powieści Daniłowskiego, ale — o ile mnie pamięć nie myli — próbowała go już autorka niemiecka, Eliza Schmidt, w swojej tragedii o Judaszu. U Tetmajera wynikają z tych zapalów Judaszowych konsekwencje trącające szantażem: grozi, że jeżeli apostołowie nie pozwolą mu dalej zadawać się z Marią, on wyda Jezusa, i postanawia zemstę, gdy widzi, że już wszystko stracone. Apostoł Jan zastępuje poniekąd nieobecnego na scenie Chrystusa — jest to refleks jego niebiańskiej potęgi, która jednak dodaje nową „krzywdę” do niezliczonego łańcucha pretensji Judaszowych do życia. Starcie Jana z Judaszem o duszę Marii ma w sobie momenty bajroniczne: gdy Jan zarzuca Judaszowi, że trzyma z Szatanem, Judasz odpowiada, że przecież Pan Bóg stworzył Szatana. Odpowiada Jan, że zło jest na to, aby dobre zwycięży-

ło. To już wychodzi poza Bajrona i jesteśmy naraz w świecie sporów scholastycznych o dogmat łaski i wolnej woli. Zdawałoby się, że autor trzyma z Janem, później jednak pokazuje się jeszcze co innego.

Judasz mści się więc za swój stracony trud miłosny. Niewątpliwie ta rywalizacja z Janem o duszę Marii Magdaleny ma znaczenie symboliczne, ale takie uzasadnienie najważniejszego czynu Judasza właściwie obala całą legendę. Jeżeli w sztuce o Judaszu nie ma się ani Chrystusa jako jego naturalnego kontrastu, jeżeli Judasz wydaje Chrystusa z górnějších motywów, a nie z poziomej chciwości (tak by było, gdyby autor był wrócił do — długów Judasza); jeżeli idzie mu bardziej o zemstę niż o tych 30 — właśnie 30, konkretna cyfra gra tu ogromną rolę — srebrników, jeżeli nie widzimy słynnego woreczka z zarobionym groszem, jeżeli dalej nie widzimy ani pocałunku Judaszowego, ani choćby kawałka z jego stryczka — to siedzimy na sztuce, która by *mutatis mutandis* mogła być np. *Efialtesem*, ale to nie jest Judasz z legendy.

Przypomina mi się największe kuriozum w judaszologii, które spłodziła pani Maria Czeska, poetka polska, nagradzana na wielu konkursach: Judasz nie ma za co kupić pereł, których domaga się jego kochanka, więc sprzedaje Chrystusa, aby mieć pieniądze na ten interes — czyni to po prostu z miłości! Takie rehabilitacje i usprawiedliwienia Judasza odbierają właściwie legendzie jej naiwny, dziecięcy urok. A zdaje mi się, że czyn Judasza wyda nam się tym potworniejszym, a przez to i głębszym, im dosłowniej i ściślej trzymać się legendy. Podkreślam jeszcze raz znaczenie 30 srebrników: sprzedać Boga za 30 srebrników, zrobić z Boga rzecz, towar, przedmiot targu — w tym właśnie zawiera się największa ohyda i dlatego popularne, ludowe wyobrażenie o Judaszu ma słusz-

ność. Ulepszenie legendy staje się łatwo pogarszaniem, łagodzenie jej — z obawy, żeby nie robić Judasza zwykłym geszefciarzem — odbiera jej głębię.

W dalszym przebiegu Tetmajer, starając się jeszcze głębiej ufundamentować swoją tragedię, nadaje jej pozory fatalistyczne. Dzieje się to w ten sposób, że wciąż podkreśla się, iż Judasz jest tylko narzędziem, bardzo często szatan wyskakuje z lewej strony i judzi biednego Judasza lub dokucza mu — zaiste, niebo i piekło znęca się nad tym nieborakiem czy pieklorakiem, ma się wrażenie, że jest on bodaj taką samą ofiarą jak Chrystus, nawet w chwili sprzedaży Boga czyni to z nieczystym (a więc czystym!) sumieniem, raczej wleczony i smagany przez furie różnych konieczności dziejowych niż z wolnej woli. Przypomniały mi się — minione już może — czasy, kiedy w Polsce grasował dramat grecki i kiedy się wszędzie pieszczono słowem: ananke (konieczność)...

[209]

Ostatecznie cóż zostaje? Udręczona przez nadludzkie potęgi dusza ludzka, wijąca się na ziemi jak robak i wyjąca na ziemi jak zbity sobaka, dusza niepotrzebnie, zda się, krzywdzona... I tu trzeba przyznać, że stało się to, co się często przydarza prawdziwym poetom: że nawet wśród swoich błędów i klęsk ratują się tym kwiatem poezji, który wykwita im wszędzie w chwili może najmniej spodziewanej i odpowiedniej, na każdym stopniu i w każdej fazie zaczynając budować niejako na nowo.

Skarży się nam Judasz-człowiek, rzekłbyś, niewinny grzesznik, cofający się w swoją duszę dziecięcą jak „straszne dzieci”: czołga się po ziemi, widzi znowu kwiaty, motyle, cały świat naiwności i prostoty, który stracił. To jest chwila najbardziej przejmująca. Powieksza jeszcze to wrażenie gra p. Jaracza, który może by nie zagrał giganta, ale za to człowieka gra gigantycznie.

Tak małym się zdawał, ułomnym, dziecięcym, chwycił za serce, wzbudzał litość, ale i trwogę, gdy zahuczał przekleństwami.

Wierszy Tetmajera słucha się całkiem inaczej niż oschłych, fałszywą lapidarnością nadziewanych wierszy *Dziwnej ulicy*. Wiersze Tetmajera są jasne i rytmiczne, często obrazowe. Ale tragedia wykonawcy i słuchacza polega na tym, że wykonawca musi ten wiersz traktować realistycznie, nie deklamacyjnie, to znaczy zacierając go, mówić prędko, dawać raczej gest myśli niż myśl wiersza samą, gdyż inaczej to by się dłużyło zanadto i już zupełnie byłoby pozbawione sceniczności. Ale to jest niebezpieczne i kto wie, czy nie warto by spróbować takiej interpretacji, jaką daje poeta, gdy sam — dobrze — swoje wiersze czyta, a więc np. z podkreśleniem rymów, z wybijaniem szczytowych słów i myśli itd. Może by się tu dała osiągnąć jakaś droga pośrednia. Zresztą p. Jaracz czasami przypominał sobie szlifierza z *Dziwnej ulicy*, co również na korzyść tekstu nie wpływało. Przyznam jednak, że nie wiem dokładnie, jak by to było lepiej, lecz faktem jest, że znaczna część tekstu ginie dla słuchacza. Nie znając utworu z lektury, nie mogę ocenić, jaka w tym wina autora.

Wystawienie było pomysłowe: p. Skoczyła skonstruował scenę podzieloną na trzy części: w środku grał Judasz, z lewej strony działały czynniki złe, z prawej dobre... Sceny zbiorowe wyreżyserowane umiejętnie i prawdziwie.



Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela.  
Uwagi ogólne.

*Straszne dzieci* K. H. Rostworowskiego.

*Klątwa* Wyspiańskiego.

*Ulica Dziwna* K. A. Czyżowskiego.

*Promienie FF* B. Winawera.

*Zaduszki* S. Grabińskiego.

*Kurka wodna* St. I. Witkiewicza.

*Gaz* J. Kaisera

Dramatyczny Teatr Miejski w Krakowie, obciążony [211] wielką tradycją, serwitutem wystawiania klasycznych sztuk narodowych, zagrożony rywalizacją Bagateli, płynący po mieliźnie współczesnej polskiej twórczości dramatycznej — w trudnych żyje warunkach. Wiadomo — nie oplaca się! Gdy w Warszawie sztuka średniej dobroci idzie najmniej 50 razy, tu pójdzie co najwyżej 10 razy. Teatr Bagatela, rozporządzający potęgą finansową i dziennikarską p. pośła Mariana Dąbrowskiego, sprowadza sobie artystów, jakich zechce, płaci im, ile zechcą, a że prócz sztuk Zapolskiej gra same sensacje zagraniczne — ma łatwe zadanie i kaptuje dużo publiczności. Przecież *Kobieta, która zabiła* i *Wilkołak* są w swoim gatunku dziełami wybornymi, a wyreżyserowane są — przyznać należy — dobrze.

Antagonizm Bagateli z Teatrem Miejskim ma, jak to zwykle bywa, także przyczyny osobiste i lokalne, które gmatwają jego kulturalne znaczenie, a to nas tu jedynie obchodzi. Bo co się dzisiaj dzieje ze sztuką teatralną, z publicznością, z aktorami? Same para-

doksy. Wymagania przerastają potrzeby. Publiczność nabywająca bilety głupieje, a najnowsza dramaturgia, wszedłszy na drogę eksperymentów, staje się — nie powiem, mądrzejszą — lecz coraz bardziej wyrafinowaną, trudną, nieprzystępną. Całkiem jak z modą kobiecą: pożądana by była oszczędność skóry, więc moda każe nosić buciki zachodzące aż pod kolano. Podobnie z aktorami: nowoczesna reżyseria pełna jest coraz to nowych skomplikowanych intencji, a tu materiał aktorski staje się coraz gorszy — albo żeby się nie obrazili, powiedzmy: coraz mniej pewny, coraz trudniejszy do opanowania — bo w zagadnienia estetyczne włązą tu zagadnienia socjalne, oczywiście na tle ekonomicznym, które w światku teatralnym (socjologia zespołu!) osobiwą przybierają formę. Owóż w takich warunkach teatr zaspokajający potrzeby będzie zawsze w lepszej sytuacji niż teatr, który dostraja się do wymagań. A gdzie są wymagania? Te przychodzą do nas z zewnątrz, gdzie rosną bez naszego wpływu, w innych mózgach, i stają się dla nas zastraszającą miarą i wzorem.

Dyrektor Teatru Miejskiego, p. Trzciński, trzyma się w swej fortecy z honorem. Może się nawet pochłubić jednym zwycięstwem: pierwszy wystawił *Straszne dzieci* Rostworowskiego, bądź co bądź, najlepszą sztukę polską ostatniego sezonu, sztukę europejskiej miary, znacznie lepszą od *Miłosierdzia*. Aktorzy grali ją z pamięci, p. Trzciński reżyserował ją także z pamięci. Oby aktorzy przy wyborze słów swoich świadomi byli tego zawsze, że te ich słowa mają obciążyć cudzy umysł, zetknąć się z nim, zasymilować — jaka w tym tkwi odpowiedzialność!

Drugą wygraną bitwą było wystawienie *Kłątwy* Wyspiańskiego, do niedawna jeszcze obłożonej zakazem biskupim. *Kłątwa* wywarła wielkie wrażenie, lecz

nie dzięki temu, że jest „tragedią”, że Wyspiański jest Sofoklesem, że w sztuce mówi się wciąż o Losie, lecz po prostu dlatego, że to jest bodaj jedyna sztuka Wyspiańskiego, w której on pozwolił sobie na wyraźny, ludzki, łatwo dostępny efekt: kobieta, która siebie i dzieci poświęca za dobro duszy kochanka. A ponieważ ta kobieta zabija własne dzieci, efekt staje się już aż dojmującym, wkracza w dziedzinę Grand-Guignolu. Ta sztuka jest jak gdyby przykładem na znane twierdzenie niektórych estetyków, że podstawą wrażenia tragicznego jest okrucieństwo. Matki płakały...

Przy sposobności premiery *Klątwy* przeczytałem jeszcze raz boszurkę p. W. Grubińskiego o tym utworze, wydaną jeszcze w r. 1911. P. Grubiński zarzuca *Klątwie* niewspółczesność, domyśla się jednak, że [213] Wyspiański chciał przeciwstawić ciemnocie prawa miłości, ale nie przeprowadził tego dość stanowczo — w końcu wyłuszcza, jak sobie wyobraża ideę *Klątwy* w formie poprawnej: mianowicie tak, aby ksiądz był bohaterem nowoczesnym (tzn. postępowym), a tłum zacofanym, nie zaś odwrotnie, jak jest u Wyspiańskiego. Zdaje mi się, że tak rozumować znaczy to nie rozumieć Wyspiańskiego. Wyspiański właśnie solidaryzuje się z księdzem jako bohaterem z XIII stulecia, ofiara matki nie jest dla niego pomyłką, wybrykiem przesądu, lecz ofiarą rzeczywistą, skuteczną, którą Bóg kwituje zesłaniem ulewy. Bóg dezawuuje i tłum, i pustelnika, i wszystkich postępowców. Wyspiański, gdyby żył, stanowczo zaprotestowałby przeciw takim interpretacjom, które go mają ratować. Zresztą, co do mnie, to w tym wypadku nie zgadzam się ani z Bogiem, ani z Wyspiańskim, ani też i nie z p. Grubińskim.

Z repertuaru najnowszego wystawił Trzciniński znaną już w Warszawie *Ulicę Dziwną* Czyżowskiego. Nie

byłem wtedy w Krakowie — podobno była wystawiona inaczej niż w Reducie, bo nie z zatarciem, lecz podkreśleniem treści czy „myśli” autora. To znaczy, że w Krakowie brano tę słabiznę bardziej na serio niż w Warszawie. Ale ją do grania przyjęto! Primo, dlatego że autor jest młody: każde głupstwo młodego się wystawia; gdybym ja był autorem *Ulicy Dziwnej*, mnie by jej nie wystawiono. Secundo, dlatego że im bardziej zamazaną fizjognomię ma sztuka, tym więcej nadaje się do „kształtowania” — takie jest hasło nowoczesnej reżyserii. Sztuka musi być w sam raz rozchlapana, ogólnikowa, niedociągnięta i nieteatralna, aby reżyser mógł się w niej zakochać. Pod tym względem Reduta dała przykład zachęcający, i sojusz p. Trzczińskiego, [214] zawarty z Redutą na przyszły rok, pokaże zapewne dalszy rozwój na tej drodze: maximum opisu reżyserkiego, opartego na minimum wysiłków autora.

Miał Kraków kilka premier, których w Warszawie nie było. Najpierw *Promienie FF*, komedię Winawera, opartą na koncepcie, że Polska wskutek przekręcenia globusu ziemskiego za pomocą promieni F staje się podzwrotnikowym krajem i — rajem. Fantastyczna akcja komedii przeplatana jest tak gęsto satyrą, że traci swój charakter i fantazji, i akcji. Autor zdąża od jednego kawału do drugiego — a kawały są często znakomite — nie umie jednak czy nie chce, czy nie czuje potrzeby ani jednej sytuacji dramatycznej wytrzymać, to jest: uwypuklić, wyzyskać, co jest przecież główną uciechą dla dramaturga. Akcja mija w czasie, a jednak ten czas powinien mieć dość miejsca — swego czasu uczył tego Ludwig.

Wystawiono na Zaduszki tryptyk Grabińskiego pt. *Zaduszki*. Znany nowelista już raz próbował dramatu (*Ciemne siły*, wystawione blisko 2 lata temu w Teatrze Małym w Warszawie), teraz zapragnął dać sztukę,

która by wyrugowała *Młynarza i jego córkę*, stare sztuczdyło Raupacha. Ale zdaje mi się, że ten chwalebny zamiar: napisania polskiej sztuki zaduszkowej, można by jeszcze naśladować. Z tryptyku jednoaktówek Grabińskiego najlepszą i największą jest pierwsza, *Sen Krysty*: Duchy zmarłych w kaplicy cmentarnej biorą komunie na nowe życie. Rzecz ryzykowna — recenzenci mieli sposobność do łatwych dowcipów — ale poetyczna, jednak nie wywarła wrażenia. Dlaczego? Może dlatego, że Grabiński traktował ją jako obrzęd, nie jako dramat. Ten sam obrzędowy charakter miała i druga jednoaktówka, *Strzygoń*. Obrzęd wymaga w wystawieniu osobnego stylu: stylu wspaniałości, uroczystości, w który trudno utrafić. Niesamowita figura Strzygonia wymagałaby aktora, który by ją mógł [215] fizycznie „postawić”, tak jak Solski stworzył postać niemego żołnierza w *Warszawiance*. Trzecia jednoaktówka rozgrywa się w pokoju, współcześnie, między inteligentami, upiór przychodzi nie namacalnie, lecz ukryty w szczególnym zbiegu okoliczności — to jest pomyślane dobrze, ale psychologia, w tym dramacie nieodzowna, jest słaba i naiwna, a dialog zdawkowy. Razi niewybredny wybór wypadku kryminalnego, roztrząsanego w dramacie — tak samo jak w *Ciemnych siłach*, a motyw zabójstwa przez niepodanie choremu lekarstwa nie tak jest niesłychany, jak się może autorowi wydawało. Słusznie się dziś takie rzeczy nazywa lekceważąco: anegdotą. Zresztą ciekawe jest, że Grabiński jako dramaturg najwięcej się wzorował na Przybyzewskim, zwłaszcza w stylu.

Zaściankowy charakter miał eksperyment formistycznej *Kurki wodnej* S. I. Witkiewicza, którą p. Trzciniński wystawił na końcu sezonu. Treści jej opowiadać nie wolno, bo przecież autor treści się wypiera. Ale jeżeli ma być eksperyment, to niech będzie ekspery-

ment rzetelny. Ja zupełnie zgadzam się na to, że można dzieło sztuki stwarzać od strony formy, a nie od strony treści. To wdzięczne zadanie: cyzelować mozaikę. To nawet nie jest nowość. Flaubert tworzył *Panią Bovary* jako eksperyment formalny — choć może nie jest to forma z tego gatunku, który ma na myśli p. Witkiewicz. Nie chcę tutaj przy tej sposobności roztrząsać jego teorii, zaznaczę tylko: jeżeli sprawdzianem miało być wrażenie lub choćby zainteresowanie w teatrze, to eksperyment się nie udał. Wobec tego p. Witkiewiczowi zostaje tylko jedno: wytłumaczyć na przykładzie, co rozumie przez ideę formalną? Tego nigdy dotychczas nie zrobił — pardon, raz tylko z obrazem p. Chwistka, ale wtedy nie powiedział nic nowego. Bo pan Wit-

[216] kiewicz estetykę swoją wyklada tylko negatywnie, ale nigdy nie powie po ludzku, na przykładzie, bez andronów filozoficznych, co to jest ta jego fufa, ta Czysta Forma. Przyznam się, że dłuższy czas brałem go na serio i usiłowałem dopatrzeć się w jego dramatach owych idej formalnych. Nie znalazłem ich. Więc jeżeli teraz p. Witkiewicz nie wylegitymuje swoich zamierzeń — bez wykręcania się, że w „natchnieniu” formistycznym sam nie wie, co robi — ja jego sztuki i całe jego pisanie będę uważał za szwindel i błagę.

P. Witkiewicz kokietuje opinię publiczną. Wszyscy go chcą nawracać, syna marnotrawnego, bo większa jest uciecha w niebie z jednego nawróconego grzesznika niż z 99 sprawiedliwych! Prowokuje do tego, aby mu wykazywano: A jednak piszesz z sensem, ja ci zaraz ten sens wykażę! Złapał się na to Boy. P. Since zaś dlatego się Witkiewicz podoba, że nasuwa mu skojarzenie historycznoliterackie: upatruje on w jego sztukach „romantyczną ironię”.

Coś jest około tego, ale inaczej, nie tak szlachetnie, jak myśli prof. Sinko. Witkiewicz jest „kwarglistą”.

Uczniem Boya, ojca polskiego „kwarglizmu”. Dlatego w chwilach gdy mu się wydaje, że jego sztuka zanadto patetycznie się rozwija, strzeli ni stąd, ni zowąd wyrazem ordynarnym, np. „drań”, lubuje się w przerywaniach od siebie: „To ma za dużo sensu”, albo: „Grają teraz takie sztuki bez sensu”, aby sprowokować publiczność do oklasków wesołości. Robili to romantycy: Tieck w *Kocie w butach*; Grabbe w *Żarcie, satyrze i ironii* nawet sam siebie wprowadza na scenę. Ale u romantyków było to związane z jakąś filozofią, u W. jest tylko figlem. Albo może efektem „formalnym”? Ja raczej upatruję w tym „szczekanie bociana”, nawołujące do ostrożności przed sensem. Bo wprawdzie p. Witkiewicz oświadcza, że formizm nie wyklucza sensu, i p. Komarnicki wita to wyznanie (które dla mnie nie było niczym nowym u p. W.) jako zwrot ku poprawie marnującego się geniusza, jednak p. W. sam nie będzie pisał z sensem — dlaczego? Bo wtedy by szwindel z Czystą Formą był niemożliwy, bo wtedy by się wykazało, że forma jest czymś innym, wtedy by nareszcie naprawdę trzeba pokazać formę.

Sztukę grano tak, jak się grywa np. Ibsena, niektórzy aktorzy nawet się zapalali do swych ról, a publiczności do połowy zdawało się nawet, że coś rozumie. Publiczność w ogóle jest już tak sterroryzowana sztukami Wyspiańskiego, Rostworowskiego, Czyżowskiego, że jej wszystko jedno — nie żąda zrozumienia.

Z repertuaru zagranicznego wystawiono między innymi *Gaz* niemieckiego ekspresjonisty, Jerzego Kaisera. Za dużo by tu było pisać o tym, czym jest ekspresjonizm i że nie polega on tylko — jak się snobom wydaje — na takich sztuczkach, jak np. schematyzowanie figur (pan biały, panowie czarni, pan szary). Publiczność była zainteresowana samym problemem społecznym, który ta sztuka eksponuje w wie-

lu wariantach i w coraz większym natężeniu: szaleństwo i nonsens pracy (jeszcze raz polecam znakomite dziełko Lafargue'a: *Prawo do lenistwa*). Ale recenzenci z „patriotyzmu” zatłukli tę sztukę, powiedzieli publiczności: nie słuchaj, to niemieckie, to ciężkie, to jakiś tam problem, a na co tobie problemy! Prócz tego jeden z recenzentów — prof. Marian Szykowski — podał jako specjalną nieudolność autora właśnie to wszystko, co tkwi w formie ekspresjonistycznej: schematyczność postaci, brak akcji w zwykłym tego słowa znaczeniu itp. Przecież gdy u autora coś jest umyślne, to można wykazywać np., że to jest wykręt jego nieudolności, że taka technika czy teoria jest błędna, ale nie można potępiać go tak sobie wygodnie według starych sprawdzianów. Jakżeby na tym wyszedł Witkiewicz!

Sztukę Kaisera przetłumaczył ohydnie p. Rottersman. Czy to jest ten sam p. Rottersman, który swego czasu w „Formistach” zamieścił sztubacki artykuł o współczesnym ruchu literackim w Niemczech? Niech da spokój literaturze.



Lizanie szabli ułańskiej.

*Drugi mąż*, komedia Fijałkowskiego

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego,

reżyseria Teofila Trzcńskiego,

premiera 15 VII 1922]

Ze sztuk polskich, wystawionych w ostatnim sezonie [219] w naszych teatrach, najszczerze powodzenie miały chyba obie sztuki p. Fijałkowskiego: *Wierna kochanka* i *Drugi mąż*. Najszczerze — bo wbrew opinii oficjalnej krytyki literackiej publiczność sama, reklamą z ust do ust, uznała je i poparła, i p. Fijałkowski może słusznie mieć całą krytykę w pięcie. Jest popularny, a choćby przewrócone głowy Bóg wie jak tłumaczyły psychologię popularności, wszystko to będą teorie lisa o kwaśnych winogronach.

Popularność p. Fijałkowskiego jest zjawiskiem znamienym i dlatego poczuwam się do miłego obowiązku, by zwrócić uwagę na walne walory kulturalne ostatnich dzieł jego, zwłaszcza *Drugiego męża*, którego niedawno widziałem na scenie krakowskiej — i to dwa razy. Dlatego dwa razy, że już za pierwszym razem uderzyły mnie różne powiedzenia, kawały i aforyzmy, więc poszedłem drugi raz, aby je sobie podczas przedstawienia wystenografować.

Niektórzy twierdzą, że przesadzam doniosłość takich wypadków. Otóż nie. Doniosłość nie zależy od

tego, czy rzecz narobiła hałasu, czy nie. W dziedzinie duchowej właściwie każdy wypadek jest niepozorny, a żaden nie jest z góry ważny lub nieważny. Idzie więc o to, czy moja interpretacja ten wypadek ważnym uczyni.

[220] P. Rębajło-Fijałkowski jest zawodowym pochlebcą stanu żołnierskiego i czyni to w sposób ordynarny i tani — kosztem cywilów. Nie wiem, czy p. Fijałkowski zginął na wojnie lub czy przynajmniej odniósł rany — ale radzę mu, żeby wydając te swoje sztuki, na początku zamieścił swoją fotografię z ranami i dołączył urzędowe potwierdzenie, że to rany wojenne. Obydwie powyżej wymienione sztuki tego pana pozostaną w literaturze jako dokument zdziczenia. Przewyższył Bałuckiego i Przybylskiego. „Zawiało” ku nam atmosferą wiejskiego gnoju. Ten aktualny autor ma pojęcia jeszcze sprzed lat dwudziestu. Czy pamiętacie, państwo, scenę z *Wicka i Wacka* Przybylskiego, w której te dwa łobuzy szlacheckie wpadają między wiejskie dziewczęta i rozpoczynają flirt namacalny? Jakie to „zdrowe”, jaka w tym „tężyzna” — co? Że potem z takich flirtów rodzą się bękarty, a zazdrośni parobkowie rozbijają lby paniczom, to nic nie szkodzi, to są przecież poczciwi chłopcy, dobre serca, „do wypitki i do wybitki”. Więc już Przybylski popierał rozpustę paniedziejską, ale jeszcze nieświadomie, Fijałkowski robi to lepiej.

U niego ksiądz proboszcz wiejski jest apostołem dziecióróbstwa, potencji i szybkiego czynu w miłości. I jak niegdyś różnym Przybylskim solą w oku był Przybyszewski, jako rzekomy rzecznik rozpusty dekadencjonalnej, tak teraz Fijałkowski w *Drugim mężu* mści się za swój obskurantyzm na poecie rzekomo modernistycznym, wprowadzając go na scenę po to, aby go wciąż policzkować. W dodatku p. Fijałkowski kała tu własne gniazdo, bo ów poeta jest — dramaturgiem.

Czy p. Fijałkowski należy do Związku Autorów Dramatycznych? Jeżeli tak, to interpeluję zarząd Związku, czy pociągnie tego autora do odpowiedzialności za zohydzenie zawodu literackiego w ogólności, a dramaturgicznego w szczególności. Gdzieście byli, skamandrycy? Urządziliście niepotrzebną awanturę p. Krzywoszewskiemu, a p. Fijałkowskiemu puściliście płazem to, że w swojej wiejskiej gnojówce skąpał modernistycznego poetę? że go uczynił idiotą, tchórzem, niedołągą i zabawił nim publiczność?!

Co prawda — p. Fijałkowski jest dość ostrożny. On niby to nie generalizuje, on kreśli tylko pewien typ poety, a może nawet tylko wyjątek — więc jest, jak się mówi po warszawsku, „kryty”. On przecież sam jest literatem i dramaturgiem, jakżeby więc... Ba, jeszcze [221] coś: ów poeta, drugi mąż, czasami nie jest taki bardzo głupi, mówi rozumnie, nawet subtelnie i pięknie, tak że wydawałoby się, iż autor chce stworzyć jakiś skomplikowany charakter; nagle jak obłąkany zaczyna ten sam poeta pleść głupstwa i kompromitować się. Ta domieszka ostrożności czyni napaść p. Fijałkowskiego jeszcze obrzydliwszą i dostarcza mi kapitalnego przykładu do mojej pracy *O perfidii*.

Ale posłuchajmy nieco ustępów z dialogu p. Fijałkowskiego.

Wprzód zauważam:

Ukochana przez autora postać to księżulo, który rwie się do wojenki, uprawia skrytą pornografię, popiera jurność i jest rezonerem tej sztuki: drugim pupilem autora jest pierwszy mąż, zajadły automobilista, człowiek, paniedzieju, praktyczny i prosty. Otóż ten automobilista mówi: „Pędzę z szybkością dwustu kilometrów, lubię pęd, przestrzeń, jazdę na złamanie karku!” (Jak to? ten człowiek ma świadomość swej rozpędowej natury? Może czytał *Demona ruchu*? To

ma być „prosta natura”? Nie, i ten jest już nadgryziony przez intelekt!) Ten sam chwali się: „Przejechałem pięć psów i jedną babę” — sympatyczny obywatel wiejski. Ten sam wypowiada aforyzm: „Kobieta to jedna wielka pomyłka”, a więc myśli coś przecież, mimo to wysmiewa się, że jego żona z poetą prowadzą rozmowy o „duszy” (już wspomniałem, że p. Fijałkowski modernistycznego poetę wyobraża sobie według wzoru sprzed dwudziestu lat)! — Księżuło pyta poetę: „Gdyby kto skradał się do pańskiej żony, co byś pan zrobił?” Poeta odpowiada: „Napisałbym nowelę”. Widocznie ten poeta chce zrobić przyjemność autorowi i publiczności i błaznuje! Albowiem zaraz potem mówi coś mądrzejszego: dałby jej wolny wybór (według wzoru Ibsena). Autor nie ośmielił się otwarcie wyszydząć recepty ibsenowskiej, ale snadź nie ulega dłań wątpliwości, że najlepszym rozwiązaniem jest: zabić, dać w mordę, wyzwąć na pojedynek. Aliści ten sam „prosty człowiek”, sympatia autora, wygłasza później zdania: „Ja wołę cudze żony! To dodaje apetytu — mąż, który może każdej chwili zatopić nóż”...

Z pewnością powie z boku któryś sofista literacki, że nie można autora pociągać do odpowiedzialności za to, co mówią jego osoby, i identyfikować go z nimi. Wiem o tym! Ale zawsze reklamuję dla krytyki prawo insynuacji, czy jak wy nazywacie: intuicji. Otóż w tym wypadku wszystkie odezwania się osób sympatycznych p. Fijałkowskiemu wiążą się w pewien znany system staropolski, system, w którym to jakoś zgodzi się z sobą: ubić kochanka własnej żony — a z uśmiechem figlarnym dobrać się do żony cudzej.

Żona mówi do pierwszego męża: „Nigdy nie przeczytałeś żadnej książki” (ma być: „ani jednej”), a on odpowiada — znowu ze zbytnim, prawie już literackim uświadomieniem sobie swojej specjalnej wartości:

„Ja wolę przeżywać! (O Reduto! O panie Limanowski! Patrz pan: i ten dureń wioskowy chce nie tylko przeżuwać, lecz i „przeżywać”!) W ogóle literatura jest dla tych, co żyć nie umieją!” (aforyzm ze skarbca złotych myśli p. Fijałkowskiego). Oczywiście raz wraz pada szyderstwo pod adresem papierowości poety, papierowych ludzi, papierowych dzieci itp. Ksiądz tak mówi do poety: „Ja wolę kobietę żywą niż papierową! Daj pan spokój kobiecie! Za wiele słów! Krowa, która dużo ryczy...” Pyszny jest ten księżulo od stanowienia ludzkich klaczy! Nie podoba mu się to, że poeta jest za mało agresywny wobec cudzej żony, chociaż to potem ratuje sytuację, bo pozwala żonie wrócić do pierwszego męża, benzynowego agrariusza, zbroczonego krwią bolszewików. Ksiądz po prostu judzi poetę, mankamenta [223] w jurności wydają mu się już nawet wadami literackimi: „Śmiem powątpiewać w pańskie talenta! — To nie jest talent dramatyczny! — Jesteście fuszerzy, Pan Bóg się z was natrzęsa!”, a kiedy indziej znów rozumuje zgorzony: „Taka miłość (nie dość jurna) nie płynie z nieba!” — Po powrocie z wojny pyta pierwszy mąż-zuch: „Autor co porabia?” Ksiądz: „Pisze, no pisze! (wesołość wśród publiczności). Kochany autor!” (Kochany p. Fijałkowski!) I zaraz z kolei judzi tego męża: „Weź się do niej po szwoleżersku! Zmieknij jak lód w marcu!”

A teraz scharakteryzujmy, jak p. Fijałkowski wyobraża sobie dramaturga, „jednego z najślawniejszych ludzi w Polsce”. Przede wszystkim ten człowiek w najśmieszniejszy sposób od razu wszystko, co widzi, żywcem przelewa na papier. Tak mówi o wystawieniu swego dramatu: „Niespodziewane wrażenie! Jeden profesor rozpoznał samego siebie, zwłaszcza gdy żona z asystentem...” Pisze w chwilach i miejscach najmniej dogodnych, jakby się z tym obnosił, prosi otaczających

o scyzoryk. Mówi patetycznie o swym natchnieniu: „Przyszła na mnie taka błogosławiona chwila!” „Swoje dramaty tobie będę dedykował — ty przepoisz je swoją kobiecością”. Monituje go eks-żona, narzeczona: „Czy ty nie uważasz, że pisanie osłabia siłę samych przeżyć?” — potem mówi o nim już z pogardą do księdza: „Tamten pracuje nad swoim ostatnim dziełem!” Ksiądz: „Papierowym!” Żona: „Ja w tej pracy, niestety, udziału nie biorę!” Ksiądz: „Powiedział, że nikt w Polsce nie czuje tak kobiety, jak on”. Żona: „Na papierze! Ksiądz nie zna literatów: miłość, przyjaźń, wszystko dla nich tylko temat”. Znowu ksiądz-pornograf: „Jesteś pan mizerny, panie autorze! Czekam tylko, czy pan wyczerstwieje po ślubie!”

[224] Jak już wspomniałem, niedołęstwo poety ratuje sytuację, ale nikt mu nie jest za to wdzięczny. Gdy hrabina-matka jest w obawie: „Może ona jest jego kochanką?” — ksiądz uspokaja: „Literaci są bezbożni, ale dziwnie małokrwiści”, a w końcu radzi zakłopotanemu poecie: „Niech pan machnie komedyjkę, a tytuł jej: «Miłość literacka», czyli «Za mało krwi, a za dużo atramentu»”. Szalone brawa rozlegają się w tym miejscu: takiego powodzenia żywiołowego, samorzutnego nie miał nigdy Wyspiański ani Paderewski.

Naturalnie tęgi hreczkosiej wypiera w sercu żony niemrawego literata, bo jak powiada ksiądz: „On by go rozszarpał jak wilk jagnię, bo cóż znaczy pióro wobec szabli!”

Trwa już od dłuższego czasu w naszej literaturze to lizanie szabli ułańskiej, nawet niekoniecznie krwią zbroczonej. Oto i p. Adam Grzymała-Siedlecki, zawiany animuszem wojennym, w *Sublokatorce* spostonował uczonego na korzyść wojaka.

Są i inni, bardziej sentymentalni... I nie do pomyslenia jest w tej dziecinnej atmosferze autor, który by,

jak Romain Rolland w *Wilkach* lub Jerzy Kaiser w *Obywatelach z Calais*, cnotę odwagi cywilnej przeciwstawił pysze Szabli i szantażowi patriotycznemu.

Słuchajcie, lizuny, co mówi mędrzec Laotse:

Delikatny i wątył rodzi się człowiek,  
Umiera twardy i silny.  
Chwiejnie i trwożnie rozwija się drzewo,  
Umiera sztywne i silne.  
Sztywność i siła — to są nuty śmierci,  
Miętkość i subtelność — to są nuty życia.  
Wielkie i silne — jest małe,  
Delikatne i miękkie — jest wielkie.

Nie lżyjcie papieru, lizuny! Papier jest ekranem Ducha. Wynalazek mowy, pisma i papieru był epoką. [225] Coś się wtedy „zepsuło"! Ale nawet Fijałkowscy muszą się posługiwać papierem. Papier jest cierpliwy...

Czym jest p. Fijałkowski? To papier, który się wściekł sam przeciw sobie! Papier — samobójca!

Nie plujcie w atrament! Jeżeli w ogóle jesteście literatami, to powinniście czuć i widzieć, że atrament jest winem prawdy. Nie lżyjcie pióra! Pióro jest waszą pałeczką czarodziejską, pióro jest wątyłą kładką między jednym tajemniczym światem a drugim, pióro jest dźwignią subtelną a potężną... Kto się posługuje szablą, jest dzikim i naiwnym materialistą: rozplatać komu czaszkę, ostrzem szabli wydłubać mózg i zjeść go — w ten sposób chce opanować Ducha.

Do jakiego stopnia credo p. Fijałkowskiego („Wierzę w Szablę i Szablon wszechmogących, stwórcy nieba i ziemi...”) splata się z innymi zakorzenionymi u nas zabobonami literackimi, wykażę na filiacji, która się sama prosi. „Pisanie osłabia siłę samych przeżyć...” — głosi ów ksiądz-aforysta, który jest trąbą wiar p. Fijałkowskiego. Ale tę samą mądrość głosi

p. Rogowicz w swoim *Alchemiku miłości*. U niego to się jeszcze rozszerza: w ogóle myślenie, pogłębianie miłości zabija miłość. Czyż naprawdę? Czyż nie wręcz przeciwnie? Powołuję na to rzeczoznawcę: Bourgeta w *Uczniu* — tam jest pokazane, jak ktoś właśnie przez myślenie, pisanie wpędza się w miłość. Sama miłość bez połączenia z światem myśli, czyli miłość bez atramentu — czymże jest, jak nie — tarłem? A więc współautorzy sławnych korespondencyj miłosnych: Musset — George Sand, Maupassant — Maria Bażkirczew, Goethe — Bettina, Abelard i Heloiza, małżeństwo Browning, byli marnymi fuszerami, niedojdami: natomiast p. Tarło-Fijałkowski stawia jako ideał miłość analfabetyczną: Wojtek i Kaśka na kopicy siana, oj dana, oj dana...

Do tego troglodytyzmu dochodzi się konsekwentnie, gdy kto apoteozuje szablę wraz z nieodłącznym od niej kutasem...



Drożdże aktorskie w cieście życia  
[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:  
*To, co najważniejsze* Nikolaja Jewreinowa,  
przekład Przeclawa Smolika,  
reżyseria Zygmunta Nowakowskiego,  
premiera 14 X 1922]

W Krakowie robi od paru miesięcy w Teatrze Miejskim [227]  
furory sztuka rosyjskiego pisarza Jewreinowa pt. *To, co najważniejsze*. Tamtejsi artyści, pod kierownictwem dyrektora Trzcińskiego, grają ją con amore — nic dziwnego, bo sztuka wysławia właśnie aktora i jego posłannictwo, więc jakżeby jej aktorzy dobrze grać nie mieli. Do powodzenia przyczyniła się i ta okoliczność, że poczciwi krakowianie — jeżeli który nie był tymi laty w Warszawie, nie widział przedstawień Reduty — nie są jeszcze zblazowani na punkcie niespodzianek reżyserkich, więc gdy w II akcie bohater, zamiast wchodzić na scenę z kulis, wchodzi na nią z widowni po desce, to taki kawał wydaje się im bardzo śmiałym i oryginalnym pomysłem. Nie chcę z tego robić zarzutu reżyserii, bo jeżeli w której sztuce, to w tej symbol naoczny kontaktu widowni ze sceną, żywiołu aktorskiego z żywiołem widzowskim jest na miejscu — chcę zaznaczyć, że takie zewnętrzne bodźce zainteresowania (jak np. także ten, że autor może jest bolszewikiem) pomogły sztuce przetrwać ten czas krytyczny, w którym się to zainteresowanie u publiczności ustala i zamienia w powodzenie.

Którego zresztą ta sztuka jest warta. Trwa trzy godziny (cztery akty), nie trzyma się kupy, jest źle skomponowana — zaczyna się właściwie dopiero w II akcie — zlepiona z różnych kawałów, często prawie operetkowych — a jednak słucha się jej wciąż z przyjemnością, bez znużenia. Ba, ów brak kompozycji staje się nawet pewnym urokiem, bo gdy niespodzianki padają jedna po drugiej, czeka się wciąż nowej. Urąga to starej zasadzie, że niespodzianki w dramacie powinny być przygotowane — te są nie przygotowane, są sypane z rękawa — ale widocznie zasada jest za ciasną albo trzeba ją pogłębić.

[228] Zdając sobie sprawę z sekretów tego już nie powierzonego, ale istotnego powodzenia sztuki Jewreinowa, przyszedłem do przekonania, że są dwa. Najpierw jej realizm. Dawno już nie widzieliśmy na scenie porządnego realizmu, takiego, co to raduje się, gdy dobrze podpatrzy życie, gdy mu ukradnie jaki kompromitujący szczegół, śmieszny, smutny lub tragikomiczny. Dlatego atmosfera przypomina „to, co najważniejsze”: sztuki Czechowa lub Gorkiego, sztuki epiczne, szeroko rozlewające się, w których autor ma bardzo dużo czasu i publiczność ma dużo czasu; sztuki, w których pije się dużo wódki i herbaty, co chwilę się rozprawia o życiu, o śmierci, o Bogu, o kobietach, w których kręci się dużo sympatycznych nicponiów i leniuchów, akcja zaś toczy się jakby na raty i ubocznie. Czujemy się tu przytulnie i intymnie i dlatego chętnie się przypatrujemy tej nici ideowej, którą autor w tej atmosferze wysnuwa i która dla niego była „tym, co najważniejsze”.

Bo to jest drugi sekret powodzenia, że nareszcie mamy tu znowu raz przecie sztukę ideową. I to ideową po prostu, bez ogródek, bez owego wstydliwego ukrywania, które kazało autorom minionej epoki dramaty

swoje traktować na kształt akrostychu, którego pierwsze litery czytane na wspak zdradzały wreszcie wstydzącą się siebie samej myśl. Tu bohater sztuki, Dr X (zapomniałem w tej chwili nazwiska), jest apostołem idei autora i na końcu sztuki pali perorę do widzów.

A sens jest taki: Dr X chciałby, żeby aktorzy byli społeczeństwu użytecznymi nie tylko na zwykłej scenie, lecz także na scenie życia. Angażuje ich przeto do swego teatru życia, każe im w grono szarych ludzi, żyjących smutno i nudnie w pensjonacie, wnosić pogodę, humor, zadowolenie z siebie, a szczególnie miłość. Bo jeżeli jesteś aktorem, to uszczęśliwiaj ludzi! Graj dla każdego z osobna, stwarzaj mu iluzję, rozmieniaj swój talent na drobną monetę, bądź św. Franciszkiem z Asyżu, niosącym w najuboższy kącik świecidełko [229] szczęśliwej złudy!

Dr X ma bardzo niepochlebne wyobrażenie o teatrze życia, który pragnie zreformować:

„Jest to teatr staromodny, z przeżyтыми tradycjami, z zespołem dotąd jeszcze nie zgranym; teatr, w którym od wielu lat panuje wciąż jeszcze terror tępych reżyserów (autor ma tu na myśli zapewne — polityków!), a w którym obok aktorów wiecznie głodujących drudzy otrzymują bajeczne pensje i tantiemy... Ja równorzędnie z teatrem oficjalnym jako laboratorium złudzeń walczę o teatr nieoficjalny, będący rynkiem zbytu tych złudzeń, teatr potrzebujący o wiele ważniejszych reform, bo teatr ten — to samo życie. Życie, w którym złudzenie jest nie mniej potrzebne, jak na tych deskach, i w którym jeśli nie możemy dać pełnego szczęścia upośledzonym, to powinniśmy dać im przynajmniej jego złudzenie. I to jest właśnie to, co najważniejsze. Terenem mego działania jest nie scena teatru, lecz scena życia, na którą wzywam was, mistrzów w sztuce tworzenia zbawczych złudzeń. Całą duszą wierzę

w posłannictwo aktora schodzącego z tych desek w ciemną otchłań życia i uzbrojonego od stóp do głów w tę jasną sztukę. Bo mam to przekonanie, że świat przeobrazą się przez aktora i przez jego czarodziejską sztukę...”

[230] Niestety, próba Dra X-a, ta, którą widzimy rzeczywiście, jest wykonana na bardzo małą skalę i niezbyt pomysłowo. Amant ma dać złudzenie szczęścia biednej, brzydkiej maszynistce, amantka studentowi, który już raz popełnił zamach samobójczy, zaś komik, który był niegdyś lekarzem, ma zaspokajać starą, stetryczalą pannę i leczyć emeryta hipochondryka. Bogatszą misję wziął na siebie sam reżyser, Dr X, w pierwszym akcie bowiem występuje przebrany za pokątną wróżkę, która rzeszom ludzi udziela porad życiowych i służy im za naczynie do zwierzeń. Można sobie pomyśleć, co by np. farsista francuski zrobił z takiego materiału, ile tu pola do podwójnych ról, do mieszania prawdy z grą, do sytuacji humorystycznych. Wszak znamy z fars francuskich sytuacje, w których np. mąż wynajmuje wielbiciela dla swej żony, aby się nie nudziła, znamy małżeństwa na próbę itp. Jewreinow nie pogardza takimi zawikłaniami, ale ich rozmyślnie nie szuka, nie idzie mu o dorywczy efekt humorystyczny, który by też odebrał powagę jego intencjom. Owe romanse w jego sztuce podane są niejako przykładowo tylko, bo się nie kończą, urywają się dobrowolnym zdemaskowaniem się aktorów na maskaradzie. Najsilniejszym zresztą akcentem czysto dramatycznym w sztuce jest chwila, gdy aktor-komik, rozszłoszczony za małym honorarium, wyjawia, że to wszystko komedia, urządzona przez Dra X — a nikt mu nie wierzy!

Maskarada, w której na końcu sztuki roztapiają się wszystkie jednostkowe konflikty, jest właściwie symbolem upragnionego roztasowania się żywiołu aktor-

skiego w życiu. Dr X i jego pomocnicy rozdzielają się nagle i stają w kostiumach Arlekina i Pierrota, Kolombiny i Doktora z Bolonii, tradycyjnych typów z *commedia dell'arte*. „Zmartwychwstaliśmy, przyjaciele moi — woła teraz Dr X, Arlekin, do publiczności — już nie tylko dla teatru, lecz dla samego życia, które straciło smak bez naszego pieprzu, soli i cukru. Wmieszaliśmy się w ciasto życia i zarumieniliśmy je nad ogniem naszej miłości niby świąteczną bułkę. Sława nam, wiecznym maskom słonecznego południa, zbawiającym sztuką swoją mizerne komedie nędznych dyletantów! I wam też sława i cześć, szanowna publiczności, jeżeli unosicie stąd w waszych sercach wspomnienie o tym, co najważniejsze, o tym, co się tu nie tylko mówiło, lecz i pokazało...”

[231]

Każda rewolucja ma przynajmniej tę jedną dobrą stronę, że dokonywa niejako rewizji kultury na wielu polach. W ogniu rewolucji bolszewickiej dokonał się, bardziej niż gdzie indziej, rozkład teatru, a zarazem jego odrodzenie. Owe rosyjskie eksperymenty teatralne, polegające na tym, że nie tylko aktorzy, lecz i publiczność bierze udział w akcji (np. w zwalaniu muru przesądów), są przecież znamienne. Tyleż w tym naiwności i barbarzyństwa, ile zdrowego zapału. Tej inwazji publiczności na scenę odpowiada inwazja aktorów w dziedzinę życia. Dr X wyobraża sobie nawet, że „kiedyś społeczeństwo czy państwo weźmie na siebie opłatę pracy aktorów i aktorek miłosierdzia”.

Lecz myśl Jewreinowa była właściwie głębszą niż to, co wychodzi na jaw w jego sztuce. Sztuka pokazuje tylko inwazję aktorów, ale nie inwazję aktorstwa, tj. żywiołu aktorskiego do życia. Są to dwie dość odrębne rzeczy. Idzie o to, żeby człowiek współczesny dokonał w sobie zbawczego rozdwojenia: na swoje zwykłe „ja” i na „ja” aktorskie, tj. owo lepsze „ja”. W sztuce

Jewreinowa zaznaczone to jest tylko na jednym miejscu, gdzie Dr X mówi: „Cnota, dobro — jest to wiedza, do której dochodzi się praktycznie” (lepiej byłby powiedział: przez ćwiczenie, przez ustawiczne prowokowanie siebie). Rola tworzy czasem charakter człowieka, podobnie jak człowiek grający tworzy charakter, rolę. Przez przeobrażenie zewnętrzne do wewnętrznej przemiany.

[232] Aby to uzmysłowić, trzeba by napisać nową, inną sztukę. Trzeba by pokazać, że wbrew pozorom nie mamy w życiu dobrych aktorów. Mówi się wprawdzie wciąż, że mamy ich za dużo, że tylu jest komediantów, kabotynów itp. — lecz to są albo frazesy, albo też ma się na myśli co innego. Bierze się owe procesy zbyt symplistycznie (co innego myślisz, co innego mówisz, co innego robisz), redukuje się wszystko arcywygodnie do pospolitego kłamstwa, nie widzi się komplikacji, nie widzi się procesu zrastania się twarzy z maską.

Wszelki rozwój kultury, czy to będzie helleńska kalokagathia, czy dworska usłużność, czy magnacka duma, czy klasztorna kultura świętości, czy wreszcie samotna kultura osobista, musi się opierać na pierwiastku aktorskim, czyli jak się to pogardliwie a źle mówi, na „komedii”. Od pozoru idzie się do istoty. To wyraził swego czasu Goethe w słowach Mignon: „So lasst mich scheinen, bis ich werde” (Pozwólcie, żebym się wydawała, aż się stanę), a była wtedy przybrana w szaty anielskie.

Trzeba strzec się przed ludźmi, którzy popisują się swoją szczerością, którzy przyznają się do swoich grzechów, bo to są ludzie naprawdę źli, którzy się nie chcą poprawić, którzy szczerością kupują sobie — tanio! — prawo do tego, aby być nadal tymi samymi. Szczerość — tak, ale tylko dla siebie samego jako

rachunek sumienia. Pierwszym czynem pokuty powinno być — nałożyć sobie obowiązek grania „komedii”, wydawania się czymś innym, niż się jest.

Czyż więc myli się wulgarna opinia publiczna, potępiając „komedię” i „komediantów” w życiu?

Nie, nie myli się. Ale trzeba rozróżnić między komedią nie uświadomioną a świadomą. Pierwsza jest szkodliwa społecznie, druga jest początkiem twórczości, a szczerść zawiera w sobie implicate jako regulator.

Żywioł aktorski jest — w tym oświeceniu — równoznaczny z tworzeniem życia.

Ale w tym samym oświeceniu i scena czym innym już się wyda. Zwykły człowiek pragnie w aktorze ujrzeć i odczuć swój własny popęd aktorski, tylko wyolbrzymiony i zaspokojony. Z tego oczywiście wynikają także różne wskazania dla reformy aktorstwa i dramatu — ale to już leży poza granicami powyższego fejetonu.

Na premierze *Turonia* w Teatrze Reduta  
[reżyseria Mieczysława Limanowskiego  
i Juliusza Osterwy,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 24 IV 1923]

(Po akcie pierwszym)

[234] GUSTAW. Do jak prymitywnych problematów wraca ten Żeromski! Przecież to wszystko jest już dawno przez historię załatwione, ulokowane w podręcznikach szkolnych, zaopatrzone morałem, spoczywa sobie jak we wspaniałym sarkofagu w hymnie Ujejskiego — a on, chyba według swojej znanej metody, „rozdrapuje rany podłości”, aby nie zarosły. W tym wypadku po tych ranach przecież już nie ma ani znaku, inny świat, inne problemy...

AUGUST. A mnie właśnie w czasie słuchania tego aktu przyszedł na myśl także dramat, który piszesz. I szczególna mnie uderzyła analogia... może to nie analogia, lecz przecięcie się innych dążeń w jednym wspólnym punkcie. Ty przeciwstawiasz dumną jednostkę tłumowi, inteligencję chamstwu czy głupocie, przenosząc nowoczesny konflikt w stosunki na wespół fantastyczne: on w wypadku konkretnym, żywym, a jednak jak gdyby przerażająco fantastycznym, pokazuje przepaść nieporozumienia między inteligentem a chamem.



GUSTAW. Głupota nie należy do tragiki, lecz do pedagogii. Wybacz, nie znasz jeszcze mego dramatu, nie możesz go porównywać.

AUGUST. Czy ci się nigdy nie trafiała chętka, by przekonać człowieka głupiego?

GUSTAW. Szanuję indywidualność głupca i uważam naruszanie jej za niepotrzebny nietakt. Świata nie posuwa się naprzód przerabianiem łośpuchów na palmy.

AUGUST. A jednak... są czasy, kiedy chamstwo powoli poza ścianami twego domu wzbiera nocą jak potop, i nazajutrz jesteś osaczony i zgubiony. Chamstwo przychodzi do ciebie samo i mści się, żeś go w czas nie oświecił.

GUSTAW. Jeżeli myślisz o bolszewikach, to coś podobnego raz przeżyłem na spacerze. Spotkał mnie jakiś podejrzaný drapichrust i dalejże ze mną w rozmowę. Bał się mnie trochę, próbował się wprawić w stan rozjuszenia, prowokował mnie, lecz tak zbiłem go z pantaląku, że poczęstowany papierosem, dał wreszcie nura w krzaki. [235]

AUGUST. Czyś zauważył, że właśnie ten tłum w *Turoniu* również usiłuje się wprawić w wściekłość i prowokuje szlachciców? Lecz w chwili rozstrzygającej w tej walce dialektycznej przychodzi tłumowi z pomocą Szela — a ten ma na wszystko odpowiedź.

GUSTAW. W takim razie nie jest to już człowiek głupi ani cham.

AUGUST. Nie wiem, jak to nazwać. Bo właśnie kto jak kto, ale głupiec ma na wszystko odpowiedź. Jest szczelnie zamknięty i obstawiony. Nie dostaniesz się do niego ani kluczem, ani wytrychem. Taka głupota ma swoją głębię, w którą się zanurza i odzyskuje siły. I są chwile, w których człowiek, nazywający się inteligentnym, wyczerpał już wszystkie argumenty i środki i staje beznadziejnie wobec demona.

GUSTAW. Jeżeli ci chodzi o Szelę, powiem ci, że wypada on z roli, gdy mówi: „Jam jest za wasze wszystkie zbrodnie — kara”. To jest taki Szela, który już czytał historię.

AUGUST. Poruszasz starą kwestię, jakim stopniem uświadomienia może autor obdarzać swych bohaterów. Mnie ta dowolność nie psuła wrażenia. Byłem wzruszony, patrząc na zmaganie się dwóch potęg, oko w oko, serce w serce. Kiedy ważyła się szala, kiedy w tym pojedynku tak prostym, a tak wymownym padały słowa mające wartość piorunu...

GUSTAW. Tępej siekiery!

[236] AUGUST. Słowa jak obuchem w głowę ze strony Szeli, nie wiedziałem, po czyjej być stronie, gdyż ukazało się w całym majestacie — prawo zemsty.

GUSTAW. Więc teraz myślisz już nawet, że to Szela miał rację? Powiedz to autorowi, a struchleje, widząc taki skutek swej sztuki, powiedz prokuratorowi, a zakaze grać ją dalej.

AUGUST. Tobież to mówię, dramaturgowi? Czyż i ty nie czerpiesz z tajnych źródeł? Kto jak kto, ale ty, poeta, powinieneś znać życie zemsty. Szela jest głębszy od siebie samego, on ma słuszności tragicznej więcej, niż się przypuszcza.

GUSTAW. Gdyby ci, na których wywiera zemstę, byli tymi samymi, którzy go skrzywdzili; ale gdy przedmiot zemsty jest zmieniony, pozostaje tylko jakaś vendetta, jakiś folklor, jakaś może historiozofia, ale nie rzeczywisty porachunek dusz.

AUGUST. Nie — bo to jest najgłębszą właściwością kary: iż przychodzi zawsze niby jako krzywda, niby spóźniona, niby gdy już natrafia na ludzi niewinnych, poprawionych. Spójrz w życie własne, a zobaczysz, że kara i królestwo boże przychodzą jak

złodziej. I wtedy jest jej cios najsroźszy — nie wtedy, gdy kto łamie się w skrusze, bo kara byłaby mu balsamem.

GUSTAW. Ale mówisz wciąż o tragiczności — nie lubię tego słowa — tragiczności Szeli: czyżbyś jego uważał za bohatera?

AUGUST. Bo zemsta jest zawsze czymś równie beznadziejnym i smutnym, jak — ponieważ o tym mówiliśmy — jak przekonywanie głupca. Mściciel chce realizować marzenie i pada wewnętrznie pod ciężarem tego zadania — choćby na pozór zwyciężał i ratował. I poczytuję to autorowi za zasługę, że na te same deski, na których rozegrała się tragedia Judasza, wprowadził polskiego Judasza, prawdziwszego i bliższego.

[237]

(Po akcie drugim)

GUSTAW. Zastanawiając się nad tym, co powiedziałeś, widzę — i chyba ty sam także to widzisz — że podsunałeś własne myśli autorowi. To jest zwykła maniera naszych krytyków: gdy o autorze chcą z obowiązku mówić pochlebnie, rozciągają jego zamiary jak sztrudel, dodając własne rodzyнки, wpisują na jego rachunek wszystko, co im kiedykolwiek strzeliło do głowy: gdy zaś mówią o autorze bez firmy, nie widzą u niego nawet tego, co jest, i poprzednia ich wynalazczość staje się natychmiast ślepotą, głuchotą i niemotą.

AUGUST. Tak, to się wciąż zdarza. Nie chciałbym robić sztrudla. Lecz jest właściwością wielkich momentów sztuki, że otwierają nagle perspektywy, podniecają umysł, przypominają, w ogóle mącą duszę od dna. I wtedy każdy otrzymuje myśli

według swojej indywidualności i zapasów. Tak samo jak przy dobrej muzyce zapomina się o samej muzyce, jest się wprawionym w stan błęgiego podniecenia i rozigrania, jest się na łące i goni się motyle. To jest premia natchnienia — że wywarte wrażenie przerasta zamiar autora, zamiar przemienia się w nadmiar, zawiera nieprzewidziane super-plus...

GUSTAW. Ale to są wrażenia subiektywne: rzetelna ocena musi odróżnić zamiar od nadmiaru.

[238]

AUGUST. Ale nie musi być samym tylko odgadywaniem. — Skoro jednak mowa o zamiarze: podczas słuchania aktu II to, co mówiłeś o swoim spotkaniu z apaszem, mimo woli przypomniało mi wiele podobnych epizodów z dzieł Żeromskiego. Może pamiętasz, czym zaczyna się *Promień*? Albo spotkanie ze zbrojcami w *Popiołach*, w *Zamieci*, a niedawno w *Białej rękawiczce*?

GUSTAW. To znaczy, że autor już się powtarza.

AUGUST. Ja cenię takie powtarzania się. I gdy autor jak urzeczony krąży wciąż naokoło tego samego zjawiska, oświetla je z coraz to innych stron, nie ma nigdy dosyć — czy nie świadczy to o głębi jego przejęcia się tym zjawiskiem, głębi, w której może przemyślał albo przeczuł wszystko?

GUSTAW. Nawet to sadystyczne pojęcie kary, o które go posądzałeś?

AUGUST. Jak to dobrze, że nie jesteśmy recenzentami i nie potrzebujemy precyzyjnie formułować ani ważyć naszych wrażeń, możemy sobie pozwolić i na przecenianie, i na niedocenianie. Ale żał mi tych biednych recenzentów — zwłaszcza od kiedy w swoim *Snobizmie i postępie* Żeromski tak mocno obwarował się przeciw krytyce tabutowej, czy będą mieli teraz odwagę znowu go pouczać?

GUSTAW. Zobaczysz, będą pisali jak gdyby nigdy nic, bo wcale tych jego protestów nie czytali — nic się nie zmieni. — Ale czy zauważasz, że już nic nie mówimy o II akcie? I ty nie masz nic do powiedzenia! Wracasz tylko do I.

AUGUST. Przeciwnie: uważam, że sytuacja się rozwija, obraz się uzupełnia...

GUSTAW. Ale dramat grzęźnie w piasku... Oto już dzwonek, do widzenia!

(Po akcie trzecim)

GUSTAW. A więc widzisz, jaką jest aktualność tej sztuki. Ku pokrzepieniu serc stwierdza się, że [239] jednak „z szlachtą polską polski lud”, że nie wszyscy byli czarni, lecz że było popielato. Chudy uratował honor Piasta. Premiera *Turonia* była jednak przedwczesna, powinna się była odbyć na uczczenie wesela jedyńki z ósemką.

AUGUST. Ten Chudy jest mi nieco za mądry. On jeden orientuje się w sytuacji, a szlachcice same tylko honorne rzeczy gadają. Ale tacy też byli. Przy tym bardzo nie lubię sztuk z poświęcaniem się i takich, w których zgwałcenie, że tak powiem, wisi na włosku. A polscy autorzy mają do takich epizodów predylekcję. Ale co mi to wszystko szkodzi! Wrażenie pierwszego aktu zatrzeć się nie może.

GUSTAW. Gdyby był autor główną sytuację tego aktu uczynił środkiem dramatu i zamiast przeglądu niektórych kart historiozofii polskiej dał sam dramat Szeli, zemsty, kary czy nieporozumienia, gdyby się był odważył na całkowity pesymizm...

AUGUST. Tę odwagę okazywał już niejednokrotnie. Ale widzę, że i ty, gdybyś był recenzentem, także

pouczalbyś autora. Artyzm — budowa — kulminacja — konstrukcja — oszczędność — konieczność. Piękne rzeczy, ale wolę jedną żywiolową scenę, taką jak w I akcie *Turonia*, niż kilka dramatów i komedyj „dobrze zbudowanych”. Ja zresztą mniemam, że mimo tego, co Żeromski pisał w swoim *Snobizmie*, jednak brał sobie do serca gderania krytyków i starał się „budować”. Zauważyłem już to samo w *Rękawiczce*. Żeromski dba nawet bardzo o zajmującą intrygę, o teatralikę, zamiast oddać się tylko dramatowi.

GUSTAW. A dramat nie zawsze utożsamia się z teatraliką — chcesz powiedzieć, i oto sam już popadłeś w scholastykę literacką.

[240] AUGUST. Ze wszystkich prawideł sztuki, jakie wyczytałem lub słyszałem, właściwie tylko jedno uznaję, sformułowane niegdyś przez Ostapa Ortwina: „Dzieło sztuki powinno być identyczne z samym sobą”. To jest wprawdzie bardzo ciemno powiedziane i brzmi jak truizm, a jednak z biegiem czasu nauczyłem się je rozumieć i stosować — ale tylko prywatnie.

GUSTAW. Co ono oznacza?

AUGUST. Mniej więcej to samo, czego żądałeś od *Turonia*. Żeby artysta był wierny tylko właściwej swojej idei, z niej tylko wysnuwał treść i formę, żeby był absolutnym, suwerennym władcą w obrębie tego swego własnego zadania — a o resztę może już nie dbać.

GUSTAW. Czyli po prostu powiedziawszy, ma być wierny samemu sobie?

AUGUST. Wolę nie wyrażać tej tajemnicy zbyt po prostu; przestaję być tym, czym jest.

GUSTAW. Według wszystkiego, co mówisz, zdaje się, że jesteś z wrażeń dzisiejszego wieczoru zadowolony? Nie masz do autora żadnych pretensyj?

AUGUST. Mam pretensję tylko o jedno. W czasie moich lat dziecięcych widywałem turonia i bałem się go okropnie. Chciałem teraz, żeby to wrażenie wróciło do mnie, w sposób spotęgowany. Myślałem np., że turoniem będzie nie Szela, lecz jakiś chłop nieznanany...

GUSTAW. Reminiscencje romantyczne.

AUGUST. Zawiodłem się. O turoniu się mówi, lecz turonia nie ma. Jeżeli przebierają się w turonia nawet nie chłop, lecz szlachcice, to maska turonia służy już tylko jako rekwizyt demonstrowany ad oculos dla porównania, którego by może inaczej publiczność nie zrozumiała. Porównanie jest bardzo pedagogiczne, nawet podwójnie wyzyskane: stadium pierwsze to bydlę, to Szela, stadium drugie — to zwycięstwo nad bydlęciem, to ów niespodziewany Chudy w III akcie. Ale to już brzmi jak schemat, jak komentarz; groza już znikła.

GUSTAW. Chciałeś mieć prawdziwe bydlę? Dziecięce zachcianki!

AUGUST. Dlaczego? Właśnie na to idzie się do teatru. Teatr ma być turoniem. Używamy dla teatru emblematów capich z czasów greckich, a mamy swojego turonia. Trzeba założyć teatr „Pod Turoniem”. Rozpisać konkurs na teorię, która wywiedzie sztukę dramatyczną z idei turonia. Żeromski znalazł Szelę i turonia — skarby. On zawsze coś znajdzie. A nawet budzić żale do siebie — jest także rodzajem zwycięstwa.

## Apoteoza lekkomyślności

[242] Czy to przypadek, czy symptom, że tak się w ostatnich czasach rozmnożyły u nas sztuki opiewające lekkomyślność?

*Lampa Aladyna, Ptak, Lekkoduch...* „aby było wesoło”! Pan Bóg łaskaw na Polskę!

Liryka wyprzedziła pod tym względem dramat; poezje Wierzyńskiego opiewały lekkomyślność jeszcze przed Grubińskim.

Trzepot skrzydeł ptasich słycać w powietrzu. Ciężkość została przewyciężona. Napelnieni jesteśmy gazem rozweselającym, który w dodatku unosi nas jeszcze w górne strefy.

Nie chciałbym wobec ptaka rajskiego o złotych piórach okazywać się kraczącym krukiem. Pamiętam dobrze, był okres w naszej literaturze, kiedy grobowa mina wobec pustoty była modą. Podczas karnawału na salę balową wnoszono trumnę. P. Łada-Cybulski w broszurkach usmażonych na patosie Wyspiańskiego gorszył się publicznie z powodu orgii Zielonego Balonika w Krakowie. Feldman, rozgniewany niepowagą uroczystości grunwaldzkich, modlił się do Jagielly, aby



jak komtur z *Don Juana* zstąpił z pomnika i nastraszył łyków krakowskich. Rostworowski prawie w 10 lat potem adoptował tę ideę i zrobił z niej dramat (*Zmartwychwstanie*).

Aby już pozostać w ptasim stylu, powiem, że nie chciałbym się stroić w te cudze piórka. Ten mój artykuł powinien był napisać Rostworowski, który się przygotowuje do polityki. Ja konstatuje tylko, że nagromadziło się dużo prężnej lekkomyślności literackiej już nie tylko w kabaretach. Szukam profesora historiiozofii, który by to zjawisko wytłumaczył. Nie alarmuję opinii publicznej i choć nie proszony, w imieniu Związku Autorów mogę zapewnić, że mylną jest pogłoska, jakoby ta literatura powstała za pieniądze bolszewików, którzy by chcieli uśpić naszą czujność [243] militarną. Przeciwnie, są poszlaki, że to rządowe sfery wynajęły sobie taką poezję optymistyczną.

Grubiński zrobił odkrycie, że ponieważ księżyc jest lampą Aladyna, można nią sobie zaświecić wszędzie i każdej chwili. Trzeba tylko chcieć, trzeba tylko cudownego momentu przemiany wewnętrznej. To takie bardzo łatwe, a jednak tak szalenie trudne. Jest to misterium lekkomyślności — taka sama tajemnica, jak łaska Boża według dogmatyki katolickiej lub nagle „doświadczenie religijne” według Jamesa. Prawdopodobnie Polak dokonywa na sobie tej operacji najłatwiej.

*Lampa Aladyna* jest udramatyzowaną filozofią lekkoduchstwa, napisaną z najgłębszego przekonania, lecz z nie całkiem czystego sumienia. Ta lekkomyślność eksplikuje się zbyt natarczywie, bojowo. Jest uświadomiona jak męzotka. Ale tak samo jest u szampańskiego Wierzyńskiego, którego poezja wydaje mi się również zbyt programową. Wierzyński tańczy przed czytelnikiem i wciąż do niego woła: „Popatrz, jaki ja jestem młody, jaki wesoły, jak sobie z niczego nic nie robię!”

Nie piszę tu recenzji o *Lampie Aladyna* ze stanowiska artystycznego. Krytycy, którzy lubią się bawić na cudzy koszt w inżynierię dramatu, obłowili się przy tej sztuce. Tego za dużo, tamtego za mało, tu trzeba by obciąć rękę, tam naciągnąć nogi. Ja cenię w tej sztuce rzut II aktu, gdzie się wszystko „udaje”, gdzie życie staje się tak łatwym. Możemy się wszyscy dotychczas mylili, może mamy na oczach jakąś pajęczynę... Tylko nie robić sobie nic z tego, co nas bolało, tylko zmienić żelazo, utkwione w duszy, na kryształ, a wszystko będzie dobrze... Rąbek takiego ziszczenia pokazany jest na próbkę w tym akcie.

[244] Zazdroszczę autorowi tej wiary. Skoczyć na dół z szóstego piętra i w nagrodę śmiałości upaść tylko na materace sprężynowe to jest cichym ideałem nas wszystkich. Ale wolałbym, żeby jego bohaterowi mniej się udawało i żeby mimo to zachowywał dobry humor. Nie sztuka mieć szczęście, ale sztuka mieć wciąż pecha i ozłacać go sobie lampą Aladyna. Tego się tu nie robi.

Zresztą pocieszam się tym, że bohater *Lampy* dużo bluguje. To np., co mówi o wynalazku ni stąd, ni zowąd, tak sobie przypadkiem. Chemicy zaprzeczają takiej psychologii wynalazków chemicznych. Jest ona tu pojęta raczej na wzór twórczości artystycznej. Natchnienie! Natchnienie nie jest darem niebios — ale widziane ex post lub z daleka. Norwid mówi, że talent nie jest przypadkiem, lecz zasługą. A Brzozowski cytuje z Chestertona zdanie, że człowiek prawdziwie silny czuje nie swoją siłę, lecz swoją słabość i swoją walkę.

Ideologia *Ptaka* jest skromniejsza. Szaniawski obraca się w dualizmach rittnerowskich: rzeczywistość i marzenie, prawda i bajka, filister i zuchwalec (lotnik lub hodowca ptaków). Pionier świata urojonego zresztą dość szybko się nawraca. Dajcie trochę miejsca także dla fantazji! Niedużo, niedużo, ot, tyćko. Niech jej

rzecznik przynajmniej ożeni się z córką bogacza — jak to już zresztą było w *Papierowym kochanku*. I ten marzyciel — jak w *Lampie* — jest kochanym trzpiotem i ma również sumienie trochę zakłopotane. Nie wobec filistrów, lecz wobec marzycielki starej daty, panny burmistrzanki. Ona wymaga jakiejś głębi, symbolu, a on jest marzycielem lekkiego kalibru, o nowoczesnym aparacie marzeniowym. W jednej komedii Flersa jest mowa o tym, jak to po wojnie zdewałuowała się kwestia erotyzmu, która dawniej zajmowała tyle miejsca. Podobnie zdewałuowało się dawne marzenie. Hodowca ptaków przemawia tak jak najnowszy poeta, jakiś futurysta lub formista: Chcę tylko błysku złotych piór na moment, nie mam żadnych innych pretensyj; nie chcę, żeby mój ptak cokolwiek znaczył, to nie jest ani orzeł, ani znak do boju, ale taki sobie ptak, ładny, i nic więcej — dajcie mi święty spokój z symbolami, głębią, znaczeniami; ja jestem bezinteresownym artystą. — A jednak żal mu trochę... lecz cóż on temu winien!

Jest łezka melancholii na skrzydłach tego ptaka.

Wyznania poetów bywają zawsze zaplątane mniej lub więcej rozmyślnie. Nie chcę być niedyskretnym i odgadywać je, mam tylko wywiad u bohaterów. Wynik tego wywiadu przynosi pewne uspokojenie co do rzekomo anarchicznego charakteru owej propagandy lekkomyślności na scenach warszawskich. Póki lekkomyślność jeszcze się tłumaczy jak w *Lampie* lub poprzestaje na małym jak w *Ptaku*, fabrykant z *Lampy* i burmistrz z *Ptaka* mogą spać spokojnie. Taka lekkomyślność jest dobrą okrasą karnawałową...

Do napisania byłaby jeszcze sztuka, w której by się obydwaj bohaterowie z sobą spotkali — lampiarz ze swoją pewnością siebie: Wszystko jest łatwe! — i ptasznik ze swoją obrażającą skromnością: Ja przecież niczego nie chcę! A kuzynek Lekkoduch, fabrykant rewolucji i królów na poczekaniu, jako trzeci.

Jeszcze o Kaiserze. Chybione przedstawienie  
[Teatr Polski: *Od poranka do północy*,  
sztuka w 7 obrazach Georga Kaisera,  
przekład Wilama Horzycy,  
reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje wg projektu Tadeusza Gronowskiego  
wykonał Stanisław Śliwiński,  
ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego,  
przygotowana pod kierunkiem Karola Szustra,  
premiera 21 II 1924]

[246] Ponieważ sztuka Kaisera *Od poranka do północy* zeszła już z repertuaru w Teatrze Polskim i żadna krytyka nie może już jej powodzeniu zaszkodzić czy niepowodzeniu zapobiec, można spokojnie powiedzieć parę uwag ujemnych, spóźnionych, lecz po części zasadniczych.

Najpierw o stosunku krytyki do tej niemieckiej sztuki. W Krakowie dyr. Trzciniński wystawił Kaisera *Gaz* z Adwentowiczem, lecz krytyka zatłukła sztukę — z czystego patriotyzmu. Od lat trzydziestu pojęcie „Niemiec” kojarzy się w umyśle polskiego krytyka z pojęciami: ciężki — knedle — zakalec. W *vademecum* polskiego krytyka jest już taka recepta i na tę receptę nie ma lekarstwa. Otóż tymi knedlami zbombardowano w Krakowie *Gaz* Kaisera. W Warszawie tylko jeden krytyk użył knedli, zresztą nie doszukiwano się tak zajadle cech niemieckości. Jednemu krytykowi, który upatrzył sobie w tej sztuce specjalną niemiecką brutalność, trzeba polecić do przeczytania *Kamienie ugorne* Żyznowskiego, aby zobaczył polską brutalność.

Krytyka recenzentów *Od poranka do północy* szła w dwóch kierunkach, których by się właśnie najmniej po nich spodziewać można. Wiadomo, że w Polsce literaci odprzysięgają się od wszelkich „izmów”, ale ponieważ sztuka Kaisera przyjechała do nas pod firmą ekspresjonizmu, rozpakowywano ją i rozpatrywano tylko jako towar ekspresjonistyczny, doszukując się w niej różnych rzekomych znamion tego izmu. I to był największy błąd nie tylko krytyków, lecz i reżyserii teatru. Ekspresjonizm jest rzeczą zanadto zawikłaną i nieskrystalizowaną, żeby z niej można czerpać jakiegokolwiek wskazówki. Zamiast patrzeć na etykietę towaru, na pochodzenie — niemieckie lub francuskie — na gotową już opinię zagranicy, należało trzymać się przede wszystkim sztuki samej, zbadać jej [247] własne wyjątkowe założenia i walory i według tego ją oceniać i wystawiać. Zwłaszcza że Kaiser nie jest małą ekspresjonizmu, lecz jednym z jego twórców; więc podobnie jak Marx nie zawsze musiał być marxistą, tak samo Kaiser nie krępował się żadnym precedensem, ani cudzym, ani swoim.

Najgorzej wpadł p. Zagórski, który badając rzekomy ekspresjonizm tej sztuki, odkrył, że jest ona zanadto naturalistyczna, i z pewnym triumfem wytknął Kaiserowi te różne „niekonsekwencje”. To tak jak gdyby kto, uważając kogo na gwałt za blondyna, wrywał mu z głowy czarne kosmyki włosów i podsuwając mu je pod nos, wołał: „Toś ty taki blondyn?!” P. Zagórski widocznie sam nigdy nie pisał dramatów, bo byłby pobłażliwszy i nigdy by tak po kramarsku nie spierał się o drobiazgi: Kaiser troszczy się o szczegóły ucieczki kasjera z banku — a więc naturalista! Kaiser mówi o piecu kaflowym w domu kasjera — a więc naturalista! Tak krytykuje tylko wierutny pedant, który nie czuje, że każdy „izm”, romantyzm, naturalizm

czy ekspresjonizm, rozumie się tylko en gros, swobodnie, z zostawieniem miejsca dla błysków, które mogą cały „izm” odmienić lub zakwestionować, a nie jak recepta aptekarska.

Zresztą po cóż sądzić, że ekspresjonizm wyklucza naturalizm i kafle. Naturalizm został już tak wchłonięty, że żaden nowy kierunek sztuki nie obejdzie się bez niego jako środka. (Podkreślam: środka, bo dawniej był także celem, to jest dążeniem do „prawdy”). Kaiser posługuje się tym środkiem jak kroplą trucizny, elegancko, krótko i skutecznie. Zyskuje na tym ostrość — nie śpiczastość rysunku, prócz tego potrzebne są ustępy naturalistyczne dla tła i kontrastu.

[248] Po drugie: polscy literaci tak się zawsze zarzekają racjonalizmu i intelektualizmu, ale gdy przyjdzie przykład konkretny, nie umieją się inaczej wziąć do rzeczy, jak czysto racjonalistycznie. Gdy raz w kole młodych literatów odczytano nowelę *Błędny pociąg* nie znanego jeszcze podówczas Grabińskiego, posypały się ku memu zdziwieniu pytania: „Co znaczy ten pociąg? Czy to jest symbol? skąd pochodzi?” itd. Mnie, „intelektualiście”, takie pytania wcale na myśl nie przyszły.

Otóż i w tym wypadku roztrząsano z zapalem i powodzeniem sens sztuki Kaisera i znaleziono go zbyt lekkim. Że pieniądze nie dają szczęścia, że są oszustwem — któż by o tym nie wiedział. Że świat jest pełen ukrytych w zasadzce rozczarowań. I dlatego imputowano Kaiserowi pozę byronowską, hamletowską czy faustowską, i powiedziano, że ją sobie bezprawnie uzurpuje.

Niechybnie Kaiser ma w swej twórczości silną nutę moralistyczną. Ale gdyby tylko o sens czy tendencję tej sztuki chodziło, nie potrzeba by importować aż z Niemiec. Mnie się zdaje, że idzie tu o sposób, o atmosferę, w której człowiek do takiego sensu się przebija. I niech

literaci antyintelektualiści przyjmą do wiadomości, że jeżeli poeta, tzw. intelektualistyczny, w swoim utworze „rozwija”, „ucieleśnia”, „demonstruje” jakąś „myśl”, „ideę”, „tendencję”, to nie dla myśli samej — mógłby ją przecież krótko wypowiedzieć w aforyzmie — lecz dla owego niesłychanego napięcia duchowego, wśród którego rodzą się ludzkie poglądy i postanowienia. Są to emocje niezwykle tak pod względem jakościowym, jak ilościowym (Hebbel był bezpośrednim poprzednikiem Kaisera).

Do sztuki *Od poranka do północy* przyjąłbym osobny „izm”: intensywizm. Od chwili defraudacji ta ogromna reakcja duchowa u kasjera — to jest właściwy temat. Zachowuje się on jak człowiek obłąkany, widzi przed sobą nieustannie inną treść i dlatego wciąż popada w nieporozumienia z ludźmi. Jest jakby niewidzialne, straszne szklivo między nim a resztą świata. On mówi wciąż o czym innym, oni o czym innym. Nieporozumienie jest formą dialogu w tym dramacie, któremu zarzucano monologiczność i epickość. [249]

Znawcom zabobonów teatralnych zwracam uwagę: w takim razie *Lir*, *Hamlet*, *Makbet* byłiby eposem. Są dwie główne formy dramatu: 1) konfliktowy, walka dwóch lub kilku sił mniej więcej równouprawnionych; 2) odczynnikowy, z jednym tylko bohaterem, z którego los i ludzie wydobywają jego właściwy rdzeń. Pierwszy jest dramatem nowoczesnym, drugi jest właściwą tragedią, o tradycjach klasycznych, i ten jest a priori monologiczny, nawet panoramiczny. Proszę też zważyć, że także wielcy bohaterowie Szekspira zachowują się jak obłąkani, jak pokąsani przez psa wściekłego — „gadatliwość”, czyli nieustanna praca duchowa, jest ich główną cechą. *Od poranka do północy* należy właśnie do tego drugiego typu, lecz ów krzyk samotny jest tu jeszcze bardziej podkreślony, izolowany — monolog wśród ludzi.

To wszystko znajduje się wewnątrz dzieła, lecz reżyseria szukała wskazówek z zewnątrz dzieła, i dlatego je zepsuła. Wystawiono nie autentyczne *Od poranka do północy*, lecz „Ekspresjonizm” w siedmiu odsłonach. Natrętny, snobistyczny ekspresjonizm!

Dekoracje zupełnie chybione i niepotrzebne. Kasjer ma się wciąż znajdować w kontraście do filisterskiego otoczenia, a więc to filisterstwo, czy codzienność i szaryzna, powinno być podkreślone. Dekoracje powinny być zwykłe, naturalistyczne — jeżeli ma być jakieś stopniowanie lub stylizowanie, to w szczegółach naturalistycznych. Ale jeżeli wewnątrz banku jest stylizowane ekspresjonistycznie (szablonowe krzywe linie, znane z filmu *Caligari* lub *Raskolnikowa*) lub tak samo [250] wewnątrz przytulnej izby rodzinnej u kasjera, to one od razu się przez to odfilistrzają, stają się czymś niezwykłym, modernistycznym, robi się zdarzenie niezwykłe na niezwykłym tle, taka konkurencja niezwykłości, że uwaga się rozprasza zamiast się koncentrować.

Tak samo muzyka — zupełnie niepotrzebna, przedłuża trwanie sztuki i odwraca uwagę.

W odsłonie I po co te natrętnie salwy śmiechu i chichot, trwający pięć minut? Tego w sztuce nie ma, to od razu zabija sztukę. Robi się dekorację ekspresjonistyczną, a śmiech robi się tak szczery i długi, jakby w farsie Ruszkowskiego.

Natomiast efektowna scena zdumienia, w chwili gdy woźni się schodzą ze szklankami wody, nie uwypuklona. Pytam: czy się cyzeluje, czy się nie cyzeluje?

Odsłona III: w tekście nie ma mowy o szkielecie jako zjawie, kasjer imaginuje sobie sam ów szkielet z gałęzi drzewa. Jeżeli nie można było takiego drzewa uformować, to trzeba było to widmo elektryczne ulokować przynajmniej wśród gałęzi, a nie na pniu.



Inaczej robi się z tej sztuki coś à la *Jenseits Hasenclevera*. Tego rodzaju „niesamowitość” nie była tu zamierzona.

Odslona V (trybuna na wrotnisku): kręcenie się czarnych panów na trybunie nie powinno zakrywać i zagłuszać gry kasjera.

Adwentowicz gra tę scenę tak, jak się grywa scenę Hamleta z grabarzem: filozoficznie, z rezygnacją. A tu jest przecież cynizm, *va banque*, rozwinięcie żagli. W ogóle Adwentowicz trafił w zły ton: już to perswazji, jakby kogoś wciąż chciał przekonywać lub besztać, już to melancholii. A kasjer ma być zuchwały, ekstatyczny, zasłuchany w sobie. Jego mowa nie powinna być gładka, już wiedząca, uświadomiona, i nigdy nie powinna antycypować późniejszych wyników. To [251] powinna być mowa szarpana, wybuchowa, pełna rewelacji i niespodzianek — dla niego samego. Np. gdy opisuje zachowanie się publiczności przypatrującej się wyścigom — powinien się nią zachwycać, szaleć. Tymczasem niektórzy widzowie odnieśli wrażenie, że on tej publiczności urąga. W scenie u rodziny piękny jest ustęp, w którym kasjer mówi, że przybywa z grobu, że zamarł i odtajał itd. Otóż Adwentowicz mówił to do żony z bolesnym uśmiechem, jak dwuznacznik bagatelny, którego sens i ona odgadnąć by mogła — a tymczasem jej pytania powinny w nim wywołać wizję grobu i swobody, on powinien mówić nie do niej, lecz tylko przed nią, nie do niej, lecz w powietrze, nie będąc zajęty przy tym niczym innym, jak wślupianiem się w swoją sytuację.

W akcie ostatnim: nie ma gasnąć, lecz rosnąć. Dlaczego nie gra na bębnie, na trąbie? Tego efektu nie wolno było zeskamotować, można go było wyzyskać. Natomiast nie ma wcale mówić słów: „Oto człowiek”, bo to jest tylko nawiasowy komentarz autora.

Zbyteczne sztuczki z powolnym opuszczaniem i podnoszeniem zasłony. To niczego nie naprawi, lecz nowoczesna reżyseria przywiązuje właśnie ogromną wagę do takich drobiazgów. Niezadługo za szczególną oznakę fantazji dramaturga będzie uchodziło, jeżeli w sztuce swojej poda dokładnie nawet tempo opuszczania kurtyny. Ten dział efektów zostawcie już dla kina.

Ze sztuki Kaisera pozostało tylko to, co jest w niej niezniszczalne: fabuła w ogólnych zarysach, konstrukcja, sytuacje.

Teatr Polski: *W sieci*,  
wesoly dramat Jana Augusta Kisielewskiego  
[część I *W sieci*, część II *Ostatnie spotkanie*,  
reżyseria Ryszarda Ordyńskiego,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 10 I 1925]

Dwadzieścia pięć lat temu ten dramat J. A. Kisielew- [253]  
skiego, wystawiony w teatrze krakowskim, a potem i na  
innych scenach polskich, zdobył sobie szturmem uzna-  
nie literackie i powodzenie teatralne. Był to właściwie  
jedyny bezsporny sukces teatralny Młodej Polski, bo  
*Wesele* Wyspiańskiego wyrosło już ponad Młodą Pol-  
skę, i nawet zawierało w sobie ukryty bunt przeciwko  
niej. Teatr Polski ma wielką zasługę wznawiając ten  
doskonały dramat Kisielewskiego, a miarą tej zasługi  
jest choćby dyskusja, która mimo woli w prasie się  
rozwinęła na temat tego, co w tej sztuce jest prze-  
starzałe, a co jeszcze aktualne lub wieczne. Dyskusję  
rozpoczął p. Ordyński artykułem w „Wiadomościach  
Literackich” i sądzę, że żaden literat, który pamięta  
owe czasy i ich ideologię literacką, nie powinien się od  
tej dyskusji usuwać.

Otóż twierdzi wielu, że jaskrawe przeciwstawienie  
artystów filistrom, czyli „mydlarzom”, jest już dziś  
nieaktualne. Tak jest, jest ono nieaktualne, ale tylko  
w tej jaskrawej formie, w której artysta był tylko  
cyganem, a filister zwykłym głupecem. Od tego czasu

filistrzy znacznie zmańdrzeli, przebyli wojnę, poczuli swoją godność, jako praktycy życia, stali się paskarzami lub osiągnęli dostojenstwa. Na odwrót, waluta artystyczna została znacznie zdewaluowana i sami artyści mocno się zmienili. U wielu odsoniło się, że byli podszyci filisterstwem. Dawniej nosili długie włosy, byli w stroju zaniedbani — teraz każdy z nich jest starannie wygolony, ubiera się według ostatniej mody, wygląda jak lord. Dawniej było u nich modą ubóstwo, gardzenie mamoną, naciąganie filistrów, i niektórzy, jak Boreński z dramatu Kisielewskiego, „pluli” nawet na druk — dziś właśnie młodzi najchętniej są drukowani, nie chowają się jak fiołki w trawie, lecz obnoszą się wszędzie na pokaz, jeżdżąc ze zbiorowymi odczytami, zarabiają nieźle, a jest wśród nich sporo spryciarzy, grynderów, którzy nie gardzą żadnymi środkami, aby się dostać do celu. Znany im jest boks zarówno fizyczny, jak moralny. Nie uważają wcale, żeby geniusz musiał chodzić w dziurawych butach lub żeby gwarancją natchnienia było tylko mieszkanie w mansardzie. Literat dzisiejszy wziął sobie głęboko do serca to, co Shaw pisał o „grzechu ubóstwa”. Być ubogim — to nie nieszczęście, to nie honor, ale grzech, grzech niedołęstwa i głupoty. Znałem literata, który tak zapamiętał wyznawał te zasady, że byłbym się z nim samym nigdy nie wybrał na spacer po zaułkach przedmiejskich. I jeszcze jedno: Boreński oburzał się jeszcze, gdy go posądzano o pospolite zachcianki erotyczne — dzisiejszy literat dorównywa już malarzowi w zdobyczach sercowych i w końcu żeni się tylko z posagiem.

Nie wchodzę w to, czy to jest korzystna zmiana typu literata, czy nie. Ale to jest rozwój historyczny, co prawda ograniczony tylko do Polski. Stan literacki w Polsce za czasów Przybyszewskiego przebył ostry kryzys zetknięcia się z wyobrażeniami Zachodu o tym,

jaki powinien być literat. Do tej pory polski literat co najwięcej bajronizował; wtedy zaś stał się cyganem i w typie takiego cygana łączył demokratyzm z jakąś demoniczną. Trzeba mieć na uwadze, że stan literacki w Polsce rekrutował się wówczas przeważnie ze sfer małomieszczańskich, niezamożnych, z różnego rodzaju bankrutów życiowych, którzy wskutek ciasnoty warunków politycznych nie mieli się gdzie podziąć, toteż w zachowaniu się ówczesnej cyganerii względem filistra było też właściwie sporo odwetu człowieka ekonomicznie słabego wobec tych, co mieli pieniądze. Burżujów istotnych wówczas było niewiele w Polsce, burżujem na małą skalę był właśnie tzw. filister.

Mody w Polsce przychodziły zawsze spóźnione. W czasie gdy u nas cygan artystyczny stanął u szczytu swej kawiarnianej potęgi, wyrosło nowe dzieło Ham-suna pt. *Nowa ziemia*, w którym przeprowadzona już została rewizja wartości, filister-kupiec został zrehabilitowany jako człowiek szlachetny, artysta-cygan został zdemaskowany jako łobuz i szantażysta. Ale już w łonie Młodej Polski od razu budził się samokrytycyzm: w *Karykaturach* Kisielewskiego, w *Małpim zwierciadle* Nowaczyńskiego, wreszcie w *Weselu*. [255]

Ale to był krytycyzm przedwczesny; dotykał tylko wybujałości, nie istoty rzeczy. Nie chodziło przecież o wypijanie oceanów czarnej kawy z koniakiem, lecz o dostojność poezji i sztuki w ogóle. Zakwestionował je dopiero Wyspiański w *Wyzwoleniu*. Krytycznie zanalizował ten problem Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, ale poprzestał na przeciwstawieniu mesjanizmu i cyganerii Polsce podziemnej, socjalistycznej.

Dziś w Polsce poezję i sztukę uważa się za zajęcie tak dobre, jak każde inne. Jest to po prostu manipulowanie szczytnymi rzeczami, Bogiem, wiecznością, ideałem itp. Żeromski przed kilku laty sam napisał bro-

szurkę, w której zdjął z poezji obowiązek prowadzenia narodu (obecnie, zdaje się, jest na innych drogach). Ale za najświetniejszych czasów Młodej Polski sztuka miała w sobie jakieś dostojenie metafizyczne, była surogatem ojczyzny. Odbiciem tych nastrojów była poezja dramaturgiczna Kisielewskiego, a *W sieci* jest autentycznym dokumentem tej ówczesnej wiary. Szło o uświetnienie młodej pary, rozżarzonej miłością dla sztuki i przez to wzajemnie dla siebie. To, że ta para potem się rozchodzi, że zapal ostyga lub że się kazi, to nic nie stanowi: ideał zawsze maluje się w ten sposób, że się go pokazuje na tle zguby.

[256] W jednym z numerów „Życia”, ówczesnego organu Młodej Polski, znajduje się zapomniany dziś fragment poetycki J. A. Kisielewskiego: *Jura i Julka*. Poemat prozą, pieśń o pieśczości dwóch dusz oddanych sztuce. Zdaje mi się, że Kisielewski płonął wówczas ambicją stworzenia takiej nowej „pieśni nad pieśniami” i ów poemat był komórką, z której narodził się dramat. Dlatego uczuciowym szczytem dramatu wydaje mi się jednak owa scena, w której Jura i Julka uświadamiają sobie miłość. Pamiętam, jak ją grali Solski i Siemaszkowa. Teraz ta scena wydała mi się jakoś krótsza, miała mniej akcentu scenicznego, rozgrywała się na boku zamiast na środku sceny, jakby się ją ukryć starano. Natomiast uświadomiłem sobie to, co mnie dawniej nie uderzało: że Kisielewski już wtedy posłużył się motywem Strindbergowskim, albowiem tą stroną, którą kieruje stosunek miłosny w stronę praktyczną i nawet zmysłową, więc która, jak się to mówi, „ściąga w dół”, jest kobieta, Julka, a nie Jerzy Boreński.

Badaczom literatury owych czasów może jeszcze pożądana będzie wskazówka, że zupełnie analogiczny temat opracował Ibsen w *Komedii miłości*. Porównanie opłaci się jeszcze i dzisiaj.

Teatr Polski wystawił sztukę Kisielewskiego z wielkim pietyzmem. Role nie są trudne, ale dzisiejsze pokolenie aktorskie tak odwykło od patosu niekoturnowego, że podobno artyści bali się tych ról, aby nie wywoływać porównań z grą zespołu krakowskiego z czasów dyrekcji Pawlikowskiego. Obawy były płonne. P. Modzelewska w roli Julki dorastała zupełnie do Siemaszkowej, p. Warnecki, jako Jura, dał kreację ciekawą i obmyśloną, ale raczej charakter niż typ. Trudną rolę filistra Rolewskiego grał p. Samborski; powiadam „trudną” dlatego, że Rolewski jest raczej dobrodusznym głupcem niż filistrem. Otóż ów Rolewski ma w swojej dobrodusznosci i głupocie lucida intervalla (jasne momenty), w których jest chyba i złośliwy. Ta mieszanina udała się p. Samborskiemu doskonale. Inne role wypadły również bardzo dobrze; nie wymieniam ich szczegółowo, ponieważ za mało znam personel Teatru Polskiego, aby o grze tych artystów napisać coś osobliwego poza pochwałami, które mogą się wydawać zdawkowe, lecz są zupełnie szczere.

Artystów nagradzano sutymi oklaskami po każdym akcie; ale sądzę, że część tych oklasków szła także na rzecz samej sztuki.

Teatr Mały: *Niewinna grzesznica*,  
komedia współczesna i wieczna  
w 3 aktach Wacława Grubińskiego  
[reżyseria autora,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 20 III 1925]

[258] Francuzi (np. Sardou) odkryli, że mąż może nieraz podobać się żonie więcej niż kochanek, tak że w rezultacie żona z mężem zdradza kochanka. Na tej prawdzie doświadczalnej opiera się wiele trójkątów małżeńskich w życiu i w teatrze i ona jest też punktem wyjścia dla pierwszego aktu komedii Grubińskiego. Ale ludzie Grubińskiego są „dobrze wychowani” — najulubieńsze słowo autora — i dlatego mąż, Ryszard (p. Stanisławski), ujmuje się przed żoną za pokrzywdzonym kochankiem, a żona, pani Zuzu (p. Przybyłko-Potocka), tłumaczy się, że „być żoną nie znaczy jeszcze zdradzić kochanka”, „ciebie lubię, a jego kocham”; „tego nie można porównywać, jak nie porównywa się smaku z kolorem”. I zaczyna opisywać „pocałunek zakochanych” tak ogniście, że mąż woła: „musisz być piękną, gdy kochasz; chciałbym cię wtedy widzieć”, i nabiera ochoty do ponownego zdystansowania kochanka żony. Tłumaczy jej, że „może lubić znaczy więcej niż kochać”, rozumuje tak dowcipnie, przekonująco, a nie bez pewnego zapалу, że stwarza sobie swoją atmosferę dla swojego pocałunku i, że tak powiem, uwodzi żonę na tej platformie.



Widzimy, że rzecz się rozgrywa w gronie ludzi próżniaków, których głównym warsztatem zajęć jest łóżko. To samo łóżko z tą samą panią Zuzu pokazuje nam akt drugi, w którym zapoznajemy się z kochankiem nr 1, Feliksem (p. Leszczyński). Jest on w kontraście do męża trochę bezceremonialny, higienista, używający kobiet dla zdrowia — i on wypiera się miłości, lecz bierze panią Zuzu na innej platformie, która nazywa się: przygoda. Ma o niej wykład: „przygoda jest mocniejsza niż miłość”, „dla przygody bywa zdradzona miłość, bo miłość jest niewolą, a przygoda jest wolnością”, „życie, wolność, zbrodnia — wszystko razem przygoda”.

Wreszcie akt trzeci pokazuje prawdziwego już kochanka, Stefana, młodzika (p. Węgieńko), który roman- [259]  
suje z panią Zuzu na trzeciej platformie: prawdziwej miłości. Kocha bez higieny i bez grzeczności, robi nawet swojej ukochanej awantury i musi od niej wysłuchać wykładu o niesłuchanie ważnym znaczeniu konwenansu w życiu ludzi i ludzkości. Bez konwenansów (ułożonego zwyczaju) nie dałoby się żyć ani jednego dnia — gdyby wszyscy byli szczerzy, życie zmieniłoby się w walkę wszystkich ze wszystkimi. „Istotą ludzkiego współżycia — powiada — jest nie cnota, lecz dobre wychowanie, konwenans”. Dlatego ani Ryszard, ani Feliks nie oburzają się, gdy panią Zuzu zastają w kawalerskim mieszkaniu Stefana, owszem, ułatwiają sytuację; choć wszyscy o sobie wzajemnie wiedzą, jednak o tym się jawnie nie mówi, zapanowuje nastrój pogodny. Feliks porównywa panią Zuzu z Naturą, „nieśmiertelną, niewinną, grzesznicą”, a pani Zuzu pije toast: „niech żyje przyjaźń, zdrowie i miłość” — oczywiście mając na myśli wszystkich swoich samców.

Zuzu miała być zapewne tak żywiolową, jak np. Lulu w sztuce Wedekinda *Duch ziemi*, ale ten zamiar nie udał się autorowi. Siłą jego jest nie kreślenie postaci i akcji, lecz dialog (rozmowa), zręczny i błyskotliwy, pełen aforyzmów, których warszawskie lwy salonowe powinny się dobrze nauczyć, jeżeli chcą uroczo zabrać i inteligentnie uwodzić swoje partnerki. Zakres tych uwag i spostrzeżeń jest ciasny, ale ma swoje uprawnienia. Nie można np. odmówić racji rozróżnianiu między lubieniem a kochaniem i tylko idealisci starego typu mogą ubolewać nad tym, że miłość, niestety, na jednym tylko wciąż się kończy. Niegdyś rozróżniano kolorów siedem, dziś się ich rozróżnia dwa tysiące. Sprawa taka jak miłość nie jest też tak bardzo pojedyncza. Dlatego nie trzeba gorszyć się ani komedią Grubińskiego, ani jej niemoralną moralnością. Jest to Nietzsche spreparowany dla użytku buduarów — ambicją tu jest, aby przede wszystkim być „miłym”. O grzechu na serio — nie ma tu mowy, bo już lord Wilde, pierwowzór pisarzy tego typu, powiedział, że grzech jest wstrętny nie dlatego, żeby był rzeczą niemoralną, lecz dlatego, że jest czymś niewytwornym, że jest przesadą. Gorszyć się zresztą „nie wypada”, aby nie uchodzić w oczach autora za człowieka źle wychowanego lub niekulturalnego, lub nawet obłudnego (choć obłuda pono należy do „konwenansu”).

Prócz zalet więcej stylistycznych ma dialog Grubińskiego także zalety dramatyczne, obfituje w krótkie starcia, napięcia i niespodzianki (np. scena z kluczem w II akcie), dzięki którym tej komedii, chociaż ona jako całość nie ma dużego rozmachu, słucha się z dużą przyjemnością i zainteresowaniem. Grubiński osiągnął tu swój naperfumowany ideał: by napisać sztukę lekką, francuską, krótką i uroczo nieprzyzwoitą. Coś à la Sacha Guitry. Można też przypuszczać i życzyć autorowi, że go powodzenie kasowe nie minie.

Ale ambicje autora sięgają nieco dalej i właśnie tu, gdzie zaczyna być sympatyczniejszym, zaczyna się też jego klęska. Z trzech Francuzów polskich: Boya, Makuszyńskiego i Grubińskiego, ten ostatni swoją misję bierze najpoważniej i w ten sposób cel poniekąd mija się z środkiem. Gdy wyklada swoją filozofię przygody lub konwenansu — rzeczy stojące na poziomie *Brewiarza dla panów dystygowanych* — zaciętrzewia się już à la Shaw. A nie są to rzeczy mówione „w charakterze”, tj. takie, które by wynikały z indywidualnej opinii nakreślonych postaci, lecz to jest mówione od autora. W ogóle Grubiński w swoich ostatnich utworach (*Lampa Aladyna*, *Św. Grojosnaw*) formułuje pewien światopogląd jakoby genialnego próżniactwa, liberalizmu i tolerancji. I znowu nie ma się czym gorszyć. Jeszcze pierwiej niż Wilde nie kto inny jak prawowierny socjalista Lafargue sformułował „prawo do lenistwa”.

[261]

Ale u Grubińskiego ta filozofia przybiera charakter agresywny (zaczepny), chociaż dochodzi w wynikach swoich tylko do granic zakreślonych przez ów *Brewiarz*. Wytworność jego bywa aż natrętną i przez to podejrzaną. Znać w niej nie swobodę, lecz przymus. Pod względem etycznym jest to nawet godne uznania. Można powiedzieć: w takich ludziach jak Grubiński doganiamy kulturę zachodniej Europy — oczywiście tylko tę cząstkę tej kultury, której największym wykwitem jest Guitry lub de Flers. Sztuka Grubińskiego, choć wygląda jak farsa trójkątowa, jednak farsą nie jest. Obciąża ją pewien balast myślowy — mniejsza już o to, jakie to myśli — nawet pewna pedanteria w przeprowadzeniu trzech gatunków romansu. Ta skaza piękności czyni jego sztukę interesującą także poza wolą lub nawet wbrew zamierzeniom autora.

Jest pewien rys dorobkiewiczowski w tym żarliwym doskakiwaniu i dociąganiu się do kultury wytworniosstwa zagranicznego. Symptomów takich mamy sporo. Znam pisarkę, która stara się wyglądać i zachowywać się jak lady angielska — zaczęła od sprawienia sobie charta. Rok temu wydał niejaki Walerian Emski (pod tym pseudonimem pisze pewien znany znawca literatury) broszurę pod tyt. *Lot miłości*. Tam z wyżyn swego doświadczenia donjuanowego daje rady uwodzicielom: kiedy należy zaczynać, kiedy kończyć, jak smakować. Chce być mądrym, lekkim i figlarnym. Daleko mu do talentu Grubińskiego, ale to jest także ktoś opętany naperfumowanym ideałem.

[262] Niechybnie „savoir vivre” (wiedza o tym, jak żyć) jest rzeczą ważną, tak samo jak „dobry ton”, to jest wiedza o tym, jak się zachować w towarzystwie. Ale idzie o to, według jakich wyobrażeń, według jakiej psychologii? Czy salon z wieku 18 i 19 może nam jeszcze być wzorem? Czy i tu nie powinna nastąpić rewizja? Znałem pewnego człowieka bardzo „dobrze wychowanego”, który był dla otoczenia arbiter elegantiarum (wyrocznią elegancji), dzielił swoich bliźnich na „chamów” i na ludzi „miłych” — ale w gruncie rzeczy był sam wciąż gruboskórnym chamem, na czym się jednak nie poznawali równorzędni z nim eleganci. Trzeba by napisać nowego *Tartuffa*, świętoszka elegancji. Powinien by go napisać p. Grubiński.

Zdaje się, że z rosnącą demokratyzacją, z zacieraaniem się różnic ekonomicznych wyrabia się nowy „savoir vivre” i powinno się wykrystalizować nowe pojęcie o dobrym tonie. Dotychczasowe były mało inteligentne i mało psychologiczne i skostniały zupełnie. Zniknie cham arystokratyczny ze swoimi tak zw. dobrymi formami. Zniknie chińska grzeczność,

jałowe pochlebstwo, nudna obłuda towarzyska. Wytworzą się może nowe formy, mniej farsowe, bardziej dramatyczne.

Komedię Grubińskiego grano bardzo dobrze — i to jest jej zaletą, że się ona tak dobrze mówi. Może tylko p. Leszczyński był za wykwintnym jak na „kochanka z przygodą” — powinien to być raczej jakiś leśniczy niż komiwojażer. Ale znowuż jeżeli on ma wygłaszać aforyzmy o przygodzie, to za dalekie indywidualizowanie jest niemożliwe.

Publiczność bawiła się wybornie i wywoływała autora po drugim i trzecim akcie — wyglądał on jakby nieco zawstydzony swoimi niemoralnościami.

Teatr Polski: *Diabeł i karczmarka*,  
komedia fantastyczna w 3 aktach  
Stefana Krzywoszewskiego  
[inscenizacja i reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Karola Frycza,  
muzyka Ludomira Rogowskiego,  
premiera 21 III 1925]

[264] Jest to wznowienie sztuki, która przed 10 laty doczekała się kilkudziesięciu przedstawień. Żywot bardzo twardy, a nie bardzo zasłużony. Diabeł chciał uwieść karczmarkę, ale skuszony jej wdziękiem i prostotą, sam się w niej zakochał. To by było dobre, gdyby był autor zdołał odpowiednio przedstawić urok karczmarki albo przynajmniej mazgajstwo diabła, gdyby walka między nimi była ciekawa, w sposób albo głęboki, albo dowcipny. Bez tego rzecz traci sens i cały ciężar uzasadnienia przemiany „psychologicznej” spada na aktorów. Aby temu podołać, panna Malicka jako karczmarka powinna była być nie tylko ładna i miła, ale także nadzwyczajna, a skoro tekst słowny nie dawał jej sposobności po temu, powinna była rozwinąć jakieś specjalne zalety mimiczno-kinematograficzne. Tego trudno wymagać. Natomiast do p. Grabowskiego jako diabła autor mógłby mieć słuszną pretensję, że nie wyzyskał swej roli, że nie zaznaczył przejścia od sztucznych zalotów do zakochania się rzeczywistego, lecz w pierwszej i drugiej połowie miał te same szerokie gesty ręką prawą od serca i ten sam ton fałszywego patosu.

Żywioł diabelski w tej sztuce mało ma odrębności, traktowany jest zdawkowo, ani humorystycznie, ani demonicznie. Są to diabły tak obłaskawione i niezręczne, że tylko w tej jednej okoliczności mimo woli znaleźć może uzasadnienie porażka głównego ich działacza. Wyjątek stanowi Kuternoga; ten przynajmniej anatomicznie jest diabłem, i p. Maszyński zagrał go wyśmienicie, doprowadzając go do ostatniego stopnia zidiocenia.

Z innych artystów odznaczył się p. Justian groteskowym ujęciem roli fryzjera. Jego ruchy rąk, ustawicznie jakby ostrzających brzytwę, są kapitalnym pomysłem — nie wiadomo, jego czy autora. Sceny zbiorowe w akcie I dawały reżyserii dosyć pola do popisu; najlepiej wypadła scena przy stole weselnym, bo jej zgiełk nie był ogólnikowy, lecz wynikał z różnych specjalnie obmyślonych epizodzików.

Kostiumy są trafne i bogate. Na wzmiankę zasługuje, że — zapewne według wskazówek autora — jedne diabły noszą się po francusku, a drugie po polsku. Tak więc nasz sojusz polityczny odzwierciedla się nawet w sferach piekielnych. O ilustracji muzycznej Rogowskiego nie usurpuję sobie sądu, ale podnieść mogę, że gdy orkiestrę weselną zwykłą zastępuje orkiestra diabelska, charakter muzyki odpowiednio się zmienia.

Powodzenie tej sztuki jest zagadką, z której autor może być nawet dumny. Przed forum literackim nie ostoi się ona ani co do intencji, ani co do wykonania. Ale póki kto lepszych diabłów nie napisze, może ona być jako widowisko pożądaną częścią repertuaru, bo publiczność musi od czasu do czasu widzieć jakichś diabłów na scenie.

Teatr Szkarłatna Maska: *Tango śmierci*,  
sztuka w 1 akcie N. Arvaya i R. Garaya.

[Reżyserował Stefan Jaracz]

*Symulacja*, sztuka w 1 akcie Jerzego Klarena,  
*Napiętnowana*,

komedya w 1 akcie M. Nanceya i J. Manoussy'ego.

Reżyserował St. Stanisławski,

dekoracje Tadeusza Gronowskiego

[premiera 24 III 1925]

[266] Po ukończeniu przedstawień kinowych wykadza się dokładnie salę „Komedi” przy ul. Jasnej i około godz. 12 w nocy może się tu znowu rozgościć na krótki czas Melpomena (muza dramatu), wyparta przez tzw. Dziesiątą Muzę, tj. muzę kinową. W tej godzinie duchów Melpomena występuje zamaskowana szkarłatnie, ma w jednej ręce skrwawiony topór, w drugiej nabity rewolwer, na nogach zerwane pęta, na grzbiecie poszarpany kaftan bezpieczeństwa, w ogóle wyposażona jest we wszystkie symbole straszności. Bo zadaniem jej jest nie bawić, lecz straszyc. A ściślej mówiąc — za bawić strasząc.

To jest polski Grand-Guignol — teatr grozy. Po 12 schodzą się tu sami „śmiałkowie”. Śmiałkowie — dlatego że trzeba jednak trochę odwagi, aby się zrzec dwóch godzin smacznego snu o północy. Również nie lada śmiałkowie zabawiają tę publiczność — nie boją się, że ich goście zasną: Biada, gdyby na sali dało się słyszeć chrapanie! Natychmiast cały teatr zmieniłby się w sypialnię. Ale panowie ze Szkarłatnej Maski rozporządzają tak silnymi wrażeniami, że widz może



raczej osłupieć ze zgrozy, zdrętwieć ze strachu niż zasnąć. Włosy mu się jeżą, przytula się do sąsiada, a jeszcze bardziej do sąsiadki. Przypomina mu się niania i jej okropne bajki. Jakże miło jest słuchać takich bajek w wygodnym fotelu, gdy mnie samemu nic nie grozi: inni rozpaczają, mordują lub są mordowani, wariują, a ja mam z tego wszystkiego tylko przyjemny dreszczyk. Aby mnie zaś nie trapiły we śnie zmory ujrzane, Szkarłatna Maska od razu daje mi antidot (odtrutkę): po sztukach krwawych miła, pieprzna komedyjka!

Zaprawdę, cieszę się, że po wielu próbach taki teatrzyk powstał w Polsce. Gatunek grand-guignolowski jest godny uprawy. Na razie posługujemy się sztukami francuskimi, ale znajdują się zapewne i twórcy [267] polscy. Nie jest to twórczość dramatyczna w wielkim stylu, raczej sztuczka niż sztuka, ale trochę ćwiczenia w tym gatunku przydałoby się. Nasza rodzima dramaturgia jest zanadto liryczna, rozchlapana, mglista, zapatrzona w wielkie wzory literackie. Twórczość grand-guignolowska jest przeciwstawieniem takiego mazgajstwa. To rzeczy zwarte, krótkie, przejrzyste. Matematyka wstrząśnień. Elektrotechnika niespodzianek. Obowiązuje silny atak na widza. Efekty, które w innym teatrze są niemal wyłączone jako zbyt okrutne, grube, brutalne lub niesmaczne, tu są na miejscu. Tu jest konwencja (umowa milcząca między widzem a autorem i aktorami), że brutalności nie bierze się za złe. Nie przychodzi się po wrażenia wzniosłe i czułe, lecz po ... ciarki! Po polsku powinien się ten teatr nazywać: Teatr Ciarek. Jak idąc na redutę maskową, godzimy się z góry na wszelkie ryzyka związane z tym rodzajem zabawy i uważamy go za wentyl do wyładowania pewnych potrzeb naszego ducha — potrzeby zdemaskowania się dzięki masce — tak w Teat-

rze Ciarek z góry godzimy się na pewną nieczujność rozumu i uczucia. Nie wypada tam przyjść i mówić: bujda! Trzeba dać autorom i aktorkom pewną zaliczkę, a to się potem opłaci. Bo oto podają nam przez rampę jakiś zimny, niewidzialny przedmiot: to kosa śmierci, tej komicznej za dnia kostuchy. Tej kosi możemy dotknąć i nawet na chwilę się zamyślić.

Wczoraj straszono doskonale. Uważałem, że publiczność nie bała się tak doskonale, jak ją straszono. To jest publiczność przemądra, która nie ma jeszcze smaku do tych rzeczy. Na nią trzeba by maczugi, francuscy elektrotechnicy dają tylko elektryczność.

*Tango śmierci* i *Symulacja* — oba kawałki pełne niespodzianek — zakończone jedną wielką niespodzianką, która wszystko odwraca. *Symulacja* jest głębsza i oryginalniejsza. Ileż trzeba wyobraźni, aby znaleźć dramat w wykładzie na sali klinicznej. Zaczyna się świetnie, szczegóły opowiadania Corinny Benetti są nieco zdawkowe. Niekiedy widz podgląda tę robotę, domyśla się, wyprzedza domysłami efekty — i w tym jest też jego zabawa — ale gdy go jednak coś zaskoczy, ma ciche zadowolenie: a jednak świat jest ciekawy. Miniaturowa ciekawość. Teatr Ciarek jest rękojmią ciekawości świata.

Brydziński i Solska grali ten duet koncertowo, mówili trochę za cicho.

Teatr Polski: *Okręt sprawiedliwych*,  
widowisko dramatyczne w 3 aktach  
Mikołaja Jewreinowa,  
przekład Juliana Tuwima,  
muzyka Mikołaja Jewreinowa,  
reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Karola Frycza  
[tańce w wykonaniu zespołu Tacjanny Wysockiej,  
premiera 18 IV 1925]

I

[269]

Jewreinow, autor *Tego, co najważniejsze*, sztuki, która nie tak dawno tryumfowała na scenach polskich, puścił w obieg ideę, nie nową wprawdzie, lecz w tej formie fascynującą: należy teatralizować życie. Życie dotychczasowe już nudne, należy mu zastrzyknąć eliksir teatralny, urządzać w nim lub improwizować dramaty i komedie, aby je urozmaicić, skomplikować i wydobyć z jego jałowej gleby twórcze pierwiastki. Posłannictwo teatru, zamknięte dotychczas w jednym gmachu, powinno objąć cały obszar życia; aktorzy jak apostołowie mają opuścić teatr, tę swoją szkołę, i rozejść się po świecie. Zresztą każdy może być takim aktorem, w życiu prywatnym, towarzyskim czy społecznym. Aktorem może być dla celów wychowawczych ojciec względem swoich dzieci, gdy udaje gniew, mąż opatrnościowy narodu, gdy jak Mahomet udaje proroka; aktorem w tym znaczeniu był Temistokles, gdy kazał Persom otoczyć okręty ateńskie i zmusił je przez to do zwycięstwa, aktorem był Napoleon... Przenosić mó-

wiło się też dotychczas: dramaty dziejowe, teatr dziejów. W myśl Jewreinowa byłaby to nie tylko obrazowa przenośnia, lecz istota rzeczy.

To jest właśnie różnica między epoką modernistyczną a obecną: kiedy np. jeszcze przed laty 15 powiedzieć komu „grasz komedię, jesteś aktorem” było obelgą, gdyż ideałem była szczerłość — dziś ten sprawdzian się przeżył. Kiedy przed laty przeszło 20 w *Pałubie* powiedziałem, że od wyższych form życia jest zawsze nieodłączne poczucie komedii, potępiał mnie za to Brzozowski w dużej krytyce. Dziś byłby łagodniejszy.

Idea Jewreinowa (która zresztą jest tylko jednostronnym i przez to właśnie popularnym ujęciem [270] głównej zasady estetyki np. Crocego) spodobała się u nas, choć odczuwano przed nią jakiś lęk instynktowny. Może pod jej wpływem lub niezależnie, lecz z podobnych przesłanek wychodząc, p. Jan N. Miller powziął koncepcję „teatralizacji pracy” (Jewreinow z Brzozowskim!), koncepcję, która jest sama w sobie sprzeczna, ponieważ pracą, to jest stratą czasu, wolności, sił i zdrowia, jest właśnie to wszystko, co nie jest twórcze. Lecz i Brzozowski nazbyt często nie odróżniał pracy od twórczości.

## II

Ideę swoją propaguje i ilustruje Jewreinow w drugiej sztuce swojej, *Okręt sprawiedliwych*. Występuje tam muzyk piszący dla teatrów, Giacomo, który ogłasza: „Cóż to? Czy będziemy wciąż tworzyć tylko sztuki dla teatru? Czas tworzyć dobre sztuki dla życia”. Razem z innymi marzycielami organizuje wyprawę morską, w której mogą wziąć udział tylko ludzie dobrzy i mąd-

rzy. Utworzą oni jedną gminę „sprawiedliwych”, a oddzieliwszy się na morzu zupełnie od ludzi złych — nie biorą z sobą nawet radiostacji — uzyskają swobodę do rozwoju swoich ideałów.

Okręt wypływa na morze i jakiś czas dobrze mu się wiedzie. Ale do okrętu zakradł się zdrajca — jest nim Witalis, marynarz sportsmen, w którym kocha się większość kobiet na okręcie. On, uosobienie potężnego życia (wita — życie) przeciwstawiającego się utopii, buntuje załogę. Całą wyprawę nazywa „durną hecą”. Nuda, nieróbstwo zepsuły cnotę gminy. „Smutne jest szczęście bez walki i bez przyszłości”. „Życia nic nie zagłuszy”. Musi nastąpić „katastrofa marzenia”. Wylaniają się intrygi o to, kto później zostanie właścicielem okrętu, i Witalis stwierdza: [271] „gmina znikła przez jedno napomknienie o własności prywatnej”. W końcu Witalis wyprowadza całe towarzystwo na ląd. „Uciekliście od prawdziwego życia zamiast je tworzyć”. Na okręcie zostaje tylko czworo niepoprawnych marzycieli: artysta Giacomo, jego żona aktorka, ponury fanatyk kapitan i siostra miłośniczka.

Idealiści przegrali dlatego, że za zasadę obrali sobie zasadę Tolstojowską „niesprzeciwiania się złemu” i nie wypędzili w czas Witalisa.

Takie jest rozwiązanie ideowe, lecz jest jeszcze rozwiązanie praktyczne. Kto finansował wyprawę? Pokazuje się, że zrobiła to po cichu redakcja pewnego pisma angielskiego, „aby zbadać praktycznie zagadnienie kraju sztucznego, stworzonego na idealistycznej podstawie”. Była to więc mistyfikacja. „W pańskiej sztuce graliśmy własną rolę” — oznajmniają dowódcom okrętu wysłannicy redakcji, likwidując wyprawę. Kapitan, dowiedziawszy się o tym, śmieje się po raz pierwszy i pada martwy.

## III

A więc utopia, marzenie podgryzione, zwyciężone przez pierwiastek irracjonalny, przez „życie”.

Ale czym jest „życie”? Życiem jest wszystko, a więc także przewycięzanie, zwężanie, kształtowanie „życia”. Na prawo ekspansji życia może się powołać zarówno asceta, jak rozpustnik. I bardzo często się zdarza, że właśnie rozpustnik zostaje ascetą, nawet świętym. Ta sama siła działa w nim, tylko w inny sposób. W psychologii kultury przygwoździł to już Nietzsche, demaskując świętych jako ludzi również opętanych „wołą do potęgi”.

[272] W polskiej literaturze hasło: życie! życie! należy do najpopularniejszych. Każda rewolucja literacka odbywa się pod tym znakiem. Przypominam krakowskie „Życie” redagowane przez Przybyszewskiego. Dzisiejsi futuryści wołają także: życie! święte życie! niech żyje życie! Nasza dramaturgia najnowsza pełna jest tego nieokreślonego hasła (Grubiński, Szaniawski, Nowakowski). Rogowicz w „Życiu Teatru” poświęca temu objawowi kilka artykułów, nie kwestionując zresztą samego hasła. Podobnie zresztą dzieje się we współczesnej publicystyce ekonomicznej, społecznej, politycznej. Lada kto powołuje się na „życie” jako na ten autorytet, który właśnie jemu specjalnie w tej chwili się wysługuje.

Użyteczność tego dwuznacznego hasła raz już zakwestionować trzeba. Zwłaszcza musi to uczynić socjalizm. Podczas wojny Max Adler w wiedeńskim czasopiśmie socjalistycznym „Der Kampf” wykazywał, jaki udział w duchowym przygotowaniu do wojny miała teoria „witalizmu” (teoria uznająca „życie” za ostateczną, bezapelacyjną instancję wszystkiego). Sławetny liberalizm ekonomiczny powołuje się również

na „życie”: życie to załatwi, życie to samo ułoży, życie to zrobi. A ileż to razy w Polsce konserwa wszelkiego autoramentu wybucha okrzykiem dzikiego tryumfu: Życie obaliło teorię, doktrynę, eksperyment, jak domki z kart! A więc precz z wszelkimi teoriami, wszelkimi próbami okiełznania życia myślą i czynem, trzeba paskudzić dalej w imię Życia!

Przykro mi, że sympatycznego i utalentowanego poetę K.A. Jaworskiego, który w „Robotniku” zamieścił dużo pięknych wierszy na cześć Życia, w ten sposób rozczarować muszę.

Przed kilku laty w pobliżu pewnej stacji kolejowej za Koluszkami zdarzyła się katastrofa kolejowa. Mój pociąg musiał się na stacji zatrzymać kilka godzin i w oka mgnieniu podskoczyła cena wszelkich wiktuałów i napitków. Wypiwszy szklanę mleka musiałem za nią zapłacić sporą sumę i zląłem przekupnia, on jednak odparł:

— Panie, to nie jest paskarstwo, to jest życie!

Opowiedziałem to jadącemu wówczas tym samym pociągiem posłowi Diamandowi, a on natychmiast przytoczył mi analogiczny fakt z sądownictwa warszawskiego: pewien sławny mecenas, broniąc oficera-defraudanta, zawołał:

— Panowie, to nie jest zbrodnia, to jest życie!

Ilekróż w Polsce współczesnej słychać powoływanie się na życie, można być pewnym, że stało się lub ma się stać jakieś grube świństwo. To jest to „życie”, które się podkrada jak złodziej. Jest ono czymś cennym jako sprawdzian, jako regulator, jako korektyw, lecz nie jako wzór ani jako ideał.

Gdy ktoś mówi o życiu, należy go zawsze spytać: życie — ale które? Czy to, które płynie z „nie—ja” i którego ja nie tworzę, czy to, które płynie z mego „ja”? „Gwiazdy, jestem otchłanią tak jak wy!” (W. Hugo w *Pracownikach morza*).

Okręt sprawiedliwych nie dlatego się nie udał, że był eksperymentem, lecz że był eksperymentem idiotycznym i z góry skazanym na niepowodzenie. To nie „katastrofa marzenia”, to nie tragedia wszelkiego ideału, lecz kompromitacja marzenia. I tylko dziwić się można, że autorem takiej kompromitacji jest właśnie Jewreinow, głosiciel hasła „teatralizacji życia”.

## IV

[274] Na końcu poprzedniego fejetonu wyraziłem zdziwienie, dlaczego właśnie Jewreinow, głosiciel „teatralizacji życia”, a więc niejako zawodowy obrońca eksperymentów i utopij, w tej swojej nowej sztuce tak swawolnie i lekkomyślnie kompromituje eksperyment. Co prawda na końcu nadaje on swojej tendencji taki obrót: Dobry jest eksperyment, ale róbcie go nie z dala od ludzi, lecz w swojej własnej ojczyźnie, przetwarzajcie życie żywe, a nie izolowane.

P. Rabski w „Kurierze Warszawskim” wyraża nawet przypuszczenie, że Jewreinow tą swoją sztuką chciał nakłonić emigrację rosyjską, finansowaną przez zagranicę, do powrotu do bolszewickiej Rosji. To jest bardzo prawdopodobne — Polska w swoich dziejach miała także takie momenty wyboru między nieprzejednanym, nieskazitelnym bytowaniem na emigracji a powrotem do kraju i pracowitym pogodzeniem się z warunkami konkretnymi. W takim razie Okręt sprawiedliwych, zwany inaczej Anachoretą (tj. Pustelnikiem), byłby tylko alegorią, i to nie bardzo przekonującą. Bo trzeba specjalnej złośliwości autora, żeby eksperyment się nie udał.

Historia socjalizmu zna różne próby praktycznego ziszczania systemu socjalistycznego na małą skalę,



w małych gminach. Jeżeli się nie udawały, to głównie dlatego, że trudno było taką gminę zupełnie wyodrębnić jako wysepkę od całości burżuazyjnego organizmu, lecz niektóre się nawet udawały. Były to niejako laboratoria przykładowe, które miały swoją rację bytu. Radość z ich upadku byłaby satysfakcją dość tanią.

Jeżeli Jewreinow po to zbudował Okręt sprawiedliwych i puszczał na ocean, aby go rozbić o rafy życia czy też aby go ostatecznie skierować do portu konkretnego, ojczystego życia, to nie trzeba było w ogóle z tego portu wyjeżdżać. Ten powrót jest wykrętem. Autor nie powinien zdradzać własnego założenia.

Jest prawem autora dramatycznego, żeby swojemu bohaterowi gotował klęskę, bo to jest ta klęska tragiczna, która bohatera lub jego ideał opromienia, która jest tryumfem w śmierci. Nie w tym też tkwi złośliwość autora *Okrętu*, że eksperyment się nie udał, lecz w tym, że był od razu naiwny i dziecinny. Oto np. gmina sprawiedliwych ma polegać na tym, że erotyzm będzie z niej wyłączony. Przypomina się po prostu *Wygnyany Eros* Konczyńskiego, obraz społeczeństwa, w którym nawet nikt swojego ascetyzmu nie bierze na serio. Następnie — ten naiwny kapitan. Po co się tak przeraził na wiadomość, że jego okręt jest tylko cyrkiem socjologicznym dla jakichś Amerykanów? Cóż mu to szkodzi? Należało ich przechytrzyć; oni niech myślą, że dają pieniądze na swoją zabawę, lecz on wie, że to na jego cel i że on będzie tym, który się ostatni śmieje. W końcu — ta naiwność psychologiczna, żeby na okręcie znajdowali się absolutni idealisci, z których by żaden nie brał udziału w wyprawie z egoistycznych pobudek. A cóż to szkodzi, jeżeli kto z egoizmu robi dobrze? Właśnie kapitan, wódz duchowy okrętu, powinien był wyzyskać wszystkie egoizmy dla swojego celu i nie martwić się byle jakim załamaniem duszy. I zdra-

[275]

da Jewreinowa jest właśnie w tym, że swojego kapitana od razu robi ponurym osłem.

Jewreinow zna, co prawda, zasadę równowagi dramatycznej, dba o to, żeby wszyscy w jego sztuce mieli słuszność, i zdawałoby się, że zarówno stroną Witalisa, jak kapitana obdarza równą sympatią. Najpiękniejszym ustępem sztuki jest prolog do III aktu: aktorka, żona Giacomą, wypada przed kurtynę i woła: och, nie podnoście jeszcze zasłony, bo ma się stać rzecz okropna, bolesna, ma zginąć ideał. Ale w gruncie rzeczy jest to tylko równomierny rozdział patosu lub racyj adwokackich, a nie sił działających.

[276] Polska literatura posiada utwory, w których katastrofa ideału oddana jest z o wiele większą mocą i przekonaniem. W porównaniu z *Okrętem* Jewreinowa *Skarb* Staffa jest arcydziełem alegorii dramatycznej i zasługiwałby na wznowienie z takim samym wspaniałym aparatem scenicznym, jak sztuka cudzoziemca. Z surową pięknnością *Skarbu* — *Okręt* mierzyć się nie może. Jest gadatliwy, ale nigdy wymowny. A jeżeli chodzi o statki-mikrokosmosy, to mamy takie dwa statki „nadludzkiej” miary: *Kniazia Patiomkina* i *łódź* Mickiewicza w *Legionie*.

## V

A teraz, żeby p. Witkiewicz nie uskarżał się na brak krytyki „formalnej”, do niej właśnie przystąpimy, aby wykazać, jak dalece braki treści bywają równocześnie brakami formy.

Jewreinow uchodzi za reformatora teatru. P. Świerczewski wydał o nim niedawno zajmującą broszurę, z której można się dowiedzieć, że ta reforma ma polegać na przywróceniu czysto teatralnych, czyli widowis-

kowych walorów teatru, na unikaniu psychologii i realizmu itd. Te wymagania są w *Okręcie* spełnione, ale rezultat nie zadowala. Nie ma dramatu, jest tylko widowisko. Tańce, śpiewy, gry świateł, nawet wkładki osobne, teatr w teatrze, trochę operetki i trochę kina. Bawi to z początku, potem zaczyna niecierpliwić. Słuchacz i widz chciałby nareszcie dowiadywać się o tym, co najważniejsze, lecz autor właśnie owe najważniejsze sprawy traktuje jako to, o czym się nie mówi.

Weźmy np. akt I. Z założenia utworu wynikałoby, że zobaczymy tu rzecz główną: przygotowania do wyprawy, dobór osób mających w niej wziąć udział, określenie celów wyprawy, że weźmiemy intymny udział niejako w spisku owych ludzi sprawiedliwych [277] przeciw światu. Coś z tego wszystkiego tu jest, ale jakżeż powierzchownie i zewnątrznie. Autor wprowadza mnóstwo figur niepotrzebnych, zamiast dramat wewnętrzny skupić w paru osobach, rozprasza się na epizody, lubuje się w uroczystościach: hurra! hurra. W akcie II chcielibyśmy być świadkami przełomu w duszach załogi; jak się to dzieje, że w serca wkrada się nuda, ospałość, grzech, czy walczą przeciw tym zgubnym siłom i jak. Wszak tu tkwi sedno dramatu: chcemy zrozumieć konieczność katastrofy. Staff w *Skarbie* użył na to całego aktu, wymyślił osobny aparat alegoryczny, przeholował w tym kierunku, ale czuł, że tu bije serce dramatu. U Jewreinowa otrzymujemy tak w I, jak i w II akcie gotowe już rezultaty, dowiadujemy się o gotowym już przełomie, widzimy ludzi przechodzących na drugą stronę bez skrupułu i bez wyrzutów sumienia.

Autor nazwał swą sztukę sam „widowiskiem”, więc na pozór nie powinno by się mieć do niego pretensji, że nie dał czegoś głębszego. Ale tu nie o nazwę gatunku

chodzi, lecz o treść. Ta treść właśnie wymagała dramatu istotnego. Nazwą wykręcić się nie można.

Podobne braki miała i poprzednia sztuka Jewreinowa, *To, co najważniejsze*. Podobała się względną nowością swojej idei w życiu, lecz zastosowanie tej idei w życiu, jej próbki, były dość marne. Za to aparat zewnętrzny obfity, pstry. Udramatyzowana publicystyka. Dramat—plotka, nie dramat—świadek.

Jewreinow napisał podobno 6 tomów studiów teatrolologicznych. Czyżby taki był ostateczny rezultat? Przypuszczam, że Jewreinow świadomie usuwa ze swoich utworów dawny, prawidłowy dramat, uważając go za coś przestarzałego. Ale nie tu miejsce polemizować z nim o istotę teatru.

[278]

## VI

Podwójny eksperyment Jewreinowa — socjalny i teatralny — ujął Teatr Polski w odświętną szatę. Gościnność artystyczna dla sławnego gościa. Nie może się uskarżać Jewreinow. Miał premierę u obcych w atmosferze życzliwej, z góry gotowej do uznania. Wywołano go wiele razy. Tylko krytyka nie dopisała, bo, jak widzę, prawie jednomyślnie wytknęła mu brak istotnej dramatyczności. Snadź na tym punkcie jesteśmy zastrzalali. Powinni by go wziąć w opiekę futuryści.

Oklaskiwano w I akcie widok okrętu w porcie, z błyszczącymi oczyma. W II akcie oklaskiwano biały pokład okrętu, biało-niebieskie kostiumy załogi, w III wspaniale zrobioną burzę morską. Teatr dorównywał niemal kinu. Zdaje mi się, że także nowoczesny postulat zapelniania i „członkowania przestrzeni teatralnej” został wypełniony. Wszędzie były piąterka, przybudówki, na które ludzie wchodzili lub z których schodzili.

Majtkowie gimnastykowali się na linach ponad pokładem. Witalis znowu wchodził od dołu. Nawiązany był kontakt z dalą. Aktorzy mieli dużo do grania, reżyser do reżyserowania, a tylko ról nie było. I to mnie najwięcej dziwi, że właśnie człowiek teatru nie dał aktorom prawdziwego zajęcia. Snadź i tu zemścił się brak treści.

Czy tak jest rzeczywiście, jak tu opisałem, to powinien każdy zobaczyć i sam ocenić, i z drugimi omówić. Sztuka ta jest ważna i należy do wysokiego repertuaru. Teatr Polski miał zaszczyt, ale i p. Jewreinow miał zaszczyt. Gdybym miał swój teatr, wystawiłbym jego sztukę także, ale potem wystawiłbym *Skarb Staffa* z tą samą pompą i wyrafinowaniem.

Teatr im. Fredry: *Jajko wielkanocne*,  
komedia fantastyczna w 4 aktach  
Wandy Tatarkiewicz  
z wierszykami Benedykta Hertza  
[premiera 19 IV 1925]

[280] Na widowni mnóstwo dziatwy rozbawionej, czerwone kokardki na główkach dziewczynek, jak maki. Gdy na scenie z rozkazu czarodziejkiej pałeczki karzelka Kryształka pojawia się naczynie z jedzeniem dla biednej głodnej sierotki, setki główek podnoszą się ciekawie, aby zobaczyć mechanizm tajemniczego zjawiska. A po spuszczeniu zasłony, gdy jeszcze muzyka gra, klaszczą rytmicznie.

Kryształek popełnił wielką zbrodnię: zjadł jajko marcepanowe. Za to został wypędzony z podziemi i musiał błąkać się po ziemi tak długo, aż Marysia sierotka, z dobrej woli, nie proszona, dała mu swoje jajko wielkanocne. Ładny i pedagogiczny pomysł i byłoby jeszcze lepiej, gdyby ta ofiara owej sieroty nie tak łatwo przyszła, gdyby się w niej odbyła jakaś krótka walka wewnętrzna między żądzą posiadania a litością. Lecz autorka czy autorzy położyli nacisk nie na stronę dramatyczną, lecz widowiskową. Tańce, śpiewy, motyl, bocian, Żydek z kozą, na końcu śliczne jajko wielkanocne, z którego wykluwają się dwa żółte pisklęta i tańczą. W 3 akcie czy nie za dużo chłopskiego

folkloru? Wierszyki Hertza zgrabne i popularne. Wygłaszał je sam autor jako król Korzonek i jako dziadek.

Całość nienudna i barwna.

Teatr Szkarłatna Maska: *Wilczy dół*

(z cyklu *Kawalerowie księżycy*),  
sztuka w 1 akcie Jana St. Mara.

*Duch Banka*, dramat w 1 akcie Karola Andera  
[reżyseria Jana Janusza].

*Wierna*,

jeden akt moralnej nagości Klaudiusza Benjamina  
[reżyseria Marcina Bay-Rydzewskiego,  
dekoracje Tadeusza Gronowskiego,  
premiera 18 IV 1925]

[282] Najnowszy repertuar Szkarłatnej Maski zawiera debiut polskiego autora Jana Mara. Debiut szczęśliwy. W gospodzie przydrożnej siedzą złodzieje, których rozmowa jest oddana barwnie i z doskonałą znajomością tego folkloru. Następuje kilka chwil niesamowitego napięcia: dwoje podróżnych, którym się zepsuł samochód, zachodzi do tego szynku, złodzieje wychodzą spod szynkwasu i napadają na nich. Rozwiązanie jest przypadkowe i kinematograficzne: napadniętych ratuje gospodarz, który w bójce ze złodziejami zdołał szczęśliwie pochwycić porzucony na ziemi rewolwer. Nie ma w tym grand-guignolowego wyrafinowania, ale rzecz jest krótka i daje chwilę emocji.

*Duch Banka* oparty jest na starym teatralnym motywie, że sędzia mimo woli sędzi swoją własną winę i jego indagacja zwraca się w końcu przeciw niemu. Jest to ten sam motyw, który mieliśmy w poprzednim repertuarze w *Symulacji*. Jak tam wykładającego lekarza, tak tu sędziego gra aktor tak nerwowy i wizjoner-ski, jak Brydziński. Pod sądną jest znowu, tak jak tam, aktorka (pani Kamińska). Rozstrzygającym momentem



jest pojawienie się w stosownej chwili „ducha Banka” granego przez aktora. Cały kunszt polega na tym, żeby duch nie działał komicznie. Jego ponure „ty!” zmusza właściwego zbrodniarza do wyznania.

*Wierna* — jeden akt moralnej nagości. Tak jest — akt, dosłownie. Zadanie polegało na tym, żeby pokazać kawałek nagiego aktu kobiecego i nie obudzić zgorszenia. Ów akt, choć znalazł się u malarza wśród podejrzanych okoliczności, jest cnotliwą „z zasady” mężatką, która nie tylko sama zostaje wierna, lecz i męża na drogę wierności przywraca: największa i dla malarza (p. Biegańskiego) gorzka niespodzianka w tej pikanterii.

Wszystko grane w tempie błyskawicznym i wybornie.

Teatr Letni: *Fatamorgana*,  
komedia w 3 aktach Ernesta Vajdy,  
przekład K. Dunin-Markiewicza  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,  
premiera 25 IV 1925]

[284] Węgierski pisarz Vajda jest autorem znanej sensacyjnej sztuki *Kobieta, która zabiła*. Puszczając tę sztukę w świat, ukrył się pod pseudonimem angielskim, bo nie dowierzał, żeby po wojnie międzynarodowa publiczność zechciała z należyтым respektem słuchać sztuki członka narodu tak na głowę pobitego, jak Węgry. Zdobywszy powodzenie, odkrył przyłbicę. Niewątpliwie w tym zamaskowaniu się objawia się również żyłka dramaturgiczna.

*Fatamorgana* jest komedią już nie sensacyjną, lecz bardziej „literacką” i ma nawet pretensje do poezji. Wygląda na beztroski utwór przedwojenny, trąci starzyzną; realizm jego jest zupełnie naiwny, nie zmrożony jeszcze podmuchami futuryzmu. Sielankowy nastrój przypomina komedie naszych Przybylskich, Bałuckich i innych dawnych specjalistów od „jasnych stron życia”, ale stawianie kwestii, nawet — chociaż w komedii — problemów, jest czysto wiedeńskie, à la Schnitzler, Rittner, Molnar.

W 1 akcie jesteście na wsi. Student na wakacjach, strzelba, prowincjonalne panienki, wybierające się na

bal w pobliskim miasteczku, szczekanie psów, jakiś parobek, taki jak nasz Walenty, odjeżdżanie wozu naładowanego pasażerami, niebo gwiazdziste. Student zostaje się sam, wtem przyjeżdża młoda, ładna ciocia z Budapesztu, kusicielka, i oczywiście między obojgiem musi się zawiązać romans wcale nieplatoniczny, idzie tylko o to — jak. Tu wyrafinowany autor *Kobiety, która zabiła* przestaje już być podobny do Bałuckich i Przybylskich. Zaczyna naciągać strunę, aby na niej zagrać czardasza namiętności. Stosuje środek zwany w dramaturgii retardacją (opóźnieniem), stosowany zresztą już przez Szekspira. Np. co chwila parobek zagląda do okna i nudzi panicza swoim wypytywaniem o Tereskę. Ciocia, rozkochawszy studenta, zamyka się przed nim na klucz itd. Ale ostatecznie rzecz przy- [285]

To jest główna scena sztuki, jędurna, naturalna, ale bez żadnych finezji dialogowych. Akty następne pokazują, że to, co się tak przyjemnie splątało, musi się w sposób mniej przyjemny a nie pozbawiony melancholii rozplątać; jest to przedwojenny, austriacki „kattenjammer”, idea rozczarowania, rozdźwięku pomiędzy poezją a prozą życia, idea tak uprawiana zwłaszcza przez Rittnera (jego *Lato*). Oszałały młodzieniec kocha ciocię, chce ją rozwieść z mężem i sam się z nią ożenić, jego szczerość staje się źródłem utrapień dla cioci, która pragnęła tylko przelotnej awanturki z dziewczynym, żywiołowym chłopcem. Jest to ten sam kłopot, który uchwycił Rittner w *Małym domku*. W końcu i on ugina się przed „koniecznościami” życia i tak wszystko wraca do normy.

Na chwilę błyska tam jeszcze i gaśnie jeden motyw literacki wyższego gatunku. Mąż cioci, adwokat, nie może nigdy przeżyć prawdziwej tragedii, a to z braku czasu: ile razy chciałby żonie zrobić prawdziwą awan-

turę za jej grzeszki, zawsze właśnie za 5 minut musi jechać na termin do sądu. Ten motyw wart by był osobnej sztuki lub powieści; iluż ludzi, wprzęgniętych w kierat obecnego systemu społecznego, żyje właśnie poniżej tragedii, bo nie ma na to czasu ani nie mogło wyrobić w sobie dostatecznej wrażliwości.

Nie mogę się zgodzić z p. Boyem na to, żeby ta komedia nie dawała aktorom pola do popisu; owszem, tylko w sztukach realistycznych znajduje się obfita, naturalna skala różnych uczuć, gestów, zachowań się. W takich sztukach obowiązuje aktorów szczególna wirtuozeria, bo inaczej grają się one same.

O przedstawieniu w Teatrze Letnim można powiedzieć, że grano wystarczająco i składnie. Duet w akcie I miał odpowiedni nastrój upalny i zazdrosna publiczność po spadnięciu zasłony kilkakrotnie wywoływała główną parę artystów: panią Ćwiklińską i p. Hnydzińskiego.

Teatr im. Bogusławskiego: *Złoty płaszcz*,  
fantastyczne widowisko chińskie w 3 aktach,  
podług G. Hazeltona i Benrima,  
opracował Antoni Słonimski.  
Inscenizacja L. S. Schillera  
[reżyseria Janusza Strachockiego,  
dekoracje i kostiumy Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków,  
muzyka Teodora Zalewskiego,  
tańce Tacjanny Wysockiej,  
premiera 29 IV 1925]

Ta fantastyczna baśń chińska wymaga od widzów [287]  
i słuchaczy sztucznego nastawienia się jako dzieci.  
Musimy cierpliwie poddać się złudzeniu — nie, nie  
poddąć się, lecz raczej sami je sobie preparować.  
Życzyłbym każdemu autorowi polskiemu takiej wyro-  
zumiałości ze strony widza. Bajka europejska postąpiła  
o wiele dalej naprzód. Ktoś powie: tak, ale to znaczy,  
że się zdegenerowała, więc musimy nawrócić. I oto  
mamy system owych nawrotów kulturalnych, którym  
Europa oglupia samą siebie już od lat 20. Sztuczna  
naiwność, włożenie w korzenie kultury, uwielbianie  
wszystkiego, co po polsku zaczyna się od „pra”, a po  
niemiecku od „ur”. Wydobywanie rupieci z lamusów.  
Najprzód ideałem był chłop, potem Murzyn, teraz  
Chińczyk. Wkrótce zaczniemy chodzić na czworaka-  
kach. W gruncie rzeczy jest to źle pojęta demokracji-  
zacja kultury. Ale demokracja jest zdobywaniem  
nowych obszarów, a nie zwężaniem i obniżaniem  
dawnych.

Wrażenie snobistyczne nie jest tym samym, co  
wrażenie artystyczne.

*Złoty płaszcz* jest eksperymentem teatralnym. Na scenie stoi objaśniacz, który mówi: teraz wyobraźcie sobie, że scena przedstawia dom — a teraz las, górę itd. Za czasów Szekspira rolę tę spełniały tabliczki. Wchodzi człowiek niosący w rękach wysoki kij i przystaje, a objaśniacz powiada: to ma być brzoza. Rekwizytor siedzi na boku przy scenie jedząc ryż i podaje aktorom to miecz, to herbatę, to skrzyneczki, poduszki itp. W mniemaniu współczesnych teatrologów takie podkreślanie roboty zakulisowej i wywlekanie jej na otwartą scenę ma 1) niszczyć realizm, egzorcyzmować tego istnego diabła zabobonnej estetyki współczesnej; 2) wspomagać grę wyobraźni, bo gdy się widzowi podaje guzik, powinien sobie wyobrażać cały surdut. Nad [288] tymi zupełnie mylnymi teoriami teatrologicznymi zastanawiałem się w tygodniku „Życie Teatru” w artykule pt. *Nieistotne eksperymenty* — tutaj już tych wywodów powtarzać nie będę.

Ale chociaż zasada eksperymentu jest mylna, niemniej samo widowisko *Złoty płaszcz* jest ciekawe i miłe. Bo i mylność może być ciekawa. Wielkie wątpliwości nasuwają się co do autentyczności sztuki jako chińskiej. Została ona tak przerobiona przez Anglików, a później przez Słonimskiego, że prawdziwej chińszczyzny niewiele w niej zostało. Jest to chińszczyzna widziana przez snobistyczne szkiełka europejskie, trochę pieśzcotliwa i sentymentalna. Demonizm i oryginalna zygzakowatość wyobraźni chińskiej zostały trochę stłumione. Baśń ta jest bardzo poetyczna, ale raczej w wysłowieniu, w ornamentyce retorycznej niż w konstrukcji, niż jako całość dramatyczna. Żydowski *Dybuk* jest w porównaniu z tym *Złotym płaszczem* — arcydziełem.

Zdaje się, że Słonimski, który zgrabnie wyszlifował poetyckie klejnoty *Złotego płaszcza*, nie mógł poskro-

mić swojej pikadorskiej natury i za to nadał sztuce lekki odcień ironiczny, romantyczny. Zrobiła się z tego naiwność, która po cichutku pokpiwa z samej siebie. Mniemam jednak, że to sfalszowanie wyszło sztuce na korzyść; bez tej przyprawy ironicznej nie można by jej zapewne wytrzymać; ta ironia jest niejako wentylem, który zaspokaja krytycyzm słuchacza, budzący się od czasu do czasu.

Największe wrażenie wywarła na mnie scena z aktu III, w której bohaterski Wu-hu-git, przebywając różne przygody, wdrapuje się na górę zaimprovizowaną z trzech skrzyneczek różnej wielkości, a na „szczytcie” spotyka go śnieżycyca — śnieg papierowy, który rekwizytorzy nań sypią z koszyków. I następna scena, w której walczy z pająkiem, a pająk omotuje go w sieć z węży karnawałowych, zarzucanych również przez rekwizytorów. To są rzeczy niebywałe, przesłiczne. Tego rzeczywiście nie może dać scena realistyczna i tu rzeczywiście wyobraźnia widza zostaje wprawiona w ruch i podniecona do przeniesienia się w świat poety. Ale dlaczego? Dlatego, że wyobraźnia otrzymuje podniecie dostateczną i że bajka chińska w tym punkcie zbliża się do bajki europejskiej, pogłębia się, staje się niemal symboliczna.

Przedstawienie *Złotego płaszcza* iskrzy się od świetnych pomysłów reżyserskich, nie tylko w ruchach, w rozstawieniu osób, ale i w słowach. Jednak przepraszam za jedną uwagę: nie zdołano poskromić europejszczyzny, czy nie za dużo „pogłębienia psychologicznego”, smutku, rozpacz, ściszenia głosów? To jest przecież realistyczne? Piękne dekoracje, kostiumy, tańce. Zespół doskonały.

Teatr Szkarłatna Maska: *Zatrząsk*,  
komedia w 1 akcie  
Władysława Jastrzębca-Zalewskiego;  
*Pajęczyca*, sztuka w 1 akcie Hansa Ewersa;  
*Don Juan z Pipidówki*,  
krotochwila w 1 akcie Stefana Kiedrzyńskiego  
[reżyseria Wiktora Biegańskiego i Jana Janusza,  
dekoracje Tadeusza Gronowskiego,  
premiera 9 V 1925]

[290] Dwie polskie premiery, ale właściwą wagę programowi nadaje *Pajęczyca* niemieckiego autora Ewersa. Jest to przeróbka jego znanej noweli *Pająk* (z cyklu *Opętani*), dokonana przez samego autora. *Pająk*, jedna z najlepszych nowel ostatnich czasów, ma urok grozy właśnie dlatego, że ostateczne związki są w niej niedopowiedziane, że jest niezrozumiała, ale niezrozumiałością tajemniczości, nie zaś niezrozumiałością nonsensu. Ulubiony przez Ewersa motyw sadystycznej perwersji zmysłowej pobrzmiewa w tej noweli po cichu; ale nie wydobywa się na pierwszy plan — dominuje natomiast motyw plastyczny: nieznaną kobietą, siedzącą poza oknem naprzeciwległego domu przy krosnach, i świeży motyw psychologiczny: walka dwóch ośrodków woli, przy czym najstraszniejszym momentem jest, gdy Eveling, który mniemał, że wolą swoją z daleka ujarzmi ową kobietę, nagle odkrywa w swoich myślach i zamiarach ślady jej woli i już zupełnie sobie nie wierzy. Ten moment został w przeróbce zachowany, ale poza tym jest ona zepsuciem noweli, zresztą charakterystycznym dla różnicy między tymi oboma gatunkami literackimi. Ta-



jemnicza nieznajoma, która z Evelingiem porozumiewa się tylko na migi, jest nie wiadomo czym: człowiekiem, pajakiem czy urojeniem, w dramacie jest żywą kobietą, przemawia, odsłania się jako mścicielka płci swojej na niewiernych mężczyznach. Zapewne też inaczej nie byłoby dramatu. Mimo to w sztuce pozostaje jeszcze dostateczny zapas demonicznej grozy, aby zelektryzować opornego widza. Pani Strońska grała pajęczycę doskonale w pierwszej części, tam gdzie ona się pokazuje w oknie jeszcze jako zjawia, przemawia głosem łagodnym i tajemniczym; w drugiej była zanadto ludzka. P. Brydziński ma to szczęście czy nieszczęście, że po raz trzeci już gra tę samą rolę ofiary kobiecej zemsty: jego głos chrapliwie stłumiony i jakby senny szczególnie się do tych ról nadaje.

Komedyjka Zalewskiego jest nieudała. Gdy się wprowadza męża zazdrośnika, ścigającego żonę, nie można w drugiej połowie sztuki nagle tego samego człowieka robić niewiernym mężem, takie złamanie konwenansu jest zarazem osłabieniem dynamiki komediowej. Może być ktoś równocześnie zazdrosny i sam niewierny, ale to byłby już typ dla komedii psychologicznej, a nie farsowej. Zresztą cały dowcip tej sztuki polega na dwuznacznikach.

Doskonałą jest farsa Kiedrzyńskiego. Młodzieniec z prowincji przyjeżdża do miasta i pomieszawszy adresy, podane mu przez wesołego wujaszka, wchodzi do swojej ciotki, matki dwóch ciekawych życia córeczek, w mniemaniu, że to jest dom zabawy. Powstają stąd zabawne nieporozumienia, wyzyskane zręcznie i w sam raz dyskretnie, nie za dużo i nie za mało. Gdy w innych farsach szczytem kunsztu farsisty było pokazać kobietę półnagą i nie obudzić zgorszenia, tak tutaj pokazuje się mężczyznę w półnegliżu i budzi się ogólną wesołość. P. Biegański grał tego Don Juana bardzo dobrze, trochę zapożyczając się od — Harolda Lloyda (nic nie szkodzi, dobry i nowy wzór).

Teatr Narodowy: Adam Grzymała-Siedlecki,  
*Spadkobierca*,  
komedia w 3 aktach  
[reżyseria Antoniego Bednarczyka,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 12 V 1925]

[292] Boy-Żeleński w recenzji swojej z tej komedii wzywa p. Siedleckiego, żeby wszedł w ślady Perzyńskiego i dał spokój polityce w literaturze; cieszy się też, że „bakcyl polityczny u literatów wygasa”. Czyż tak jest i czy byłoby to pożądane? Przecież politykę w literaturze można mieć w dwa sposoby: raz bezpośrednio, wprowadzając np. współczesne konflikty i figury polityczne wprost, dyskutując nad politycznymi zagadnieniami, i drugi sposób, pośredni, lecz o wiele subtelniejszy i intensywniejszy, gdy się daje taki namiętny kawał życia, który sam przez się, bez aluzji, bez przymusu, ukáže najgłębsze korzenie i racje polityki, socjologii, nawet ekonomii, nie będąc jednak żadną z tych dyscyplin. Bo po cóż one są, jak nie na to, aby człowieka uczynić szczęśliwym i dać mu pełnię rozwoju; one, choć odbiegły daleko od swego źródła i stały się jakimiś środkami, które zapomniały o celu, jednak właśnie pod tchnieniem poezji mogą się opamiętać, ożyć, odrzucić formułki i rutynę. Poezja w ten sposób może być najwyższym sprawdzianem życiowym tak polityki, jak nim jest np. dla etyki. Drobny wypadek może uczynić

sejsmografem. Boy-Żeleński zna przecież *Wesele Figara* — gdzie tam jest mowa bezpośrednio o polityce?

Gdy w latach 40-tych zeszłego wieku Młode Niemcy z Gutzkowem na czele wplatały politykę do swych wierszy i dramatów bezpośrednio, Hebbel napisał tragedie, takie jak *Maria Magdalena*, *Giges i jego pierścień*, zupełnie dalekie od bieżącej polityki, a jednak związane z nią niemi podziemnymi silniej i głębiej, i przeto w gruncie rzeczy rewolucyjniejsze niż tamte hałaśliwe wezwania do boju.

Nie ma potrzeby zubożać poezji o jeden motyw.

Siedlecki niewątpliwie chciał iść tą drogą głębszą, pokazać owe fermenty życia, które potem stają się fermenta cognitionis et actionis (fermentami poznania i czynu). Żałuję jednak bardzo, że nie czytałem jego powieści *Samosęki*, której przeróbką dramatyczną jest *Spadkobierca* — zapewne w powieści ideowe podłoże sprawy serwitutów samosęckich jest wszechstronniejsze i zarazem bezstronniejsze. Dramat jest formą, która zawiera delikatniejsze odcienie. Bądź co bądź, autor starał się dojść do jądra sprawy, ale nie miał siły moralnej czy wyobraźni, aby splot sił równouprawnionych i wjeżdżających na siebie wzajemnie ujrzyć bez polityki, bez ordynarnej aktualności. [293]

Główne pod względem ideowym zdarzenie z II aktu rozgrywa się właściwie poza sceną. Dziedzice Samoszków, Obierzyńscy, sabotują od wielu lat ugodę serwitutową z włościanami, wykręcają się od niej, to samo czyni spadkobierca wracający z Ameryki. Włościanie zebrali się gromadą i postanawiają wymusić na dziedzicu przystąpienie do ugody, która by polegała na tym, że w zamian za zrzeczenie się serwitutów dałby chłopom trochę roli. Odzywa się jednak w nim miłość ziemi; on by dobrowolnie zrobił ugodę, ale, broń Boże, nie pod przymusem. On nie musi! Wybiega na po-

dwórze, bije się z chłopami, a że jest bardzo silny, jednego z nich, Ćwierciaka, omal nie zabija. Szlachcic ten, choć był w Ameryce, nie nauczył się tam, co to jest prawo. Zresztą nic dziwnego, amerykańscy obszarnicy są zapewne jeszcze despotyczniejsi niż polscy. Tak może sobie to i myślał autor, ale w komedii wyszło co innego: coś jakby apoteoza świętego prawa własności pańskiej, bronionego przed bolszewikami. Domyślam się, że to ten akt właśnie miał taki sukces w Poznaniu.

[294] W III akcie nareszcie dwie wrogie siły stają naprzeciw siebie, lecz sprawa nie posuwa się ani krok naprzód, owszem, cofa się w grząskie, staropolskie „Kochajmy się” i „z szlachtą polską polski lud”. Obierzyński tak zaimponował Ćwierciakowi siłą, że ten uznał w nim jednak dziedzica i prosi go w kumy. Całują się, pan nie musi, ale ugodzi się z dobrej woli; zgoda zawarta już jest w zasadzie, idzie jeszcze o to, ile dziedzic da w zamian, o tym na razie się nie mówi, ale zapowiada się targ zajadły „na widły”.

Sprawy te są zanadto poważne, aby je w dramacie (bo i komedia już jest dramatem pod względem formy) traktować tak, jak autor potraktował np. podatek majątkowy w farsie pod tym tytułem, a mimo to rościć sobie pewne pretensje do tego, że się „poruszyło problemy społeczne”. Siedlecki zachował wobec krytyki wszystkie pozory bezstronności, ale w praktyce pochlebił jednej stronie. On sam jest spadkobiercą Bałuckich, Blizińskich, Fredrów, jest dramaturgiem ziemiaństwa; objął nawet wszystkie poetyckie rekwizyty, mające uwydatnić elementarną miłość do ziemi: że wspomnę scenę w I akcie, w której dziedzic przynosi do dworu ziemię ojców, własnymi rękami wygrzebaną na pamiątkę.

Poza tym są w tej komedii różne komeraże miłosne zaścianka ziemiańskiego, traktowane dowcipnie, swobodnie i bez obłudy. Dowcip jest drastyczny — i tu

Siedlecki jest także spadkobiercą. O jednej rzeczy nieco delikatniejszej wspomnieć należy: Amerykanin nie całkowicie odpowiada szablonowym wyobrażeniom o tężyźnie amerykańskiej, z początku sprawia nawet zawód, jest trochę sentymentalny i babom daje się wodzić za nos. Ale czy to był zamiar, czy niedociągnięcie? Ta komedia zszywana jest z tylu epizodów, że nie można wyczuć, kim jest ten bohater. Przyznam się, że wołę owego Amerykanina, którego w swoim czasie nakreślił Nowaczyński w *Nowych Atenach*, sztuce uczciwie tendencyjnej, choć nie z takim poczuciem sceny napisanej.

Na koniec trzeba wspomnieć o tak zw. typach. Mówi się o tym i pisze: znakomicie zaobserwowane, wyrwane z życia itp. Ale byłoby właściwie rolą najmłodszych, rolą np. futurystów, aby całkowicie zde- [295] maskować tę manierę kreślenia tak zw. typów. Szczególnie szlachecka poezja roi się od owych „pysznych” typów — to znaczy głupców, szalbierzy, próżniaków, byle potulnych i paniedziejskich. Wytwarza je obserwacja dobroduszna, wyrozumiała, połowiczna. Obserwacja nie mająca w sobie nic z oburzenia, a dużo z protekcjonalności (Kochany panie Walenty!). To jest obserwacja wielkopańska, obdarzona niedowidztwem. I takiej manieri obserwacyjnej spadkobiercą jest Siedlecki. Stąd powstaje „pyszny” typ: starszy Siekierka, zagrany przez Mieczysława Frenkla. Ruina zdolności, przysypana brakiem woli, mazgajstwem, lekkomyślnością. Oficjalista, który niegdyś mógłby być czymś lepszym. Przyznać trzeba, że typ zgrabnie zrobiony, ale właśnie w tym najwyższym szczyście sztuki Siedleckiego okazuje się zarazem jego zupełna przebrzmiałość. J.N. Miller ze swoim atakiem na *Pana Tadeusza* może nie mieć racji w tym, co twierdzi bezpośrednio, ale ma sto racji w zastosowaniach. Czasy Siekierek już minęły. Siedlecki urządza im tylko wesołą stypę.

Grano sztukę dobrze, ale nie nadzwyczajnie. Pan Szymański w I akcie wywarł duże wrażenie jako wracający dziedzic. Pani Sosnowska kochała go z nieco za małym przekonaniem — lamenty kobiece, nawet udane, mogłyby być szersze. P. Frenkiel, jako starszy Siekierka, pokazał jeszcze raz, że ma dar mówienia słów autora tak, jakby je sam wymyślił. Za to zbierał oklaski przy otwartej scenie. Warszawa jest zakochana w swoim Frenklu, ale naprawdę jest on wciąż taki sam, mówi naturalnie, ale nic nowego nie wymyśli. Śpi na laurach — jak wielu aktorów w Polsce, których osłania legenda.

Autora wywoływano po II i III akcie. Publiczność bawiła się frazesowymi częściami komedii znakomicie.

Teatr Polski: *Świętoszek (Tartufe)*,  
komedia w 5 aktach Moliera,  
w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 14 V 1925]

Na swój występ jubileuszowy w czwartek wybrał sobie [297]  
Aleksander Zelwerowicz rolę Tartufa.

Po 3 akcie niezwykle był widok: podniosła się zasłona, ujrzeliśmy liczne koło gratulantów, a kwiatów jakby ogród cały, w środku jubilat — w charakteryzacji i kostiumie Świętoszka! Czy może być obraz paradoksalniejszy, a zarazem bardziej symboliczny? Wielki artysta, działacz, człowiek kryształowego charakteru, uświęcony jeszcze hołdami wielbicieli i wzruszeniem własnym — pod maską największego obłudnika, jakiego nam dała literatura światowa! Ale w ten właśnie sposób artyści przewyciężają zło świata: biorą je w siebie jak za pokutę, naśladują na scenie obłudników, zbrodniarzy, a im lepiej to czynią, tym bardziej osłabiają rzeczywiste zło świata. Każda nowa maska na scenie demaskuje jedną maskę w życiu. Potwór przestaje być niebezpieczny, z chwilą gdy zdołano go schwytać w oceanie życia społecznego i pokazać na scenie jak w menażerii ludzkiej.

Nie jestem molierologiem i nie potrafiłbym ocenić świetnej gry jubilata w porównaniu z grą innych ar-

tystów. Zdaje mi się, że Świętoszka można grać na dwa sposoby: albo jako wcielonego szatana, jako demona obłudy, albo uwydatnić w nim podkład ludzki. Ten drugi sposób wybrał Zelwerowicz. Podstaw do tego miał w tekście sztuki dosyć. Wszak Tartufe sam co do siebie przyznaje, że jest człowiekiem bardzo grzesznym — obłuda jego polega na tym, że z tej szczerości czyni nowy, wyrafinowany środek obłudy. Jest to ten sam gatunek szczerości, który obserwuje się np. u pijanych Moskali, babrzących się w szczerości. Albo ten, którym np. w *Kobiecie, która zabiła* chytry alfons donżuan ratuje się przed podejrzeniami bohaterki i zdobywa jej serce. Jest to największy grzech przeciw Duchowi Św., by właśnie nawet akt skruchy bezcześcić i wyzyskiwać.

[298] Ale z drugiej strony w tym akcie skruchy jest też coś, co osłabia demonizm Tartufa, czyni go bardziej zrozumiałym i przystępnym — jest to już więcej grzesznik niż obłudnik. Tartufe Zelwerowicza jest niby dobrodusznym ojcem bernardynem, który lubi dobre wino i nie stroni od kobiet. Jego lubieżność w scenie umizgów do żony Orgona nie jest drapieżną lubieżnością Klaudiusza Frollo (z *Katedry Notre Dame* V. Hugo), lecz komiczną i jakby dziecinną lubieżnością niedołągi życiowego, który mało miał do czynienia z kobietami. To jest rzeczywiście, jak go Orgon nazywa — „biedaczek”. Okrągłutki, pulchniutki biedaczek, blondynek, z oczami załawionymi pobożnością.

Że zaś ten biedaczek umie sofistycznymi wykrętami osłaniać swoje zbrodnicze plany, nie trzeba tego kłaść na jego karb indywidualnie. On należy do gatunku ludzi, który z biegiem czasu ukuł sobie cały sofistyczny arsenał argumentów, mających osłaniać szelmostwa. Zresztą nie tylko szelmostwa, bo nieraz także powrót do ludzkich uczuć i ludzkich potrzeb, zatamowanych wskutek zagalopowania się duszy w ascetyzmie. Są



tajne księgi kościelne, są tradycje przekazywane z ust, które niosą niespodziewane rozgrzeszenia. I tak np. pustelnikom, ascetom, uprawiającym post miłosny, polecano jednak, by w rzadkich odstępach czasu zaspokajali swoje żądze, albowiem namiętność nie zaspokojona zatruwa myśli, budzi wizje, suflowane przez szatana, i daje pokusom dostęp na czas dłuższy, niż gdy się diabłu raz chwilowo zapali ogarek. To jednorazowe odczepne dla szatana wyswabdza myśli, budzi skrucę, jest trampoliną, z której asceta tym elastyczniej wraca na łono pobożności. Niejeden ksiądz na wsi zna to rozumowanie. A wyrozumiałość i mądrość życiowa wielu księży czyż nie polega często na tym, że załatwili się oni w sobie na czysto z problemem obłudy?

Tak więc sofistyka jest u Tartufa znamieniem [299] raczej gatunkowym niż indywidualnym. Niepróżno Moliere wprowadził w akcie ostatnim figurę woźnego Zgody, drugiego obłudnika. Był to podówczas typ znany, popularny, jak dzisiaj np. typ snoba, typ, a nie, jak się mylnie mówi: charakter.

Tartufe Zelwerowicza pozostaje „biedaczkiem” aż do końca. Boy w jednej ze swoich recenzji, pisząc o kreacji Bończy w roli Tartufa, chwali go za to, że w końcowych scenach „jak nadeptana żmija wypręży się nagle z sykiem, aby ukąsić śmiertelnie swą ofiarę”, że wtedy „znalazł w sobie akcent wibrującej siły”. Oczywiście, że można i tak, i to jest również dobrze. Ale zdaje mi się, że Zelwerowicz, trzymając się swojego założenia, miał również słuszność w tym, że zrzekł się owych akcentów siły. Zdemaskowany, zawstydzony, „zmyty”, w akcie IV on sobie tylko robi odwet lub raczej: ratuje swoje stanowisko, musi przedwcześnie podpalić miny, które sobie przygotował na wszelki wypadek. To może jest mniej efektowne, ale jest bardziej ludzkie. A „człowiek, trzeba to przyznać, jest

nikczemne zwierzę” — jak na końcu powiada Orgon, dla którego rozczarowanie z powodu Tartufa jest rozczarowaniem do ludzkości w ogóle.

Orgona grał bardzo pięknie i przekonywająco p. Maszyński. Sławna scena w akcie I, gdzie wraca jego refren: „A Tartufe?” i „Biedaczek!” — wypadła kapitalnie. Za każdym razem pytanie i wykrzyknik brzmiało inaczej, a zawsze naturalnie. Za mało tragicznego rozczarowania przy końcu zamiast pasji.

Doryną była pani Pancewiczowa, raczej kłótniwą niż filuterną. Czy to leżało w zamiarze artystki, trudno poznać — jak w ogóle pisanie o kreacjach i zamiarach aktorów jest bardzo trudne: krytyk wciąż się naraża na to, że imputuje im albo za dużo, albo za mało. Miły głos u pani Pancewiczowej pokrywa wszystko.

Inne role wypadły całkiem poprawnie; sędzę, że nie były trudne.

Reżyseria Zelwerowicza miała sporo sympatycznych momentów starego teatru — tutaj zupełnie na miejscu.

Teatr Mały: *Znajomek z Fiesole*,  
komedia w 3 aktach Brunona Winawera  
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,  
premiera 20 V 1925]

Biada autorowi w Polsce, który zajmuje się matematyką, [301]  
fizyką lub nawet gra w szachy! Biada mu po dwakroć,  
jeżeli jest Żydem! Natychmiast przyczepi się doń miano  
mózgowca, intelektualisty, a każdy jego utwór będzie  
uchodził za kombinację „cerebralną”. P. Pieńkowski  
z „Gazety Warszawskiej”, który dąży do wyhodowania  
rasy ludzi bezmózgich, będzie nawet przytaczał racje  
historiozoficzne lub biologiczne na dowód, że inaczej  
być nie może. Autor taki najlepiej by uczynił, puszczając  
swoje dzieła w świat bezimiennie albo wynajmując sobie  
jakiegoś figuranta. Oczywiście krytycy „antycerebralni”  
(antymózgowi) utrzymywać będą, że i wtedy by się na  
nim poznali. Grubo powątpiewam! — Wyobrażenia  
o twórczości są u nas od dawna obciążone balastem  
jakichś babskich przesądów, dalekie od nauki psycho-  
logicznej. Co gorsze, nawet futuryści, którzy by powinni  
wszędzie dążyć do rewizji starych poglądów, w praktyce  
brną w tych samych antyintelektualistycznych przesądach  
(nagonka na T. Peipera).

Wszelka twórczość odbywa się mózgiem. A gdy się  
chce uwydatnić różnice między pewnymi gatunkami

wyobraźni, nie wypada ludziom inteligentnym — za takich przecież chcą krytycy uchodzić — posługiwać się słowami, które nie wiadomo co znaczą, a należą do repertuaru gromadzkich przytyków i uszczypliwości niby do kupy przydrożnych kamieni. Należy przede wszystkim opisać samo zjawisko, uwzględnić i docenić jego odrębności, a nie od razu szukać jakichś przyczyn, i to fantastycznych, i skutki opisywać tylko przyczynami.

[302] A wyobraźnia Brunona Winawera warta jest osobnego studium. Nie dlatego, żeby jej rezultaty były wstrząsające, lecz może właśnie dlatego, że takimi nie są. Przy takiej ilości dowcipu i pomysłowości tak słaby rezultat w komediach, od *Rycerza z labędziem* począwszy, a na *Znajomku z Fiesole* skończywszy. Przewyższa zawsze *Malowaną żonę* pani Samozwaniec, ale pod względem pełni oddechu nie dosięga *Szofera Archibalda* Marii Pawlikowskiej — że wymienię dwie sztuki charakterem swego dowcipu najbardziej do Winawera zbliżone, a bynajmniej nie żydowskie.

Sztuki Winawera składają się z samych eksplozji pomysłów i pomyslików, które przeszkadzając sobie wzajemnie, nie mają czasu się wyżyć (oddychać). Zdawałoby się, że wciąż na nowo zaczyna. W każdej jego sztuce jest pomysłów pod dostatkiem na kilka sztuk, groteskowych, fantastycznych, wynalazkowych — bo wyobraźnia Winawera oparta jest na dużej wiedzy, znajomości stosunków i zainteresowaniach nie zaściankowych, lecz europejskich (według p. Pieńkowskiego zapewne: żydowskich, kosmopolitycznych). Jednak wyobraźnia jego ma ten błąd, że porzuca pomysły w pół drogi, odcina im przedwcześnie pępowinę, zamiast je dalej karmić pomysłami z tego samego zakresu, i śpieszy do innych celów podobnych, lecz nie pokrewnych. Mówiono czasem o oschłoś-

ci u Winawera; jest to słuszne o tyle, że zaniedbuje on dolewać do swoich sztuk wody, brak im płynności dramatycznej. Jego figury, zawsze oryginalnie postawione, zdaje się, że gdyby zostały na chwilę pozostawione samym sobie, gdyby im autor nie suflował, nie wiedziałyby, co robić, co mówić — gdy tymczasem figury niejednego całkiem pospolitego dramaturga coś tam by same z siebie paplały. Na premierze miałem wrażenie, że aktorzy byli jakby oszołomieni oryginalnością kawałów i myśli, które im autor w usta włożył — lecz chwilami, może na sekundę, powstawały jakby niebezpieczne pauzy, w których — właśnie brakło oddechu.

Dotychczasowa krytyka teatralna radziła sobie w takich wypadkach łatwo, mówiła: brak życia, ludzie papierowi, dramat powinien dawać żywych ludzi itd. [303] Ale właśnie nowa sztuka ma tę zasługę, że nie dopuszcza do tak łatwego uporania się z sztukami nie pasującymi do dawnego szablonu. Nowa sztuka wprowadza marionetki, postacie abstrakcyjne, schematyczne (Kaiser), postacie fantastyczne, dwoiste, lub nawet niekonsekwentne, bo sprawdzian „życia” tych sztuk tkwi gdzie indziej, skryciej niż w poszczególnych figurach. Z tego stanowiska można braki wyobraźni Winawera oceniać jako zalety lub po prostu jako właściwości (aby usunąć w krytyce klasyfikację: dobro lub zło). Zamierza on zwykle pisać farsę, a daje dramatyczną grę pomysłów różnej jakości, coś jakby połyskliwą mozaikę, zabawę modernistycznej myśli, która sobie odpoczywa... I znalazłszy takie nowe kryterium dla oceny Winawera, dane w tym, co on sam rozpoczął, można by od niego wymagać o wiele więcej, niż on faktycznie daje, można by powiedzieć, że uległszy warszawskiej zarazie kabaretowej, rozmieniwszy się na drobiazgowy dowcip, traci rozmach i poprzestaje na małym...

Główna figura jego nowej sztuki, Gabriel Tender, ma czerpać swoje życie z tej idei, że także każdy dobry uczynek jest dobrym interesem, który musi przynosić zysk i prowizje. Ale — i tu mamy konkurencję innego pomysłu — nie wiadomo, co to zacz ten Gabriel, mówi o sobie jako o włóczędze po Europie, brukarz, lazzarone, tłumacz milionera. Czy właśnie taki obieżyswiat najlepiej nadawał się na ucieleśnienie owej idei, o tym można wątpić. I ów Tender wspiera nie tylko milionerów, którzy go potem robią swoim sekretarzem, ale i innych nicponiów: znowu oryginalnie pomyślanego Syfona, podupadłego inteligenta, lub kokotę Tolę. Taki nowoczesny człowiek, jak Winawer, musi sobie nawet dobroczynność i filantropię pomyśleć jako interes. Jego [304] Tender „lansuje nowy towar: wdzięczność ludzką”.

Pięknie — ale w wykonaniu przekonywające to nie jest. Najprzód sam Tender objaśnia się właściwie wciąż aż do końca i jeszcze dobrze się nie wie, o co mu chodzi. Po wtóre widzi się, że jego interes wywołuje komplikacje i pociąga także straty za sobą, ale i te komplikacje, i straty są również tylko nowymi kawałami. Idea Tendera, nie znajdując ani razu prawdziwego oporu, nie może się zmanifestować we właściwym świetle. Uderza tylko jako próba: tak by być mogło. Przeszkadza tu jeszcze jedno: brak tła, brak kontrastu. Gabriel Tender jest człowiekiem niezwykłym, ta niezwykłość mogłaby się objawić, gdyby się stykał z ludźmi zwykłymi, ale tak nie jest. Środowisko, w które go autor wprowadza, pełne jest również oryginałów, narwańców albo idiotów. Próbuje się tam np. takiego „interesu”, jak żeby Polska nabyła kolonie w Afryce. Gdy to się nie udaje, zakłada się przedsiębiorstwo oparte na nowym sposobie gaszenia wulkanów. Kto inny chce robić interes na sprzedaży kart do gry z aforyzmami sławnych ludzi. Syfon zajmuje się

— szpiegowaniem przekupniów sprzedających szwarcowane papierosy, niby prowadzi ich statystykę — zajęcie dość niezwykle. I tak dalej. Kawał nigdy nie spoczywa. Ale jest to kawał zawsze tylko w stadium dowcipu. Winawer ma tylko dowcip, nie ma humoru ani komizmu. Ale to nie jest jego specjalną żydowską właściwością, czyż nie podobnie jest np. z Makuszyńskim?

Badaczom nowoczesnej literatury naszej zwracam uwagę na analogie między sztukami Winawera a np. *Lampą Aladyna* Grubińskiego. I tu, i tam wynalazcy. Interesujące byłoby również zestawienie sztuk, w których bohaterowie, ludzie dziwni, nieznani, wchodzą w sposób nagły i niezwykle w obce im środowisko. Tak czyni Tender, tak czyni Przechodzień Katerwy, kochanek w *Kochankach* Grubińskiego tudzież bohater sztuki Nowakowskiego, której tytułu nie pamiętam. Uważam rozlubowanie się w tym sposobie inscenizowania się bohaterów za coś charakterystycznego.

Gabriela Tendra grał p. Węgieerko, ale nie uzupełnił autora, brakło mu siły przekonywającej. Był za wytworny, nie wierzy się, żeby ten człowiek nie znał „dobrego tonu” i dopiero z książki potrzebował się go uczyć. P. Węgieerko był słodkim, ale niedobrym. Ta dobroć powinna była mieć coś z *Gołębiego serca* Galsworthy’ego. P. Samborski w roli jedyne go jako tako normalnego człowieka, paskarza Derki, stworzył kapitalną scenę telefonowania do policji o kradzieży swego bobrowego futra. Jak telefonował, co z głosem swoim wyrabiał, jak ten głos drgał, łamał się, bluzgał komiczną rozpaczą i irytacją, to się nie da opisać. Ale takie dobre granie przykrywa trochę sztukę. P. Daczyński zrobił z Syfona coś podobnego do ludzi. P. Grabowski natomiast zrobił głupkowatego Morysia Polichnowskiego groteskowo, w czym mu się dobrze przydał jego eksplodujący głos. Miał on ostatnie słowo: „Co *Dobry ton?* W moim domu książka muzyczna?”

Teatr Polski: *Nowi panowie*,  
komedia w 4 aktach,  
Roberta de Flers i Franciszka de Croisset,  
przekład Bolesława Gorczyńskiego  
[reżyseria Ryszarda Ordyńskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 22 V 1925]

[306] Ta pyszna, mistrzowsko zbudowana komedia francuska mimo woli stanowi kontrast do wystawionego w Teatrze Narodowym *Spadkobiercy*. Gdy Siedlecki podchodzi do tematu społecznego z chytrą niechęcią względem lewicy i mniema, że w ten sposób najlepiej trafi burżuazyjnej publiczności do przekonania, autorzy francuscy, choć z obozu konserwatywnego, bo jeden z nich jest nawet markizem, w sposób taktowny i uprzejmy niejako zapraszają „nowych panów”, tj. socjalistów, niby do salonu, do objęcia także wybitnych ról w tradycyjnej komedii francuskiej, która dotychczas zajmowała się arystokracją i burżuazją.

Bohater komedii, Jakub Gaillac, w pierwszym akcie monter, w drugim sekretarz Konfederacji Pracy, w trzecim minister pracy, w czwartym dyrektor rady nadzorczej pewnego wątpliwego przedsiębiorstwa, a w końcu delegat do Ligi Narodów, nakreślony jest jako postać zupełnie sympatyczna, jako reprezentant klasy, która dojrzała do objęcia rządów. A to, że autorzy imputują mu ludzkie grzeszki, że w czasie swego ministrowania może



się wykoleić z powodu miłości, że w końcu z rozpaczny przechodzi na chwilę nawet do pogardzanej dotychczas finansjery, byle zdobyć majątek dla kochanej kobiety — tego rodzaju kompromitacje urządzali francuscy komediopisarze poprzód wszystkim swoim bohaterom z klas wyższych. Tezą nie jest, że socjalista, gdy dojdzie do władzy, jest taki sam jak inni — lecz że każdy Francuz, czy arystokrata, czy burżuj, czy człowiek z proletariatu, lubi — spódniczki.

To trzeba zaznaczyć dlatego, że część publiczności naszej jakby z tryumfem oklaskuje wszystkie momenty, które zdają się kompromitować lewicę. Ale i druga część publiczności ma równie dużo okazji do demonstracyjnych oklasków i tak jedna i druga strona mogą sobie wzajemnie dokuczać oklaskami. Zauważyć też [307] można było na premierze, że niektórzy starsi panowie kręcili się na swoich miejscach z niecierpliwości i cichego oburzenia, że jednak socjalista nie wychodzi w tej komedii tak źle i podle, jak by oni sobie tego życzyli, i kto wie, czy gdyby ta sztuka była grana w Teatrze Narodowym, nie zrobiono by jakiegoś skandalu „narodowego”.

Reprezentantem świata ustępującego z pola walki jest hrabia de Grandpré, człowiek subtelny i dobry, który walczy z socjalistą o duszę kobiety z wyrafinowaniem i namiętnością, godną może lepszej sprawy. Jak gracz wciąż dubluje stawki: z pospolitej midinetki robi ją aktorką, uczy ją — świadomie! — snobizmu, pokryjomu wciąga ją w tyle zatrudnień, aby nie miała czasu zdradzać go, darowuje zamek, w końcu robi ją hrabiną. Jest to ostatnia i najwyższa nagroda dla aktoreczki Zuzanny Verrier, która przez cały czas sztuki waha się między nim a młodym socjalistą.

Że w tym pojedynku o duszę zwycięża ostatecznie hrabia, chociaż ma przeciw sobie młodość obojga, do

tego jest przyczyna, którą autorzy bardzo subtelnie opracowali. Zuzanna jest duszyczką płytką, drobno-mieszczaną, w którą hrabia, niezwykle gracz psychologiczny, zaszczenia różne nałogi i zamilowania, mogące skrepować swobodę jej duszy. Jest ona zdolna już tylko do pokątnych miłostek, ale nie do miłości wyłącznej, poświęcającej się, zrywającej z całą przeszłością — a takiej miłości właśnie wymaga od niej Gaillac. Cóż mu z tego, żeby się widywali od czasu do czasu w ustronnym mieszkaniu w Paryżu! On chce mieć ją całą dla siebie, nie chce kraść tam, gdzie hrabia posiada. Do wyżyn tej etyki nie może się wzbic Zuzanna, toteż jej wierność dla hrabiego, jakkolwiek nadszarpywana tu i owdzie, przechodzi próbę ogniową [308] i okazuje się istotną. Autorzy ujęli to tak, iż chodzi tu raczej o wierność dla sfery niż dla osoby. Sam hrabia powiada: „Zdradzano nas dotychczas, ale z ludźmi, którzy mogli u nas bywać”, lub: „Kwestia zdrady, która należała dotychczas do życia towarzyskiego, teraz należy do życia socjalnego”.

Jednym słowem, autorzy przyznają reprezentantowi proletariatu zdrowie moralne. Nawet gdy dla Zuzanny gotów jest puścić się na spekulacje, woła: „Zrobić świństwo, dobrze, ale nie dla ćwiartki, nie dla połowy — niech przynajmniej z tej strony będzie wszystko czyste” — to znaczy, aby ona do niego należała niepodzielnie. — Piękne powiedzenie!

Taką komedię zrobili autorzy, którzy, jak hr. Grand-pré, wobec lewicy od dawna już „oburzenie zastąpili ciekawością”. Jest tam jeszcze w II akcie scena, w której hrabia, przyglądając się ożywionemu ruchowi w lokalu Konfederacji Pracy, plakatом zaczynającym się od słów „zabrania się...”, rozkazom i zakazom, energicznej sprawności w kierowaniu strajkiem, powiada z bezsilną satysfakcją: „Tu jest Wersal, manieri inne,

ale absolutyzm ten sam. Gdzież wolność?" A Gaillac odpowiada: „Wolność jest dobra, ale dla burżuazji”. Reprezentant ustępującego świata nie może zrozumieć, że socjalizm nie oznacza bezrządu. Nie rozumiała też tego część publiczności, która uważała ten ustęp za specjalną „pikę” dla „nowych panów”.

Mnóstwo doskonałych, a nie ciągniętych za włosy dowcipów i paradoksów uprzyjemnia tę sztukę. Grano ją doskonale: Leszczyński jako żywiołowy Gaillac, Malicka — trudna rola Zuzanny, Stanisławski — hr. Grandpré. Także dużo innych mniejszych ról charakterystycznych grano bardzo dobrze.

Publiczność — bez żadnych sztuczek nowoczesnego teatru rosyjskiego, bez latania aktorów po widowni — brała żywy udział w przedstawieniu, oklaskując każdy ciekawy i trafny zwrot i dowcip.

Teatr Letni: *Najszczęśliwszy z ludzi*,  
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,  
premiera 23 V 1925]

[310] W ankiecie na temat upadku twórczości dramatycznej w Polsce napisał niedawno Kiedrzyński, że główną przyczyną złego są krytycy, którzy łagodniej sądzą sztuki obce niż polskie; w ogóle są to ludzie niedobrzy i szkodliwi, publiczność by sobie bez nich sama dała rady. Taka gorycz z ust cenionego autora rzeczywiście może rozbroić najzłośliwszego krytyka.

Nie podoba mi się ostatnia komedia Kiedrzyńskiego i zachodzę w głowę, w jaki by sposób jednak być dla niej względny. Chyba więc, że się ją weźmie jako krajowy towar dla teatrów drugiej klasy z publicznością mniej wymagającą. Wtedy może cały konflikt wypełniający tę sztukę: trzech mężczyzn kręcący się około jednej kobiety, dwaj uwodziciele i jeden mąż, ale ona nie da się uwieść, chce tylko miłości legalnej — wyda się komu nie przestarzałym, wyda się może nawet „problematem”, o który ta publiczność będzie między sobą spory toczyła. Faktycznie jest tak, że mężczyźni szukają w erotyzmie zaspokożenia zmysłów, kobieta kariery małżeńskiej, związane jest to mocno z obecnym systemem socjalnym i ekonomicznym. Obie strony starają się

oszukać wzajemnie i uzyskać swój cel najmniejszym kosztem. Sprawa ta rozgrywa się codziennie i tysiąc-krotnie.

Więc miałby Kiedrzyński szansę, żeby przy pomocy tej swojej historii dla szerszych sfer poruszyć kwestię erotyczno-socjalną. Nie brak mu po temu ambicji i rozwlekłość oraz powaga, z jaką traktuje losy pani Ewy, zdawałyby się świadczyć, że się nimi bardzo przejmuje. Werwy mu nie brak. Ale brak mu ostrości obserwacji, brak poziomu. Dlatego sprawa Ewy jest przykrą i krzywo postawioną. Najwinniejszą jest Ewa, która albo nie wie, czego chce, albo szuka interesu. Autor zdaje się brać bardzo na serio jej wyższe poloty duchowe. Obaj uwodziciele są cynicznymi lampartami, bez inteligencji, chociaż autor zdaje się przypisywać im [311] inteligencję. Dość powiedzieć, że podstarzały lowelas Marlecki, który niby to całkiem na serio podkochuje się w Ewie, daje służącej kilka listów miłosnych, z góry przygotowanych, ponumerowanych, z poleceniem, aby je co pewien czas po kolei podsuwała swojej pani. Zdaje mi się, że tak niedbałych uwodzicieli nie ma w Warszawie (chcę tak myśleć dla honoru Warszawy) i każdy przynajmniej tyle prawdziwego zapалу z siebie wykrzesze, żeby pisać listy doraźnie, a nie na zapas.

To jest jedna z tych wielu sztuk polskich ostatnich czasów, które kompromitują realizm przed futuryzmem. Rzeczywiście, taki realizm niewiele wart, jest to, właściwie mówiąc, trywializm. Realizm dziś ująć może tylko jako arcydzieło chłodnej obserwacji, ostrej, niespodziankowej, znamionującej suwerenność autora nad życiem.

To samo tyczy się głównej postaci: aptekarza Rajkiewicza z Konina, owego „najszcześniejszego z ludzi”, prowincjonalnego poczciwca, w którego ramiona Ewa wraca, przekonawszy się, że jest więcej wart od tamtych dwóch. Chwali się autorowi wielce, że chciał dać

studium charakterystyczne takiego pocziwca. Ale i tu brak mu ostrości, jest to jeszcze wciąż obserwacja Bałuckiego (i Siedleckiego), dobroduszną, wynikającą z ciekawości niewielkiej. Struktura tego charakteru jest zanadto jednolita, trwożliwie trzymająca się jednej cechy — gdy tymczasem charakter dramatyczny — jeżeli się zamierza „dawać”, „malować” charakter — powinien żyć kontrastami, sprzecznościami w sobie, własną wielobocnością. Coś z tego zamierzał autor, czyniąc swego Rajkiewicza człowiekiem sprytnym w interesach. Rzeczywiście tak zw. pocziwcy bywają często dobrymi szachrajami. (Podobnie jak mistycy są często ludźmi niezmiernie praktycznymi.) W ogóle w pocziwcu jest wiele z tego, co się nazywa „z głupia frant”. Ale ten to jest jeszcze raz jakiś Boubouroche, jakiś „głupi Jakub” (Rittnera), jeszcze raz safandula, pantoflarz i Fujarkiewicz. I zdaje mi się, że albo Fertner grał go niewłaściwie, albo taki pan wypada z roli, gdy zaczyna sam siebie objaśniać: „moją jedyną zaletą jest wiara w ludzi, mój optymizm”. Subtelne natomiast jest, że autor nie czyni go nagle bohaterem pojedynekowym, każe mu być nawet pozornym tchórzem, czy też człowiekiem wyższym ponad pojedyńki. Tu pewna jednolitość była konieczna, tak samo na końcu: gdy pocziwiec nie może się zdecydować na to, aby wobec żony mieć gest własnej woli — o co znowuż jej najbardziej chodzi.

[312]

Całość wygląda raczej na dramat z pogodnym zakończeniem (o ile pani Ewa za parę dni nie pożałuje, że odrzuciła pokusy, lub o ile nie znajdzie delikatniejszego uwodziciela). Trochę dobrych dowcipów nie robi jeszcze komedii. Komediowy i bardzo zręczny jest sposób, w jaki Pawełek Rajkiewicz narzuca się w 1 akcie swemu dawnemu koledze: licząc na jego znajomość

z ławy szkolnej, daje anons, że szuka apteki do kupna i że reflektanci mają się zgłaszać do tego kolegi, po czym sam do niego zajezdza z żoną, bo w Warszawie brak mieszkań — i w ten sposób prowokuje niebezpieczeństwo.

Rajkiewicza grał p. Fertner, był jednolity, komiczny i milutki i z pewnością będzie długo czarował publiczność w tej roli, ale zdaje mi się, że charakterzy powinno się grać inaczej. Jednak ponieważ przypuszczać można, że ta gra oparta jest na porozumieniu z autorem, trudno od Fertnera żądać, żeby zrobił to, czego nie zrobił autor. Uwodzicieli grali pp. Różycki i Justian, ten ostatni był charakterystyczny, ale ponury na śmierć. Gdyby był autor te obie figury wyposażył w jakieś ciekawsze cechy albo zabarwił je komicznie, byłby lepiej osiągnął nastrój komediowy. Panie Kamińska i Gorczyńska były na swoim miejscu, dobre figury komiczne dali pp. Skonieczny i Knapczyński.

Teatr Szkarłatna Maska: *Dybuk*,  
legenda dramatyczna w 3 aktach S. An-skiego.  
Wolny przekład [reżyseria] i inscenizacja  
Andrzeja Marka  
[dekoracje Józefa Wodyńskiego,  
premiera 29 V 1925]

[314] I

### Treść

Szkarłatna Maska wystawia teraz sztukę żydowską, która parę lat temu grana przez Żydowską Trupę Wileńską doczekała się w Warszawie stu pięćdziesięciu przedstawień, a potem z tym samym powodzeniem była grana w Berlinie, Paryżu, Londynie, Stanach Zjednoczonych. Warto się przyjrzeć samej sztuce i przyczynom jej sukcesu. Będzie to przyczynek do wytoczonej przez Żeromskiego sprawy: snobizm i postęp.

An-ski jest pseudonimem, właściwe nazwisko autora brzmi Rapaport. Był to Żyd z Polesia, należał do rosyjskich socjalistów rewolucjonistów, potem zajmował się już tylko żydowskim folklorem, objeżdżając zapadłe miasteczka i wsie — zbierał żydowskie legendy, zwyczaje, obrzędy i na tym tle napisał podczas wojny *Dybuka*. Podobno znał tragedie Wyspiańskiego i ulegał jego wpływowi. Zmarł kilka lat temu w Otwocku.



Pierwszy akt *Dybuka* rozgrywa się w bóżnicy w małym miasteczku żydowskim. Żydzi siedzą w bóżnicy przy łojówkach i opowiadają sobie historyjki o sławnych cadykach. Przysłuchuje się im dziwaczna postać — Meszulach, wysłannik, nie wiadomo skąd i dokąd idący, może to jeden z 38 niewidzialnych cadyków, którzy są filarami świata. Ów Meszulach posiada mądrość życiową wyższą ponad mądrości klerykałów żydowskich i pogardę dla interesów materialnych. Po bóżnicy kręci się Chonen, młody uczony chasyd, który szuka najwyższej prawdy religijnej. Porzuciwszy Talmud, zagłębia się w tajemnice Kabały i zadaje sobie bajronowskie pytania: czy jednak Pan Bóg, stwarzając szatana, nie uprzywilejował w ten sposób grzechu? Wchodzi potem reb Sender, bogacz małomiasteczko- [315] wy. Pozyskał on dla swej córki Lei bogatego zięcia i, zadowolony, funduje ubogim Żydom gorzałkę, chleb, ser, po czym — „alboż my to nie chasydzi miropolscy?” — razem ująwszy się za ręce, tańczą naokoło filarów bóżnicy. Ale wtem młody asceta Chonen, który zakochał się w Lei, posłyszawszy, że ona ma wyjść za mąż za innego, padł martwy u otwartych bram Tory. I oto wątek szczupłej akcji.

Drugi akt rozgrywa się na ulicy między domem Sendera a bóżnicą. W oddali widać cmentarz. Ale tuż w pobliżu tego domu jest grób dwojga „świętych narzeczonych”, którzy razem ponieśli śmierć z ręki Kozaków Chmielnickiego. Przygotowuje się ślub Lei. Lea, według zwyczaju chasydów, tańczy z żebrakami — wśród nich jest i widmo Śmierci — tańczą też naokoło świętego grobu. Później Lea z ciotką odchodzi na cmentarz, aby zaprosić ducha zmarłej matki na ślub. Lecz zaprosiła także ducha Chonena i ten duch w nią wstąpił — opętał ją. Lea wraca z cmentarza, odpycha pana młodego, ratuje się u nagrobka „świętych narze-

czonych”, duch Chonena z niej przemawia. Jest cała jakby zmieniona.

[316] W trzecim akcie Sender przyprawdza córkę do reb Ezryela, rabina cudotwórcy w Miropolu, aby wypędził z niej ducha Chonena. Ten duch dlatego nazywa się dybukiem, ponieważ Chonen przed śmiercią rozmawiał o pomocy szatana i o dopuszczalności grzechu, więc uważa się, że śmierć jego była dziełem szatańskim. Rabin na próżno używa wszystkich swoich zaklęć, uparty duch nie chce ustąpić, szarpie się, męczy Leę, ale w niej zostaje. Dopiero Meszulach wyjaśnia, że przyczyną uporu jest stary grzech Sendera: należy posłać po ducha zmarłego Nissona, ojca Chonena. Rabin wręcza swą cudowną laskę służącemu i posyła go na cmentarz. Trąc laską o ziemię, służący w imieniu rabina wywołuje ducha Nissona i zaprasza go na sąd. Ten sąd jest bodaj najciekawszą sceną dramatu. W izbie rabina robi się przepierzenie, oddzielone zwykłą białą zasłoną, to jest miejsce dla ducha. Czują, że już przyszedł, ale kontakt ma z nim tylko Meszulach i on przemawia za ducha, wytaczając oskarżenie. Niegdyś Nisson i Sender zawarli przyjaźń i ślubowali sobie, że ich dzieci się pobiorą, ale gdy Nisson zmarł, Sender nie starał się dotrzymać układu. Wprawdzie przypadek sprowadził Chonena w jego progi, ale Sender udawał, że nie wie, kto to jest, wołał szukać zięcia bogatego niż wydawać córkę za ubogiego ascetę. Rabin skazuje Sendera na karę: ma połowę majątku rozdać ubogim i urządzać modły za duszę Nissona i jego syna. Sender wyrok przyjmuje, a wtedy nareszcie dybuk ustępuje. Po tylu przeszkodach ma się nareszcie odbyć wesele, ale Lea jest już wyczerpana, ukazuje się jej duch Chonena i wzywa ją, aby poszła za nim. W chwili gdy do izby rabina wchodzi orszak weselny, zastaje Leę nieżywą.

Z każdej sposobności korzysta autor, aby wprowadzić obrzędy żydowskie, ceremonie, śpiewy, opowieść żydowskie anegdoty, przypowieści, legendy. W ten sposób sztuka obciążona jest zanadto balastem ludoznawczym, jakkolwiek wybór jest inteligentny, dokonany przez niewątpliwego poetę. Te ceremonie, niekiedy imponujące, niekiedy trochę śmieszne. Taka jest np. scena, w której rabin wzywa dziesięciu ludzi, aby go wspomagali swoją siłą w wypędzaniu diabła; w ogóle szamotanie się diabła, któremu jest widocznie dobrze w ciele Lei, jest widokiem dość groteskowym — najwięcej, gdy chcą go wystraszyć głosem piskliwych klarnetów.

[317]

## II

## Wiara w duchy a postęp

Zachodzi dla nas pytanie, czy np. samego dybuka w *Dybuku* mamy brać na serio i czy poeta, były eser, brał to na serio? W tej sztuce mamy kilka duchów i jedną śmierć, także Meszulach jest jakimś duchem. Lecz — hola! Dziś nie wierzyć w duchy mogłoby uchodzić za zacofanie. Strzeżmy się! Ale właśnie nie wiemy, czy An-ski wymaga naszej wiary, czy nie. U Wyspiańskiego są także zjawy i duchy, ale mają zawsze sens psychologiczny lub symboliczny, np. Chochół, i dlatego nie żądają wiary ani niewiary, a ów sens wewnętrzny nie czyni ujmy ich żywotności, ich plastyczności. Duchy An-skiego nie są przekonywające, bo nie mają tego sensu wewnętrznego, ich głównym źródłem i racją bytu jest folklor, ludoznawstwo, a więc to, że ktoś gdzieś w to wierzył lub jeszcze wierzy. Nie możemy jednak swego demokratyzmu posuwać tak

[318] daleko, żeby także wierzyć we wszystkie dzieciństwa, w które wierzy Żydek z Dziubałtowa lub Murzyn z Senegalu. Gdy Mickiewicz w wierszu *Romantyczność* wyśmiewał mędrca, który nie chciał widzieć duchów, czynił to nie w imię spirytyzmu, lecz w imię pewnych prawd psychologicznych, które ignorował Śniadecki jako czysty przyrodnik. Ale Goethe był również przyrodnikiem, a jednak napisał *Króla olch* (*Erlkönig*), o którym ówczesny racjonalista, Nicolai, lekceważąco się wyrażał jako o bajeczkach dla dzieci. Ale Nicolai mylił się — *Erlkönig* był prawdziwy dzięki sile wyobraźni. Tak samo niektóre nowele Grabińskiego, jak *Czad*, *Błędny pociąg*, są przekonujące, o ile są plastyczne i o ile podbijają wyobraźnię — chybiamy zaś celu, o ile narzucają się jako nowy rodzaj racjonalizmu, racjonalizmu okultystycznego.

U An-skiego wiara w duchy jest martwą, jest to zamiłowanie uczonego poety, który lubuje się w dziwnych kształtach wierzeń ludowych. Miłość Chonena i Lei nie jest przedstawiona jako coś wyjątkowego, co by uzasadniało owo pośmiertne opętanie. Uzasadnienie psikusów dybuka pochodzi raczej z owego przyjacielskiego układu zawartego przez ojców, a więc punktem wyjścia jest niedotrzymanie kontraktu, naruszenie więzi społecznej, może bardzo ważnej dla chasydów. Nam wina Sendera nie wydaje się tak wielką, żeby duchy Nissona seniora i juniora musiały tak szaleć po śmierci swych właścicieli.

*Dybuk* natrafił na moment posuchy uczuć intelektualnych i dał wielu snobom — nie tylko żydowskim — surogat wiary religijnej, stąd jego powodzenie.

Jest nowela socjalisty P. Lafargue'a (Lafarg) *Sprzedany apetyt*. Milioner, nie mający apetytu, kupuje sobie apetyt u młodego i zdrowego, lecz ubogiego robotnika, który ginie z głodu. Robotnik na razie

uratował się, lecz grozi mu inne niebezpieczeństwo: jego „pan” zaczyna się teraz obżerać na jego rachunek, zjada po kilkanaście obiadów na dzień. Ta nowela się przypomina, gdy się widzi nowoczesnych snobów, którzy, nie mogąc czy nie chcąc mieć własnej wiary, a obawiając się, że niemodnym by było nie mieć wiary, obżerają się wiarami cudzymi i coraz to innymi. Dziś buddyzm, jutro coś murzyńskiego, potem coś z najciemniejszych zaułków żydowskich; dziś *Pastorałki*, jutro *Pasterka wśród wilków*, pozajutro *Dybuk* lub inne jakieś „misterium”.

Jeszcze raz podkreślam, że są to sztuki grywane i słuchane z zupełnie inną intencją niż np. *Nibelungi*, w których się również roi od cudowności, lecz o ileż odmiennych od cudowności zabobonu!

[319]

A jednak *Dybuk* należy do sztuk, których powodzenie, chociaż było szczęśliwym przypadkiem, było w inny sposób zasłużone. Jest w nim, jak w greckich tragediach, coś niby przekrój przez świat, jest mikrokosmos, niziny i wyżyny ludzkie, wiary naiwne i wiary wysokie, a wyżyny to Chonen, to ów rabin cudotwórca, który już styka się z światem duchów przylegającym do świata ludzi, a na pograniczu obu światów — tajemniczy Meszulach. Jest tu zdarzenie czysto ludzkie — i jego filozofia, sięgająca poza codzienność — zdarzenie staje się punktem wyjścia wielkiego procesu, który sięga aż do najwyższych instancji. W tym jest jakby tchnienie faustowskie, owo poetyckie dążenie do ujęcia i przez to niejako zdobycia całości świata, dążenie do całokształtu — tu trzeba użyć naukowego wyrażenia — do integracji. Oby innym dramaturgom współczesnym udawało się w takiej skali, w takiej zwielokrotnionej perspektywie ucieleśniać swoje niewiary lub wiary, ale już nie naiwne, nie reakcyjno-klerykalne, lecz nowoczesne, z całą odwagą i prze-

konaniem nowoczesności. To będzie prawdziwy futurizm.

Przy tym *Dybuk* natrafił na drugi jeszcze moment dla siebie korzystny: swoją obrzędowością, swoimi figurami z zaświata działa niby sztuka ekspresjonistyczna. Nie jest to ekspresjonizm autentyczny, bo An-ski wychodzi z innych przesłanek artystycznych, jest właściwie realistą referującym groteskową anegdotę żydowską — ale zewnętrzna forma jego sztuki jest taka, że np. przypomina się *Jenseits* Hasenclevera lub ostatnie sztuki Strindberga. Może jest to tylko moje subiektywne wrażenie, ponieważ pierwszy raz widziałem *Dybuka* w teatrze żydowskim, nie rozumiałem szczegółów i wtedy mi się bardzo podobał. Gdy go teraz widziałem w polskim przekładzie, wydał mi się utworem trochę naiwnym i kolekcjonerskim, a jako opracowanie legendy zbyt surowym i niesamodzielnym.

Główne zadanie aktorskie, moim zdaniem, ma Lea, która musi w II i III akcie przedstawiać dość wiarygodnie i plastycznie opętanie jej przez ducha, a mimo to być tragiczną. Z tego zadania p. Mysłakowska wywiązała się nie gorzej ani nie lepiej od swojej żydowskiej poprzedniczki. P. Brydziński jako rabin Ezryel nie był takim potężnym, surowym mędrce jak jego żydowski kolega z Trupy Wileńskiej — ale był to mędrzec dobry i świetlany, był to Meir Ezofowicz senior. Szczególnie, że z początku miał taki głos irytująco cichy — ale rozmyślnie, gdyż potem grał fortissimo. P. Biegański jako Chonen przewyższył Chonena z Trupy Wileńskiej. P. Gawlikowski jako Meszulach był zjawiskiem szanownym i wielce intrygującym, ale może za mało upiornym. Całkiem dobrym był p. Rydzewski jako Sender.

Reżyseria walczyła ze szczupłością miejsca. Jeżeli w II akcie nie można pokazać, jak Lea idzie serpentyną w górę do cmentarza, to odpada jeden z głównych efektów.

Teatr Mały: *Niedojrzały owoc*,  
komedia w 3 aktach R. Gignoux i J. Théry,  
przekład Gustawa Olechowskiego  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 14 VI 1925]

Niedojrzały owoc może czasem wzbudzać więcej apetytu niż zakazany — taki byłby morał tej dosyć niemoralnej komedyjki. O co w niej chodzi? O to, by pokazać po raz pierwszy na scenie wielkie bezceństwo, a mimo to nie obrazić niczyich uszu, owszem, rozśmieszyć i rozweselić. Tego przeczarowania ma dokonać komizm.

Sławny wiedeński psychoanalityk Freud twierdzi, że podstawą komizmu jest radość z tego, co jest zakazane, bezsensowne, sprośne, dzikie, chaotyczne, bezbożne, słowem, z tego wszystkiego, co w życiu praktycznym otoczone jest surową cenzurą — a więc radość z obejścia cenzury, z chwilowego obezwładnienia tego wszystkiego, co w życiu towarzyskim, politycznym lub naszej własnej duszy jest surowym policjantem. Oczywiście, ta radość może się wyzwolić tylko w pewnych warunkach, już to dzięki przypadkowi i wtedy mamy czysty komizm, już to dzięki dowcipowi — i dlatego ludzie dowcipni są tak ulubieni i pożądanii; bo ułatwiają ekstazy takich chwilowych wyzwoleń, bo dla nich nie ma „nic świętego”.

Gdyby na scenie pokazać, jak młodzieniec dwudziestokilkuletni i staruszek sześćdziesięcioletni wycalują 13-letnie dziewczątko, paląc się do niej ogniem niedwuznacznym, obudziłoby to słuszne oburzenie jako cynizm i perwersja. Ale milknie oburzenie i pozostaje tylko pikanteria, jeżeli dowcipna spółka komediopisarzy odpowiednio zamaskuje i przemyci tę nie widzianą jeszcze na scenie perwersję. A więc Geniusia naprawdę nie jest 13-letnim dziewczątkiem, lecz mocno uświadomioną panną 23-letnią, która udaje takiego niewinnego brzdąca, aby swojej mamusi ułatwić wyjście za mąż. Węzeł kulminuje i rozwiązuje się w sposób niemal matematyczny: młodzieniec, zaskoczony swym nienaturalnym pociąganiem, chce się zastrzelić, staruszek [322] jest odważniejszy: zapowiada, że poczeka 4 lata i wtedy ożeni się z Genusią, a obydwaj przychodzą do rozpaczliwego przekonania, że są obrzydliwymi potworami. Okropna, beznadziejna sytuacja! Lecz oto cudowne ocalenie: Geniusia nagle starzeje się o lat 10, przyznaje się do maskarady i obydwaj zbrodniarze mogą już oddychać spokojnie: stary zbrodniarz przebacza, rezygnuje i żeni się z mamusią, młody zaś poślubia dojrzały już nagle owoc.

Sztuka, zabawna w pomyśle, nie jest dość zabawna w wykonaniu. Nie można jej nazwać farsą we właściwym tego słowa znaczeniu, ponieważ brak jej żywszej akcji polegającej na ciągłych zawikłaniach i nieporozumieniach. Przez połowę aktu I i cały akt II trwa wciąż jedna sytuacja. Geniusia udająca niewiniątko w obliczu poważnych i głupich lordów. Ale za to aktorka ma tu wielkie pole do popisu, gdyż role podwójne, to znaczy takie, w których ktoś kogoś udaje, zawsze są popisowe. Często znów sztuka ta przypomina fakturą swoją sztuki naszego Winawera, np. wplataniem figur nowoczesnych ujętych karykaturalnie, a więc np. ów komiczny



„doktor masażu” mający własną metodę, dalej artysta filmowy lub maniak wyścigowy, który pytanie „być czy nie być” zmienia na inne: „czy zastrzelić się teraz zaraz, czy po wielkich wyścigach”. Najkarykaturalniej wypadł arystokratyczny świątek angielski, wzięty na kawał przez sprytną kokotę francuską. Może w tym jest specjalna ansa polityczna, odwet za sprzeniewierzenie się sojuszowi? Można mieć nadzieję, że wojny o to nie będzie. Ale cóż robić, skoro już lord Wilde sam wskazał drogę, jak wyśmiewać wysokie towarzystwo angielskie. Dość, że jest to gromada idiotów, która przeważnie tym się odznacza, że innych ma za idiotów.

Recenzent polski ma pewną satysfakcję w tym, że tym razem przy sztuce obcej może użyć twórczości rodzimej jako miary, do której się przyrównywa, gdy [323] zwykle bywało odwrotnie. Sztuka ta zresztą przywodzi na myśl analogie także z *Malowaną żoną* Magdaleny Samozwaniec lub ze sztukami Witkiewicza, gdzie już — że tak powiem — kolorystyczne posługiwanie się „kretynami” dochodzi do orgii nieprawdopodobieństw. Winawerowskie jest zaś samo zawiązanie węzła, wyrafinowane aż do sztuczności: kokota, polując na męża, rzuca się pod samochód lorda, aby w ten sposób nawiązać z nim znajomość, pewna zresztą, że się jej nic nie stanie.

Bohaterem wieczoru był p. Zelwerowicz w roli starego lorda Handicap. Piszę się na wszystkie pochwały, jakie za tę rolę uzyskał od pp. kolegów recenzentów warszawskich. Jest to aktor wynalazczy, który nie zadowala się tym, żeby grać wciąż samego siebie. Ta jego rola stoi stanowczo wyżej od jego Świętoszka. Cokolwiek inaczej jest z panią Modzelewską. Rola Geni jest co prawda trudna, ale też tak nowa i tak dobrze postawiona, że przy jakim takim wdzięku zepsuć jej nie można. O ile autorzy nie zamierzali, żeby

nieprawdopodobieństwo było wprost w oczy, to chyba wyobrażali sobie, że Genię będzie grała osoba mniejszego wzrostu i drobniejsza. To samo tyczy się całego pojmowania tej roli: czy ma ona udawać brzdąca dobrze, czy źle? razić czy nie razić. Od tego zależy np. sposób, w jaki Genia wygłasza w II akcie bajkę *Lis i kozioł*. Na premierze wygłaszała ją z początku zanadto dobrze, później dopiero po studencku. Pani Modzelewska grała 13-letnią Genię jako tzw. „nieznośnego bachora”, to było najłatwiejsze i to rzeczywiście wystarczyło. Ale z tej roli można zrobić cacko kunsztu aktorskiego. Np. w tej małej Geni było tylko tyle kokieterii, ile wynika z samych słów, a gdzież ta ambicja kobieca, żeby pod maską podlotka rozkochać w sobie całe otoczenie?

Ale to samo niezdawanie sobie sprawy z trudności roli widzę i u tłumacza. Genia, imitując brzdąca, mówi wszędzie „s” zamiast „sz” i „c” zamiast „cz”. Rad bym wiedzieć, czy w tekście francuskim są analogiczne dziecinizmy. Rad bym też wiedzieć, czy tłumacz zdawał sobie sprawę z tego, że dzieci 13-letnie wcale już nie „mazurują”. Ale znowuż o ile Genia ma być złą aktorką lub o ile sztuka dąży do nieprawdopodobieństwa, do stylu operetkowego, o tyle i ten błąd mógłby być zaletą. Właśnie zadaniem reżyserii było te rzeczy ustalić.

Teatr Narodowy: Ivo Vojnović,  
*Maskarada na poddaszu*,  
sztuka w 3 aktach,  
przekład M. Szczepańskiej  
[reżyseria Ludwika Solskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika i Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 26 VI 1925]

W komunikatach dyrekcja Teatru Narodowego określa [325] tę sztukę jako „dramat poetycki”. Lecz właściwie każdy dramat powinien być poetycki. Ale są już takie zakorzenione złe nazwy, np. powieść uważa się za prozę, a tylko wiersze za poezję. Zdaje się jednak, że dyrekcja jeszcze innego wyrazu użyć chciała, lecz się przed nim cofnęła, mianowicie wyrazu: poetyczny. Dramat naszego pobratymca jugosłowiańskiego jest „poetyczny”. Co to znaczy? Za „poetyczne” uchodzą np. dramaty Germana, Morstina, w ogóle te sztuki, w których piękne i ozdobne słowo góruje nad teatralnością. Ludzie w *Maskaradzie* Vojnovicia mówią pięknie, raz po raz ucho chwyta jakieś obrazowe powiedzenie, liryczne biżuterie, jak np. te myśli o kościele Św. Błażeja, wypowiedziane przez starą służącą w stronę okna, przez które widać ów kościół. Chwyta — lecz nie wysłuchuje do końca, umysłowość widza w teatrze jest na takie rzeczy za niecierpliwa, przemyka się w duszy żal: lepiej by to czytać w książce.

Lecz nie tylko styl, także ujęcie tematu w sztuce jest „poetyczne”, nawet sentymentalne. Co to jest sen-

tymentalizm? Jest to pogrobowiec uczucia. Po uczuciu pozostaje popiół, w którym tlą się jeszcze jakieś iskielki, ten popiół się starannie przechowuje i czci — w urnie z napisem: tu było uczucie. A tym się sentymentalizm odróżnia od uczucia, że jest w nim tak dużo samowiedzy i kultu oznak zewnętrznych. W *Mas-karadzie* ból, smutek, westchnienie za minionymi czasami są podkreślone i skomentowane. Najprzód przed zasłonę wychodzi p. Chmieliński i mówi, jakie to czasy, jakie osoby będą tu wskrzeszone; w II akcie jest maskarada, zebranie ludzi udających towarzystwo z czasów rokoka, jest i menuet, i gawot, a Pierrot prawi eleganckim damom wierszowane komplementy. Przypomina się atmosfera *Romantycznych* Rostanda, sztuki [326] również sentymentalnej.

Ale, jak powiedzieliśmy powyżej, w tym popiele są jeszcze iskielki i dlatego sentymentalizm ma w sobie jeszcze dużo szczerości, aczkolwiek jak gdyby pochodnej. Taką iskrą jest tutaj smutek losu młodziutkiej Anusi, dogorywającej na suchoty. Anusia jest służącą i wychowanką dwóch siostr, Heleny i Anny, zubożałych arystokratek dubrownickich, które zmarnowały swój własny los życiowy, chciałyby — nadaremnie — odmłodzić się jej losem. Istoty mądre, dystyn-gowane, dobre i czule bez manifestacji, anioły na ziemi — tu poeta jugosłowiański obrał sobie zadanie piękne i szlachetne, a jak na dzisiejsze czasy niezwykle. W sto-sunku tych dwóch osób do chorej zawiera się mis-terium współczucia, które jednak, niestety, za mało znalazło w tej sztuce wyrazu dramatycznego. Dla rozweselenia ostatnich godzin konającej urządzają one różne komedie, zaiste, w zamiarze boskie komedie: w I akcie same przebierają się za dwie maskary karnawałowe i zabawiają Anusią różnymi naiwnymi kawałami — i ten akt jest jeszcze najbardziej udany;

w III akcie przysyłają do niej swego siostrzeńca Hieronima, który jako Pierrot odgrywa wobec niej rolę zakochanego i tak wydobywa z niej na chwilę przed śmiercią jeszcze ową pieśń miłości, staje się spełnieniem jej erotycznych marzeń gorączkowych. Ale ta komedia — przypominająca, nawiasem mówiąc, Jewreinowa *To, co najważniejsze* — nie jest dość szczelna i wyraźna — miłość nie zwycięża śmierci, na scenie mamy poduszkę na fotelu, dogorywanie, gromnicę, płacze, cały realistyczny repertuar umierania bez dostatecznego równoważnika idealistycznego.

Jeżeli się tę *Maskaradę* zestawi z pokrewną jej *Hanusią* Hauptmanna, widzi się dużą różnicę: w *Hanusi* jesteśmy wewnątrz zdarzenia, w *Maskaradzie* patrzymy na nie z odległości, właśnie jakby zmęczonymi oczyma obu starych siostr. Jest w tym odrębny urok, właśnie urok owego przychylnego i mądrego stosunku starości do młodości, ale ten urok nie objawił się dramatycznie w dostatecznym stopniu. [327]

O *Maskaradzie* powiedzieć można, że jest — pod względem metody pisania — tak stara, że dziś może uchodzić za nową, mam tu na myśli silny element widowiskowy, który się uwydatnił zwłaszcza w akcie II, w maskaradzie zbiorowej.

Sztukę naszego pobratymca, która, bądź co bądź, świadczy o wysokim poziomie jugosłowiańskiej literatury, wystawiono z należytyim pietyzmem. Panie Gawlikowska i Zahorska jako siostry były w miarę serdeczne i dostojne, p. Romanówna jako Anusia czarowała miłym głosem. Zresztą niewiele było do grania. Reżyseria powinna była uwypuklić to, co w sztuce zostało niedociągnięte, lecz zależało raczej na sutej wystawie. Znaczną wadą było za ciche mówienie, zwłaszcza w I akcie. Nastrój, wytwarzany w ten sposób, jest

zawsze wątpliwy, a publiczność nie rozumie, o co chodzi, i obojętnieje dla sztuki. Toteż wiele osób wyszło z teatru, które do końca nie wiedziały dobrze, na czym polega szlachetna intryga obu siostr — do tych osób należał i niżej podpisany, toteż nie ręczy on za podane powyżej streszczenie sztuki. Lepiej niech aktorzy mówią głośno i psują „nastrój”, niż żeby się miało nie rozumieć, o co chodzi. Ale cóż robić, kiedy dzisiejsze wyobrażenia reżyserów są inne; wszak na pewnej konferencji ludzi teatru u p. red. Krzywoszewskiego utrzymywali pp. Dobrodzicki i Szyfman, że publiczności wszystko jedno, w jakim języku gra się na scenie, więc niech pp. Francuzi słuchają *Sędziów* po polsku. Na takie lekceważenie słowa i treści literaci nigdy się zgodzić nie mogą.

Teatr im. Bogusławskiego:  
*Śpiewak własnej niedoli*,  
sztuka w 3 aktach  
z prologiem i epilogiem Józefa Dymowa  
[przekład J. Mori,  
reżyseria Jana Boneckiego,  
premiera 27 VI 1925]

Komunikaty i afisze Teatru im. Bogusławskiego przy- [329]  
pominają teraz kino: bagatelizują stronę autorską sztuki. Dymow jest autorem rosyjskim, sztuka jest przetłumaczona, ale o tym nic się na afiszach nie mówi, choć to ważne jest nie tylko dla recenzenta, ale i dla słuchacza. To przecież nie sąd konkursowy, który osądza utwory tylko według jakości; recenzja ma sztukę nie tylko sądzić, lecz także omówić. Nie jest też obojętne, kiedy ta sztuka została napisana, zdaje się dosyć dawno; inną miarę przykłada się do sztuk i autorów w przestrzeni lub w czasie od nas odległych, a inną do swoich i do terażniejszych. Tak jest, inną miarę. A teraz do rzeczy.

W zapadłym miasteczku rosyjskim żyje młody Josel, syn nosiwody, muzykalny, poetyczny, dobry, naiwny i egzaltowany. Kocha się w Szejnie, ubogiej kuzynce zamożnej pani Lurie, w której domu jest służącą do wszystkiego, nawet do amatorów panicza Szymsia, zupełnie głupiego goga prowincjonalnego. Ale Szejna lekceważy afekt Josla i kocha się beznadziejnie w Szymsiu. Jak Cyrano de Bergerac pisał dla swego przyjaciela

listy do Roksany, w której się sam kochał, tak Josel pisze niepiśmiennej Szejnie piękne listy do Szymsia, z czystej dobroci i egzaltacji. Naraz Josel wygrywa na loterii 40 000 rubli. Zmiana sytuacji: Szejna zostaje narzeczoną Josla, który nie szczędzi na nią pieniędzy, w końcu notarialnie darowuje jej całą wygraną kwotę. Na to spekulowali pani Lurie i Szymsio, teraz Szymsio gotów już ożenić się z bogatą Szejną. Josel wystrychnięty na dudka, Szejna ucieka z Szymsem, ale wiedzona ostatkiem skrupułów, wraca i prosi Josla: Ty wiesz, jak to boli, jeżeli się nie może mieć tego, którego się kocha; podaruj mi te pieniądze, bo inaczej nie będę miała Szymsia. I chociaż stary ojciec nosiwoda jest jeszcze nie zaopatrzony, staje się rzecz niesłychana:

[330] Josel świadomie potwierdza swoją darowiznę w obliczu osłupiałego ze zgrozy ojca. Szejna odjeżdża z Szymsem, wpada tłum żebraków wioskowych i oblega Josla prośbami jako rzekomego milionera. Ale on nie ma im już nic do dania, jeszcze parę rubli, pularę, burkę, surdut — zostaje bez niczego, ograbiony, wyśmiany, wzgardzony i znowu jest już tylko ubogim grajkiem, śpiewającym na skrzypcach własną niedolę.

Taka jest anegdotka surowa tej sztuki i autor w opracowaniu nie dał prawie nic więcej ponad tę anegdotkę. Jedyнным momentem zdradzającym interwencję artystycznej wyobraźni i pewnego wyrafinowania jest to, że Szejna wraca na chwilę i że Josel ma jeszcze raz w swym ręku możliwość cofnąć się, a jednak nie cofa się, choć już widzi nadchodzące groźne skutki, nie cofa się i zamienia na akt świadomy to, co poprzednio mogło być tylko kaprysem. Nie ma co mówić, to nie jest już tylko człowiek zakochany, lecz w ogóle altruista par excellence, taki jednak, który ulega najbliższej chwili, jednemu da za dużo, drugiemu za mało. Postać wyjątkowa: głupiec albo anioł, obłąka-



niec albo św. Franciszek z Asyżu. Autor nie zastanowił się nad tą postacią wcale, nie dojrzał, że w tym charakterze tkwi właściwy problem sztuki. Z pewną pieczołowitością natomiast potraktował charakter Szejny: bezcergielna, brutalna, szczerą kobieta, która wie, czego chce, choć opanowana jest namiętnością tak samo bezwzględną, jak bezwzględna jest namiętność dobroci u Josła.

Robota tej sztuki przypomina bardzo Zapolską, choć jest bardziej powierzchowna, grubsza, a realizm miesza się często z ustępami trywialnie patetycznymi. Jest sporo typów podpatrzonych „z życia”: Hodisza, stara rajfurka, ojciec Josła, nosiwoda, Szaja kominiarz, podłotek Ola. Ale obserwacja Dymowa jest płytka, dlatego te figury, choć zapewne wzięte z życia, istotnie jednak od razu mają w sobie coś szablonowego. Futuryści, którzy tak występują przeciw realizmowi, mogliby się na tym przykładzie nauczyć, że obserwować życie i odbijać naturę i rzeczywistość to nie tak łatwo, jak im się zdaje, to bardzo trudno!

Jeszcze co do Josła. Zapewne na zapadłej prowincji jest trochę takich idealistycznych Żydków, w których ta zbyt praktyczna rasa ma niejako swój wentyl ku idealizmowi. Można więc Josła traktować także nie jako zagadkę charakterową, lecz jako znany typ niepraktycznego Żydka, dobrodusznego, choć głupawego. I tą łatwiejszą drogą poszedł Dymow. Dostojewski w *Idiocie* jednak inaczej to zrobił.

Zresztą sztuka — trzeba przyznać — jest żywa, jasna, ma w sobie nerw teatralny. Grano ją o wiele lepiej niż *Żołnierza królowej Madagaskaru*. Grali dobrze wszyscy, także p. Bonecki, który grał Josła, bo trudno mieć do niego pretensję, żeby uzupełnił to, czego autor nie dał. Oby dla obecnego zespołu Teatru im. Bogusławskiego ta żydowska sztuka okazała się taką samą złotą żyłą, jak *Dybuk* dla Czerwonej Maski.

Teatr Polski: *Wielka księżna i chłopiec hotelowy*,  
komedia w 3 aktach Alfreda Savoira,  
przekład Jadwigi Migowej  
[reżyseria Aleksandra Węgielki,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
choreografia Anny Zabojkin,  
śpiew Sergiusza Metaxiana,  
premiera 1 VII 1925]

[332] Ta zabawna komedia ma ogólne tło socjalne dobre, ale fabuła, to jest ten konkretny przykład, który z tego tła wyrasta, jest trochę sztuczna i naciągana.

W Ouchy w Szwajcarii bawią wysoko utytułowani uchodźcy rosyjscy: wielka księżna Ksenia, która posiada nawet naszyjnik po carowej Katarzynie, wielcy książęta Piotr i Paweł, i dama dworu hrabina Awałowa. Żyją nadzieją, że lada chwila Trocki runie, a wtedy wrócą do dawnej świetności, a tymczasem przejadają swoje klejnoty i nienawidzą porządki republikańskie w Szwajcarii. Konflikt z tymi porządkami tych ludzi, mimo swe dostojenstwo prymitywnych i nie znających życia, krzesze pyszne światła satyryczne. Np., gdy prezydent republiki Heiss musi pouczać w. ks. Piotra, że uprawiany przezeń interes: kupowania samochodów na kredyt i sprzedawania ich taniej, mija się z kodeksem karnym, i radzi mu przestudiować ten kodeks... aby nie wynajdywał interesów, które już inni dawno wynaleźli. Albo gdy Ich Wysokoście w przystępie gniewu chcieliby ludziom wolnym grozić kozakami lub katorgą.

Oczywiście nie jest to satyra potężna, wynalazcza, ta z pierwszej ręki, ale i taka z drugiej ręki musi być pomysłowa. Zaznaczam to dlatego, że jeden z moich kolegów recenzentów nagle wsiadł na zbyt wysokiego konia i zdemaskował tę satyrę jako fałszywą, a także paryskość całej komedii jako imitowaną. Stało się to prawdopodobnie z tego powodu, że podobno autor komedii, p. Savoir, jest Żydkiem z Łodzi i nazywa się Poznański. A cóż to szkodzi! Czyż francuskość musi się traktować rasowo? Ponoć i Bergson jest Żydkiem z Galicji. Atmosfera kulturalna więcej znaczy niż rasa. A co do satyry: Satyra nie potrzebuje kreślić postaci autentycznych, o gwarantowanej rosyjskości. Można tę komedię uważać za żartobliwe, niebolesne kpiny zachodniego Europejczyka z podupadłych anachronistycznych wielkości, nie ośle kopnięcie, lecz szcutek w nos. A kpiny bywają zwykle krótkowidzące, odwołują się do wyobrażeń popularnych — wierność jest tu zbyt cenna.

[333]

Otóż teraz zaczynają się same trafy. Trzeba trafu, żeby w wielkiej księżnej zakochał się chłopiec hotelowy, a jeszcze większego trafu, żeby tenże chłopiec hotelowy nie był naprawdę chłopcem hotelowym, lecz synem prezydenta republiki p. Heissa, z zawodu hotelarza, który pragnie, żeby syn jego poznał ten zawód od strony pracy (metoda milionerów amerykańskich). Wielka księżna jest oburzona natarczywością chłopaka, za karę dręczy go w sposób erotycznie wyrafinowany: każe mu siebie obsługiwać nawet w kąpielu, traktując go jak niewolnika, który nie liczy się jako mężczyzna (motyw znany z nowel Maupassanta). Traf podsuwa chłopcu myśl niezwykłą: subwencjonuje księżnę po kryjomu swymi pieniędzmi; traf chce, że ona wpada na trop tej filantropii i filantropa: kto on? to nie zwykły fagas, to może — złodziej? I to ją „bierze”, uwiodła ją

jego bezczelność, już od chwili, kiedy podając potrawy wylał jej sos na suknię. Jak to ona sama później sobie tłumaczy: pokochała w nim najbezczelniejszego z ludzi, Jana Jakuba Rousseau, zuchwalca i hultaja. Toteż gdy potem młody Albert Heiss odslania się jako syn prezydenta, księżna wyrzuca go i trzeba dopiero III aktu, w którym widzimy ją już jako dyrektorkę kabaretu rosyjskiego w Deauville, w którym Albert znowu wraca, popelnia różne niezręczności, aż wpada na myśl, by ponownie stanąć przed nią jako chłopak hotelowy, i wtedy osiąga cel swych marzeń. To jest już sztuczna krętanina, księżna nie wie dobrze, czego chce, niby chce własnego kontrastu, a więc symbolu wolności szwajcarskiej, ale właściwie chwyta maskę. Wychodziłoby na to, że i ta wolność nie jest dla niej dostatecznie „bezczelna”.

Najzręczniejszy jest akt I; akt III, przedłużony niepotrzebnie śpiewami i tańcami przypominającymi Niebieskiego Ptaka, jest zbyt elegijny. Na ogół sztuka ma wartość impertynencji pod adresem żywych: w. ks. Cyryl i w. ks. Mikołajewicz powinni byli autora po cichu zakatrupić, a Trocki mógł mu przysłać czerwoną gwiazdę.

Grano sztukę bardzo szykownie i składnie. Szkoda tylko, że p. Warnecki (Albert) nie jest trzy razy piękniejszy. Pani Pancewiczowa — piękna, chmurny gniew, majestat, ale nie umie grać podświadomego erotyzmu. Wynikał on z jej słów, ale nie z intonacji.

Teatr Letni: *Beczki złota*,  
farsa w 3 aktach Ewansa i Valentina,  
przekład Marii Szczepkowskiej-Morozowiczowej  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,  
premiera 27 VI 1925]

To jest zapewne farsa amerykańska, bo nie ma dowcipu ani dowcipów, ale za to sytuacje komiczne, kombinowane po inżyniersku, oraz dążenie do efektów z dziedziny drastyki — to dążenie, które sprawiło, że Amerykanie od razu stali się mistrzami farsy kinowej. Jest eksplozja za sceną, ludzie dają sobie dziwne znaki, np. kręcąc sobie nos, z końcem aktu I p. Fertner może się pojawić jako obdartus, a z końcem II jako człowiek nagi. [335]

Na bliższą uwagę zasługuje gra zespołu Letniego Teatru w tej sztuce. Robią oni sami prawie jedną trzecią część sztuki, garnirując ją własnymi kawałkami i dodatkami. Na czele p. Fertner. Jest w tym niewątpliwie nie szarża, lecz jakiś uświadomiony lub uświadamiający się styl. Kto chce badać, co to jest teatralność i co lubi aktor — a to są główne dzisiejsze problemy teatrologii — może tu na żywym przykładzie zobaczyć, jak się rozwija taka *commedia dell'arte*, jak i czym oni się bawią. Mało dowcipu, ale za to ogromnie wiele sugestywnego humoru. To są owe żarty i żarciki najcodzienniejsze, nie amerykańskie, lecz warszawskie,

szturchańce — dobrze, że już nie było wzajemnego klepania się po brzuszkach. Polska kordialność zamieniła tę matematyczną farsę na komedyjkę o typach niemal swoistych, z ducha fertnerowskiego czy chaberskiego. Byłem na piątym przedstawieniu, więc to już nie były improwizacje, ale coś skryształizowanego, świadomie przygotowanego. Mimo ordynarności jest w tym jakaś oryginalność, temperament, ambicja reżyserska i aktorska, po swojemu pojęta. Tylko — na miłość boską — byle nie przesadzać, nie przeciągać kwestii, nie powtarzać sześć razy tych samych kawałów i słów, umniejszyć gadatliwość, bo to ostatecznie widza zniecierpliwia.

Teatr Mały: *Nauczycielka*,  
komedia w 3 aktach Dariusza Niccodemiego,  
przekład Zofii Jachimeckiej  
[reżyseria Stanisława Stanisławskiego  
i Witolda Kuncewicza,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 14 VII 1925]

Komedia *Świt, dzień i noc* tego samego autora włos- [337]  
kiego uzyskała w Warszawie rekord przedstawień, bo  
grano ją blisko 200 razy. Cele twórcze Niccodemiego  
są popularne i proste, jest przy tym zręcznym drama-  
turgiem, niekiedy poetą i ma spojrzenie na świat  
optymistyczne z domieszką sentymentalizmu — wszy-  
stkie czynniki zapewniające kasowe powodzenie. Czy  
i kiedy u nas zacznie się wytwarzać taki dobry towar?  
Niccodemi przemawia do polskich umysłów swoją  
dobroduszością, ale jest to już nie ta nasza symplis-  
tyczna dobroduszość, Niccodemi jest szczywany, wy-  
rafinowany. Włosi mają Niccodemiego, my — Ig-  
nacego Nikorowicza, który kontynuuje starą polską  
specjalność: tak zw. jasne strony życia.

Najlepszy w *Nauczycielce* jest akt I, który posiada  
kapitałną scenę walki dramatycznej między mężczyzną  
a kobietą. Ona, uboga nauczycielka w małym miastecz-  
ku, cicha, nieznana; nikt jej nic zarzucić nie może,  
i dlatego ją ludzie prześladują. On — burmistrz,  
hrabia, prowincjonalny uwodziciel, działający arogan-  
cją i brutalnością. Jak nauczycielka dobrocią, dow-

cipem i inteligencją stopniowo upokarza dumnego panka, który ją uważał za łatwą zdobycz dla siebie — to jest zrobione doskonale i ładnie, a czymże jest dramat, jak nie starciem dusz w dialogu, aby z nich wykrzesać iskry. Ale idzie to za łatwo, ta nauczycielka jest wyjątkowa, tą wyjątkowością przypominającą sławne niegdyś powieści pani Marlitt i Zofii Schwartz, w których kobiety podbijają mężczyzn. U nas potomkinią tego pokolenia powieściopisarek jest pani Helena Mniszek, autorka *Trędowatej*: i tu również kobieta uboga, ale mądra, wytworna, dobra itp. zdobywa serce hrabiego.

[338] Niestety, ale kłamstwo polega na tym, że takie nauczycielki ubogie są wyjątkami, albowiem ubóstwo nie jest tylko ubóstwem materialnym, lecz wiedzie za sobą także skutki duchowe: brak wykształcenia, rozdrażnienie lub stępienie, niewyrobienie życiowe, niezajomość tenisa nie tylko zwykłego, ale i umysłowego, jako gry towarzyskiej, i wiele innych rozmaitych „nie”, które zmniejszają obronność osobnika. Nauczycielka Niccodemiego mogła zaimponować burmistrzowi tym, że także zna Paryż, i od tej chwili zaczyna się jej zwycięstwo. Nie każda nauczycielka ludowa ma w swej przeszłości Paryż i maniery arystokratyczne. Analogia z *Trędowatą* Mniszkówny narzuca się tu najbardziej.

Nauczycielka Niccodemiego ma jeszcze inną wyjątkową zaletę: jest naiwnie szczerą. Wyznaje burmistrzowi, że niegdyś miała romans, uwodziciel porzucił ją i dziecko umarło, od tego czasu została nauczycielką, aby mieć wciąż do czynienia z dziećmi. Jest to wyznanie w praktyce nieostrożne, jakkolwiek w tej atmosferze optymistycznej, jaką roztacza Niccodemi, ono się oplaca, a nawet może uchodzić za najpraktyczniejszy sposób skąptowania mężczyzny.



Burmistrza w II akcie widzimy już zmienionego do niepoznania; ani śladu już w nim arogancji i małomiasteczkowego snobizmu, już nie dowcipkuje niesmacznie jak w I akcie, lecz przyzwoicie i elegancko. Burmistrz zakochał się i przeistoczył się — ale z tą chwilą już przestaje nas interesować. Ale także dramat zmienia już swoją chemię — z charakterystycznego staje się detektywiczny i zdąża otwarcie ku efektom rozczulającym. Burmistrz wprawia w ruch aparat policyjny, wyszukuje dawnego amanta nauczycielki, łotra i egoistę, i zmusza go do wyjawienia, że dziecko nie zginęło, lecz wychowuje się w tym miasteczku właśnie. I drugi akt kończy się rzewną sceną, że nauczycielka daremnie wśród dziewczątek swojej szkółki usiłuje znaleźć swoją córkę, wszystkie mogłyby nią być, ona wszystkie kocha jednakowo. Efekt byłby zbyt tani, gdyby autor — i ta jest różnica między Niccodemim a Nikorowiczem — nie był tu lekko wprowadził w grę pewnego, że tak powiem, zahaczenia się uczuć matki z uczuciami nauczycielki. Idea — zresztą nie doksztalcona — mogła być ta, że w sercu wychowawcy tkwi serce rodzicielskie. Że coś takiego miał autor na myśli, tego dowodem jest wprowadzenie typu wychowawcy złośliwego, dyrektorki, jędzy pedantycznej, nie mającej w sobie nic kobiecego, ale — jest to niestety figura tylko szablonowo karykaturalna.

W akcie trzecim uczucie macierzyńskie wybucha już w całej pełni — jest scena trwożnego i radosnego oczekiwania nadchodzącego dziecka: które to jest? jakie ono jest? Słyszać tu niemal bicie serca matczynego, chwila uginania się prawie pod ciężarem zbliżającego się szczęścia.

Pani Gromnicka grała nauczycielkę-matkę z przekonującą serdecznością. Przed paru laty widziałem w tej roli w Krakowie p. Solską; pani Gromnicka jej

dorównywa, tylko nie w scenie ostatniej 3 aktu. Ta scena nie miała dosyć siły; może to wina reżyserii, która powinna była tę scenę traktować z takim samym wyrafinowaniem w napięciach uczuciowych, jak to uczynił autor. P. Kuncewicz zagrał bardzo dobrze rolę burmistrza, dość niekonsekwentnie przez autora nakreśloną; zrobił go sympatycznym i energicznym. W rolach epizodycznych popisali się p. Czaplińska jako dyrektorka — oklaskiwana zaraz po zejściu ze sceny, pp. Fritsche, Kawińska i Skarżyński.

Teatr Polski: *Fotel 47*,  
komedia w 3 aktach Ludwika Verneuil  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 24 VII 1925]

Na fotelu 47 siaduje Paweł Sévérac, młody i zupełnie [341]  
cichy wielbiciel sławnej aktorki, Gilberty Boulanger.  
I byłby tak siadywał drugie lat dziesięć, gdyby raz  
pewnego w przerwie po drugim akcie aktorce nie  
przyszła kapryśna myśl do głowy posłać inspicjenta na  
widownię, aby sprowadził do jej garderoby „fotel 47”.  
Ale przypadek chce, że młodzieniec właśnie wyszedł na  
papierosa, a na jego krześle zasiadł baron Lebray, pan  
starszawy, ale bogaty. Dzięki temu Lebray, a nie  
Sévérac zostaje właścicielem wdzięków Gilberty, a Sé-  
vérac pozostaje dalej w cieniu jako cichy wielbiciel.

W II akcie aktorka żeni potulnego młodzieńca ze  
swoją córką Lulu. Małżeństwo żyje niezgodliwie, chcą  
się wzajemnie zdradzać i tym się zaczyna akt III. Pani  
Gilberta, aby zięcia nie dopuścić do zdrady małżeńs-  
kiej, postanawia sama nim się zaopiekować, szampanu-  
je z nim sam na sam w domu, z roli moralistki  
przechodzi w rolę mimowolnej kusicielki i przy tej  
sposobności zięć demaskuje się jako „fotel 47”.

A więc sytuacja „z lekka kazirodcza”, jak ją później  
charakteryzuje baron Lebray. Lecz w akcie IV, czy też

drugiej odsłonie aktu III, ten podejrzany epizod prze-  
rabia się na poświęcenie matki, która chcąc uratować  
wierność zięcia dla córki, nie wahała się — sama go  
uwieść? To może jeszcze nie, ale w każdym razie  
zawrócić go z drogi niecnoty pozadomowej. „Poświę-  
cenie się” mamy ma jeszcze ten dobry skutek, że  
w płochy córce budzi się zazdrość, mąż rośnie w cenie  
i tak naprawia się zagrożone szczęście małżeńskie.

Fakt, że autor tę farsę nazwał komedią i rozdzielił ją  
na cztery akty (choć afisz mówi tylko o trzech),  
świadczy, że coś się psuje we francuskim królestwie  
farsy. Spoważniała i jakby się zestarzała, ma na starość  
wyrzuty sumienia. Przypomina się niemal Grubiński  
ze swoją udramatyzowaną filozofią grzechu (*Niewinna*  
[342] *grzesznica*). Ale gdy Grubiński idzie ku grzechowi,  
farsa francuska — o ile wolno wносить nie tylko z tej  
„komedii”, lecz i z innych — cofa się od grzechu ku  
cnocie i tak obydwie te zjawiska w pół drogi się  
spotykają.

Jest w tej sztuce jedna postać trochę tragicomiczna,  
p. Theillard, eks-mąż aktorki i ojciec Lulu, profesor  
gimnastyki, prostoduszny siłacz. Nie rozumie on wcale  
światka, w którym żyją te obie kobiety, matka i córka,  
wszystko wydaje mu się oburzającym bezecnictwem.  
W III akcie schodzi on swoją eks-żonę na czulej scenie  
z zięciem i później wobec barona Lebray tak streszcza  
sytuację: „Moja żona zdradza pana z mężem mojej  
córki”. Ale oni mu tłumaczą, że „to nie jest tak, jak  
w gimnastyce: raz-dwa, raz-dwa, lecz: raz, dwa, trzy,  
cztery i pięć itd.” On na to: „Dajcie mi święty spokój,  
wy jesteście dla mnie zanadto skomplikowani!”

Dlatego ta poważna farsa jest godna uwagi jako  
symptom obyczajowy. Obawiam się, że polscy kome-  
diopisarze, dla których zawsze ideałem była „lekkość”  
Francuzów, znowu ich już nie dogonią, bo zanim

polski przemysł dramaturgiczny nauczy się fabrykować „lekki” towar „bulwarowy”, we Francji ten towar stanie się już ciężki.

Zresztą to komedzisko jest żywe i dowcipne, ale źle zbudowane. Nie dlatego, że jak na swoją wartość wewnętrzną jest za długie, ale dlatego, że ma za dużo niespodzianek. Niespodzianki są dobre i niespodziankami żyje dramat, gdy są przygotowane odpowiednio, to znaczy niepozornie a logicznie; tu mamy niespodzianki nie przygotowane. Akt II wygląda, jakby był ostatnim, po akcie III nie ma się żadnego przeczucia, jak się zawikłanie rozwiąże, itd.

Rolę sławnej aktorki grała pani Solska, zawsze dyskretna i dystygowana, nawet w drażliwych scenach, lecz mało erotyczna. Jej córką była pani Modzelewska, grająca zawsze doskonale samą siebie: dużo wdzięku, mało naiwności. To samo tyczy się p. Łuszczewskiego, który był „fotelem 47”: dobry dandys, ale nie cichy wielbiciel. Ale czyż ta sztuka warta, żeby ją grać charakterystycznie? Wystarczy dobrze mówić i mieć werwę, a to robili wszyscy.

Teatr Letni: *Codziennie o piątej*,  
komedia w 3 aktach M. Hennequina i P. Vébera,  
przekład Józefa Brodzkiego  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 25 VII 1925]

[344] Bergson w swoim studium o śmiechu podaje jako jedną z recept na wytwarzanie śmiechu: boule de neige, kula śnieżna, lawina. Na początku jest drobiazg — małe kłamstwo, w tym wypadku nawet dwa kłamstewka, około tego ośrodka krystalizują w konsekwencji dalsze kłamstwa, aż robi się wielka komiczna „chryja”, kulminująca w tym, że dyrektor banku Precardon musi dawną swoją utrzymankę uścisnąć jako swoją rzekomą córkę. Oczywiście muszą być z ręcznie zamknięte wszystkie kurki, przez które by się mogła dostać kropla prawdy, która by od razu rozsadziła atmosferę nieprawdopodobieństwa.

Gdybyż to było nieprawdopodobieństwo aż fantastyczne, nonsens aż fajerwerkowy, toby się opłaciło. Po cóż pisać farsy, jeżeli nie na to, aby się człowiek ucieszył nonsensem. Ale ambicje spółki fabrycznej Hennequina i Vébera nie sięgają daleko. Jeden tylko Wilde, gdy pisał komedie w stylu francuskim, miał ambicje absurdu. Hennequin i Véber nie mają nawet krzty poezji, jaką ma Savoir, autor *Wielkiej księżny i chłopca hotelowego*, lub Verneuil, autor *Fotelu 47*.

Dialog ich jest trywialny, dokładny i niedowcipny. Wytwarzają tylko sytuacje komiczne, ale na to zahaczenie się wypadków trzeba czekać całe półtora aktu.

Przy tym to „proton pseudos” (pierwsze kłamstwo), którego użyli jako zaczynu dalszych, jest niewybredne i musi oburzyć każdego literata. Oto mamy głupkowatego poetę, który poszukując tematu do powieści, wierzy wszystkim andronom, jakie mu jego luba, właścicielka baru, naplotła o swojej przeszłości. Bardzo brzydko, gdy literat na scenie wyśmiewa literata i robi z niego idiotę. Poniekąd rehabilituje go to, że będąc głuptasem jako literat, ma jednak tak szlachetną żądzę czynu, jak Don Quichot, chce życie ułożyć na modłę powieści zeszytowej i staje się przez to promotorem dalszych farsowych kłopotów, których ofiarą padają winni i niewinni. [345]

Zresztą chwali się autorom to, że zakręciwszy „chryję” w 2 akcie, umieli ją dość dobrze odkręcić w akcie 3. Albowiem, jak wiadomo, odkręcanie jest nieraz trudniejsze niż zakręcanie. Stało się to dzięki oryginalnemu wprowadzeniu figury starego buchaltera firmy Precardon, człowieka, który w ten bałagan farsowy wpada niewinnie i doznaje arcykomicznych cierpień: najpierw oburza się, że „firma” każe mu uchościć za kochanka właścicielki baru, a potem, gdy właśnie chciałby być nim naprawdę, rzecz się nagle wyjaśnia i kończy. Tak to zawsze bywa ze świętymi: w chwili gdy już kapitulują, diabeł sprząta im sprzed nosa sposobność do grzechu.

Znakomicie tego buchaltera grał p. Walter, bohater wieczoru. P. Lenczewski z wielką werwą grał szefa firmy, tę główną ofiarę farsową, ale lepszy był jako winowajca niż jako ofiara. Trzeba tu zwrócić uwagę naszych aktorów i reżyserów, że chwile kłopotów farsowych, owe: ajajaj! gwałtu, co się dzieje! nie

powinny być grane byle jak, bez przekonania i bez stopniowania, a co gorzej tak, jakby się było widzem (styl operetkowy) — z takich chwil można robić cacka komicznej rozpaczy. Nienagannie grał p. Roland wicherowatego poetę. Z pań odznaczyła się p. Brydzińska w roli „słodkiej dziewczynki”, właścicielki baru — jej głos zanadto jasny przypadkiem do tej roli dobrze pasował.

Mnie się ta farsa nie podobała, byłem rozczarowany tak lichym rzemiosłem, ale publiczność bawiła się bardzo dobrze; obok mnie siedział gruby jegomość, wyglądający na agenta lub prokurenta firmy Precardon, i ten się śmiał co pół minuty.



Teatr Szkarłatna Maska: *Idiota*,  
sztuka w 5 aktach, w 6 odsłonach,  
podług powieści Teodora Dostojewskiego  
[adaptacja: Hjalmar Meidell,  
reżyseria Jana Janusza,  
dekoracje Tadeusza Gronowskiego,  
premiera 24 VII 1925]

Nie ma powodu utyskiwać tutaj, że przeróbki teatralne [347]  
powieści nie mogą dorównać oryginałowi, że między  
przedstawieniem epickim (w opowiadaniu) a przed-  
stawieniem teatralnym istnieje wielka przepaść, że  
w teatrze musi być pominięta cała koronkowa robota  
psychologiczna powieści, ponieważ teatr musi dawać  
grube zarysy, itd.

Pomimo tych wszystkich wad przeróbki jest to  
najpotężniejszy dramat, jaki w ostatnich paru miesią-  
cach pojawił się na deskach scen warszawskich. Nie  
jako całość, lecz jako torso z kilku aktów dyszących  
kolizjami namiętności i sumienia. Oczywiście, autorom  
najmłodszego pokolenia, wyklinającym psychologię ze  
sceny, z powieści, z poezji, podobać się to nie będzie,  
a p. Witkiewicz z Zakopanego powiedziałby, że to jest  
ordynarna sztuka „bebechowa”, ponieważ spekuluje  
na wstrząsanie nerwami, że polski naród jest wybitnie  
niedramatyczny.

A dlaczego? Z grzeczności i z wygody. Ludzie nasi  
albo tolerują siebie wzajemnie, albo od razu się biją,  
nie rozmawiają z sobą dramatycznie, w tym sensie,

żeby np. jeden drugiego podchodził, demaskował, martwił, wydierał z niego tajemnice. Dramatem jest, gdy dusze wchodzą w siebie w dialogu. A właśnie Rosjanie mają to zamiłowanie do sondowania się wzajemnego, dręczenia się, spowiadania. Dlatego ich powieści są tak dramatyczne. U nas się tymi właściwościami pogardza, nawet uważa się je za barbarzyństwo. I jestem pewny, że gdyby nie firma Dostojewskiego, gdyby to była sztuka kogoś nieznanego, powiedziano by, że to jest męczące, analityczne, niemieckie (sic!) itd.

[348] *Idiota* w teatrze poza tymi paru aktami przypomina przeróbki kinowe. Wyświetlano w Warszawie przeróbkę kinową *Raskolnikowa*. Jeżeliśmy to wytrzymali, tym bardziej możemy wytrzymać przeróbkę teatralną *Idioty*. Nie narzuca się ona jako utwór samodzielny, samowystarczalny, a walorów duchowych zachowuje o wiele więcej niż kino.

Najgorzej wychodzi w tej przeróbce sam bohater, ksiązę Myszkina, postać bierna, chociaż bierność jej staje się osią dla innych tragedii.

P. Brydziński, który grał księcia, niewiele miał z tą rolą do roboty, musiał tylko podtrzymać jej prestiż, jako roli tytułowej, i to mu się udało. Głównymi bohaterami byli pani Starska jako Nastasja Filipowna, p. Bryliński jako Rogożyn i p. Biegański jako Gawryło Ardaljanycz. Dzięki ich grze scena z banknotami (odsłona 3) wypadła znakomicie. Charakterystyczne moskiewskie typy generalskie dali pp. Janusz i Orwid. P. Grywińska jako Agłaja Iwanowna odznaczyła się w scenie kłótni z Nastasją.

O upraszczających dekoracjach p. Gronowskiego różnie się wyrażano, jedni ujemnie, drudzy dodatnio. Mnie się ten styl podoba dlatego, że redukując wnętrze

do ścian z płótna i paru mebli, izoluje i niejako podkreśla ludzi, rzuca pełne światło na ich życie duchowe. Ale to chyba celu, gdy pokój zaczyna robić wrażenie wyprowadzki lub spustoszenia, które narobił komornik.

Teatr Mały: *Złota ciocia*,  
komedia w 3 aktach Gavaulta  
[reżyseria Ludwika Fritschego,  
premiera 30 VII 1925]

[350] Ta komedia mogła być napisana nawet w Polsce, i to nawet 20 lat temu, tak jest dobroduszna i optymistyczna. Dość powiedzieć, że ciocia płaci wszystkie długi siostrzeńca i że jeden ze złotych młodzieńców żeni się na końcu z gryzetską, która była jego kochanką przez trzy lata. Swoją drogą ta gryzетка ma energię kapitalną i ona to wprawia w ruch całą komedię: przyjeżdża do domu rodziców swego kochanka, przedstawia się jako żona jego przyjaciela, wzbudza w nim zazdrość i psuje mu jego ułożone już małżeństwo z inną. Maskarady i nieporozumienia tym razem nie krzeszą dużo komizmu, ale za to sztuka jest burżuazyjnie „pogodna” — zwłaszcza gdy się człowiek nie oburzy aktem I, w którym młody urwipoleć właśnie ma przystąpić do pierwszej nocy miłosnej z świeżo zdobytą gryzetską i wciąż mu przeszkadzają. Kawalerskie grzeszki przypomną się niejednemu słomianemu wdowcowi. Finał tego aktu jest taki, że nie skrzywdzona jeszcze ofiara z rozpaczą woła: „Żeby mnie był puścił w trąbę po tem, toby było wszystko w porządku, ale przedtem, to jest straszne!” Przypomina mi

się I akt „pogodnej” komedii *Wicek i Wacek* Przybylskiego: te oba szlacheckie byczki wpadają na scenę i szczypią wiejskie dziewczęta... To było również wówczas w porządku. No, bo jeszcze „Piasta” nie było.

Grano sztukę bardzo dobrze. Sławna niegdyś „nawna”, pani Czaplińska, grała rolę tytułową, w której jednak nie znalazła wielkiego pola do popisu dla swego talentu. Świetną figurkę szczęśliwego żonkosia zrobił p. Maszyński. Młode pary grały z werwą, lecz sędzę, całowały się za dużo. Ja im nie żałuję, lecz zwracam uwagę reżyserii, że takie bezustanne cmokanie może się też czasem wydawać symptomem aktorskiej bezradności.

Teatr im. Fredry: *Baba Jaga*,  
fantastyczna baśń w 4 odsłonach,  
ilustrowana muzycznie, J. Porazińskiej  
[premiera 4 X 1925]

[352] Po *Antychryście* Rostworowskiego przygotował Teatr im. Fredry Antychrysta w spódnicy, straszną Babę Jagę — naturalnie dla rzeczywistej dziatwy. Baba Jaga budzi grozę i śmiech wśród malców wypełniających szczerlnie widownię; ledwie się pojawi, a już idzie szmer: Baba Jaga! Baba Jaga! — szmer czasem tak głośny, że zagłusza słowa na scenie. Snadź ta wiedźma jest popularna, ale skąd? Zawsze się gdzieś znajdzie biedna „baba Jaga”, paralityczna i źle ubrana staruszka, praczka lub „dochodząca”, czasem niania opowiadająca bajki o straszylkach i sama wyglądająca jak straszylko. Obawa przed jędzą i jej zemstą leży u źródła takich legend jak legenda o Babie Jadze.

Sztuczka Porazińskiej, bezpretensjonalna, napisana zgrabnym wierszem, spełnia swoje zadanie wprowadzenia dzieci w świat fantastyczny, gdzie żaby, kruki, wietrzyki i inni reprezentanci przyrody robią różną politykę: za i przeciw królowi. Wyreżyserowana i grana starannie. Muzyka i tańce urozmaicają widowisko.

Teatr Narodowy: *Hetman Stanisław Żółkiewski*,  
dramat w 3 aktach Kazimierza Brończyka,  
odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie  
Teatrów Miejskich  
[reżyseria Ludwika Solskiego,  
dekoracje Józefa Wodyńskiego,  
premiera 9 X 1925]

Autor *Stanisława Żółkiewskiego* zamieścił niedawno [353] w czasopiśmie „Życie Teatru” parę artykułów świadczących o wielkim jego zainteresowaniu się współczesnymi problemami teatralnymi. Teatralizacja teatru, teatr jest teatrem — oto owe hasła współczesne, do których i p. Brończyk się przyznaje. Tak by np. wynikało z artykułu *Teatr przyszłości* („Życie Teatru”, nr 35—37). Można by wobec tego przypuszczać, że autor wchłonął już w siebie inne dotychczasowe zdobycze teatru i dramaturgii, empiryczne i teoretyczne, i że stawiając dość wyrafinowane nowe postulaty co do twórczości dramatycznej, nie popadnie w błędy już przewycięzone. Tak jednak nie jest. Jego praktyka pokazuje, że można dobrze władać modnymi pojęciami, powtarzającymi się we współczesnej dyskusji teatrologicznej, i kombinować je, a jednak podświadomie ulegać pewnym nałogom i zamięłwanom, cofającym nas w czasy przeszłe, nawet do prymitywu.

Żółkiewski w dramacie Brończyka jest bohaterem bez skazy, bez wahania, bez żadnego załamania we-

wnętrznego. Wszystko, co robi, jest wzniosłe i szlachetne. Może on takim był rzeczywiście, lecz taki bohater jest nudny, niedramatyczny, nawet trochę — nie-ludzki. Skoro wszystko jest u niego w porządku, skoro jest on tylko ofiarą lajdackiej szlachty, to nie ma dramatu.

O tę zasadę nadmiernej szlachetności bohaterów rozegrała się niegdyś klasyczna walka w literaturze. Lessing w swojej sławnej *Hamburskiej dramaturgii*, krytykując ówczesną tragedię francuską Woltera, Rasy-na, Corneille'a i przeciwstawiając jej tragedie Szekspira, wskazywał, że bohaterzy francuscy są niezłomni, a przeto nudni, podczas gdy bohaterzy Szekspira wszyscy są grzeszni i opętani namiętnościami. Nauki [354] Lessinga stały się wówczas punktem wyjścia dla rozkwitu dramaturgii niemieckiej.

Oczywiście Lessing nie jest wyrocznią i w dziejach ducha żadna dyskusja nie jest nigdy zamknięta. Współczesny dramat ekspresjonistyczny ukochał na nowo bohaterów „prostolinijnych”, nie — psychologicznych, a Wyspiański wołał koturnowych bohaterów pseudo-klasycyzmu francuskiego od bohaterów Szekspira.

Więc niechby ten Żółkiewski był charakterem już raz na zawsze skryształizowanym, nie rozwijającym się, niechby był doskonałością patriotyczną, byleby ta doskonałość objawiała się w jakiś sposób interesujący, jaśniejac np. z każdą chwilą coraz bardziej w grze z niegodziwymi przeciwnikami i przeciwnościami. Ta gra, to rewelacyjne odsłanianie się (zamiast rozwoju), duszy Żółkiewskiego mogłoby być również podstawą akcji dramatycznej. I tak sobie to zapewne myślał p. Brończyk. W swoim artykule o *Teatrze przyszłości* opisuje, jak to jakaś postać bohatera może zapłodnić wyobraźnię autora, jak z maską tej postaci kojarzy poeta szereg zasadniczych pów i z „chaotycznej masy



barw i kształtów” dobiera „te, które harmonizują najlepiej z charakterem i perypetiami bohatera, i tak naokoło postaci tegoż wyrasta tło, będące symfonią jednej zasadniczej barwy i kształtu”. Więc komponuje p. Brończyk swoje akty tak, aby na postać Żółkiewskiego padło najwięcej promieni.

Akt I, sejm; warcholska szlachta, upajająca się podejrzeniami przeciw Żółkiewskiemu, pozywa go, aby stanął na sejmie i usprawiedliwił się; napięcie — przybywa Żółkiewski, wygłasza druzgocącą mowę, składa buławę.

Akt II, w zamku Żółkiewskiego. Głównym motorem akcji odsłaniającej bohatera jest tu już nie szlachta, lecz pani Żółkiewska, która nie chce, by on przyjął na powrót buławę hetmańską; przyjęcie jej grozi śmiercią [355] i może to jest pułapka, intryga, ale Żółkiewski nie uchyla się, przyjmuje.

W akcie III, pod Cecorą, dramatyczny ruch rewelatorski nie jest już tak wyraźny. Szlachta domaga się pertraktacji z Turkami, hetman odrzuca te próby — w końcu jednak ulega, lecz za późno.

Może by na wrażenie teatralne wystarczyła akcja w ten sposób pomyślana, gdyby nie to, że sam miąższ sztuki, ów patriotyzm, owo poświęcenie, nie zostały przez autora słuchaczowi narzucone z odpowiednią siłą przekonywającą. Ale właśnie, jak w życiu, tak i na scenie są to rzeczy, do których klucz nie tak łatwo posiadać. Nie jest to patriotyzm in statu nascendi (w stanie rodzenia się), lecz już niejako skamieniały, gotowy do piedestału, trochę szkolny. Patriotyzm jest dobrym materiałem dla liryka, dla powieściopisarza, daje im potężne — wzruszające efekty, ale dla dramatu jest sprawą niebezpieczną. I publiczność polska, choć patriotyczna, zawsze instynktownie czuła pewne uprzedzenie przeciw „bombom patriotycznym” z ich

„Dalej za mną, dzieci, na Moskala!” Jakiś czas Wy-  
spiański wlał w polską ideologię patriotyczną nowe  
życie dramatyczne, lecz i on chybiał. Rzecz dziwna, że  
po wojnie nie nastąpiło nowe odświeżenie tej ideolo-  
gii, o ile ona ujawnia się w poezji. Kaznodziejstwa  
Rostworowskiego odtrącono słusznie.

Jedno z dwojga: albo w tych wszystkich szlachet-  
nościach i wzniosłościach, które nas terroryzują ze  
sceny, są jakieś duże braki lub nawet kłamstwa, albo  
widz współczesny jest szczególnie zdemoralizowany.

[356] Trudno wymagać od młodziutkiego autora, jakim  
jest p. Brończyk, aby nam dawał jakieś istotne rewela-  
cje w tych sprawach. Posługuje on się gotowymi już  
akumulatorami napięć poetyckich, i to zřęcznie. Po-  
czynił duże studia nad swoim materiałem, opanował  
koloryt epoki, zbudował swoją sztukę przejrzystie  
i z poczuciem efektów scenicznych. W akcie I, który  
jest najlepszy, szlachta na sejmie przemawia tak, że  
pewien czas wydaje się, jakby autor rozumiał i spełniał  
rzadko spełniany na polskiej scenie postulat Hebbła co  
do równych uprawnień dramatycznych („wszyscy mają  
słuszność”). Korytko przemawia tak, że na chwilę  
przychodzi widzowi myśl: może i ci pogardzeni i potę-  
pieni przez historię ludzie mieli jednak na swój sposób  
rację? Może byli tragicznymi bohaterami przesadnie  
pojętej wolności i sprawiedliwości — a nie tylko  
pospolitymi nikczemnikami? Ale to wrażenie wnet się  
gubi. Wchodzi Żółkiewski i ma łatwy tryumf. Jeszcze  
tam wśród szlachty ozwały się szyderstwa, ale już  
wiemy, że to hołota. Wiemy — bo tak się to mówi, to  
jest niby utarte. Lecz dla dramaturga zbiorowe cham-  
stwo powinno być problemem, a nie zwykłym faktem.

P. Brończyk w swoim wyznaniu wiary odżęgnywa  
się od problemów — tak samo jak wszyscy formiści.  
Ale też właśnie dlatego jeździ gorszą benzyną.

Język i styl jego dramatu, trochę archaizowany, posiada znaczne zalety poetyckie: ładne obrazowanie, energię, polot. Ale ma też jedną okropną wadę, która sama jedna już wystarcza, aby w zarodku sparaliżować wrażenie: retorykę. Już mniejsza o to, czy sceny aranżowane przez autora są dramatyczne, czy tylko czysto teatralne: najgorsze to, że układają się często retorycznie, jako ataki, repliki i dupliki. Hetman w I akcie oczyszcza się zupełnie, nie zostawia jednego argumentu nie załatwionego, po prostu beszta ludzi. O retorycznym charakterze stylu tej sztuki świadczy np. taki (znany i nieraz omawiany) sposób, że jedna osoba wyjmuje z przemówienia antagonisty kilka pojęć, zaopatruje je w pytajnik lub wykrzyknik i replikuje (odpowiedź Reginy Żółkiewskiej Żegocie, str. 62 tekstu [357] sztuki wydanej jako tom I Biblioteki Dramatycznej: „Chorażwie! stanice! jasne zbroje! pięknie, pięknie... A ja się zapytam” itd.). Dialog tej sztuki można by nazwać kłótliwym. Kłótnia jest najłatwiejszym sposobem życia dramatycznego, ale długo tego środka wytrzymać nie można.

W lekturze sztuka Brończyka wywiera wrażenie lepsze (z wyjątkiem aktu I). Są tam pewne wyrafinowania nowoczesne, stylowe i poetyckie, które czytelnikowi sprawiają szczególną przyjemność. Charakterystyki w spisie osób, orkiestracja tłumy w akcie I świadczą o zamiłowaniu autora w typach i postaciach, które wprawdzie w tej sztuce nie znalazło jeszcze dostatecznego wyrazu, ale bądź co bądź predestynuje go na dramaturga historycznego.

Rolę tytułową grał Solski, jubilat. Może nie jego wina, że wypadła ona zbyt deklamacyjnie i monotonicznie, nastrojona głównie na nutę gniewu. Najlepiej wypadły charakterystyczne małe role Maciejowskiego (Frenkiel), Fredry (Zejdowski) i Zbaraskiego (Śli-

wicki). Ale „falszywy patos” Zbaraskiego (o którym mówi autor w spisie osób) w tekście dość mało się odróżnia od prawdziwego patosu innych postaci. Czarnym charakterem był poseł Korytko (Szymański). Głos mu nie dopisywał, ale wygłaszał on swoje kwestie z dużą dozą demonicznego przekonania.

Teatr im. Bogusławskiego: *Kapelusz słomkowy*,  
komedia w 5 aktach Labiche'a i Michela  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Tadeusza Gronowskiego,  
premiera 10 X 1925]

Bergson w swoim sławnym studium o komizmie poda- [359]  
je *Kapelusz słomkowy* jako klasyczny przykład efektu  
komicznego, który nazywa *boule de neige*, „kulą śnież-  
ną”, lawiną. Od błażej przyczyny począwszy, wypadki  
rosną nieproporcjonalnie i doprowadzają do katastrof  
komicznych. Koń zjadł kapelusz słomkowy, pan młody  
szuka drugiego egzemplarza tej ozdoby głowy kobiecej,  
wpada do coraz to innych domów, a za nim ciągnie cały  
orszak ślubny. Aż się pokazuje, że poszukiwany egzem-  
plarz jest właśnie tym samym, który koń zjadł, i sytua-  
cję — szczęście małżeńskie oszukiwanego małżonka  
i drugie jeszcze szczęście małżeńskie młodej pary,  
której gniazdko chwilowo zajęli wiarołomcy — ratu-  
je cudowny fakt, że wśród podarków ślubnych znaj-  
duje się przypadkiem taki sam kapelusz, z florenckiej  
słomki, z makami. Jeszcze „moment ostatniego na-  
pięcia”: pudło z kapeluszem zniknęło wraz z orsza-  
kiem weselnym, który wzięto na odwach; wyrzucają  
jednak kapelusz przez okno; kapelusz zawisa na dru-  
cie; zainteresowany kapitan podskakując usiłuje go  
strącić pałaszem — a już właśnie nachodzi mąż

dyszący zemstą. Nareszcie spada fatalny kapelusz, ścigana żona wdziwia go natychmiast i legitymuje jego posiadaniem swoją cnotę małżeńską, a państwo młodzi odzyskują swoje gniazdko.

Ta bardzo stara sztuka Labiche'a, pochodząca może z połowy wieku ubiegłego (dat bliższych nie znam), zawiera już jednak w sobie zasadnicze elementa późniejszej wyrafinowanej farsy francuskiej. Np., gdy w akcie III pan młody wpada do mieszkania, w którym znajduje starszego jegomościa oczekującego powrotu małżonki (i skracającego sobie czas oczekiwania moczeniem nóg w ciepłej wodzie), zaczyna świtać istotny los kapelusza słomkowego, tak że akt III zahacza ściśle o akt I, w którym poznaliśmy ową żonę i jej kapitana.

[360] To jest matematyka farsy. A potem wspomniane już rozczarowanie i cudowny ratunek — są to również typowe efekty dramatyczne, lub żeby użyć bardzo nadużywanego dziś wyrazu, dynamiczne. W dramacie smutnym moment ostatniego napięcia oznacza: a nuż się coś jeszcze poprawi? — po czym następuje tym silniejszy cios klęski; w dramacie wesołym taki sam moment oznacza: a nuż się coś jeszcze zepsuje? po czym tryumfuje ostateczne powodzenie.

Reżyseria Teatru im. Bogusławskiego, sławna ze swoich eksperymentów teatralnych, nie wystawiła jednak tego utworu tak, jak się wystawia farsy, to znaczy z przyspieszaniem tempa, bagatelizowaniem (punktowaniem) szczegółów, dbałością o przejrzystość matematyki farsowej. Mniejsza już o to, że sztukę wystawiono stylowo, w kostiumach epoki, z dekoracjami p. Gronowskiego, na których namalowane były także meble, kotary itp., a więc takimi dekoracjami, jakich podobno używano w epoce Labiche'a. Przy tym wszystkim można jeszcze było zachować farsowość sztuki. Lecz prawdopodobnie eksperymentatorowie Teatru

im. Bogusławskiego powiedzieli sobie tak: jeżeli mamy wystawiać farsę, to dlaczego Labiche'a, dlaczego nie jedną z fars późniejszych lub współczesnych, krótką i, co się zowie, wyrafinowaną. Zróbmy z tej sztuki co innego, coś jakby komedię obyczajową, zróbmy cacko, cyzelujmy szczegóły, zróbmy ciekawe widowisko, dodajmy jeszcze tu i ówdzie muzyczkę i śpiewki (jakżeby dyr. Schiller mógł się bez tego obejść!).

No tak, jeżeli się pokazuje takie stare pudło, to już należy je pięknie przystroić, wyszminekować, wywatować — czego by nie można zrobić z młodą dziewczuchą.

Szczegóły, szczegóлки interesujące, ba — arcydzieła. Np. monologi p. Solarskiego, w których objaśnia widzów o sytuacji. Zwłaszcza w I akcie, gdy okrakiem siada na krzesło i tak sobie familijnie rozmawia z widzami, jakby w nowoczesnym kabarecie. Dalej jego służący, z którego zrobiono natręta i mądralę, przypominającego Truffaldina z komedii Goldoniego. Przeciąga on swoje żarty, a schodzi ze sceny podskakując — co by to było, gdyby nasze służące zawsze wychodziły tanecznym krokiem z pokoju! Dalej przemowy ślubne p. Orwida, ojca panny młodej — tak, tak, majstersztyki komizmu, ale przeciągane ponad wartość tekstu. W ostatnim akcie wyczelowany epizod z wartą: żołnierze dobroduszni i komiczni, jakby wzięci z owej „starej gwardii” nie znającej jeszcze wojen, której typy pokazywały nam niegdyś „Fliegende Blätter” — żołnierze operetkowi, żołnierze tacy, że ambasador francuski w Warszawie mógłby zaprotestować przeciw ośmieszaniu sojuszniczej siły militarnej.

[361]

Jedyny szczegół, który był równocześnie w stylu farsy: ów orszak ślubny, sznurem ciągnący za panem młodym, zwłaszcza przy końcu aktu II, gdy wszyscy wzajemnie chwytają się za ręce, w pośpiechu kołyszą się, wyginają, i ten barwny chaos noszonych przed-

miotów, powiewających szerokich sukien kobiecych, wywiera doprawdy niezapomniane wrażenie.

Trochę jest w tym już kina. Reżyserzy robią scenki, które by w kinie nazywały się „fotogeniczne”. I gdyby jeszcze od czasu do czasu pokazywano na ekranie np. ów demoniczny kapelusz (osobne zdjęcie powiększone), jak ulatuje z wiatrem, wiodąc za sobą czeredę ludzi farsowo zaczarowanych, więc gdyby dzięki trikom kinowym udało się podkreślić czy wywołać wizję kapelusza, efekt byłby zupełny.

Jedna tylko okoliczność mać — mnie przynajmniej — satysfakcję z tego ciekawego i w swoim rodzaju wyborczego przedstawienia — ta, że jak się dowiadujemy z komunikatu teatralnego, wybrano *Kapelusz słomkowy* za materiał do eksperymentu — za przykładem Reinhardta, Tairowa i in. sławnych reżyserów zagranicznych. Tak to zwykle jesteśmy w ogniu, a sfery teatralne przodują w tym ogoniarstwie. Że wspomnę o wyborze ról: niektórzy nasi sławni aktorzy lubią wybierać sobie role za wzorem zagranicznych, głównie niemieckich. Swego czasu chciano na gwałt robić w Zakopanem polski Beyreuth (polski! — ale: Beyreuth!). Rozwiązania są nasze, ale zadania importowane. A twórczość co do zadań — to jest twórczość najważniejsza.



Teatr Letni: *Pan minister*,  
komedia w 3 aktach  
Stefana Krzywoszewskiego  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 16 X 1925]

Ocena tej sztuki jest dla recenzenta kłopotliwą, i to nie [363]  
tylko dlatego, że autor jest kolegą dziennikarzem i po-  
tężnym właścicielem „Świata”. Ale i dlatego, że  
w sztuce tej, jakkolwiek nie zadowolającej, pokazuje się  
bezsprzeczny talent komediopisarski i gdyby to był  
autor debiutujący, wtedy uznałby go zapewne nawet  
największy Kato wśród warszawskich krytyków, p.  
Antoni Słonimski z „Wiadomości Literackich”, który  
nawet po podróży do Brazylii nie zapomniał o swych  
głównych ofiarach warszawskich, pp. Beylinie i Krzy-  
woszewskim. Ale dziś jest to talent, który osiągnął już  
swoje szczyty, skryształizowany i — skamieniały. Otóż  
nie wiadomo, czy do takiego pisarza, który się już  
ustalił, należy przyłożyć inną miarę niż do debiutanta.

Drugą trudność nastręcza sam temat jego nowej  
komedii. Jest to komedia polityczna, współczesna,  
gatunek, który w Polsce, mimo usiłowań Perzyńskiego,  
Kiedrzyńskiego, Fijałkowskiego, Wroczyńskiego, Wi-  
nawera, jakoś nie zdołał przeniknąć polskiej rzeczywi-  
stości w sposób choćby trochę dorównujący wyma-  
ganiom terażniejszości. Czyż więc dlatego ma być

wskazana tolerancja dla autora, który znowu pokusił się komezdyzować na tematy aktualne? *Pan minister* czasem zakrawa na satyrę, wystawia polski fotel ministerialny i to, co na nim siedzi, na pośmiewisko publiki, wprost ją prowokując, ba — licząc na to, że drwiny z dygnitarzy, tak jak z posłów, znajdują u nas łatwy posłuch. Z drugiej jednak strony, jakby dla rezerwy, komedia ta stara się być niewinną, lekką, bezpretensjonalną, neutralną, nikogo nie obrazić, ani nawet nie zadrasnąć, ani prawicy, ani lewicy — więc niby to się tylko bawi, ale w ten sposób aktualność staje się coraz bardziej powierchowną i tanią.

[364] Pierwszy akt jest bardzo dobry i zapowiada więcej, niż dalsze dwa akty dotrzymują. Benon Szczapa, adwokat w Radomiu, jest znakomitością prowincjonalną i wystarczyłby akuratnie na potrzeby Radomia — komediowe nieszczęście jednak chce, że go powołują na ministra nowego rządu, do Warszawy. Zamiarem autora było zapewne pokazać teraz pewną dysproporcję między kwalifikacjami p. Szczapy a jego stanowiskiem, z której wynikałyby też jego katastrofa komiczna. Wspomagała go przy tym ta nazbyt popularna w Polsce opinia, że ten i ów minister to „osioł”, „idiota” lub „trąba”. P. Krzywoszewski wziął te nazwy zbyt dosłownie, dlatego jego komedia, mimo wielu bardzo dobrych dowcipów i epizodów humorystycznych, w gruncie rzeczy nie jest wesoła — a znowuż jak na satyrę jest za mało realna. „Idiotyzm” ministrów — to nie jest rzecz tak łatwa do wykazania, a wysnuć humor z ich działalności ministerialnej, na to trzeba znajomości rzeczy i dominującej nad materiałem inteligencji. Inaczej pozostają tylko śmieszności osobiste. Oto np. p. minister uczy się po francusku i ze swoim sekretarzem wymienia od czasu do czasu kilka frazesów francuskich, a pani ministrowa uczy się nowych tań-

ców tuż obok gabinetu małżonka. Że p. minister jest „kuszony od” aktorek, w tym również nie ma specjalnie humoru politycznego, gdyż dzieje się to i ze zwykłymi śmiertelnikami (pierwowzór *Żołnierz królowej Madagaskaru*). Jedynie wywiad z dziennikarzem, który się chce u ministra dowiedzieć o jego programie, należałby do dziedziny humorystyki politycznej. P. minister, który piastuje drażliwą także dla dramaturga — tekę opieki społecznej, zapytany o swe stanowisko wobec strajku, odpowiada ogólnikami: „Nie zniosę ani wyzysku, ani anarchii”. To nie jest silne jako dowcip, nawet nie jest jeszcze dowcipem, ale leżałoby na właściwej linii. Ale to jest wyjątek.

Akt II i III są podobne do jednego aktu z niedawno wystawionej w Teatrze Polskim komedii de Flersa [365] *Nowi panowie*. Gabinet ministerialny, telefon, woźny, akty przynoszone do podpisu, deputacje, kusiciel finansowy i — wśród zajęć zawodowych — kusicielka. Ale gdy w komedii francuskiej minister, były monter, jest komiczny, ale nie jest głupi — w komedii polskiej minister jest głupawy, a czy komiczny? — nie bardzo. Czasem jest to komizm smutny i dość nieprawdopodobny, np. w scenie, gdzie minister od aktoreczki (której przypisuje duży talent polityczny!) uczy się gestykulacji i intonacji do swojej mowy. Trudno uwierzyć, przecież na prowincji bywają znakomici adwokaci, a dykcja aktorek stołecznych nieraz pozostawia dużo do życzenia.

Teraz co do samej katastrofy komicznej. Losem naturalnym każdego ministra jest dymisja, ale z jakich powodów? Gdyby to było tak, że ten minister z prowincji — człowiek pełen dobrej woli, czujący, że w Polsce można dużo zdziałać, mający nawet ambicje katońskie, ale niewyrobyiony i nie orientujący się łatwo w nowych warunkach — ulega w walce z „warszawis-

tami” (tak nazywają w Małopolsce spryciarzy warszawskich, nazwę tę wprowadził poeta Mirandola), mielibyśmy komedię w wielkim stylu i prawdziwie polską. Regionalizm (ruch kulturalny dążący do przywrócenia prowincji znaczenia, odebranego jej przez zachłanną stolicę), rozpoczęty w literaturze już przez Żeromskiego (patrz broszurka p. Wacława Borowego o *Przepióreczce*), zyskałby tu dalszy etap. Coś z tego jest w sztuce Krzywoszewskiego i to jest jej dużą zaletą. Jego bohater góruje uczciwością nad całym swoim otoczeniem, które go bagatelizuje. Ale prócz dwóch scen, w których raz senator, a drugi raz aktoreczka usiłują skorumpować p. ministra, nie widać właściwie żadnego konfliktu istotnego między nim a warszawską atmosferą. Autor sam jest zanadto warszawiakiem, aby mógł temu zadaniu podoleć. Jego Szczapa to przecież wciąż jeszcze śmieszny prowincjał, wciąż jeszcze ów „Mazurkiewicz, bój się Boga” z *Żołnierza królowej Madagaskaru*. Skądże ostatecznie bierze się katastrofa? Z pomyłki. Minister, ulegając prośbom aktoreczki, daje posadę jej pupilowi, niedowarzonemu poecie, który na jakimś zgromadzeniu, występując samowładnie jako przedstawiciel ministra, wygłasza hasła rewolucyjne. To, w związku z nieprzyjęciem przez ministra delegacji przemysłowców, wywołuje jego upadek. Naiwność ukarana. Jest to prawdopodobne, odpowiada nawet kolorytowi lokalnemu. Ale kontrast i konflikt wychodzi za błado.

Prócz tego spotyka ministra i katastrofa osobista: młodą żonę uwodzi mu przyjaciel Ludwik, goguś i drapieżny aferzysta finansowy. Autor i ten epizod pomyślał jako przykład zepsucia wielkomiejskiego. Ale to samo mogło się stać i na prowincji i Ludwik miał awanse miłosne już w Radomiu, więc i tu konflikt nie jest dość typowy, a ponieważ jest prawdziwie smutny,

obciąża ku końcowi komedię. Nastrój pogodny ratuje w ostatniej chwili jako tako dowcip: „Przyjacielu, proszę cię o rękę twojej żony”, i groźba eks-ministra: „Czekajcie wszyscy, odplączę się ja wam w przyszłych wyborach”.

Tak więc komedia Krzywoszewskiego ma dobrą konstrukcję i myśl, ale nie ma akcji komediowej, tylko farsową, a i w tym gatunku stoi raczej dobrymi dowcipami niż sytuacjami. Sąsiedzi moi twierdzili wprawdzie, że te dowcipy nie są nowe, ale mnie wszystko jedno, byle były na swoim miejscu. Najlepszy bez wątpienia koncept był, gdy aktoreczka, zrywając się z kolan p. ministra wobec wchodzącej pani ministrowej, tłumaczy się: jak się zasiedziałam! Ważną zaletą sztuki są jej figury uboczne, po części nowe i zgrabnie zarysowane, jak ów analfabetyczny poeta-rewolucjonista lub goguś-aferzysta, który składa swoje bandyckie wyznanie wiary: „Tylko biedni dzielą się swym majątkiem, my, bogaci, nie”.

Główną rolę grał p. Jaracz, bardzo starannie i charakterystycznie, ale nie wykrzesał z niej właściwego jej humoru. Odznaczył się p. Węgrzyn w roli donjuana-aferzysty; stworzył figurę bardzo wyrazistą i rozśmieszającą tym ciągłym poprawianiem cwikiera i pre-  
tensjonalnymi ruchami kupra, ale czy to był typ warszawski? Raczej prowincjonalny „der grojse Puryc”. Aktoreczkę grała p. Brydzińska, artystka tak uzdolniona, że warto jej poradzić, aby mimo pochwał, jakimi ją obsypują recenzenci, popracowała pilnie nad swoją wadliwą dykcją. Senatora grał bardzo dobrze p. Walter. Rola ministrowej była obsadzona zupełnie niewłaściwie; nie pierwsza to sztuka, którą pani Ćwiklińska psuje, obejmując rolę odpowiedzialną, a dla siebie nieodpowiednią.

Publiczność, chciwa na wszelkie skandalizowanie polityki, bawiła się bardzo dobrze, kwitując oklaskami dowcipy padające ze sceny. Autora wywoływano po drugim akcie.

Teatr Mały: *Śmieszni kochankowie*,  
komedia w 3 aktach Jakuba Natansona,  
przekład Bolesława Gorczyńskiego z francuskiego  
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 17 X 1925]

[368] Wśród pierwszych sztuk Ibsena jest jedna dość nieznaną: *Komedia miłości*. Poeta Falk i Svanhilda pokochali się, lecz tak wysokie wyobrażenie mają o miłości, iż nie chcą, aby ona przez małżeństwo popadła w pospolitą prozę, jakiej przykłady mają naokoło siebie. Więc wyprawiają sobie poetycką uroczystość duchowego ślubu, rzucają pierścienie do morza — po czym Svanhilda idzie za mąż za bogatego kupca, a Falk odjeżdża na łodzi z jakąś gromadką podobnych sobie narwańców.

Oczywiście, można powiedzieć, że to nie jest żadna miłość, skoro potrafi zrezygnować z samej siebie, lecz właśnie — komedia miłości. Lecz autor nie rozumiał tego tytułu satyrycznie, nie uważał swoich bohaterów za kabotynów, lecz, owszem, uznał paradoksalne prawa egzaltacji. Chciał powiedzieć, że miłość na szczycie unicestwia samą siebie i że to nie jest aktem ostrożności, konserwacji, lecz potrzebą duszy, która widzi, że już nic piękniejszego stać się nie może.

Bardzo podobny jest temat *Śmiesznych kochanków*. W pierwszym akcie poznaje się dwoje młodych i od

razu płoną ku sobie miłością, którą oboje uznają za pierwszą i prawdziwą — a mogą tak mówić, ponieważ mają za sobą próby i zawody w tej dziedzinie. Aby ten skarb, „zapach pierwszego wieczoru”, zachować, postanawiają być inni niż zwykli kochankowie, chcą mieć miłość platoniczną. Na pytanie przyjaciela: „A prawa natury?” — odpowiada On: „Natura nie ma racji!”

Lecz zamiast się teraz rozstać jak u Ibsena i zadowolić się jedną szczytową chwilą w życiu, kochankowie odwiedzają się przez dwa tygodnie i skutek jest taki, że chcąc zachować swoją miłość nie zmaconą zmysłami, muszą się wzajemnie zdradzać: ona z dawnym kochankiem, on z dawną kochanką. Czy muszą? Czy tutaj paradoks nie idzie już za daleko? Czy taka miłość, z której wypruto główny nerw i motor: pożądanie, może być jeszcze miłością? Bo i w miłości musi być [369]

„materialistyczne pojmowanie dziejów”: nie ma „nadbudowy” bez „podłoża materialnego”. Nie można żądać od ludzi kultury, religijności, uczciwości, miłości ojczyzny itd., jeżeli się im nie da chleba i ziemi.

I w trzecim akcie wracają kochankowie na ziemię — zastajemy ich nawet na tym specjalnym zakątku ziemi, który się nazywa łóżkiem. Ona, która pierwsza zdradziła, pierwsza naprawia błąd. Teraz sytuacja ich jest wewnątrz tragiczna, a na zewnątrz śmieszna. „Spożyli” miłość, „poniżyli” ją, jej rzekoma ruina jest między nimi. „Nie odnajdziemy już nigdy zapachu pierwszego wieczoru”. „Jesteśmy jak dwoje dzieci, które połamały swoją zabawkę”. Powiada on: „Chciałbym wyjść stąd i nie być śmiesznym”. „Nie uda ci się to” — odpowiada ona. (Tu publiczność, która sztuki nie rozumie, daje ironiczne oklaski). Trochę się jeszcze ceregielą, w końcu on zostaje. Będą się teraz kochali jak zwykli ludzie. Kończą na tym, na czym powinni byli zacząć — na łóżku — powiada p. Makuszyński w „Warszawiance”, który również sztuki nie rozumie.

Trzeba jeszcze trochę wytłumaczyć.

Powyższa dygresja „socjalistyczna” nie była tylko przyłatana, przeciwnie: na innym, dostępnym przykładzie pokazuje ona ten sam problem filozoficzny, a wciąż aktualny. Wszak biedakom wciąż zarzuca się „materializm”, gdy dążą do poprawy swego bytu, żąda się od nich postu i różnych uczuć platonicznych. Gdy więc na premierze wielu widzów zarzucało całej sztuce i jej tematowi sztuczność i „papierowość” (najzwyczajniejszy zarzut, którym operują recenzenci warszawscy), i niepotrzebność („co nas to wszystko obchodzi?” — woła p. Zawistowski w „Kurierze Polskim”), to jednak pozwałam sobie wystąpić przeciw legionowi moich kolegów i twierdzić, że taka sztuczność jest [370] właśnie czymś naturalnym i człowiekowi przyrodzonym. W filozoficznym języku nazywa się tworzenie takich ołtarzyków w wyobraźni — fikcją, hipostazą, fetyszyzmem. Nazwy te brzmią bardzo obco i naukowo, a jednak są to nazwy dla pewnych praw, które rządzą duchowym życiem codziennym nie tylko filozofów, lecz także analfabetów, nie tylko literatów, lecz także dorożkarzy i przemysłowców. Proszę sobie tylko uprzytomnić, że zwłaszcza w usposobionej religijnie i mistycznie Polsce — co druga para zakochanych para się w pierwszej fazie swej miłości z zagadnieniem platonizmu (patrz początek miłości Ewy i Łukasza w *Dziejach grzechu*), że przesunięcie miłości „idealnej” ku seksualizmowi uważane bywa, zwłaszcza przez panny, za pewnego rodzaju upadek i że zawiera się w Polsce sporo małżeństw składających ślub czystości.

Jednak wcale nie twierdzę, żeby także sztuka p. Natansona była idealna. Dobrze pomyślana i skonstruowana, jest źle napisana i źle uzasadniona. Co gorsza, autor sam niekiedy jakby zdradzał swój temat, kokietował z pospolicym cynizmem i zapominał o tym,



że ci „śmieszni kochankowie” w gruncie rzeczy wcale nie są śmieszni, lecz owszem — wzniośli. Rozpoczyna się sztuka pięknie: od razu najwyższym akordem miłości, tym znanym w miłości „odnalezieniem się”. Dwie czarno ubrane postacie na tle żółtej kotary, wyznające sobie miłość jakby śpiewem. Ale to, co mówią, niestety nie jest poezją, lecz tylko „causerie”. Nie dowiadujemy się nawet dobrze, co i dlaczego — dopiero w drugim akcie wnioskujemy, że chodzi tu o miłość platoniczną. Cały dialog oparty jest na niepotrzebnych niedomówieniach, lakonicznościach lub aforyzmach, które często przypominają dialog Grubińskiego (np. „przegraliśmy miłość, starajmy się nie przegrać przyjaźni”). Konserwowanie miłości przez wzajemną zdradę — to również rzecz, która nas zaskakuje, bo dlaczego aż tak? [371] Poniekąd wyjaśnieniem jest — duma, jedno przed drugim wstydzi się obniżyć lot i wylądować. Autor nie ukazał dostatecznie głodowej męki kochanków. Ten cały temat nadawał się bardzo do ujęcia psychologicznego, ale został przez autora potraktowany jako ciekawostka salonowa. Z wyjątkiem aktu III, który bardzo dobrze wydobywa ów swoisty, trochę rzewny komizm, tkwiący w sytuacji — ale niestety publiczność rozumie ów komizm jako zwykle drwiny z dwojga głupców.

Do tego nieporozumienia między sceną a widownią przyczyniła się na premierze nie dość wnikająca w intencje sztuki gra pp. Węgierki i Kamińskiej. Często wskutek szeptu „nastrojowego” (pani Kamińska w II akcie) nie było słyhać tekstu. „On” i „ona” powinni być dwójgiem entuzjastycznych dzieci — ten postulat sztuki spełniała więcej pani Kamińska niż p. Węgierko, mający w głosie ton zblazowania. Ale na ogół tworzyli parę miłą i inteligentną, mającą dużo naiwności mimo wyrafinowania intelektualnego, tak jak tego sztuka wymaga. W akcie I ich dialog zbliżał się do szczebiotu,

w akcie III nie zdradzili sztuki przez zbyt uświadomiony i natrętny komizm, w który bardzo łatwo było popaść.

Publiczność, chciwa na sztuki erotyczne, bawiła się dobrze, dzieląc się automatycznie na natansonistów i antynatansonistów. Pierwsi zapytywali, czy ten Natanson to ktoś z „naszych”, drudzy snuli głęboko-złośliwe uwagi na temat rasowych, to znaczy specjalnie żydowskich cech, w tej sztuce rzekomo zawartych. Ci drudzy znowuż podzielili się na mózgowców i papierowców; jedni zarzucali, że sztuka jest pisana przy pomocy mózgu, drudzy, że ludzie jej są zrobieni z papieru. Z małymi odmianami powtarza się ta gra niewybrednymi liczmanami krytycznymi na każdej premierze i wędruje potem do recenzji.

## Moissi w Warszawie

Aleksander Moissi, sławny aktor niemiecki, wystąpił [373] w niedzielę w sali Towarzystwa Higienicznego z wieczorem deklamacyjnym. Publiczność wypełniła szczerze salę, dając dowód, że mimo antagonizmu politycznego Polska nie chce bojkotować tego, co zza niemieckiej granicy przychodzi do nas jako wysoka sztuka i kultura.

Słowo wstępne wypowiedział poeta Wittlin. W repertuarze znakomitego gościa znalazły się oprócz utworów niemieckich także polskie (w tłumaczeniu): Asnyka i Staffa. Moissi wywarł wielkie wrażenie potężnym głosem, inteligentną, wyrazistą dykcją, głębokim przejęciem się treścią recytowanych utworów.

Ale wielu słuchaczy — do tych i ja należę — miało zastrzeżenia przeciw temu typowi deklamacji, jaki on reprezentuje. Moissi nie jest deklamatorem z krwi i kości, lecz aktorem zajmującym się przygodnie deklamacją, i tego aktora wciąż się w jego środkach technicznych odczuwa. Jego deklamacja nie posługuje się grą, lecz jest grą. A ponieważ jest aktorem bohaterskim, a nie lirycznym, toteż ubogo w jego deklamacji wychodzą utwory delikatne, tkliwe, takie, w których

tragedia nurtuje tylko pod spodem, a nie wydobywa się na wierzch. Więc gdy znakomicie wypadł *Prometeusz* Goethego, monolog wspaniałego bluźniercy, lepiącego twardą dłonią ludzi z gliny na sposób boski — ten sam tytaniczny głos roztergał i zmaltretował srebrną przędzę Goethowskiego *An den Mond*.

[374] Często nie można się zgodzić z akcentami Moissiego (np. w monologu Fausta), z jego przyśpieszaniem tempa i przemianami zwykłego głosu na chrapliwy i świszczący. Przy tym ekstyrpuje Moissi z utworów prawie zupełnie rytm i melodię. Daje się to niemiło odczuć np. w interpretacji Goethowskiego *Erlköniga* (króla elfów — nie olch), który jest dla niemieckich deklamatorów kawalkiem tak popisowym, jak np. dla polskich *Reduta Orzona*. Deklamowanie *Erlköniga* ma swoją długą tradycję. Świetnie deklamował go niegdyś Aleksander Strakosch, lektor wiedeńskiego Burgtheatru, lecz popadał w śpiew, dawał dźwięki sławnej pieśni Schubertowskiej i ostatecznie pokazywało się, że wobec Schubertowskich czarów żadna deklamacja nie ostoi się. Zwłaszcza sposób, w jaki Strakosch wygłaszał na końcu słowo „tot”, kakofonicznie, jak pęknięta struna, wbił się w pamięć wszystkich, którzy to słyszeli, i wydawał się już ostateczny. Moissi, który niewątpliwie znał interpretację Strakoscha choćby od jego uczniów (np. Salzera), odstąpił od niej i dał nerwowe skłębienie trzech głosów. Jego król duchów nie wabi, nie pieści, lecz wyciąga drapieżne dłonie, grozi, pożąda — zły demon. Także *Dwóch grenadierów* Heinego wygłasza Moissi zupełnie odmiennie niż Strakosch. Grenadier Strakoscha, znowu wsparty pieśnią, i to Schumannna — to umierający marzyciel, ostatnie słowa: „den Kaiser, den Kaiser zu schützen”, wygłaszane ze stopniowanym przyciszeniem, oznaczają skon. Nie ma nic z tego w deklamacji Moissiego. Jego grenadier dyszy zemstą, a słowa „der Kaiser” i „Frankreich” dominują.

Świetnie wypadła humorystyczna bajka Andersena. W monologu Fausta zmiażdżył Moissi zupełnie liryzm ustępu, w którym mędrzec zwraca się do księżycy, natomiast w przemowie Ducha Ziemi kolosalnym swoim organem głosowym sięgnął szczyty demonizmu; w ustępie „In Lebensfluten, im Tatensturm” dał coś jakby równoważnik żywiołu kosmicznego.

Przy tej sposobności niech mi wolno będzie wyluszczyć swoje poglądy na deklamację. Nad tą kwestią zastanawiało się wielu, w ostatnich czasach u nas Witkiewicz; nie znam jej stanu obecnego, ale wnioskując z tego, co się słyszy np. na wieczorach autorskich, dyskusja ta nie posunęła jeszcze praktyki o wiele naprzód. Mnie się zdaje przede wszystkim, że wiele utworów, które się dziś deklamuje, wcale się do deklamacji nie nadaje, ponieważ są czystą liryką lub wierszowanym felietonem (zwłaszcza utwory futurystyczne), a nie mają w sobie żywiołu dramatycznego. Takie utwory powinny płynąć „z serca do serca”, są już z urodzenia przeznaczone dla ciszy, po prostu nie można ich zrozumieć i objąć, nie mając całego tekstu przed własnymi oczami. Za zupełny nietakt — usprawiedliwiony tylko chęcią zarobku — uważam zanudzanie publiczności patetycznym lub ekstatycznym (nawet połączonym z tańcami) deklamowaniem takich utworów, które nawet w samotnej lekturze mozolnie się rozumie. Najlepiej nadają się do deklamacji ballady, a z liryk te, które są zbliżone do dramatycznego monologu. [375]

Inne utwory mogłaby deklamacja objąć wtedy, gdyby w szerokiej mierze uwzględniła stanowisko poety, autora. Jak to rozumiem, wyjaśnię na przykładzie. Strakosch, deklamując poemat Uhlanda *Des Sängers Fluch*, wydał mi się jakby poetą, wpatrzonym w swoją wizję i zdobywającym ją w chwili natchnienia nagłymi rzutami wyobraźni.

„Es war in alten Zeiten ein Schloss”. Tu przerwa, namysł, poeta jakby trzymał pióro w powietrzu, aż wyrывa się z jego piersi jakby triumfalny krzyk zdobywcy:

...so stolz und hehr,  
Weit glänzt' es über die Lande, bis an das blaue Meer.

W takiej deklamacji oczywiście dynamika i intonacja ma inne, ukryte źródła niż te, które by np. płynęły z obiektywnej, dramatycznej akcji utworu. Jedne mogą się nawet kłócić z drugimi i harmonizować. Deklamowanie w myśl poety może o wiele lepiej uwzględnić rytm, melodię wiersza, nawet jego rozkoszowanie się strofą czy inną specjalną formą. Oczywiście, deklamowanie może objąć także elementy czysto aktorskie, dramatyczne, dzielić rzecz na głosy, śpiewać, naśladować głosy natury (np. dzwony), ale tylko w wyjątkowych wypadkach (jak właśnie *Erlkönig*) mógłby się ten żywioł wydobywać na pierwszy plan, zresztą nurtowałby niejako podziemnie, a deklamator raz wraz potraçałby o ten kompleks ukryty, czerpiąc zeń niekiedy.

Tym sobie tłumaczę, czemu nieraz utwory odczytywane przez samych autorów wywierały na mnie wrażenie większe niż odczytywane przez zawodowych aktorów i mistrzów słowa. Pamiętam, jak mi się w „Pikadorze” podobała *Carmagnola* Słonimskiego odczytywana przez autora. Po paru wieczorach umiałem ją prawie całą na pamięć. A przy tym ten sposób deklamacji daje jeszcze jedno: dyskrecję tajemniczego porozumienia zamiast natrętnego wtłaczania rzeczy w uszy słuchacza mocnym głosem.

Teatr Polski: *Madame Sans-Gêne*,  
komedia w 3 aktach  
z prologiem Wiktoryna Sardou,  
przekład Kazimierza Ehrenberga  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 23 X 1925]

Kto tej starej i świetnej komedii jeszcze nie znał, miał [377] miłą niespodziankę widząc ją po raz pierwszy; kto ją dawniej widywał, chętnie odświeżył tę znajomość dzięki doskonałemu przedstawieniu w Teatrze Polskim. Humor jej jest nie tylko ten, który tryska dowcipami i za który kwituje się głośnym śmiechem; humor jest tu specyficznie francuski — to ów elegancki spryt, za pomocą którego autor panuje nad stworzonymi przez się sytuacjami, wikłając je zręcznie i doprowadzając zawsze do szczęśliwego końca. Coś jest w tym z szachów i coś z ciepła słonecznego. Jak ułożyć maximum niebezpieczeństwa i jak je zażegnać — w tym Sardou, a przed nim Scribe byli mistrzami. To zamiłowanie w grze wypadków pozwoliło im wykształcić inną stronę swego talentu: pociąg do kreślenia ciekawych typów. W *Madame Sans-Gêne* znajdujemy obie cechy: i awantury detektywiczne, i ciekawy człowiek, kobieta z ludu na salonach dworskich, jędrna i zdrowa prostota w kontraście do sztywnych form towarzyskich. Z powodu tego jednego tylko typu można by napisać traktat o demokratyzowaniu się obyczajów, o nieustannej wal-

ce zasady szczerości z zasadą maski w pożyciu ludzi między sobą, można by sięgnąć do czasów najnowszych i pisać o naszych dorobkiewiczach. Ale Madame Sans-Gêne, Pani Bezceregielna, przez to góruje nad dzisiejszymi żonami dorobkiewiczów, że ma odwagę swojej klasy, nie wstydzi się swego pochodzenia i nie imponują jej lale arystokratyczne. Jest w niej jeszcze romantyzm, wiara w nową gwiazdę demokracji.

Ten problem nie został przez autora doksztalony i wydobyty. Jego bohaterka nie jest prawdziwą kobietą z ludu — może tylko zuchwałą, używającą słów gwarowych, ale wśród wieśniaczek i mieszczek prawdziwy wyjątek. Jak dowcipnie się odcina, jak dialektycznie paruje każdy cios jej zadany, jaka w niej godność obywatelska i patriotyczna. Cała gminność tej sympatycznej osoby jest niestety podrabiana. Ona zwycięża serca od razu; nie ulega wątpliwości, że tu jest dusza, a tam jest bezduszość. Łatwa walka: oto jestem ja, Madame Sans-Gêne, klaskajcie! Kto jest prawdziwy cham, czy ja, kobieta z ludu, czy tamte królowe? Problem i przez to się zatracza, że i tamte królowe, siostry Napoleona, to również całkiem nieautentyczne arystokratki. Tak samo jak Napoleon, którego dworski snobizm świetnie autor skontrastował z zupełnym brakiem ambicji u Madame Sans-Gêne na tym polu.

I zawikłania detektywiczne, i zasadniczy problem Madame Sans-Gêne dziś powędrowały do kina. Skontrastowanie prostactwa w gestach i zachowaniu się z wysokim stanowiskiem towarzyskim jest dziś jednym z najpopularniejszych zadań kinowych. Różne Marie Pikfordki starają się imitować jak największą ordynarność. Nie bardzo się im to udaje. Bez obserwacji — ach, naturalistycznej! — jest to bardzo trudno. Tak samo pani Przybyłko-Potocka jako Madame Sans-Gêne była niesłychanie sympatyczna, chwilami



porywająca, ale nie można było w niej poznać kobietę z gminu. Samo jeszcze używanie takich słów, jak „bzdyczyć się”, nie wystarczy. Znamienna była pod tym względem scena z aktu I, w którym tancmistrz ancien régime'u, grany przez p. Małkowskiego, uczy księżnę Gdańską, tj. właśnie tę Madame Sans-Gêne, dygów salonowych. P. Małkowski znakomicie wyczynia przesadę dworską owych ukłonów. I pani Potocka przesadza, niestety, jej przesada już nie przysłużyła, bo jest tylko złą imitacją ordynarności. Ale grała tak, jak autor napisał — podrabianą bezżenadę. Publiczność przyznała jej rację, bo wywoływała ją po każdym akcie.

P. Samborski zdawkową figurę wojaka Lefebvra ożywił doskonałą grą, wlewając w nią żołnierską serdeczność — siarczyste całowania się z Panią Sans-Gêne smakowały publiczności może więcej niż jemu samemu. P. Stanisławski grał poprawnie Napoleona — rola trudna i nie odpowiadająca jego miękkiemu głosowi, ćwiczonemu w rolach filozofów. Rozkazodawczość napoleońska była raczej dobrze imitowana niż grana. Rola Fouchégo wypadła wystarczająco w grze p. Gawlikowskiego.

Zaaranżowanie zbiorowych scen salonowych było udatniejsze niż sceny zgiełku rewolucyjnego w akcie I. Tyle znamy filmów rewolucyjnych (np. *Dwie sieroty*, *Scaramouche*), że jesteśmy pod tym względem bardzo wymagający. Jakie rzeczy zrobiłby z tych scen Meyerhold (reżyser rosyjski) — zawałiłaby się scena.

Dekoracje i umeblowanie salonów cesarskich w stylu empire, prześlicznie wykonane przez p. Frycza, budziły podziw nie mniejszy jak empirowe kostiumy od Hersego. Przepych, blask, same diuki, marszałki, generały, królowe, cesarzowe — ale Meyerhold byłby może w I akcie kazał pani Potockiej jej gwałtowną perorę republikańską przepleść *Marsylianką*.

Teatr Mały: *Ładna historia!*

komedia w 3 aktach Caillaveta, Flersa i Reya

[reżyseria Aleksandra Węgieerki,

dekoracje Stanisława Śliwińskiego,

premiera 31 X 1925]

[380] Ta stara, miła komedia, która niewątpliwie będzie jeszcze długo bawiła publiczność, nie jest zrobiona ze zbytnim wyrafinowaniem; eksplozje komiczne, które by miały powstać w II i III akcie wskutek mistyfikacji — panna młoda ucieka w dzień ślubu z kim innym i teraz oboje muszą udawać młodą parę — nie są wielkie. Znakomitym efektem mogło być swego czasu to, że sympatyczna babcia sama zmusza rzekomych nowożeńców do zakosztowania rozkoszy nocy poślubnej — napięcie, czy się zdecydują? i znane padnięcie sobie wzajemnie w ramiona u progu sypialni kończy akt II. Efekt ten dobry jest dla starych dzieci, które przypuszczają pocziwie, że bez tej lubieżno-pocziwej babci nic by nie było. Ale ponieważ w teatrze podobno widzowie zawsze stają się dziećmi, więc można się poddać wrażeniu, że 80-letnia babcia mimo woli aranżuje skandal.

Ale jest w tej komedii składnik zupełnie innego, wyższego gatunku: dramat niedoszłego pana młodego, Walerego, radcy skarbu, wierutnego pedanta, człowieka przynięcionego własną drobiazgowością, który nie-

spodzianie popada w zetknięcie z światem wielkich uczuć i marzeń, światem rzeczy niepotrzebnych i hazardowych — i w tym zderzeniu traci nie tylko narzeczoną, ale i wiarę w swój dotychczasowy system życia. Ten komediodramat charakteru, aczkolwiek nie dość troskliwie wyklarowanego — trudno, kucharzy-autorów było aż trzech! — stanowi stałą i głębszą wartość tej sztuki.

Grana była zupełnie poprawnie. Pani Czaplińska jako babcia okazała jak zwykle humor i temperament, ale w grze jej jest trochę nie odnawianego rutynizmu. P. Maszyński jako nieszczęśliwiec Walery dał grę najwyższej klasy i kilkakrotnie był oklaskiwany przy otwartej scenie. To jest aktor myślący; prawie każdy szczegół gry był ciekawy i nowy, a zarazem konsekwentny. [381] Jedynie o pojęcie całej roli można by się z nim posprzeczać. Dlaczego Walery ma być koniecznie jakąś prowincjonalną niedołągą, Fujarkiewiczem z Mościsk, śmiesznym głuptasem? To za łatwe i za jaskrawe. Walery jest śmieszny, lecz inteligentny i tragiczny. Ten kontrast powinien znaleźć jakiś równoważnik w uzewnętrznieniu aktorskim zwłaszcza w akcie III. Rozpacz Walerego w tym akcie w interpretacji p. Maszyńskiego wyglądała tylko na dąsy dziecka, które straciło lalkę.

Parę zakochanych tworzyli pp. Malicka i Węgierko. Nie można się dziwić, że ta świetna para artystów, zagrawszy ze sobą przeszło dwieście razy *Świt, dzień i noc*, niewiele ma już sobie do powiedzenia w sferze uczuć miłosnych. Trzeba by pomyśleć o rozwodzie artystycznym dla nich, inaczej wyjałowieją. Bardzo wielka szkoda, że moi koledzy recenzenci zatłukli swoimi niesprawiedliwymi recenzjami *Śmiesznych kochanków* Natansona, w której to sztuce p. Węgierko był sparowany z p. Kamińską. Sztuka, choć miała wady,

ale była interesująca i jej siekaninowy dialog dał się wytrzymać. Jeżeli sztuka Niccodemiego, wcale nie genialna i mająca podrabianą poezję, mogła iść przeszło 200 razy, to *Śmieszni kochankowie* mogli się pokazać bodaj 20 razy. Ja umyłam ręce od tej klapy, pisałem o sztuce przychylnie i cieszę się, że miałem pod tym względem w p. Boyu jedynego towarzysza. Ta kłapa stała się dla mnie pewnego rodzaju zagadnieniem, do którego wrócę przy innej sposobności.

Teatr Odrodzony: *Głaz graniczny*,  
dramat w 3 aktach Emila Zegadłowicza  
[reżyseria Walerego Jastrzębca,  
dekoracje i kostiumy projektu Józefa Hollaka,  
premiera 31 X 1925]

I

[383]

Poeta Emil Zegadłowicz, o którego pierwszych etapach twórczych nieraz pisano w fejtynie „Robotnika”, zdobył wielkie uznanie poematem *Powsinogi beskidzkie*, w którym powtórzył czyn literacki dokonany przez Kaden-Bandrowskiego w *Zawodach*. Lecz gdy Kaden, opiewając dostojność ubogiej i nieraz podłej pracy, pozostał w granicach realnych, Zegadłowicz ze swoich bohaterów zrobił szczytnych posłanników jakiejś religii, których właśnie nędza prowadzi ku doskonałości. Pojmowanie Kadena było — popularnie mówiąc — bardziej socjalistyczne, pojmowanie Zegadłowicza — chadeckie. I dlatego K.H. Rostworowski, autor *Antychrysta*, powitał w krakowskim „Głosie Narodu” Zegadłowicza jak bratnią duszę. Właściwym „odkrywcą” Zegadłowicza był krakowski filolog, prof. Tadeusz Siniko. Albowiem poezja Zegadłowicza, tak samo jak poezja Wyspiańskiego, bardzo nadaje się do rozważań filologicznych, zwłaszcza w dramatach. Z dramatów Zegadłowicza wystawiono dotychczas *Lampkę oliwną* i *Alcestę*

w krakowskim Teatrze im. Słowackiego. Obecnie także teatry warszawskie przystępują do spełnienia tej powinności, jaką jest wystawienie dzieł dramatycznych każdego polskiego poety, który czy to dzięki swemu talentowi — czy to dzięki jakiejś doniosłej koniunkturze w psychice społeczeństwa zdobył sobie uznanie. Na pierwszy ogień poszedł Teatr Odrodzony na Pradze, dając trzyaktowy dramat *Głaz graniczny*.

## II

[384] Rzecz rozgrywa się w chacie na skraju wsi w Beskidach, skąd wśród gór widać głąz graniczny. Tam są ruiny świątyni pogańskiej, ale tamtędy też przechodzą pobożne procesje do cudownego obrazu Matki Boskiej. W chacie mieszka eks-Cygan Roman, który przyżenił się do chałupy i gruntu. Zona jego nazywa się Rózia. Odwiedza ją córka wójta, obie niewiasty gadu-gadu i wybierają się po nocy, aby się przypatrzeć barwnym scenom pobliskiego odpustu. Eks-Cygan nie zapomniał cygaństwa, z kilku kamratami urządza tajemne wyprawy koniokradzkie i przygotowuje się do przedsięwzięć jeszcze większych. I podobnie jak w *Chacie za wsią* Kraszewskiego Cygan Tumry, ożeniwszy się z chłopką Motruną, tęskni jednak do przygód, których uosobieniem jest Aza, podobnie tutaj kontrastem prozaicznej Rózi jest jej siostra Fela, dzika i zagadkowa dziewczyna, do której pali się Roman.

Takie są pierwiastki realistyczne tej sztuki. Zegadłowicz, sam mieszkający w Beskidach, zna swoich ludzi i kilkoma rzutami rysuje ich samych i tło. Charakterystyczna pod tym względem jest scena, w której koniokradzy naradzają się u Romana — jeden z nich wplata w chłopską mowę polską wyrazy czeskie. Tak samo

scena, w której do chaty przychodzi inspekcja, austriaccy strażnicy szukający złodziei; jeden z nich, inteligent, umizga się do Feli i uskarża się na brak kultury na wsi. Zegadłowicz, gdyby chciał, zapewne mógłby być polskim Anzengruberem. Ale jego ambicje sięgają wyżej. Dlatego rychło porzuca realizm i sięga do skali wielkiego dramatu, który — ach, zbyt łatwym kosztem! — ukazuje jakieś perspektywy filozoficzne czy historiozoficzne. Wyspiański w *Sędziach*, również tragedii wioskowej, sięgnął do nich dopiero na końcu, Zegadłowicz od nich zaczyna. Zegadłowicz przeszedł przez szkołę ekspresjonizmu, który niewiele się liczy z realną rzeczywistością i stawia swoje postacie i zdarzenia jako projekcje myśli i uczuć poety, nie mierząc ich miarą prawdopodobieństwa.

[385]

Dlatego Fela od razu jest jakby Rozą Wenedą. Słyszy i widzi więcej niż inni ludzie, chodzi po starych grodziskach, obcuje z bogiem, który jest słoneczny i jasny, a nie ponury i zakrwawiony jak bóg chrześcijański. Tego boga jest wyznawczynią i głosicielką. Najpiękniejsze też w dramacie są ustępy liryczne, w których Fela śpiewa niejako hymny na cześć tego swojego boga. Tak więc mamy w zapadłej wsi od razu gotowy kontrast historiozoficzny, zwłaszcza gdy do chaty na chwilę wstępuje część procesji z obłąkaną. Ta obłąkana w I akcie jest niejako powtórzeniem Feli, mieni ją siostrą, od niej tylko przyjmuje kubek wody, ale w akcie III wraca wyleczona cudem Matki Boskiej i wtedy już nie bluźni jak przedtem, lecz mówi o łasce, ofierze i odkupieniu — nawróciła się i chce nawrócić innych.

W „Listach z Teatru”, znakomicie redagowanych przez dr. Tadeusza Świątkę (wydawnictwo krakowskiego Teatru Miejskiego), w nrze 5 (luty—marzec 1925) znajdujemy kilka artykułów poświęconych twór-

czości Zegadłowicza, a na początku coś jakby wyznanie wiary artystycznej samego autora (*W obliczu gór i kulis, z listów do przyjaciół*). Zegadłowicz w ten sposób określa tam ideę *Glaza granicznego*:

„Hipnoza pogańskich podszeptów idących z grodziska, z wichrów wiejących ze wszystkich stron świata, z romstwa cygańskiego; obok tego chorwały procesji kalwaryjskiej; łaska, przejrzenie, ofiara”.

[386] Za tanio, stanowczo za tanio, panie autorze! Ten kontrast chrystianizmu z poganizmem mieliśmy już często u Wyspiańskiego (*Bolesław Śmiały, Akropolis, Legion*), ale można by wyliczyć sporo dramatów zwłaszcza niemieckich, które mają takie podwójne tło historiozoficzne (np. *Dzwon zatopiony Hauptmanna*). Nie przytaczam tu ani *Balladyny*, ani *Lilli Wenedy*, ponieważ ów kontrast obu religii nie wyrażał się tam jeszcze w ten specjalny sposób, jaki wprowadził dopiero Nietzsche, zdecydowany wróg chrystianizmu: tu jasne, słoneczne Życie, swoboda — tam rezygnacja, umartwienie, śmierć. Fela czytała trochę Nietzschego i w jego duchu poetyzuje, gdy np. mówi:

Wyście wszyscy skoszlawieni  
— A ja was naprostuję  
[ . . . . . ]  
Ja życia jeszcze nie przegrała  
[ . . . . . ]  
Nie trza litości — nie trza — nie!  
Wy niscy — sumieniem kamienni —  
Ja letsza od powietrza.

W ogóle Fela jest filozofką, nie tylko z tego gatunku domorosłej filozofii, jaki wyrasta samorzutnie wszędzie, ale filozofką świadomą pewnych znanych tylko w mieście chwytów naukowych i poetyckich, np. gdy mówi:



Proście...

By to co wkoło jest i w nas

Wyprowadziło nas z ucisku —

Pytacie co to jest? Nikt nie zna imienia

Różne jest i coraz insze

Jak noce i dnie —

Zmienne we wszystkim — w sobie się nie zmienia.

Wspominam o tym dlatego, że Zegadłowicz należy do tych poetów, którzy odżegnywają się namiętnie od wszelkich pierwiastków intelektualistycznych, a jednak w gruncie rzeczy zużywają ich całą furę.

Oczywiście taki kontrast: chrystianizm — poga- [387]  
nizm, skoro należy już do powszechnego dorobku umysłowego, przysługuje każdemu i nie chodzi tu też o to, ażeby żądać od Zegadłowicza jakiejś własnej filozofii. Chodzi o to, żeby autor, gdy się posługuje takimi historiozoficznymi perspektywami, nie tylko upajał się nimi, lecz umiał je uruchomić, ożywić, pokazać je niejako in statu nascendi. Są u nas wprawdzie filologowie i krytycy literatury, którym takie bardzo przewiewne perspektywy same przez się imponują — ale to à la longue (na dłuższy czas) nie wystarczy.

### III

Najładniejsza jest scena w akcie II, gdzie Fela, stając przed spiskującymi Cyganami, powiada im: znam was dobrze, wyście złodzieje! głupcy — mali! — i popolitość ich zmienia w złoto wyższego dążenia:

Inaczej trzeba, o inaczej!  
 A jak? ja wiem!  
 Trza, byćcie wolni w sobie byli,  
 Jak wiater wolni,  
 I tak żyli,  
 Jak ma być, z wiatrem skamraceni!  
 [. . . . .]  
 W was krew jak przez sito przecieka  
 Miast chlusnąć jak kipiący war!

Wspomina Janosika, powiada, że „swoboda idzie ku nowym czasom”:

[388]

A zaś tym prawem brać — nie kraść —  
 jawno i dużo brać —  
 A jeszcze więcej dać —  
 tę wolność życia  
 Z rąk do rąk podawać  
 Garściami!<sup>1</sup>

Można by to nazwać bolszewizmem, ale takim beskidzkim, byłaby to rewolucja religijna, oczywiście pod egidą nie znanego boga. Wiele jest oratorstwa w dalszym kazaniu Feli, wiele „odwiecznych prawd”, czyli ogólników:

Odwrócić świat na prawą stronę,  
 [. . . . .]  
 W przepaście fałszem prasnąć raz!  
 [. . . . .]  
 Ejże wam mówię, idzie czas!  
 Kocha się Bóg w sprawiedliwości!  
 Gdzie dużo — trzeba brać!  
 Gdzie mało — dać!  
 Wszystko po równo,  
 Wszystkim wraz,  
 Nikt biedniejszy, nikt niższy,  
 Kto w sobie wyższy się, ten wyższy,  
 Ino ten, a więcej nikt —  
 Samemu chodzić trza w górności.

<sup>1</sup> Cytaty nie są dosłowne; w oryginale chłopska gwara.

Ładną jest nie sama tyrada, lecz jej skutek, zahipnotyzowanie, zaśłuchanie kamratów i jakby ich przemienienie, przepromienienie — trwanie w szczytnej chwili. Każdy z nich czuje się szlachetniejszym — z koniokrada staje się, powiedzmy, nadczłowiekiem. Na scenie to „nie wychodzi”. Zegadłowicz napisał raz poemat *Nawiedzeni* (znam tylko relacje o nim), w którym przedstawia swoich powsinogów beskidzkich, nawiedzonych przez Chrystusa i w ten sposób przebóstwionych. Oto jest ulubiony i jak mi się zdaje, oryginalny motyw Zegadłowiczowski. Rozbujany, śmiały optymizm, moment ekstatyczny.

Ale dramatu z tego nie ma. W akcie III łapią bandę, a Rózia zagrada drogę mężowi, ten ją zabija. Jest to wszystko dość przypadkowe i walka między żoną [389] a mężem o dostęp do drzwi, kiedy można uciec przez otwarte okno, wymaga od widza i krytyka dużych ustępstw dla autora. Ważniejsze jest to, co następuje: Roman ucieka, a Fela poświęca się za niego, bierze nóż w rękę, aby wchodzący strażnicy uważali ją za sprawczynię mordu. Ratując w ten sposób Romana, chce, żeby on żył dalej — dla idei. Jakiej? Tej beskidzko-bolszewickiej pogańskiej. Ale czemu się poświęciła? Bo wracająca z Kalwarii opętana zaraziła ją teraz ideą ofiary. A więc chrześcijański czyn dla pogańskiej idei? Albo się to nie zgadza, albo to ma być jakaś dwoistość zamierzona. Mniejsza o to. Nawiasem mówiąc — także Cyganie i poganie poświęcali swoje życie za jakąś przyszłość, choćby tylko za towarzyszków — cóż by w takim poświęceniu miało być specjalnie chrześcijańskiego!

Ale polski poeta nie może wytrzymać, żeby na końcu nie było jakiejś ofiary. Jest to owa mania poświęcennictwa, którą widzimy np. w *Przepióreczce* Żeromskiego. Ale bez tego nie miałby Zegadłowicz dramatu.

## IV

Poprzednio starałem się wykazać, że cały konflikt dramatyczny w *Glazie granicznym* — sam przez się nienowy i trochę już szkolny — ponadto nie jest wywołany organicznie, tylko mechanicznie. Jeżeli chodzi o walki zewnętrzne, to widzimy tylko walkę między złodziejami a strażnikami oraz między prozą życia wiejskiego (ach, jakże mieszczuch wzdycha w lecie do tej „prozy”!) a poezją wolnej włóczędzy. Jeżeli chodzi o walki wewnętrzne, to jedyny ślad jest w rzekomym przełomie duszy Feli w III akcie pod wpływem opętanej, niby od poganizmu do chrystianizmu — wyraża się on w monologu Feli w scenie siódmej, a potem niby [390] w jej ofercie. Ale ta ofiara jest dosyć niepotrzebna — chrześcijańską konsekwencją byłoby raczej dbać o zbawienie duszy kochanka i wydać go, aby odpokutował.

Nie przemyślana i jakby pobieżnie rzucona na papier jest ta cała historia. Zgodne by to było zresztą z teorią autora o samym sobie. Tak bowiem pisze o sobie: „Naukę poetyki pobierałem od pasterzy, z którymi miałem szczęście paść krowy w dzieciństwie”. A potem: „Niczego nigdy nie chcę napisać, niczego nie «obmyślam», wszystko «przychodzi samo», nie mam żadnych «zamierzeń» — uznaję tylko pracę...” A więc jest to owa sławetna intuicja, natchnienie, w tym karykaturalnym, histerycznym pojmowaniu sprawy twórczości, jakie tłucze się z dawien dawna w literaturze polskiej. „Przychodzi” mu samo — no, i oczywiście dlatego wychodzą z niego nie strawione floskuły nietzscheańskie. Trzeba jednak przyznać Zegadłowiczowi, że w tym oddawaniu się fali, w tym zezwalaniu, żeby go coś poniosło, bywał szczery i konsekwentny, zwłaszcza w swoich utworach lirycz-

nych. Od czasu wybuchów liryczno-filozoficznych Przybyszewskiego nie było pod tym względem twórcy tak zdolnego do eksperymentów ekstazy, jak Zegadłowicz. I jak często tragedią wielu twórców bywa to, że największa ich zaleta łączy się nieodzownie z jakimś brakiem, z jakąś wadą lub nawet śmiesznością społeczną, tak i Zegadłowicz okupuje ekstazę i aeroplanową szybkość swoich poematów niezmierną ich gadatliwością i niezrozumiałością. Są to pamiętniki tokującego głuszca.

Ale dramat wymaga czegoś więcej niż biernego wsłuchiwania się w siebie samego.

Dramat *Głaz graniczny* kończy się sztucznym przyłataniem ofiary. I w tym jest również tradycja polska — swego czasu Krasieński sztucznie zakończył *Nie-Boską komedię* okrzykiem: „Galilae vicisti!”, [391] a Mickiewicz *Improwizację* — nagłą pokorą. Narażę się zapewne na zarzut bluźnierstwa, gdy powiem, że w tego rodzaju gwałtownych odwrotach widzę znamiona jakiejś perwersji. Ruch literacki w Polsce w ostatnim 25-leciu w przeważnej części polegał na tym: dwa kroki naprzód, trzy kroki w tył — na otwieraniu jakichś okien i skrętnym ich zamurowywaniu — na wytwarzaniu ideologii umysłowego lenistwa pod różnymi wyrafinowanymi pozorami.

Tę perwersję widzę także w snobizmie religijnym i w snobizmie chłopomańskim Zegadłowicza. Charakterystyczne jest to, co opowiada o nim w „Listach z Teatru” Władysław Leopold Jaworski, wielki profesor prawa, ale człowiek naiwny w rzeczach literatury i biorący poczciwie za dobrą monetę to, co mu poeci o sobie opowiadają:

„Studentowi Zegadłowiczowi powiedział raz, pod topolą z kapliczką Chrystusową, szklarz, jeden z powsinogów beskidzkich, patrząc na jego książki szkolne, związane rzemykiem: «Śtyry mondrości som, a tych

w książkach ni ma cale, ani modlonych ni ma: niebo, ziemia, serce i Un — hań na topoli». Nie zrozumiał tego wówczas młody chłopiec, ale później «stało się, mądrości onej przytopólnej nie oddałby za wszelką wiedzę, która jeno utrapieniem jest i próżnią wydmuchaną, i żalością, i bezmiłością — : — a tamto: miłość radosna»” (zapewne cytata z listu Zegadłowicza).

Ani Zegadłowicz, ani prof. Jaworski nie spostrzegli, że szklarz mówił — właśnie jak książka. Poeci lubują się w radosnym odkrywaniu tej Ameryki, że jest mnóstwo rzeczy na niebie i ziemi, o których się filozofom nie śniło. Ale od czasów *Hamleta* filozofia swój nos już wszędzie wetknęła i filozofom wyśniły się nawet w dodatku różne rzeczy, których nie ma ani na [392] niebie, ani na ziemi. (Nie mój dowcip). Filozofia skodyfikowała nawet powsinowski światopogląd p. Kozikowskiego — zresztą nie ma wielkiej różnicy między ogólnikami i banalnościami gadanymi w polu przy wiatrze a drukowanymi w książkach. Nawet na temat: precz z przekłętymi książkami! precz z przekłętą wiedzą! — pisano już książki i wyrobiono wiedzę.

Swego czasu na spółkę z E. Kozikowskim importował Zegadłowicz w przekładach poezję Murzynów. Z dwóch czarności wolę już propagandę murzynizmu, niż żeby Zegadłowicz miał naprawdę zostać beskidzkim apostołem ciemnoty.

## V

Teatr Odrodzony na Pradze nie podołał trudnemu zadaniu. Czy dlatego, że jego środki są ograniczone? Ale podobno w Rosji powstają samorzutnie sceny o najprymitywniejszych środkach — owszem, lubujące się w tym prymitywizmie i nawet uprawiające go zasadniczo.

O szczegółach przedstawienia, wobec oczywistej dobrej woli jego aranżerów, lepiej nie mówić. Co do artystów, to wystarczająco wypadły tylko role męskie. Najodpowiedzialniejszą rolę Feli grała p. Turowiczówna, artystka, która ma wiele zrozumienia i temperamentu, ale wadliwą dykcję. To szkodzi sztuce. Zegadłowicz nie ma szczęścia do przedstawioelek ról głównych w swoich sztukach. W Krakowie *Alcesta* na scenie nie dopisała wskutek niewłaściwego obsadzenia roli głównej panią Wysocką.

Ale najwięcej zaszkodził sobie sam autor przez to, że sztukę napisał nieznośną i niezrozumiałą gwara góralską. To jest bardzo modne i również tradycyjne, ale nie ma po temu żadnej wewnętrznej racji. Co za zysk z tego, że się powie „som” zamiast „są”, „kaś” [393] zamiast „gdzieś”, „kce” zamiast „chce” itd.? Gwara byłaby uzasadniona, gdyby przynosiła z sobą jakieś nowe pojęcia lub choćby szczególne nowe nazwy dla rzeczy znanych. Z wyjątkiem nowego dla mnie pojęcia „hyr” (wielki hyr, chadzać w hyrze) w całej sztuce nie znalazłem nic, co by się nie dało powiedzieć zwyczajnym, miejskim językiem. A przy tym gwara ta jest zupełnie niedostosowana do treści dialogu, zwłaszcza do treści filozoficznych hymnów Feli. Poprzednio już zacytowałem z nich wyjątki, które, zdaje mi się, świadczą, że się ma tutaj do czynienia z gwara — ale naukową. Instykt, takt artystyczny powinien był autorowi nakazać uniknięcie tej dysproporcji, ale przeważał chłopomański snobizm.

Kto nie czytał sztuki w pierw w książeczce, wydanej z pietyzmem przez „Życie Teatru” (Biblioteka Dramatyczna, tom II), ten absolutnie nie zdołał zrozumieć, o co chodzi. Może jeszcze z początku rozumieli widzenie, o co chodzi, póki uwaga była nie zmęczona. Ale począwszy od aktu II, czuło się, że słowa ze sceny

wcale nie wychodzą poza rampę, że dramat staje się filmem, i to ubogim, bo forsa takiej sztuki tkwi właśnie w słowie. Dziwne niezrozumienie prostych rzeczy u autora i jego doradców! Czy nie można było zaprosić jakiego inteligenta z ulicy i powiedzieć: Posłuchaj i powiedz, czy rozumiesz? — Albo może sobie autor z tego nierozumienia nic nie robi, może uważa takie przedstawienie za rodzaj mszy, w której łacinę zastępuje gwara beskidzka? Bo i tego można się po nim spodziewać. Wszak swojego czasu Wincenty Lutosławski na swoich wykładach powiedział: Moi mili słuchacze i słuchaczki, nie martwcie się, jeżeli mnie nie dosłyszycie, moje wykłady to msza!

Próbować wrażeń i kontrolować je jest pierwszym obowiązkiem ludzi teatru. Ale snobizm w pewnych kołach jest tak szczelnie obwarowany, zaasekurowany, zagwoźdżony, taki wytworzył się w nich dobór ludzi, że żadna samokrytyka obudzić się nie może, i nawet niepowodzenie niczego ich nie nauczy, bo zwalone będzie na karb chamstwa i złej woli krytyków i publiczności.



Teatr Narodowy: *Żeglarz*,  
komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego  
[reżyseria Stefana Jaracza,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 6 XI 1925]

Szaniawski okazuje się jednym z głównych filarów [395] dramatycznego repertuaru dla polskich teatrów. Prawie każdy rok przynosi nową jego sztukę, a każda jest zajmująca i jako myśl, i jako rzemiosło. W poprzednich (*Papierowy kochanek*, *Lotnik*, *Ptak*) przeciwstawiał rzeczywistość marzeniu, dowodząc, że marzeniu koniecznie trzeba wyznaczyć jego udział w życiu; w najnowszej sztuce utrzymał tę samą linię, lecz wygiął ją nieco. Marzenie jest tu legendą — legendą, która jest społeczeństwu potrzebną do życia, chociaż czasem jest do pewnego stopnia śmieszna i kłamliwa. W ten sposób marzenie jako legenda rośnie i staje się drugą rzeczywistością. A cóż się dzieje z tą drugą — rzeczywistą rzeczywistością? Zawstydzona czai się w kącie jako tak zw. prawda, gotowa każdej chwili do agresywnych wypadków, i pożera siebie samą w bezsilnej zazdrości.

Taką zagrożoną, lecz ostatecznie przecież tryumfującą legendą jest w sztuce Szaniawskiego legenda o żeglarzu, kapitanie Nucie, który mając lat 25, podczas bitwy zginął bohaterską dobrowolną śmiercią na płonącym okręcie. Niczym Żółkiewski pod Cecorą

— ale i Żółkiewski w jednej z bitew poprzednich wolał ratować się układami, dopiero później, sprowokowany, wziął na ambit. Otóż i z Nutem rzecz ma się podobnie. Nie zginął wówczas, lecz uważając, że rozważa jest lepszą częścią odwagi, uciekł na łodzi — bo przecież nawet szczury wtedy uciekają z okrętu, jak zauważa jeden z jego bezwzględnych obrońców. Otóż w chwili kiedy sława kapitana Nuty osiąga szczytu, kiedy jego czyn jest już szkolnym przykładem bohaterstwa, kiedy niebawem ma nastąpić uroczyste odsłonięcie jego pomnika — pojawia się rycerz czystej prawdy, Jan, dawniej wielbiciel pięknej postaci kapitana, lecz później tym większy jego wróg, pojawia się z rewelacjami kompromitującymi bożyszcze ludu i młodzieży. Ale mechanizm legendy już jest w toku, zaangażowani są w niej ludzie i ich interesy. Rzeczywisty kapitan Nut miał nos jak kartofel, cóż jednak z tego, jeżeli rzeźbiarz, twórca pomnika, wymarzył go sobie z nosem orlim! Jest sięc zbożnego kłamstwa, która oplątuje młodego prawdomówcę. Siostra owego rzeźbiarza jest jego narzeczoną i niechętnie odnosi się do obrazoburstwa. Wprawdzie mógłby Jan sprzedać swoje rewelacje księgarzowi — lecz nie chce, żeby korektywem legendy stała się karykatura prawdy, skandal; później ów księgarz, nie mogąc zarobić na skandalu, zadowala się zarobkiem na legendzie o kapitanie Nucie, przystosowanej do potrzeb młodzieży szkolnej.

W tej chwili napięcia walki nastaje moment zwrotny: do Jana zachodzi niejaki Schmidt, tajemniczy starszy jegomość, który przynosi mu parę jeszcze bardziej ujemnych szczegółów o kapitanie Nucie, lecz potem demaskuje się sam jako kapitan Nut, żyjący incognito, smutny świadek swej sławy, która o wiele go przerosła, tak nią przygnieciony, jak nasz Ordon, który musiał całe życie dźwigać na sobie legendę *Reduty*

*Ordona*. Ów Schmidt namawia Jana, aby dał spokój legendarnemu Nutowi — przy tym okazuje się z zestawienia faktów, że jest to dziadek Jana. Tu rzecz przybiera charakter symboliczny: przez usta Nuta, recte Schmidta, to przecież dziadowie proszą wnuków, aby szanowali pamięć po nich. Broni się jeszcze Jan, lecz dawny sentyment do „świetlanej postaci” kapitana Nuta, teraz na nowo podsycony, w rozstrzygającej chwili bierze nad nim górę: w chwili odsłonięcia pomnika, zamiast na czele podobnie usposobionej młodzieży wystąpić z płomienną mową bluźnierczą, zdejmując pokornie czapkę i bierze udział w uczczeniu bohatera. Tak samo jednak przed nim zdyął czapkę Schmidt, pouczając zapalczego młodzieńca tym gestem, że on sam, Schmidt, a zlegendyzowany Nut to [397] dwie różne istoty.

Akcja rozwija się z początku dość schematycznie, pogłębia i ożywia się dopiero z chwilą, gdy wchodzi na scenę Schmidt, grany znakomicie przez Mieczysława Frenkla. Piękną i pełną przedniego sentymentu jest rozmowa między Schmidtem a Janem. Jana gra młody Frenkiel, w tej scenie oddychający głębokim przekonaniem, do czego, niestety, nie dał mu autor sposobności w akcie I. W ogóle ta postać jest niedostatecznie postawiona, w imię czego bowiem czuje się Jan powołanym do wyjawienia prawdy? Jego prawda jest czysto mechaniczna, przy tym niedokładna. Jakim sposobem to się stało, że Nut wyrósł na bohatera? Takim zupełnym kłamstwem to być nie może, idzie tylko o interpretację pewnych faktów. Zbyt marnych przeciwników przeciwstawił autor Janowi w osobach rektora i admirała, zbyt blahe fakty z życia kapitana Nuta poddał dialektycznej analizie. Jako ideał mam na myśli taką dyskusję, jaka np. u nas się toczyła o życie i twórczość Słowackiego — dyskusja zasadnicza o wartość i jakość

samych sprawdzianów, a nie o to, czy pod pewien już gotowy sprawdzian osoba Słowackiego podpada, czy nie.

W tym najważniejszym punkcie także idea Szaniawskiego — zresztą bardzo inteligentna jak na dotychczasowy poziom naszej dramaturgii — jest nie dokształcona. Cóż uzyska Jan, jeżeli pokaże, że prawdziwy Nut nie pasuje do legendy? Nie zburzy samej legendy, wykaże tylko pomyłkę w osobie, a więc spełni czyn tylko detektywiczny. Atak jego, jeżeli ma mieć wyższe znaczenie, powinien się zwrócić przeciw legendzie samej, przeciw jej jakości, np. zakwestionować sam ten rodzaj bohaterstwa. Mógł np. zwrócić uwagę na to, że jest obowiązkiem kapitana wytrwać na okręcie aż do końca, inaczej zostanie surowo ukarany, tak samo [398] jak żołnierz nie może uciekać z bitwy, bo z tyłu już są tacy, którzy go kulami do bohaterstwa zmuszą.

Sztuka ta w najgłębszym gruncie rzeczy jest niemoralna i demagogiczna. Dziś w Polsce i tak panuje duże uznanie kłamstwa jako pierwiastka twórczego, urządza się nagonki na „pomniejszycieli olbrzymów”, gdy natomiast prawda uchodzi za rzecz tępą, pedantyczną, racjonalistyczną, mózgową. Przypomnę zresztą i to, co Brzozowski pisał w swoich dziełach o znaczeniu legendy i mitu. Może też i nie trzeba sprzeciwiać się temu, by powstawały legendy, ale jakie? Niech powstają, byleby nie były głupie i szablonowe. Otóż twórczość legend jest w zastoju; nie mogą powstać nowe, bo się konserwuje na gwałt stare, i to jest jednym z symptomatów powszechnej, a zwłaszcza polskiej perwersji kulturalnej.

Kto wart pomnika? Ja bym ufundował pomnik nie kapitanowi Nutowi, lecz owemu Schmidtowi, który potrafił żyć incognito w cieniu nie swojej sławy i wytrzymać ją — szczególny męczennik. Tym samym pokazał pośrednio, że jednak legenda o kapita-

nie Nucie przypadła nie byle jakiemu człowiekowi w udziale.

Już sama możliwość dalszego snucia takich myśli o postaciach dramatu dowodzi, jak niezmiernie szczęśliwym i trafnym był pomysł autora, by wprowadzić tego tajemniczego Schmidta. Przymiotnik „głęboki” tu zupełnie przynależy. Natomiast trudno mi pogodzić się ze zwykłą metodą Szaniawskiego, by w swoich sztukach rozrzucić ironiczne błyski, świadczące, że zna on i odwrotną stronę medalu i po niczyjej stronie nie stoi. Wprawdzie autor, który czerpie z pełni i z głębi życia, daje zarazem dwoistość i troistość życia, ale w tym wypadku mamy do czynienia nie z surowym materiałem życiowym, który dopiero wchodzi w stadium dialektyczne, lecz już z gotowymi poniekąd preparatami. [399] Ironia autora jest tutaj, tak samo jak u Rittnera, tylko rodzajem ostrożnej asekuracji na wszelki wypadek, aby go ktoś nie posądził o to, że stoi po tej lub owej stronie. Zamiast tej filuterności wołałbym namiętą, jednostronną tendencję, która nie wyklucza wcale pełni i głębi życiowej.

Dla tych, co by chcieli jeszcze lepiej zorientować się w samym problemie i jego odnogach, przypomnę iście tragiczne i wprost rozpaczliwe zastanawianie się Ibsena nad wartością życiową prawdy i kłamstwa w *Heddzie Gabler*. Na gigantyczną skalę zagadnienie twórczej legendy religijnej, przeciwstawionej płytkiemu racjonalizmowi, rozwinął Hebbel w *Molochu*. Wreszcie u nas potęgę ideału w przeciwieństwie do tchórzliwego krytycyzmu przedstawił w tragicznych wymiarach Staff w swoim *Skarbie*. Znowu ceterum censeo (zresztą sądzę), że *Skarb* powinien być wznowiony — szkoda, że tego nie uczyniono na jubileusz Solskiego.

*Żeglarza* grano bardzo dobrze, nie przedstawia on zresztą trudności do grania. Niektórzy widzowie mieli

pretensję do młodszego Frenkla — ale trudno, żeby on tchnął zapal w figurę, której autor nie wyszlachetnił. Zastrzec by się też trzeba przeciw twierdzeniu, jakoby dopiero doskonała gra starszego Frenkla stawiała sztukę na nogi — dał on właśnie tyle, ile autor w tej postaci zamierzał.

Autora wywoływano kilkakrotnie po II i III akcie, co mu się też należało za jego sztukę, miłą i precyzyjną.

*Achilleis* Wyspiańskiego

(z powodu piątkowej premiery  
w Teatrze im. Bogusławskiego)

Teatr im. Bogusławskiego ma niebawem wystawić *Achilleis* [401] Wyspiańskiego, nigdy jeszcze nie graną na scenach polskich. Jest to eksperyment tak śmiały i szlachetny, jak w zeszłym roku wystawienie *Kniazia Piatomkina* Micińskiego. Nie tylko wyspianiści zawodowi i wyspianiści amatorzy są zaciekawieni, jak się ten eksperyment powiedzie; także w ogóle sfery literackie i artystyczne Polski, a może jeszcze i inne, są zainteresowane w tym, żeby się przedstawienie udało, żeby na imię poety spłynął jeszcze większy splendor, żeby się jeszcze raz wykazała potęga i sceniczna plastyka jego wizji.

Z tej okazji warto coś niecoś przypomnieć o samej *Achilleidzie*. Szczegółowych badań nad nią urządzać już nie trzeba, ponieważ studia Lacka, Siedleckiego, Wróblewskiego, Sinki, Kołaczkowskiego ustaliły już dostatecznie rolę tej greckiej sztuki w twórczości Wyspiańskiego, jej stosunek do Homera i motywy tragiczne w niej zawarte. *Achilleis* uchodzi za rewizję *Iliady*. Co to znaczy? Każdemu, kto czytał *Iliadę*, nasuwała się myśl, ile luk, ile niedopowiedzeń i niedociągnięć jest w tym utworze Homera. I to nie tylko

dlatego, że *Iliada* nie obejmuje całej wojny trojańskiej — istnieje dość utworów pohomerowych, które tę lukę wypełniają. *Iliada* dla naszego odczuwania jest nieraz oburzająca. Sinko w swoim *Antyku Wyspiańskiego* na stronie 298 stwierdza tylko to, co czuje każdy gimnazjasta czytający Homera: pojedynek Achillesa z Hektorem nie jest „fair”, nie odbywa się na równych warunkach, gdyż i bogowie uwzięli się na Hektora, i on, mając krótki miecz przeciw włóczni, oczywiście musi ulec. A przy tym przecież bogowie obdarzyli Achillesa rogową skórą, więc uczynili go nietykalnym, Hektor zaś jest tylko zwykłym człowiekiem. Prawdopodobnie dawni Grecy nie czuli tej nierówności i niesprawiedliwości. Achilles był dla nich ulubieńcem bogów i basta. Otóż tu przychodzi Wyspiański i zmienia Homera; tam były nagie plastyczne fakty, on wlewa w nie sens psychologiczny. W *Achilleidzie* Hektor, utraciwszy włócznię, woła do Achillesa: „odrzuc włócznię! Na noże walcz, dostoję pola!” — lecz na to Achilles, dyszący zemstą za zabicie swego przyjaciela Patrokla, odpowiada: „Strzeż się, gdy nieopatrznie włócznię wyrzuciłeś, — walczę włócznią, bo zabić jeno moja wola!” To znaczy, otwarcie przyznaje: nie pojedykuję się, chcę cię tylko po prostu zabić.

Jest wiadomym, że chociaż głównym bohaterem *Iliady* był dla Greków Achilles, jednak u potomnych, później, sympatie przesunęły się ku Hektorowi. Achillesowi za łatwo wszystko przychodzi, widzimy go walczącym nie z patriotyzmu, tylko z zemsty za śmierć przyjaciela, co jest dla nas motywem mniej moralnym; widzimy go dąsaczem i kapryśnikiem. Tymczasem Hektor jest bohaterem i przy tym par excellence patriotą. To przesuwanie się sympatii wbrew zamiarom autorów jest bardzo znamienne dla wielu standardowych dzieł literatury. Np. w *Pieśni Nibelungów*



głównym bohaterem zostaje ostatecznie Hagen na niekorzyść Zygfryda. Ciekawe jest, że np. Sienkiewicz często nie potrafi swoich głównych bohaterów uczynić sympatycznymi, główny strumień sympatii bieży u niego jakby podziemnymi drogami i obiera sobie czasem niewłaściwe przedmioty.

Otóż głównym czynem Wyspiańskiego wobec *Iliady* jest, że niejako zaprowadza w niej pewien hierarchiczny porządek, wybalansowuje moralne wartości. Wojna trojańska przestaje u niego być meczem dwóch klubów atletycznych na widowisko dla bogów Olimpu, jakim jest jeszcze u Homera — nabiera nowego i jak chcą niektórzy komentatorzy, chrześcijańskiego sensu. Witezie *Achilleidy* to już nie zwykłe rębajły, dobrzy do wypitki i do wybitki, lecz ludzie, którzy się w jakiś [403] osobliwy sposób stosunkują do losu, do wojny, a zwłaszcza do Achillesa. Bo wprawdzie Hektora podnosi Wyspiański wyżej w bohaterskiej godności, niż to uczynił Homer, ale też niejako rehabilituje dla naszej sympatii Achillesa, czyni go bohaterem rzeczywistym. Stać się to mogło oczywiście tylko w ten sposób, że poeta zadał gwałt legendzie i duchowi *Iliady* i wprowadził pierwiastki nowoczesne. W jego *Achilleidzie* są ustępy, które by można nazwać pacyfistycznymi lub nawet potępieniem wojny imperialistycznej. Achilles zarzuca współwodzom, że prowadzą wojnę dla rabunku; z drugiej zaś strony pobojuwiska Hektor żżyma się na myśl, że musi bronić haniebnej sprawy i haniebnych ludzi. I jeden, i drugi rad by czasem swoich wygubić. Achilles pierwszy rozpoznaje sytuację, a pociągnięty moralnym bohaterstwem Hektora, chce mu ofiarować sojusz, odsłonić przed nim duszę, utworzyć z nim rodzaj dyktatury szlachetnych nad podłym światem. „Niech się dzieje — powiada — co dawno trza, żeby się stało”. A potem: „Przysięgnę sojusz ludom, co

dotąd walczyły”. To znaczy, że chciałby doprowadzić przez to do zawarcia pokoju.

Ta znamienita scena jest w sztuce sceną XVI. Trzeba sobie uprzytomnić, że wojna trojańska w pojęciu ówczesnych Greków była wojną światową — tedy mimo woli staje się pacyfizm Achillesa aktualnym.

Achilles wysłał do Hektora swego przyjaciela Patroklosa jako pośrednika, lecz Patroklos nie wypełnia dokładnie zlecenia, tak że Hektor, nie dowiedziawszy się wcale o intencjach Achillesa, zabija Patroklosa. Ubolewania godne nieporozumienie, pomyłka? Według Sinki Patroklos świadomie nie chciał dopuścić do porozumienia się Achillesa z Hektorem ponad głowami Atrydów i dlatego narzucił się na pośrednika, mniemając, że sprowokuje Hektora i zabije go, a w ten sposób uchroni Achillesa od kompromitacji.

W utworze Wyspiańskiego te okoliczności, niestety, nie są dostatecznie wyjaśnione. A jednak właśnie z tej nie prośzonej interwencji Patroklosa wynika tragiczne powikłanie: Achilles, wpadłszy w gniew z powodu zgonu Patroklosa, zabija Hektora, a w nim zabija ów głębszy sens swego życia, którego się myślą dopracował. Precyzyjnie określa to Kołaczkowski: „Tragiczne jest to, że do największej zdrady własnych, Achillesowych zamiarów doprowadził go ten właśnie, co go od zdrady Greków uchronił”. Prof. Sinko wskazuje na analogię z Hamletem takim, jakim go wyjaśnił Wyspiański: człowiek pragnie i powinien czynić swoje własne czyny, a nie cudze. Tak więc Achilles sprzeniawierzył się własnej idei i mimo woli przysłużył się tym, którzy w rabunkowych zamiarach wyruszyli na Troję. Od tej chwili ogarnia go zniechęcenie. „Walczyć z nikim nie będę. Krwi już tyle piłem. Nie chcę krwi! Hektorze, zbudziłeś mi duszę!” I ginie samobójczą śmiercią, rozbijając się na wozie u stosu Patrokla.

W tym punkcie utworu odstępstwo od Homera i od przekazanych legend dochodzi do szczytu; Achilles legendy zginął bowiem, ugodzony przez Parysa strzałą w nogę, w jedyne miejsce, gdzie mógł być raniony, zaś Achilles Homera to byczek tak zdrowy i tak daleki od myślicielstwa, że nikt by mu przyszłego samobójstwa z twarzy nie wyczytał.

Utwór Wyspiańskiego można zresztą pojmować nie tylko jako rewizję, lecz także jako wariacje na tematy Homera. Wariacje nieraz kapryśne, dziwaczne, niekonsekwentne — Sinko wykazuje stos bałamuctw w przeprowadzeniu intrygi Odysa — ale, że ucieknę się do zupełnie futurystycznego porównania: wygrane lwim pazurem na własnym, przez siebie samego zbudowanym instrumencie. Tu wabi poetę szkicowanie „profilów moralnych” (jak to wyraża Kołaczkowski) u różnych zabijaków Homera; tam znów scena liryczna przyjaźni, rozkoszy miłosnej, żalu lub filozoficznej zadumy; ówdzie znów jakiś szczególny motyw plastyczny (np. wprowadzenie lajkonika). Sławna zwłaszcza stała się scena, w której Achilles słucha szmeru fal, wróżących mu nowe wcielenia po śmierci („Żywot twój nie na jednym zakończy się bycie. Będziesz się błakał duchem we gwiazd zawierusze. Ale trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie...”). Wprost niesamowity jest epizod z obłąkanym Laokoonem, który się rzuca na pastwę swoim synom — węzom. Kołaczkowski pisze, że „Laokoon to wyraz najwyższej grozy metafizycznej, jaką znał duch Wyspiańskiego”. Gdzieniedzie sceny charakterystyczne (np. z Terzytezem) lub obyczajowe: godny uwagi jest np. antyfeminizm Wyspiańskiego w sposobie, w jaki traktuje postacie kobiece. Są sceny czułe, są i brutalne; wszędzie pełno życia, mięśni, wyrazu — zabawa mistrza. [405]

Pozwolę sobie przy tej sposobności wskazać jeszcze na jedną filiację, którą, zdaje się, pominęli komentatorzy: mianowicie na analogię z *Koriolanem* Szekspira. Jak tam Koriolan proponuje sojusz wrogowi Aufidiuszowi, aby się mścić na podłym Rzymie, tak u Wyspiańskiego Achilles chce się pogodzić z Hektorem. Analogia ta jest, co prawda, daleka, ale zdradza ją jeden ślad: oto sposób, w jaki Achilles (i autor) traktują Terzytesa, przypomina niesłychaną pogardę Koriolana dla plebejuszów rzymskich i ich trybunów. W pierwszej scenie utworu Achilles sam ujmuje się za czeladzią obozową, która ginie wskutek niepotrzebnej wojny — ale gdy to samo czyni potem Terzytes, Achilles widzi w tym karykaturę swoich intencji i aż [406] płacze z wściekłości. Postać Terzytesa w *Iliadzie* jest pierwszym śladem kwestii socjalnej w poezji: Wyspiański na równi z Homerem i Szekspirem (w *Troilu i Kressydzie*) stara się tego pierwszego trybuna ludu ośmieszyć, insynuując mu gruby materializm. Oto, co np. każe mówić Terzytesowi do ludu:

„A utworzymy Pospolitą—Rzecz i z waszych siodeł i skrzynek, z potrawu i jada, z garnków i koszyków, z rozmaitości i drobnostek, z pracy rąk waszych. Przez was, dla was, — obywatele przyszłości!... Naród i Bóg! Wielkość w ogromie spotęgowanej woli maluczkich. Mała wielkość, ale swoja!”

Nie można powiedzieć, żeby to było tylko rysem charakteryzującym, cudzysłownym — to brzmi jak pamflet człowieka, który czuje w sobie ducha arystokratycznego.

\* \* \*

Jak dyr. Schiller, jako reżyser, wystawi te potężne „sceny dramatyczne”? Jak wypadnie np. konik zwie-

rzyniecki z Odyssem zamiast z p. Micińskim z Krakowa? A scena Laokoon z węzami? Jak udadzą się owe śpiewające Achillesowi fale? Jak wypadną walki orężne, które jak wiadomo, w teatrze (np. *Makbet*, *Ryszard III*) wychodziły zwykle operetkowo? Jak będą wyglądali ci „w stal zakuci, kuci rycerze” i w jaki sposób Schiller skorzysta ze sławnych ilustracji Wyspiańskiego do *Iliady*? To jedno jest pewne, że reżyser Schiller, którego talent polega nie na wybijaniu głównych idei w dramatach, lecz na uwypuklaniu i cyzelowaniu szczegółów, właśnie w tych dosyć luźnych „scenach dramatycznych” (tak określił gatunek swojego utworu sam Wyspiański) znajdzie doskonałe pole do popisu.

Teatr im. Bogusławskiego: *Achilleis*,  
sceny dramatyczne Stanisława Wyspiańskiego  
[reżyseria i inscenizacja Leona Schillera,  
dekoracje i kostiumy Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków,  
muzyka Lucjana Marczewskiego,  
premiera 13 XI 1925]

[408] Przedstawienie *Achilleidy* trwało przeszło 4 godziny. Nic by w tym nie było ujemnego, bo dawniej w teatrze greckim siedziało się dłużej i podobno w teatrach chińskim i japońskim również przedstawienia długo trwają. Ale trzeba wtedy jakiegoś szczególnego bodźca teatralnego dla widzów, aby powstawało jakieś napięcie uwagi i znajdowało powolne zaspokojenie albo raz, albo falami, rytmicznie. 26 scen dramatycznych, z których składa się *Achilleis* Wyspiańskiego, takich bodźców w tekście nie zawierają. Jest to utwór bardzo kapryśnie napisany, rzeczy — zdawałoby się — główne są potraktowane krótko, szczegóły uboczne wyrastają ponad miarę. Więc reżyser nie znajduje w tekście dostatecznego oparcia ani wskazówek, w jaki sposób skomponować całość reżyserską taką, iżby się widzowi nie zdawało, że w każdej chwili mógłby bez straty wstać, wyjść i wrócić.

Co do mnie, to miałem wrażenie, że takiej całości nie było, albo też, idąc do teatru, od razu byłem przygotowany na to, że ten brak wynagrodzą doskonale szczegóły. Ale pod tym względem doznałem pewnego

rozczarowania. W *Jak się wam podoba* Szekspira reżyser Schiller zastosował w sposób bardzo pomysłowy metodę podkreślania i uplastyczniania słowa, tak że potem spotkały go z tego powodu zarzuty w „Życiu Teatru” (artykuł p. Komarnickiego o nadmiarze gestów w tej inscenizacji). W *Achilleis* zamiast plastyczności słowa mieliśmy coś jakby muzyczność słowa i to było bardzo nużące. Prawie wszyscy mówili rozwlekłe, z uroczystym namaszczeniem, jak gdyby pozostawali pod jakimś terrorem, że skoro się mówi słowa Wyspiańskiego, to trzeba to czynić z wielkim smutkiem i uszanowaniem. Byli to ludzie zasugerowani wielkością Wyspiańskiego, przyjmujący ją na wiarę, ale sami nie sugestywni. Ludzie, którzy sami się może upajają, ale nie potrafią drugich upoić. Jest w tym sposobie wygłaszania jakaś obłuda, która się po cichu daje coraz bardziej we znaki. (A równocześnie w Teatrze Narodowym grano *Żeglarza* Szaniawskiego, dramat obłudy).

Padaly wciąż te górne słowa, w których się kochał Wyspiański: Los, śmierć, dusza, zwycięstwo i witezie, wymawiane podniesionym głosem, ale nikt się nimi nie przejmował. Teatr sam przez się, przez swój mechanizm, jest krytyką takiej przesady.

Również stosowane w polskich teatrach unisono chórów, to znaczy ich równoczesne i zgodne mówienie, nie wywierało wrażenia. O wiele głośniejsze to nie znaczy o wiele wyraźniej.

Kto miał tę nieszczęsną myśl, żeby aktorom poddać ten nieznośny patos, dobywany z głębi bebeczków? Czy nie można tego było zrobić inaczej? Czyżby ludzie *Achilleidy* nie mogli mówić jak zwykli ludzie, realistycznie, nawet z przesadą w uwydatnianiu uczuć i namiętności, a dopiero w pewnych momentach, na pewnych szczytach uderzać w patos? Przecież rysunki Wyspiańskiego do *Iliady* mogły tu być dobrą wska-

zówką: ich patos oparty jest na solidnej podstawie realistycznej, Achilles jest to Wojtek z Bronowic z pąsem nabijanym. Tetis to tęga baba. Kłębowisko muskułów a nie zaświatowa galareta.

Prawie jedyną oazą były epizody z Terzytesem, granym doskonale przez p. Zelwerowicza. Po ludzku deklamowali także p. Justian jako Odysseus i p. Krasnowiecki jako Parys. P. Strachocki jako Achilles pokazał tylko piękny, bohaterski głos, p. Nowakowski jako Hektor wyglądał sympatycznie. Zupełnie dobre były epizody odegrane przez p. Solarskiego (Rezosa) i p. Gromnicką (Pentezileę). Ale i w tym, co było dobre, przechylało się wszystko ku śpiewowi operowemu. Pani Solska jako Hippodamia pojęła swoją rolę nie-  
[410] właściwie; grała bohaterkę zamiast kokietki. Kierownictwo teatru powinno było skorzystać u uwag Sinki (czy też Wróblewskiego) co do tej roli.

Główną robotę w przygotowaniu *Achilleidy* zrobili malarze: Andrzej i Zbigniew Pronaszko. Nie tylko dekoracje, ale zapewne także i układ figur — bo były to figury, a nie postacie — na scenie był ich dziełem.

W ostatnim numerze „Wiadomości Literackich” znajdujemy artykuł p. Lecha Niemojewskiego *Pronaszowie jako krzewiciele prawdy scenicznej*. Znajdujemy tam teorię, która mniej więcej na to wychodzi, że ponieważ widz i tak przychodzi do teatru uprzedzony, więc naturalizm jest nie na miejscu — artysta ma w dekoracjach poddawać widzowi ton widowiska. Artysta jest zwykłym czytelnikiem, poddaje się biernie utworowi i wyraża swoje uczucia linią i kolorem.

Oczywiście jest tu mowa o malarzach. Ale właściwie to samo robili aktorzy. Byli czytelnikami, wyrażali swój zachwyt głosem i dlatego byli tylko zasugerowani, a nie sugestywni. Malarze mieli zadanie łatwiejsze.



Dekoracje były futurystyczne. Nie będąc kompetentnym, nie zabieram co do nich głosu, tylko referuję. Kształty wewnątrz domostw ludzkich, lasu, brzegu morskiego zastąpiono liniami przeważnie falistymi, o różnych kolorach. W środku zwykle jakieś nieregularne trójkąty. Horyzont nieba robi się przez ten układ linii przeważnie niskim, za to wydłużonym. Laikowi więcej do myślenia dają imitacje szczegółów wewnątrz sceny. Cechuje je wielkie uproszczenie. Ulubionym motywem inscenizatora są różnorakie wzniesienia w środku sceny. W sielankowej scenie między Rezosem a Pentezileą, która według tekstu ma się rozgrywać w wąwozie skalnym, na tle fioletowej dekoracji widzimy wysmukłe podium niby skałę, na której szczycie po dwóch stronach stoją oboje sojuszników Ilionu w przekomarzaniu się miłosnym. W scenie na brzegu morza, na środku w tyle, jest tylko kontur okrętu z deski, na której Odys kładzie się spać. W scenie walki Hektora z Patroklosem wozy obrócone są ku sobie tyłami, konie zastąpione są przez płaskie konie drewniane, jak duże jaworowskie zabawki, autentyczne są tylko długie i wyprężone lejce, idące od pysków koni do rąk woźniców. Zresztą imitacja, choćby futurystyczna, szczegółów bywa czasem zaniechana. Hektor przed spotkaniem z Achillesem pije ręką wodę, czerpiąc ją jakby ze ściany. W scenie samobójstwa Achillesa nie zajeżdża wóz, pojawia się tylko Pallada — plastyka tej sceny bardzo na tym cierpi. Ale widocznie inscenizator nie chciał samego faktu zajeżdżania, jako ruchowego; w scenie Hektora z Patroklosem wozy widzimy od razu po odsłonięciu kurtyny, ale jest to moment statyczny, wozy są nieruchome.

Ta dążność do statyki przeważa także w inscenizowaniu grup ludzkich. Ułożenie ich było zawsze symetryczne: rzecz główna rozgrywa się w środku, a po obu

skrzydłach stoją żołnierze, niewolnice, dworzanie itp. Dzięki tej symetryczności osiągnięto łatwo złudzenie, że występuje dużo wojska, i to właśnie takiego, jakim sobie wyobrażamy bohaterów spod Troi. Jeden chudeusz w drewnianym hełmie, z tekturowymi nagolennikami, z drewnianym mieczem wyglądałby komicznie, tak samo wyglądałaby ich ćma skłębiona np. w bitwie — ale ustawieni równolegle, przy czym włócznie kierunkiem swym jeszcze bardziej równoległość zaznaczają, wyglądają malowniczo i imponująco. W scenie pierwszej w te dwa rzędy wojowników, prawie nieruchome, wchodzi czasem życie pod wpływem tego, o czym rozmawiają główne osoby w środku. Pada np. słowo „Hektor” i po wojsku przebiega na chwilę drgnienie.

[412] Woła kapłan: „Niech was spali żar” — i wojska się o krok cofają, a potem zamierzają się na niego włóczniami. W tej scenie tak samo ustawione niewolnice na pewne słowa odwracają się i zakrywają sobie ze smutkiem oczy.

Po malarsku — lub nawet rzeźbiarsku — ugrupowana jest scena: Agamemnon między niewolnicami. W ramie rozwartego trójkąta (tympanon) w środku wódz, po obu stronach kobiety, w ten sposób ugrupowane, że ostatnie znajdują się już w kącie ostrym. Ale tylko w scenie Diomedesa z Odysem malarskie ugrupowanie staje się zarazem dramatyczne. Pyszna maska wpatzonego przed siebie głupca Diomedesa, nad nim Odys jak Mefisto. Pyszna jest również po malarsku maska Marsjasa, błazna w postrzępionym jakby kostiumie, niesamowite zjawisko.

Ogólnie chwalono scenę Achillesa z falami. Fale upostaciowane były przez kobiety w zielonych i niebieskich kostiumach, zstępowały po stopniach, deklamując śpiewnie, potem się cofały, a podczas cofania się ta sama melodia ponuro powtarzała się jakby pod ziemią.

Ale gdzie była woda? Nie było nawet lekkiego znaczenia. Trzeba dobrze znać utwór, aby wiedzieć, że to mają być fale, a nie jakieś rusalki, erynie itp.

Sceny bitwy w ostatnich obrazach znakomicie zaaranżowane w ten sposób, że krótki napad Greków na Trojańczyków natychmiast zastyga w obrazie: zwyciężeni pochyłili się w tył, nad nimi Grecy w postawie zwycięskiej, a i tu włącznie jakby przetkane przez obraz nadają mu wielkiego wdzięku malarskiego. Są to znakomite filmy, jakby wyjęte z *Końca Babilonu* Griffitha.

Całość: mówione i śpiewane obrazy. Obrazowość widowiska wynagradza poniekąd to, co mu nie dostaje pod względem dramatycznym. Niektóre sceny jako mówione obrazy są tak piękne i stoją na takiej wyżynie sztuki, że jeśli według recepty Schopenhauera dzieła sztuki należy oceniać tylko według szczytów, musi się przyznać, że zrobiono coś wyjątkowego.

Teatr Letni: *Gdybym chciała*,  
komedia w 3 aktach P. Géraldy'ego i R. Spitzera.  
Reżyseria J. Leszczyńskiego  
[przekład Stefana J. Godlewskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 14 XI 1925]

[414] Miła, lekka, zgrabna, piankowa — oto przymiotniki, które się zwykle wymienia, gdy się mówi o komediach francuskich. Ale jest odwrotna strona tego medalu: powierzchowność i płytkość.

Do tej komedii to się na szczęście nie odnosi, w odróżnieniu od bardzo wielu komedyjek nie ma ona prawie wcale dowcipu, ale za to humor, i to nie ciągnięty za włosy, lecz wynikający z sytuacji. A sytuacja jest nawet ważna. Piękna i chłodna (gatunek medyczny: frigidae) kobieta, która poszła za męża bez niebezpieczeństw erotycznych, widzi na przykładzie swej przyjaciółki, że są kobiety innego typu, które wzbudzają u mężczyzn nie tylko miłość, ale coś gorszego lub — lepszego: pożądanie, tak jest, ten grzeszny, poziomy pociąg, zwany pociągiem zmysłowym. Rada by więc przekonać się, czy i ona potrafiłaby obudzić taki afekt w mężczyznach, próbuje tego najniezręczniejszemu w świecie i naraża się na kilkakrotną kompromitację. Jest to królewna Lala z bajki Mickiewicza, ujęta w komedię. Biedna kobieta poznaje w końcu, że brak tego „pieprzyku” jest bankructwem kobiety. Ratuje ją tylko to, że

mąż, wpadłszy w zazdrość, nagle zapalał ku niej wielkim pożądaniem. Ale czy to naprawdę ratunek, czy mąż się liczy? Dla publiczności jednak już to wystarczy. Szczęście rodzinne zostało zapewnione, a i diabełkowi zapaliło się mały ogarek.

W głównej roli tragikomicznej męzatki wystąpiła pani Ćwiklińska i podobała się ogólnie publiczności i recenzentom. Moim zdaniem, przierzucanie się w rolę osoby chłodnej, a potem naśladowanie temperamentu jest zanadto skomplikowanym zadaniem dla tej artystki. Grała grubymi podkreśleniami. Łatwiejsze zadanie miała pani Gorczyńska, bo wystarczyło jej grać samą siebie. Męża grał p. Leszczyński, miał jak zwykle dużo zaraźliwego humoru; zdaje mi się, że w trzecim akcie zabrakło mu akcentów zmysłowości. Ale to jest sztuka, którą publiczność i tak w lot pojmuje. Dobre sylwetki dali pp. Roland i Wrącki.

Publiczność bawiła się wybornie i dawała nieraz wśród aktów oklaskami wyraz swemu zadowoleniu.

Teatr Narodowy: *Lampka oliwna*,  
tragedia w 3 aktach Emila Zegadłowicza,  
reżyseria Józefa Węgrzyna,  
dekoracje W. Drabika  
[premiera 4 XII 1925]

[416] W teatrze na Pradze wystawiono niedawno *Głaz graniczny* Zegadłowicza, teraz Teatr Narodowy wystawił jego *Lampkę oliwną*, dał się jednak pod tym względem już wyprzedzić teatrom poznańskiemu i krakowskiemu. Teatr Praski postąpił bohatersko, bo wybrał sztukę trudną i jeszcze wcale nie graną. Teatr Narodowy urządził się bardzo wygodnie, bo wziął sobie do grania sztukę już wypróbowaną, a przy tym już z natury łatwiejszą i przystępniejszą. Bo to trzeba od razu powiedzieć: *Lampki oliwnej* słucha się bardzo gładko, wszystko jest zrozumiałe, proste, jakby w drzewie z gruba ciosane. Oczywiście jest to prostota rozmyślna, jakby kubistyczna.

Rzecz dzieje się na wsi beskidzkiej w chałupie gospodarza zamożnego, który jest śmiertelnie chory. Niecierpliwie dzieci: Błażek, eks-żołnierz z wojny światowej, pijanica, i Hanka, mocna, jurna i zła dziewczyna, nie mogą się doczekać jego zgonu, poniewierają go, targują się z sobą o dziedzictwo. Stary pojękuje sobie w izbie sąsiedniej, słucha tych swarów, wybucha czasem przekleństwami. Hanka ma dwóch kawalerów:

jednego miękkiego, Jaśka, którego lubi i z którym czasem wychodzi gzić się na sianie, i drugiego Dominika, chłopca twardego, który przywiózł z Ameryki dolary i różne klejnoty podejrzanego pochodzenia. Dominik z Błażkiem popija, a Hankę olśniewa klejnotami. Hanka, mimo pociągu zmysłowego do Jaśka, rada by jednak wydać się za Dominika, bo ten jej imponuje, a ona potrzebuje chłopca, który ma silną rękę, który by kiedyś może został wójtem i otoczył ją całym splendorem wsiowym. A skąd ty masz te pierścienie? — pyta Hanka Dominika. Na to on: ty mnie o to nie pytaj, czy ja cię pytam o twoje schadzki? Rozumieją się oboje milcząco, pod hasłem siły i twardości wobec życia. Ale Hanka jest szczerza; pod wpływem świeżego przekleństwa ojca oświadcza Dominikowi, że stary długo nie pożyje, jej w tym głowa. Stary za życia orał nią, wyzyskiwał, niech ginie! [417]

I Hanka wykonywa groźbę — dusi starego. Choć potem naokoło widzi krew, nie budzi się w niej sumienie — owszem, ona cieszy się, że teraz wszystko już od niej zależy. Reakcja sumienia objawia się w niej tylko szczególnym podnieceniem, nadmiarem ekspansji, zaborczości. Tak przynajmniej rozumieć chyba należy przełomową scenę, która teraz następuje, a bez której nie byłoby katastrofy dramatycznej, tylko pozostałoby zwykłe ojcobójstwo. Scena ta jest taka: Wchodzi Jasiak, robi Hance wyrzuty o Dominika. Na to Hanka robi mu awanturę okropną, czemu on jest taki miękki; przyznaje mu się do ojcobójstwa, oczekuje, że on za to skopie ją podkutymi butami, ale Jasiak tylko zawodzi boleśnie; wówczas Hanka, wpadłszy w pasję, zabija i jego.

Teraz dopiero następuje w niej reakcja. Tylko tego Jaśka kochała. Ale zamiast płakać nad jego trupem, chce się z miłowanym połączyć w ogniu, jak

z ognia zaczęła się ich miłość. Podpala chałupę — i tu jeszcze jedna niecierpliwość: płomienie zbliżają się za słabo, za powoli, więc sama się w nie rzuca.

Dla dopełnienia treści trzeba wspomnieć, że od czasu do czasu w izbie pojawiają się czterej święci, wychodząc z obrazów pobożnych zawieszonych nad lampką oliwną. Jest to rodzaj chóru greckiego, ale mowa jest ich bardzo górna i wyspiańska trochę. Czekają, „aż wypełni się słowo, aż wypełni się życie i przystanie na szczycie”, później zapewniają, że „tak musiało się wszystko stać”. Są to prawdopodobnie potwierdzacze tragicznej ananki. Z chwilą wyniesienia ciała starego gospodarza z chaty wynoszą się z niej i te świątki; na obrazach pozostają już tylko zamazane [418] plamy (ładny i oryginalny motyw plastyczny).

Ta realistyczna sztuka byłaby tylko obskurną i nieciekawą awanturą rozgrywającą się wśród wiejskich bandytów i wołającą o pomstę do policji, gdyby nie to, że charakter Hanki nadaje jej jakieś wyższe życie. Komentarz samego autora do tej sztuki („Listy z Teatru”, wydawnictwo teatru krakowskiego im. Słowackiego, nr 5, rok 2) brzmi:

„Przesilność oparta na dobrze ziemskim — to fałsz! — po zabiciu kochania, anamnetyczne współspłonienie”.

Nie bardzo fałsz, tylko nie trzeba zabijać, bo ma się do czynienia z policją i z sumieniem. Idea autora byłaby trochę ascetyczna. W *Glazie granicznym* mamy jakby konsekwentny dalszy ciąg tej idei: tam Fela, duchowa siostra Hanki, również rozbija się i tłucze niesamowicie, ale nie wystarczają jej pospolicci złodzieje, chce ich podniecić do świętych buntów, a w końcu poświęca się dla kochanka.

I tu, i tam ma poeta przed sobą problem: w jakie łożysko skierować żywiołową siłę? I jak zapewne ma na myśli: siłę ludu.



Przekonanie o żywiołowej sile ludu wiejskiego pochodzi jeszcze z czasów romantycznych, kiedy po upadku rewolucji francuskich zbawczych sił kulturalnych wypatrywano nie w sobie, lecz gdziekolwiek, byleby bardzo daleko i bardzo głęboko, i bardzo tajemniczo. Kult ludu wystąpił razem z kultem egzotyzyzmu i zainteresowaniem do praktyk czarnoksiężkich. Pierwszym romantykiem był Faust, gdy porzucając medycynę i nauki przyrodnicze, oddał się magii. W Rosji kult ludowości przybrał rozmiary bałwochwalcze. Podobnie u nas — z pobudek głównie politycznych. I mimo ostrzeżeń pozytywizmu, że nie należy z ludem przesadzać, ten kult pozostał; nie przeszkadzała mu żadna prawda, nawet realistyczna lub naturalistyczna. Ba, co więcej, wyrobiła się taka metoda [419] myślenia, że im więcej w tej sferze widziano obskurantyzmu, brudu, złości, tym bardziej wierzone w jej posłannictwo. Co dziesięć lat powstaje u nas nowa koncepcja „prawdziwego chłopca”, tym razem już „naprawdę prawdziwego”, a jednak i ten chłop okazuje się stylizowanym.

Lecz po wojnie, jak zdewaluowała się mocno wiara w „demoniczność” kobiety, tak samo podupadła wiara w wyłączne posłannictwo ludu jako ludu, a nie jako ludzi. Nie jest to niezgodne z ideą demokratyczną — przeciwnie, jest to upadek ostatniej, zamaskowanej arystokracji.

Hanka Zegadłowicza jest tak samo sztuczną apoteozą, jak Jagusia z *Chłopów* Reymonta. Sam żywioł! Ale widzieliśmy takich egzemplarzy — w literaturze! — już bardzo dużo. Nie tylko wśród chłopów, lecz wśród różnego towarzystwa.

W gruncie rzeczy byłaby ta Hanka zagadką charakterologiczną, jak np. Lulu z *Ducha ziemi* Wedekinda lub jak jaka Carmen. Ale na to ma ona za mało

interesujących rysów charakterystycznych, tchnących prawdą życiową. Traktowanie tej postaci przez autora jest rozmyślnie przesadne, wybujałe; gdy budowę sztuki można nazwać kubistyczną, to tę jedną figurę można nazwać wytworem ekspresjonizmu lub jeszcze lepiej: maksymalizmu. Jest właśnie zaletą Zegadłowicza, że potrafi swoje ulubione postacie wyprowadzić z pospolitej prawdy i podciągać je w sferę, gdzie się zaczyna ich wyolbrzymienie.

Ale jak w *Glazie granicznym*, tak i tu mam do zarzucenia, że autor opędza tę ambicję bardzo małym kosztem. Jego skróty są równoznaczne ze skąpstwem treści, jego dramatyka jest brutalną drastyką, dynamika zdarzeń wywodzi się z samych mordów lub jest podrabiana.

[420] Mam tu na myśli zwłaszcza to, że Hanki autor nie przedstawia, lecz narzuca, nie rysuje, lecz zapewnia, że jest taką a taką. Lub raczej ona to sama robi sobie wciąż reklamę, jest w niej jakaś jakby megalomania, wyrażająca się pewnymi szablonami literackimi. Powiada Jaśkowi: „Ty nie znasz woli, jaka mi rozsadza piersi”. „Ja jestem jak jałowcowy krzak, który pasterze podpalili”. „We mnie jest jakiś ogień” — lub do Dominika: „Tyś jest twardy jak ja”.

Oczywiście, nie trzeba tu stosować sprawdzianu psychologicznego. Nie jest tu zamierzony rys megalomanii, tylko po prostu autor ułatwia sobie robotę kształtowniczą, każe Hance mówić o sobie samej pewne abstrakcyjne formułki, aby widz się nie pomylił i od razu wiedział, kogo ma przed sobą. To robi ekspresjonizm rozmyślnie, ale u Zegadłowicza jest to prymitywizmem — tym razem mimowolnym.

Wiąże się to z „literackością” całego dialogu. Bo mimo chłopskiej gwary ten dialog posługuje się tanimi floskułami literackimi. „Stoję i w oczach mam skry”.

Robił to i Wyspiański, ale okupywał innymi zaletami. Po zabiciu ojca krwawe zwidzenia Hanki przypominają od razu dziesiąte już wzory po lady Makbet: „Ręce krwawe — tylko ten krzyk jęczy w uszach”.

Jest dość dziwne, że Zegadłowicz, siedząc na wsi, tak mało zaobserwował życia chłopskiego lub że tak dużo przyniósł z sobą z miasta balastu literackiego. Balastu, lecz nie wyrafinowania.

Dzielić ludzi na twardych i miękkich — to trochę za mało. I chociaż poeta nie jest zobowiązany znać się na ludziach, to jednak musi opierać swe dzieła na jakiejś pełni i jakimś skomplikowaniu — inaczej mimo skrótów i tym podobnych modnych sztuczek technicznych u publiczności — do czasu — będzie wywoływał tylko protekcjonalne zainteresowanie.

W przeprowadzeniu przesilenia 3 aktu *Lampki* oraz w założeniach *Alcesty* Zegadłowicz pokazał, że już wyszedł poza ten okres twórczości, w którym się tylko stwierdza talent, i chce być osądzany bez protekcji, nawet w okresie współczesnego upadku dramatycznej produkcji rodzimej.

Rolę Hanki grała bardzo pięknie i mocno p. Pan-cewiczowa. Zdaje mi się, że zabrakło jej skulminowania tej siły w akcie 3, że nie dość uwydatniło się obłąkańcze podniecenie — ale co do tego powinien był artystkę pouczyć reżyser lub autor. Jubilat p. Antoni Bednarczyk grał szlachetnie rolę ojca; jego twarz umęczona, okolona twarzami świętków, była niesamowitym zjawiskiem. P. Węgrzyn jako Jasiek i p. Jaracz jako Błażek dali mistrzowskie kreacje. Więcej uderzał p. Jaracz, bo miał do grania rolę wyraźniej charakterystyczną. P. Myszkievicz jako Dominik był olbrzymem z Ameryki — groźny w milczeniu, a jeszcze groźniejszy w słowach. Razem biorąc — znakomite przedstawienie.

Teatr Mały: *Mój ojciec miał słuszość*,  
komedia w 3 aktach Saszy Guitry'ego,  
przekład W. Perzyńskiego  
[reżyseria Zygmunta Nowakowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 2 I 1926]

[422] Był znakomity aktor francuski Lucjan Guitry i miał syna Saszę, również aktora. Kochali się bardzo i po zgonie ojca syn pisze komedyjki na temat wspólnej przyjaźni. Dość zręczne i dość skandaliczne. Fabrykat, który bardzo imponuje niektórym naszym pisarzom i uchodzi za wykwit paryskiej kultury rozkosznego zepsucia. Widziałem taką sztuczkę Saszy przed paru laty. Monter czy tapicer pracuje w pokoju jakiejś utrzymanki i zostaje jej kochankiem; podstarzały właściciel tej niewiasty, zamiast robić awantury, jest bardzo zadowolony, że swoje „uczucia” tak dobrze ulokowała, i wprowadza się do „obojga młodych”, aby się „ogrzewać przy ich szczęściu”. (W języku freudystów nazywa się to homoseksualizm poprzez kobiety).

Ta nowa komedyjka, którą wystawił Teatr Mały, jest trochę roztrzęsiona, ale ma dwie kapitalne sceny: jedną, w której 70-letni papa wyklada swojemu synowi zasady kultury sybarytyzmu w takich aforyzmach, jak: „życie jest piękne, tylko nie potrzeba go sobie utrudniać”, „biorę smoking co wieczór, aby mieć pretekst do zmieniania bielizny”, „trzeba być delikatnym i nie

przewlekać choroby, na którą się ma umrzeć”, „kobieta jest rozkosznym bydlątkiem” — i drugą scenę, w której żona po dwudziestu latach chce wrócić do męża, lecz on nie daje się wziąć na plewy i paraliżuje jej pokusy równie zręcznie, jak stanowczo. Zresztą główną osnową tej sztuki jest tradycyjne przechodzenie owej epikurejskiej mądrości życiowej z ojca na syna, z syna na wnuka; co prawda, dziedziczy się ona tutaj bezboleśnie, bez dużych wstrząśnień moralnych. Syn w II akcie zaklina się, że brzydzi się kłamstwem; w III akcie odkrywa papa, że syn jednak trochę go ołgał, i papa jest tym zachwycony: surowość zasad nie zakorzeni się w domu Bellangerów!

Główną pikanterią, ale już czysto reżyserską, jest, że — zapewne dla uwydatnienia „myśli (?) przewodniej” — dziadka z aktu I i ojca z aktów dalszych gra ten sam aktor, p. Stanisławski; zaś syna z aktu I i wnuka z aktów dalszych znowu ten sam aktor, p. Warnecki, tak że tę samą osobę średniego p. Bellangera gra aż dwóch aktorów. Wkracza to już trochę w zakres kina. P. Stanisławski gra z wdziękiem role filozofujących podstaruszków, ma na nie monopol od czasu wystawienia *Gry Pirandella* w tym samym teatrze. Pani Siennicka grała żonę wracającą pod dach męża w II akcie — jaskrawa kokieteria i węzowe ruchy były na szczęście w myśl tej roli. P. Warnecki jako syn i wnuk był w miarę miłym i w miarę poważnym; tragiczną scenę rozmowy przez telefon z uciekającą żoną odegrał z uczuciem a dyskretnie, tak jak przystało, aby nie psuć komediowego stylu całości. Inne role wypadły dostatecznie.

Ta sztuczka na początek karnawału wszystkim żądnym zabawy daje z góry rozgrzeszenie i ostrzega ich: używajcie życia, bo życie jest piękne! Ten refren kilka razy powtarza p. Stanisławski. Tak jest, życie jest

piękne, gdy się ma jedną wilę dla siebie, a drugą dla syna; gdy żonie, która uciekła i wraca, nie trzeba dawać utrzymania, bo ona sama ma skądś jakieś dochody; gdy i tato, i synalek mają dosyć pieniędzy na to, aby jakieś ubogie modystki czy szwaczki robić „rozkoszonymi bydłatkami”, to jest swoimi utrzymankami. Śmieszne jest tylko, jeżeli p. Sasza Guitry zaczyna czasem przybierać pozy filozofa epikurejskiego — a wielu francuskich pisarzy choruje na tę pretensję. Gmaszek filozofii, na którego szczycie powiewa sztandar z majteczek damskich (oczywiście jedwabnych). To jest śmieszne, ale gorszyć się tym nie ma powodu. Socjalizm nie jest wcale ascetyzmem, choć może czasem do swego zrealizowania wymaga ascetyzmu — jak w ogóle każdy ideał — ale sam nie jest ascetyzmem, przeciwnie, dąży do tego, aby było jak najmniej ascetów — przymusowych! Dlatego daj nam Boże dobrą walutę, dużo pieniędzy, a potem piękne życie — czego sobie i swoim łaskawym czytelnikom na ten nowy rok życzy recenzent.

Teatr Odrodzony na Pradze: *Królowa Jadwiga*,  
dramat w 5 aktach Felicjana Faleńskiego  
[reżyseria Jadwigi Turowicz,  
premiera 8 I 1926]

Dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Faleńskiego, poe- [425]  
ty, który zmarł prawie nie znany, Teatr Praski wystawił  
jego, również zupełnie nie znaną, tragedię historyczną  
o królowej Jadwidze. Musi się uznać i pochwalić tę dobrą  
wolę i pietyzm. Ale niestety przedstawienie pokazało, że  
ta tragedia umarła razem z autorem.

Treścią jej jest — polityka i miłość, ale więcej jest  
polityki niż miłości. Jadwiga zapewnia nas, że poświęca  
miłość dla dobra ojczyzny, ale z tego, co widzimy na  
scenie, pokazuje się, że jej to przychodzi bardzo łatwo,  
że jej miłość jest bardzo mała. Przy tym Wilhelm  
Rakuski jest taki niemiły i głupi brutal i tak szybko się  
kompromituje, że sprawa rozstrzyga się jeszcze przed  
ostatecznymi konkurami Jagiełły. Jagiełło nie pojawia  
się zresztą wcale (na ostatniej odsłonie nie byłem, ale  
zapewniano mnie, że Jagiełły już nie będzie) i w ten  
sposób konfliktowi miłości z polityką brakuje w dodat-  
ku jeszcze najważniejszego elementu: kontrastu między  
konkurentem starym a młodym.

Sztukę wystawiono porządnie, ale siły aktorskie są  
na tak trudne zadanie za słabe. Wystarczającą była p.  
Tatarkiewiczówna w roli tytułowej.

Teatr im. Bogusławskiego: *Pastorałka*, w 3 sprawach. Treść i muzykę podług źródeł ludowych ułożył Leon Schiller.

Ozdoby Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków [inscenizacja i reżyseria Leona Schillera, w muzyce udział Jana Maklakiewicza, premiera 9 I 1926]

[426] *Pastorałka*, grana swego czasu przez Redutę z ogromnym powodzeniem, święci teraz swoje wskrzeszenie na deskach Teatru im. Bogusławskiego. Czas świąteczny minął, lecz sztuka ta nie jest tylko okolicznościowa, tyle jest w niej artyzmu. Może kto kiedy przeprowadzi porównanie między *Pastorałkami* Schillera a *Betlejem* L. Rydla i zbada, ile jest własnej zasługi Schillera w zręcznym i pełnym zrozumienia i pietyzmu skombinowaniu i opracowaniu materiału kołęd i dawnych misteriów ludowych. Największe wrażenie wywierał akt I, w którym adoracja Najświętszej Rodziny skupia się i kulminuje jakby w jakichś najdelikatniejszych pianissimach. W drugim akcie przeważał wesoły, buńczuczny ton krakowianki, lecz pietyzm był jeszcze zachowany. W trzecim akcie p. Zelwerowicz jako Król Herod zbyt dokładnym naśladowaniem naiwności folkloru wniósł ton lekko parodystyczny; przypominała się grupa poczciwych rzemieślników ze *Snu nocy letniej* ze Spodkiem na czele. Czy to jest właściwe, nie śmiałybym przesądzać; w każdym razie tu jest kryzys, wierność dla folkloru, w akcie I wzruszająca i uszlachetniona,



w tym akcie III dla publiczności krytycznej miejskiej staje się jakby kabaretowym kawałem (piosenka Rentgena z refrenem: „cholero — aniele mój!”).

W każdym razie całość dowodzi, że galwanizowanie skarbów artystycznych, złożonych w folklorze, zdoła pod pewnymi warunkami zadowolić, a nawet wzruszyć i dzisiejszego widza.

Wszyscy aktorzy grali z niebywałym nawet na scenie Teatru Bogusławskiego przekonaniem, swobodą i werwą. Niektórzy śpiewali trochę lekliwie, ale grali i poruszali się wspaniale. Zwłaszcza wędrowniki po widowni sprawiały im widoczną satysfakcję, lecz były wykonane bez niepotrzebnych dodatkowych improwizacji, bez niepokojenia widzów. Trudno wymieniać cały afisz, wspomnieć tylko należy o rolach głównych według rangi biblijnej: Maria — p. Romanówna, archanioły — pp. Strachocki i Lisowski, Herod — p. Zelwerowicz, Józef — p. Wybrański, Ewa — p. Kunciewiczówna, Adam — p. Krasnowiecki (obciążony jeszcze dwoma innymi rolami), diabeł — p. Górski, śmierć — p. Życzkowska itd.

Muzyka cokolwiek za cicha.

Teatr Polski: *Król*,  
komedia w 4 aktach  
Flersa i Caillaveta [i Emmanuela Arène,  
przekład Adama Grzymały-Siedleckiego,  
reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 16 I 1926]

[428] Tę starą komedię wznowił Teatr Polski zapewne dlatego, że snobizm monarchistyczny w Polsce republikańskiej kwitnie tak samo, jak w przedwojennej Francji. Rzeczywiście, jest u nas dosyć bab żeńskiego i męskiego rodzaju, które przechodząc koło Wawelu, wzdychają, czemu tam nie ma króla. A poseł Ćwiakowski publicznie opowiada, że w *Wyzwoleniu* nauczył się monarchizmu. Jedni chcą króla, drudzy dyktatora. Mamy u siebie obfity materiał na komedię polityczną, ale gdy nam tej strawy potrzeba, musimy spożywać wyrób zagraniczny, i to już starszej daty. A może p. Szyfman przypomniał tę komedię dlatego, że w Teatrze Narodowym gra się *Politykę i miłość* Rączkowskiego, a więc warto z tej okazji pokazać, jak by się powinno pisać prawdziwe komedie polityczne.

Ale bliższe przyjrzenie się *Królowi* dzisiaj wykryć musi, że dno jego leży bardzo płytko. Pobija ta komedia nasze produkty tylko obfitością dowcipu. Za to humoru jest w niej niewiele, a satyra powierzchowna i demagogiczna. P. Boy-Żeleński utrzymuje, że autorzy są bezstronni i rozdają prawicy i lewicy jednakowe

ciągł. Co to, to nie; rzekoma bezstronność jest w gruncie rzeczy perfidią. Margrabia de Chamarande jest utracjuszem, ale utrzymuje się na wyżynie pewnej godności, gdy po drugiej stronie wprowadzili autorzy na scenę p. Bourdiera, wielorakiego głupca i snoba, który będąc fabrykantem konserw, zostaje posłem socjalistycznym, pali się do tego, aby gościć u siebie króla Serdanii, i gdy wreszcie król zawitał w jego progi, uważa to za „zwycięstwo proletariatu”. Autorzy mieli nawet duże ambicje, kreśląc tę karykaturę, gdyż sami w tekście sztuki porównują Bourdiera z Jourdainem ze sławnej sztuki Molierowskiej *Mieszczanin szlachcicem*.

Póki komediopisarze są tak słabymi obserwatorami, a tak namiętnymi plotkarzami, politycy mogą być [429] bezpieczni przed prawdziwą satyrą. Można nauczyć się wyrozumiałości dla sztuki p. Krzywoszewskiego, a nawet dla p. Rączkowskiego, gdy się widzi, że we Francji, ojczyźnie komedii politycznej, nie mają autorzy większych pretensji do siebie. Tylko kultura samego dowcipu stoi tam o wiele wyżej.

Wystawiono *Króla* z wielką starannością i pomysłowością. Rolę tytułową grał p. Maszyński, który niedawno wślawił się odegraniem pedantycznego narzeczonego w jednej z komedijek francuskich. Rola króla Serdanii jest jedyną rolą humorystyczną w *Królu*, polega na tym, że majestacik wciąż blamuje siebie, ale jeszcze więcej daje sposobności drugim do zblamowania się. Humor ułatwiony jest tym, że królik nie włada dobrze językiem kraju, w którym gości — ta sama okoliczność oczywiście utrudnia zadanie aktora. P. Maszyński pokonywał tę trudność znakomicie i jego król był nie tylko zabawny i sympatyczny, ale przy tym także niegłupi i wciąż dosyć imponujący, pomimo drażliwości sytuacji, w które się wciąż wikła.

Rolę Bourdiera grał p. Samborski, nadał jej rys zabiegliwości i skrzętności, przez co ożywił dosyć tę karykaturę. Inne role wypadły dobrze, grano w ogóle z dużą werwą. W scenach uwodzenia w II i III akcie rywalizowały z sobą panie Kamińska i Modzelewska, jedna pikantna, druga miła.

Pewien żal można mieć do p. Małkowskiego, że ucharakteryzował się na takiego koczkodana w roli ministra handlu, jedyne go człowieka w tej szajce ministerialnej, który ma odwagę powiedzieć: „Ależ to jest snobizm w czerwonych rękawiczkach!”

Zanotować jeszcze trzeba kapitalny koncept reżyserki: uroczysty hymn serdański, grany na powitanie króla, jest przeróbką melodii *Wlazł kotek na płotek*. (Przypomniała mi ten szczegół recenzja p. Boya-Żeleńskiego). Zresztą i całość była tak trochę: kotek na płotek.

Teatr im. Bogusławskiego: *Rewizor*,  
komedia w 5 aktach M.W. Gogola,  
przekład Wiktora Popławskiego  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 21 I 1926]

*Rewizor z Petersburga* tyle razy powtórzył się w życiu, [431]  
że utracił już swą wartość jako kawał, jako anegdota,  
którą niewątpliwie także niegdyś posiadał obok swych  
zalet jako wizerunku carskiego społeczeństwa rosyjs-  
kiego. Najślawniejszy był przykład „kapitana z Koepen-  
nick”, szewca, który wdziawszy mundur wojskowy,  
wyprowadził w pole wartę niemiecką i dzięki temu  
mógł okraść kasę. Ale już przy tym przykładzie uwyda-  
nia się różnica. Chlestakow z *Rewizora* nie narzuca się  
sam jako rewizor, z początku mu to nawet na myśl nie  
przychodzi, dopiero społeczeństwo małomiasteczkowe  
narzuca mu gwałtem tę rolę, prowokuje go. Chles-  
takow orientuje się w sytuacji właściwie dopiero w ak-  
cie IV, aż do tej pory nie udaje lub udaje nieudolnie;  
zdaje się, że dopiero za drugim razem umiałby już  
swoją rolę odegrać doskonale, srożyć się jako nie-  
ubłagany kontroler i brać łapówki od łapowników. Byli  
zapewne przedtem i później tacy, którzy sami narzucali  
się na rewizorów, kapitanów, carów, królów, profeso-  
rów itd. — nawet bogów, lecz przykład podany przez  
Gogola pozostaje przecieŜ najsubtelniejszy, bo choć

i tam, i tu demaskuje się dusza społeczeństwa, jednak natężenie niejako twórcze, wyobraźniowe tej duszy, jej obawa czy tęsknota do pewnego losu są u Gogoła intensywniejsze, wyraźniejsze — dzięki temu właśnie, że Chlestakow nie jest oszustem samozwańczym, lecz tylko sprowokowanym.

[432] Swoją drogą są w sztuce Gogoła różne niedociągnięcia i przeciągnięcia. Prócz tego owa prowokacja nie jest zrobiona dość prawdopodobnie. Żeby horodniczy, stary wyga, znawca stosunków lokalnych, mógł uwierzyć, że gość jedzący od 3 tygodni w hotelu na kredyt i nie zajmujący się niczym jest rewizorem z Petersburga, gdy po prostu zwykle wybadanie właściciela hotelu i służby byłoby go wnet pouczyło, z kim ma do czynienia — tutaj się imputuje dzisiejszemu widzowi i słuchaczowi trochę za dużo. Jest to sztuka w rodzaju molierowskich i fredrowskich, w której rezultat jest niejako z góry wiadomy i przez widzów uznany za niewątpliwy, to zaś, co by powinno być przesłanką, podane jest już tylko jako ilustracja. Łatwą grę ma aktor, który ma za sobą już od razu pewną wiarę przygotowaną w słuchaczu. Za czasów Gogoła i w ogóle przed wojną chciwie słuchano *Rewizora*, bo była to niejako zemsta dokonywana na rzeczywistości przez sztukę, sztuka zastępowała wówczas prokuratora. Ale widz dzisiejszy, jeżeli nie chce po prostu słuchać dawnymi uszami, musi się do tej sztuki na nowo ustosunkować.

A nowa oprawa, jaką Teatr im. Bogusławskiego daje starym sztukom, skłania do takich nowych rozmyślań o nich. Czy są one jeszcze aktualne, a jeżeli są, to w jaki sposób? Czy zdołano nadać *Rewizorowi* nowe życie?

Na ogół można powiedzieć, że wystawienie *Rewizora* było raczej epiczne niż dramatyczne. Już sama długość przedstawienia — cztery godziny — na to

wskazuje. Wszystkie zalety i wszystkie wady spółki Schiller-Zelwerowicz uwydatniły się i w reżyserii *Rewizora*. Rozbicie akcji na sceny i scenki, akcentowanie drobiazgów na peryferii, ogromna pomysłowość, ba, nawet genialność w aranżowaniu epizodów i stawianiu figur drugorzędnych — a przy tym niemożność uwydatnienia tego, co się nazywa idea, brak rozmachu dramatycznego, i nawet obojętność wobec tych zadań, które są co prawda najtrudniejsze. Do tego zresztą doprowadza nowoczesne pojęcie „teatralności”, ciągle wołanie o to, że teatr ma być teatrem, a nie tubą dla autora, że więc najważniejsze jest to, żeby aktor miał dużo do grania.

I rzeczywiście, Teatr im. Bogusławskiego na premierze *Rewizora* zajaśniał zespołem mistrzów, z każ- [433]  
dego wydobyto takie maximum jego talentu, że trzeba było po cichu i głośno przyznać: to jest jednak najciekawszy dziś teatr w Polsce. Sztuka Gogoła stała się tylko scenariuszem w rękach reżyserii i tych artystów, który wypełniono przeobficie scenami charakterystycznymi, tak że powstała sztuka nowa, podobna, którą by warto wydać drukiem, aby dać przykład, co można jednak jeszcze dopisać na marginesie Gogoła. Dla dramaturga współczesnego jest to zarazem pewne memento: to jest kryzys twórczy, reżyser i aktor wyjmują mu z dłoni pióro i wykończają sztukę po swojemu, a więc dramaturg musi sam opanować te nowe środki, jeżeli chce jeszcze w teatrze zachować rząd dusz.

Chciałoby się scenę za sceną przytaczać te wszystkie pomysły reżyserii i artystów, ale brak na to miejsca i trzeba by prowadzić notatki. Więc tylko parę przykładów. W akcie I scena narady horodniczego z dygnitarzami miejscowymi przy stole: każdy inny, każdy charakterystyczny, jeden zapalczywy, drugi oschły, trzeci jowialny, czwarty śpiący — nikt z nich nie jest

tylko statystą, gra nawet, gdy siedzi i milczy, lub gdy dwaj z sobą rozmawiają po cichu na osobności, zaraz między nimi wytwarza się pewien odrębny stosunek mimiczny. Cudowne etudy realizmu życiowego. Rozpęd aktorski nadają przedstawieniu głównie Dobczyński i Bobczyński (pp. Górowski i Kurnakowicz), których kaprys czy przypadek reżyserski — czego właściwie być nie powinno — wyniósł na czoło sztuki. (To są te „akcenty na peryferii”, o których była poprzednio mowa). Działają oni już wizualnie jako dwójka, jednako odziana, jednako zachowująca się, bosko nerwowa, gadatliwa, wścibska i piskliwa. Są jakby jedną postacią we dwóch, choć sobie niby wciąż wzajemnie przeszkadzają. Ich opowiadanie — jeden przez drugiego [434] — w akcie I o pojawieniu się rewizora to arcydzieło sztuki reżyserskiej i aktorskiej.

W akcie II scena, w której się pierwszy raz spotykają horodniczy i rzekomy rewizor, ma znowu charakter kinowy, ale w najlepszym gatunku. Otwierają się drzwi do pokoju w hotelu: z jednej strony chowa się drżący Chlestakow, z drugiej wszedł, równie drżący, horodniczy; na chwilę stoją niewidzialni dla siebie, lecz tworzą dla widza niby symboliczny obraz sztuki, potem wychylają głowy ku sobie powoli i nareszcie spotykają się ich oczy. W akcie III również nieco kinowa scena, gdy zataczającego się Chlestakowa podtrzymuje horodniczy, tego znów podpira kurator, za nim sędzia, potem pocztmistrz — i tak tworzy się komiczny łańcuch pijacki. Trzeba tu jeszcze zauważyć, że reżyserzy, robiąc studia realistyczne, nie gardzili jednak i groteską, i efektami cyrkowymi, np. gdy w akcie IV Chlestakow, klęcząc z córką horodniczego, wywraca się z nią w tył.

Równie pomysłowo zaaranżowana jest zbiorowa scena aktu V. Jak nieszablonowy jest ten tłum, dość



wspomnieć owe figury cisnące się przez okno lub jakąś panienkę z podwiązanymi zębami. Motyw reżyserski okna w ogóle zaczyna być bardzo używany — przypomina okna w sali wiecowej w *Polityce i miłości* Rączkowskiego. W *Rewizorze* trzy okna w mieszkaniu horodniczego wyzyskane są znakomicie: to przesuwają się pod nimi różne figury, z każdym oknem potęgując wrażenie; to znów wyglądają oknem osoby z wewnątrz sali, donosząc o tym, co się dzieje na ulicy. Są to wszystko ciekawe próby tzw. rozwiązywania przestrzeni scenicznej, które według Tairowa jest jednym z głównych zadań teatrologicznych.

Bardzo silny akcent daje scena ostatnia i tym razem akcent ten przypada na scenę główną: gdy na wiadomość o przybyciu prawdziwego rewizora wszyscy wpadają w konsternację, ruchy zastygają na chwilę w niemej zgrozie i nad takim żywym obrazem spuszcza się zasłona. [435]

Z „solistów” o bardzo wielu rozpisywać by się można szczegółowo: o naturalnym, swobodnym humorze p. Zelwerowicza w roli horodniczego, o Liapkinie p. Strachockiego — małomiasteczkowym jakobinie, o belferowatej fizjonomii p. Białkowskiego w roli inspektora szkół, o prowincjonalnym akcencie p. Romanówny w roli córki horodniczego, o pijackich gębach i wygiętych postaciach policjantów, o p. Krasnowieckim, komisarzu policji, którego w II akcie jeszcze bolało oko, a w V już przestało, o Sanszo Pansy rewizora, p. Orwidzie, jak mu zaglądał do talerza, itd.

Ale godzi się szerzej napisać o najtrudniejszej roli w sztuce, Chlestakowie, którą grał p. Justian. Trudna jest ona, bo przez autora nie dość określona, i trudna tym, że wszystko to, co mówi i robi Chlestakow, jest tak bardzo poniżej narosłych z biegiem czasu wyobrażeń o znaczeniu tej postaci. Czy jest to genialny

naciągacz, czy zwykły sobie karciarz i hulaka, który wpada do tego miasteczka jak do rajy? Kamiński grał go niegdyś jako jegomością tajemniczego i lakonicznego. P. Justian grał go bez gestu imponującego, jako typ z martwych dusz rosyjskich. Gra jego była obfita w odcienie i szczegóły. Stopniowanie pewności siebie w braniu łapówek i w rozzuchwalaniu się wyszło bardzo dobrze, tak samo scena z blagowaniem o znajomościach w Petersburgu. W akcie II obawa i tchórzliwość były za silne — horodniczy mógł się łatwo domyślić, że ma przed sobą człowieka zależnego. W ogóle — nie awanturnik, lecz bon vivant, który lubi dobrze zjeść, wypić i zagrać w karty. Fizjologia pijaka zanadto podkreślona w akcie III — za rzadkie wybuchy wyższości, nakazu, przerażające otoczenie. Powinna być jakaś konsekwencja w tych wybuchach, aby ów prestiż, jaki nagle zyskuje Chlestakow w oczach mieszczan, uzasadnić nie tylko serwilizmem duszy rosyjskiej, lecz także i nieco zaborczą naturą fałszywego rewizora. Scenę, w której mu przychodzi uświadomienie: a więc tu mnie biorą za kogoś wyższego! więc huzia na nich! — powinna była reżyseria w jakiś sposób wyodrębnić, uczynić z niej punkt kulminacyjny roli, a zarazem punkt graniczny: odtąd zaczyna się rozpasanie. Jeżeli się już całą sztukę uwypukla i poprawia, to powinno to być dotyczyć przede wszystkim tej roli. Ale na ogół ta kreacja była tak samo znakomita, silna i przemyślana jak inne, tylko do tej roli ma się skomplikowane pretensje.

Publiczność zebrała się nader licznie i z wielkim zajęciem śledziła to niezwykle przedstawienie.

Teatr Narodowy: *Faust*,  
tragedia J. W. Goethego,  
przekład E. Zegadłowicza,  
z muzyką L. Różyckiego  
[reżyseria Kazimierza Kamińskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
grupy plastyczne układu Edwarda Kuryłły,  
premiera 27 I 1926]

Szkoda, że dyrekcja Teatru Narodowego, zanim pod- [437]  
jęła się tak ryzykownego zadania, jak wystawienie  
*Fausta* Goethego, nie zasięgnęła wpieryw opinii dzien-  
nikarzy i literatów co do szans i co do wartości takiego  
przedsięwzięcia w terażniejszych warunkach. Co praw-  
da, na próżno by było dziś dowodzić, że *Faust* wcale się  
nie nadaje na scenę i że powinien należeć do rezer-  
watów wyobraźni nietykalnych przez teatr ani  
przez kino — tak jak są rezerwaty przyrody, parki  
narodowe, na których nie wolno polować ani zakładać  
urządzeń eksploatacyjnych. Na próżno, bo wszakże  
dzisiaj reżyserzy teatralni wprost wariują za sztukami  
niescenicznymi, oczywiście tylko firm bardzo uzna-  
nych i bardzo starych, i niebawem będą dawali auto-  
rom takie odpowiedzi: sztuki pańskiej nie wystawimy,  
jest zanadto sceniczna. Ale jeżeli jeszcze można ze  
słabym i sztucznym powodzeniem próbować wystawia-  
nia takich dzieł, jak *Irydion*, *Nie-Boska komedia*, *Róża*,  
ponieważ są to rzeczy polskie, *Fausta* trzeba było  
zostawić Niemcom. W Niemczech każdy jako tako  
wykształcony zna przynajmniej część pierwszą *Fausta*

tak dokładnie, jak my *Pana Tadeusza*, nie potrzebuje, żeby go dopiero powoli aktorzy wprowadzali w przebieg i sens tej tragedii, umie na pamięć główne aforyzmy; cieszy się, gdy w tekście zbliża się które miejsce sławne, szczególnie mądre i ulubione; ma też specjalną satysfakcję w tym, że może skontrolować, jak aktor wygłasza ten lub ów ustęp, i już mu sam w myśli podpowiada; cieszy się, gdy się aktorowi uda, ale też cokolwiek dumny jest, gdy musi stwierdzić, że niestety aktor nie dosięgnął ideału, który w duszy wyrobił sobie on, słuchacz, cichy wielbiciel i znawca „swojego *Fausta*”, tej książki, którą razem z Pismem św. — co za kontrast! — każdy robotnik niemiecki ma w swojej biblioteczce, książkę, którą żołnierze niemieccy podczas wojny światowej brali do tornistrów i czytali w okopach. Ale słuchacze Polacy nie mają tych dodatkowych — a przy *Fauście* głównych — przyjemności płynących z porównywania. Dla nich *Faust* jest prawie obcy — gorzej niż obcy, bo znają go już w tym skrócie mimo woli parodystycznym, w jakim go skomponował Gounod jako operę. Traf chce, że właśnie grają tę operę w Teatrze Wielkim, i widzom może się nasunąć refleksja: wolę już operę śpiewaną niż gadaninę! — bo najlepsze nawet wystawienie *Fausta* Goethowskiego pod względem chwilowego efektu zaledwie mierzyć się może z operą Gounoda i największy komplement, jaki powiedzieć można o grze Leszczyńskiego w roli Mefista, jest ten, że dorównywał Mefistom z Wielkiego Teatru, nosił szaty szatańskie tak samo pięknie i że byłoby najlepiej, żeby w odpowiednich momentach zamiast tekstu Goethego zaśpiewał *Cielca złotego* i *O Kasieńko, skarby moje* (swoją drogą, jak *Faust* mógł pozwolić na śpiewanie takich impertynencji pod oknem swojej kochanki!).

Praktyczne skreślenia oraz scena obrotowa umożliwiły skrócenie sztuki takie, że trwała niecałe 4 godzi-

ny i szła składnie i gładko; dekoracje Drabika niektóre były bardzo piękne i tym razem nie tak wysuwające się na pierwszy plan, jak zwykle; o muzyce L. Różyckiego, która miała w sobie wiele żywiołu demonicznego, napisze chyba obszerniej nasz sprawozdawca muzyczny.

Najgorszą stroną przedstawienia był przekład E. Zegadłowicza, zły i co gorsza, dokonany bez pietyzmu dla tekstu Goethego. Żeby pozwalać sobie na takie dowolności, jak przełożenie słów końcowych: „Sie ist gerettet!” na „Sercem zbawiona!” — to jest już bezceremonialność i śmiałość nadzwyczajna. Jakim „sercem”, po co „sercem”? Czy to jest komentowanie, czy poprawianie Goethego? Swoją wszechmiłość powinien p. Zegadłowicz zachować dla swoich dramatów, [439] których rytm posuwisty, przytupujący, jednostajny wciąż słycać także w tym przekładzie. Zegadłowicz nie umie w polskim języku poetyckim posługiwać się zdaniami pobocznymi i ze wszystkiego robi tylko zdania główne i współrzędne, mocno odrąbane jedno od drugiego — przy tym pełne waty tautologicznej, jak np., że szatan z aniołem wie dzie „straszny bój, walkę srogą”. Albo np. lakoniczne słowa Mefistofelesa: „Doch wählt mir eine Fakultät!” — tłumaczy Zegadłowicz rozwlekle: „Lecz powiedz mi za świeżej pamięci, Jaki fakultet ciągnie cię i nęci?” To już partactwo. Żeby zaś słowa podane w oryginale po łacinie: „Eritis sicut Deus scientes bonum et malum” — bo to jest przypomnienie Biblii — tłumaczyć na polskie, to już nie tylko śmiałość, lecz niezrozumienie charakteru tekstu. Precyzji brak Zegadłowiczowi zupełnie; ani jednego ze sławnych miejsc *Fausta* nie udało mu się przetłumaczyć w sposób zwarty i jędrny, wszędzie rozchłapanie i ułatwianie sobie roboty. Nie zwycięża trudności, tylko je omija. Zapewne wydawało się

p. Zegadłowiczowi, że takie właśnie jest tłumaczenie „kongenialne”, twórcze, że on musi pokazać swoją indywidualność, zzegadłowiczować Goethego. Chciał zapewne iść wzorem Mickiewicza, Słowackiego. Ale dziś wymagania do przekładów znanych arcydzieł są zupełnie inne, surowsze, nie wolno gubić nic z wdzięków oryginału — niech geniusz tłumacza-poety pokaże się w kornym poświęceniu się, a nie w gwałceniu, niech się język gniewa i łamie, i w przystosowywaniu się zdobywa nowe obszary.

Jednego zwłaszcza grzechu nie można darować Zegadłowiczowi: zupełnego zlekceważenia wspaniałej odpowiedzi Fausta na zapytanie Małgosi: Czy wierzysz w Boga? Prawdopodobnie ten pozbawiony zapału [440] przekład zawinił, że p. Węgrzyn tak nieinteligentnie zagrał to miejsce: zamiast zaśpiewać hymn panteistyczny, upajać się rodzeniem się coraz to nowych formuł dla myśli — on perswadował Małgosi, gestykulował ręką i wyluskiwał zdania tak, jakby naprawdę szło o jej przekonanie lub pouczenie. Najmylniej! W ogóle p. Węgrzyn nie nadaje się do tej roli — chyba tylko tym, że ma nadzwyczaj piękny głos i wyraźną dykcję. Nie można jednak kwestii Fausta cedzić, zdań rozrąbywać, robiąc pauzy między jednym słówkiem a drugim. Tragizmu mędrca brak mu zupełnie i trudno ten tragizm zastąpić cierpiącym głosem.

P. Węgrzyn chciał grać mędrca, ale wyobraził go sobie tak, jak go sobie zbyt często ludzie w Polsce wyobrażają: że to jest nudziarz, pedant, mól książkowy, znudzony życiem, że mówi oschle, z wyrachowaniem, jakby odważał słowa na tych wagach, które ma w swojej pracowni alchemicznej, że nigdy się nie zapala itd. — i takim też grał p. Węgrzyn Fausta w I akcie. Wyobrażenie mylne i co do myślicielstwa w ogóle, i co do Fausta. Faust nie jest kapiejącym starcem i jego przełom nie jest przełomem wieku bez myśli.

P. Leszczyński jako Mefisto odpowiedział zadaniu, które jest co prawda o wiele łatwiejsze. Demoniczność nie leży w jego naturze, za to miał ów humor wyższości, którym Goethe obdarzył swego diabła.

P. Niedzielska była, jak zwykle, miłą przepióreczką, brakło jej „das Ewig-Weibliche”. Była tylko indywidualnością, nie typem. Rola również za trudna, zbyt odpowiedzialna. Scena przy kołowrotku — ciche kochanie, ale przecież Małgosia ma w sobie także zaborczość kobiecą (słowa o pocałunkach); scena modlitwy przed Matką Boską najlepiej wypadła, ale sposób jej deklamowania jest w ogóle za prymitywny, wymawiać słowa z uczuciem — to nie wystarczy.

Teatr Letni: *Cherubin z piekła*,  
sztuka w 3 aktach Juliusza Germana.  
Reżyser: L. Solski,  
dekoracje Drabika i Kozłowskiego  
[premiera 30 I 1926]

[442] W kinie Apollo można widzieć Chaplina, jak ze starego buta robi połędwicę z sosem. Mniej więcej to samo robi Teatr im. Bogusławskiego z *Rewizorem*, a Teatr Narodowy z *Faustem*. W Polskim i Małym podają francuskie bombonierki z dowcipami. Za to w Letnim można zobaczyć sztukę polską, i to nie na poziomie *Polityki i miłości* Rączkowskiego, lecz naprawdę interesującą, taką, nad którą zastanowić się warto. Brak jej dużo do ideału, jednak jest w niej życie, nie tylko sceniczne, lecz i poetyckie, o coś chodzi, coś się przygotowuje w nadzwyczajny sposób — autor coś szczególnie obiecuje, a choć nie dotrzymuje, to jednak — przecież obiecuje; dziwnie jest tu pomieszana oryginalność z trywialnością, nowy rzut ze starymi, zwietrzałymi sposobami; słuchacz wychodzi wprawdzie zawiedziony, lecz nie znużony, bo aż do końca trwa napięcie. Dla recenzenta dość trudny orzech do zgryzienia, jeżeli nie chce sądzić ryczałtem i arbitralnie, lecz oddać także słuszność temu, czemu się to należy.

Akt I: spelunka apaszowska, szynkarz — były artysta, apaszki — środowisko znane więcej z filmu niż



z życia. Przychodzi Roman, właśnie wypuszczony z więzienia za kradzież brylantów dla swej kochanki, Czarnej Perły — tej właśnie, która ma być owym cherubinem z piekła, lecz na razie jest jeszcze na dnie piekieł. Szatanem głównym jest apasz o przywisku Żelaznego; on to zagarnął sobie Czarną Perłę pod nieobecność Romana. Oczywiście, z miejsca powstaje konflikt między Romanem a Żelaznym o Perłę; ona sama rozstrzyga go tak, że Romanowi w zamian za kradzież brylantów należy się jedna noc, Żelazny, chcąc nie chcąc, musi przyznać rację takiemu poczuciu sprawiedliwości, ale Roman wspaniałomyślnie odrzuca ofiarę Perły. Wszystko to są efekty drastyczne, lecz silne i dobrze teatralne, niespodzianka po niespodziance. Ale wciąż nie wiadomo, co ma z tego jeszcze [443] wyniknąć.

Tymczasem zwracają uwagę właściwości dialogu: niby jest on realistyczny, zachowuje gwarę środowiska, ale coraz więcej odzywają się w nim sposoby mówienia wyższego, akcenty uświadomienia, poetyckie bilansowanie danej sytuacji psychicznej — niezwykle jak na to środowisko. „Jestem człowiek lichy” — „Nie chcę, żeby się we mnie zbudziło to coś tutaj” — Roman: „nie wiem, kto ty jest”, Perła: „czy ty myślisz, że ja wiem! Powiedziałaś, że kryją się w tobie dziwne rzeczy — czy tylko w tobie?” Szczególnie Perła inscenizuje się jako osóbką zagadkowa: „cóż z tego, że jedni widzą w moich oczach diabła, drudzy anioła? to nie ja!” Do Romana mówi: „teraz to mi cię żal, ale w tym żalu jest radość, żeś za mnie cierpiał”. Marzy o kraju nieznanym, o życiu innym — w ogóle słowo „Nieznane” powtarza się często. Otóż wszystkie tego rodzaju środki stylowe wydają się dziś przestarzałe. Autor, wyliczając osoby na afiszu, dodaje: „osoby tej sztuki o dziwnym panu i dziwnej grzesznicy”. Coś, gdzieś, nieznanie,

dziwne, a oprócz tego jeszcze dość często: dusza, w mojej duszy dzieje się to a to — to są środki ulubione przed laty 15 z górą. Ażeby ich na nowo używać, trzeba je czymś wzmocnić, okazać na nowo ich legitymację. Dawniej rozumiały się same przez się, jak dziś inne wybryki mody literackiej. Nie będę się tu zajmował kwestią, czy istnieje, czy nie istnieje postęp w literaturze — w każdym razie jest to dodatnim objawem, że takie dźwięki, jak przed chwilą wyszczególnione, wydają się dziś wielu literatom puste, niewystarczające.

[444] Teraz główne coup pierwszego aktu: wchodzi do tej spelunki „Pan w płaszczu balowym” (tak jest nazwany na afiszu). Apasze chcą go obrabować, on wyjmując rewolwer, trzyma ich w szachu, ale wnet rzuca rewolwer na ziemię (czemu nie chowa do kieszeni? rzucać broń na ziemię to najgłupszy środek teatralny, który też dlatego przeszedł już do kina, tak samo jak przedzieranie niemilego listu) — bo jeszcze silniejsze wrażenie wywiera jego wzrok niesamowity. Apasze cofają się („co to jest, że ty masz taką siłę?”), Perła jak zahipnotyzowana przeczuwa w nieznanym swoje przeznaczenie, gościa z owego „kraju nieznanego”, który się jej błąka w myślach. Nieznajomy okazuje się takim gościem rzeczywiście, przedstawia się jako „szukający” i zabiera z sobą Perłę, Romana oraz jeszcze jedną parę apaszów.

Oto słowa nieznanego: „Każdy człowiek musi mieć coś takiego, co dla jego tęsknoty jest za wysokie”; do Perły mówi: „w tobie jest ukryty odblask bożego piękna, jest w tobie uśmiech z innego kraju”. A do wszystkich: „w każdym tkwi iskra wiary w ten kraj nieskończony, ja jestem ten, co tych iskier szuka”. Panie łaskawy, to są tak zw. piękne („tak zwane”, bo już faktycznie niepiękne) ogólniki, musisz pokazać, jak to będzie wyglądało w zastosowaniu. Na razie mamy

jedną rzecz konkretną: z oczu nieznajomego bije tak zw. silna wola i ona to pokonywa apaszów. Sztuczka nie lada, której sekret powinien by autor zdradzić polskiej policji.

Teraz niezbędna dygresja o roli tak zw. nieznajomego w nowoczesnych sztukach. W sztukach Przybyszewskiego jeszcze pojawiał się on tylko jako egzekutor losu; w nowych jest motorem przemian nagłych, po części nawet nieprawdopodobnych. Proszę pod tym względem pociągnąć paralełę między tą sztuką Germana a np. *Idiotą* Dostojewskiego, który również wyszukuje anioła w diablích niewiastach, ale działa raczej jak mnich czy ksiądz. Nieznajomy jest właśnie takim nowoczesnym księdzem; w sztuce Germana mówi się o nim, że był w Indiach — widocznie [445] przywiózł stamtąd jakieś sposoby bramińskie czy fakirskie, może się uczył u tych „mahatmów”, o których mądrości pisują teraz Przybyszewski i Grabiński. Niektórzy recenzenci utrzymują, że Nieznajomego pożyty sobie German od Jewreinowa (*To, co najważniejsze*), ale jest to podobieństwo dość zewnętrzne. Mamy tu do czynienia z pewnym stałym upodobaniem, które np. widzimy także w sztukach Szaniawskiego (*Ptak, Lotnik*), Nowakowskiego, u Zegadłowicza (*Głaz graniczny*, gdzie bohaterka chce ze zwykłych Cyganów zrobić jakichś wyższych cyganów życia < tam apasze — tu Cyganie > i głosi jako hasło „wielki hyr”) — tu również osią dramatu jest chęć nagłej zmiany losów ludzkich. Jeszcze dalszych analogii szukać by można: w sztukach fantastycznych Hasenclevera, w sztukach Kaisera (kasjer z *Od poranka do północy*) lub w ekspresjonistycznych nowelach Edschmida, gdzie w zwykłe życie ludzkie nagle wpadają fale egzotycznych strumieni.

P. German w ostatnich swoich powieściach uprawiał trochę okultyzm. Nie jestem okultystą i kpię sobie

z tych bzdur, którymi się dziś karmią Przybyszewski, Grabiński, Szpyrkówna — ale uważam, że okultyzm, choć w zasadzie jest czymś antykulturalnym, mógłby dla naszej literatury być czynnikiem zapładniającym pod względem nowej [formy]. I gdyby był autor w dalszych aktach pokazał jakieś szczególne przejścia, możliwe jeszcze w dzisiejszym świecie, gdyby wykonał jakiś nowy ornament życia albo stworzył choćby jakieś nowe rozczarowanie lub katastrofę, miałby stąd także sporo świeżych motywów dramatycznych i teatralnych. Tego jednak nie dokonał, bo zemścił się na nim stary i nudny idealizm prababek. W każdym razie zasługą jego jest, że od razu wdrapał się na punkt wysoki i oryginalny. Ale nawet i w dalszym prowadzeniu wątku są czasem motywy świeże — gdyby tylko nie ten obskurny komentarz idealistyczny autora!

[446]

W II akcie widzimy zaraz, jak ubogą jest pedagogiczna działalność Nieznajomego. Przyodział swoich apaszów w wykwintne suknie, gości ich w hotelu i — co robią? Czarna Perła przez trzy miesiące uszczęśliwia Romana, a bandyta Lampika oduczyl się kraść portfele pozostawione na stoliku. Tylko tyle! Doprawdy, mój *Dobrodziej złodziei* (komedia z roku 1906) był obfitszym. O jakichś np. ćwiczeniach woli lub innych eksperymentach amerykańskich nic nie słyhać. Skądże w nich ta przemiana? Panna Perła popełnia jeszcze ten gruby i okrutny nietakt, że oświadcza Romanowi, iż przez 3 miesiące tylko kłamała mu miłość (czy to nie za trudno? czy ciało kłamie?), a szło jej tylko o to, aby być przy Nieznajomym, którego kocha. Tymczasem on opuszcza ich, idzie szukać dalej, zaszczepiać tęsknotę do nieznanego, pouczać ludzi, że w każdym z nich kryje się „cudowna siła” — ach, czemuż ten Nieznajomy nie napisał sztuki p. Germana!

W III akcie znajdujemy naszych apaszów jako trupę wędrownych akrobatów, obozujących przed jakimś miastem. Są w usposobieniu sielankowym, podniosłym, zachowują się z jakimś humorem poetyckim, a chociaż te sceny dłużą się, jednak rzeczywiście jest w nich oryginalne ryzyko, autor chce pokazać jakiś nowy sposób bycia. Ale sam to psuje, wprowadzając groteskowy epizod z „panem w futrze”, i po prawdzie także publiczność nie jest nawykła do scen zbyt delikatnych, budzą się w niej uśmieszki. Dalszy ciąg fabuły jest następujący: pojawia się Żelazny, chce wziąć Perłę, ale ona, niespodziewanie dla siebie samej, pokonywa go wzrokiem, siłą woli — nóż wypada z ręki bandyty (znowu kawał kinowy). Perła czuje się teraz dziwnie wzmocnioną na duchu, siłą woli przyzywa do siebie [447] Nieznajomego — i o dziwo! On się zjawia i bierze ją w objęcia. Koniec.

Autor nie bał się cudów, ale ich wewnętrzne uzasadnienie jest słabe, a komentarz np. taki: „on odszedł, ale jest — mówi Perła — nareszcie mam swoją ukochaną tęsknotę. Odszedł, a ja bym ręce jego całowała za to, że istnieje, bo przez niego mam wiarę, uwolniłam się od samej siebie”. Ale dlaczego i skąd jej się wzięła ta wola? Nowość jest w tym, że autor odważył się na jakieś ziszczenie, ale albo nie podał drogi, albo podał drogę okultystyczną à la Wincenty Lutosławski; wzmacniaj swoją tęsknotę, wpatruj się w swój pępek, Czarna Perło, a będzie ci dany!

Ale pal diabli tęsknotę! Co może wiara lub tęsknota sama! Nie poruszy ani źdźbła słomy. Powiedzmy prosto z mostu i socjalistycznie: to jest oszwabka burżuazyjna, jak dawniej niebo. Taka sama oszwabka, jak np. uwielbianie drogi zamiast celu (co uprawia nie tylko Staff w *Skarbie*, ale i Brzozowski).

W ogóle tu już wkraczamy w ideologię współczesnej literatury polskiej. I dlaczegoż specjalnie p. German miałby pokutować za „ideały”, które dzielają z nim także ci, którzy sobie z jego sztuki podrywali.

Realizacja sztuki Germana na scenie wypadła bardzo dobrze — z wyjątkiem chyba początku aktu III, który był trochę hecowaty. Zawinił tu i autor, bo nie utrzymał tych scen na wyżynie *Kuglarza Najświętszej Panny* France’a. Najtrudniejszą rolę miał Nieznajomy (p. Różycki) — wygłaszał dobrze swoje tyrady, ale nie był dość imponujący jako człowiek woli. Perłą była p. Gorczyńska — dobra i jako apaszka, i jako cherubin w akcie ostatnim. Ta Pola Negri w dramacie udała się jej, szkoda, że autor nie dał jej więcej do grania prócz tęsknoty za tęsknotą. Ładna dekoracja jest w II akcie.

Publiczność po I akcie wywoływała autora i słuchała sztuki inteligentnie i przyzwoicie prócz p. Lechonia ze „Skamandra”, który nawykł uważać swoje zdanie za tak ważne, że musi je nawet wśród aktu objawiać ironicznymi brawami i głośnymi uwagami. To mi przypomina zachowanie się mojego byłego szefa redakcyjnego, p. Masłowskiego, na premierze *Wesela* we Lwowie: kręcił się wciąż na krześle, wydmuchiwał powietrze ustami, mówił: jakie to nudne! oglądając się wciąż, jakie to wrażenie wywrze na sąsiadach. Mało co wówczas z sali nie wyrzucono tego zarozumiałego arystokratę. Od p. Lechonia można by żądać jeżeli nie przyzwoitości, to przynajmniej solidarności zawodowej, aby nie terroryzować publiczności i recenzentów.

Teatr Mały: *Orzeł czy reszka*,  
komedia w 5 aktach Ludwika Verneuil,  
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego  
[reżyseria Zygmunta Nowakowskiego,  
premiera 28 I 1926]

Komedie francuskie zdają się czasem być sportem: kto [449]  
osiągnie rekord w nieprzyzwoitości, która jednak niko-  
go gorszyć nie będzie, owszem, wszyscy będą tylko  
ubawieni, a nawet zbudowani? Takim to japońskim  
akrobatą, który stawia piramidę cienką a wysoką, a na  
jej szczycie sam tańczy, jest Verneuil, autor 5-aktowej  
komedii. Nie nuży ona mimo 5 aktów, ale swoją drogą  
liczba ta nie stoi w proporcji do ważności rzeczy. Cała  
akcja jest po to, aby umożliwić karkołomny akt IV,  
w którym autor pokazuje kłopot uczciwej kobiety,  
usiłującej się po raz pierwszy — sprzedać.

Jest mianowicie uboga medyczka, która żyje od  
3 lat na wiarę z piosenkarzem kabaretowym; jak ona  
ubogim, bo choć ma papę milionera, jednak ten papa  
się go wyparł. Owóż poeta chce się — fikcyjnie  
— ożenić z panną wyznaczoną mu przez papę, aby  
w ten sposób wydostać od papy pół miliona; lecz  
równocześnie jego kochanka, przekonana, że to ona jest  
wszystkiemu winna, sama pędzi, by się również — po-  
święcić, to znaczy sprzedać się przypadkowemu wiel-  
bicielowi, oczywiście nie taniej niż za pół miliona.

I w akcie 4 wchodzi do wytwornie urządzonego przybytku rozkoszy starego lowelasa i tu zachowuje się jak najpoważniej. „Czy to przed tym pije się likier, czy po tym?” — pyta lokaja. — „Przed czym?” — „No, przed oddaniem się”. Stary Dominik pierwszy raz widzi taką czarującą osóbkę, która tak „cynicznie” objawia, że jej na niczym nie zależy, tylko na pieniądzach. „Byle to się już prędzej stało” — miła medyczka przerażona do głębi duszy swym przedsięwzięciem. To, co się służącemu wydaje cynicznym, jest tylko niezmierną naiwnością i niepraktycznościami. Odbywa się kapitalna scena z hrabią lowelasem. „No, bierze mnie pan”. „Ależ to nie tak się robi”. Hrabia, jak zwykle tacy amatorzy, choć kupuje kobietę, ale jako [450] wytrawny smakosz, chciałby mieć od niej także oznaki sympatii, jeżeli nie miłości. I to opóźnia bieg wypadków. Ale gdy ją chce pocałować, dostaje w twarz — biedaczka jednak nie może się przewyciężyć i poświęcić. Bierze go za puls i powiada: „Pan nawet nie wie, do jakiego stopnia ekscesy płciowe wpływają na organizm”. Mimo to wszystko kto wie, na czym by się to skończyło, gdyby nie traf, że owym hrabią jest właśnie ojciec jej kochanka; z jej napomknień poznaje on, z kim ma do czynienia, zostawia przyszłą synową nie tkniętą i tak wszystko dobrze się kończy: oboje kochankowie, tak wierni sobie w niewierności, mogą już ulegalizować swój związek przy pomocy pół miliona udobruchanego papy.

Mimo wielkiej zręczności autora komedia ta ostatecznie przecież pozostawia pewien niesmak; bo co by się było stało, gdyby to nie był sam tato i gdyby się ten tato nie był na sam czas dowiedział...

Rolę ojca grał sam niedawny Otello, p. Junosza-Stępowski. Wymaga ona bowiem nie tylko pewnego szyku, ale i odrobiny tragizmu, ponieważ dla



hrabiego ta ostatnia nieudała przygoda jest jednak klęską życiową: biedaczek musiał zabić w sobie starego rozpustnika. Studentkę grała p. Jarkowska z Łodzi, młoda artystka o pięknej powierzchowności, pełna temperamentu — czasem mówi za wybuchowo. Razem z p. Daczyńskim jako piosenkarzem zagrali zwłaszcza scenę miłosną z aktu 2 siarczyście, lecz bez obrazy boskiej i ludzkiej. No, takie sceny nasi artyści grają zawsze z głębokim przekonaniem.

Zabawne typki uboczne: dobrodusznego komornika, księcia perskiego, grożącego wciąż sztyletem, oraz prezydenta trybunału, przypisującego sobie geniusz detektywiczny, grali dobrze pp. Machalski, Hierowski, Bogusiński.

À propos przekładu jedna uwaga. Nie powinno się mówić: „Stawiam ci dwie alternatywy, albo... albo...” — ponieważ już w samym pojęciu „alternatywa” mieści się to „albo—albo”. A więc ma się mówić: „Stawiam ci alternatywę (jedną)”. Ale ten błąd popełnia prawie cała prasa warszawska.

Teatr Letni: *Jej chłopczyk*,  
krotochwila w 3 aktach R. Praxy,  
przekład G. Beylina  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
premiera 13 II 1926]

[452] Najlepszą, choć nie najefektowniejszą i nie dosyć uwy-  
pukloną komiką w tej farsie jest, że ci, co żartują sobie  
z bliźniego swego, sami zostają w końcu wykiwani.  
Kawał, który robią, obraca się powoli przeciw nim  
samym.

Jest sobie dobroduszny urzędniczyna, Crochard,  
którego gra p. Fertner — samo przytoczenie nazwiska  
tego aktora starczy za określenie charakteru. Temu  
Crochardowi jego koledzy biurowi wciąż urządzają  
złośliwe figle. Ponieważ marzy on o cudownym spad-  
ku, więc jeden z nich, trochę dziennikarz, zamieszcza  
w „Latarni” fałszywą sensacyjną wiadomość, że pe-  
wien miliarder, żywiący sympatię do urzędników izby  
obrachunkowej, zapisał cały swój majątek temu z nich,  
na którego los padnie, i los właśnie wypadł na Crochar-  
da. Jednak aby kawał się udał, trzeba, żeby Crochard  
przeczytał „Latarnię”; żartownisie zakupili aż 12 eg-  
zemplarzy i podsuwają gazetę Crochardowi, lecz jakoś  
się tak składa, że albo kto inny gazetę porywa, albo  
Crochard tak jest zmartwiony różnymi przykrościami,  
że nie chce mu się gazety czytać mimo ustawicz-

nych zachęt kolegów. Powstaje tedy ta znana i nie wyzyskana a subtelny komizm w sobie kryjąca sytuacja, że dowcip nie „chwytą” i żartownisie się zloszczą zamiast się bawić.

Ale to dopiero początek. Zamiast Crocharda wiadomość tę przeczytali inni, uwierzyli i teraz Crochard staje się przedmiotem zabiegów i umizgów ze strony różnych pomysłowiczów, ojców, kobiet, kobietek i kokot. Ujawnia się cielący popęd do tańca naokoło złotego cielca, bezmyślna wiara w miliardy, zbiorowa wola, żeby się ziściła legenda miliarderska, i gdyby nie zupełnie gruba robota tej sztuki, gdyby nie to, że i ta myśl jest tu uchwycona od strony banalnej, można by w *Źej chłopczyku* widzieć utwór „unanimistyczny”, taki, jakim np. był *Doktór Knock* Romainsa, ukazujący [453] zbiorowy pęd ludzki do czucia się pacjentami, ów pęd, który jest podstawą bytu lekarzy.

I rozpętany przez żartownisiów kawał tak skutkuje, że nawet gdy oni sami potem zaprzeczają wiadomości i odsłaniają mistyfikację, nikt im wierzyć nie chce. Taki komizm psychologiczny zawarty jest w tej sztuczce, ale tylko jako tło ogólne, jako nic, na którą są nanizane różne kawały farsowe lepsze i gorsze, nieprawdopodobieństwa wykombinowane, lecz dość zręcznie narzucone. Warto zaznaczyć, że autorzy francuscy do takich kawałów lubią czerpać materiał z aktualnego, jeszcze nie spreparowanego w literaturze życia, wypatrują w nim oryginalne zakątki komiczne. W I akcie sceny w biurze z urzędnikami, którzy zamiast roboty biurowej pilnie robią co innego: jeden szyje lalki, drugi kroplomierzem wylicza na konkurs, ile kropli mieści się w jednej szklance portweinu, a sam szef trudni się wynajdywaniem nowych perfum. W II akcie mamy oryginalną babę dozorczynię, która przyjawszy do siebie onego Crocharda na mieszkanie kątem, chciałaby

zeń zrobić swojego „chłopczyka”. W III akcie komisarz policji, który podczas godzin urzędowych gra w szachy z partnerem siedzącym w pobliskiej kawiarni, już to przez telefon, już też wybiegając na chwilę do kawiarni; czas, przez który partner się namyśla, pozostaje komisarzowi na urzędowanie. Są jeszcze i kinowe kawały, np. gonitwa dozorczyńi za swoim chłopczykiem na kolanach po podłodze biura policji.

Mimo tej pomysłowości farsa jako farsa jest tylko średnio zabawna; przyczyną tego jest może uczucie, że dzieje się pewna brutalność, a Crochard nigdy nie wyskakuje ze skóry. Prócz tego same kawały są zbyt różnorakie, coraz coś nowego się klei...

Sztukę grano uczciwie i z temperamentem — jak przystało na czas karnawałowy. Ten tylko jest feler, że wszystkie sztuki z Fertnerem stają się właściwie tą samą sztuką: Fertner w 3 aktach. Na taki rozrost p. Fertner ma indywidualność zbyt jednostronną i jest przy tym zepsuty powodzeniem. Kto był na *Napoleonie pod Waterloo*, ten niewiele nowego dozna na *Jej chłopczyku*.

Teatr Narodowy: *W cichym dworze*,  
dramat w 3 aktach  
Ludwika Hieronima Morstina  
[reżyseria Pawła Owerłły,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 19 II 1926]

Gdyby można było sumować składniki wrażenia literackiego — tak jak ich sumować nie można — to z uwagi na wielką mizериę dramaturgii polskiej trzeba by przyznać, że wrażenie wczorajszej premiery w Teatrze Narodowym było na ogół bardzo dodatnie. Sztuka jest napisana zręcznie i ładnie, z polotem i poetyckim, i etycznym, i patriotycznym. Gdy poprzednie dramaty L.H. Morstina, pisane jeszcze przed wojną, były trochę anemiczne, książkowe, w tej sztuce kojarzy się poczucie twardej i aktualnej rzeczywistości ze zdolnością poddawania tej rzeczywistości pod wyroki i zmiany pochodzące od wyższych instancji. Tylko że te wyższe instancje w sztuce p. Morstina nie dorastają do swego wzniosłego zadania.

W salonie we dworze toczy się inteligentna konwersacja wierszami. Wiersz ten nie razi i nie przeszkadza; nawet gdy mowa o podawaniu herbaty z cukrem, dzieje się to w wierszach. Oczywiście, można by to samo wyrazić zwykłą prozą — więc na cóż wiersz? Ma on tu jednak tę rację bytu, że w pewnych momentach, kiedy sprawy dojrzewają do patosu, przejście to dzięki wier-

szowi staje się dla autora łatwiejsze i płynniejsze. Nawiasem uwaga: trudno żądać od aktorów, żeby w wierszach tego typu wszędzie uwydatniali rym i rytm, czyli żeby wiersza nie zacierali; wystarczy, jeżeli on w pewnych momentach sam dźwięczeń zaczyna. Ta uwaga jest potrzebna, ponieważ nowoczesna teoria teatralności, żądając wszędzie jawności aparatu teatralnego, objęła tym postulatem także wiersz poetycki.

Otóż w salonie toczy się rozmowa inteligentna wierszem, mówi się i o sprawach gospodarskich, i o filozofii, odzywają się echa prądów współczesnych. Można przypuszczać, że jeżeli między takimi ludźmi będzie dramat, to rozegra się on w formach nowych, godnych ich poziomu towarzyskiego i intelektualnego. [456] (Te formy bowiem, które zwykle uważa się za „żywiolowe”, „pierwotne”, aż nadto często bywają tak prostackie i banalne). A na jakiś dramat się zanosi: pan dworuk Karol jest zakochany tylko w książkach i zaniedbuje żonę; pani Rena odczuwa żądzę wyższego czy bujniejszego życia, lecz musi się zadowalać surogatem: zdradą małżeńską, w której partnerem jej jest Andrzej, przyjaciel domu, zakochany w niej po uszy. Jest jeszcze siostra Karola, Zosia, egzaltowana poetka, osóbką, której również nie wystarcza sybarytyzm „wsi spokojnej, wsi wesołej”. Jest dla kompletu i sąsiad, szlagon starej daty, do pewnego stopnia kontrast Karola, oraz ksiądz, reprezentujący swoistą mądrość wioskową, opartą na autorytecie religijnym.

A więc ludzi jest dosyć, są też wśród nich pewne krzyżujące się z sobą interesy, poglądy, potencjalne konflikty: trzeba tylko czynnika motorycznego, który by te ukryte energie dramatyczne na jaw wydobył i w ruch wprowadził. Ten czynnik przychodzi z zewnątrz i jest nadprzyrodzony. Autor efektownie, choć niekie-

dy zbyt natrętnie („Coś dziwnego się dzieje w naturze”, „jest jakieś zadumanie”, „coś się przemilcza w tej chwili”), przygotowuje atmosferę dla tajemniczego zjawiska, a i ono samo ma oryginalną formę plastyczną: łażnika-żołnierza, jednego z tych, którzy po wojnie bolszewickiej włączyli się od dworu do dworu, wymuszając dla siebie ranami i opowieściami swoimi różne świadczenia. Wchodzi w szarym odzieniu żołnierskim, z wynędzniałą, szarą twarzą, zachowuje się i mówi dziwnie, nie wymienia swego nazwiska, niczego nie żąda, chce się tylko widzieć z dziedziczką.

A więc znowu — choć w innym gatunku — ów nieznajomy, który pojawia się w tylu dramatach polskich ostatnich lat kilku. Wylczyłem je w ostatniej recenzji, pisząc o *Cherubinie* Germana — sztuce, której [457] ideologia ma wiele pokrewieństwa ze sztuką Morstina.

Pani Rena w nieznajomym poznaje Janusza, przyjaciela swych lat dziecięcych, człowieka, który na nią wywarł był największe wrażenie. Coś między nimi było, co jego zmusiło do jakiejś ofiary, mianowicie do wstąpienia do wojska (sprawa ta nie dość jasno się przedstawia, bo cóż to za „ofiara”); ona dopiero po wyjściu za mąż uprzytomnia sobie, że tamtego kochała, że samej siebie nie znając, niepotrzebnie zraziła go do siebie — lecz czemuż tak łatwo uwierzył!

Więc ten Janusz, o którym mówiono jako rzecz pewną, że zginął, zjawia się niespodziewanie i przyprowadza o silniejsze bicie nie tylko serduszko pani Reny, ale i egzaltowanej Zosi, niepokoi Andrzeja, który słusznie obawia się, że wpływ nieznajomego na Renę będzie silniejszy od jego wpływu — tylko dziwna rzecz, filozof Karol nie przeczuwa i nie boi się niczego. Ale filozofowie w polskiej poezji zawsze bywają osłami; poeta polski lubi się znęcać nad filozofem.

W imię czego występuje Janusz? Jest to postać symboliczna, wciela ona w sobie krew i znój żołnierzy ginących w wojnie — ginących za co? Za spokój cichego dworku, powiada się u p. Morstina. Trochę za ciasne to, lecz można sobie pomyśleć, że to tylko przykład, że chodzi tu oczywiście o dobro całego społeczeństwa. Nieznany żołnierz, który krwią swoją umocnił fundamenty tego społeczeństwa, ma prawo domagać się, by ono tej krwi nie marnowało, by żyło cnotliwie i budowało ojczyznę.

[458] Więc zagadkowy Janusz, który jak się wnet pokazuje, jest upiorem poległego Janusza, przyszedł zapytać, czy Rena jest szczęśliwa, czy jego ofiara nie poszła na marne. Jest to bardzo taktowne ze strony autora, że nie wyposaża ducha wszechwiedzą, nie czyni też zeń jakiegoś mściciela, tylko istotę kręcącą się jeszcze gdzieś między ziemią a niebem, zanim podąży dalej. A gdy Rena się przed nim kruszy i wyznaje swą winę małżeńską, radzi jej, by dla naprawy pożycia rodzinnego, które powinno być święte, przyznała się mężowi.

Dramat jest już gotowy, skutkiem pojawienia się Janusza jest śmiertelne, zaświatowe tchnienie wojny, wzniecenie takiej atmosfery podniosłości, że np. egzaltowanej Zosi wydaje się, iż w takim otoczeniu, w takich warunkach sybarytycznych i małodusznych, jak dotychczas, nie może i nie powinna już żyć dalej. Ale i zetknięcie się Janusza z mężczyznami wywołuje pewne skutki. Andrzej chce go zdemaskować jako mistyfikatora, który udaje Janusza: gromadzi dowody i chce rzekomego oszusta przyprzeć do muru. Są to najdramatyczniejsze sceny sztuki, gdyż w ten sposób sam Andrzej mimo woli wywołuje apoteozę Janusza — odkrywa, kim on jest właściwie. Janusz oddala się, pozostawiając po sobie nie rozwiązana zagadkę, którą mężczyźni usiłują tłumaczyć teorią o zbiorowej su-



gestii, a z którą najsprytniej załatwia się ksiądz, mówiąc: módlmy się za umarłych.

Dramat Morstina dzieli ten los lepszych sztuk polskich nowoczesnych, że o wiele więcej obiecuje, niż ziszcza. Bo ostatecznie jaki jest bilans działalności ducha?

Egzaltowana Zosia zrazu chce się rzucić w tak zwany wir życia, oddać się pierwszemu lepszemu mężczyźnie, potem, ponieważ czuje się poróżnioną z całym światem, postanawia wstąpić do klasztoru, a kto wie, co jutro postanowi. Rena waha się, czy przyznać się mężowi, czy nie — ksiądz jej mówi, żeby nie, że lepiej po cichu pokutować (kwestię: wyznać czy nie wyznać, znamy z *Dzikiej kaczki* Ibsena). W końcu Rena się przyznaje; po krótkiej awanturze mąż widzi, [459] że i on był także winien, i następuje między nimi zgoda. A więc atmosfera jest niby oczyszczona, cichy dworek cichnie znowu, lecz czy warto było dla takiego efektu fatygować ducha na ziemię?

Tant de bruit pour une omelette! (Tyle hałasu o drobiazgi!). Duch powinien był pójść na tę komedijską francuską, w której pokazane było, jak to po wojnie „waluta kobieca” podupadła. Sądzę również, że *Niewinna grzesznica* Grubińskiego ma tę jedną niezaprzeczoną zaletę i zasługę, że podaje w znaczną wątpliwość tragizm różnych konfliktów erotycznych, jak np. zdrada małżeńska. W naszych oczach jest to trochę poniżej godności ducha, by w takich sprawach interweniował.

Ma się wrażenie, że wiele rzeczy zostało w tej sztuce nadpoczętych, lecz nie dokończonych. Właściwy punkt ciężkości powinien był raczej spoczywać na konflikcie z mężczyznami. Jest on trochę zaznaczony, gdy Andrzej mówi coś mniej więcej w tym sensie, że duch nie powinien się wtrącać w sprawy ziemskie.

Lecz czy duch nie mógł uderzyć jakoś w tych ludzi za ich sprawy i zachowanie się poza obrębem erotyki?

Wprowadzać ducha na scenę jest zawsze rzeczą ryzykowną, gdyż powstaje niebezpieczeństwo komizmu. Morstin potrafił utrzymać nastrój niesamowity i podniosły i duch jego ma nawet wysokie tradycje, bo wywodzi się z *Dziadów* Mickiewicza i trochę z *Wesela*. Ale niepotrzebnie psuje sobie autor ten nastrój wkładkami racjonalistycznymi i polemicznymi, gdy niejako gwałtem stara się przeprzeć także prawdopodobieństwo ducha. Zdaje się, jakby sekundował Przybyszewskiemu i Grabińskiemu — zwłaszcza „irracjonalizm” Grabińskiego stał się w dwóch ostatnich powieściach bardzo agresywny i posługuje się argumentami z gatunku właśnie zupełnie racjonalistycznego. Ale i to jest w zgodzie z tradycją polskiej poezji. Od czasu kiedy Mickiewicz zlekceważył „mędrca szkiełko i oko” i za główne narzędzie poznania świata podał „serce”, iluż to polskich poetów, no i w ogóle literatów, powtarzało tę ewangelię. Cieszono się z każdego „bankructwa nauki”. I u Morstina ten refren się powtarza, np. w perorze Zosi do Andrzeja: „Pan, z tym trzeźwym rozumem! Brak wam miłości i zapału. Pan nie ma serca, tylko rozum, mózg wyschnięty z ideału”. Oczywiście, są tu pomieszane dosyć perfidnie dwie rzeczy, bo rozum nie wyklucza zapału, a nadmiar serca wcale nie gwarantuje ideału.

Zresztą mężczyźni w dramacie Morstina wcale nie są kwintesencją rozumu. Z początku wydają się inteligentnymi, ale później autor tak gorąco bierze stronę ducha, że tamtych głuptasami czyni. Toteż słusznie powiedział autor *Balwierza zakochanego*, Kawecki, na tej premierze: „Niechby sobie Morstin swojego ducha sam napisał, lecz żebym ja napisał riposty!”

A co by się zawierało w takich ripostach?

Otóż najgorszą stroną i tego ducha, i samej sztuki jest — doping. Doping to znaczy niemal tyle, co duchowy szantaż, to znaczy, że wyzyskuje się jakiś ideał czy fakt szczytny, aby ludzi straszyć, gnębić, włożyć im z kaloszami do sumienia, terroryzować ich — i wszystko to czynić w formie brutalnej, nie uwzględniającej komplikacji życia. Doping jest niezmiernie formalistyczny i demagogiczny, opiera się na prawie pisanym, a przemilcza prawa niepisane, jest prostacki i ułatwia sobie robotę: albo — albo. W naszej literaturze jest doping bardzo rozpowszechniony: Wyspiański, Brzozowski, Feldman, Miller, Rostworowski. Jeżeli Warszawa zimno zachowała się wobec takich sztuk Rostworowskiego, jak *Zmartwychwstanie* (Mickiewicza, który zeszedł z pomnika i chodzi po dzisiejszej Polsce, aby różnym ludziom wiercić dziury w sumieniu), to dlatego, że instynktownie działa w nich ów doping. *W cichym dworku* Morstina bardzo przypomina to *Zmartwychwstanie* — tylko jest nieco taktowniejsze (może dlatego, że ten duch jest rangą mniejszy?) Publiczność, uchylając się od takich zgwałceń, daje autorom do poznania: nie używać imienia Polski nadaremnie. (Pisałem o tym wszystkim w *Aforyzmach o czynie* w książce *Czyn i słowo*).

Grano sztukę Morstina na ogół doskonale. Trudnej roli ducha sprostał p. Roland, wyminął rafy ośmieszenia, był w miarę widmowy i uroczysty. Role Karola i Andrzeja wykonali dobrze pp. Różycki i Hnydziński — autor potraktował obie te role po macoszemu. To samo tyczy się roli Reny, która zakrawa na coś więcej, na orlicę, lecz również niewiele ma ekspansji. Pani Pancewicz niewiele też z niej zrobiła. Lepszą rolę, przynajmniej do deklamacji, miała pani Majdrowicz jako Zosia — urządziła con amore pogrom inteligentów w II akcie. P. Chmieliński (ksiądz) jest zawsze aktorem mistrzowskim. Szkic na zamaszystego szlagona dał p. Owerłło.

Publiczność wywoływała autora po II akcie dwukrotnie.

Teatr Polski: *Dama Kameliowa*,  
dramat w 5 aktach Aleksandra Dumasa,  
przekład T. Boya-Żeleńskiego  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,  
premiera 20 II 1926]

[462] Teatr Polski urządza popisy dla swoich wybitnych aktorów. Niedawno p. Junosza-Stępowski popisywał się jako Otello, teraz pani Maria Przybyłko-Potocka występuje w *Damie Kameliowej*, tej sławnej niegdyś sztuce Dumasa syna, która przez wiele lat była koncertowym utworem dla wielkich aktorek, jak Sara Bernhardt, Eleonora Duse, Helena Modrzejewska.

Niestety, nie widziałem ich — Modrzejewską widziałem w innych rolach — i dlatego właściwie powinien bym się uznać za niekompetentnego do oceny gry pani Potockiej pod tym względem, czy osiągnęła dawny rekord, czy nie, lub czy go może nawet „pobiła”. Ale pociesza mnie to, że z doświadczenia w Pol- [tu błąd druku: dwukrotnie powtórzony ten sam wiersz zamiast właściwego] opiera się na legendzie, na bezwładności opinii, na przypadku, na reklamie, na protekcji itd. Kto tam wie, jak grała Duse lub Sara Bernhardt: może wymagania wówczas były mniejsze. Widziałem Modrzejewską, co prawda w ostatnich latach jej kariery artystycznej, i nie mogłem zrozumieć, przez co właściwie ona stała się tak sławną.

Jej koturnowy patos, nie ożywiony żadną inwencją, wydawał mi się zupełnie nudnym. Tak więc żadne nazwiska mi nie zaimponują i póki nie będzie kinetofonicznych archiwów sztuki aktorskiej, póty krytyka porównawcza na wiele się nie zda.

Pani Przybyłko-Potocka należy do tej najliczniejszej grupy aktorów, którzy grają głównie swoją indywidualnością. Nie można u nich mówić o kreacjach, tylko o grze. Jeżeli ta indywidualność jest sama przez się silna, miła, interesująca, wówczas i gra spełnia swoje zadanie. Ale nie jest to gra twórcza, połączona z inwencją — ale ta trafia się niesłychanie rzadko. Kto widział panią Potocką w *Strasznej ziemi Curela*, w *Niewinnej grzesznicy* Grubińskiego, w *Madame Sans-Gêne* Sardou, temu jej [463] Dama Kameliowa nic nowego powiedzieć nie może. Jest to to samo, tylko na większą skalę, intensywniej, obficie. Pani Przybyłko-Potocka ma indywidualność bardzo na scenie pożądaną i mile widzianą. Ma wdzięk naturalny, humor trochę rzewny, zawsze pewną dobroć i jakby trwożliwość w ruchach i głosie. Rodzaj jej głosu ma w jej grze i w jej powodzeniach znaczny udział. Wibruje przyjemnie, metalicznie, czasem trochę nosowo, niekiedy zamienia się w jakieś jakby mruczenie lub wybucha gardłowo. (Wszelkie tego rodzaju opisy mogą być tylko przybliżone). Ale czasem znać w tym głosie coś takiego jakby ziewanie — wiele aktorek miewa to samo, np. Jarszewska, Bednarzewska, Sulima. Dalej, jest w tym głosie zbyt duża ciągłość, to znaczy, że słowa zlewają się z sobą. Aktor powinien mieć do dyspozycji: albo zlewać słowa, albo rozrywać je między sobą w jednym zdaniu, w miarę potrzeby. Pani Potocka nie ma dużej skali. Mówi ciszej lub głośniej, czule albo ponuro, ale to nie jest skala.

To oczywiście wiąże się bardzo ściśle ze skalą rozumienia i całej roli, i zdań. Nie przekracza ona zwykłej miary. Np. słowa z 5 aktu: „Dla wszystkich jest szczęście, tylko nie dla mnie” — wygłasza pani Potocka dobrze, ale — po aktorsku. Co to znaczy „po aktorsku”? To znaczy, że to wygłoszenie pokrywa się całkowicie z pewnym typowym wyobrażeniem o sposobie i napięciu uczuciowym, jakie takiemu zdaniu towarzyszyć powinno. Jest to wygłoszenie wzorowe i poprawne dla jakiej szkoły aktorskiej. Ale twórczość istotna zaczyna się tam, gdzie się kończy poprawność. Zdanie to jest wygłoszone rzewnie. Kto wie, może by trzeba było nadać mu np. akcent ironiczny. Taką samą poprawność miało w tym akcie np. zdanie (gdzie niespodziewanie wchodzi Armand): „Armand! To niepodobna, żeby Bóg był tak dobry!” Był to krzyk aktorski, nienaturalny — chociaż dla samej p. Potockiej mógł być naturalny.

To trzymanie się typowych wyobrażeń sprawia, że można tu mówić tylko o grze, to jest o wypełnieniu roli, o szerokim wyżyciu się indywidualności aktorskiej, lecz nie o kreacji. Co by było kreacją? Dam przykład: *Dama Kameliowa* jest sztuką bardzo przyzwoitą, jak na apologię kurtyzany; można na nią zaprowadzić panienkę 10-letnią i co najwięcej pytałaby mamusi: Co to za plama przeszłości, która nie pozwoliła tej biedaczce wyjść za mąż? Od początku do końca mamy do czynienia właściwie nie z kurtyzaną, lecz z kobietą najuczciwszą i najlepszą na świecie, która przypadkiem dostała się w niewłaściwą sferę. Owóż, czy nie mogłaby aktorka sztuki pod tym względem choćby nawet „poprawić”, że tu i ówdzie zaznaczyłaby jednak ową przynależność Małgorzaty do świata grzechu? Lecz pani Potocka jak na Madame Sans-Gêne jest za wytworna, tak samo na Małgorzatę Gautier ma

wygląd, głos i cały sposób wzięcia się zanadto poczciwy. Ani na chwilę nie odchyła się od zasadniczej linii: cikliwej szlachetności. Lecz podobno i Sara Bernhardt nie była inna.

A są w sztuce sposobności i pokusy do takiej nagłej zmiany tonu. Gdy ojciec Armanda zdołał już namówić Małgorzatę do porzucenia Armanda, odpowiada ona: „Wszystko to, co pan mówi, jest prawdą. Niechże pan powie swojej córce, tej czystej dziewicy, że była kobieta, która zdławiła serce swoje, aby jej dać szczęście”, itd. Już same słowa „czystej dziewicy” poddają tu akcent ironii. Nadeptana kokota pręży się i sama się przeciwstawia istocie z „porządnego świata”. Pani Potocka te słowa wypowiedziała z wybuchem rozpacz — bardzo wzruszająco, bardzo rzewnie, lecz [465] nie było w tym tej niespodzianki, tego rozdalenia horyzontu, tego wyzwolenia duszy — w ogóle tego specjalnego wrażenia, jakie daje istotna kreacja aktorska.

To samo dotyczy jej dalszych okrzyków, tym razem do Armanda: „Tak jest! Kocham pana de Varville!” „Tak, jestem kobietą nikczemną!” Pani Potocka mówi te słowa z taką rozpaczą, że ów Armand, który się niczego nie domyśla, wydaje się nam wierutnym osłem, człowiekiem pozbawionym wszelkiej intuicji, jaką powinna dawać miłość. To był krzyk zranionej, torturowanej ofiary, niezmiernie efektowny, ale — ale może mniej byłoby w tym wypadku więcej, może głuche udane przyznanie się Małgorzaty do zdrady kochanka dałoby efekt nie tak jaskrawy, lecz za to głębszy. Jej cierpienie mogło się zaznaczyć w paru ruchach omyłkowych lub drgnieniach głosu, lecz Małgorzata powinna dotrzymać słowa ojcu, hamować się i nie zdradzać się z tym, że gra komedię.

Chyba żeby jej zależało na tym, żeby wypróbować kochanka? Ale tego już w tej sztuce zupełnie nie ma, tak samo jak w *Przeziębieniu* Żeromskiego Przełęcki różnie swoją komedię po prostu, bez żadnej próby ubocznej, czy nadobna profesorowa w tę nagłą zmianę może nie uwierzy. Jest to i tu, i tam bardzo niesubtelne. Tak samo jak niesubtelną jest wiara Dumasa w to, że Małgorzata gra tylko komedię. Ależ jak można wierzyć w to, że kurtyzana jeżeli się „puszcza”, to nie naprawdę? W tym wypadku komedia i prawda są identyczne. Otóż Małgorzata z IV aktu to znowu tylko torturowany człowiek, a nie Ewa Pobratyńska.

Te refleksje podaję tylko jako przykład na to, co by uważać należało za „kreację”. A zresztą wcale się przy takim tylko pojmowaniu roli nie upieram. Można ją ujmować różnie, byle były jakieś zmiany, jakieś kontrasty, które po drodze okólnej z sobą harmonizują.

Gra pani Potockiej stała na wysokim poziomie. Wielu ludzi w teatrze płakało. Jeden z recenzentów dziękuje artystce, że dzięki jej grze odkrył w sobie resztki czułości. Ale co z tego? Ja również byłem wzruszony. Ale bywam tak często wzruszony i w teatrze, i przy czytaniu książek, że nauczyłem się nic sobie z tego nie robić. Wzruszenie, łyzy niekoniecznie są dowodem istotnego wrażenia artystycznego. Tak samo jak tzw. pękanie ze śmiechu. Są utwory liche, lecz tak skombinowane, że nieuchronnie muszą płacz wywołać. Są to utwory-cebule. Taką cebulą w 5 aktach jest sztuka Dumasa. W każdym razie i takie wzruszenie jest dużo warte. Radzę każdemu, kogo to interesuje, aby poszedł zobaczyć grę niepospolitej artystki, i jestem pewny, że mało kto zgodzi się ze mną.



Teatr im. Fredry: *Dziady*,  
poemat A. Mickiewicza  
[reżyseria Stanisława Płonki-Fiszera,  
dekoracje K. Lesiewskiego,  
premiera 7 II 1926]

Teatr im. Fredry wystawia teraz *Dziady* Mickiewicza, [467]  
po części według opracowania Wyspiańskiego, a więc  
oprócz scen na cmentarzu także scenę Gustawa z księ-  
dzem i wielką scenę w więzieniu wraz z *Improwizacją*,  
z czym bezpośrednio połączona jest scena wyklinania  
złego ducha przez ks. Piotra i *Widzenie* ks. Piotra.

Przygotowanie sztuki jest staranne, jakkolwiek re-  
żyseria nie zdołała swoimi skromnymi środkami poko-  
nać trudności związanych ze sceną wywoływania du-  
chów na cmentarzu.

Rolę Gustawa-Konrada grał p. Niwiński, bardzo  
młody aktor, mający głos piękny i silny, inteligencję  
i zapał. Można o nim użyć wyrażenia z żargonu  
aktorskiego, że „zgrywa się”, lecz to nie jest źle  
i niestety wielu naszych cenionych artystów wcale się  
nie zgrywają, tak się opanowują i hamują, że ostatecz-  
nie powstaje pytanie, czy mają co hamować. Emisja  
głosu u p. Niwińskiego pozostawia nieco do życzenia,  
głos wychodzi niekiedy ścieśniony, gardłowy lub jak-  
by z piwnicy. Aktor dramatyczny oczywiście nie jest  
śpiewakiem i tego rodzaju odcienie głosu może nawet

świadomie stosować, gdzie to odpowiada roli, ale u p. Niwińskiego bywa często tylko brakiem opanowania głosu. W każdym razie za dobre poczytać mu można, że nie wstydzi się używać swego głosu w najrozmaitszych formach i natężeniach. Ale niektóre piana i pianissima były nieuzasadnione, i w każdym razie nie może być celem aktora to, żeby go aż nie słyszano. Następnie, zbyt częste zmiany głosu u p. Niwińskiego pochodzą, jak mi się zdaje, z wyobrażenia sobie, jak by to a to mówił człowiek rzeczywisty, w chwili gdy boleje, gdy odchodzi od zmysłów, gdy ma natchnienie, ale ta zgodność psychologiczna chybia wrażenia. Słowo w ustach aktora — również jak mi się zdaje — ma służyć uplastycznieniu żywej myśli poety, temu, co się dziś nazywa jej ekspresją — i temu celowi mają służyć nawet ewentualne odcienie psychologiczne mowy, to znaczy, że nawet prawdopodobieństwo historyczne czy psychologiczne jest środkiem, którego nie można pomiąć, lecz który się wyzyskuje. To samo dotyczy ruchów. Ruchy p. Niwińskiego są operowe, kanciaste wyrzucanie rąk w górę, podnoszenie rąk do czoła. I w tym objawia się również bujność młodego temperamentu.

Scena Gustawa z księdzem była słabsza, zmiany głosu gwałtowne, a nie przekonujące; za to *Improwizacja* wygłoszona była bardzo silnie — to nie znaczy głośno — pięknie i porywająco. W sumie biorąc, p. Niwiński jest oryginalnym talentem aktorskim, po którym wiele spodziewać się można.

Z innych ról na podniesienie zasługują poprawną i efektowną deklamacją: p. Roslan jako dziedzic-upiór, pp. Kępiński, Sulikowski i Płonka-Fiszler jako Sobolewski, kapral i ks. Piotr.

## Róża Żeromskiego

(Z powodu bliskiego wystawienia  
w Teatrze im. Bogusławskiego)

Trudnego i wzniosłego zadania podjęła się scena Teatru im. Bogusławskiego, przygotowując wystawienie *Róży* Żeromskiego, którą sam autor nazwał w podtytule „dramatem niescenicznym”. Jest to poemat rangi *Dziadów* i *Nie-Boskiej komedii*, niewykończone torso, stos głazów erratycznych, zewnętrznie nie połączonych z sobą, lecz wewnętrznie należących do tej samej formacji. Niewykończenie, niepokój, nawet pewna niejasność przejść, powiązań i intencji należą tu jednak niejako do formy, wydają się tak samo koniecznymi, jak ruinowa forma *Dziadów* i zygzakowata, przeplatana lirycznymi wołaniami forma *Nie-Boskiej*. Jesteśmy ciekawi, w jaki sposób teatr uzmysłowi tę formę torsa, a zarazem jej konieczność, tkwiącą w głębokiej rozpacz, bólu i bezradności, jaka ogarniała poetę wobec zgłiszcz rewolucji polskiej sprzed lat niespełna dwudziestu.

„Tylko poezja polska nie zapomni cię, o żołnierzu!” — przysięgał wówczas Żeromski (*Sen o szpadzie*). Literatura zanotowała osobno tę epokę, kiedy jedno po drugim wychodziły dzieła Daniłowskiego,

Struga i innych, powiadamiając całą społeczność polską o tych dziwnych walkach, dziwnych bohaterstwach, o których jej żadne dzienniki nie donosiły. Były opowieści o bombach, o strzałach do dygnitarzy rosyjskich i szpiegów, o ucieczkach z więzień, o przewagach raczej żołnierskiego charakteru; materiał raczej sienkiewiczowski. Wiedzano jednak, że najserdeczniejsza tajemnica sprawy kryła się tam w więzieniach, w których ludzie konali z tortur, szli na szubienicę albo stawali się prowokatorami. Sieroszewski we wspaniałej noweli *Być albo nie być* dał fragment tego piekła dantejskiego, ale tym, który podjął główne brzemie artystycznego spojrzenia w tajemnicę klęski, jeszcze niechlubnej, i nieodwracania wzroku, póki nie utrwali obrazu jej na zawsze, był Żeromski.

[470]

Gdyby ktoś, który czytał niegdyś jego *Różę*, nie otwierając dziś tej książki, chciał ją sobie przypomnieć, zobaczy w pamięci przede wszystkim scenerię Obrazu pierwszego: mury wysokiego więzienia o zmierzchu w zimie, wypromieniające z siebie górą jakby martwą aureolę, żołdactwo w szubie, który ciężkimi butami chodzi tam i na powrót pod murami, śniegowego węża tańczącego naokoło szubienicy wśród wichru i zawiei. W wicherze — tu już otwieramy książkę — słyhać jęk z mogił:

„— Kiedyż uniesiem głów ponad zbroczone węgłowie, kiedyż na ludu łonie spoczniemy w sławy koronie — któż nam odpowie?”

A śniegowy wąż odpowiada szyderczo:

„— Nikt wam nie zmaci snów — grobom wkopanym w mogiły, mocy strąconej w dół zgniły... Niewola wieje przez sioła, niewola idzie przez miasta, szlak wasz szalejem zarasta. Nikt was nie woła...”

Ten ustęp z *Róży* godzi się przypomnieć szczególnie wobec tego, że zakończył się już cykl żałoby

i wołanie jęków w wichrze zostało wysłuchane, a odrodzona Polska na jednym z takich miejsc, na Cytadeli, wmurowała niedawno tablicę pamiątkową, sławiącą poświęcenie bojowców sprawy rewolucyjnej.

Drugim obrazem, który najwięcej wraził się nam w pamięć i zaiste utkwił w niej już nie jak lektura, lecz jak wizja rzeczywistości, jak chwila, w której się z wielkiej oddali widzi kogoś drogiego tonącego, a pomoc się nie może — to badanie robotnika Osta i inteligenta Czarowica w biurze policji tajnej. Najprzód ta rozmowa szpiegów i prowokatorów między sobą, odslaniająca ich duszę cyniczną, zdemoralizowaną i w gruncie rzeczy żalną. Brzozowski, pisząc o tej scenie (w broszurze pt. *Skarga to straszna. Rzecz o „Róży” Józefa Katerli*, rok 1910), powiada, że ma ona rysy, na które by się nie zdobył mistrz okrucieństwa, Dostojewski. Potem wchodzi naczelnik i zaczyna przesłuchanie podchwytliwymi sposobami moskiewskimi. Gdy one nie pomagają, naczelnik, na specjalną cześć Czarowica, każe torturować Osta: szpiedzy biją go pięściami w skronie, podając go sobie wzajemnie uderzeniami z rąk do rąk — „taneczne koło”, bo właśnie jest w Warszawie karnawał! Nareszcie następuje chwila, w której naczelnikowi zdaje się, że Oset będzie już „sypał”. Lecz cóż mówi Oset? Oto ze zdumieniem poznając wśród szpiegów różnych towarzyszków, zwraca się do nich z prośbą:

[471]

„Padam do nóg jeich... dawnych towarzyszków... Dopraszam się łaski... Jako że już z tego miejsca nie wyjdę. Syna mam, chłopaka małego, Michałka. Jedyńście mu lat. W Kielcach. We fabryce się spytać. Michał imię, jedyńście mu lat. Przez polską mowę proszę i przez dawną pamięć. Jako że pana Czarowica nie znam i na oczy nie widziałem... Więc polskie ludzie obecne proszę i przez polską mowę zaklinam... Żeby zaś na szpicla nie wyszedł... Zbawicielu! Zbawicielu! Święte słowo mu zanieść...”

Niemal trudno uwierzyć, żeby kto mógł wyfantazować takie przemówienie, takie jest ono żywe, obecne i prawdziwe. Brzozowski, cytując ten ustęp w swej broszurze, powiada słusznie:

„Kiedyś po latach z tej modlitwy wznoszonej przez katowanego do szpiegów i oprawców, aby dziecko mu przed szpiegostwem chronili, ze zdławionego zaklęcia na polską mowę wydobędzie się zrozumienie epoki, staną one za pomnik czasu. Z tych kilku wierszy przemówi jego groza. «Przez polską mowę!» Tyle pozostało jej tu władzy nad światem, ile go ma to wyplute wraz z krwią słowo nad tymi ohydnyimi duszami. Na dnie węzowej jamy modlitwa do węzów. Słowo, które tu przeżywa własne upodlenie, ginie pod [472] bezmiarem zdrady — i jednak wierzy. Nie ma tu fałszywej monumentalności, zimnego patosu à la Wiktor Hugo: przeżyte zostało bezgraniczne upodlenie i męka modląca się do zdrajców przeciw zdradzie”.

Męczeństwo jest piękne, gdy minąwszy złości się chwałą, lecz póki trwa jeszcze, czyhają na nie zasadzki szatańskie. Oto, jakim poczuciem bezapelacyjnej, złowrogiej przewagi tchną słowa naczelnika policji do Czarowica:

„Lecz ja jestem od tego, żeby wytrwałość do góry nogami wywracać. To trudno, ja przetrzymam każdą teorię, każdą partię, każdy spiszek i każdego bohatera. Umieć wynajdywać prawdę za dziesiątą skórą, wydrapać ją igielką z najkrwawszej ranki. Przetrzymałem już takich mężów, że pan zblednie, gdy powiem imiona”.

Czarowic uśmiecha się podczas całej kaźni Osta, a gdy skatowanego wynieśli, chustką ściera jego krew z ziemi. Tu patos sięga wyżyn greckiej tragedii, szpiegowie przypatrujący się temu zajściu dzielą się na dwie półbandy, dwa chóry, i rytmicznie szepcą słowa zdziwienia i szyderstwa:

- „— Krew ściera z ziemi — patrzcie, patrzcie!  
 — Co szepce cicho, podsłuchajmy!  
 — To nam tak zemstę poprzysięga.  
 — Patrzą w nas ślepią skamieniałą.  
 — Dygoce gęba wykrzywiona.  
 — Wszystką krew zgarnął w chustkę białą.  
 — Teraz w zanadrze chustkę chowa...  
 — Nie wyjdiesz z chustką tą na bruk!  
 — Nie spojrzysz nigdy w polskie miasto!  
 — Nie ujrzysz nigdy zboża w polu!  
 — Wyjdiesz z tą chustką w sień śmiertelną.  
 — Pod namydlony sznur na bloku.  
 — Tam cię przywita mistrz czerwony.  
 — Włożą ci ornat na ramiona.  
 — Chustką se wytrzesz łzy ostatnie.  
 — Chustką zasłonisz strach na gębie.  
 — Chusteczką krwawą przyjaciela”.

[473]

To zgarnianie krwi robotnika przez inteligenta, szlachcica, jest symbolem nowego zjednoczenia społecznego. Wyjaśnia to Czarowic naczelnikowi.

„Pan i panu podobni zadaliście swemu panowaniu w mojej ojczyźnie rany szarpane, poprzetrącaliście jego kości, odbiliście mu płuca. Już nie wyżyje Rosja w Polsce. Skona tu na tej podłodze, we krwi Osta, którą ja w chustkę zgarnąłem. Patrz pan: czerwona róża... W tej rewolucji, którą pan uważasz za skończoną i zdławioną, myśmy wam lud nasz ze szponów wydarli. Przez mękę bezprzykładną, niesławną dzisiaj, przez szalone i dzikie koleje losu, które nam, ludziom «z towarzystwa», każą kasy publiczne rabować — wyrwaliśmy wam nasz lud. I to już na wieki. Kupujemy go od was uczciwie, płacimy szczerze... Nie zmyjesz pan ze szmat, z duszy i ze wspomnienia chłopca polskiego i robotnika krwi, którą tu wylewasz!... Wasza szubienica pracuje dla niepodleg-

łej Polski. Wieszacie na niej potęgę waszego carstwa. Po dalekich siółach idzie wędrowne, w kurzu krwi zrodzone podanie o tym, jak wspaniale umierał za niepodległość Okrzeja, Baron, Izdebski i tylu innych. Zrozumieją wszyscy polscy ludzie, jak niezglębioną krynicą odrodzenia narodu była ta rewolucja...”

I aby jeszcze własnym ciałem ziścić zjednoczenie, idzie Czarowic na tę samą mękę „tanecznego koła”. Agent Chrypa, ten zuch spod Krakowa, uderza go w lewe ucho, szpieg Dąsik w prawą skroń, szpieg Stasiak plunął mu w oczy...

Są to sceny brutalne i drastyczne, ryzykowne w teatrze, lecz *Róża* stanowi właśnie ten rzadki przykład w literaturze, że brutalność zrównoważona jest pod [474] względem estetycznym głębią idei, czystością absolutną współczucia; nie ma tu nic z sensacji, z nastroju „niesamowitego”, z ciekawości niepowołanej — to jest uroczyste świadectwo dane prawdzie, to sam poeta pokazuje nam chustkę, w której jest krew zgarnięta po bohaterach. To jeden z tych najwyższych szczytów, gdzie poezja jest tym samym co człowieczeństwo.

Nie powinno się w teatrze odzywać oklaskami po tych scenach.

Ale te piękne sceny męczeństwa bojowców w *Róży* byłyby tylko epizodem, gdyby ich autor nie był umieścił na szerszym tle psychologiczno-społecznym. Kontrastem do Czarowica jest drugi więzień, Zagozda, człowiek ofiary, ale i woli, męczennik systematycznie hodujący w sobie ducha. Kontrastem zaś do tych wszystkich więźniów, ale również wytworem atmosfery rewolucyjnej jest szpieg i prowokator Anzelm, postać głęboko pomyślana, lecz potem zupełnie zaniedbana przez autora. Anzelm od razu występuje jako duch, prócz tego przemawia zbyt uczenie, ze zbyt wielkim uświadomieniem jak na „syna piwnicy”. „Miarą wiel-



kości cnoty jest głębia podłości jej zdrajcy” — mówi o nim autor przez usta Bożyszczka. Anzelm ma ambicję, ba, nawet megalomanię, być „kondorem reakcji”. Napoleonem zdrady, którego rewolucja wyniosła na tron potęgi. Drwi sobie z „walecznych polskich wariatów”, powiada: „Bohaterstwo śmierci nie jest doskonałą miarą doskonałości duszy skazańca. Mężna śmierć jakże często jest zasłoną podejrzaną wartości życia”. Ale to jest tylko puszenie się, strach i groza przed sobą samym, przed pogardą, z którą kiedyś jego syn będzie wspominał imię ojca. W takich chwilach zgrozy uważa się za „najstraszniejszą z ofiar nędzy”, zwała swoją winę na Polskę współczesną, której nienawidzi, i uważa się tylko za egzekutora jej tajemnej woli.

Ta cała psychologia Anzelma zawarta jest w Ob- [475]  
razie pierwszym, w jego rozmowie z Bożyszczem, ale jako surowy materiał czy jako naszkicowanie jej wewnętrzznego dramatu. Gdyby był autor te pierwiastki rozwinął w akcji, jakże ciekawą bylibyśmy otrzymali sztukę.

To samo dotyczy owego przekroju społeczeństwa warszawskiego, który autor ukazuje nam w scenie na balu kostiumowym, gdy na estradzie występują figury symboliczne, obrazujące rewolucję. Panowie z tłumu wygłaszają różne komentarze do tych figur, płochliwe, ironiczne lub oburzone; manifestują się różne stronnictwa, jak również ci bezpartyjni, niby to wyżsi ponad wszystko. I to jest materiał, o którym można powiedzieć, że szkoda, iż nie został wpleciony w jakiś dramat. — Do tej samej grupy w końcu należy scena, w której Czarowicz miesza się w tłum robotników wiecujących nad strajkiem i zostaje wyśmiany ze swoim przesadnym idealizmem.

Tym, co tamowało większą popularność *Róży*, był niezaprzeczenie fakt, że jest to mimo wszystko tragedia

samotnicza pewnego szlachetnego inteligenta Czarowica. On sam mówi do robotników: „My, samozwańcy... wszystko pocniemy dla was, lecz bez was”. To nie jest pomyłka, to jest rozmysł. Żeromski snadź uważał, że między garstką poświęcających się samotników a narodem nie ma rzeczywistego kontaktu. Czarowic chciałby go nawiązać, rozniecić nie tylko powstanie, lecz i rewolucję moralną. On przychodzi z więzienia i czuje, że wszyscy go nie rozumieją. Chce wywołać u narodu skutki odpowiednie poświęceniu się jednostek, chce zrealizować krew. Nie udaje mu się, poświęcenie na razie pozostaje nadal sprawą samotną, prywatną, róża z Cytadeli nie promienieje na zewnątrz.

[476] Drugą grupą scen w *Róży* są te, które dotyczą stosunku Czarowica do Krystyny. Każdy bohater Żeromskiego musi mieć jako drugą połowę swego świata: miłość, i to przeważnie nieszczęśliwą, choć odwzajemnioną. Żeromski traktuje w *Róży* miłość niejako kontrapunktycznie: jest ona nie tylko nagrodą dla bohatera, lecz również rękojmią wyższego znaczenia jego czynów. W tym celu uczynił Krystynę kobietą dziwaczną, oryginalną, niezależną duchem, przy tym artystką — więc Czarowic pozyskując ją zdobywa dla siebie niejako i sztukę — to znaczy piękno. Symboliczność ta wyłania się łatwo. Gdy Krystyna mówi: „Proszę zapamiętać tę okropną prawdę, że ja chcę iść ścieżką, na której dla drugiego człowieka miejsca nie ma”, Czarowic odpowiada jej:

„Może gdzieś na cyplu góry te ścieżki się spotykają”.

Brzozowski w przytoczonej już broszurze analizuje bardzo bystro znaczenie Krystyny w poemacie i wskazuje między innymi na to, że właśnie Anzelm jest tym, który w więzieniu podaje Czarowicowi „wino demonów”, aby mógł zobaczyć Krystynę. Brzozowski uważa

Krystynę za „jedną z najbardziej zdumiewających kreacyj nowoczesnej sztuki” i powiada, że „jest to klucz do artystycznej budowy *Róży*”. Tylko że Brzozowski za dużo sobie robi z tego, że Czarowic dopiero przez kobietę szuka wartości swego czynu. „Życie — powiada — które nie czuje w sobie godności, chce, aby mu ją ktoś nadał, i kobieta ma dokonać tego cudu”. A więc wyglądałoby to tak, że Czarowic, wątpiąc o sobie czy o wartości swych czynów — nie moralnej, lecz praktycznej — szuka kobiety, która by go idealizowała. Tak tego stosunku Żeromski z pewnością nie rozumiał ani nawet mimo woli na te tory go nie sprowadził. Lecz zarzut Brzozowskiego co do Krystyny wiąże się ściśle z zarzutem co do Dana.

Dan, współwięzień Czarowica, odkrył tajemnicę [477] ognia, wynalazł substancję, która z daleka zapala amunicję i potrafi zniszczyć całą armię nieprzyjacielską. Cała dalsza akcja w *Róży* polega na tym, że Dan, wypróbowałszy swój wynalazek wśród gór szwajcarskich, rozpoczyna sam wojnę z armią rosyjską, a potem ma się rzucić na Niemcy. Towarzyszami jego są Czarowic i Krystyna. Czarowic ginie przypadkiem wśród ognia pożerającego armię rosyjską — ginie szczęśliwy, że kasetka, zawierająca ogień, dzięki pomocy chłopaka wiejskiego dostała się do rąk Dana i zaczęła nareszcie działać. Już oślepli, ostatkiem sił czołga się po polu i umiera pod krzakiem dzikiej róży. (Piękne jest to, że Polak nie tylko sam zabija, lecz i dzieli los najeźdźców). To jest trzecia grupa zdarzeń w *Róży*.

Otóż z powodu tego zakończenia *Róży* wytoczono Żeromskiemu cichy proces. Krytycy i społeczeństwo — nie chciano przyjąć takiego zakończenia, żeby Polska miała być uratowana cudem lub wynalazkiem. I tak np. Brzozowskiemu nie podobają się wcale apele Czarow-

wica do natchnienia i cudu. „Gdy Wyspiański odwołuje się do dziewczki bosej (w *Wyzwoleniu*) lub do Matki Boskiej na wawelskim tronie piszącej uniwersał (w *Weselu*), jest on bliższy rzeczywistości niż Katerla z Danem... Jako siła dziejowa jest Dan niczym, jest przypadkiem; Matka Boska na Wawelu jest pewnym skupieniem sił — to realnie cała siermiężna Polska w ogniu”.

Jest to jedno z różnych nieporozumień między Żeromskim a społeczeństwem, których wyjaśnienie trzeba zostawić skrupulatniejszym badaniom literackim. Przede wszystkim takie badania nie mogłyby lekceważyć wyraźnego tekstu. Przecież z wielu ustępów *Róży* wynika, że Żeromski znał doskonale (któż nie znał?) hasło [478] odwoływania się do sił całego narodu, i Czarowic z tym właśnie hasłem idzie między lud. Następnie taka krytyka literacka powinna by się zająć zestawieniem całej ideologii Żeromskiego — i wyjść już raz poza powtarzane wciąż o Żeromskim te same frazesy.

Wracając do Dana, trzeba wskazać na pojmowanie tego epizodu właściwsze i naturalniejsze. Czyż poeta polski ma koniecznie tylko wytyczać narodowi jego zadania, drogi i cele praktyczne? Czy nie wolno mu czasem zabłąkać się na wertepy niepraktyczności — razem z narodem? Czy nie wolno mu rozpaczać, łamać ręce lub upajać się złudzeniami razem z narodem? Wyglądać cudu? Gdy Krasiński wołał o połączenie się szlachty z ludem, uważał to za cud, chociaż taki ideał nie wykraczał poza sferę praktycznych, tj. fizycznych możliwości. Tak samo mówimy przecież o „cudzie nad Wisłą”. Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* niechybnie nakreślił obraz zemsty utopijnej, romantycznej. W nauce gimnazjalnej ten poemat sprawia nawet pewien kłopot, tak jest „niechrześcijański”. Mimo to *Konrad Wallenrod* lepiej wyrażał wówczas uczucia

narodu, niżby to uczynił jakiś poemat dydaktyczny. Tak samo jest i z Żeromskim. P. Daszyński w mowie swej, wygłoszonej w akademii na cześć Żeromskiego, powiedział słusznie, że Żeromski uciekał często od smutnych obrazów niewoli do obrazów utopijnego szczęścia. Co do *Róży*, to można nawet powiedzieć, że taka ucieczka była koniecznością uczuciową i artystyczną. Kto stworzył obraz okrutnej katuszy Osta i Czarowica, musiał odpocząć, musiał to sobie powetować obrazem równie okrutnego triumfu jednego Polaka nad całą armią rosyjską. Przypomina się i *Reduta Ordona*: „Bóg wyrzekł słowo: stań się! Bóg i: zgiń! wyrzecz”.

Zresztą Brzozowski w swojej broszurze doskonale odczuwa tę konieczność psychologiczną; co więcej, [479] przyznaje jej także „znaczenie twórcze” — bo „twórczym i niezbędnym było powiedzenie z głębi duszy «tak» do tego dzieła zniszczenia i krwi przelewu”. Więc „jako symboliczny wyraz niezbędnego kierunku woli polskiej, jej wewnętrznej prawa, są ostatnie stronicie poematu Katerli czynem historycznym”. Otóż wynalazek Dana jest i w pojmowaniu Żeromskiego symbolem — ale czego innego. Oto, co powiada Bożyszczce do Dana (str. 230 i 231): „Potęga tyranii skupiona w armiach i narzędziach śmierci jest tylko symbolem... Lecz i niezniszczalność nędzy... jest tylko symbolem. Jediną potęgą istotną i niewątpliwą jest geniusz i funkcja jego — wynalazek. Materialny wynalazek staje się wartością duchową, jeżeli w piersiach niewolników łamie berło tyrana... Materialnego trzeba wynalazku, ażeby oświecił dusze blaskiem ideału wolności”. Więc Bożyszczce akcentuje w tym symbolu nie samą siłę fizyczną, lecz jej oddziaływanie wyzwolenicze na dusze. Może jest to ostatecznie to samo, w każdym razie proces nie jest jeszcze zakończony i wymaga

studiów. Kto wie np., czy Żeromski, wychowanek epoki pozytywistycznej, odczuwał wynalazek Dana jako „utopię”? Ta utopia ziściła się zresztą podczas wojny. Zwrócić trzeba trochę uwagę na zamiłowanie Żeromskiego w ludziach nie tylko woli, ale i systemu, i nauki, i wynalazku. Zagozda, Rozłucki, Sułkowski są ludźmi woli, ale ujętej w karby systemu.

[480] Pozostaje jeszcze do omówienia zagadkowa postać Bożyszczka, które wprawdzie nie ingeruje jak deus ex machina, lecz rozmawia z osobami dramatu jako pewien szczególny rodzaj ich sumienia. Interpretacja Brzozowskiego („Bożyszczka — to dusza danego człowieka na tle całej dotychczasowej duszy ludzkości”) jest tak adaptowana do jego filozofii, że się nią tu zajmować nie będę. Trzeba szukać interpretacji autentyczniejszej. Bożyszczka ma na głowie frygijską czapkę, symbol Mithry. Mithra zaś jest bogiem światła i wszechwiedzy. Bożyszczka rozumie wszystkich: i Czarowica, i Dana, i Anzelma, i żołdaka, który pilnuje więzienia. I kusi wszystkich. Do czego? W każdym razie nie do złego. Nie są to tzw. wyrzuty sumienia. Bożyszczka otwiera w duszach ukryte upusty, wiedzie ku odrodzeniom. Biorąc asumpt z tytułu ostatniej trylogii Żeromskiego (*Kuszenie szatana*), można by powiedzieć, że Bożyszczka kusi do dobrego. To oczywiście nie wyczerpuje jeszcze całego znaczenia tej postaci w *Róży*. Ale pragnąłbym przy tej sposobności nadpocząć jedną kwestię, którą w dotychczasowych studiach o Żeromskim pomijano. Pojmuje on dobro jako pewnego rodzaju namiętność, żywioł, który uwodzi, wabi, zmusza i zadaje rany — tak samo jak namiętność do złego. Ta idea nie jest w dziełach Żeromskiego dokształcona, nie jest rozwinięta w sposób świadomy, ale niewątpliwie w nich nurtuje. Dość wskazać na opowiadanie *Aryman mści się*, w którym na końcu pada

pytanie, czy szatan i jego królestwo: zło, nie jest litościwsze i lepsze od Boga. Siły niszczącej dobra etycznego doznają na sobie i inni ascetyczni bohaterowie Żeromskiego.

Ta idea zaś jest rzeczywiście twórcza i nowoczesna, bo sama etyka abstrakcyjna, posługująca się tylko oschłymi nakazami rozumu lub jałowymi wyrzutami sumienia, nie posunie świata naprzód.

Takie to jest w *Róży* kotłowanie idej i uczuć — zobaczymy, co z tego wszystkiego uwypukli się lub tylko wyratuje w teatrze.

Teatr im. Bogusławskiego: *Róża*

Stefana Żeromskiego

[układ tekstu Wilama Horzycy,

inscenizacja i reżyseria Leona Schillera,

rozbudowa sceny pomysłu Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków,

muzyka Ludomira M. Rogowskiego,

premiera 5 III 1926]

[482] Onegdajsza premiera *Róży* w Teatrze im. Bogusławskiego wywarła potężne wrażenie. Ten dramat, który sam autor nazwał „niescenicznym”, miał w sobie jednak utajone życie dramatyczne, które majstrowie Teatru im. Bogusławskiego wydobyli na jaw, nadając mu wielki rozmach i siłę. Niektóre obrazy wypadły imponująco, a ponieważ były wśród nich najważniejsze, przeto można uważać cały utwór za uratowany, za wydzwignięty. W tych obrazach szczyty ideowe szczęśliwie były zarazem szczytami efektu teatralnego. Nie osiągnięto stopniowania, ale za to był pewien logiczny, przejrzysty związek scen. Nie osiągnięto zjednoczenia obrazów — głównie wskutek dość słabej gry p. Adwentowicza w roli Czarowica. *Róża* w teatrze jest szeregiem stacji męki i pracy Czarowica; jeżeli ta rola nie jest dobrze wypełniona, połowa wrażenia odpada.

Adaptacji tekstu do wymagań teatru dokonał p. Wilam Horzyca, podobno według wskazówek autora. Bardzo szczęśliwie pokonano główne trudności tekstu, wplatając opowiadanie Anzelma ze sprawy pierwszej o rozmowie Czarowica z Krystyną do sceny



więziennej jako akcję snu i umieszczając wyzwolenie Czarowica i Dana z więzienia przez Bożyszczę tylko raz po scenie tortur. (W książce Czarowic dwa razy opuszcza więzienie). Opuszczono słusznie obraz drugi sprawy pierwszej, to jest scenę wykładów w szopie wiejskiej, ponieważ pod względem teatralnym byłoby to powtórzenie sceny na balu. Fragmenty opisu muzyki ze sprawy szóstej włożono w usta Czarowica, jest to jego wizja, na której końcu zjawia się Anzelm — dzięki temu po paru obrazach wraca ta postać już zapomniana i ta scena przedostatnia niejako łukowo zrasta się ze scenami pierwszymi, co przyczynia się do przejrzystości. Samego tekstu słownego pozostało za dużo w stosunku do czasu — przedstawienie trwa przeszło 4 godziny — a co ważniejsze, w stosunku do rozwijającej się akcji. Mimo całego pietyzmu dla książki nie można w drugiej połowie nadpocząć zbyt wiele nowych kwestii. Słusznie poświęcono całą sprawę czwartą (Czarowic nad morzem włoskim).

Uwagi do obrazów poszczególnych.

Obraz pierwszy: pod cytadelą Bożyszczę, Anzelm i żołnierz rosyjski. Uproszczona dekoracja Pronaszków oddaje surowość murów więziennych, ale lekceważy zupełnie wspaniały opis autora, jakkolwiek obraz tego zaułka nakreślony przez Żeromskiego byłby się bardzo dobrze nadawał do takiej stylizacji dekoracyjnej, jaką uprawiają Pronaszkwowie. Ze strachu przed naturalizmem wpadają oni w monotony szablon. — Wnęka półkolista umieszczona za płytko, wskutek tego żołnierz jest za blisko figur fantastycznych.

Na pierwszym planie rozgrywa się dialog między Bożyszczem a Anzelmem. Są dwie terasy schodzące się w środku w dole, stosownie do treści i akcentów uczuciowych dialogu rozmawiający przesuwają się po tym terenie w dół lub w górę — ruch Anzelma jest

ku lewej stronie, gdzie na górze jest szubienica; pod nią stojąc wypowiada swoją potępiącą szpiegowską apoteozę i nienawiść do Polski, w tej chwili już najdalszy od Bożyszczka. — Bożyszczka gra Hektor z *Achilleis*, p. Nowakowski; nie ma na głowie czapki frygijskiej; wygląda imponująco, wyobrażałem sobie jednak to bóstwo nie według wzoru bogów Walhalli, lecz jako młodsze i bardziej ludzkie. Słowa jego padają twardo, miażdżąco. Anzelm p. Justiana jest upiorem nie tylko z maski, głos słaby, ruchy jak na ducha czasem zbyt nerwowe, deklamacja dobra, wzruszająca — świetna chwila, gdy przeklina, opierając się rękami o słupy szubienicy.

[484] Obraz drugi: cela więzienna. Najpiękniejsza chwila, gdy Dan sygnalizuje upartym pukaniem w ścianę, że odkrył tajemnicę ognia. W książce nie wychodzi ta chwila tak efektownie; w teatrze przerywa monotonną dysputę między Czarowicem a Zagozdą. Maski Dana: jakby jakiś stary obłąkany profesor. Albo maniak, albo w jego błędnych oczach tai się rozpacz wynalazku, który chce wyjść na świat, aby przynieść zbawienie. Tu przychodzi jako wstawka senna scena spotkania Czarowica z Krystyną w Warszawie: jeden Czarowic śpi przy stole, drugi w półkolistym kruzganku rozmawia z Krystyną (pani Solska). Ładnie działa potem monolog Czarowica przed kratami więziennymi.

Obraz trzeci, najryzykowniejszy, lecz dla całości sztuki najważniejszy: biuro policji tajnej. Jedyne obrazy z normalnymi dialogami. Szpiegowie doskonale zindywidualizowani. Komisarza gra p. Zelwerowicz — elegancki, słodziutki, urzędowy, jakby był jakimś rejentem, a nie oprawcą. Mam jednak wrażenie, że późniejszy kontrast: prężenie się potwora w tym człowieku, nie wypada dość silnie jak na taką wstrzemięźliwość z początku. Zaszczytą rolę Osta gra p. Bonecki;

świetna maska; w grze silne momenty, które przypominają sławnego drwala Solskiego w *Zaczarowanym kole*; apel do szpiegów, wygłoszony przez leżącego na podłodze, słabszy — bo wypowiedziany głosem za cichym i porozrywaniem — prawdzie poświęcono ekspresję, jeden z wypadków, w którym oklepany zarzut naturalizmu jest słuszny. Doskonale wyreżyserowane nieme reagowanie szpiegów na zeznanie Osta, ironia i wstyd; na jego słowa: „między szpiegami dawne towarzysze!” — dwóch odwróciło głowę (i o tym majstrowie z reżyserii nie zapomnieli!). Mimika Czarowica podczas tych scen znakomita.

Z tortur zachowano tylko niektóre momenty: „tanczeczne koło” odbywa się pod zasłoną kupy szpiegów, tak samo tortura z prętami stalowymi. P. Boy-Żeleński [485] w swojej recenzji protestuje przeciw tym drastycznościom na scenie i podobno jacyś widzowie nie mogli wytrzymać. Ale jakoś w kinach wytrzymują codziennie takie rzeczy! Oto jest bardzo stary problemat teatralny, który jeszcze Lessing poruszał. U Szekspira wyświdrowuje się oko na scenie. Teatr dziś zanadto zbliżył się do kina, żeby można poprzestać na takim tylko „markowaniu”, które równocześnie zapewnia widza, że to nieprawda, że ten lew to nie lew, lecz krawiec Spodek. W tym zaś wypadku mamy do czynienia z autorem, który rozmyślnie chciał być w tej scenie drastycznym i pokazać krew — proszę zważyć ironię, z jaką traktuje protesty panów na balu przeciw krwawym widmom rewolucji. Jeden tylko może być istotny skrupuł estetyczny: nie, żeby takie sceny były za okropne, lecz żeby nie były za śmieszne, żeby nie powstawała ta kombinacja prawdy z nieprawdą, która chybia wrażenia.

Cudownie piękny moment, kiedy Czarowic ściera chustką krew Osta, a szpiegowie chórem swoim to komentują, odbywa się przy wpółzaciemnionej scenie.

Tu zatryumfowała potęga poezji.

Nastąpiły dwa obrazy, które są arcydziełami reżyserii i gry aktorskiej: hala fabryczna i bal. Wszyscy reżyserzy rywalizują w „operowaniu” tłumami, i sztuka ta stoi bardzo wysoko, ale to, co się widzi w tych obrazach w Teatrze im. Bogusławskiego, pobija wszystkie rekordy. Na balu: najprzód tylko sześciu panów w cylindrach, w stosownych momentach przesuwa się tłum tańczący, którego cienie chwieją się na tylnej ścianie, w innym znów momencie tłum wlewa się na pierwszy plan, tam gdzie są ci panowie — odpowiedni podział na głosy, doskonale gadający Śláz-Rabski, który gada jeszcze, choć mu już tekst wyszedł. I ta konsternacja na końcu, wołanie o policję! W obrazie [486] z halą fabryczną uderza pomysł dekoracyjny: wielkie koło, w którym siedzą lub leżą niby wpleceni robotnicy, jak symboliczne koło Iksjona. Doskonały szmer głosów — studium!

Obraz: dwór, mija bez głębszego wrażenia. Sol-ska-Krystyna jak zwykle dostojna, dystygowana, szlachetna, ale bez cienia demonizmu, głos zgaszony.

Obraz: wieś. Nastkę gra p. Drabikówna — dobrze mazuruje według znanych wzorów. Zdolność naśladownicza, lecz o talencie mówić jeszcze nie można. Rolę Szczypiorka p. Bay-Rydzewski przeciąga, słowa pijanego wypowiada tak, jakby prawil największe prawdy narodowe. Tu bardzo dużo nadaje się do skreślenia. Dlaczego dekoracja nie przedstawia nam szkoły choćby kubistycznej, lecz jakiś trapez bezimienny? Pronasz-kowie w upraszczaniu dochodzą do nonsensu.

Ostatni obraz: droga, zniszczenie armii rosyjskiej, nie stanowi, niestety, zakończenia godnego imponującej całości. Aparat ma tu główną rolę, lecz w tej roli nie dopisuje. Nie chodzi o huk, powinna być także luna czy błyskawice. Piękne są jednak sceny rozgrywające

się w środku: Czarowic z Grzesiem, Czarowic z oficerem rosyjskim („Milcz, za chwilę zginiesz”, „Milcz, za chwilę zginiesz”). Ale mimo pośpiechu powinny być bardziej podkreślone. Może to się dociągnie na następnych przedstawieniach. Czyżby nie mógł Czarowic w ostatniej chwili przed ogniem rozwinąć tryumfalnie chusteczki z krwią Osta?

Uzasadnienie sądu o grze p. Adwentowicza: W każdej prawie roli brak panowania nad ciałem; przemaszując trzęsie głową i dłońmi — zawsze w ten sam sposób — jakby perswadował; w głosie ciągła rzewliwość, nim zaczyna mówić, zachłystuje się. Liryzm zrezygnowany zamiast siły lub namiętności. Czarowic ma być zapaleńcem. Przy tak poważnej okazji recenzent ma obowiązek wyjawić szczerze swoje zdanie — jest to zresztą jego osobiste wrażenie, przyrodziane dla wygody stylistycznej w formę apodyktyczną (nie można wciąż powtarzać: sądzę, zdaje mi się). Jest zresztą wielu aktorów i aktorek w Warszawie nie panujących nad swoim ciałem, np. pani Sulima nie potrafi ani jednego zdania powiedzieć bez torsyj. Gdzie są przedrzeźniacze? Czemu nie pełnią swych funkcji pedagogicznych? Przecież zresztą aktorzy dość dobrze imitują siebie wzajemnie. Pierwsza zasada gry aktorskiej: mieć swój głos i swoje ciało zupełnie w swojej władzy.

Kończąc o *Róży*: utwór okazał się na scenie żywotnym po części jako dramat, po części jako widowisko — ma zapewnione powodzenie.

Teatr Letni: *Dar poranka*,  
komedia w 3 aktach G. Forzano,  
przekład z włoskiego Z. Jachimeckiej  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 12 III 1926]

[488] Tę bardzo miłą komedyjkę pp. recenzenci porównują ze *Świtem, dniem i nocą* Niccodemiego, ale jeszcze lepiej było ją zestawić z *Nauczycielką*, również Niccodemiego. I tu, i tam jest pokazane, jak to potrafi męczyznę poprowadzić do ołtarza osoba uboga, lecz ładna, inteligentna, sprytna i umiejąca mu zaimponować. Temat dosyć filisterski, przypominający *Trędowatą* Mniszkówny: analogia dopisuje i w tym, że i p. Forzano, i p. Mniszkówna męskim partnerem uciśnionej, i tylko u Włocha ostatecznie uściskanej, ósóbki czynią — hrabiego! Tak, dla hrabiego warto doprowadzać pozę poczucia godności własnej do największego napięcia, aby potem — tu już Włoch jest bardziej wyrafinowany od autorki Polki — przerzucić się w pozę bezinteresownej, poświęcającej się miłości. Walka donżuanerii z łapichłóstwem — czyje będzie na wierzchu?

Oczywiście, nie taka była intencja p. Forzano: chciał on przedstawić nagle dojrzewanie miłości rzeczywistej, ale popadł mniej więcej w te same nietakty psychologiczne co Mniszkówna. Nie czuł wcale, czy

zapomniał, jak bardzo historia erotyczna przepojona była w takich wypadkach pierwiastkami ekonomicznymi, społecznymi, nawet towarzyskimi. Chciał wykroić z rzeczywistości czystą sielankę, taką, jaką jest *Świt, dzień i noc*; lub jeżeli nawet ten hrabia nie jest przypadkowy — to autor użył kontrastu socjalnego jedynie dla okraszenia sielanki, lecz kupił ten motyw za tanio.

*Dar poranka* jest duetem miłosnym, takim, jaki się w naszej komedii dziś uprawia: że wspomnę *Przechodnia Katerwy* lub *Kochanków* Grubińskiego, gdzie mężczyźni wspaniałym szturmem zdobywają serca kobiet. Są to sceny dramatyczne, które sympatia widzów wita już z daleka, ale w których obowiązuje wielka finezja dialogu. Przez finezję rozumie się oczywiście nie grę [489] dowcipów i szermierkę słowną. Toteż jeżeli p. Lorentowicz pisze, że „czar tych dialogów polega na tym, że autor nie stara się o misterność i wyrafinowanie literackie, lecz szuka najprostszej formy wyrazu u dwojga młodych ludzi”, to mogę się zgodzić tylko na pierwszą połowę tego zdania, gdyż prosty i prostacki dialog, odbywający się w takich razach między Magdą a Wojtkiem, może nie mieć wartości, jeżeli nie jest „wyrafinowany” właśnie pod tym względem, że niesie z sobą nowe obserwacje twórcze, nowy fałd. Takim nowym fałdem jest w *Darze poranka* chwila, gdy hrabia uświadamia sobie, że Lucyna, postępując z nim zbyt szorstko, mimo przeciwnych pozorów jednak go obraża, jednak czegoś nie docenia i w nim, i w sytuacji, i wtedy hrabia żąda od niej, by go przeprosiła.

Treść jest taka: Lucyna, młoda farmaceutka, nie może nigdzie zagrzać miejsca w aptece, bo wszędzie napastują ją mężczyźni. Umyśliła przeto zrobić się sztucznie brzydką, aplikuje sobie myszki na twarzy, przywdziewa czarne okulary i znajduje ciche miejsce

w aptece na prowincji. Dopiero po pracy, gdy późną nocą jest już sama, zrzuca z siebie tę sztuczną skórę i patrząc do lusterka, nabiera ochoty do życia: zastawia drugą filiżankę herbaty dla urojonego hrabiego, puszcza w ruch gramofon i z krzesłem w objęciach niby hrabią zaczyna tańczyć. Wtem puk-puk: „proszę otworzyć w imieniu prawa”. Trudno, trzeba otworzyć: późny natręt w odzieniu szoferskim żąda fenacety, potem gadu-gadu, przedstawia się jako hrabia i uroje nie zamienia się w rzeczywistość; pije herbatę i tańczy z Lucyną. Ale w tańcu kradnie całusa i dostaje pierwszą porcję łajania ze znanego wszystkim zalotnikom repertuaru: Czy pan myśli, że ja taka! (Oczywiście, kobieta musi podbijać swoją cenę). Ale rozstają się [490] w zgodzie i na tym kończy się akt pierwszy, dobrze zbudowany, oparty na kilku niespodziankach.

Lecz skuszony szatan-kusiciel krąży naokoło apteki jak lew i gdy panna Lucyna chce się już kłaść do swego panińskiego łóżeczka — znowu puk-puk: „ach, pani mi dała trucizny, pali mnie wewnątrz”. Tym podstępem napastnik znowu dostaje się do środka, znowu otrzymuje kilka porcji wygovorów niewieścich (np. „gdyby na moim miejscu była pańska siostra?”), w końcu dziewczyna mięknie — dość nagle jest to przejście i dość świadomie się wyraża („ja także nie jestem z żelaza”) — i ulega.

W trzecim akcie hrabia, wzruszony bezinteresownym poświęceniem się Lucyny — oddała mu się bez zastrzeżeń — mianuje ją w oczach całego personelu aptecznego swoją żoną i to jest — dosyć niedelikatny jak na pana hrabiego — „dar poranka”.

Lucynę grała p. Brydzińska, która ma, niestety, za mało w sobie liryzmu na tę rolę. Wygowory były za szorstkie i co gorsze, nie było przy tym gry podwójnej, np. zaprawienia szorstkości kokieterią, i nie umie ona



prowadzić dialogu delikatnie ani mówić dowcipów — cóż dopiero wyzyskać różne subtelności psychologiczne tkwiące w tekście, choć nie leżące na wierzchu. Sama tylko czupurność do tej roli nie wystarczy — ta farmaceutka nie może być morową dziewczyną, obronną na wszystkich frontach, przed której cnotą każdy umizgacz uciekałby, co starczy benzyny. Dopiero w drugiej połowie sztuki p. Brydzińska miała szczęśliwe momenty. Jasny głos i zaciąganie z żydowska wymagają jeszcze dużej pracy. Partnerem był p. Różycki, nie raził niczym, grał z humorem i swobodnie, ale również roli nie wyzyskał.

Gdzież jest erotyzm? Stłumionego serca bicie, niepokój rąk, dziwne zmiany głosu, pauzy, nagłe wybuchy nagromadzonej w duszach tęsknoty i tak dalej? Wszystko to było zaledwie nadpoczęte. Ale sztuka należy to tych szczęśliwych, które widz własnym sercem uzupełnia i dośpiewywa, więc będzie się podobać i mieć powodzenie.

Reżyseria — o ile nie jest zależna od indywidualności aktorów — przyrzadziła sztukę dobrze, zwłaszcza w I akcie.

Teatr Mały: *Tak jest, jak się wam wydaje*,  
parabola w 3 aktach Ludwika Pirandello,  
przekład Zofii Norblin-Chrzanowskiej  
[reżyseria Zygmunta Nowakowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 18 III 1926]

[492] W swoim *Henryku IV*, niedawno granym w Teatrze Polskim, postawił Pirandello pytajnik: wariat czy człowiek udający wariata, a żyjący swoją fikcją (ten sam pytajnik postawił zresztą przedtem w sposób mniej szumny, a równie intensywny, Andrejew w noweli i dramacie o drze Kierżencewie). W sztuce obecnie wystawionej w Teatrze Małym pytajnik opiewa: czy wariatem jest p. Ponza, sekretarz urzędu powiatowego, czy jego teściowa, pani Frola. Całe miasteczko włoskie, pełne półinteligentnych ciekawskich, zaprzęta sobie głowę tym pytaniem i trudno się nawet dziwić, bo sprawa jest istotnie niesamowita.

Ponza przybył niedawno z innego miasta, które nawiedziła katastrofa trzęsienia ziemi; mieszka na poddaszu, rzekomo z żoną, której jednak nikt na oczy nie widział; na dole mieszka teściowa w tym samym domu — to znaczy, że p. sekretarz prowadzi dwa gospodarstwa; mniemać by można, że mamusia się naprzykrza, atoli zięć jest dla niej bardzo czuły, i obie panie posyłają sobie wzajemnie z trzeciego piętra na dół i z dołu do góry czułe listy. Więc i naczelnik

powiatu, i jakiś komisarz, i jakiś radca, i różni panowie, a zwłaszcza panie — starają się wyświecić prawdę. Autor od razu ujmuje tę prawdę w cudzysłów i narzasa się z niej przez usta swego rezonera, p. Lamberta Laudisi, który wciąż wzniewa wątpliwości i powiada: prawdą jest i to, i tamto, co się wam podoba i jak się wam wydaje, bo nie ma prawdy samej w sobie.

Sąsiadem Ponzy jest radca Agazzi i w jego salonie rozgrywają się indagacje przez 3 akty. Najprzód ściąga ją staruszkę matkę, osobę delikatną, cichą i zgaszoną, i ta musi wyznać, że jej zięć jest obłąkanym: gdy Lina, jej córka, a jego żona, zachorowała i wyjechała, tak się zmartwił, że oszalał i uważał ją za umarłą, a gdy wróciła, nie poznał jej, wziął z nią drugi raz ślub i teraz uważa ją za swoją drugą żonę, którą nazywa Julią. [493] Potem osobno przychodzi zięć, ponury mężczyzna, i powiada, że to matka jest obłąkaną po stracie córki i że on, zięć, z litości dla niej udaje, że jego druga żona jest jej córką, udaje nawet w tym celu obłąkanego. Ba, ale potem przychodzi znowu matka i twierdzi, że to ona udaje wariatkę z dobroci dla zięcia. Także skonfrontowanie obojga nie doprowadza do celu i sprawa tak się gmatwa, że sceptyk Laudisi stawia kwestię, czy w ogóle ta żona i córka istnieje, może jest widmem. Ale ciekawość przedziera się i do tego widma i oto w akcie III przychodzi ona sama, tajemnicza pani czarno zawoalowana, i oświadcza: Dla matki jestem córką, dla męża drugą żoną, dla niej Liną, dla niego Julią, sama jestem nikim. A zastępca autora w sztuce, p. Laudisi, powiada: Oto, jak przemawia prawda! — i zwracając się do publiczności, dodaje: czyście państwo z tego zadowoleni?

Ponieważ tak pytasz, ty Kancie małomiasteczkowy, odpowiem ci, że nie bardzo. Sztuka jest bardzo dobra, intrygująca i interesująca, ale jej sens pierwszoplanowo-

wy, właśnie ten czysto pirandellistyczny, jest płytki. Względność sądów ludzkich! Emancypacja fikcji wobec rzeczywistości! To są rzeczy, które jako odkrycia myślicielskie wcale nie wchodzą w rachubę, jakkolwiek dla ośmioklasistów mogą być objawieniami filozoficznymi i w ogóle cała sztuka może bardzo pedagogicznie oddziaływać na dzisiejszą bezmyślną publiczność.

Zbadajmy ją jednak najpierw od strony myślicielskiej.

[494] Cały splot faktów w sztuce Pirandella jest łami-główką i pozostaje łami-główką tak wykręcaną na różne boki, że trudno się w niej zorientować. Niżej podpisany recenzent nie może nawet ręczyć, czy nie przekreślił czego przedstawiając główny zrab faktów, i musi część winy za to zwalić na aktorów, którzy — nałogowo! — tak po cichu — niewczesny realizm! — mówią, że ich już w 6 rzędzie słyszeć nie można. (Pisałem już o tym dużo razy, ale na upór i na wygodę nie ma lekarstwa). A choć w duchu przypuszczam, że jest to dość obojętne, czy tam było tak, czy owak, jednak Pirandello ma ten brzydki zwyczaj, że gmatwając fakty, pokazując na przemian to rąbek czegoś nowego, to znów język lub figę, właśnie budzi ciekawość dla faktów i tylko dla faktów. Zdawałoby się, że wykpiwa gawieź małomiasteczkową za jej ciekawość i plotkarstwo, a jednak sam jest plotkarzem w swoim rodzaju, gdyż cedzi sensacyjne nowinki kropelka po kropelce, on sam podnieca u publiczności zmysł kombinacyjny, detektywiczny, lecz nie zaspokaja go nawet na końcu. Macie karę za waszą ciekawość! To jest nowa moda — rozmawianie z publicznością, prowokowanie jej z desek sceny. Szkoda, że p. Nowakowski, grający Laudisiego, nie poczekał chwilę, bo mógłby otrzymać taką odpowiedź: Jeżeli prawdy nie dowiedziało się ani miasteczko, ani publiczność, to czy przynajmniej zna ją sam autor? Dotychczas bywało tak, że autor czynił widzów świadkami i uczestnikami swojej wyższej prawdy, Pirandello bawi się w ciuciubabkę.

Zapewne autor odpowiedziałby na to: Prawda nie leży w faktach samych, lecz w duszach! — i mniej więcej w tym sensie *Laudisi* coś mówi: wyraża też przypuszczenie, że w duszach obojga rzekomych czy istotnych wariatów ślady poprzednich zdarzeń się zatarły tak, że zostaje tylko ich wzajemna potrójna komedia przed sobą. A więc może autor istotnie coś chowa dla siebie i dzieli się tą lepszą prawdą ze słuchaczem nie otwarcie, lecz potajemnie; może to sposób pedagogiczniejszy, lecz nie widzę w nim odwagi twórczej, tylko przekomarzanie się, nawet kokietowanie sprytem.

Przeciw czemu zwraca się — faktycznie, a nie w zamiarze — satyra *Pirandella*? Nie tylko przeciw okrutnemu natręctwu ciekawości, lecz także przeciw gatunkowi tej ciekawości. Ludzie ci chcą wiedzieć: albo — albo. Tak jak ów sędzia z prowincji, który twierdził, że na wszystkie pytania można odpowiedzieć „tak” lub „nie”, aż pewien Żyd zapytał go: Czy pan sędzia przestał już brać łapówki? Ale owej ordynarnej, prostackiej wyłączności prawdy przeciwstawia *Pirandello* sceptyczną względność prawdy: może to, może tamto, jak się komu podoba. [495]

Jakaż jest istotna prawda o prawdzie — oczywiście nie matematycznej, lecz ludzkiej, życiowej? Ta, że prawda o stosunkach ludzkich musi opiewać nie: albo — albo, nie, że równie dobrą jest jedna wersja jak druga, lecz że mogą żyć obie wersje na pozór sprzeczne obok siebie i razem z sobą, przenikać się wzajemnie, jak, biorąc najprzystępniejszy przykład: miłość i nienawiść. *Pirandello* dobrze czyni konfrontując z sobą różne aspekty rzeczywistości, lecz z tej konfrontacji chce gwałtownie wymusić kompromitację prawdy obiektywnej w ogóle.

[496]

Lecz prawda obiektywna istnieje, tylko jest bardzo trudną i często nudną. Gdyby była owa trójka przybyszów rzuciła małomiasteczkowej ciekawości na pastwę jakikolwiek pozór społeczny, mogła żyć dalej spokojnie swoim życiem. Trzeba tylko było zaspokoić jakoś jej „albo — albo”. Ostatecznie ludność miała słuszość, bo proszę sobie wyobrazić: jakiś mąż trzyma żonę pod zamknięciem — a może ją tam dręczy, może to jaka ofiara, nowa Barbara Ubryk? W takich wypadkach sąsiad ma nawet obowiązek społeczny i chrześcijański być ciekawym, czy się nie dzieje coś zbrodniczego, i wkroczyć powinna nawet policja. Pirandello sam jest winien, że wzbudza zainteresowanie do gołych faktów, a nie do ich oświetlenia. Niechby był sobie wybrał do wiwisekcji kawał życia nie sensacyjny, lecz zwykły, i na nim ilustrował swoje tezy — co prawda, to by był już prawdziwy dramat, a nie parabola czy pouczające przybliżenie.

Moją tezą jest: prawda o ludziach nie jest ani prostą, ani względną, lecz wielopostaciową, skomplikowaną. Postęp polega na tym, żeby i takiej prawdzie sprostać, zobaczyć ją i wyrazić, żeby prócz czterech działań matematycznych mieć także inne środki, logarytmy, rachunek różniczkowy itd., a nie prostackie, chłopskie: albo — albo. Prawda jest skomplikowana jak maszyna, ale futurystycznym poetą będzie nie ten, który będzie opiewał maszyny, lecz ten, który precyzyjnym labiryntem myśli i słów odpowie na labirynt życia. I do takich należy Pirandello — chociaż stary, lecz futurystyczniejszy od czeredy bijącej pokłony przed aeroplanem i dynamomaszyną.

Wielopostaciową musi być także prawda o twórcach ducha ludzkiego, a więc i o samej sztuce Pirandella. Ma ona aspekty, w których jest głęboką i przejmującą. Akcja pedagogiczna toczy się niejako na powierzchni,

ale rzeczywiście ludzkim dramatem jest dramat ludzkiej ciekawości, która pochyla się niby nad jakąś wrzącą i krwawą głębią trzech smutnych losów i nie może jej ani dotknąć, ani przeniknąć. To było wyreżyserowane w Teatrze Małym trafnie, lecz jednostronnie i przesadnie. Ciekawość ludzka maskuje się — aktorzy tak zapalczywie i natrętnie robili ciekawość, jak gdyby się obawiali, żeby się publiczność nie pomyliła. Ale oprócz tej walki o tajemnicę, rozgrywającej się w salonie radcy, mamy w tej sztuce aspekt jeszcze inny: powoli w naszej wyobraźni buduje się wizja tego, co się dzieje poza salą, jakichś niesamowitych stosunków. I podobnie jak owa przesada w zainscenizowaniu ciekawości była może w guście Pirandella, tak samo zapewne w jego intencji były niezwykle postacie tajemniczej [497] dwójki, zrobione i grane świetnie przez pp. Broniszównę i Samborskiego: ludzie-duchy, które zda się, gdyby chciały, zgniotłyby ten tłum natrętów. (Aktorki grającej panią Ponza afisz nie wymienia).

Najważniejsze jest zawsze w dramacie, by na podstawie akcji jawnej na scenie budowała się w wyobraźni akcja niewidzialna, i tym różni się teatr od kina. Owóż tak jest właśnie w sztuce Pirandella: wypadki poza sceną, ich teren, ten balkon, z którego spuszcza się kosze w dół, dziwne pożycie trojga — znamy tę wyborową technikę z mistrzowskiej *Dzikiej kaczki* Ibsena, gdzie autor buduje w naszej wyobraźni jakieś nowe, na wpół wariackie, na wpół symboliczne życie — na strychu!

Nowe życie — i tu mamy znowu jeden aspekt. Widzimy wciąż oblężenie tajemnicy. Na zewnątrz, w pierwszej warstwie, jest to łamigłówka, zagadka, ale wewnątrz? Poeta Pirandello blaski swoje zapożyczać lubi od mroku. Ukrywa, bo to jest zapewne coś drogiego i serdecznego, co ma ukryć, a czego może

nie warto wszystkim pokazać. Oto trzej ludzie wzajemnie poświęcają się dla siebie, grają komedię przed sobą z nadzwyczajnej delikatności — święci komedianci, artyści nowego życia, zaiste w tej swojej ofiarności niezrozumiałego i zapewne niemożliwego. Jakiegoż klimatu etycznego i intelektualnego trzeba, ażeby artystów takiego życia wytworzyć!

Ponieważ mowa była także o kinie, zaznaczam tylko na boku zadanie, że warto by było porównać tę sztukę Pirandella z analogicznym co do treści słynnym filmem *Dr Kaligari*.

Z artystów wymienić jeszcze należy p. Zygmunta Nowakowskiego, inteligentnego dramaturga i reżysera — grał znakomicie i z wiarą godną lepszej tezy.

Publiczność przyjęła sztukę bardzo gorąco.



Teatr Narodowy: *Księżniczka żydowska*,  
tragedia żydowska w 3 aktach

Wacława Grubińskiego

[reżyseria autora i Pawła Owerły,

dekoracje Wincentego Drabika,

muzyka Henryka Adamusa,

tańce w układzie Piotra Zajlicha,

premiera 19 III 1926]

Dlaczego Salome każe uciąć głowę Janowi Chrzcicielowi? Biblia podaje ten fakt jako coś, co się rozumie samo przez się (bo łajdaczka). Wilde w swojej tragedii powiedział: bo go kocha. Swego czasu uważano to rozwiązanie zagadki za paradoks, za okropną perwersję; dziś, gdy się już oficjalnie przyjmuje do wiadomości, że kochanka w szale miłości może odkąsać kochankowi palec, wersja Wilde'a uchodzi za najnaturalniejszą. Ale Grubińskiemu widocznie coś się w niej nie podobało albo powiedział sobie: Wilde swoją drogą, a ja swoją! — i postanowił stworzyć wersję nową, tak jak swego czasu podał nową wersję dla *Kłatwy Wypiańskiego*. [499]

Ale osiągnął taki rezultat, że po II akcie słuchacze zadawali sobie to samo pytanie, z którym nowoczesny czytelnik stawał wobec Biblii: dlaczego ona to uczyniła? Co gorsza, mam wrażenie, że pytanie to nawet niewiele ich trapiło. Akt III przynosi wprawdzie pewne załatwienie, nie tylko rozgrywa się dosłownie w obliczu gwiazd, ale i wewnątrz rozkwiera najszerze perspektywy, lecz zarazem ten akt wykracza już zupeł-

nie poza tradycję. Tymczasem widz przy sztukach opartych na temacie klasycznym domaga się nowego rozwiązania w obrębie starej konwencji, i dlatego w *Salomie* zawsze najwięcej go będzie interesowała scena uczty i tańca; kto tę scenę przegra, już się odegrać nie może.

[500] Grubiński do tematów klasycznych przystępował jako człowiek nowoczesny, trochę podrwiwał, trawestował, pozornie obniżał, nawet trywializował (np. w komedii o pięknej Helenie), ale starał się potem niejako od innej strony odzyskiwać monumentalność klasyczną. Jest to postawa twórcza oryginalna i niebezpieczna dla autora, wymaga wielkiej bujności sił. Zdaje się, że przypatrując się *Salome*, powiedział sobie: jest to przede wszystkim księżniczka, i to żydowska, taka, jak niektóre dzisiejsze salonowe Sary i Rachele, tylko w najwyższej potędze. Herod określa ją w akcie I jako zimny płomień, a więc przeciwieństwo lirycznej, bądź co bądź, *Salomy Wilde'a*. Nie okrucieństwo i nie miłość, lecz egoizm („nie jestem niczyja, tylko swoja, swoja”) i ciekawość, czy nawet awanturniczość filozoficzna. Jej poczucie królewskości swego ja jest tak wygórowane, że może być zaspokojone tylko śmiercią, albowiem „nicość jest największą potęgą”. Żądanie głowy św. Jana, a potem oddanie się poecie *Damastesowi* wobec gwiazd i samobójstwo — to etapy tej królewskiej i zarazem nihilistycznej kariery ku nieskończoności. Przewrót wywołała w niej nauka św. Jana, że ciało umiera, lecz duch żyje wiecznie. Jeżeli ciało jest niczym, to i śmierć św. Jana jest niczym. Ten człowiek nic mi nie zawinił — sama to przyznaje. To morderstwo jest dla niej niejako eksperymentem, lecz taki sam eksperyment popełnia na samej sobie.

Sztuka Grubińskiego jest nie tylko filozoficzną, lecz i historiograficzną. *Salome* wyposażona jest w wielkość gestu, lecz są w sztuce sceny uboczne, które jej

zachowanie się nacechowują jako objaw schyłkowy. Oto np. Rzymianie wyśmiewają Żydów, a Herod, knujący w duchu jakieś zamiary buntownicze, musi dla okazania swej lojalności wznosić zdrowie Pilata i Cezara, arcykapłani żydowscy twierdzą, że narodowi niepotrzebne jest państwo, bo go odwraca od religii. Są to symptomy niewoli. Inny drobny rys charakteryzujący ówczesną atmosferę duchową — jeden z Rzymian, podpiwszy sobie, zarzuca Żydom: macie tylko jednego boga na 5 milionów wyznawców, czyż jeden bóg może sobie dać z nimi rady, nawet przy najlepszych chęciach; my mamy bogów mnóstwo, nas stać na to. Nie jest to tylko dowcip, to naiwność barbarzyńska — ale taką samą naiwnością barbarzyńską jest nacechowane okrucieństwo Salomy, gdy biorąc naukę św. Jana o znikomości ciała dosłownie, chce ją wypróbować: a co będzie, gdy ci utnę głowę? [501]

Wcale nie ręcę za to, czy moje tłumaczenie intencji autora jest prawdziwe. Sztuka jego ma tę wadę, że myśli i intencje poukrywane są w niej po kątach dialogu i że dopiero z konfrontacji słów i zdań można by coś wykonkludować, nie ma dość żywego mięsa faktów, gestów, uczuć, zorganizowanych w taki zespół, który by nie tylko uchylał zgadywanie myśli autora, lecz nadto dawał ich nadwyżkę w interpretacjach dodatkowych, takich, jakie się mnożą np. w dziełach już powszechnie uznanych i w sercach ogółu zakorzenionych. Ale mam jeszcze wrażenie, że Grubiński, zręczny konstruktor i kombinator pojęć, byłby się jakoś obył nawet bez większej pomysłowości w samej akcji dramatycznej, gdyby chociaż w surogacie słownym, w komentarzach do akcji był bardziej konsekwentnym i jednolitym. Zdaje się, że przychodziły mu do głowy różne koncepcje i koncepty, chwytal się raz jednej, to drugiej, ale ten nadmiar nie był *embarras de richesse*. Nie mógł

znaleźć czy odnaleźć kontaktu serdecznego między swoimi najgłębszymi zainteresowaniami a tematem, nie osiągnął właściwej temperatury roztopiającej i przetapiającej materiał. Im zaś mniej mógł mówić o tym, o czym właściwie chciał mówić, tym więcej mówił o sprawach drugoplanowych, wykazując jeszcze raz swój talent do prowadzenia błyskotliwych dialogów, do aranżowania zajmujących scen i do mocnego stawiania postaci krótkimi rzutami (Herod).

Nie sądzę, żeby te wszystkie zarzuty dla tak dobrego teoretyka i praktyka dramatu jak Grubiński były niespodzianką. Jeżeli czując niedociągnięcia swej sztuki, mimo to odważył się puścić ją na scenę, to, jak mi się zdaje, uczynił to, licząc na jej zalety widowiskowe.

[502] Akt II — wspaniałe wnętrza pałacu Heroda, urządzone przez Drabika — arcykapłani, Egipcjanin, Rzymianie, Grecy, a więc różne żywioły polityczne w sporze jawnym i ukrytym — wejście Herodiady, uroczyste wejście Piłata, tańce Etiopiek, wejście Salomy, jej obnażenie się, a potem pełne napięcia momenty, gdy kat przynosi głowę świętego, gdy nastaje ponura cisza, wszyscy odwracają się od niekobiecej kobiety, Egipcjanin zarzuca szal na ten okropny przedmiot i ucieka, gdy tylko zakochany Grek zgłasza swój akces do Salomy, która zadaje śmierć, lecz budzi żądzę wielkości — a na uboczu jeszcze Herod z dowódcą swej straży tropi domniemanego kochanka Salomy — to są rzeczywiście sceny, które choćby jako widowisko powinny wyrzucić wrażenie na publiczności. Wszak równocześnie Teatr im. Bogusławskiego *Różą Żeromskiego*, sztuką również widowiskową, osiąga wielkie sukcesy. Tak, ale *Róża* jest już znana z czytania, ma punkt wyjścia swoich sugestii niejako poza sobą. *Księżniczka żydowska* miałaby go również, gdyby autor szedł drogą Wilde'owską, a nie obiecał nowej. Zaciekawienie, jakie

sam wzbudził, stało się jego wrogiem, nie dopuściło do swobodnego rozwinięcia się efektów drugorzędnych tego aktu, odwróciło od nich uwagę. A przy tym te sceny mają w sobie coś kinowego i pozostają kinem, czymś zewnętrznym, jeżeli się w nich nie wyraża i nie kulminuje życie wewnętrzne.

Sądzę, że również omylono się w wyborze artystki. Salome grała pani Pancewiczowa, artystka o wspaniałej powierzchowności i bardzo rutynowana, ale normalna. Od p. Pancewiczowej za często żąda się demonizmu, daje się jej role takie jak Hanki w *Lampce oliwnej* Zegadłowicza. Miała p. Pancewiczowa piękne chwile w akcie III, ale na ogół to nie jest Salome, diabeł, perwersja, zimny płomień, okrutna marzycielka, kobieta stająca się już niemal boginią — jaką chciał mieć Grubiński. Ta Salome to kobieta porządna, poczciwa, trochę zakochana w filozofii i poezji, trochę wzdychająca do gwiazd. Zimne płomienie — no, ale przecież raz te płomienie trzeba pokazać. Swoją grą zbyt powściągliwą, grą bez zaczajeń i rezerw, powiększyła p. Pancewiczowa zagadkę Salomy jeszcze bardziej, aż do niezrozumiałości.

Szcześniejszym był p. Węgrzyn jako Herod. Namiętność jego wyrażała się zbyt retorycznie, ale temu już jest winien i autor. Zakrzywianie palców — za mało. Inne role były wykonane poprawnie.

Publiczność przyjęła tę sztukę z pewnym rozczarowaniem, ale na ogół przychylnie. Czuła słabszy polot, ale autor raz wraz dopingował ją swoją oszalamiającą retoryką, dialektyką, dowcipem i zapowiedziami, że już już będzie coś bardzo wielkiego. To także sztuka.

## Wieczór Kazimiery Rychterówny

[504] Deklamacja jest jednak rzeczą piękną — takie wniosłem wrażenie z wieczoru recytacyjnego, który p. K. Rychterówna dała tydzień temu w sali Towarzystwa Higienicznego. Ma silny i piękny głos, wyszkolony w dynamice od piana do fortissimo i we wszelkich modulacjach, ma postawę odpowiednią i gestykulację estetyczną. Ma też zrozumienie i miłość do deklamowanych utworów, nie waha się ryzykować śmiałych efektów. Siedzący przy mnie kolega twierdził wprawdzie, że „jej uczucie jest dęte” (tj. imitowane), ale ja sądzę, że w tych dziedzinach imitacja jest tak kosztowna, iż schodzi się zupełnie z prawdą — bo skądże czerpać materiał do imitacji, jeżeli nie z prawdy?

Aby scharakteryzować deklamację p. Rychterówny, powiedziałbym, że choć nie widzę jeszcze szkoły nowszej, jej szkoła jest, bądź co bądź, starsza. Środki obfite, lecz nie wyrafinowane. Dbą o harmonijność i wyokrąglenie, o tzw. piękno i raczej o wrażenie niż wyrażenie. Raczej słuchacza zaciekawia i olśniewa, niż żeby dyskretnie a przenikliwie pośredniczyć między jego sercem a tajemnicą utworów. Zna tych utworów wartości

obiektywne i nadaje im kształty bardzo efektowne i plastyczne, mniej zna wartości subiektywne, poetyckie, które często nie schodzą się z tamtymi i kryją się po kątach. Norwid, słuchając swojego *Fortepianu Szopena* w jej interpretacji, byłby może zadowolony, lecz i zaskoczony.

Wszystkie te określniki mają na celu przybliżenie prawdy. W tym samym celu użyłbym porównania zaczerpniętego z dziedziny malarstwa. Panna Rychterówna zna tylko barwy lokalne. Ale jak w obrazie nieraz malarz zmienia barwę lokalną ze względu na całość lub na jakiś ton inny, sąsiedni, i np. róży w naturze pąsowej przydaje odcień zielony lub żółty, tak samo — zdaje mi się — i deklamator niekoniecznie musi wytwarzać w swoim materiale dokładny ekwiwalent zdarzeń natury lub choćby i zdarzeń uczuciowych. Przykład: wygłaszając ostatni rozdział z *Popiołów* Żeromskiego, p. Rychterówna okrzyki: „Niech żyje cesarz!” oddaje jak najgłośniej. Wskutek tego nagle nabiera to miejsce takiej wagi, jakiej nie miało z pewnością dla autora. Dla autora było tylko stwierdzeniem faktu. Przykład powyższy jest co prawda zbyt skrajny. Używam go nie w formie zarzutu, lecz znowuż dla przybliżenia tego, o co mi chodzi. Panna Rychterówna robi często to, co robią pospolite aktorki, które np. słowo „łagodny” wygłaszają łagodnie, miękko, a słowo „twardy” twardo. „Oddaje” i „maluje” — i wskutek tego raczej składa całość, niż buduje. Posuwając się od szczegółu do szczegółu, osiąga efekty chwilowe; rzadziej natomiast udaje się jej efekt przygotowany na dłuższą metę. Lubuje się zwłaszcza w efektach onomatopcyjnych, naśladowaniach głosów przyrody — lecz czyni to umiejętnie i ze smakiem.

Stosownie do charakteru jej deklamacji, p. Rychterównie bardziej udają się utwory krótkie niż długie poematy. A więc najlepiej wypadły np. *Słopiewnie*

Tuwima, wierszyk Wierzyńskiego (ale tu zuchowatość w deklamacji przechyliła ten utwór trochę ku parodii), wiersz Brzechwy o pociągu ekspresowym, ballada Zegadłowicza o powsinodze druciarzu, wprawdzie dłuższa, ale ze śpiewkami i pohukiwaniem. *Anioł Pański* Tetmajera wywarł wrażenie dopiero ostatnią strofką, tzn., że wyrażenie rozpaczy udało się lepiej niż melancholii. Jałowe były wysiłki artystki nad wydobyciem walorów deklamacyjnych z refleksyjnego wstępu do *Pana Tadeusza* — przy jej sposobach nie mogło się to udać. Za to pokazała, ile jednak materiału deklamacyjnego tkwi niekiedy w utworach powieściowych.



Teatr Polski: *Wino, kobieta i dancing*,  
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 8 IV 1926]

Ostatnia komedia Kiedrzyńskiego zdobyła sobie dosyć [507]  
duże powodzenie. Publiczność przy otwartej scenie  
oklaskiwała dobre dowcipy, a po 2 i 3 akcie wywoływa-  
ła autora. Po drugim nawet trzy razy, co zdaje się, jest  
rekordem na tym polu.

Tytuł jest trochę złudny, jak nieraz tytuły w kinie.  
Zdawałoby się, że sztuka będzie się rozgrywać w mieś-  
cie, że przynajmniej jeden akt będzie na sali balowej  
lub w dancingu i autor pokaże nam szal taneczny  
bezpośrednio w życiu, jego kulisy i barwną powierz-  
chnię. Lecz Kiedrzyński wolał malować refleksem  
i pokazać ów szal nie wprost, lecz poprzez skutki.  
Taka metoda jest głębsza, ale gdy zawiedzie, to autor  
może w ogóle chybić celu i nic nie pokazać z tego,  
co zamierzał. U Kiedrzyńskiego rzecz dzieje się na  
wsi — dworek, kury, maj, księżyc, stary lokaj, Walek  
od koni. Żywiół zaciszny i sielankowy reprezentują  
stary szlachciura p. Tomasz, obszarnik, i Madzia, jego  
wychowanica, panienska, jak Zosia z *Pana Tadeusza*.  
Żywiół miejski to Kazimierz, cioteczny wnuk p. To-  
masza, były oficer, obecnie bez zajęcia, znakomity

tancerz, za którym podobno szaleją kobiety, i pani Wanda, miłośniczka tańców i Kazimierza. Sztuka przedstawia dzieje inwazji pani Wandy na wieś i zamieszanie uczuć i obyczajów, jakie się przez to wytwarza. Pani Wanda, wślizgnąwszy się pod fałszywym pozorem pod dach dworku na parę dni flirtu ze swym tancerzem, bałamuci również p. Tomasza, i to do tego stopnia, że staruszek gotów jest ożenić się z nią i za jej namową usunąć z domu pannę Madzię, która — zazdrosna! — przeszkadza jej wciąż we flircie z Kazimierzem. Ale zuchwała rewolucjonistka dancin-gowa osiąga skutek wprost przeciwny, Kazimierz, zrażony jej zaborczością, zwraca swoje serce definitywnie ku Madzi, a kres całej grze pani Wandy kładzie niespodziewany przyjazd jej męża, urzędnika skarbowego.

[508]

Sens moralny jest ten, że kochankowie od tańca nie trwają długo i że dancin-g, czyli zepsucie wielkomijskie, nie zaszkodzi obszarniczej wsi polskiej. A jednak niebezpieczeństwo było dość bliskie... i gdyby pani Wanda była naprawdę wdówką, byłaby zaprowadziła do ołtarza p. Tomasza, który popłacił swoje długi hipoteczne dzięki inflacji.

Ten morał, który z pewnością pomnoży frekwencję widzów ze sfer szlacheckich na tej sztuce, rozpanosza się w sztuce trochę naiwnie, zamiast być tylko tłem dla komicznych sytuacji. Kazimierz powiada np.: „Dosedłem do przekonania, że szczęście nie jest w dancin-gach, lecz w cichej miłości i w wypełnianiu obowiązków”, lub: „nie tamto życie mnie porywa, lecz to, które mnie czeka w tym domu słonecznym; jestem sto mil od dancingu”. Czyżby naprawdę tak raptem, nagle, niespodzianie? Z p. Kazimierza będzie kiedyś p. Tomasz. Zresztą i na wsi polskiej, chwała Bogu, życie kwitnie także i pan dziedzic, zanim doszedł do

pani Wandy, z pewnością dziewczuchom wiejskim nie przepuszczał. Ale ponieważ to na wsi, więc już się nie nazywa „rozpusta”.

Zresztą Kiedrzyński nie jest komediopisarzem czystej krwi; zawsze wplecie do swoich komedii jakieś konflikty brane tragicznie, kładąc przy tym kropkę nad „i”. Ta pani Wanda, zamiast być symbolem lekkomyślności, trzpiotowości tanecznej, staje się lwicą naprawdę zakochaną w swoim Kazimierzu, gotową podeptać dla jego miłości wszelkie względy. W akcie II dramat rozpętuje się na dobre i gdyby nie to, że p. Tomasz, jako głupawy i tępy szlagon, umniejsza jej ciężar gatunkowy, nie obeszłoby się bez awantur i ostateczności.

Swoją drogą niektóre z tych scen dramatycznych są [509] świeże i pełne temperamentu. Np. scena między Madzią a Wandą, gdzie obie panie prawią sobie subiekcje; lub scena ich czworga w akcie II, gdzie naokoło pijanego p. Tomasza toczy się równie szczerą jak cyniczna walka kobiet o eks-porucznika. Szkoda tylko, że język w dialogu jest zanadto „literacki”, mało indywidualizujący.

Jest niewątpliwą oznaką talentu autora, że mimo swej płytkości (płytkość jest w stosunku do pretensji) komedia ta wciąż interesuje zręcznie zaaranżowanymi, choć mniej zręcznie wypełnionymi scenami. Zwłaszcza akt I, utrzymany w lekkim stylu, jest bardzo dobry; drugi przeholowany; trzeci ratuje się wprowadzeniem nowej figury urzędnika skarbowego.

Dowcipy niektóre są dobre: np., gdy p. Tomasz, niegdyś zdobywca serc, powiada: „O ile kobiety nie zrobią mu nic złego, to mężczyzna łatwo je zapomina”, albo: „nie chodzi o to, co się całuje, tylko z jaką intencją”. Są jednak i dowcipy nietaktowne: „W Polsce odpoczywa się tylko przy pracy”. W aktualnościach

nie zawsze trafia autor w sedno rzeczy. Np. powiada ów urzędnik, że: „W Polsce inteligencja jest nie po to, żeby jadła, lecz żeby ją jedli; ale to musi się zmienić”. P. Tomasz na to tajemniczo: „Pan myśli że... król?” „Ale u nas nawet król, gdyby nawet był Napoleonem, to przy takim Sejmie nie da rady”. Dowcipy na temat Sejmu już się stanowczo stępiły, nawet publiczność ich nie kwituje.

Grano sztukę Kiedrzyńskiego z dużą werwą. P. Maszyński jako stary szlagon starał się, jak zwykle, dać coś extra. Na swoim miejscu byli p. Łuszczewski (Kazimierz) i panna Mazarekówna (Madzia), mimo swego zbyt płaczliwego głosu. Pani Kamińska, jako Wanda, może jest winna, że wybuchy namiętności tej ofiary dancingu były zbyt żywiołowe i szczerze — nie wiadomo, o ile się to działo za zgodą i według intencji autora.

Teatr Letni: *Komedia wiarołomstwa*,  
komedia w 4 aktach E. M. Harwooda,  
przekład z angielskiego J. Brodzkiego  
[reżyseria Jana Pawłowskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 9 IV 1926]

W tej komedii doskonale jest założenie i jedna nowa [511]  
postać. Toteż w akcie pierwszym zapowiada coś oryginalnego, potem schodzi to do banału. Jest Mr Prothero, bardzo dziwny przedsiębiorca, gdyż terenem jego działania jest natura ludzka. Był niegdyś adwokatem, lecz mu się nie wiodło, porzucił ten proceder i odkrył nowy, w którym oczywiście i znajomość prawa jest mu przydatna. Rozwodzi i kojarzy pary małżeńskie, rozwodzi także pary niemalżeńskie — powiada, że to najtrudniej — poucza ojców, jak wychowywać dzieci, klientów, co mają zrobić z pieniędzmi, radzi paniom, które nie mają dzieci (zastrzega się, żeby tego źle nie rozumiano), jako też paniom, które ich mają za dużo, radzi paniom, które sądzą, że są za mało kochane, i mężczyznom, którzy są zanadto kochani, radzi też zakochanym itd. W tym szczupłym spisie interesów Mr Prothero są sprawy, które by należały raczej do lekarza niż do adwokata, snadź autor nie jest zbyt wymyślny, ale gdyby przedłużyć linię jego pomysłu, znalazłoby się na niej postać, której embrionem jest ów Mr Prothero: leka-

rza dusz. Tylko, broń Boże, żeby nie tępy freudysta, lecz coś w rodzaju dra Fregolo z *Tego, co najważniejsze*.

Niegdyś sam taką sztukę pisać chciałem, ale — mój Boże, na to trzeba żyć tętnem amerykańskim, czuć naokoło siebie otoczenie, które nie jest wrogię wyłanianiu nowych form i sposobów życia, choćby najbardziej groteskowych. I rzeczywiście, w zróżniczkowanym życiu amerykańskim pojawiają się takie nowe procedery, np. urządcze zabawy i zawodowi bawiciele towarzysztw; tam też trafić się może, że mąż, wysyłając żonę na wakacje, aby jej osłodzić nudy, wynajmuje człowieka, który by ją z daleka podziwiał.

[512] Otóż do tego Mra Prothero zgłaszają się nie o radę, lecz o pomoc Mr Bellamy, poseł do parlamentu, i pani Ellen Hannay, żona bogatego, lecz nudnego lorda, posiadacza dóbr. Chcieliby się pobrać, więc pani Ellen musi się rozwieść ze swym mężem. Najprostsze by było, żeby sam Mr Bellamy stał się powodem do tego rozwodu, lecz on nie chce sobie psuć kariery politycznej skandalem i woli taki powód sfabrykować. Mr Prothero musi zaaranżować komedię wiarołomstwa. Czy nie ma u siebie „na składzie” człowieka dość ubogiego, aby się sprawy podjął, dość dyskretnego, aby nie skompromitował? I czy jest przystojny? — dorzuca pani Ellen. „A to na co? Nasza sprawa tego nie wymaga” — zastrzega się Mr Bellamy. „Ale byłoby mi o wiele przyjemniej”...

Taki człowiek się właśnie znalazł: Mr Lestrangle, młodzieniec ubogi, sympatyczny i bywalec. Pełną najlepszego komizmu — a najlepszy komizm niekoniecznie musi wywoływać salwy śmiechu — jest scena, w której Mr Lestrangle targuje się o cenę. Pyta: czy mąż jest silny, czy dobrze gra w brydża itp., a potem jako specjalne ryzyko swej roboty wymienia: że on sam

może się w niej zakochać i że ona może się w nim zakochać. Kończy się ten akt tym, że młodzieniec, któremu nagle napłynęła flota, odlicza zaliczkę wziętą na koszt interesu i wśród tego mówi: „Ależ ten Mr Bellamy to szubrawiec!”

Dość dobry jest też akt drugi, w którym komedia już się gmatwać poczyna. Mr Bellamy wprowadził młodzieńca w dom p. Hannay, aby mu ułatwić robotę — lecz spotykają go rozczarowania. Lestrangle pozyskuje sympatię nie tylko pani Ellen, ale i jej męża, i jego siostrzenicy, młodziutkiej Mrs Joyce. „Komedia” grozi nieprzewidzianymi konsekwencjami; Mr Bellamy robi wymówki Lestrangle’owi, że nie wywiązuje się uczciwie ze zobowiązań, ale i ten nie pozwala, by go traktowano jako przybłędę, i wsiada także na przyszłego męża stanu: złapał Kozak Tatarzyzna. Ta scena jest bardzo żywa i dramatyczna: zapasy duchowe, w których ostatecznie nieszczęsny polityk zostaje wzięty do niewoli podwójnym nelsonem.

Reszta komedii nie dotrzymuje obietnic, które były w założeniu; wszystko zdąża już do filisterskiego portu: polityk zostaje skompromitowany, żona godzi się z mężem, a intruz zostaje mężem siostrzenicy. Pirandello byłby może wyprowadził jeszcze raz Mra Prothera, aby próbować naprawić interes; Shaw byłby jeszcze parę razy obrócił medal na jedną i drugą stronę.

Grano sztukę składnie, szybko i wyraziście.

Teatr Mały: *Łatwiej przejść wielbłądowi...*  
komedia w 3 aktach Franciszka Langerera,  
z czeskiego przełożyli A. B. Dostal i Feliks Gwiżdż  
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,  
premiera 17 IV 1926]

[514] Uroczysty i trochę polityczny nastrój panował na premierze młodego autora czeskiego w Teatrze Małym. Sztuka jest dobra i świeża; aktorzy nasi dołożyli najlepszych sił, aby w Pradze powiedziano, że w Warszawie lepiej zagrano czeską sztukę niż tam w kraju; publiczność słuchała z wielkim zajęciem, biła brawo, a po drugim akcie wszystkie artystki otrzymały od poselstwa czeskiego kosze kwiatów, na które zresztą rzetelnie zasłużyły. A więc coś jakby czesko-polskie zbliżenie na terenie teatralnym; wy przyjmujecie naszego Skrzyńskiego, to my oklaskujemy waszego Langerera.

Zresztą nie była to wcale tylko kurtuazja polityczna — powtarzam, że sztuka Langerera jest dobra i świeża. Nawet nam trochę imponuje. Jest w niej powiew — no, nie powiew, ale powiewek — europejski. Słuchając jej, już „oczyma ducha” czytałem recenzję Nowaczyńskiego, którą napisze lub powinien napisać — zachwalającą nam czeską tężyznę, praktyczność, zmysł realny. Bo oto widzimy, jak tam nawet wśród najgorszych warunków bytu rodzi się optymistyczna inicjatywa, przedsiębiorczość. Jak zapobiegliwą jest taka uboga pani Pesztowa,



mieszkająca w suterenie, niczym pani Dulaska. Córka pracuje w fabryce, a mąż według wskazówek żony szantażuje po ulicach, padając plackiem koło samochodów bogaczy. Gdy litościwi ludzie przynoszą go do domu, już pani Pesztowa zdążyła w odpowiednim miejscu postawić garnek ze starą kapustą, bo jej zdaniem nędza, aby wzruszała, musi śmierdzieć. Nie jest to piękny proceder, ale cóż robić, gdy się ma męża niedołęgę — niech się przynajmniej w ten sposób na coś przyda. Marzeniem pani Pesztowej jest posiąść stragan z warzywem, lecz Pan Bóg zuchom sprzyja i jeszcze wyżej ją wynosi.

Oto bowiem nieodrodną latoroślą tej herod-baby jest jej córunia, Zuzia, śliczne dziewczątko, a jakie sprytne. Zyskuje miłość trochę niemrawego Alika, syna [515] bogatego przemysłowca, i staje się jego utrzymanką. Na tym „stanowisku” cudów dokazuje. Cywilizuje Alika, administruje jego gospodarstwem, przyjmuje jego gości, a prócz tego uczy się interesów giełdowych i oto w naszych oczach telefonicznie kupuje 10 wagonów cukru. W ten sposób „zarobiła” własnego majątku 30 tys. koron i gdy nagle zjeżdża papa fabrykant, ów wielbłąd ewangeliczny, który nie chce przejść przez ucho igielne — Zuzia odrzuca wszelkie „odprawy” i „odczepne”, bo już może sobie z własnego kupić — mleczarnię!

I w akcie III Zuzia jest swoją panią, i jej mama jest też w swoim żywiole: rządzi, rachuje, dyryguje, pracuje — a cóż pan Alik? Ten nieboraczek przebywa metamorfozę równie ciekawą. Wyrzekłszy się zbytków papy, jest kelnerem w interesie Zuzi, ma 200 koron miesięcznie, myje naczynia, podaje gościom kwaśne mleko i — jest szczęśliwy! Nie tylko dlatego, że kocha się dalej z Zuzią i już dziecka się spodziewają, ale że czuje, iż znalazł cel w życiu, pracę rzeczywistą, która

go odrodziła. I w końcu papa wielbłąd, pobity zupełnie, przechodzi przez uszko igły Zuzinej, to znaczy zgadza się na ich małżeństwo. Jakże nie ma go zachwycić to, że nie tylko miłość, ale i interes Zuzi prosperuje, z jednej mleczarni mają się już zrobić dwie, trzy — filie! ekspansja, biznes!

Takie to są nagłe przemiany w społeczeństwie powojennym. Gdy u nas Wroczyński w znanych *Dziejach salonu* podawał je w formie gorzkiej satyry, czeski autor pogodnie się uśmiecha i gratuluje. Takim mógłby być Rączkowski (autor *Polityki i miłości*), gdyby miał więcej horyzontu i talentu. Niech żyją ci, co się drapią do góry! Tak, tak, gdyby z tej komedii wnioskować o kraju, który ją wydał, można by Czechosłowacji zazdrościć. Jest tu np. figura uboczna, lokaj, który się kocha w Zuzi, swojej pani, i czym się zajmuje taki lokaj obok swej służby, którą sumiennie wykonywa? Jest sportsmenem, wykłada na jakichś kursach niedzielnych filozofię Kanta i pisze wiersze miłosne — właśnie chce wydać tomik. Co za kraj, w którym lokaje wykładają filozofię — gdy np. w Rosji filozofowie schodzą na pucybutów.

Można by snuć sporo takich niby to historyzoficznych refleksji na temat tej sielanki drobnomieszczańskiej i mimowolnej czy świadomej apoteozy drobnomieszczańskich ideałów. Ale zapewne też wbrew woli autora staje się ona satyrą. Szantaż i giełda — oto podstawy tej sielanki. Prócz tego autor pomógł sobie potężnie, wyposażając swoich bohaterów w niebywałe szczęście. Ostatecznie jest to jego prawem i prawem komedii. W normalnych warunkach Zuzie są uwodzone i porzucane, a synowie bogatych fabrykantów żenią się z pannami bogatymi i wysoko edukowanymi. Zuzie, wychowane w suterenie, zwykle nie mają tyle szyku, inteligencji czy sprytu erotycznego, aby doprowadzać

bogaczy do ołtarza. Bo to jest właśnie to tragiczne błędne koło dla ludzi ubogich, że nie mogą nabyć kwalifikacji, które by ich radykalnie wyrwały poza ich sferę. Wprawdzie są wypadki, że np. ktoś jako chłopak sprzedawał zapalki, a stał się później milionerem, i takie wypadki chętnie przytaczają pisarze burżuazyjni, zwłaszcza angielscy, na dowód, że każdy może się z bogacić i w dzisiejszym ustroju. B. Shaw napisał raz artykuł pt. *Grzech ubóstwa*. Ale prześlizgiwanie się różnych indywiduów po drabinie społecznej w górę i w dół nie jest rozwiązaniem kwestii społecznej. Na jedną prostytutkę, która się stała diwą filmową, przypada tysięcy, które tej kariery nie zrobiły.

Zuzia w komedii Langerera jest istotą wyjątkowo sprytną, a jej kochanek i narzeczony wyjątkowo uczciwym safandulą. Autor uznał nawet za stosowne dać mu kilka rysów matołectwa. Myje naczynie w kuchni! Jakież to rozczulające! Swego czasu mieliśmy tu w Polsce przekłady z dzieł amerykańskich, wysławiających, jak to ten i ów milioner, aby zaprawić swego syna w walce życiowej, kazał mu rozpocząć karierę od prac najniższych. Zapewne — jest to dobra gimnastyka energii. Ale ze stanowiska społecznego jest to dość obojętne, jaką sobie komedię wychowania urządzają milionerzy ze swoimi synami. Swego czasu modna była komedia Karlweisa *Wujaszek* — bogaty wujaszek, który przed swoimi siostrzeńcami udaje bankruta, aby ich zmusić do pracy. Ale skoro jestem już przy analogiach, zacytuję jeszcze inną komedię, tym razem Labiche'a, również pisarza burżuazyjnego. Tytuł *Delikatne ręce*, a treść: przysły spadkobierca przemysłowca opiera się wychowywaniu go na przedsiębiorcę, bo uważa, że jego zadaniem społecznym jest — puszczać pieniądze, a do tego potrzebne są ręce nie zahartowane, lecz delikatne. [517]

Mimo swej naiwnej, chociaż ciekawej ideologii komedia Langer'a ma duże zalety. Jakże dawno nie widzieliśmy już porządnego realizmu na naszej scenie! Współczesna poezja pogardza realizmem, a jednak oto okazuje on swą rację bytu. Ileż dzięki niemu autor zyskuje świeżych motywów dialogowych i teatralnych. A i aktorzy — wbrew temu, co dla mody mówią — najlepiej się czują w realistycznym żywiole. Gdyby tylko nie to filisterstwo, przypominające naszych Bałuckich i Przybylskich, z jakim autor opowiada dzieje gruchającej młodej pary, gdyby mniej atmosfery pieluszek, babciów i dziadziów i gdyby sytuacja rozwiązywała się jakąś kapitalną sceną, w której dziadzio uległby nie swemu dobremu sercu, lecz przekonaniu — komedii tej można by Czechom pozazdrościć.

Grano *Wielbłąda*, jak się już rzekło, z werwą i wybornie. Ale to jest ocena, że tak powiem, z pierwszej warstwy. Z drugiej warstwy gra ta przedstawia się mniej znakomicie. Jest w niej pewna — nie sugestywność, lecz natarczywość, wyprzedzanie efektu, niedyskrecja. Aktorzy się zapalają i grają samo wrażenie, zamiast wytwarzać przesłanki do wrażenia. To jest bardzo częsta wada naszych aktorów, zwłaszcza w komediach. Mam na myśli np. scenę zbiorową z II aktu (wzajemne przekrzykiwanie się trzech panów), która choć ją oklaskiwano specjalnie, nie była grana tak, jak się powinno grać w stolicy. Pani Modzelewska była miła i rozkoszna — ale to nie wystarczy, trzeba grać spryt rozkoszny, coś jakby chytryść, wyższość itp., bo bez tego chybia się rolę. Jak to zrobić, to nie moja rzecz — dość, że tego nie było. Miłych kobiet mamy pod dostatkiem, ale to nie starczy za twórczość. Trudne zadanie miał także p. Węgierko — zakryć, zamaskować inteligencję swych gestów i głosu — ale je przynajmniej zrozumiał.

Teatr Narodowy: *Agne*,  
dramat w 3 aktach (5 odsłonach)  
Eryka Erbena  
[reżyseria Stefana Jaracza,  
dekoracje Aleksandra Świdwińskiego,  
premiera 20 IV 1926]

Wystawiono onegdaj ze słusznym niepowodzeniem [519] lichey dramat młodego autora, który na konkursie Teatrów Miejskich uzyskał drugą nagrodę. Pierwszą nagrodę dostał słaby, ale przynajmniej dobrą literacką formę mający dramat Brończyka *Żółkiewski*, a Morsztina *W cichym dworku*, dramat stojący o wiele wyżej od tamtych, został tylko wyróżniony. Sędziowie konkursowi okazali za mało intuicji, a za dużo dobrego serca. Sztukę Erbena należało w ogóle wyeliminować, ponieważ nie dorasta do pewnej miary i nie tkwią w niej żadne takie „zadatki”, które by coś wybitniejszego na przyszłość obiecywały. Nie ma w niej ciekawych zamierzeń, nie ma szukania, nie ma ryzyka twórczego, zaszczytnej walki z trudnościami, wikłania się w gąszczu problemów czy to formy, czy psychologii, czy innych — jest tylko niedbale skrojona pospolitość, a obowiązkiem pospolitości jest, żeby była przynajmniej poprawną.

Ale trzeba wprawdzie wyliczyć dodatnie strony sztuki. Jest w niej jedno miejsce ciekawsze i śmiałe — gdy inżynier Andrzej mówi do żony Agne: Garnęłyście się

[520]

do rannych, bo od nich wiał samczy swąd bitwy, bo ciekła z nich krew... Ale ta niewielka zresztą rewelacja umieszczona jest na marginesie, ot, sobie jedna lepsza uwaga w zupełnie szarym dialogu. Jeszcze jedno miejsce lepsze, gdy Andrzej mówi o sobie, lecz uogólniając: jest w człowieku coś, co go spycha w dół. Najlepszą sceną jest scena nieudatego powitania w akcie I. Żona tęskniła za mężem przez całą wojnę, pisała pamiętnik poetyczny — a on wraca, wita się naprzód z jakąś Marylką, choć widzi żonę, wraca przygnębiony, schorowany, rozczarowany do życia. Cały nagromadzony zapal żony spala się na panewce. Powitanie nastrojone na ton: a?! a nie: ach! Pewien nowy efekt tkwi w tym braku efektu. Dodać trzeba, iż na tę żonę już właśnie na chwilę przedtem rzucił swe uwodzicielskie oko młody Jacek, również wracający z niewoli, i podszeptną jej, że Andrzej w Orenburgu nie krępował się bynajmniej zasadami wierności małżeńskiej.

Tu już zaczynamy mieć pretensję do pani Agne, a pośrednio do autora. Agne zapewne ma być istotą wyższą, naturą marzycielską, artystyczną, przy tym słusznie spragnioną „życia” (w mnóstwie naszych dramatów terazniejszych grasuje ten krzyk do życia przez wielkie Ż i staje się utrapieńczym szablonem). Lecz żeby ta głęboka natura nie potrafiła teraz męża wyrozumieć, dać mu czas na odsapnięcie, na wypocenie z siebie pesymizmu nabytego w niewoli, żeby tego nawet nie próbowała, lecz zaraz się zniechęcała — to trudno zrozumieć. Wszak nie chce mu nawet pokazać swego pamiętnika tęsknoty, owszem, pali go jakby na przekór, nie chce słuchać spowiedzi, z którą on do niej przychodzi. Gdzież jest ta głęboka natura? Czekala lat 7, mogła poczekać jeszcze 7 dni i 7 miesięcy. Tyle kapitału uczucia w sobie nie zgromadziła, żeby przetrzymać pierwszą próbę? Od razu wierzy w winę męża, od razu pierwszy lepszy wpada jej w oko.

Można jednak powiedzieć: autor właśnie nie chciał, żeby to była natura głęboka; jest to sobie tylko taka „nie zrozumiana” żona, pani Bovary ze Wschodnich Kresów, która kocha samą swoją tęsknotę bardziej niż przedmiot tęsknoty. Ale to znów wymagałoby innego sposobu opracowania. Możliwe jest też, że autor to sobie tak myślał: całą nagromadzoną energię tęsknoty zabiera w pomyślnej chwili Jacek (rozładowuje butelkę lejdejską), a dla męża zostaje figa. Możliwe też jest, że to ma być taka jakaś kobieta nieobliczalna, jak Salome Grubińskiego. Dużo wersji jest możliwych i wszystkie są w tej sztuce zawarte. P. Lorentowicz będzie to może uważał za studium charakterologiczne. Ale to nie jest obfitość płodna i ciekawa, tylko mechaniczne namięszanie. Cały przebieg historii jest bardzo prawdopodobny, wszystko jest właściwie w porządku — tylko że nic nie znaczy. Dramat zacząć się może dopiero tam, gdzie wypadki nabierają jakiegoś znaczenia, gdzie życie przestaje się rozumieć samo przez się i na czymś utyka, wchodzi w stadium myśli (nb. nie myśli w znaczeniu naukowym). Przedstawić zaś tylko zdrową kobietę nie zaspokojoną przez męża — to jest właśnie pospolitość. Może *Agne* jest studium psychopatologicznym, ale i to wymagałoby innego opracowania, jeżeli ma być podniesione do godności poetyckiej (porównać ze *Wspaniałym rogaczem* Crommelyncka).

[521]

Także i ten mąż jest postacią postawioną niekonsekwentnie, a nie są to — trzeba dokładnie rozróżnić — owe niekonsekwencje, które są życiem charakteru, gdy np. w kimś równocześnie jak w Hamlecie buszuje i refleksja, i żądza czynu, lecz niekonsekwencje wynikające znowu z namięszania, z nieudolności, z tego, że autorowi raz przyszło to, a raz owo do głowy. Więc na przykład: mąż jest obojętny dla żony, nie chce słuchać jej romantycznych uniesień (scena, gdy nie

chce stanąć w drzwiach w pozie, jaką ona sobie o nim wymarzyła) — ale jednak żąda od niej oddania mu pamiętnika, jest o nią zazdrosny, a więc przecież nie jest mu ona obojętna. Brakuje łącznika, który by spajał te sprzeczności. Należało pokazać, jak to on jednak po swojemu ją kocha. Również nihilizm Andrzeja wobec życia, wobec Polski, nihilizm zrażający do niego żonę — nie został przez autora odpowiednio przedstawiony w konkretach — jest tylko zaznaczony grubo, abstrakcyjnie, aby się nikt nie pomylił.

Te wszystkie uchyby pochodzą zresztą z jednej zasadniczej, która już dotyczy całej formy tego dramatu. Ten autor ma niezmiernie krótki oddech. Ani jedna scena nie zdoła się u niego wyżyć pełnym życiem. [522] Coraz to coś się zaczyna i zaraz urywa — przy czym on sam sobie wciąż przerywa, wprowadzając niepotrzebne epizody uboczne, które również nie mogą doczekać się wyżycia. Tak dalece, że tych figur epizodycznych nie można sobie spamiętać, trzeba zaglądać do programu. Albo np. w ostatniej odsłonie — paf! mamy niespodzianą scenę, w której jakaś Marylka powiada Andrzejowi, że go kochała. W odsłonie IV jest dobra scena, w której wpadają na siebie: nihilista życia Andrzej i jurny Jacek. Jacek mówi słusznie: Jakiś taki, to się powieś. Zdawałoby się, że od tej sceny zacznie się krystalizować jakaś akcja, ale cóż — wchodzi jakiś Ferdek czy Melania, zaprasza kogoś do komitetu czy na próbę i znowu wszystko diabli biorą. Dlatego mimo pięciu odsłon autor cały czas zmarnował.

Jeszcze jedna z niekonsekwencji. W jednej z późniejszych odsłon pokazuje się, że to Andrzej odjeżdżając kazał żonie prowadzić pamiętnik miłosny, i ona mu za to mówi: ty obłudny samolubie! Co za głupstwo! Jeżeli mąż w ogóle wpadł na taką myśl, to jest to miłość wyjątkowa. Lub: co to znaczy „kazał”? Mogła



nie słuchać — jeżeli słuchała, to chyba dlatego, że jej to sprawiało przyjemność. Sama dobrowolnie zdiera z siebie nimb marzycielski — dlatego że autorowi znów coś wpadło na myśl.

Najbardziej zaś rażą widza tzw. sceny poetyczne (z kwiatami), niezręczne używanie motywów krajobrazowych (gorąco, będzie burza, czar nocy) tudzież nagłe wybuchy śmiechu pani Agny. Wyobrażam sobie, że w tekście jest w nawiasie napisane: „Wybuch śmiechem obłąkanym”. Autor widocznie sobie nie zdawał sprawy, co to znaczy, ale przejął to z dramatów, które czytał. Akcja toczy się flegmatycznie, a tu ni stąd, ni zowąd bohaterka wpada w śmiech obłąkany. No, no! Co inni by sobie schowali na sam koniec, to ona ma gotowe na początku.

[523]

Nienawidzę krytyki arbitralnej à la Słonimski („Wiadomości Literackie”), który sądzi o talentach jak sensal w banku zastawniczym o precjozach. Zarzucać np., że figury się płaczą — to jest zarzut dobry jak na widza premierowego, ale nie jak na krytyka — bo i w *Hamlecie*, i w *Weselu* figury się płaczą. Krytyk musi argumentować, szczególnie gdy wydaje sąd ujemny. Resztę moich argumentów gotów jestem udzielić autorowi osobiście. Nie wdaję się w ocenę, czy autor ma talent, czy nie; to zostawiam pp. Słonimskiemu i Lechoniowi, uzurpującym sobie specjalny węch. Dość, że ta sztuka nie zawiera talentu. Ale i pierwsza sztuka Rittnera *Maszyna* nie zawierała znamion talentu, Brzozowski napisał o niej: nie wiadomo, czy to bezzębność ze starości, czy z niemowlęctwa, i potem się jednak dość skompromitował. Możliwe są zmiany w tzw. talencie takie, o jakich W. James opowiada w swoich *Doświadczeniach religijnych*, że dusza jest wielobokiem, leży na jednym boku, ale nagle może się przewrócić i oprzeć na innym boku, pozostając sama sobą.

Oceniam sztukę p. Erbena tak, jakbym ją miał przed sobą w czytaniu — staram się abstrahować od sposobu wystawienia jej, który mógł bałamucić. To trzeba przy premierach polskich robić ciągle. Rączkowskiego *Polityka i miłość* jako przedstawienie wypadło znakomicie, a jednak sztuka jest marna. Ma więcej życia od sztuki Erbena, ale Erben ma wyższy gatunek aspiracji.

Rolę główną, zdaje się, zepsuła kompletnie p. Dulębianka. Czy się zraziła, czując chłód na widowni? Ale już w odsłonie pierwszej grała niewłaściwie. Gdzież ciepło rozmarzenia i tęsknoty? Była cały czas jakby daleką od roli, sztuczną; wybuchy śmiechu były jakby trwożliwe; akcenty uczuciowe słabe, rzekoma bujność życiowa żadna. Pogłębiła i podkreśliła błędy autora. Co prawda bujność temperamentu i marzycielstwo niekoniecznie musi się objawiać w formach utartych, drastycznych, temperament może także nurtować pod skorupą chłodu i ociężałości — ale to by była za wielka już komplikacja jak na tę sztukę. Tu trzeba grać prosto-linijnie i według utartego typu, ale stanowczo i mocno. P. Jaracz grał wytrwale i konsekwentnie, nie zważając na swawolę kilku żaczków z widowni. Ale nie znalazł nic do grania nad powtórzenie roli Oswalda z *Widm* Ibsena. Znaleźć coś więcej byłoby już robieniem tej roboty, która powinna należeć do autora.

Teatr Letni: *Papa się żeni*,  
krotochwila w 3 aktach  
Wincentego Rapackiego (syna)  
[reżyseria Jerzego Leszczyńskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 28 IV 1926]

P. Wincenty Rapacki, aktor i autor, dziedzicznie obciążony talentem dramatycznym, napisał miłą i zgrabną krotochwilę, która po tylu chybionych nowościach w naszej dramaturgii całkiem niespodzianie i bez szumnych zapowiedzi od razu podbiła widownię i z pewnością okaże się doskonałym nabytkiem dla lekkiego repertuaru teatrów polskich. Należy ona do gatunku tak zw. bezpretensjonalnego, którego nie należy przeceniać, jak to czyni wielu krytyków — bezpretensjonalność doprowadziłaby nas do zupełnego nihilizmu w literaturze. Nawet farsa rozwija się, tylko dotychczas nie ma swoich specjalistów — badaczy. Farsa p. Rapackiego jest na starą modłę i czasem się widzowi wydaje, że to jakieś wznowienie. W akcie pierwszym i drugim humor kilkakrotnie wysnuwany jest z nieporozumienia, z pomyłki co do osób, wtedy odkrywa się chwilami pustka, ale autor, jakby instynktownie, ratuje zaraz sytuację jakimś nowym świeżym zwrotem lub dowcipem.

Zdaje się, że główny pomysł: intryga młodej pensjonarki Maryli, aby pożenić z sobą rodziców, którzy jej

dali nielegalne życie, wielkiego skrzypka z wielką primadonną — nie udał się autorowi tak, jak sobie to zakreślił. Mimo to pozostało w tej farsie jeszcze bardzo dużo życia komicznego, opartego głównie na znajomości życia zakulisowego wielkich kabotynów sztuki. Gdy wielka primadonna przed wyjściem na scenę pośpiewuje sobie: mi! mi! i robi sobie inhalacje w gardziółko; gdy jej kolega aktor wciąż powtarza: Bujać — to my, ale nie nas! — a mimo to ciągle „jest bujany” — tego rodzaju dobrze podpatrzone i zanotowane kawały, a jest ich mnóstwo, zabawiają widza serdecznie. Przy tym każdy akt jest zwięzły i króciutki, nie ma czasu się zepsuć.

Główną siłę autora upatruję w gatunku humoru, który on reprezentuje: jest to humor nie pogodny, sielski, lecz bezczelny, amerykański, à la Harold Lloyd. Pod tym względem najlepszy jest akt drugi, którego właściwym bohaterem jest lokaj maestra Viscontiego, genialny Jan, który swego pana wychowuje, tyranizuje: rzępolisz pan — coraz lepiej pan pije, a coraz gorzej pan gra — przed koncertem nie wolno panu denerwować się!

Egoistycznie tę rolę zachował autor dla siebie i wykonał ją znakomicie. Resztę ról zagrali mu po koleżeńsku i z pewnością zwycięstwą pp. Ćwiklińska, Leszczyński, Górczyńska, Grabowski, Skonieczny i inni. Publiczność wywoływała wykonawców i autora po każdym akcie, nawet po trzecim, wśród zapалу dążenia do garderoby. Klaka funkcjonowała co prawda nienaganie, ale gdyby się sztuka naprawdę nie podobała, byłaby i najlepsza klaka nic nie pomogła.

Teatr Narodowy: *Ludzie tymczasowi*,  
komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego  
[reżyseria Józefa Węgrzyna,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 30 IV 1926]

W Warszawie rozegrał się teraz wielki turniej szachowy. Sensację wywołała na nim partia jednego z najlepszych graczy, w której tenże zrobił błąd, stracił figurę, ale potem manewrował tak zręcznie, że zdołał się wyratować i uzyskał nierozegraną (remis). [527]

Z tą partią porównałbym najnowszą sztukę Kaweckiego, wystawioną w Teatrze Narodowym. Jej błędy i niedomagania są tak oczywiste, że każdy widz je spostrzeże i zda sobie z nich sprawę. Nie potrzeba być krytykiem fachowym (ach, czyż może być krytyk „fachowy”? — każdy, gdy krytykuje, jest fachowy), aby spostrzec, że dwa akty pierwsze, rozgrywające się w Moskwie, stanowią całość dla siebie, akt zaś trzeci, w Warszawie, jest już do tamtych przylatany. Że w ogóle nie jest to dramat, lecz powieść udratyzowana, i że zamiar przedstawienia „tymczasowości” jako jakiegoś fatum dramatycznego nie udał się autorowi.

Chodzi o to, że podczas wojny uchodźcy polscy żyją w Moskwie życiem tymczasowym, wykolejonym, że potem coś z tej tymczasowości przywożą do Warszawy i nie mogą łatwo odzyskać równowagi. Znamy

wszyscy ten stan tymczasowej egzystencji podczas wojennej — kiedy w zawieszeniu zostają własne sprawy, nawet najważniejsze, kiedy się odracza żeniączkę, kupno, wyjazd, studia, oddanie pieniędzy, zostanie porządnym i normalnym człowiekiem, w ogóle wszelkie decyzje, póki się waluta nie ustali, mąka nie potanieje itp. Dla powieści temat rzeczywiście bardzo dobry (już sam tytuł jest powieściowy, że przypomnę *Ludzi bezdomnych*), a dlatego raczej dla powieści, że taka tymczasowość ujawnia się w drobiazgach życia, musi być pokazana seriami, na dłuższej przestrzeni czasu i ujawnia się raczej w życiu osobistym jednostki (doskonale byłoby zastosować tu np. formę listów lub pamiętnika) niż w konfliktach dramatycznych między [528] ludźmi. Z tego wszystkiego właściwie nic nie ma w sztuce Kaweckiego. Z życia uchodźców w Moskwie pokazuje on tylko wesołe epizody „bohemiackie” (cygańskie): jak się wzajemnie odwiedzają, kochają, figlują, jak biedę klepią, jak się trzymają kupą przeciw Rosjanom itp. — ale o powolnym demoralizowaniu woli i charakteru wskutek takiego nieustalenia zewnętrznych warunków — które z drugiej strony są zbyt bezbarwne, aby dawały podnoszący ducha urok przygody lub niebezpieczeństwa — o tym u Kaweckiego nawet się nie rezonuje, chociaż można by żądać, aby i fakty życia uchodźców zostały doprowadzone do tego punktu, w którym zaczyna fosforyzować owa złowroga tymczasowość. Jedynym takim faktem byłby może ów romans, który powieściopisarz Kazimierz nawiązał w Moskwie z Rosjanką; ona nie chce się od niego odczepić, a on już zakochał się w Polce; potem nawet, gdy już wrócił do Warszawy i z Polką się ożenił, ściga go dawna miłość. Ale taki stosunek stoi przecież tylko w luźnym związku z tymczasowością pobytu, jest jej produktem ubocznym, a nie istotnym.

W akcie III byli uchodźcy po powrocie do Warszawy oddają się spekulacji: kupują, dostawiają, sprzedają, nie mając do tego żadnej kompetencji. Znowuż miałby to być skutek zakorzenionej tymczasowości? Żebyż przynajmniej dostali porządne ciągi właśnie na polu spekulacji, ale rzecz kończy się nader moralnie: pod wpływem różnych niebezpieczeństw (żona szuka sobie flirtów w dancingu, Rosjanie wikłają go w dwuznaczną sytuację) Kazimierz pluje w tekę z kontraktami i postanawia pilnować już tylko swojego fachu, a za nim robią to samo inni. To pięknie — ale żeby to dla nas było tak bardzo ważne, czy Kazimierz będzie paskował, czy pisał powieści, to uznać trudno. Chyba żeby go brać symbolicznie? Że każdy ma pracować w swoim zakresie? Szewcze, pilnuj kopyta!

[529]

A jednak ta sztuka, chybiona i w pomyśle, i w konstrukcji, jest tak zajmująco nie zrobiona, lecz napisana, taka jest żywa, tyle ma w sobie świeżości, że słuca się jej z przyjemnością od początku do końca. Całość roztrzęsiona i niedramatyczna, ale za to od sceny do sceny, na krótką metę, powstają wciąż napięcia dramatyczne, nawet jeszcze w 3 akcie, tak że nie odczuwa się żadnego znużenia. Jest to sztuka z tego gatunku, jaki uprawiali np. Czechow, a później Gorkij — przedstawianie, jak bytuje i obcuje pewne środowisko złączone wspólnym losem. Ale zamiast rosyjskiego pesymizmu i melancholii w sztuce Kaweckiego jest pogoda, werwa i dobry humor, trochę szlachecki, trochę studencki. Przypomina ona dawne czasy, kiedy np. *Popychadło* Szukiewicza było ważnym wypadkiem w dramaturgii. Teatr rosyjski do dziś dnia uprawia takie sztuki nie dramatyczne, lecz powieściowe. Oparte są one na realizmie — zwykli ludzie, zwykłe zdarzenia i zwykłe losy, lecz ta zwykłość bywa bliższą sercu niż przesadne dramaty bohaterów.

Kawecki był realistą już od swojej pierwszej sztuki *Dramat Kaliny*. Drobiazgowe notatki z życia, kompromitujące szczegóły, humor, wydobyty nie igraszkami słów, lecz właśnie z tego, że życie zwykłych ludzi jest serią ustawicznych śmieszności. Także *Ludzie tymczasowi* mają za tworzywo tęgi, świeży realizm. Powtarzam: sztuka jest zła, ale jej tworzywo jest dobre. Można by powiedzieć: rzeźba jest zła, ale glina, z której jest ulepiona, jest pierwszorzędna — dla plastyka nie byłoby to pochwałą, lecz dla poety jest pochwałą, bo w jego dziele interesuje nas zarówno „co”, jak i „z czego”. Co prawda, realizm Kaweckiego nie jest realizmem konsekwentnym, nie jest on ożywiony tym namiętnym dążeniem do prawdy życia, do prawdy za wszelką cenę, które paliło się w twórczości powieściopisarzy i dramaturgów ostatnich 20 lat wieku ubiegłego. Realizm Kaweckiego jest stylizowany jeszcze bardziej niż realizm Zapolskiej. Stanowi on dla autora niejako ramy, w których on wyładowuje swój temperament — bawi się. Lepsze i gorsze powiedzenia, drastyczne kawały, „bycze” zaklęcia, aforyzmy i uwagi satyryczne — tak jest, p. Zygmunt Kawecki bywa niewybredny, niczym nie pogardza, popełnia nietakt (np. to szablonowe przeciwstawienie Polki Rosjance!), ale okupuje to wszystko jakąś dziwną, na scenie polskiej niesłychaną szczerością i bujnością realistyczną — wciąż się czuje: to człowiek, który ma kontakt z życiem, zna jego szerokość (nie głębokość) i obfitość. Nawet ta bezustanna potrzeba autora, żeby wyłaniać coraz to nowe figury, choć dla sztuki niepotrzebne, świadczy o tej bujności.

Co za szkoda, że to nie jest autor początkujący! Jakąż przyszłość przepowiadać by mu można!

Ciekawą jest jeszcze w sztuce Kaweckiego jej teatralność, oparta często na motywach kinowych. Np.



scena oświadczyń przy spożywaniu chleba, sceny lekcji śpiewu z rzępoleniem na pianinie itd. Podobnie bywało u Zapolskiej: np. ta scena z *Malki Szwarcenkopf*, w której szajgac siada na konewce i wywraca się potem, gdy ktoś go poznaje: to ty, Moszek!

W każdym razie Kawecki wyszedł w tej sztuce obronną ręką. Ale ten autor, który w *Balwierzu zakochanym* (niesłusznie nie docenionym) pokazał, że skala jego twórczych możliwości jest większa niż ta, na którą go skazać chciano według *Dramatu Kaliny* — powinien by się sam wyżej cenić i już nie dyletantyzować.

Zwykle zagraża mi już brak miejsca, gdy mam pisać o grze aktorów. Ale niewiele tym razem jest o niej do napisania, gdyż takie sztuki realistyczne gra się łatwo. Lub może jest to oznaką powolnego dojrzewania naszych aktorów, że gdy po wielu trudnych zadaniach postawi się im raz zadanie łatwe, opanowują je od razu wirtuozynie? Na uwagę zasługuje p. Węgrzyn, zdecydowany przecież patetyk, a jednak tak świetny i wynalazczy w rolach charakterystycznych. Przypominam jego grę w roli ordynarnego adwokata-lowelasa w jakiejś komedii. Także tragiczny Żelazowski był świetny w komediach. Można by różne myśli psychologiczne snuć na ten temat; np., że pogwałcona w patetyku naturalność wybucha i mści się kiedy indziej komizmem lub że patos potrzebuje jednak kropli komizmu, aby się stać sobą itp.

Publiczność przyjęła sztukę przychylnie, autora wywołymano po drugim akcie.

[Teatr im. Bogusławskiego: *Cyrulik sewilski*,  
komedia w 4 aktach Beaumarchais'go,  
przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya),  
reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków,  
muzyka Leona Schillera,  
premiera 7 V 1926]

[532] Teatr im. Bogusławskiego wystawił *Cyrulika sewilskiego* Beaumarchais'go — wystawił jak zwykle z wielkim nakładem pracy i jednostronnej pomysłowości reżyserskiej i jak zwykle z lekceważeniem treści i intencji autora. Ze znanych sposobów tej reżyserii wymienię np. zamiłowanie do ilustrowania słów gestem (o czym swego czasu pisał śp. Komarnicki w „Życiu Teatru”): gdy Figaro mówi do Bartola: „postaw się pan na moim miejscu” — chwyta go wpół, podnosi i przestawia; gdy organista Basilio opowiada o tym, jak to działanie oszczerstwa wzrasta coraz wyżej, wchodzi po stopniach coraz wyżej (tego samego trika użyto w *Jak się wam podoba* Szekspira). Oczywiście w tych celach nie zabrakło i ulubionego piąterkowego urządzenia sceny. Zgodnie z teorią jewreinizmu czy tairowszczyzny o jawności aparatu scenicznego postarano się o ów ciągły kontakt widowni ze sceną, którym dawniej pogardzano jako kokietowaniem widowni i który dopuszczano tylko w operetce, lecz który dziś uchodzi za nawiązywanie do najświetniejszych tradycji teatru, za teatralizację teatru. A więc publiczność musi brać niejako sama udział

w pogńębieniu nieszczęsnego opiekuna staruszka, który się chce żenić ze swoją pupilką — Rozyna otwiera przed publicznością swoje serce i swoje zamiary, także Figaro często do tej publiczności apeluje itd. Kilka zbiorowych i trudnych scen w II i III akcie wypadło, dzięki tym sposobom, bardzo żywo i być może wesoło. Powiadam: „być może”, ponieważ krytyk jest istotą zblazowaną i nie może siebie samego brać zawsze za miarę — raczej wciąż musi wnioskować, jak to i owo oddziaływa na człowieka nieuprzedzonego. Ja np. [bawiłem] się na przedstawieniu Teatru im. Bogusławskiego niejako teoretycznie, uważam je za etudy — co również jest pewnym gatunkiem wrażenia — ale sukcesy tego teatru świadczą też, że wielu ludzi bawi się tam i korzysta naprawdę.

[533]

Ale co uszło jakoś na sucho i przy Szekspirze, Schillerze, Labiche’u, Gogolu, Wyspiańskim, Żeromskim, nagle stało się powodem ogromnego alarmu i skoncentrowanego ataku krytyki po premierze *Cyrulika sewilskiego*. Napisano, że to jest reżyseria skandaliczna, błazeńska, nudna — i, o zgrozo, oto zarzuty najstraszniejsze: mózgowia i niemiecko-rosyjsko-żydowska!! Za cóż te cięgi? Za to, że skrzywdziła i treść, i tekst, że nie uszanowała wskazówek autora co do kostiumów, porobiła nieodpowiednie dodatki. Tak jest, macie, panowie, świętą rację, to było brzydko. Ale, za pozwoleniem, czy nie przesadzacie straszliwie? *Cyrulik sewilski* nie jest wcale takim arcydziełem humoru, znawstwa ludzi ani nie zawiera takich szczególnych głębin czy subtelności, żeby się z nim obchodzić jak z relikwią. Swego czasu mógł być zdarzeniem i postępem, ale dziś, gdy czas rozkruszył już ten plus, pozostaje z niego już tylko przejęty od innych teatralny schemat, dosyć brutalna, bądź co bądź, intryga, nadająca się do ulubionych dziś wskrzeszeń dawnego stylu teatralnego, tak samo jak np. sztuki Goldoniego. Pano-

wieście się zapewne pomylili — to jest *Cyrulik*, a nie *Wesele Figara*. Zdaje mi się, że panowie macie urazę o to, że Teatr im. Bogusławskiego nie wyreżyserował także owego „podziemnego humoru zbliżającej się rewolucji”, który ma się niby słyszeć w sztukach Beaumarchais’go, a o którym można czytać w każdej historii literatury. Ale prócz kilku aforyzmów Figara („Wielkiego pana można nazwać dobrym, gdy nie wyrządza nam nic złego”, albo: „wobec cnót wymaganych od służącego czy Wasza Eksceleńcja zna wielu panów godnych być lokajami?”) nie ma tu żadnej rewolucji. No i w ogóle w historii literatury jest jeszcze pełno rachunków i dyplomów nie zrewidowanych, sław opartych na pomyślnej koniunkturze i taką jest sława Beaumarchais’go.

Nie dziwię się, że p. Boy-Żeleński wpadł w gniew. Jako tłumacz obcował z tekstem sztuki najintymniej, zna wszystkie jej tajemnice; toteż żal mu było, że ronio je jedną po drugiej. Tak samo jak mnie żal było, gdy zepsuto i odrewolucjonizowano Schillerowską *Intrygę i miłość*. A jednak się z tym pogodziłem i nie wołam: gwałtu! Ale p. Boy bywa wobec repertuaru francuskiego specjalnie drażliwym: uważa np. i *Świętoszka* za arcydzieło, którym on absolutnie nie jest (patrz mój artykuł w „Wiadomościach Literackich” z 1925 r.).

Nagła ofensywa kolegów krytyków przeciw reżyserii Teatru im. Bogusławskiego — przyznam się — zaskoczyła mnie i zdezorientowała niemało. Coraz częściej zdarza się to wsiadanie na wielkiego konia. Byłoby to objawem bardzo dodatnim, ale w takim razie obowiązuje absolutna konsekwencja. Nie można np. besztuć reżyserii p. Zelwerowicza, a niebawem chwalić aktorkę X lub Y, okazując zupełny brak dobrego gustu. Ściągać w błoto *Ludzi tymczasowych* Kaweckiego, a chwalić jako wykwit anglosaskiej kultury takie głupstwko jak *Komedia wiarołomstwa*.

[Teatr Polski: *Król Dagobert*,  
komedia w 4 aktach André Rivoira,  
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego,  
reżyseria Stanisława Stanisławskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego,  
premiera 8 V 1926]

Teatr Polski wystawił 4-aktową komedię wierszem [535] Andrégo Rivoira, *Króla Dagoberta*, świetnie przetłumaczoną z francuskiego przez Zdzisława Kleszczyńskiego. Jest to utwór w stylu niejednolity, coś jakby farsa patetyczna. Komunikaty teatralne, aby nadać sztuce pewną aktualność, mieniły ją antypodem *Króla Caillaveta* i niemal pytały: a cóż na to powiedzą pp. monarchiści? Lecz monarchiści nie znaleźli się w kropce, nie urządzili burzliwej owacji sympatycznemu królowi Dagobertowi. Zresztą satyra polityczna w tym *Królu* jest szczupła. Na pierwszym planie jest historia grubo seksualna, „problem”: gdy dwie kobiety robią to samo, mianowicie gdy się oddają mężczyźnie, czy jest to tym samym?

Król Dagobert pojmuję za żonę kapryśną królową, która aby nie spełnić obowiązków małżeńskich, podsuwa mu w nocy osobę inną: służebnicę Nantydę, zakochaną w królu po uszy. Mistyfikację ułatwia okoliczność, że król, chcąc uniknąć skutków złowrogiej wroźby związanej z poślubieniem tej królowy, zgadza się na to, aby jej twarzy nigdy w nocy nie widzieć. Jest

to węzelek farsowy równie sztuczny, jak sprytny, ale konieczny do wprowadzenia w ruch owej szczególnej pikanterii dramatycznej, która jest kwintesencją sztuki. Oto królowej zaczyna się Dagobert podobać, rada by restytuować swoje małżeńskie prawa, sama go przyjmie w nocy — lecz tu wyrastają niespodziewanie trudności. Jedną z nich wymienia kanclerz — i tu autor kładzie nawet kropkę nad „i” — co będzie, gdy król u żony, tym razem prawdziwej, spotka się z nowym stanem rzeczy? Więc namysł: może się nie pozna, może przypisze to cudowi. (Gdyby na takie rozdrabnianie szczegółów pozwolił sobie autor niemiecki, daliżby mu nasi krytycy bobu!) Ale ten skrupuł okazuje się niepotrzebnym, bo w ogóle królowa tej nieszczęsnej dla siebie nocy nie może... przyjść do głosu. [536] Król przez dwie poprzednie noce już się był przyzwyczaił do pewnej indywidualności, do pewnego gatunku pieśzcot, i czuje, że... to nie jest to. W poetyckiej transpozycji wyraża się to tak: tamta miała zaplecione warkocze, inaczej pachniała, śpiewała mu kołysankę — a ta sobie włosy akuratnie rozplotła i śpiewać nie może (nie umie biedaczka!), udaje, że jest zachrypnięta...

Tu autor nagle, jakby przerażony swoją zuchwałością w zakresie tajemnic łóżkowych, uderza w tony tragiczne: król odkrywa oszustwo, skazuje Nantylde na ścięcie głowy (i nie żal ci, królu, tych warkoczy?), królowa wraca do ojca nie tknięta, więc zhańbiona, ojciec wytacza wojnę — prawdziwą wojnę w tej operetce, a to ładny król! — podczas tej wojny znajduje król Nantylde aż w klasztorze (uratował ją był sprytny kanclerz), radość z odzyskania jej, rehabilitacja, zwycięstwo, żeniaczka. Nastój wojny i klasztoru ma nam wynagrodzić nastroje alkowy.

Rzecz jest oryginalna i dobrze skonstruowana, ale ktoś z widzów po przedstawieniu słusznie powiedział: jednak autor nie rozwiązał zagadnienia. Domyślam się, o co temu widzowi chodziło. Oto akt III nie jest dostatecznym wypełnieniem obietnic zawartych w całej intrydze. Zdawałoby się: teraz ma królowa próbować na swoje sposoby i niech się okaże jej niższość miłosna w porównaniu z Nantylką.

Lecz autor nie jest łaskaw dać królowej równych warunków dla tego meczu o króla. W chwili gdy królowa ma powitać króla, do komnaty wślizguje się Nantylka. Wchodzi król, zamyka drzwi na klucz i teraz są z nim dwie „sam na sam”, w gęstej nocy. Król łapie to jedną, to drugą. Sytuacja niezwykła — na scenie, no i zapewne w życiu. Można się domyślać, że królowa, czując się podsłuchiwaną, kontrolowaną, „peszy się” i nie może rozwinąć swojego znowu indywidualnego czaru. Któraż by się nie spieszyła!

Grano sztukę wyśmienicie. Nantylką była urocza p. Malicka — niegdyś jako Joanna d'Arc skazana na stos, teraz na ścięcie — jak jej główka wyglądałaby na pniu katowskim! Na jej rywalkę, królową, słusznie wybrano p. Modrzewską — ta Brunhilda, tamta Krimhilda. Króla grał dobrze p. Boelke — cokolwiek nieswobodny i perswadujący w deklamacji, choć ma głos bardzo miły. Dwóch operetkowych kanclerzy grali pp. Stanisławski i Neubelt — im się dostała najlepsza, humorystyczna część sztuki.

[Teatr Odrodzony na Pradze: *Światło w oknie*,  
komedia romantyczna w 3 aktach  
Władysława de Bondy,  
reżyseria Walerego Jastrzębca,  
premiera 9 V 1926]

[538] Teatr Odrodzony na Pradze wystawił trzyaktową komedię romantyczną Władysława de Bondy, *Światło w oknie*. Autor, urzędnik Ministerium Spraw Zagranicznych, sprosił na tę premierę mnóstwo swoich kolegów i koleżanek — wywoływano go, ofiarowywano wieńce, bukiety, była szumna premiera jak rzadko chyba na Pradze. Niestety, sama sztuka jest słaba i prymitywna. Bohaterem jest literat, który wciąż przez swoje okno bada okna sąsiadki z naprzeciwka; żona, krewni, znajomi sądzą, że zwariował; chcą go leczyć, sprowadzają różne kobiety jako tę z naprzeciwka, aby się rozczarował. Widz, wprowadzony w błąd deklamacjami tego literata, mniema, że chodzi o przeciwstawienie marzenia prozie życia, od aktu do aktu oczekuje wyjaśnienia zagadki okna, które autor odsuwa w nieskończoność. W końcu pokazuje się, że to tylko mistyfikacja: literat pisał nowelkę i wpakował do niej wszystkich obecnych. Czyż „wpakował”? Jeżeli tak samo jak się wpakował w sztukę, musi być niedobra nowelka.

Niezwykły talent tego literata, który niby to szuka nowych dróg, każe nam autor przyjąć na wiarę — cóż,



kiedy i do autora tego autora nie mamy zaufania! Dużo bałamuctw, dużo scen i figur niepotrzebnych. Zamiast jakiegoś konfliktu dramatycznego między literatem a jego otoczeniem są tylko nie dość zrozumiałe konflikty wśród otoczenia samego. Co autor naprawdę „wpakował”, to tylko dobre aforyzmy: powtarzam tu niektóre z nich dla chwały autora:

„Nadzieja jest jak kura; więcej jaj zniesie, niż może wylęgnąć. W dzisiejszych czasach łatwiej o alimenty niż o posag. Kobiety są naszym największym wrogiem — ale Stwórca i wrogów miłować nakazał. Serce kobiety jest jak tramwaj; chociaż konduktor krzyczy, że pełno, zawsze się jedno miejsce znajdzie. My obaj nie dajemy ludziom spać! — rzekła do wawrzynu pluskwa”.

Grano sztukę bardzo porządnie; od kiedy ostatni raz byłem w tym teatrze, poziom gry podniósł się nadspodziewanie.

Teatr Mały: *Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło.*

Krótką sztuką w 3 aktach a 4 odsłonach,  
poświęconą wszystkim wariatom świata,

Stanisława Ignacego Witkiewicza

[reżyseria Karola Borowskiego]

*Nowe Wyzwolenie* — jednoaktówka tegoż autora

[reżyseria Aleksandra Węgielki,

dekoracje dla obydwu sztuk projektował autor,

premiera 28 V 1926]

[540] Dyrekcja Teatru Małego ostatecznie dobrze wyszła na tym, że z powodu strajku aktorskiego nie mogła grać *Tumora Mózgowicza* S. I. Witkiewicza. Zamiast tej nudnej i pretensjonalnej w swym wariactwie piły wybrano trzyaktówkę napisaną normalnie i zrozumiale oraz jedno wariactwo, ale krótkie. *Wariata i zakonnice* drukował kilka miesięcy temu „Skamander”, więc można było wprawdzie poznać ją także z lektury. Akt I wywołał miłe zdziwienie, bo każdy go łatwo zrozumiał. Rzecz dzieje się w domu wariatów; wariat Walpurg, sławny poeta, rozkochiwa w sobie młodą zakonnice, którą przysłał do niego dr Grün na wywiad psychoanalityczny. W II akcie dr Grün, wprowadzony w błąd normalnym zachowaniem się Walpurga, zwalnia go z kaftana bezpieczeństwa; Walpurg, korzystając z wolności, uderza ołówkiem w skroń znenawidzonego dra Burdygiela i zabija go. Tu następuje pierwsza Witkiewiczowska niespodzianka. Walpurg oświadcza, że to zabójstwo wyleczyło go, prosi Gruna o scyzoryk dla zatemperowania złamanego ołówka i siada pisać wiersze.

Ten efekt nic-nierobienia sobie z trupa nie jest tutaj tak efektowny, jak w innych sztukach autora, bo przecież wariatowi nie można się dziwić, że się nie wzrusza. Ale w tylu innych wyrzuca się dziecko przez okno, bije się ojca po twarzy, pakuje się bohatera do paki torturowej i kręci się korbą, itp., a przy tym i po tym aktorzy rozmawiają obojętnie o innych sprawach. Niezmiernie te efekty imponują p. Boyowi, ponieważ rzekomo „podkreślają życiową nieistotność zdarzeń”. Miałoby to więc być to samo, co np. wychodzenie aktorów z widowni na scenę w Reducie. Śmieszne jest to nowomodne „podkreślanie” nierealności zdarzeń scenicznych. Czyż nie wystarcza, że z afisza się wie, iż dr Burdygiel to p. Staszewski, aktor? Koniecznie trzeba stosować estetykę Spodka ze *Snu nocy letniej*, [541] który grając lwa, uchyla maski i woła do widzów: nie bójcie się, to nie lew, to ja, Spodek, tkacz!

Ale w III akcie ten kawał na temat „irrealności” jeszcze się potęguje. Walpurg się wiesza na oknie, więc niby już są dwa trupy — aliści niebawem wchodzi i Walpurg, i Burdygiel, żywi i rozradowani, na scenę. To jest główny efekt sztuki — policzek dany realności życiowej, wskutek którego teraz na odmianę wariuje dr Grün.

Ale jeżeli trupy ożyły, więc nie były trupami i śmierć nie była śmiercią, i okiem umieszczonym z przodu można widzieć to, co się dzieje z tyłu. Aby coś deziluzjonować, trzeba wpierw, jakiś czas przynajmniej, utrzymać iluzję. Inaczej pozostaje tylko „heca”, „szopa”.

Prócz tego autor starał się w tej sztuce dać niby satyrę na psychoanalizę, ale nie wyszedł poza proste naśmiewanie się. Z reprezentanta tej dyscypliny, Grüna, zrobił od razu prostego durnia. Psychoanaliza nadaje się do satyry: gdyby np. siostra Anna zaczęła

naprawdę sondować obłąkanego, gdyby on, udając wariata, dawał jej tak zręczne odpowiedzi, że i ją by rozkochał, i Grüna zbałamucił. Lecz to wymagałoby tzw. wykonania, wypełnienia w szczegółach, na to trzeba pióra pieczołowitego i pilnego, i może Witkiewicz w myśl swojej teorii wzgardziłby tym, jako przestarzałą metodą psychologiczną. Jego metodą są tak modne dziś „skrót”, które jednak — w jego zastosowaniu — niczego nie skracają, tylko brutalizują życie, mają w sobie coś schematycznego i oschłego.

[542] Sztuki Witkiewicza wyglądają zwykle jak mozaiki pozszywane ze strzępów rozmaitych sztuk innych. Posługuje się metodami nowoczesnego malarstwa, np. Picassa, którego obrazy wyglądają dla oka nienaturalnego jak bezładna klejonka z wycinanek lub jak rebus. W literaturze nie jest to nowość: podobnie pisał Aristofanes, a później np. niemieccy romantycy (Tieck, Grabbe, Brentano), w których gwarze teoretycznej takie wykpiwanie życia nazywało się „romantyczną ironią”. I również chcieli wywoływać wrażenie dzikiego snu, i tak samo im się to nie udawało jak Witkiewiczowi tudzież wielu dzisiejszym kiniarzom. (Tylko p. Boy bierze dobrodusznie sam zamiar za gotowe już zniszczenie). Ta metoda mozaikowa przetrwała do dziś i z sensem zastosowali ją np. Wyspiański w *Akropolis*, Kasprowicz w *Baśni nocy świętojańskiej*. U pierwszego łączy się Wisła ze Skamandrem, epizody biblijne z Jakubem i Rachelą ze scenami z *Iliady*. U Kasprowicza występują równocześnie chłop, dziewczynka, osoby z dramatów greckich, z Szekspira itd. Wszystko to oparte jest na pewnej ideologii — nie dowolna gra fantazmatów, lecz wykładniki jakichś myśli i uczuć. Nazywało się to wówczas metodą symboliczną lub alegoryczną (nomenklatury w literaturze nigdy nie są ściśle). Także Miciński posługiwał się

tym narzędziem. Witkiewicz w teorii swojej ogłosił taki symbolizm za coś przestarzałego — jak w ogóle nowoczesne szkoły (w Polsce!) potępiły problem i myśl w poezji — uznał narzędzie za cel główny i nazwał to Czystą Formą. Ale odnosi się wrażenie, że właśnie w sztuce *Nowe Wyzwolenie* Witkiewicz jednak wraca — cichaczem — na dawne tory problemów i symbolizmów.

Gdy się zasłona podnosi, widzimy dwie grupy w jednym salonie: pod słupem Ryszard III (Gloucester, czy nie York, p. Witkiewicz!), któremu dwaj czarni mordercy przystawiają noże do serca, i jakaś nowoczesna pani z panienką szyją, piją herbatę, nie robiąc sobie nic z tej okropności tuż obok. „Uspokój się i czekaj na podwieczorek” — mówi starsza pani do króla. Kontrast pikantny i zagadkowy. Ale oto rzecz u Witkiewicza zwykła: nieustannie sam sobie psuje to, co już namota, żadna iluzja czy — jak się to dziś pompacyjnie mówi — dynamika nie może u niego dojrzeć i zadania swego spełnić, bo on sam ją psuje niewczesnymi kawałami. Gdy w utworze A. Gide'a Prometeusz obnosił się po kawiarniach ze swoim sępem i pokazywał akt wyjadania wątroby, autor poprzestał już na tym, sęp był sępem, a Prometeusz Prometeuszem eksploatującym swoją tragedię i dalszych kawałów już nie było. U Witkiewicza król musi być operetkowy i wyraża się np. tak: „Dobrze ci tak, takich to tylko bić w mordę”, lub: „Błyszczysz pani jak diament inkrustowany w kawałku zgniłego salcesona”. Zamiłowanie autora w ordynarności niszczy „dynamiczne napięcia” jego sztuki co kroku. Na przykład: Jest w tej sztuce dekadent i kobieciarz, Florestan Wężymord, zalecający się do obu niewiast; lecz wpada jego matka i zaklina go, aby wrócił na drogę cnoty — wszczynają się kłótnia między kobietami. Wtem Ryszard woła: „Milczeć, kwoki”;

[543]

sam potem beszta Florestana: „ty urwipolciu, ty zero, ty dwa zera”. Oczywiście widz przyjmuje to zburzenie patosu z pewną ulgą, ale w ten sposób właśnie nic się nawiązać nie może. Przez jeden akt można to wytrzymać, ale gdyby p. Boy musiał wytrzymać trzy akty *Kurki wodnej*, tak jak ja wytrzymałem, może by trochę pomiarkował swój entuzjazm.

Jest w tej metodzie Witkiewicza jakaś megalomania: nie chce on się przyznać do niczego, wciąż chce wyskoczyć ponad siebie i czyni to bezsilnie. Można o nim powiedzieć to, co powiedziano o Heinem: że jego humor polega na tym, że najprzód pokazuje twarz, a potem — odwrotną stronę medalu.

[544] Mimo tego zamaskowania w *Nowym Wyzwoleniu* można dojrzeć coś jakby tendencję, i to nawet moralizatorską. Florestan dekadent zostaje potępiony, wypada sześciu ludzi z młotami, on pada, oni pochylają się nad nim — tworzy się malownicza grupa. Może to ludzie przyszłości, może matka Florestana to Polska, może Ryszard III to niby Zawisza Czarny w *Weselu* — za nic ręczyć nie można. Ale właśnie ta tendencja, ta strona myślowa utworu, która bardzo imponuje p. Boyowi, jest słaba i przestarzała. Sięga czasów Przybyszewskiego, kiedy to dekadenci wciąż się kajali, opisywali i biczowali samych siebie. Tendencja tak poczciwa i płytka, jak w niedawnej sztuce Kiedrzyńskiego, która potępia dancing.

Ale najsłabszą stroną utworów Witkiewicza w ogóle jest dialog, o ile nie zawiera kawałów stylistycznych. Nie przyczynia się do charakterystyki ani osób, ani sytuacji, nie posuwa akcji naprzód, wypełniony jest byle czym, najczęściej dygresjami o kulturze, filozofii, matematyce, estetyce albo perwersji seksualnej (wszystkie kobiety u Witkiewicza są perwersyjne). Autor po prostu i bez ceremonii wkłada swoim osobom w usta

to, co mu przyszło wczoraj i dziś na myśl w tych kwestiach i czego nie miał jeszcze czasu napisać w artykule. Nawet wójt Wścieklica rozprawia o pragmatyzmie, o Czystej Formie, perwersji itd. — co się zewnętrznie uzasadnia tym, że studiował filozofię. Na tak tani dialog pozwolić sobie — trzeba nie lada odwagi czy nonszalancji.

Nie wdając się w dalsze wywody, twierdzą, że Witkiewicz, który ma pewne plany teoretyczne w dramaturgii, właściwie je zdradza, nie wypełnia, nie eksperymentuje, tylko się tanio bawi. To jest w całej tej sprawie najgorsze, że rzekomy eksperymentator nie ma dość rzetelności i powagi do swego eksperymentu. Zresztą nie moją rzeczą jest pouczać autora, jakim ma być w celu sprostania zadaniom, które on sam sobie określił. Moją rzeczą ocenić dzieło — zawiera ono niewątpliwie elementy oryginalne, ale — niestety, znowu wbrew p. Boyowi — nie czuję w nim istotnie twórczej pasji.

Czy te sztuki dobrze wystawiono w myśl autora? We wstępie do *Pragmatystów* i *Tumora* żądał Witkiewicz, by artyści grali bez wkładu uczucia i patosu, czyli „bez bebeczów”, więc raczej monotonna, manekinowato. Ale to się nie dało nigdy przeprowadzić (wypruć im bebeczów). Więc jednak grają z akcentami naturalnymi, stosownie do tego strzępu akcji, w którym grał ten i ów. Robiono też trochę nastroju „niesamowitego” — zapewne również wbrew zamiarom autora. W każdym razie widowisko było zajmujące. W pierwszej sztuce, która poszła łatwo, odznaczyli się pp. Małkowski i Warnecki w rolach doktorów. P. Maliszewski za mało szalał i imponował jako nadwariat. W drugiej sztuce wypadło najlepiej to, co jest w niej rzeczywiście nowe i świeże: postać Ryszarda III zawieszona między patosem a operetką, doskonale oddana przez p. Gawlikowskiego, i obraz końcowy.

Teatr Narodowy: *Wróg ludu*,  
sztuka w 5 aktach Henryka Ibsena  
[przekład Ignacego Suessera,  
reżyseria Ludwika Solskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 28 V 1926]

[546] Wznowiono *Wroga ludu* podobno ze względu na jego chwilową aktualność polityczną. Rzeczywiście, można snuć różne porównania z chwilą obecną, jako też stwierdzać różnice. Tak samo pod względem literackim. Dziś, w epoce tzw. unanimitizmu za granicą, kiedy u nas J. N. Miller w swojej *Zarazie w Grenadzie* głosi hasło: precz z indywidualizmem! — hasła wroga ludu są dziwnie nie na czasie. Ale wrogowie ludu są właściwie zawsze nie na czasie. Ale jest to plemię w gruncie rzeczy bardzo potrzebne, gdy jest uczciwe. Są wtedy właściwie przyjaciółmi ludu i tytuł tego dramatu powinien być raczej opiewać: Wróg kłamstwa.

W literaturze polskiej mamy aż dwa wspaniałe dzieła na ten sam temat: znanych *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego i zapomnianego już dziś — a bardzo niesłusznie — *Meira Ezofowicza Orzeszkowej*. Zwłaszcza dzięki *Meirowi Ezofowiczowi* w obiegu ideologii polskiej najlepsze idee *Wroga ludu* znalazły się już od dawna, i to w formie najszlachetniejszej, nie zaprawionej chwilową urazą. Jest to jedno z tych niewielu dzieł, w których nasza literatura wyprzedziła Zachód.



Gdy się dziś wystawia *Wroga ludu*, nie można liczyć tylko na te wartości emocjonalne, które są zawarte w jego tendencji, gdyż wielu ludziom może się ona wydać przestarzałą lub nawet naiwną — trzeba nacisk położyć na to, że bohater, dr Stockman, jest pewnym, dość ściśle określonym charakterem. I z tej strony Ibsen, wielki majster dramatu, zaasekurował swoje dzieło doskonale. Stockman nie jest tylko tubą autora, jest człowiekiem z krwi i kości. Można go porównać z Koriolanem Szekspira, który jest również wrogiem ludu, ale raczej tyranem, gdy Stockman jest idealistą. Obydwaj mają „szeroką naturę” — na swój sposób. Dziś powinno się uwzględnić przede wszystkim wszystkie drobne szczegóły, które nam przybliżają Stockmana jako człowieka. A więc np., gdy w I akcie [547] przyjmuje gości i na gwałt traktuje ich ponczem, to nie jest tylko taki zwykły traktament dla ożywienia ruchu na scenie, lecz przykład szczodrej i nieco lekkomyślnej i łatwowiernej natury Stockmana. Jest rozrzutnikiem, którego żona po cichu trzyma w ryzach. Nie zna ludzi, jest dobroduszny i egzaltowany. Ma też swój humor: scena, w której ubiera się w kapelusz brata i parując z jego laską w rękę, udaje burmistrza, nie jest przypadkowym kawałkiem komicznym, lecz symbolem jego optymizmu i jakiejś na przebój idącej radości życia. Łatwo zmienia postanowienia, lubi dużo mówić i odkrywać. Coś jest w nim polskiego. Nic ponurego, wszystko słoneczne, to znaczy porywanie się z motyką na słońce. Należy go silnie skonstrastować z jego bratem, burmistrzem, którego Ibsen nie bez charakterologicznego zamiaru czyni abstynentem i starym kawalerem. Oburzenie u Stockmana nie ma przymieszki gniewu, lecz raczej zdziwienia; jako mówca nie powinien mówić gładko, lecz raczej za szybko, zapierać się itd.

P. Chmieliński, grając Stockmana, wy dobył z jego roli wszystkie walory deklamacyjne, cały patos, grał z głębi przekonania. Uwierzył Stockmanowi zupełnie, nie miał ani chwili wątpliwości, czy jednak nie jest to tylko sympatyczny narwaniec. Wykłada jego teorie z zapalem i pięknym kunsztem słowa. Tak Stockmana grano dawniej i nic dziwnego, że aktor starszego pokolenia tak tego Stockmana zrozumiał. Osiągnął duży efekt i sukces, a jednak — to nie jest już Stockman na dzisiejsze czasy.

Inne role wypadły tak, jak na wielką scenę przystało. Nieszablonowo grał p. T. Frenkiel.

Teatr Letni: *Rozwiódźmy się!*  
komedia w 3 aktach Wiktoryna Sardou  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 4 VI 1926]

W swoich komediach i farsach Francuzi od lat kilku- [549]  
dziesięciu tworzą nie tylko zabawę i poezję — w swoim  
gatunku! — ale także coś jakby socjologię stosunków  
miłosnych. Np. jedna grupa: mąż—żona—kochanek,  
druga: mąż—żona—dwóch kochanków — i teraz kom-  
binacje: sojusz męża z kochankiem przeciw drugiemu  
kochankowi, sojusz męża z kochankiem przeciw żonie,  
sojusz męża z żoną przeciw kochankowi itd. Zwłaszcza ta  
ostatnia paradoksalna kombinacja była ulubiona. Można  
powiedzieć, że niejako duch moralności małżeńskiej rato-  
wał się jako tako w tych komediach. Kochanek, któremu  
mąż przyprawia rogi! W jednej z nowel M. Prevosta  
(zdaje mi się *Małżeństwo Julii*) autor zastanawia się nad  
tym, jakie to przywileje i swobody posiada mąż przed  
kochankiem i jak ten ostatni nie zdoła nigdy męża  
zdystansować. Szkoda, że z takich punktów widzenia nie  
napisano jeszcze dziejów komedii francuskiej. Zajrzawszy  
do takiej książki, mógłbym swoich czytelników poinform-  
mować, czy *Rozwiódźmy się!* Sardou'a było odkryciem  
w tej dziedzinie, czy tylko szczytem artystycznych opra-  
cowań idei: mąż z żoną przeciw kochankowi.

Jeszcze jedno da się powiedzieć na korzyść tej starej, a równie sprytniej, jak miłej komedii: bohater, p. de Prunelles, jest graczem psychologicznym. Jak na kochanka zastawia sidła elektryczne, tak na żonę sidła duchowe. Jego ostatecznym zwycięstwem cieszyli się mężowie kilku pokoleń, żony zapewne zachowywały na dnie podziwu uśmiezek sceptyczny. Typ takich graczy zaniknął w późniejszej komedii — czyżby już zaprzestano wierzyć w możliwość obliczenia i opanowania duszy ludzkiej? A dawniej ten typ był tak częsty: że przypomnę np. *Szklaną wodę* Scribe'a.

Teatr Letni wystawił tę komedię solidnie i porządnie. Poanty dowcipne sztuki wygłaszane były tak zręcznie, że nie ginęła żadna i publiczność kwitowała je oklaskami przy otwartej scenie. W rolach głównych odznaczyli się pp. Ćwiklińska, Różycki i Grabowski.

Teatr Polski: *Dzień bez kłamstwa*,  
komedia w 3 aktach J. Montgomery'ego  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 3 VI 1926]

Chciałbym wiedzieć, czy jeszcze dziś w szkołach czyta- [551]  
ją tę obskurną historyjkę o św. Janie Kantym, że  
oddawszy bandytom wszystko, co miał przy sobie,  
zapewnił ich, że już nic więcej nie ma — lecz odszedł-  
szy, raptem znajduje przy sobie jeszcze jeden grosz,  
wraca do zbójów i woła: „Przebaczcie mi, skłamałem,  
oto jeszcze jeden grosz”; oni zaś tak się tym wzruszyli,  
że wszystko mu oddali i stali się odtąd porządnymi  
ludźmi. Jeżeli w książkach szkolnych już tej jezuickiej  
anegdotki nie ma, świadczyłoby to bądź co bądź  
o pewnej ewolucji w poglądach na pedagogiczną (i  
moralną?) wartość prawienia młodzieży o konieczności  
mówienia prawdy za wszelką cenę. Zdaje mi się, że od  
tego czasu poglądy gruntownie się zmieniły, zwłaszcza  
gdy zasady endecko-machiawelskie dostały się do gim-  
nazjów i nawet pod strzechy — i dziś po prostu za  
paradoksyście lub za naiwnisza uważano by tego, kto by  
głosił potrzebę mówienia prawdy. Uchodzi nawet za  
pewnik, że człowiek silny w ogóle nie potrzebuje  
krępować się prawdą, nie jest jej podległy. Ostatnią  
fazą tego rozkwitu jest przekonanie, że prawda jest

czymś nudnym i pedantycznym, gdy natomiast kłamstwo jest twórcze i estetycznie piękne (tworzenie legend — patrz *Żeglarz Szaniawskiego*).

Do tego zmierzchu prawdy — teoretycznego, bo w praktyce zawsze było z nią krucho — przyczynili się dużo także literaci, nałogowi psujcy wszelkiej utartej moralności. W licznych komediach, powieściach, nowelach (Twain) prawda została ośmieszona tak samo, jak np. stary mąż albo cnota. To trudno, literaci są mścicielami ludzkości, a prawda i cnota zbyt ciężą nad ludźmi, toteż wielką jest radość, gdy się tym szanownym osobom, przynajmniej na scenie, noga powinie. Freud swoją teorię snu oparł na tym, że dusza ludzka ma potrzebę tak zw. omińnięcia cenzury i szuka sobie [552] tajemnych upustów. Że daje się już nawet odczuć pewna reakcja przeciw temu przecenianiu roli kłamstwa i niemoralności, świadczy np. fakt, że pojawiła się rozprawa pewnego filozofa niemieckiego pt. *Pochwała cnoty* — a więc rzecz taka, jakie pisali dawno stoicy, jakiś Seneka czy Marek Aureliusz.

Ale jeżeli przyjdzie kiedy renesans prawdy, będzie ona musiała zupełnie inaczej wyglądać. Wszyscy czujemy, że mechaniczne mówienie prawdy nie jest tym, o co istotnie chodzi w ideale prawdy. Tak samo jak istnieje pewien mechaniczny, formalistyczny gatunek cnoty, który jest ohydny. Można by napisać dramat o szatanie prawdy lub komedię o człowieku, który mówiąc pozornie prawdę, wciąż kłamał. Kłamstwo może np. leżeć w naruszeniu godziwej proporcji między tą małą prawdą, którą się wypowiada, a tą wielką, którą się ostrożnie przemilcza. I aby umieć mówić prawdę, do tego jest potrzebna specjalna intuicja i znajomość rzeczy, toteż nie jest pozbawiona pewnej słuszności teza filozofa Holzapfla, że człowiek głupi nie może być dobrym. Prawda przyszłości to nie jest

proste „tak” lub „nie”, czarne lub białe — prawda jest rzeczą skomplikowaną, wielopostaciową. Powtarzam to samo, co raz już miałem sposobność wyłuszczyć z okazji sztuki Pirandella *Tak jest, jak się wam wydaje*: prawda nie jest „względna”, „subiektywną”, nie polega na czystym widzimisie, lecz za to jest rzeczą trudną, wyraża się w logarytmach, jest sztuką.

Palnąłem ten przydługi wstęp filozoficzny dlatego, że nierad przystępuję do omówienia sztuki samej. Jest ona dobra i zabawna, ale w rzeczy głównej przynosi rozczarowanie. Pewien urzędnik banku czy giełdy zakłada się ze swymi kolegami o 10 000 dolarów (rzecz dzieje się w Ameryce), że przez 24 godzin będzie mówił prawdę. Precyzyjnie nie jest oznaczone, co to znaczy: będzie mówił prawdę; np. czy to znaczy, że [553] będzie sam „sypać prawdę w oczy”, czy że będzie tylko prawdą odpowiadał na zadane pytania. Ale z przebiegu sztuki wynika, że chodzi tylko o to drugie, i o tyle też cała trudność się uszczupla, i dziwić się trochę trzeba tym panom, wśród których jest jeden stary wyga giełdowy, że wyobrażali sobie, że takie mechaniczne paplanie prawdy — która w praktyce wychodzi tylko na zwykłe impertynencje i niedyskrecje — jest niemożliwe. Słusznie więc ponieśli klęskę, ale zwycięstwo bohatera nie jest też zwycięstwem żadnej zasady. To zwycięstwo jest zresztą pyrrusowe, bo wybuchy takiej amerykańskiej prawdy zdołały narobić wiele spustoszeń (na ucho: trochę naciąganych). Wprawdzie w I akcie każe autor jednemu z tych, co stawiają na kłamstwo, trochę filozofować: że kłamstwo jest twórcze, że jest lepsze od prawdy, jeżeli tylko wynik jest dobry (zasada pragmatyzmu, tej filozofii wybitnie amerykańskiej). Ale w gruncie rzeczy nie obchodzi go ani prawda, ani kłamstwo; jedna i drugie potraktowane są sportowo i z pewnością p. Montgomery napisze wnet

sztukę, w której ktoś będzie się starał osiągnąć rekord łągarstwa. Już od połowy II aktu widzi się, że cała rzecz nastawiona jest nie na to, jak ten biedak będzie się porał ze swoim sumieniem, lecz czy go złapią, czy nie, czy wygra pokazną sumkę, czy padnie u mety. Ten sam efekt byłby np. zakładu, że ktoś ma przez 24 godzin zjeść pewną porcję chrzantu rozmaicie przyrządzonego — krztuszenie się nieboraka, jego odraza, jego szczerze łzy będą takim samym zabawnym, lecz po amerykańsku mało wybrednym widowiskiem, jak to polowanie na prawdę.

[554] Najlepszy i nawet frapujący jest akt I, który wprowadza nas w środowisko giełdowiczów, gdzie przez telefon załatwia się oszukańcze interesy. Wielce komiczny jest też pastor, który za pieniądze ze składki kupuje kiepskie akcje, a potem, pouczony przez bohatera sztuki, natarczywym rykiem wymusza nie tylko zwrot pieniędzy, lecz i procent.

Sztukę wystawiono bardzo starannie, może nawet za dużo pod tym względem uczyniono. Np. akt II z podkreślaniami i szczegółowym wypełnianiem każdej, choćby błażej, poanty komicznej przypominał mocno manierę Teatru im. Bogusławskiego. Nadużyto też trochę ubocznych efektów z meblami, wyglądało to na kino. Być może, że styl tej sztuki usprawiedliwia taką reżyserię, dopuszcza sztuczki cyrkowe, ale jeżeli wskutek nich opóźnia się tempo, cel jest chybiony. Wszyscy artyści grali z wielkim humorem, lecz jak zwykle w naszych teatrach, nie tyle sugestywnym, ile natarczywym. Tyczy się to zwłaszcza p. Maszyńskiego, który grał jak zwykle pomysłowo, ale tym razem miał często pomysły niewłaściwe i zrobił z bohatera głuptasa czy niezgrabę i fizyczne efekty swojej roli przedłużał. Naturalnym był p. Samborski.



Ale skłamałbym, gdybym powiedział, że publiczność się nie bawiła i sztuką samą, i grą artystów. Nigdy nie śledzono wyścigów na Polu Mokotowskim z takim zapalem, z jakim patrzono na p. Maszyńskiego przesadzającego przeszkody i dobiegającego w III akcie do mety. Dlatego zaklinam artystów, aby sobie nic nie robili z powyższych uwag zblazowanego zoila szukającego dziury na całym, lecz grali po swojemu (zakłęcie niepotrzebne i pretensjonalne: wszak i tak nigdy nie posłuchają).

Teatr im. Bogusławskiego: *Nie-Boska komedia*,  
poemat dramatyczny w 4 częściach

Zygmunta Krasinińskiego.

Inscenizacja [i reżyseria] L. S. Schillera

[kompozycja sceny Wincentego Drabika,

muzyka Jana Maklakiewicza,

tańce zespołu Tadjanny Wysockiej,

premiera 11 VI 1926]

[556] Wciąż wściekle atakowany przez Radę Miejską, Teatr im. Bogusławskiego broni się i umiera pięknie i szlachetnie: arcydziełami sztuki teatralnej. Oby jeszcze długo tak umierał, rok, dwa lata, pięć, dziesięć lat. Oczywiście dla zespołu nie jest to igraszką pracować w takich warunkach, gdzie idzie o życie, ale publiczność ma w tym jeszcze jednego bodźca do emocji.

Główną cechą zewnętrzną tej nowej oprawy scenicznej, jaką Teatr im. Bogusławskiego dał *Nie-Boskiej*, było ujęcie jej jako rzeczy współczesnej. Dotychczas grywano *Nie-Boską* w kostiumach z czasów Krasinińskiego. Taką widziałem kilka lat temu w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie za reżyserii Trzcinińskiego. Niestety, nie widziałem *Nie-Boskiej* wystawionej podobno świetnie w Warszawie przed 7 laty w Teatrze Polskim, i dlatego nie mogę snuć porównań.

Hr. Henryka widzimy w mundurze współczesnego wojskowego, z pasem i rzemykiem przez ramię (frencz); hrabiowie mają chusteczki w butonierkach, Leonard skórzany strój bolszewika. „Namiot” Pankracego nie jest namiotem, lecz jakąś ubikacją futurys-

tyczną, z geometrycznymi emblematami, niby to strzałki, nuty lub anteny. Współczesność sięga jeszcze głębiej. Część trzecia zaczyna się obrazem, jak robotnicy, wołając coraz głośniej: „chleba! chleba!”, szturmują i w końcu wywalają jakąś bramę. To wszystko dzieje się na czarnym tle. Od bramy prowadzą jakieś niby stopnie wzwyż. Po chwili robotnicy po tych stopniach zbiegają i rozsypują się w szale zwycięskim z okrzykami: „hura!”

Galeria trzęsie się od oklasków. W tym coraz groźniejszym, upartym okrzyku: „chleba”, w szturmie do bramy zawarty jest sugestywny odruch Rewolucji. Błyskawica solidarności przebiega od sceny do widowni. Jakby wezwanie do czynu. Tyle razy robiono snobistycznie i sztucznie łączność widza z aktorem, [557] zniesienie rampy — teraz udaje się ona bez trudu. Jest to walka, która by się od razu mogła przenieść na ulicę między barykady. Jest to powiew 13 maja.

Nie można się dziwić, że publicysta „Kurier Warszawski”, p. Grzymała-Siedlecki, zawczasu, bo już parę dni temu, usiłował zohydzić ten sposób wystawienia, jako rzekomo tendencyjny. A jakiś faszysta, siedzący wysoko, krzyczał: Cicho tam, komuniści! Ale już zaraz następne sceny chyba rozweseliły serce p. Siedleckiego i czuwających na galerii faszystów: przechrty przy stole czytający Talmud — grupa zróżniczkowana i wyreżyserowana tak samo genialnie, jak poprzednia grupa robotników, dobijających się do bramy; grupa rzeźników, grupa lokajów, grupa filozofów i bachantek Leonarda, grupa męcząca arystokratę, grupa taneczna z szubienicą — to wszystko przecież ciemne strony rewolucji socjalnej, uwypuklone przez reżyserię równie plastycznie i drastycznie. Tego znamienia persyflażu nie ma jeszcze tylko grupa, której ośrodkiem jest robotnik, który doczekał się wolności

już będąc chorym i umierającym z pracy — ale i on przecież kończy słowem: „przekleństwo!”, zamiast błogosławić tę chwilę.

Porównanie przebiegu tej części *Nie-Boskiej* w układzie p. Schillera z tekstem książkowym daje pewne wyobrażenie o rozmachu twórczym reżyserii. P. Schiller kształtował, co mu się podobało, tu skracał, tam rozszerzał, nawet przeinaczał. Nie zawsze był szczęśliwy; np. cała scena z bachantkami i filozofami Leonarda, przypominająca tańce rytmiczne Dalcroze'a, jest niezrozumiała, nudna — i nieproporcjonalnie długa. To ma być obrzęd — tak jest, takie obrzędy urządzano w dniach ekstazy rewolucyjnej w dobie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, ale na scenie wystarczył ślad obrzędu, część za całość, a nie jakaś msza rzeczywista. Za to pięknie pomyślany jest Leonard w pozie Lucyfera, tronujący na ołtarzu.

Najsuwerenniejsze obszedł się reżyser ze wstępem poetyckim do tej części trzeciej. Tu rad nierad muszę przyłączyć się do zarzutów p. Siedleckiego: jest to bolszewizm, ale tylko w stosunku do tekstu. Smutny i zgryźliwy Krasieński, szkicując w tym wstępie obraz obozu rewolucyjnego, nie dał właściwie ani jednego blasku, dla niego wszystko było pijane, krwawe, ubogie i ohydne. Był bezstronny, to prawda; tak samo zohydził i obóz Św. Trójcy, gdzie prócz hr. Henryka nie znalazł żadnego bohatera. Ale jego bezstronność nie miała wiele wspólnego ze sprawiedliwością, i poetycką, i dziejową. Przecież przeważnie umiała arystokracja umierać pięknie, z gestem wzgardy dla swych katów.

W tekście (lirycznym) wstępu do części trzeciej opisuje Krasieński Pankracego, fascynującego swą mową tłumy; po czym krzyki się wzbily: „niech żyje Pankracy! — chleba nam, chleba!” Z boku przechrzta głosem chrapliwym też woła: „niech żyje Pankracy!”

i podaje mu chustkę. Tymczasem trwają poklaski i wrzaski: „Chleba nam, chleba! — Śmierć panom, śmierć kupcom — chleba, chleba!” A więc nic z zapалу bohaterskiego wśród tego tłumu, tylko głód materialny.

Z tego wszystkiego wziął p. Schiller asumpt do powyżej już opisaney sceny szturm, która obudziła taki entuzjazm galerii. objaśnienie do programu, wydane nakładem teatru i sprzedawane widzom, opisuje ją jeszcze szczegółowiej: „Najpierw odzywają się dwa głosy przewodców rewolucyjnych, mocą swą ożywiają chóry wydziedziczonych: mężczyzn i kobiet. Do chórów tych dołącza się trzeci, po czym we wspólnym ataku wyważa tłum bramy symbolicznego miasta, obwołując śmierć panów i kupców, równocześnie jednak głosząc, że nadszedł czas wolności i szczęścia”. [559] Nawiasem zauważyć trzeba, że tych trzech chórów widz — przynajmniej za pierwszym razem — wcale nie zauważa; jest to jedna z tych wielu intencji inscenizacyjnych Teatru im. Bogusławskiego, które zostają niespostrzeżone, chociaż zapewne stanowią składnik ogólnego wrażenia. Otóż z porównania tego autentycznego już opisu owej sceny z tekstem Krasieńskiego, również powyżej streszczonym, widać, że reżyser odstąpił daleko od tekstu. Czy i od intencji autora? Czy Krasieński zgodziłby się na taką inscenizację?

Ponieważ pp. Zelwerowicz i Schiller wytoczyli sprawę zarzutów p. Siedleckiego przed forum prasy i zaskarżyli go do Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy, należy też zbadać ją zupełnie otwarcie i śmiało. Łatwo byłoby zatuszować ten „grzech” reżyserii, zredukować go np. do nieco dowolnego tłumaczenia sobie tekstu. Ale w tym wypadku mamy do czynienia z „grzechem”, z błędem twórczym, który stanowi precedens. Odwadze reżyserii Teatru im. Bogu-

sławskiego musi zawtórować odwaga literatów polskich. A więc czy puszcza się na drogę eksperymentów teatru bolszewickiego? Bo przecież wiadomo, że to teatr bolszewicki dowolnie obchodzi się z tekstami i że w jego to repertuarze znajduje się scena wywalania bramy czy obalania ściany, scena, która za każdym razem podobno tak roznamiętnia widzów, że wbiegają na scenę i pomagają aktorom. Cóż nas jednak może obchodzić to, że tak robili bolszewicy? Dobre i twórcze przykłady trzeba brać zewsząd. A więc, moim zdaniem, reżyserowie zgrzeszyli, ale w tak wielki sposób, że to już przestaje być grzechem, bo jest kwestią zmuszającą do dyskusji. Zrobili mały zamach stanu teatralny. Trzeba się tego albo przestraszyć, albo stanąć przy nich.

[560]

Gdy w drugiej połowie przedstawienia *Nie-Boskiej komedii* w Teatrze im. Bogusławskiego przeważa typ scen zbiorowych, w pierwszej mamy jak gdyby inną zasadę reżyserską. Jak wiadomo, pierwsza połowa *Nie-Boskiej* poświęcona jest osobistej tragedii hr. Henryka, który, uwiedziony mirażem fałszywej poezji, poświęca dla niej żonę, a potem za karę jest świadkiem przedwczesnego rozwoju i kalectwa (ślepoty) syna. Trochę Faust i trochę Hamlet. Poezja jest tu żywiołem demonicznym, diabelskim, takim samym, jakim w 70 lat później wydała się Wyspiańskiemu. (Jest to szczególnie, że literaci polscy zawsze tak zożydzali swoje rzemiosło — w teorii).

Otóż odpowiednio do tego bardziej subiektywnego, lirycznego charakteru tej części poematu reżyseria posługuje się głównie urywanymi wizjami, niedopowiedzeniami. Tak by tworzył poeta, gdyby mu dane było tworzyć od razu w materiale teatralnym. Tło czarne sceny to niby chaos, mgławica wyobraźni. Na tym tle zarysowują się niedopełnione kształty,

odzywają się głosy należące nie wiadomo do kogo. Znamiennym pod tym względem jest moment — bo to nawet nie osobna scena — gdy nie pojawia się, lecz wyłania z czarnego tła fosforyzująca twarz złego ducha. Wciąż panuje mrok, sceny przysięgi w kościele i balu przepływają jak sen. Niektórzy zachwycali się tym, że Drabik skomponował salę balową ze zwierciadeł — moim zdaniem, dobre jest to tylko o tyle, o ile zwierciadlaność podtrzymuje nastrój widmowy, zwłaszcza że sala nie jest zbyt napelniona gośćmi; ale wybijanie się takiego szczegółu na pierwszy plan byłoby szkodliwe. Również nadzwyczajne uproszczenie dekoracyjności ma tu rację bytu — oto przedmioty niejako nie miały jeszcze czasu zmaterializować się.

[561]

Pod względem plastycznym ładnie pomyślany jest obraz, w którym złowroga upioryzka poezji zjawia się poza harfą instrumentu, na którym gra żona Henryka. Zdaje mi się w końcu, że zasada pojawiania się, wyłaniania i znikania postaci powinna tu być konsekwentnie zachowana; razi zwykle odchodzenie lub uciekanie za kulisy (dwukrotnie: raz upioryzka, raz żona).

Nowoczesna technika teatralna, załatwiająca zmiany dekoracji przy otwartej, choć przyciemnionej scenie, ma swój odrębny urok. Te przerwy, wypełnione stłumioną muzyką i szumem posuwanych maszynierii, stanowią jakby osobne i osobliwe ogniwa zdarzenia teatralnego: to kotłowanie w chaosie, wykluwanie się przyszłości, a nie tylko proste funkcjonowanie aparatów. Takie wrażenie ma się jednak tylko przy tak wizyjnych obrazach, jak w pierwszej połowie *Nie-Boskiej*, i przy takiej wystawie, jak w Teatrze im. Bogusławskiego. Nikt by go nie doznał np. przy zmianach sceny obrotowej na *Czerwonym młynie* Molnára. Przychodzi

na myśl, że takie sceny z takim podłożem to właśnie dramat ekspresjonistyczny. Ekspresja to jest nie tyle znajdowanie, ile szukanie wyrazu — pewnego rodzaju niedokształcenie, niedopełnienie jest tu stylem.

[562] Nie mogę powiedzieć, czy powyższe zasady były świadomie stosowane przez reżyserię Teatru im. Bogusławskiego; pragnę tylko scharakteryzować i przybliżyć własne wrażenie. Bo co znaczy realizacja sceniczna takiego dzieła jak *Nie-Boska*? Czy to znaczy, że wykrawa się sceny dramatyczniejsze, tu się ucina, tam rozszerza, to zszywa się jakąś nicią i sprawa załatwiona? Czy właśnie nadmierna, forsowna realizacja raczej nie szkodzi wrażeniu? Nie chodzi przecież o to, aby wykazać, że *Nie-Boska* ma także walory sceniczne, lecz o to, by w widowisku teatralnym osiągnąć co najmniej to potężne wrażenie, jakie się ma z lektury, i niewiele zatracić z jego jakości. Na tę drogę, zdaje mi się, wszedł Teatr im. Bogusławskiego. Niezupełnie, ponieważ i niejednorodny materiał *Nie-Boskiej* do tego się nie nadawał. Niezupełnie, ponieważ wbrew zapowiedziom słowo poetyckie i tu zostało potraktowane tak samo jak w *Achilleis* i w *Róży*: muzycznie, w sposób śpiewny i nudny. Czy zamiast tego nie należałoby raz spróbować innej metody: jakiejś ekstatycznej deklamacji lub czegoś w rodzaju czytania (tylko stylizowanego)? Te jakieś krzaki gadające na początku części drugiej do pustego ekranu fioletowego są martwą pauzą. W ogóle pod tym względem wciąż brak wynalazczości i eksperymentu. Wciąż się tylko robi jakieś oratorium. A nawiasem, rzecz bardzo ważna: głośniej, absolutnie głośniej, jeżeli się naprawdę szanuje słowo poetyckie. Niech słowo brzmi, a nie wieje, ze sceny.

Co do gry artystów, to była ona tym razem wystarczająca. P. Adwentowicz rolę hr. Henryka wypełnił



w pierwszej części szlachetną melancholią, w drugiej — dumnym gestem rycerskim. Był w każdym calu romantykiem i szlachcicem. Brakło mu tylko zatracen-  
czej namiętności w chwili wyrwania się ku marom.

P. Strachocki, silny jako Bożyszczę w *Róży*, był za słaby jako Pankracy. Krasiński opisuje Pankracego jako człowieka panującego nad otoczeniem i nad sobą — głos przeciągły, ostry, wyraźny; ruchy powolne, łatwe; oczy niewzruszone, chwili zwątpienia, pomieszania nie dojrzeć. P. Strachocki mówił jak bardzo wielu aktorów i aktorek warszawskich: nerwowo, z tą nieszczęsną gestykulacją, która pomaga fizycznie wydobywać słowa, a nie towarzyszy im jako niezależny środek aktorski. W rozmowie z hr. Henrykiem gesty jego i głos miały w sobie za wiele perswazji, dysputy; [563] a nie była to walka dwóch bogów na krańcach przeciwnych. I na cóż się przydadzą wszelkie finezje reżyserii, wymysły Drabika, praca chórów, jeżeli taka scena, w sztuce najważniejsza, nie została wystudiowana w efekcie w sposób jak najbardziej wyrafinowany. Jeżeli się tej sceny nie ma w najlepszym gatunku, to lepiej całej sztuki nie grać.

Dopisały role żony (p. Solska), Leonarda (p. Solar-  
ski). Rola Orcia była niewłaściwie obsadzona.

Na ostatku jeszcze wspomnę o scenie ostatniej. Pankracy umierając widzi postać „jak słup śnieżnej białości”, wspartą na krzyżu. Leonard tego zjawiska nie widzi, jest to więc subiektywna wizja Pankracego; można powiedzieć: halucynacja. Zgodnie z tym w Teatrze Bogusławskiego nie robiono żadnej zjawy zewnętrznej. Czy słusznie? W teatrze krakowskim pojawiał się jasny krzyż na niebie. Reżyseria Teatru Bogusławskiego zapewne myślała sobie: nigdy nie można sztucznymi sposobami zrobić tak groźnej wizji, jaką może sobie wyobrazić widz i słuchacz. I w tekście niby

znalazła podstawę do takiego zaniechania. A jednak we wrażeniu widza i słuchacza tu czegoś brakuje: ostatniego, najmocniejszego akordu. Brak odpowiedniej wskazówki w tekście nie powinien był krępować reżyserii, bo Krasieński nie liczył się z realizacją teatralną; tekst należy uważać w tej kwestii za neutralny. Jeżeli się zaś w innych scenach realizuje wizje (np. Henryk widzi szkielet upiornicy), można było konsekwentnie dać ją i tutaj. To by lepiej uwydatniło i spopularyzowało myśl sztuki; zwycięski krzyż byłby tym samym, co np. trumna sunąca na króla w *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego. Co prawda technika nie posiada dosyć środków, aby wyposażyć taką wizję dosyć imponująco. Ale może je kiedyś posiędzie; mam na myśli połączenie z kinematografem, który ma za sobą w tej dziedzinie zdobycze tak potężne, jak znana powszechnie wizja prawodawczej mocy Boskiej na górze Synaj w *Dziesięciorgu przykazań* Cecila Mille'a.

Teatr Mały: *Osiolkowi w żłoby dano...*  
komedia w 3 aktach Flersa i Caillaveta  
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,  
premiera 11 VI 1926]

Ta dosyć już stara komedia ma pokazać, że nie tylko [565]  
myśliciele, lecz i osły mają swoje problemy hamletow-  
skie: owies czy siano? blondynka czy brunetka? Kto by  
się tego spodziewał; przecież w Polsce uchodziło zawsze  
za pewne, że ludzie nie nadszarpnięci przez intelek-  
tualizm kierują się zawsze niezawodnym instynktem  
i nigdy się nie wahają.

W tej komedii, napisanej przez znaną francuską  
spółkę autorską, kwestia wyboru i wahania nie jest  
brana na serio i wnet się wypacza; idzie głównie o to, że  
tam gdzie o jednego głuptaska walczą dwie kobiety,  
korzysta niespodzianie trzecia. Można by się nie dziwić:  
tamte są mężatki, ta nietknięta dziewica; lecz pikanteria  
autorów chce, że bohater unika dziewczic jakby w prze-  
czuciu, że tu będzie musiał „wdepnąć w sakrament”,  
i poluje tylko na mężatki, a raczej daje na siebie  
polować, bo jest ładny, głupi i bogaty.

Życie i konflikty „towarzyskie” bogatych próżnia-  
ków. Mąż, czując, że przyjaciel przyprawia mu rogi  
podwójne: u żony i u kochanki, zamiast robić awantu-  
ry, wchodzi z nim w pertraktacje, których ostatecz-

nym celem jest, aby wpakować mu swoją przybraną córkę za żonę. Dobroduszne załatwianie spraw erotycznych przypomina bardzo *Niewinną grzesznicę* Grubińskiego — tylko że polski autor ujął w system to, co w komedii francuskiej dzieje się w tych sferach niejako automatycznie. Ale wołę już jawne głoszenie niemoralności jako zasady niż tę słodką lekkomyślność i trzpiotowatość grzechu, jaka panuje w komedii francuskiej. Ale najgorszą niemoralnością jest, że głuptas i kobieciarz przedstawiony jest jako dobry materiał na męża i w nagrodę otrzymuje dziewicę niepokalaną, dziką, osmaganą wiatrem od morza itp. Jemu nie zrobiłbym żadnej krzywdy, ale jej dałbym w skórę za taki przewrotny afekt.

[566] Aby rozstrzygnąć, czy mam rację, powinien każdy, kto może, zobaczyć tego osła i tę oślicę. Komedia ta, choć niedobrze skonstruowana i latająca łobuzerstwo Caillaveta sentymentalizmem Flersa, jest za to bardzo dowcipna i ma dużo sytuacji komicznych. Nasi autorzy dosyć się na niej wzorowali. Np. ostatnia komedia Katerwy ma z nią wiele elementów podobnych. Figura przemądrego lokaja taka sama znajduje się w ostatniej komedii Rapackiego. A p. Bondy, autor *Światła w oknie*, wypożyczył sobie stąd dowcip o sercu kobiety, które jest jak wagon: zawsze się jeszcze miejsce znajduje — tylko wagon kolejowy zmienił na tramwajowy.

*Osiolatek* należy do sztuk-samograjów, które nigdy nie mogą źle wypaść. Teatr Mały wystawił go elegancko i zgrabnie. Główne role: kochanego głuptaska i dzikiej dziewczicy, grali pp. Węgierko i Malicka. P. Węgierko, niestety, jest za inteligentny, żeby móc grać osiołka intuicją, a nie rutyną — tym bardziej że w swoim poprzednim życiu był zapewne kotem. P. Malicka, osóbką zawsze miła i faworytka publiczności, jednak nie umie zrobić szczerzej naiwności — ale jej żadna

aktorka warszawska nie posiada. Zdziwione podnoszenie oczu to za mało. Ale w takiej komedii granie charakterystyczne nie jest konieczne — wystarczy charaktery z lekka zarysować, a to się stało. Na swoim miejscu był p. Buszyński.

Teatr Narodowy: *Burza*,  
komedia w 5 aktach Williama Szekspira,  
przekład Barbary Zan.  
Dekoracja W. Drabika,  
reżyseria S. Jaracza,  
muzyka: H. Adamus  
[tańce w układzie Piotra Zajlicha,  
premiera 18 VI 1926]

[568] Sławny angielski teatrolog Craig ma zupełną słuszość twierdząc — wbrew powszechnemu mniemaniu — że sztuki Szekspira są o wiele lepsze w czytaniu niż na scenie i że nawet na scenę nie bardzo się nadają. Rzeczywiście tylko jakaś nadzwyczajna gra lub sztuczki reżyserskie i inscenizacyjne mogą je uczynić na scenie naprawdę zajmującymi. Wszelkie inne odnoszenie się do Szekspira jest błagą albo snobizmem. Szekspir jest fenomenem literatury światowej, ale olbrzymia wartość poetycka, myślowa, a nawet dramatyczna jego utworów objawia się dopiero w czytaniu — w teatrze przepada i każde przedstawienie Szekspira ma w sobie coś ze szkoły i coś z parodii.

Przedstawienie *Burzy* w Teatrze Narodowym pokazało, co się dzieje z Szekspirem, jeżeli go się wystawia normalnie. Następują nudy. Piękności stylu wciąż opóźniają ruchy i zmiany w dialogu; życie dramatyczne jest — ale podawane jest w formie epickiej, kawałkami i często opowiadaniem. *Burza* ma jeszcze tę specjalną trudność, że są w niej postacie fantastyczne: Ariel i Kaliban.

Niegdyś, gdy teatr był dla widzów jeszcze areną wszelkich możliwości widowiskowych, gdy się do teatru szło, aby widzieć „duchy”, koronację, pogrzeby, bitwy itd., mógł taki Ariel wystarczać, który wprowadzie nie lata, ale za to skacze zgrabnie na scenie po schodkach, wyginając się i zginając przy tym tak, jakby miał skrzydelka. Dziś pomaga się Arielowi w ten sposób, że puszcza się nań specjalnie kolorowe światło i wyodrębnia się go niejako przez to spośród innych postaci. Ale dziś, kiedy według powszechnego zdania kino jest na drodze do „ulżenia” teatrowi przez odebranie mu całej jego części widowiskowej, dziś, gdy na ekranie osiąga się kolosalne efekty optyczne lotności, powiewności, upiorności i gdy zgodnie z aeroplanowym i radiowym duchem naszej epoki rozwój idzie [569] w kierunku przewycięzania fizycznych trudności, a przez to i podkreślania ich, żadna aktorka grająca czy to Ariela w *Burzy*, czy Puka w *Śnie nocy letniej*, choćby była tanecznicą i akrobatką, nie zdoła nas zadowolić w roli Ariela pod względem fizycznym. Pani Brydzińska, która grała Ariela, jest niewątpliwie zgrabną osobką. Dla wywołania wrażenia powiewności urządzono dla niej, jak i dla innych figur fantastycznych, schodki podwójne, prowadzące w górę poza chatę Prospera, po tych schodkach „latała” sobie pani Brydzińska, ale nie dość pewnie się czuła i czasem, gdy na scenie się ściemniło, widz miał obawę, że Ariel się potknie. Oczywiście można te nieuniknione braki fizyczne nadrobić grą i w grę właśnie wlać tę powiewność „duszka”. Ale deklamacja p. Brydzińskiej pozostawia dużo do życzenia: głos jest donośny, lecz tzw. jasny, z przeciąganiem samogłosek, które uchodzi za wschodniogalicyskie; w tej deklamacji dwie trzecie roli przepada, po prostu nie rozumie się, co ona mówi.

[570]

Jeszcze ważniejsza jest rola Kalibana. Bez doskonałego Kalibana nie ma *Burzy*. Kaliban — to jedno z odkryć poetyckich Szekspira, takich jak Hamlet lub Shylock, nie mających precedensu. Szekspir wydaje się nam dziś „pozaczasowym”, a tylko Kaliban jest dowodem, że Szekspir chciał i umiał wnikać w ducha czasu. Lecz pod pewnymi względami wyposażył poeta Kalibana za suto, pod innymi zaś go skrzywdził. Mówiąc dzisiejszą nomenklaturą, trzeba powiedzieć, że Szekspir, który już w *Koriolanie* okazał się antydemokratą, tutaj znów okazał się imperialistą. Kaliban to jest tubylec, do którego według prawa przyrodzonego należałaby cała wyspa; lecz przyjeżdża Europejczyk, Prospero, aplikuje mu swoją kulturę, uczy go, lecz za to odbiera mu władztwo nad wyspą i czyni go swoim niewolnikiem. Tylko wszystko złe widzi Szekspir w tym reprezentancie rasy od razu skazanej na byt proletariacki, widzi wprawdzie także jego ból, poczucie krzywdy i palącą chęć zemsty, ale uważa te uczucia za rodzaj kary należącej się tak podłemu charakterowi. Ale z drugiej znów strony ów Kaliban, upośledzony pod względem fizycznym — a raczej estetycznym (prototyp Dzwonnika z *Notre-Dame*), wyraża się dosyć inteligentnie i nawet poetycko (opowiadanie o cudownych głosach na wyspie). Poeta, udzielając mu pełni wysłowienia się, trzymał się dawnej zasady, że każdej duszy trzeba dać maksimum wysłowienia się w jej zakresie. Dzisiejszy poeta kazałby Kalibanowi stękać, szukać słów, uczyniłby go półkretynem. U Szekspira Kaliban jest tylko złośliwym, lecz z całej trójki pijackiej (on, Stefano i Trinkulo) zachowuje się najinteligentniej.

To też czyni go trudnym do grania. P. Jaracz odtwórca tej roli, wydobył jego ludzki czy podludzki tragizm, zbliżył go do swego Judasza. Ale nie zdołał



uwydadnić w nim okielznanego żywiołu, zrobić go demonicznym. Także strona fizyczna nie zadowalała. Ten Kaliban, chociaż chodził zgięty, był jeszcze zanadto człowiekiem, za mało zwierzęciem. Nie wystarcza mruczeć od czasu do czasu. Zamiast długich pazurów wolałbym, żeby miał dłuższą sierść, jak niedźwiedź lub goryl. Przy tym: dlaczego Kaliban ma być łysy? Kaliban jest młody, jest rówieśnikiem Mirandy.

Dzisiejszy teatr jest równocześnie antyrealistyczny i w niektórych rzeczach bardzo ścisty. Taki Kaliban, w którym się tylko zaznacza (markuje) zwierzę, mógł wystarczyć przed 20 laty. Dziś jego powierzchowność fizyczna nie może być w teatrze obojętna.

Najgorszą stroną przedstawienia *Burzy* w Teatrze Narodowym wydaje mi się znowu — tak jak w *Fauście* — przekład. Zgadzam się pod tym względem zupełnie z p. Boyem-Żeleńskim. Wprawdzie tym razem brak mi możliwości porównania z oryginałem, lecz to jest najoczywistsze, że ten przekład niezmiernie krępuje aktorów, a męczy uszy słuchaczy. *Burza* jest w oryginale pisana białym wierszem, komiczne ustępy są w prozie. Tłumaczka wszystko przełożyła w wierszach rymowanych. Może sobie myślała, że przez to dowodzi specjalnej sztuki. Ale chyba minęły już czasy, kiedy rymowanie w Polsce uważało się za poezję, kiedy improwizowano na bankietach mówki natchnione i koniecznie rymowane. Zdaje mi się nawet, że dzisiejsi poeci przyszli już do przekonania, że owszem, rym zanadto ułatwia i imituje poezję i że sonet jest najłatwiejszą formą (wbrew temu, co dawniej o nim utrzymywano). Lecz rym wyparty z poezji oryginalnej rozpanoszył się w przekładach. Taki jest przekład *Burzy*, taki przekład przygotowała p. Iłakowiczówna i p. Iwaszkiewicz z *Don Karlosa*. [571]

Wiersz rymowany nie tylko obciąża niepotrzebnie pamięć aktorów, ale i męczy słuchaczy tym, że zmusza ich do nadśłuchiwania rymów, odwraca i mąci uwagę. Jeżeli aktor ma rymy zacierać, to po co rymowano; więc chyba miałyby się rymy podkreślać, wygłaszać wiersz muzycznie — co jak wiadomo z prób Teatru im. Bogusławskiego, jest bardzo nudne i również nie daje żadnej gwarancji co do uwagi widza. W końcu wiersze rymowane ujmują zwykle całą daną treść w jedno rytmicznie i rymowo ściśle określone łożysko — co jest nieznośne.

[572] A więc pod względem teatralnym taki przekład nie jest wcale ulepszeniem Szekspira. Czy jest to czyn literacki, godny np. czytania w druku? Nie wiem, ale nasuwają się co do tego pewne wątpliwości z powodów, które ten przekład czynią podobnym do przekładu *Fausta* dokonanego przez Zegadłowicza. Ma to być przekład „twórczy”, swobodna parafraza. Słyszymy często słowa, których absolutnie nie ma u Szekspira. Mówi się ze sceny np. „Chryste!” (rym do „zaiste”) lub coś o braku „kultury” u Kalibana, jest też wzmianka o — Twardowskim! To ma być już nieomylny znak dobrego spolszczenia. Tę modę wprowadził Zegadłowicz, który swego zanadto wolnego przekładu *Fausta* bronił tym, że to jest przekład „rasowo polski” — niemal narodowy! Narodowy przekład — obskurny absurd. Czy nie wystarczy, żeby był doskonały, a wtedy już przez to samo będzie narodowym?

I to się dzieje u nas w czasie, kiedy np. Niemiec Gundolf robi nowe przekłady z Szekspira, dokazując cudów zbliżenia się do oryginału, nawet nałamując język niemiecki do osiągnięcia tych wszystkich zgęszczeń, jakie są możliwe w angielskim. A już mieli oni doskonałe tłumaczenia.

Z tego wszystkiego nie wynika jednak, żeby publiczność przyjmowała premierę *Burzy* tak zimno. Widocznie klaki albo nie ma, albo jest źle zorganizowana. Na to się nie powinno oszczędzać. Dobre wyreżyserowanie klaki jest też sztuką.

Teatr Letni: *Strzelec od „Maksyma”*,  
farsa w 3 aktach Mirande'a i Quinsona  
[przekład Adama Zagórskiego,  
reżyseria Jana Pawłowskiego,  
dekoracje Aleksandra Kozłowskiego,  
premiera 28 VI 1926]

[574] Jako farsa jest ta sztuka średnio zabawna, ale oparta jest na kilku motywach zajmujących i nawet głębszych, choć nie wyzyskanych należycie. *Strzelec od „Maksyma”*, człowiek do wszelkich dyskretnych posług dla klienteli tego sławnego domu uciech w Paryżu, to nie byle kto, on trzyma mnóstwo nici w rękę, musi się znać na wszystkim i znać wszystkich, jest kantorem wymiany, bokmacherem, doradcą w sprawach prawnych i miłosnych itp. — i nikt by się nie domyślił, że ma z tych zajęć dochodu minimum 250 000 franków rocznie. Na tym stanowisku miał też czas przesiąknąć pogardą dla nicponiów arystokratycznych bywających u „Maksyma”. Daleko od Paryża ma willę, w której pod innym nazwiskiem spędza od czasu do czasu po kilka dni życia spokojnego i filisterskiego u boku naiwnej małżonki i córki, które nie znają jego prawdziwego zajęcia. Komiczne są sceny, w których zdradza się z automatyzmami swego zawodu, np. gdy przyjmując księdza kanonika staluje dla niego u służby napoje podniesionym głosem.

I byłby ten strzelec czy portier od „Maksyma” niemal Figarem nowoczesnym, gdyby nie to, że jego starorepublikańska pogarda dla szlachty ma jednak niektóre skazy. Oto gdy u „Maksyma” zaczynają bywać nowobogaccy, strzelec prosi o dymisję, bo nie może patrzeć, jak ta hołota nie umie się zachować — nie daje napiwków z odpowiednim gestem godności, przy jedzeniu pakuje pół noża do ust. Ale w ostatnim akcie jesteśmy świadkami jeszcze większego załamania się cnoty i świadomości demokratycznej pana strzelca. Oto już odmówił ręki swojej córki markizowi, stałemu gościowi od „Maksyma”, oto już mu nagadał soczystych impertynencji: jesteś pan łobuz, utracjusz, próżniak, takiemu człowiekowi wara od mojej córki! — oto już wdrapał się na szczyt swojej dumy, wyhodowanej całymi latami w wirze lekkomyślnego życia paryskiego, i oto już go nawet galeria oklaskiwała, gdy wtem dowiaduje się, że ów markiz odziedziczył milionowy majątek, dzięki któremu nie jest już hołyszem, lecz jedną z najświetniejszych partii w Paryżu. U tej granicy milionowej kończą się „zasady” zburzujonego strzelca: cofa się i przyjmuje markiza za zięcia.

Strzelca grał p. Fertner z humorem i naturalnością, jakkolwiek nie uwydatnił głównej linii tej roli. Inne role wypadły bardzo dobrze. W trzecim akcie można zobaczyć ekscytujące tańce (używam umyślnie wyrazu łacińskiego, gdyż podobno tancerka jest prawie naga — tak mi mówiono, ja sam mam słaby wzrok).

Teatr Niezależny: *Bzik tropikalny*,  
farsa podzwrotnikowa w 3 aktach  
St. I. Witkiewicza i Eugenii Dunin-Borkowskiej  
[reżyseria Tadeusza Leszczyca z udziałem autora,  
scenografia Józefa Galewskiego,  
premiera 2 VII 1926]

[576] P. Witkiewicz, który się wciąż uważał za męczennika futuryzmu, nie może się dziś uskarżać na brak poparcia. Należy dziś do autorów najczęściej grywanych w Warszawie. W historii legend tak łatwo wytwarzających się w Polsce legenda o talencie i dramaturgicznym pionierstwie Witkiewicza będzie należała do najcharakterystyczniejszych. Można wystawić jedną i drugą bzdurę dla eksperymentu, można przez krótki czas ulec terrorowi reklamy, zwłaszcza w imię przyszłości sztuki polskiej, ale jeżeli to już trwa parę lat, to albo niżej podpisany, protestując przeciw temu, nie zna się na sztuce i powinien by w ogóle zaprzestać krytyki, albo to wmówione powodzenie jest objawem innej kategorii, smutnym objawem socjologicznym i narodowym, dokumentem zbiorowej głupoty i blagi czy tchórzostwa. Przy słowie „zbiorowej” mam na myśli oczywiście niedużą liczbę ludzi interesujących się sztuką w Polsce, trochę artystów, trochę snobów i trochę zwykłej publiczności — reszta jest wobec sztuk Witkiewicza obojętna lub wroga z powodu swego umyślowego niedbalstwa w ogóle, a więc z innych motywów robi to samo co ja.

Powyższe oświadczenie jest bardzo odpowiedzialne i powinno być uzasadnione szeroko. Nie chciałbym jednak łamów „Robotnika” używać do przeprowadzania tak zasadniczych kampanii, ograniczam się więc i tym razem do służby sprawozdawczej, powołując się zresztą na to, co niedawno pisałem w fejletonie *Aktorzy przeciw autorowi* i w sprawozdaniu ze sztuk tego samego autora: *Wariat i zakonnica* i *Nowe Wyzwolenie*.

Najwięcej awantur robi p. Witkiewicz zwykle o to, że posądzają go o rozmyślne uprawianie nonsensu, podczas gdy on wcale nonsensu jako zasady nie głosi. Tak jest, ale w praktyce na jedno wychodzi. Ja zresztą nie nonsens zarzucam Witkiewiczowi, tylko bzdurę, to znaczy, że jego nonsens jest nudny i martwy. Nie ma pisarza, który by brał sobie tyle swobody formalnej, ile [577] Witkiewicz, a tak mało z niej robił. Jakaż dysproporcja między pretensjonalnymi środkami a rezultatem! Ale impotencja twórcza Witkiewicza najwięcej odsłania się w jego sztukach normalnych i zupełnie zrozumiałych. Wspomnę o jednym szczególnie z jego *Wścieklicy* — sztuki, która mu się niby najlepiej udała. Na końcu tej sztuki bohater, Wścieklica, ni stąd, ni zowąd, łapie się za głowę i oznajmia: „Oho, coś się we mnie przelamało!” (czy: załamało), niby że nastąpiła w nim zmiana duchowa. Jaka, co, dlaczego — nie wie nikt ani on sam. Naiwny widz i naiwny krytyk polski przyjmuje to na wiarę: tak, odbyła się w nim przemiana. Atoli główna przemiana duchowa bohatera w dramacie powinna być przygotowana i określona starannie, subtelnie, genialnie — może wybuchnąć jako niespodzianka, ale niespodzianka konieczna. Podam przykład. W *Księżcu Homburg* Kleista jest taki przełom, że książe, bohater wojenny, skazany na śmierć za niesubordynację, na widok swego grobu popada w atak tchórzostwa i odzyskuje odwagę dopiero na wyższym stopniu roz-

woju zdarzeń. W ogóle największa sztuka autora dramatycznego tkwi w tym, jak dokona takiego przełomu czy załamania się w duszy bohatera. Ale Witkiewicz nie ma pod tym względem żadnych trudności, jego bohater po prostu daje słowo honoru, że odbył się w nim przełom, i na tym basta. Dlatego to twierdzę, że Witkiewicz, choć „formista”, nie ma pojęcia o właściwych problematach formy. Bohaterzy dramatów prawdziwie głębokich — już nie mówię o życiu rzeczywistym — z trudem tylko uświadamiają sobie swoje przełomy, wołają się do nich nie przyznawać, upierać się przy swoim — figury Witkiewicza zaś robią to tak gładko, jak się je chleb z masłem. Można [578] wprawdzie i tak, można się zaśłaniać tym, że się z psychologią, z charakterologią, z rzeczywistością nie ma nic do czynienia — ale wówczas trzeba to czymś innym wynagradzać, tak ażeby to życie, które nie bije sposobami normalnymi, jednak jakoś nurtowało pod spodem. Ale tego nie ma u Witkiewicza. Po wyczerpaniu pewnych zuchwałstw formy pozostaje u niego pustka.

Owóż w *Bziku tropikalnym* mamy jeden po drugim aż kilka takich nagle zadekretowanych przełomów. Sidney Price, genialny biznesista i marzyciel zarazem, oświadcza: „Jestem wyleczony z bzika tropikalnego zupełnie, jestem teraz normalną świnią. Od dziś przestaję zajmować się handlem, zostaję akwarelistą”. Następnie Polak biznesista oświadcza: „W tej jednej sekundzie wytworzyłem sobie inny pogląd na życie”, po czym i założyciel trustów Golders zaczyna mówić o jakichś koncepcjach życia — a nie mówię już o licznych raptownych zmianach duchowych, które niby to przebywa jego żona (np. odczuwając w sobie nagle talent do interesów). Nie jest to ani dramatyczne, ani



komiczne, jest to nijakie — kto chce, może sobie tę nijakość podciągnąć pod osobny gatunek, powiedzieć, że to groteska, zimna farsa itp.

Żaden z licznych motywów, z których złożona jest pseudoakcja *Bzika*, nie przedstawia nic naprawdę nowego. Polscy i angielscy szachraje gdzieś w Syjamie — wśród tego jakieś wątki niby księżycowe marzenie. Żona spekulanta Goldersa, księżniczka z domu, uroiła sobie, że Sidney Price, interesujący młodzieniec, ma oczy z pewnego starego portretu. Może będzie coś niesamowitego, może on wróci w portret? Nic by to jeszcze nie było nowego, literatura „niesamowita” pełna jest takich historii, ale niechby się choć jeden wątek w sposób zdecydowany rozwijał. Zaczyna się to ładnie wyreżyserowaną sceną: w zgiełku ludzi trywialnych ona zachowuje się jak lunatyczka, on podchodzi ku niej, jakby pociągnięty siłą magnetyczną. Ale Witkiewicz nie byłby sobą, gdyby wnet nie wywrócił takiego nastroju do góry nogami i nie wyciągnął podszewki ordynarności. Więc księżniczka wnet mu powie: „Nudzę się z panem” — a gdy jej mąż wyzwie Sidneya na pojedynek boksowy, ona powiada: „Biedny Price, żal mi jego, mój mąż zrobi z niego marmeladę”. Później, czekając Sidneya na schadzkę, tak tęskni: „Wpół do 10, a tego idioty ani śladu; a mówił, że nie wytrzyma do wieczora”.

To są dowcipy i to jest „lwi pazur” Witkiewicza, autora, który sam siebie nieustannie bije po twarzy, nazywając to futuryzmem.

Rozmarzona księżniczka, żona Goldersa, wnet okazuje się zwykłym wampirem kobiecym, takim, w jakich lubuje się Ewers. Perwersja sadystyczna zakwita raz po raz. Oto tato Brzechajło wlatuje, ścigając swego syna łobuza, aby mu wytrzepać skórę. Ten widok podnieca panią Goldersową tak, że rzuca się na szyję Sidneya:

„Sidney, pocałuj mnie, jesteś mocny jak słoń, a giętki jak dusiciel”. Oddawszy się Sidneyowi, namawia go, aby dla jej przyjemności pozwolił się zabić, i zatrjuje go kurarą. Z kolei teraz Golders, zastawszy żonę nad trupem, pała do niej apetytem. „Zdradziłaś mnie z tym idiotą, a on umarł na serce od tego, ty mała Messalin-ko”. Aby zatrzeć ślad mordu, Golders pali trupowi z rewolweru w serce — będą myśleli, że Sidney popełnił samobójstwo. Ten widok z kolei rozpala panią Golders do męża: „Zabić Sidneya było głupstwem, ale przestrzelić trupa to co innego”.

[580] I tak dalej. Ten akt pełen momentów drastycznych jest jeszcze najbardziej interesujący. Ale trzeba było być na *Wariacie i zakonnicy*, aby mieć pełny smak tego, co nam autorzy teraz tutaj przygotowali. W tamtej sztuce, jak wiadomo, trup ni stąd, ni zowąd powstaje z martwych. Zdawałoby się: drugi raz tego kawału autor chyba nie powtórzy... zresztą, diabli go wiedzą! Ale nie, otóż powtarza, Sidney powstaje z martwych, jednak tym razem — charakterystyczna odmiana! — autor tłumaczy cud racjonalistycznie: kurara nie była kurarą, a rewolwer przez poduszkę chybił. Z kolei strzela do siebie z rewolweru pani Goldersowa i przewraca się martwa na kanapę. Myślimy sobie: Tym razem już naprawdę, trzeci raz autor chyba tego samego kawału nie powtórzy. Ale nie — i ona powstaje z radosnym okrzykiem: „To tylko błaga!” — i porywa w objęcia młodego Brzechajkę.

Z tej racji, że Sidney jako „trup” podsłuchiwał, co o nim mówili Goldersowie — po zmartwychwstaniu odbywa nad nimi sąd, „demaskuje” ich. Później znów Polak i Anglik grożą sobie wzajemnie policyjnymi rewelacjami. Uważam, że to jest nie w stylu sztuki. Ponieważ wszystko tutaj jest a priori nieprawdopodobieństwem, lotrostwem, perwersją, uświadomieniem,

hecą, więc nikt nie ma prawa robić rekryminacji naprawdę. Skądże to raptowne wpadanie w moralność? Chyba że Witkiewicz przystępuje do odwrotu. Świadczyłby o tym i tytuł: *Bzik tropikalny*. To znaczy, że chciałby wszystko wytłumaczyć bzikiem fizjologicznym. Na początku sztuki osoby wciąż opędzają się od moskitów, trzepią się po ciele (z wyjątkiem owej księżycowej pary) — może je jakiś moskit futurystyczny pokąsał? A nam się zdawało, że wszystkie sztuki Witkiewicza miały być bzikami, samymi mozaikami, że on traktuje bzik jako swoją formę. Sprawa to nie wyjaśniona.

Podniosłem już raz, że Witkiewicz we wszystkich swoich sztukach każe osobom pleść o filozofii, sztuce itp. niepotrzebne dygresje. Zdawało się, że w *Bziku* już [581] tego nie ma — wtem na końcu młody Brzechajło wyskakuje ni stąd, ni zowąd z *Bazyliśką Teofanu Micińskiego* i twierdzi, że ona jest bardzo znana w Syjamie!

Rekapituluję. Witkiewicz i futuryści lubują się w słówku „dynamika”, ale nie mają pojęcia o istocie dynamiki. Rodzi się ona tylko wtedy, gdy autor coś bierze na serio, czymś się przejmuje. Samo mechaniczne gromadzenie drastyczności, perwersji, trupów itp. nie stworzy dynamiki. Co prawda, Witkiewicz gromadzi je, aby na końcu wysadzić ten zapas w powietrze, bluffować. Ale nawet bluff nie udaje się w tych warunkach. Te sztuki są komizmem, który spalił na panewce.

Teatr Niezależny wystawił sztukę troskliwie, wahał się jednak w stylu tak samo jak autor (a nie jest to wahanie twórcze) — czy brać wypadki na serio, czy „sennie”? Co do artystów, to wydaje mi się, że ten zespół ma dużo sił obiecujących, które sprostają swoistym zadaniom teatru eksperymentalnego. Reżyseria

popisała się dobrym rozplanowaniem akcji na przestrzeni scenicznej. Publiczność, źle wychowana, niepotrzebnie się peszy — nie mamy nawet snobów.

Teatr Niezależny: *Bóg zemsty*,  
sztuka w 3 aktach Szaloma Asza  
[reżyseria Andrzeja Marka,  
premiera 6 VII 1926]

Niestety, przyznać się musi, że największe wrażenie [583]  
dramatyczne, jakie w tym sezonie teatralnym można  
było wynieść z teatrów w Warszawie, płynie właśnie  
z tej sztuki żydowskiej. Jest w niej zwarta, mocna  
budowa jakby klasycznego dramatu greckiego, jest ów  
płomień tragiczny, który jak w *Sędziach* Wyspiań-  
skiego spada z nieba, aby ogarnąć ofiarę ziemską,  
i podobnie jak u Wyspiańskiego dzieje się to nie  
w pałacu królewskim, lecz wśród nizin społecznych.  
Ale tragedia Asza jest nie tak sztuczną, bardziej ludzką,  
silniej tkwi w życiu, ma nawet osobno wartość jako  
realistyczne studium socjalne i zawiera dużo cieka-  
wych, dobrze narysowanych postaci.

Dr Stefan Kołaczkowski w swoim dużym dziele  
o tragizmie Wyspiańskiego stara się najpierw określić  
istotę tragizmu i przychodzi do wniosku, że „wrażenie  
tragizmu daje tylko amoralny i irracjonalny a koniecz-  
ny związek dobra i zła”, po czym ilustruje ten pogląd  
na sztukach Wyspiańskiego. W ogólnych teoretycz-  
nych wywodach swoich powołuje się Kołaczkowski  
wielokrotnie na współczesnego niemieckiego filozofa

Schelera, ale dziwię się bardzo, czemu pomija dawnego niemieckiego dramaturga Hebbła, który swego czasu był w Niemczech pierwszym teoretykiem i zarazem genialnym praktykiem tak pojmowanej tragedii. Hebbel powiada np., że kara nawiązuje zwykle tam, gdzie w złym pozostaje jeszcze resztką dobrego, to znaczy, gdzie u grzesznika pozostaje jeszcze ślad szlachetności.

[584] Sztuka Asza jest jakby wypełnieniem tego programu. Jankiel jest właścicielem podrzędnego lupanaru, który założył do spółki z żoną Sarą, eks-prostytutką. Ta para zbrodniarzy pragnie jednak, aby ich córka Ryfka była „czystą żydowską dziewicą” i wyszła za mąż za człowieka porządnego, studiującego księgi święte. Przeczuwamy oczywiście, że Bóg właśnie pokarze go w tej córce — jest sporo powieści romantycznych o podobnym temacie. Chodzi o to, jak to się stanie. Otóż Ryfka zdążyła się już zaprzyjaźnić z mieszkankami lupanaru, jej dusza płytką i głupia ulega pokusom rzekomej wolności. Ale rzecz rozstrzygająca staje się dopiero wtedy, gdy jedna z dziewczek wraz ze swoim alfonsiem postanowiła również założyć dom publiczny, aby tak samo jak Sara poślubić swego alfonsa i mieć córkę, „czystą żydowską dziewicę”. Bo zatraceni ghetta nie widzą dla siebie innego ratunku, jak brnąć dalej przez kanał, może ku jakiejś jasności. Biorą z sobą Ryfkę jako świeży towar i chociaż później stroskani rodzice wykupują córkę, ale już zhańbioną. Na pytanie ojca: „Czy jesteś jeszcze czystą żydowską dziewicą?” — ona odpowiada hardo: „To ojcu było wolno, matce było wolno, a mnie nie?” (Świetna, lapidarna charakterystyka).

Więc w sposób niemal wyrafinowany działa ten żydowski bóg zemsty, nie potrzebuje uciekać się do cudów, posługuje się konsekwencjami przekłętogo, beznadziejnego mechanizmu społecznego. Jest jednak

trochę naiwności czy gwałtowności w takim ugrupowaniu faktów, ale tragicy często bywają gwałtowni, często omijają psychologiczne uzasadnienie, bo spieszo im do tych szczytów akcji, z których mogą spojrzeć na świat i na los człowieka. Na tę właściwość tragiczków słusznie zwraca w swym dziele uwagę dr Kołaczkowski. Otóż nasuwa się np. zarzut, że właśnie tacy ludzie jak ów Jankiel, dbając o czystość córki, będą ją właśnie trzymali z daleka od gniazda zepsucia, wyślą ją z domu, dadzą kształcić itd. W ogóle nie widać koniecznego, dostatecznie przekonywającego związku między winą Jankiela a karą — chyba że poprzestajemy na przysłowiu: jabłko niedaleko pada od jabłoni. Co prawda, rozważając zdarzenia bliżej, musi się przyznać, że fundamenty schodzą głęboko. Mamy do czynienia z Żydami ciemnymi, prostodusznie i prostacko jeszcze pojmującymi swą dolę i niedolę. Zamiast wysłać córkę do innego miasta, woli ochronić ją sposobem zabobonnym: sprowadza do domu Torę, Tora ma pilnować cnoty jego córki, Tora dobrze zapłacona, oprawna w szatę pięknie haftowaną (ale haft robiła jedna z prostytutek Jankiela, zresztą bez jego wiedzy). Po katastrofie Jankiel nie chce już mieć Tory w domu, chce nią rzucić o ziemię, bluźni Bogu — silna scena bajronistyczna, a może zapożyczona z historii kondotierów, ale znowu mająca korzenie w życiu, bo stosunek Jankiela do Boga nie jest stosunkiem bogoburcy, tylko stosunkiem handlowym: jeżeli ci dobrze zapłaciłem, Boże, to czemu mnie oszukałeś? To nieuczciwość kupiecka!

[585]

Pomimo jaskrawości tematu rzecz cała utrzymana jest w tonie podniosłym i szlachetnym; podziwu godny jest ten kunszt kreślenia scen drastycznych i brutalnych bez cienia pornografii, a jednak nie ujmując nic z ich swoistego charakteru. Jest to sztuka ze środowiska nieprzyzwoitego, ale przyzwoitsza od niejednej farsy francuskiej.

*Bóg zemsty* jest sztuką bardzo dawną; napisał ją autor zaledwie dwudziestokilkuletni, podobno nie mający wówczas prawie żadnego wykształcenia literackiego. Dziś Szalom Asz jest autorem wielu głośnych dramatów i powieści. Ale jego *Bóg zemsty* najwięcej się przeforsował; w Berlinie grano go w Teatrze Reinhardta przez cały rok.

Warto przy tej sposobności przypomnieć, co Brzozowski prawie 20 lat temu pisał o Aszu (we *Współczesnej powieści polskiej*): „Talent wielkiej mocy, o samoistnym i ani na chwilę nie opuszczającym go dziwnie skupionym, namiętym, groźnym spojrzeniu na świat, przyrodę. Ma Asz słowo, które dyszy burzą: czuje się w nim obecność podziemną gniewu, który wybuchnie — stworzy mściciela najnieszcześniejszego, najbardziej wyzwolenia potrzebującego narodu”.

Na same pochwały zasługuje trupa Teatru Niezależnego, która wystawiła *Boga zemsty*. Wprawdzie po przykładzie danym przez Reinhardta nigdzie już nie można tej sztuki spartaczyć, jednak wysiłek tej świeżo zmontowanej trupy był szczery i owocny. P. Leszczyc w roli Jankiela oddał w II akcie z głębi przekonania patos etyczny autora — wytknąć mu można tylko zbyt łatwe podkreślanie rozpaczy za pomocą ruchów chwiejnych i jakby pijanych. Łatwiejsze role mieli p. Sokołowska (Sara) i p. Regro (reb Elie), reprezentujący żywioł kompromisowy w sztuce, tych, co — w przeciwieństwie do Jankiela — nie biorą sprawy zbyt tragicznie i sądzą, że wszystko da się jakoś załatać. P. Mazanek, który w *Bziku* grał młodego kochanka, teraz popisał się jako stary, bogobojny przepisowacz Tory, wróżbita nieszczęścia. Ryfkę, zahukaną i krnąbrną, grała szczęśliwie p. Lisiecka, Mańkę z domu publicznego p. Krzywicka (w *Bziku* księżniczka). Alfonsa grał p. Daszewski — ta rola nie jest trudna po tylu apaszach, którzy przewinęli się przez sceny polskie.



Teatr Narodowy: *Safanduly*,  
komedia w 4 aktach Wiktoryna Sardou,  
przekład G. Czernickiego  
[reżyseria Kazimierza Kamińskiego,  
premiera 8 VII 1926]

Miło jest zobaczyć jeszcze raz po wielu latach tę starą, [587]  
piękną i dobrze zrobioną komedię, choć na to, aby ze  
zdumieniem przypomnieć sobie, że jednak był kiedyś  
czas, kiedy zachwycano się jeszcze ideą postępu. Dziś  
perwersja naukowa ośmieszyła słowo „postęp”, tyle  
napisano przeciw postępowi, np. że hasło postępu jest  
podrywką, że nie ma postępu, jest tylko walka, że dziś  
tylko nieostrożny lub nieświadomy używa tego słowa;  
zamiast tego woli się powiedzieć: futuryzm. Zwłaszcza  
reakcja romantyczna przed wojną nagromadziła stopy  
pohańbień przeciw postępowi.

Przedstawienie *Safandulów* było rehabilitacją Teatru  
Narodowego po *Burzy*. Przegląd najlepszych sił: w roli  
tytułowej Chmieliński, Solski, Kamiński. Wszyscy grali  
wspaniale. Najtrudniejsze zadanie miał p. Chmieliński  
jako margrabia, dobry, szlachetny, łatwo zapalny; naj-  
sympatyczniejsze p. Solski jako Vauclin, despotyczny  
głosiciel wolności; najłatwiejsze p. Kamiński jako safan-  
duła bez przenośni. P. Kamiński mówi już niewyraź-  
nie, połowa jego roli przepada, niezbędne jest zaradze-  
nie temu — chyba budżet teatru jeszcze to wytrzyma.

Inne role grano z wielką rutyną, ale bez szczególnej wynalazczości. Miłe głosy, miłe twarze. P. Hnydziński miał w 3 akcie zadanie przejść od udawania miłości do wplątania się w prawdziwą miłość, ale nie wybrnął z tego zadania dość przekonująco, tak że po wyjściu nie wiedziało się, czy grał komedię, czy to była prawda. Nasi artyści — jak to już nieraz przykładowo wskazywałem — często nie rozumieją, zdaje się, takich skomplikowanych zadań. Ale od tego przecież jest reżyseria i zadania aktorskie są ważniejsze od pilnowania wierności stylów epoki.

Teatr Polski: *Azais*,  
komedia w 3 aktach L. Verneuila i J. Berra,  
przekład Gustawa Olechowskiego  
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 1 VII 1926]

Tytuł wygląda dość intrygująco. Co to jest: piękność [589]  
arabska, nowa choroba czy pasta do butów? W spisie  
osób nie figuruje żaden ani żadna Azais. Ale zaraz  
w pierwszym akcie rzecz się wyjaśnia. Azais to filozof,  
który twierdzi, że w życiu ludzkim ilości szczęścia  
i nieszczęścia wyrównują się. Dzięki temu prawu  
równowagi ubogi nauczyciel muzyki, który przez 35 lat  
miał „pecha”, nagle zaczyna mieć bajeczne powodze-  
nie i zakrawa na 35 krów tłustych, gdy tego samego  
dnia p. Stromboli, wulkan ziejący szczęściem i powo-  
dzeniem, nagle wygasa i schodzi na dziady. Gdy  
biedny nauczyciel ustami p. Maszyńskiego pod na-  
głymi ciosami szczęścia zaczyna wykrzykiwać: Azais!  
Azais! — jakby jakieś zaklęcie sezamowe — widownia  
wybucha brawami, nie dlatego, że p. Maszyński dobrze  
gra — za co by się również brawa należały, lecz za to,  
że — w sztuce ma szczęście. O dobrzy ludziska!  
O serce człowiecze, które wciąż marzysz o szczęściu!  
Farsiści utworzyli przed tobą komedię ziszczenia, a ty  
się dajesz tak łatwo wziąć na kawał? To samych siebie  
oklaskujemy w p. Maszyńskim, przenosimy się wyob-

rażnią w czwarty wymiar. Dalibóg, taka głupia farsa, ale ona sama ma szczęście — można na niej studiować sekret elementarnego wrażenia estetycznego.

[590] Teoria Azaisa (p. Boy-Żeleński komunikuje, że taki filozof istniał sto lat temu rzeczywiście) przypomina nam nawal teorii współczesnych: teoria względności Swobody, teoria periodycznych wzlotów energii, teoria Freuda, Couégo, różne teozofie, chiromancje, grafologie i inne salonowe zabawy inteligentów — komediopisarz ma tu materiału pod dostatkiem. Ale farsa Verneuil'a zadowala się komizmem powierzchownym, nie wyprowadza komizmu z samej rzeczy — dlatego jest tak samo płytka, jak np. *Sublokator*ka Siedleckiego, który z mizierii mieszkaniowej wcale nie wysnuł swoistego komizmu tych stosunków. Tylko w jednym miejscu komizm Verneuil'a sięga nieco głębiej. Szczęście to dojrzały owoc, który jednak sam nie spada, trzeba go zerwać, a więc trzeba tupetu, odwagi. Idzie się „na pewniaka”, ale iść trzeba, i to ostro. Dlatego p. Maszyński musi też grać bezczelnego. I to podoba się widzowi tak samo, a może o wiele więcej niż jego szczęście. Mądrość przysłowii zawsze to mówiła. „Audaces fortuna adiuvat (śmiałym los sprzyja)”. „Pan Bóg jest zawsze z silnymi batalionami”. Tupet jest melodią naszej epoki — na głos się uskarżamy na nadmiar bezczelności wszędzie, ale po cichu każdy żałuje, że jest jeszcze za mało zaborczym, natrętnym, sugestywnym, pewnym siebie. A więc i pod tym względem p. Maszyński jest naszym ideałem — ale wyznać trzeba, że tej strony komedii autorzy nie wyzyskali należycie.

Polskie komedie tupetu (Grubiński, Nowakowski) mają więcej temperamentu; dla analogii przytoczę jeszcze *Lato* Rittnera, gdzie również niedołęga nagle staje się przedsiębiorczym i zuchwałym.

Akt II i III żyją jeszcze echemi aktu I, w ogóle sztuka jest niejednorodną, brak w niej elektrotechniki farsowej, nadmiar różnych motywów — ale nie z bogactwa, lecz z niezaradności. Jednolitość zewnętrzną nadaje jej postać barona Würtza, głuptasa, który się ma za geniusza do interesów (przypomina Jenialkiewicza) — rola znakomicie zagrana przez p. Stępowskiego. I ten motyw, czy raczej ten typ, nie został przez autorów należycie wyzyskany, owszem, spartaczyli go farsowo — za to tym lepiej wyzyskał go p. Stępowski. Nie wiadomo mi, czy autorzy kazali baronowi szepelenić — to jest efekt komiczny łatwy, choć nużący. Pomimo tego efekciku p. Stępowski wyniósł rolę na wyżynę godną wielkiego aktora — uczynił swego barona dobrodusznym, sympatycznym — może go spolszczył zanadto, szkoda, że nie dał mu czasem paru akcentów niebezpiecznych, niepokojących otoczenie. W każdym razie ujawnił szeroką skalę swego talentu — od Otella, Henryka IV do barona Würtza skok bardzo wielki.

Teatr im. Bogusławskiego: *Puchar wędrowny*,  
komedia w 3 aktach Zygmunta Nowakowskiego  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 14 VII 1926]

[592] Inwazja złodziejska w I akcie — oto motyw, który najbardziej ukochali nasi najnowsi pisarze dramatyczni. Sam p. Nowakowski, autor wczorajszej premiery, zastosował go już raz w swojej pierwszej komedii *Tajemniczy pan*. Dalej znana mi jest komedia p. Ameisena, młodego dramaturga krakowskiego, pt. *Siddartha, czyli władca snów*; w jej pierwszym akcie jest bal, na którym pojawia się „dżentelmen włamywacz” i budzi sensację wśród zebranych. Komedii tej podobno tylko dlatego nie przyjęto do grania w Warszawie, ponieważ już wyprzedził ją *Puchar wędrowny*, a także p. Iwazkiewicz złożył dyrekcjom sztukę pt. *Złodziej z towarzystwa*. Osądzono więc, że byłoby za dużo złodziei na scenie. Zresztą analogia sztuki Ameisena z wczorajszą premierą Nowakowskiego idzie jeszcze dalej: obok złodzieja występuje tam również poeta i złodziej bawi się również w poezję.

Można by na ten temat snuć różne refleksje, na przykład: Poeta ma nie tylko tę wspólność ze złodziejem, że często sam kradnie — kolegom motywy do utworów, ale razem z nim stanowi jedyny bodaj szcza-

tek romantyczny naszych radiowych czasów. Bo rzeczywiście, czym jest dla naszych panów poetów złodziej? Czy patrzą na niego ze stanowiska moralnego jako na zbrodniarza — czy ze stanowiska społecznego, jako na ofiarę pewnych stosunków gospodarczo-społecznych, na chwast, który należy wykorzenić? Gdzież tam — dla nich złodziej jest symbolem czegoś nieznanego, żywiołowego, jego inwazja jest inwazją cudu wśród znudzonego towarzystwa. W nieco innym wariacie snuje się tutaj ta sama ideologia poetycka, którą spotykamy np. w sztukach Szaniawskiego, w *Przechodniu* Katerwy. Ale wróćmy do *Pucharu wędrownego*.

Poeta pisze przy swoim biurku, przez okno wchodzi złodziej — gorzej, sławny bandyta Mucha. Spotkanie tych dwóch „potęg” zrobione jest przez autora bardzo interesująco i — o dziwo! — wypada na korzyść poety. [593] Nie tylko nie stropił się, nie przestraszył, lecz nadto potrafił swoim lotnym umysłem bandytę zabawić, okiełznać, wciągnąć na inną „platformę”, a w końcu odbiera bandycie kochankę apaszkę. Dzieje się to wszystko nie bardzo przekonywająco, ale cały akt jest napisany żywo i dowcipnie. Nowością pewną jest to, że wygrywa tym razem nie złodziej, a więc niby reprezentant „żywiołu” i „czynu”, lecz poeta, a więc niby ktoś z partii „ducha”.

W drugim akcie autor obraca kota ogonem. Poeta, aby utrzymać kochankę, zaczyna kraść, a złodziej, aby ją odzyskać, zaczyna pisać nowele ze swojego bujnego życia. Ale puchar wędrowny, to jest kobieta, przechodzi tym razem w ręce „tego trzeciego” — jest nim przyjaciel poety, bogacz, człowiek, który na pewien czas opanowuje apaszkę potęgą swej woli czy hipnozy. W akcie trzecim puchar ostatecznie wraca do bandyty — może aby potem na nowo rozpocząć swoją kolejkę.

[594]

I w tych dwóch aktach jest wiele dowcipu i zręczności, a jednak nie można być z nich mądrym. Nie jest to farsa, bo zawikłania komiczne są zbyt szczupłe — więc widz i słuchacz chciałby wyjść na swoje, usiłując podłożyć jakąś „głębszą myśl” pod te mniej więcej komiczne wypadki. Może to ma być tak, że kobieta jest tutaj sprawdzianem wartości życiowej tych mężczyzn, lecz który z nich ostatecznie góruje i dlaczego, nie wiadomo. Jeżeli powiadam „głębsza myśl”, to oczywiście nie chodzi tu o myśl naukową, o tendencje, o aforyzm, lecz po prostu o jakikolwiek patyk, dookoła którego można by owinąć zdarzenia i w pewnym miejscu je uciąć. Bo dramat przede wszystkim różni się od życia tym, że się kończy, i to jest pierwsza zasadnicza „deformacja” — ale jeżeli się kończy, to dlaczego?

W *Pucharze* często coś się zaczyna i na coś zakrawa, ale potem się to jakoś rozplywa. Sztuka jest bezwynikowa, a znowuż nie może rościć sobie pretensji do tego, żeby być „kawałem życia”. Ze stanowiska czystego prawdopodobieństwa np. jest rzeczą dziwną mniemać, że apasz-analfabeta ni stąd, ni zowąd stanie się autorem, choćby przy cudzej pomocy. Przykład Londona, Kaisera lub Villona nic tu nie znaczy. Na to trzeba mieć przy złodziejstwie pewne odrębne właściwości duchowe, zwane pospolicie talentem, których ten apasz nie ujawnia. Gdy w akcie I włązi przez okno, jest to sobie taki typowy książkowy apasz, jakiego znamy np. z *Pieśni nocy* Ciera-Zbierzchowskiego. Czuje się wprawdzie, że autor chciałby tego apasza jako autentycznego oberwańca przeciwstawić popularnemu wyobrażeniu o apaszu, lecz i jego „żywy” apasz jest też „papierowym”. Lepiej mu było nie grać na strunie takich przeciwstawień. Zatem się rzecz ma tak samo jak z ciągle na nowo powtarzającymi się usiłowaniami, by



przedstawić „prawdziwego” chłopca — wielu autorom wydaje się, że im bardziej będzie go czuć gnojem, tym będzie prawdziwszy.

Do tej sfery wysiłków należy scena w I akcie, gdzie wierszowanemu opisowi morza, wygłoszonemu przez poetę, apasz przeciwstawia własne „przeżycie” morza i opowiada różne historie przetykane „cholera” i „psiąkrwią”. I jedno, i drugie jest literackie, Conrad opisywał morze i używając różnych porównań literackich, i malując drastycznie życie majtków. Jest w ogóle niebezpiecznie bawić się pod tym względem w licytację autentyczności.

Najbardziej za złe mam autorowi, że swój własny zawód pokalał i — po kilku plusach w akcie I — przedstawił poetę ostatecznie jako głuptasa i nicponia. Ale to [595] jest w ogóle zwyczaj u polskich autorów, że — przynajmniej w piśmie — odnoszą się do swego zawodu jak prostytutki, pokutniczo i szydersko, chcą wyskoczyć ponad siebie. Już raz pisałem o tym w „Robotniku”, a dawniej pisywałem o tym wiele razy. W ostatnich czasach przykłady: *Hilary Iwaszkiewicza*, *Gra Rogowicza*. Polscy pisarze, chociaż chcą być Francuzami Północy, uprawiają jednak czysto germański snobizm antyintelektualny. I ostateczna konkluzja sztuki Nowakowskiego byłaby może: lepszy dobry apasz niż kiepski literat. Ale i ten apasz dyskwalifikuje się, zadając się z literaturą; ponieważ równocześnie poeta „podnosi się” na drabinie wartości ludzkich, zaczynając kraść, więc następuje, dzięki kobiecie, niejako pewne wyrównanie dwóch światów. Czy może to miał być sens sztuki?

Nawiasem, zdaje mi się, że ani złodziej, gdy ma być dobrym złodziejem, nie będzie dobrym poetą, ani prawdziwy poeta nie będzie dobrym złodziejem — chociaż na

pograniczu tych światów mogą być różne wyjątki i amfibie, jak w ogóle w świecie ludzkich i zwierzęcych gatunków.

Sztukę grano dobrze i dekoracje p. Drabika były tym razem mniej uproszczone. P. Zelwerowicz nie wydaje się jednak odpowiednim dla roli poety — zrobił z niego takiego Tersytyesa, jak w *Achilleidzie*; ma za dużo humoru, a nie uwydatnia temperamentu literackiego.

\* \* \*

[596] A teraz trochę o krytykach z okazji *Puchara*. Przeważna część naszych recenzentów sądzi zawsze osobę autora, nie dzieło. A więc np. jeden mówi, że za tą sztuką nie ma „przeżycia, szczerości”. Jak gdyby za szczerość miała być jakaś premia lub jak gdyby we wrażeniu estetycznym najważniejsze było to, jak sobie według dzieła wyobrażamy autora, czy jest blondynem, czy brunetem, czy ma duszę białą, czy popielatą. Inny powiada, że autor ma dużo inteligencji, czytania, ale mało talentu. Może by tak nie mówił, gdyby nie wiadomy fakt, że p. Nowakowski jest doktorem filozofii, filologiem, autorem dziełka o Narzymskim, zarazem bardzo dobrym aktorem, a dziś dyrektorem teatru krakowskiego. Według mnie, jeżeli już ma się mówić o czymś tak nieuchwytnym, jak o talencie (talent — ale do czego?) w przeciwstawieniu do inteligencji (tak! — taka jest prymitywna psychologia i estetyka pp. recenzentów), to Nowakowski właśnie ma tzw. talent, a za to w dziedzinie intelektualnej jest zdezorientowany czy niezdecydowany. Stosuję tu słowo „talent” tak banalnie, jak się to u nas robi; właściwie powinno by się powiedzieć: ma talent w tej

dziedzinie, a nie ma go w innej. Lecz w ogóle petryfikować czyjeś zdolności, uzurpować sobie wyrok o nich jest nieprzyzwoitością i arogancją.

Teatr im. Bogusławskiego: *Napoleon w szlafroku*,  
komedia w 3 aktach E. Bozděcha,  
z czeskiego przełożyli A. B. Dostal i F. Gwiźdź  
[reżyseria Aleksandra Zelwerowicza,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 31 VII 1926]

[598] Ta komedia napisana przed czterdziestu laty należy w Czechach do żelaznego repertuaru ich literatury dramatycznej. Wystawiono ją podobno z kurtuazji dla pobratymców znad Łaby. Nie ma ona prawie wcale dowcipu, niewiele komizmu, i to niewybrednego, na poziomie wyśmiewań teściowej lub profesora zapominającego parasol. Zamiarem autora było pokazać, że i tak wielki człowiek jak Napoleon miał swoje słabe chwile i strony, zwłaszcza w zaczepno-odpornych stosunkach z niewiastami. Tych naokoło niego jest tutaj sporo: dwie siostry, żona, pasierbica, a za kulisami aktorka, której łaskę erotyczną bohater nadaremnie stara się pozyskać, wikłając się tym w sytuacje dwuznaczne, bo musi kłamać i intrygować. Oto jak przemawia ten Napoleon: „No, dzisiaj George (aktorka) dostanie diamenty, a ja jutro dostanę nagrodę”, lub: „Oj, i ta także, jak się tu wyłgać? Nawet pod Marengo nie było mi tak gorąco”.

Aktualną może się nam wydać ta sztuka, gdy na nią spojrzymy jako na — mimowolną — satyrę na monarchizm lub — jeszcze lepiej — jako przyczynek do

znanej u nas kwestii „pomniejszania olbrzymów”. Otóż z tej racji przypomnieć warto, że w *Madame Sans-Gêne* Napoleon mimo słabostek pozostaje wielkim. Najnowocześniej i najgłębiej tę kwestię ujął Bernard Shaw, gdy w komedii *Cezar i Kleopatra* pokazał, że człowiek wielki — nie mimo słabostek, lecz nawet w słabostkach pozostaje wielkim mimo odmiennych pozorów. Istnieje wprawdzie przysłowie, że nikt nie jest wielkim dla swojego kamerdynera. Ale tylko dlatego, że kamerdyner, pomimo kilkunastoletniego obcowania, może nic z jego wielkości nie rozumieć. Bywali zresztą inni: np. kamerdyner Maupassanta napisał pamiętnik pełen entuzjazmu dla swego pana.

W wystawieniu i w grze uwydatniły się dość jaskrawo wady i zalety zespołu Teatru im. Bogusławskiego. Sceny zbiorowe wyreżyserowano i odegrano doskonale, zwłaszcza te, w których obie siostry i ich mężowie obrabiają Napoleona, symetrycznie tyrpiąc go z dwóch stron, raz jedna, raz druga. Ale soliści są po części niewprawni; Napoleon i hr. Flahault nie umieją mówić bez nerwowej gestykulacji rękami i głową, bez klepania się dłońmi po kolanach, księżna Paulina nie może się obejść bez rozkładania rąk jak w operze itd.

Teatr Letni: *Figle polityczne (Deux canards)*,  
krotochwila w 3 aktach  
Tristana Bernarda i Alfreda Athisa,  
tłumaczył Gustaw Olechowski  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
premiera 1 VIII 1926]

[600] Ta wielce zabawna farsa sprzed 10 laty oparta jest na doskonałym pomysle: dziennikarz, który służy w dwóch przeciwnych obozach, sam z sobą polemizuje, wodząc wszystkich za nos. Stąd wypływają różne sytuacje komiczne, w końcu obydwaj przeciwnicy muszą stanąć do pojedynku z sobą itd. Pomysł sam godny jest opracowania w głębszej komedii, gdyby jej podstawą uczynić dwulicowość ludzkiej natury, zacieńczenie polityczne lub nieśmiertelną zasadę kapitalistyczną: mundus vult decipi, ergo decipiatur (świat chce być oszukiwanym, więc niech będzie oszukiwanym). Wszak Żydom zarzuca się, że potrafią finansować nawet antysemityzm, że potrafią podjudzać dwa państwa do wojny ze sobą, byle handel szedł, to jest byle interes amunicyjny miał odbiorców. Otóż w ten sposób można by i z historii *Deux canards*, tj. dwóch kaczek, zrobić jakieś przedsięwzięcie dziennikarskie na wielką skalę. I podobno niemiecki autor, Freksa, parę lat temu napisał taką komedię — czegoś bliższego o niej nie wiem.

Autorzy francuscy od razu wyrwali tej komedyjce żądło, gdyż bohater jest właściwie autorem naperfumowanych powieści, a w dziennikarstwo popada tylko przygodnie, goniąc za spódniczkami. Z tych dwie stają się równocześnie jego sztandarami politycznymi: jedna należy do żony drukarza prowincjonalnego, i ta jest radykalna, druga do córki barona, i ta jest konserwatywna; stąd wynika rozdzielenie raczej serca niż umysłu, nie temperament polemiczny lub dialektyczny ponosi tego pana, lecz temperament miłosny, mus służenia dwóm boginiom równocześnie. A więc jego dwulicowość nie ma w sobie nic z wielkiego szelmostwa politycznego i o tyle też ten komizm jest powierzchowny, nie dościga nawet rzeczywistości, która pod tym względem wydała już paradne kawały. W Warszawie np. przed laty 30 niejaki Adam Nowicki, dziennikarz, pisywał do dwóch pism przeciwnych, sam z sobą polemizował, intrygował opinię publiczną — gdy się to wykryło, była nie lada sensacja.

Teatr Letni wystawił tę farsę z dużym humorem i odpowiednim zacięciem. Nieszczęśliwym dziennikarzem, mimowolnym oszustem, był p. Lenczewski — zawsze poprawny i przyzwoity; radykałem prowincjonalnym z epoki tromtadracji — p. Walter; energicznym babsztylem, który i w miłości, i w polityce ma serce jak na dłoni — pani Gella. Inne role wypadły również zadawalająco.

Teatr Polski: *Płomienna noc*,  
komedia w 3 aktach Melchiora Lengyela,  
przekład Władysława Rabskiego  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
premiera 6 VIII 1926]

[602] Trochę komedia poważna, trochę libretto operetkowe, nawet ze śpiewami i tańcami. Znakomita kokota budapeszteńska Tonia wyszła przed 10 laty za mąż za obywatela ziemskiego, jest przykładną żoną i bardzo energiczną gospodynią. Ale czasem tęskni do zgiełku i blichtru dawnego życia. Wtem wpada do niej mała kuzyneczka Piri, prosi, żeby jej pomogła rozkochać Parkera, młodego kapitana angielskiego — i tu już wchodzimy w stosunki powojenne. Ten kapitan przybył do Pesztu z misją, korzysta z lepszej waluty, szasta pieniędzmi, trzyma sobie węgierskie kobiety i naturalnie przy tym jest po angielsku flegmatyczny i mówi wciąż tylko: all right. Tonia godzi się pomóc Pirence, wydobywa z dawnego swego repertuaru swój urok przedwojenny, jedzie do Budapesztu, wchodzi do restauracji, gdzie ją entuzjastycznie witają stary kelner i prymas kapeli cygańskiej, gdzie przypomina się jej dawny jej amant, były radca dworu Kowaczy — szampan, muzyka cygańska, ulubione stare piosenki i tańce zamiast przeklętych nowych, odświeżanie wspomnień, a Parker, zachwycony Tonia, gotów z nią jako z ko-



chanką lub z żoną wyjechać na Cejlon, gdzie jest wieczysta wiosna. Ale Tonia czuje, że już za późno, ona woli swoją jesień węgierską i wraca na łono męża jako wzorowa żona, zajmować się dalej hodowlą wieprzów i inspektami.

Jest w tym wszystkim ta specyficzna melancholia austro-węgierska, którą mają sztuki np. Schnitzlera, Molnara, a w najlepszym guście Rittnera. Ich ulubiony temat to chwilowy wzlot ponad tzw. prozę życia, a potem kłapnięcie, powrót do ciasnych stosunków, z łezką melancholii. W tym wypadku łezka jest nawet zupełnie szczerą: Węgry powojenne, okrojone, wydane na łup zwycięzcy. Westchnienie do dawnych dobrych czasów: tak, był król, był Tisza, nie było się pod butem, ale miało się drugich pod swoim butem, szampan się lał, radca dworu coś znaczył... Ha, skończyło się, już nie odstanie, trzeba pracować na chleb codzienny, zadowolić się tym, co zwycięzcy jednak zostawili. W tym rozumieniu Tonia może się nawet wydać postacią symboliczną, a tę komedię można nazwać — narodową. [603]

Współczujemy, ale się nie przejmujemy. Nawet nam trochę przyjemnie, słysząc to — pokorne — westchnienie węgierskie. Trochę faryzeuszostwa będzie w naszym współczuciu, ale to jest ludzkie. Dlatego warto też pójść na tę komedię, zwłaszcza że jest bardzo zręcznie zrobiona. Rolę główną Toni gra p. Broniszówna, aktorka o rozległej skali talentu. W I akcie zamaszyste babsko, komenderuje, chłoszcze służbę, trzyma na wsi wszystko „za mordę” — w II akcie wielka diva, wspaniała, kusząca, pełna rasy i temperamentu. Wszystko odegrane bardzo dobrze, ze wspomnianym kłapnięciem włącznie.

Akt II jednak wypadł w ogóle trochę za chudo — może to wina autora. Czy to ma być „płomienna noc”, wzniesienie się fali życia? Dziwnie sobie ten

Węgier wyobraża „życie”: trochę szampana, czarad-  
sza, flirtu i jedno rozbite lustro — wszystko na tle  
restauracji — już mu wystarcza. Trochę to naiwne  
i przedwojenne, dziś już tylko w filmach robi się w ten  
sposób „rzucenie się w wir życia”.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:

*Oj, mężczyźni, mężczyźni!*

komedia w 4 aktach Kazimierza Zalewskiego

[reżyseria Jana Pawłowskiego,

dekoracje Józefa Galewskiego,

premiera 19 IX 1926]

Nowy ten teatr, którego dyrektorem jest p. Jerzy [605] Boczkowski, a firmantami dwoje ulubionych artystów, ma siedzibę w sali dawnego kina. Nie po raz pierwszy to się dzieje w Warszawie, że teatr wypiera kino — ale tylko z legowiska. Nowy teatr ma snadź wysokie ambicje artystyczne, gdyż pracę swoją rozpoczął od polskiej komedii starej i nie bardzo efektownej.

*Oj, mężczyźni, mężczyźni!* wyglądają dziś jak mimowolna satyra na polską szlagonerię, która przyjeżdżała do Warszawki, aby po zbożnym życiu na wsi nieco sobie w stolicy pohulać. Poszły hreczka i żyto — mówi sobie hreczkosiej Wesołowski, wręczając kokocie kilkaset rubli. Kokotą jest Francuzka — a jej alfonsem Niemiec. Polskich kokot za czasów Zalewskiego jeszcze nie pokazywano w teatrze (może który z historyków teatru sprostuje?). Jest też paru miejskich jołopów: obydwa także wpadają „w sidła” Francuzicy; niespodzianką jest to zwłaszcza dla sędziego, który myślał o sobie, że jest Katonem. Tak to rodzinny żywioł ponosi klęskę na całej linii, ale żo-

neczki i cioteczki wybaczą. Dziś, gdy — bardzo niewielki zresztą — komizm wyparował z tej komedii, pozostaje treść dość przykra, o ile nie naiwna.

Zespół nowego teatru starał się przywrócić jej komiczne i sceniczne życie. P. Justian z dawnego Teatru im. Bogusławskiego grał charakterystyczną rolę sędziego z umiarkowaniem świadczącym o przebyciu dobrej szkoły. Ale jego koledzy szarżowali, i słusznie, bo inaczej byłoby nudno. Najlepsza w sztuce scena zbiorowa humorystycznego sądu na swawolnych męźów w akcie II wypadła udatnie. Powodzenie aktu III zależy od artystki grającej rolę kokoty. Była nią pani Ćwiklińska, która ma tę — powiedzmy — zasługę, że nie wahała się grać tej roli drastycznie. Ale jej szorstki głos nie czyni zwycięstw erotycznych Francuzki prawdopodobnymi.

Publiczność przybyła tak licznie, że dostawiano krzesła. Z oklasków i podsłuchanych sądów recenzent musi wnioskować, że bawiła się dobrze i uznała przedstawienie za „miłe”. Wobec tego vox populi recenzent musi, podrapawszy się w głowę, również wołać: brawo.

Teatr Letni: *Listek figowy*,  
komedia w 3 aktach Arnolda Fraccaroli,  
przekład Zofii Jachimeckiej  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Szczepana Kamińskiego,  
premiera 26 IX 1926]

Główną akcją tej włoskiej komedyjki jest, że rezolutna [607] panna wchodzi sama do pokoju starszego kawalera, w chwili gdy ma on u siebie przyjąć mężatkę, i obraca w nim serce tak, że wyrzekłszy się dalszych polowań miłosnych, postanawia pójść z nią do ołtarza. Temat nienowowy; znamy te agresywne panienki, trochę uświadomione, a trochę jeszcze naiwne, z ról, które grywała np. Malicka, a choćby popularnej z *Mignon*. W polskiej literaturze na cześć tych panienek zrobił dwie komedie Katerwa: zresztą i w powieściach sporo by się ich znalazło. Włoski autor przeprowadził tę akcję dość zgrabnie i dowcipnie — ale celując w niespodziankach i zuchwałostkach, nie celuje w dialogu. P. Grubiński, słuchając tej komedii, miał zapewne to wrażenie, że on by to zrobił lepiej.

Z tytułu i z zapowiedzi w akcie I sztuka zakrawa na coś „śmiałego”, np. że będzie jakieś odrywanie listka figowego, ukazywanie czysto fizycznego podkładu spraw miłosnych itp. Widzimy jakąś parę młodą i ślubnych gości — a ów starszy jegomość i rezoner sztuki powiada: w tej chwili i on, i ona, i wszyscy goście

myślą tylko o jednym i tym samym, to jest o nocu poślubnej; więc po cóż na to spraszać gości, po co ten cały niesmaczny ceremoniał; czyż ja, gdy chcę użyć rozkoszy, zawiadamiam o tym publiczność? Później znów ten sam cynik daje swemu przyjacielowi rady uwodzicielskie: nie bój się, bądź agresywny, a jeżeli kobieta da ci policzek, to ci jednak już coś dała! Wygłasza aforyzmy w rodzaju: kobiety mają na to wstyd, aby go pokazywać! Chodzi tylko o to, aby podnieść listek figowy tak, żeby nikt tego nie zauważył!

[608] Przypomina to wszystko ową epokę, kiedy to pisano podręczniki dla uwodzicieli — i tę późniejszą, kiedy np. Wedekind, niemiecki dramaturg, starał się odrzec miłość z obłudnej szaty romantycznej. Mniejsza jednak o nowość lub rację takiego usiłowania — lecz można by się spodziewać, że autor, który je objawił, przeprowadzi je również śmiało i konsekwentnie. Cynizm wcielony w dramat — to by było coś do widzenia. Można było stąd spodziewać się jakiejś — chwilowej — rewizji wartości erotycznych. Miłość by na tym źle nie wyszła; cynik Wedekind, zburzywszy jeden ołtarz, wystawił jej inny, o jeszcze promienniejszym idealizmie.

Ale ten Włoch nie jest Wedekindem. Traktuje swój temat kabaretowo, jako starszy pan używa swego cynizmu tylko dla kokieterii. Zresztą autor nawet nie uruchamia dramatycznie swoich aluzji cynicznych; jak już powiedziano, główną akcją jest, jak to zakochany podłotek zdołał u starszego pana obudzić przeświadczenie, że panna może być smaczniejsza od mężatki. Główna scena — uwodzenia uwodziciela, nie ma w sobie zbyt wiele psychologicznej finezji. On ulega zbyt łatwo, prawie bez walki; zazwyczaj zwycięstwa panien w takich wypadkach bywają bardziej — pyrrhusowe.

Nasuwa się jeszcze pytanie: czy i o ile takie „problematy” dotyczące przekomarzania się obu płci są i dziś aktualne — dziś, gdy oboje chodzą razem na uniwersytet, widzą się w kąpielach, razem zażywają wszelkich przyjemności i niewygód sportowych i gdy w ogóle dawne ścisłe odgrodenie obu płci od siebie już ustało?

Na pauzach przedstawienia tej sztuki dobry temat do pogadanki.

*Listek figowy* wyreżyserowany był starannie, ale rola główna obsadzona niefortunnie. P. Brydzińska zbyt często grywa role dla niej nieodpowiednie. Zadowoląć może tylko gust niewybredny. Rola owej dziewczyny uwodzicielki pełna jest niuansów, których ta artystka nie widzi, ale które fałszuje. Grać samym temperamentem — to nie wystarczy. P. Brydzińska nie ma w sobie ani krzty naiwności, tylko łobuzerstwo; jej najście na mieszkanie kawalerskie jest natręctwem i czupurnością, a nie uleganiem wyższej sile, która ją tu ciągnie; to nie jest ofiara owej siły, porywająca drugą ofiarę — tylko „spryciarka” świadoma swego celu, postępująca według recepty znanej z kujawiaka... Przy tym ta krzykliwość, a nie szczebiot, przesada w scenach besztania — w ogóle pospolitość. Nie, taki stary wyjadacz stanowczo byłby się nie złapał na taką przynętę — choćby u złotej wędki. [609]

Starszym panem był p. Różycki, dystygowany i miły, nawet dobry causeur — szkoda tylko, że nie może mówić bez nerwowej mimiki twarzy.

Inne role wypadły dostatecznie. Coś powiedzieć trzeba o p. Kurnakowiczu z Teatru im. Bogusławskiego, który w epizodycznej roli powtórzył poniekąd swoją znaną kreację z *Rewizora*: charakterystycznego głuptaska szepleniącego. Ciekawym, czy tego wymagał tekst autora, gdy przecież inne role są bez pretensji

do uchodzenia za charaktery czy typy. W ten sposób gra p. Kurnakowicza psuła właściwie styl całości, wybijając się naprzód ponad miarę. Ale ta sztuka nie jest ostatecznie tak cenna, aby to uchybienie w proporcji szkodziło. Powodzenie jej jest pewne, bo takie komedyjki erotyczne łatwo się grają i zawsze „idą”. Tylko jeden p. Natanson z Paryża jakoś nie miał w Warszawie szczęścia ze swoją sztuką... może mierzył za wysoko.



Teatr Narodowy: *Świecznik*,  
komedia w 3 aktach Alfreda Musseta,  
przekład T. Boya-Żeleńskiego.  
Układ sceniczny i reżyseria Teofila Trzczińskiego,  
dekoracje W. Drabika  
[tłumacz piosenki Fortunia: Edward Leszczyński,  
premiera 5 X 1926]

Ta miła komedia francuska, napisana przed niespełna [611] stu laty, ma dwie zalety: jest szanownym antykiem, budzącym melancholijne myśli o przeszłości, i jest zarazem przypadkowo i niespodziewanie świeża. Dlaczego? Dlatego że dzisiaj miłość, jako temat poezji, nie jest w modzie (zastąpił ją aeroplan i radio), kwilenia i uwielbienia miłosne uchodzą za mazgajstwo, dociekania zaś psychologiczne co do istoty miłości lub co do natury kobiecej są przez poetów współczesnych wyklinane tak, jak w ogóle cała psychologia; traktują oni miłość trzeźwo, tylko jako zdrowy normalny popęd, opiewają akt fizyczny, ale nie przyznają jej godności nadzwyczajnego eksperymentu w życiu, obowiązującego do przesady.

Ale może jutro przyniesie zmianę mody i miłość przez wielkie M stanie się znowu tematem, którego szanujący się poeta wstydzic się nie potrzebuje. Wówczas sentymentalny mazgaj i nieszczęśliwy szczęśliwiec Fortunio ze *Świecznika* nie wyda się takim anachronizmem jak jego kostium. Ale w ogóle wysoki ton miłości na scenie — to rzecz jeżeli nie świeża, to przynajmniej rzadka.

Taka komedia jak *Świecznik* nadaje się doskonale do lekcji pogładowej z zakresu, że tak powiem, geologii literackiej. Mamy tu elementy przypominające Moliera lub Beaumarchais'go (*Cyrulik sewilski* — stary smok — sprytna kobietka — amant knujący intrygi wyzwolenicze), lecz są też nici prowadzące z jednej strony do nowszej farsy francuskiej, a z drugiej do miłosnej powieści psychologicznej. Intryga przeprowadzona jest zręcznie i dowcipnie, motyw przyprawiania rogów kochankowi już tu się pojawia, ale przez drugiego kochanka, gdy według najnowszej recepty triumfatorom bywa mąż. Może kto pamięta nie tak dawno grywaną farsę *Ładny zastępca*: w celu obejścia postanowień kodeksu francuskiego, który nie pozwala [612] żonie po rozwodzie poślubić kochanka złapanego na gorącym uczynku, oboje znajdują zastępcę, który godzi się odegrać komedię takiego właśnie uczynku — lecz potem z zastępcy staje się następcą. Akuratnie podobna jest intryga w *Świeczniku* — świecznik bowiem znaczy w gwarze ówczesnych kochanków tyle, co nasz parawan.

Ale ten pogodny tok farsowy raz po raz przerywają sceny zupełnie tragiczne: parawan Fortunio odkrywa, że jest „igraszka” w rękach fałszywej kobiety, i w długim monologu biada nad swoją niedolą. Ten monolog uzyskał piękną oprawę sceniczną i dekoracyjną: na jakimś niby ostrowie, w gaju tylko sylwetkowo się zarysowującym, leży rozmarzony młodzieniec — otrzymuje się wrażenie, jakby to było nad przepaścią. Zupełnie podobną sytuację duchową mamy w jednej powieści Bourgeta. Tytułu jej już nie pamiętam, bohaterka nazywa się Zuzanna, ma męża Pawła, kochanka — jakiegoś starszego, lecz dobrze zakonserwowanego barona, i nową jej zdobyczą jest naiwny poeta Eugeniusz. Poeta śledzi ją i wpada na to, że

Zuzanna zdradza go z baronem. Aż się z tego rozchorował biedaczysko — pielęgnujący go przyjaciel, znawca kobiet, taki francuski Strindberg, wtajemnicza go wtedy w różne sekrety perfidii kobiecej. Znamienne jest i u Musseta, i u Bourgeta, że ci naiwni kochankowie-poeci wpadają w ton szlachetnego oburzenia z powodu lajdactwa kobiecego; że zaś mąż jest przy tym dwa razy wystrychnięty na dudka, to znajdują w porządku i wcale się tym nie gorszą.

Rozmyślnie przytoczyłem te analogie i perspektywy, ponieważ chcę teraz pomówić o reżyserii. O ile można było zmiarkować plan reżysera p. Trzczińskiego, *Świecznik* miał być wystawiony jako stylizacja, to jest w duchu swojego wieku. To podkreślały dekoracje: np. pokój Joanny ujęty był w ramę, wziętą jakby z altany tego samego ogrodu, w którym urządzają się schadzki; kostiumy, meble (klawikord) — wszystko dawne, cackowate, sielankowe, nie z tych czasów, kiedy tego rodzaju stosunki zostały już niemal naukowo określone i zszablonizowane jako trójkąt. Gra zaś polegała na tym, że artyści grają nie indywidualia czy charakter, lecz typy, i to nie typy spotykane w życiu, lecz wyrobione tradycją literacką. Najwięcej się w tym odznaczyli p. Orwid jako zazdrosny i ślepy mąż i p. Leszczyński jako oficer kawalerii, prowincjonalny zdobywca serc. Pierwszy rozmyślnie szarżował, przesuwając swą rolę w poblizze roli Menelausa z *Pięknej Heleny*; drugi to był „miles gloriosus”, rubaszny żołdak — nawet postać miał niezgrabną, przy czym się ze zdumieniem pytało, skąd p. Leszczyński wziął tak długie nogi. Najważniejszą pod względem teatralnym rolę Fortunia grał p. Żabczyński, aktor obdarzony pięknym głosem i talentem deklamacyjnym, liryczny amant dobrej klasy. I on grał typ: ówczesnego młodzieńca sentymentalnego, którego miłość wyraża się przesadnie, wielomównie i łatwo.

Rolę Fortunia można było grać jeszcze inaczej. Zamiast sentymentalizmu — uczucie. Zamiast łatwości — szarpanina wewnętrzna, monolog nie płynny, lecz urywany, pełen pauz namysłu; wśród akcentów nie tylko szlachetność i słodycz, lecz także nienawiść, wstręt, rozpacz. Zapewne Musset nie odczuwał swej sztuki jako sielanki, lecz uważał się za bojownika nowych dreszczów, za prekursora tych, którzy po nim przyszli, chwalili rozdarcie duszy, jako stan wyższy i bohaterski, i nazywali się w końcu dekadentami. Przecież jest autorem *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Więc p. Żabczyński, grając nie tak, jak się np. grywa postać Schuberta w *Domku trzech dziewcząt*, lecz jak się grywa bohaterów Strindberga, grałby może bardziej [614] według intencji autora — które jednak niekoniecznie muszą być dla nas obowiązujące. Przypuszczać również można, że Musset tylko dla uproszczenia sobie pracy nakreślił postacie męża i oficera, przejmując znany stereotyp, i byłby wołał je indywidualizować — przeto gdyby reżyseria i aktorzy ukazali byli normalnego męża i normalnego oficera, a nie dwie kwintesencje: rogatej głupoty mężowskiej i militarne donżuaństwa, znowu byłiby zapewne lepiej dogodzili autorowi. Dopiero dziś tworzy się rozmyślnie ludzi stylizowanych (Rostand), ale wówczas wszyscy pisarze starali się „oddać” prawdę życiową, nawet W. Hugo, gdy pisał *Nędzników*, mniemał, że daje nagą prawdę życiową, był w swoim rozumieniu czymś takim, czym był później Zola.

Jakiego rodzaju wrażenie chciał wywołać reżyser? Dajmy na to, że to miała być stylizacja. Co to znaczy? Czy znaczy to, że dzisiejszy człowiek ma patrzeć oczyma człowieka ówczesnego, czuć się wyższym i mądrzejszym od niego i czerpać stąd takie wrażenie, jakie się ma oglądając stary gobelin? Jaki udział ma we wrażeniu to poczucie starości, poczucie oddalenia

w czasie? Osobna teoria poznania dla reżyserii jest jeszcze nie napisana, ale gdyby istniała, poddałaby też zapewne rewizji i krytyce wiele hasel i pojęć ulubionych wśród dzisiejszych reżyserów i recenzentów teatralnych, i między innymi np. pojęcie „podkreślenia”.

Gobelin sam przez się może być piękny — ale co to znaczy? Chyba to znaczy, że jest w nim coś, co nas jeszcze dziś zadowala, co dla nas jest aktualne i do dalszego rozwoju zdatne. Tak samo i *Świecznik* może ma w sobie elementy, które i dziś nie są przestarzałe i które by można grać, ewentualnie reżyserować po dzisiejszemu, według najlepszej dzisiejszej wiedzy i woli. Lecz na to trzeba, żeby owe elementy uznać za swoje. A więc np., żeby wobec tej przesady miłosnej zająć stanowisko przytwierdzające, a nie stanowisko wyższości. Ale jak już na wstępie zaznaczyłem, o to dziś trudno — stąd stylizacja, stąd pobłażliwy, choć nieuzasadniony uśmiech wyższości.

Uwagi powyższe piszę nie dla krytyki, lecz aby sobie zdać sprawę z trudnych zadań, o które tu chodzi. W praktyce rozwiązuje się je o wiele lepiej niż w teorii. Przedstawienie miało w sobie trochę z ducha mussetowskiego, którego można przyrównać do róży szarpanej burzą; co prawda było więcej róży niż burzy.

Słówko o grze p. Pancewiczowej w roli Joanny. Gra ta była uboga i powierzchowna; zmiana uczuć i zainteresowań — zwrot sercem od oficera ku poecie — zaznaczona bez pomysłu i bez przekonania (ach, w dzisiejszych czasach — gdzież oficer, a gdzież poeta!): w scenie głównej, gdzie Joanna wyznaje swoje winy i przerzuca się stanowczo na stronę poety, wszystko robi tylko krzykiem — w ogóle ta artystka nie może grać miłości, jej dziedziną jest majestat i spokój.

Teatr Ówiklińskiej i Fertnera: *Ślubne łoże*,  
komedia w 3 aktach F. Gandery,  
przekład A. Herburt-Pawłowskiej  
[reżyseria Jana Pawłowskiego,  
dekoracje Elżbiety Mucharskiej,  
premiera 8 X 1926]

[616] Znany jest gatunek dowcipów polegający na tym, że pod jakimś niewinnym a nieodpartym pozorem budzi się nagle wyobrażenie nieprzyzwoite. Np. jakaś pani powiada: Jestem jedną nogą w Warszawie, drugą w Koluszkach. Na to ktoś: To ja chciałbym teraz być w Skierniewicach. Nie ma tak poważnego i surowego towarzystwa, które by — jeżeli jeszcze nie zna tego dowcipu — nie zostało pochwycone przez urok wesółości, nawet sam papież by się uśmieł. Tę samą „wartość” ma akt II tej sztuki, główną jego akcją są aluzje do nocy poślubnej, poczynając od przygotowań ojczulka, wymyślającego dla młodej pary różne kombinacje światła elektrycznego na odpowiednie chwile — poprzez zapytania naiwnej panny młodej, która usiłuje od ojca, od mamy, od kuzynka, a w końcu od męża dowiedzieć się, co ją tu właściwie czeka — a skończywszy na powolnych awansach męża. Także pierwiastek niespodzianki jest wyzyskany, jesteśmy już pewni, że z tej nocy poślubnej nic nie będzie, bo i mąż, i żona są „sercowo gdzie indziej” zaangażowani, wtem oboje zaczynają być zazdrośni o siebie i teraz się już zdaje,

że jednak coś z tego będzie — a jednak znowu nici itd. Obrzydliwą jest szczypta sentymentalizmu dodana do tej papryki, oburzające zakończenie, gdy młoda małżonka, choć zastaje nazajutrz u męża kobietę w negliżu, jednak nic sobie z tego nie robi.

Grano z rutyną, ale w ten sposób na wpół operetkowy, według którego właściwie nie gra się ról, lecz się je wobec widza komentuje. Męża grał p. Fertner, wyczyniający wiecznie te same kawały, jak np. pieszczotliwe powtarzanie pewnych słów i wiecznie radca pana radcy. Nadawał on tej farsie jakiś polski ton paniedobrodziejowaty, który wypacza jej swoisty pikantny charakter. Dzięki temu, że nie potrafi grać na serio lubieżności, akt II wyszedł niespodziewanie bardzo przyzwoicie. Naiwną pannę młodą grała p. Kościeszanka — umiejętnie, ale niewiarygodnie.

Teatr Polski: *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego,  
w układzie dramatycznym  
i w inscenizacji L. S. Schillera  
[oraz w jego reżyserii,  
dekoracje Karola Frycza,  
muzyka Jana Maklakiewicza,  
premiera 19 X 1926]

[618] Powieść społeczna osiąga swój szczyt nie wtedy, gdy jak u Balzaka, Zoli, Reymonta imponuje ogromną ilością i barwnością wprowadzonych postaci, szerokością rzutu i planu, lecz wtedy, gdy linie różnych napięć społecznych, a więc obyczaje, przesady, stopnie wykształcenia, siły i bezsily, zapasy i braki — te linie w niej zaznaczone, nie pozostają tylko liniami tworzącymi choćby najciekawszą mozaikę, lecz krzyżują się w piersi ludzkiej, wywołując żywą krew w tym punkcie przecięcia. Wówczas dopiero odsłania się prawdziwa racja bytu takich powieści, ta główna przyczyna, dla której się w ogóle takie powieści pisze. Ba, nie tylko pisze powieści, ale dla której się także działa społecznie, szuka przyczyn zła społecznego, dla której Marks obmyślał skomplikowany system, aby zdemaskować właściwe źródło nieszczęścia, przy czym pod suchymi jego formułami algebraicznymi ukrywają się głód, lzy, choroby, sponiewieranie godności ludzkiej i ta krzywda, której niby to nikt nie jest winien i która naprawdę tylko do nieba może wołać o pomstę, bo ludzie wrzuszają ramionami.



Żeromski był właśnie tym, który wyczuł ludzki sens w marksowskiej formule o nadwartości (historia obu Cedzynów). I podobnie się ma rzecz z innymi jego utworami społecznymi. Gdy tamci pisarze społeczni — których nazwijmy obiektywnymi — zajmowali się głównie zewnętrzną stroną ludzi, rozkoszowali się wielokształtnością ich losu i stosunków między sobą, Żeromski nie rozwija w tym kierunku szczególnej siły twórczej, natomiast z tym geniuszem, który ma w sobie coś z szaleństwa i coś z kapłaństwa, maluje sam już skutek, samą ranę, sam mord społeczny i dno krzywdy otwiera ku nieskończoności.

*Dzieje grzechu* są najwyższym aktem tej twórczości. Są chybione w tym, że losy Ewy są wyjątkowe; nie jest to typowa uwiedziona dziewczyna, która została porzucona przez kochanka i ma zostać matką. Głównym motorem jej losów jest zagadkowy, wciąż nieobecny Łukasz, którego Ewa wciąż gubi i szuka tak, jak nie przymierzając Skrzetuski szuka wciąż swojej Heleny w *Ogniem i mieczem*. W porównaniu z dziejami tego wyjątkowego grzechu jakże naturalnym i prostym wydaje się los Fantiny w *Nędznikach* W. Hugo lub Kaśki Kariatydy u Zapolskiej. Nie bieda, lecz zawód miłosny gubi Ewę; zwykle filisterskie szczęście np. z Horstem lub nawet z Szczerbicem nie byłoby dla niej zamknięte, gdyby nie jej temperament i „szeroka”, ekstatyczna natura, która jej każe wpadać w drugą ostateczność i wojować swoją rozpustą z całym światem. Mimo tych wyjątkowych założeń Żeromski raz po raz zjednywa dla Ewy sympatię czytelnika, najofiarniejszym wysiłkiem poezji dźwiga jej los w górę, w pełne światło i nadaje mu znaczenie ogólnoludzkie. Nawet przekora Ewa staje się wtedy reprezentatywną: jest to Ewa, matka rodu ludzkiego, która, wykolejona przez mężczyzn,

zabija swój płód i, sama udręczona, chce dręczyć również, wynaturza się i rozbija to, co w niej miało być zwierciadłem Boga.

Zwłaszcza zaś *Dzieje grzechu* ilustrują wspaniale tę prawdę, że samotność jest najważniejszym zjawiskiem społecznym. Nie samotność wyrafinowana i wygodna, lecz samotność wśród ludzi. Gdy o ścianę są ludzie, a jednak jest się bezsilnym i bezbronnym wobec potęgi, z jaką machina przeznaczeń i przesądów społecznych zbliża się, grożąc zdruzgotaniem. Krzyk: pomocy! ratunku! — ale każdy ma swoje inne racje, aby nie słyszeć. Oto np. sytuacja, gdy koleżanki Ewy w magazynie krawieckim złośliwie obserwują tajone przez nią symptomy grzechu. „Porywał ją spazm wewnętrzny [620] przed światem, wielka ponad wszystko bojaźń prawa umówionego między ludźmi w ciągu wieków przeciwko ciężarnej dziewczynie. Gonił ją ulicami śmiech kobiecy, który depce nogami i włóczy w błocie. Trzepały się nad nią czarne skrzydła słów plugawej zniewagi. Biły ją po głowie kije drwin męskich... Przeobrażała się z wolna w stojącą u pręgierza... Sama jedna jako ciało i sama jedna jako dusza przybiegała do domu i padłszy na łóżko, miotała się po nim, nadaremnie prosząc śmierć, żeby grzeszną zabiła”.

Powieść społeczna przechodzi u Żeromskiego w jakieś misterium złowrogiej asysty przy cierpieniu. Znany jest jego sposób, w jaki przystawia mikrofon do dusz i zwielokrotnia ich tętno. To, co on sam mówi w *Dziejach grzechu*, że zdarzenia zamieniały się dla Ewy w „nuty poznania, według których dusza snuła symfonię swoją zaświatową” — można powiedzieć i o jego metodzie pisarskiej. Jego utwory są mu sposobnościami do wycieczek i odkryć jakby w jakichś zaświatowych krainach poprzez zachwyty i rozpacze. Nad określeniem tej zagadkowej potęgi Żeromskiego,

tkwiącej zwłaszcza w jego stylu, trudzili się już nieraz krytycy, zwłaszcza kongenialny mu Stanisław Brzozowski. Tutaj wypada zaznaczyć, że ten właśnie charakter pisarski Żeromskiego, ten fakt, że rany jego ludzi niejako wylewają się tylko do wewnątrz, czyni z jego dzieł karmę przede wszystkim dla wyobraźni, nie dla teatru ani dla kina. Możemy tu pozostawić na boku pytanie, czy w ogóle powieść może być współmierną z dramatem; dość, że specjalnie powieść Żeromskiego do przeróbek scenicznych się nie nadaje ani w ogóle do tzw. realizacji.

Kiniarze i teatraliści powinni raz na zawsze sobie wytłumaczyć, że ani film, ani deski sceny nie są próbą plastyki poety, bo dusza ludzka ma w sobie ekrany i deski najczulsze; dla tych pisze poeta. Plastyka [621] poetycka wcale nie jest plastyką malarską ani sceniczną, ani plastyką ruchomej fotografii. Przeto będą zawsze istniały owe rezerwy dla wyobraźni, o których pisałem w *X Muzie*. Za granicą autorzy zastanawiali się nad potrzebą wydania ustawy, która by zakazała filmiarzom przerabiania arcydzieł literatury — u nas, przeciwnie, ubolewano nad tym, że *Pan Tadeusz*, że *Chłopi*, że Słowacki itd. nie zbłądzili jeszcze pod strzechy w formie filmów. Czy to miałoby być zdemokratyzowanie tych arcydzieł? Nie, tu jeden bardzo przykry wyraz jest na miejscu: schamienie. „Lud” nie potrzebuje takiego cienkuszka i takiego fuzłu.

Powtarzam: nie chodzi wcale o jakiś fałszywy pietyzm — co do p. Schillera, przerabiacza *Dziejów grzechu* na scenę, to owszem, wykazał on bardzo dużo pietyzmu dla Żeromskiego — jeno chodzi o zrozumienie zasady i potrzeby rezerwatów wyobraźni.

Ale czyn p. Schillera ma źródła głębiej niż w chęci spopularyzowania *Dziejów grzechu*. Najprzód naśladownictwo zagranicy. W Rosji przerabia się, co tylko

można, na teatr. W Niemczech bodźcami takiego prądu przeróbkowego są znakomici reżyserzy, ale niemiecka literatura dramatyczna jest tak obfita, że wytrzyma tę inwazję. Niewątpliwie film daje tu również wzór demoralizujący, ale głównym powodem takich eksperymentów jest wygórowana dziś wszędzie pycha reżyserska. Nowoczesny reżyser, szukając pola popisu dla siebie, przeciwstawił teatr dramatowi. Pod pozorem, że chce uprawiać „teatr jako taki”, redukuje do minimum wpływ poety-dramaturga, uchyla się od współpracy z nim i szuka innych zadań. Tępi dramat, a forsuje widowisko.

Takim jest także p. Schiller, reżyser bardzo zdolny i zasłużony. Pamiętamy jego działalność z Teatru im. [622] Bogusławskiego. Ta działalność stawiała krytykę w trudnym dylemacie. Jak to często bywa w życiu, trzeba było dla zasady bronić sprawy skądinąd złej. Twórczość p. Schillera była bardzo jednostronną i miała przykre znamiona snobizmu. Ale że to jednak była twórczość, że dawała w każdym razie coś nowego, że się coś w ogóle w teatrze działo — trzeba było ją popierać. Jednak nowość szła w kierunku chybionym i szkodliwym. Reżyserski talent p. Schillera jest wybitnie antydramatyczny; robi on ze wszystkiego pastoralki lub operę. Dobierał sobie same utwory niesceniczne, lubował się w nizaniu luźnych scenek, żywiołowo nie rozumiał koncentracji. Owszem, on by nawet to, co już jest skoncentrowane, rozbijał na cząsteczki.

Przerobił *Dzieje grzechu* na sztukę zawierającą czterdzieści trzy scenek. *Dzieje grzechu* mają w sobie sporo żywiołu czysto dramatycznego; można by go ścisnąć i skoncentrować, oczywiście popelniając przy tym zamach na tekst, zmieniając, uzupełniając. P. Schiller tego nie zrobił — słusznie, chciał jak najwierniej zachować tekst, miał pietyzm. Ale w grun-

cie rzeczy ten pietyzm, zwalniający go od koncentracji, był p. Schillerowi bardzo na rękę. Ten pietyzm wyniknął z na wskroś pasożytniczej natury dzisiejszej reżyserii, tak przesiąkniętej wzorami jałowej sztuki filmowej. Czegóż bo potrzeba dziś reżyserowi tak teatralnemu, jak i filmowemu? Tylko tzw. kanwy, na której by sobie haftował swoje pomysliki, swoje scenki, które się w filmie nazywają „fotogeniczne”.

Nikt, kto zobaczy tę przeróbkę *Dziejów grzechu* w teatrze, a nie czytał powieści, nie nabierze jakiego takiego pojęcia o istotnym dziele Żeromskiego. Jak wiadomo, zewnętrzną formą, fabułą, przypomina ono zanadto romans sensacyjno-kryminalny — właściwą wartość nadają mu dopiero dygresje liryczne i skulminowania etyczne (co to jest grzech?). Lecz p. Schiller właśnie może nawet nie miał zamiaru zastąpienia [623] dzieła Żeromskiego tą przeróbką. On, przeciwnie, skleił ją tak, że trzeba wprzód powieść znać, aby z przeróbki mieć jaką taką satysfakcję. Odwołuje się on do przygotowanego już czytelnika, robi dla niego jakieś repetytorium czy nabożeństwo. Są sceny dialogowe wykrojone z powieści dosłownie, ale np. odczytuje się także listy, a Ewie wkłada się w usta monologi wzięte z tego tekstu powieściowego, który obejmuje jej myśli, wrażenia i marzenia, a więc gatunkowo nie nadaje się na scenę.

Mniejsza by było o to, niechby i był taki eksperyment, gdyby nie to, że ten cały kierunek „twórczości” reżyserskiej, który tutaj dochodzi do ekscesu, stwarza konkurencję istotnej twórczości dramatycznej. Wystawienie takich *Dziejów grzechu* zawala drogę jednemu lub dwóm dramatom naszych dramaturgów. I skamandryci, a zwłaszcza p. Słonimski, którzy tak żarliwie ujmują się za p. Schillerem, a prowadzą banalne i nudne „kampanie” przeciw dyrektorom Teatru Narodowego, zaiste nie wiedzą sami, co czynią.

Jako poeci, powinni z całą siłą uderzyć w pasożytniczą pseudotwórczość reżyserską. Piszę to tym śmieiej, tym otwarciej, że sam żadnej sztuki teatrom od dawna nie złożyłem, ale wiem, ile sztuk zalega w zakamarkach teatralnych i jak dyrektorzy nie mają najmniejszego, ale to najmniejszego zainteresowania dla rozwoju nowej dramaturgii polskiej, choć oczywiście wypada im co innego twierdzić.

Zaczyna się sztuka od sceny spowiedzi w kościele: Ewa przy konfesjonale, młody ksiądz myśliciel — ten fragment kościoła na czarnym tle, w to uderzają dwa światła z reflektorów. Słusznie — to jest akord przygotowawczy, tak samo ważny w powieści. Lecz już następna scena: Ewa wstępująca przed kościołem między żebraków — zbyteczna. Przypomina wizualnie scenę z filmu *Monna Vanna*, wrażenie wzrokowe przyniata towarzyszący mu monolog Ewy, a nie łączy się z nim; ta Ewa jakby się bała, unikała tej czeredy, a według tekstu słów ma się nad nimi litować, nawet pozdrawiać. Niezręcznie wyreżyserowane. Reżyserzy stale ludzą się co do wywoływanych wrażeń; powinni sobie wynajmować jakichkolwiek nieuprzedzonych widzów, aby sprawdzać wrażenie, i taki przypadkowy kontroler powinien by być stałą instytucją. W tej scenie mamy jeszcze taką zmianę: u Żeromskiego jest mowa o jednym żebraku, Schiller gromadzi ich zbiegowisko. Dlaczego? Dlatego że w książce Ewa — w myślach — zwraca się do upadłych, grzeszników, zbrodniarzy w liczbie mnogiej. P. Schiller natychmiast „realizuje” to w ten sposób, że z jednego dziada robi dziesięciu. Ponadto w ciągu monologu zza węgła występuje jeszcze jakaś niesamowita ciemna figura — dlaczego? Dlatego że w tym punkcie monologu właśnie Ewa wspomina o zbójcach i mordercach. To jest zupełnie ta sama mechaniczna metoda, co w kiepskich

filmach: co na myśli, to na ekranie. Pamiętamy to bardzo dobrze: gdy się w filmie kto kocha i zaczyna marzyć o niej, zaraz na boku pokazuje się przyćmiona fotografia osoby ukochanej. Lecz już w filmach ta metoda się przestarzała.

Ale najgorsze jest znowu lekceważenie słowa przez to, że aktorka (pani Modzelewska) mówi je jęcząco i niewyraźnie. Cóż z tego, że p. Schiller z pietyzmem zakonserwował ten monolog w swych scenach, jeżeli go się nie słyszy, jeżeli jest źle deklamowany. Przedstawicielka Ewy gra dobrze, ale deklamować nie umie. Ale jeżeli ma się ludziom pokazywać takie sztuki nowego typu, w których elementy dramatyczne, wzrokowe i deklamacyjne mają kolejno wywierać wpływ, należy wykonania dobrze pilnować, natchnąć aktorów [625] poczuciem tej nowej techniki. Lecz już w Teatrze im. Bogusławskiego ta strona była zupełnie zaniedbana: cóż z tego, że tekst Wyspiańskiego (w *Achilleis*), Żeromskiego (w *Róży*) był wiernie zachowany, kiedy go nikt nie słyszał, kiedy ze sceny rozlegały się jednostajnie jęki lub śpiewy (nudne fale z *Achilleis*, ilustracja muzyki przez słowa w *Róży*).

Zaraz w następnych scenach uwydatnia się nowa wada: zaburzenie proporcji. Rola ojca Ewy wyrasta nadmiernie, spór między matką a córką, scena między Ewą a redaktorem — sceny same przez się żywe wypadają za długo, za wyraziście, natomiast dzieje miłości Ewy i Łukasza są chude, nie ma w nich tego szaleństwa, zapamiętałości i blasku, które w powieści uzasadniają całe późniejsze zachowanie się Ewy. Dobrym pomysłem było odczytywanie listów na scenie, ale to nie wystarcza; należało być jeszcze śmielszym, ewentualnie wprowadzić jakieś żywe obrazy lub części filmowe, alegorie (dzieje bukiecika fiołków). Można było urządzić solo jego i solo jej równocześnie. Wyzys-

kać różne nieme sceny, jak np. te, gdy on „tkliwymi palcami” ma wyjmować szpilki z włosów i rozpuszczać ich pasma, a ona do drugiej jego ręki ciśnie swój policzek. Jeżeli scena obrotowa działa za powoli, można było użyć bodaj takiego mechanizmu, jaki wprowadzono przy wystawianiu *Czerwonego młyna*, a który ułatwia zmianę scen istotnie szybko. Scena decyzji obojga, żeby jednak pofolgować swej naturze, powinna się była odbyć nie w domu, lecz tak jak w powieści, wśród krajobrazu śniegowego.

[626] Tu jedną bardzo ważną rzecz musi się podkreślić. Ta nowa forma teatralna, którą wprowadza p. Schiller, skoro już rezygnuje z wielkich napięć dramatycznych, a operuje kawałkami i szczegółami, powinna już tak jak film wynagradzać sobie te braki mimiką — twarzy, rąk, całego ciała, razem oczywiście z różnymi sposobami poruszania się w przestrzeni itd. Pod tym względem powinno być wszystko wyczelowane, ustalone, nie powinno się zostawiać wolnego pola dla improwizacji i „intuicji” aktorów. Mimika naszych aktorów jest za mało subtelna i urozmaicona. Dość przeczytać taką scenę jak ta, w której Ewa wyznaje Jaśniachowi swój grzech. Jaśniach gestem i tonem wymija wyznanie, udaje, że nic nie słyszał — Żeromski stworzył w tej scenie znakomity scenariusz. W teatrze wyszła ta scena grubo, mimika przepadła, Jaśniach głaskał rękę Ewy zrobiwszy niepotrzebną pauzę, przez co tylko podkreślił usłyszenie wyznania, a miało być odwrotnie. Zaranżowana była ta scena tak, że gry mimicznej mało co było widać; tego szczegółu, że Ewa chce powtórzyć swe wyznanie, lecz Jaśniach przyciska jej rękę jakby na znak milczenia — z pewnością nikt nie dostrzegł. Te same braki w mimice dały się odczuć w scenach Ewy z Szczerbicem, scenach dość obficie zresztą pod tym względem wyposażonych przez autora.



Epizody, na które w powieści pada szczególnie akcent, należało w tym scenariuszu teatralnym takim samym akcentem obciążyć. Tyczy się to napaści Pochronia i zamordowania Szczerbica. W powieści jest to na swój sposób bardzo dramatycznie uwydatnione, że Ewa, po dowiedzeniu się o ślubie Łukasza z inną, błąka się jako własność niczyja, że nie mogąc powrócić do żadnej formy życia filisterskiego, jak statek bez steru gotowa jest już do ostatecznej katastrofy, której wykonawcą tylko jest Pochroń. Zjawienie się Pochronia powinno jednak być piorunem. Brutalność jego napadu nie miała w sobie tej szybkości i precyzji, jaka ma cechować tego bandytę o wyrobionej technice bandyckiej. Przenoszenie się z miejsca na miejsce z Ewą, zbyt długie szarpanie się pozbawia tę scenę grozy i piorunowości, czyni ją przykrym przypadkiem, a nie wykonaniem losu. (W wagonie powinien Pochroń mieć rękawiczki).

Miałbym mnóstwo zastrzeżeń co do sposobu, w jaki p. Schiller korzystał z tekstu Żeromskiego. Np. w Nicei Ewa nad morzem wygłasza jakąś — niedosłyszalną, jak zwykle — tyradę, ale opuszczony jest ten dobry i łatwy do wyzyskania moment, że Ewa w fale rzuca wyznanie: ja zabiłam swoje dziecko! Epizody z Jaśniachem i Bodzantą potraktowane są za szeroko. Jaśniach ma wartość dramatyczną tylko wtedy, gdy Ewa składa mu wyznanie; to samo dzieje się w jednej scenie z Bodzantą, ale w fazie dramatu już tak posuniętej, że wtedy wyznanie jest zbyt bezwartościowe.

Skargi niektórych recenzentów na zbyt dużą drastyczność niektórych scen uważam za obłudne. Mamy sceny drastyczne u Szekspira, Słowackiego, w Japonii aktor reprodukuje na scenie harakiri. W epoce kina nie można ograniczać możliwości scenicznych; byle drastyka nie pozostawała drastyką, lecz miała także znacze-

nie duchowe, łącząc się silnie z innymi scenami jako skutek, jako przyczyna, jako wydzźwięk, jako akord. Jedno tylko niebezpieczeństwo kryją w sobie takie sceny — nie to, że mogą być straszne czy przykre, lecz że mogą być śmieszne przez to, że bardzo łatwo chybiają złudzenia.

[628] Nie znam aktorki polskiej, która by dorastała do roli Ewy. Każda gra mniej więcej samą siebie, u każdej repertuar głosu, mimiki, gestów jest dość ubogi i szablonowy. Musi się wychować nowe pokolenie, które studiuje siebie, studiuje ciało i duszę ludzką, które gromadzi obserwacje i doświadczenia i na tej podstawie potrafi tworzyć wyrażanie aktorskie nowe, bujne i przylegające do intencji poety. Trzeba sobie uprzytomnić, że zwykły człowiek, a więc i aktor, rzadko staje w życiu wobec wielkich sytuacji; katastrofy tragiczne, straty, rozpacz, beznadziejne nieszczęścia są w życiu chwilami, tylko ich skutki są długie. Dlatego niemal każdy człowiek zachowuje się w takich chwilach albo według szablonów przekazanych mu przez literaturę, albo bezradnie — fuszeruje taką chwilę pod względem aktorskim. Mówi się wtedy, że zachowuje się „naturalnie” — lecz to znaczy, że nie zachowuje się wcale. Kwestia ta wkracza tak głęboko w dziedzinę znaczenia sztuki aktorskiej w ogóle, że poprzestanę tutaj na jej zaznaczeniu. Otóż wyobrażam sobie, że także pani Modzelewska, otrzymawszy rolę Ewy, siadła przed lustrem i była bezradna. Jak zagrać to, jak zagrać owo? Z obserwacji albo dobyć z siebie. Jedno i drugie wymaga twórczości (bo nawet i co do obserwacji, to każdy obserwuje tylko tyle, ile w sobie poprzednio przygotował), ale szkoły do tego nie przygotowują. Rola Ewy obraca się w największych napięciach. Stąd złuda różnych łatwości. Można się tarzać po ziemi, zataczać, krzyczyć, wyć, targać się za włosy — wszyst-

ko będzie dobrze. Wszystkich tych środków używała pani Modzelewska po trosze, lecz nie wywarła wrażenia. W drugiej części, gdzie bankructwo duchowe Ewy ma być największe, przesadzała w środkach, nie dozwalała ich umiejętnie, była jednostajną. Zataczanie się i chwianie w ostatnich scenach nie było niczym uzasadnione. Ewa nie jest wciąż pijaną, jej prostracja i zidionienie nie powinno się rzucać natrętnie w oczy, lecz ubocznie. Pośredni (okólny) wyraz jest zawsze silniejszy niż bezpośredni (najbliższy). Taka gra jak pani Modzelewskiej ma w sobie coś z komentarza dla widza — lecz niemal wszyscy nasi aktorzy tak robią, że raczej komentują swą rolę, niż żeby ją grali. Widać, że sami przejmują się rolą, i czasem to ich wzruszenie przenosi się na widza, ale nie potrafią przejąć roli sobą.

[629]

Zwykłym gestem pani Modzelewskiej było zakrzywianie palców „krogulczo” lub zaplatanie ich w pięści. Głosowo: przeważnie jęczenie, ziewanie, szept, cedzenie słów. Jakby siebie na każdym kroku wewnętrznie upominała: ja jestem nieszczęśliwa! Boże, jaka ja nieszczęśliwa! — i z tego nastroju chciała czerpać natchnienie. — Ale Ewa jest również królewska, demoniczna, musi mieć w sobie coś ze strąconego anioła — tego nic nie było w grze p. Modzelewskiej, tylko nieszczęśliwe, nie wiedzieć po co udręczone biedactwo.

A szczególnie jeszcze raz — czyniłem to już wiele razy — chcę potępić metodę jęczenia i szeptania, którą p. Schiller stosował już w Teatrze im. Bogusławskiego. Przecież niby to dziś panuje kierunek antyrealistyczny, a jednak aktorzy używają wciąż tego najprymitywniej realistycznego środka, jakim jest szept, ciągnięcie i cedzenie wyrazów. Dlatego, że im to tanio przychodzi, widz musi nie słyszeć.

Jeden szczegół: w scenie, gdzie Łukasz namawia Ewę do „grzechu”, Ewa ma powiedzieć: „Czy to jest

szczęście?” Bardzo ładne powiedzenie i bardzo ważne, aktorka powinna je wyzyskać. P. Modzelewska cedzi szepem: „Czy — to — jest — szczęście?” Bo nie rozumie. Czy nie miał jej kto wytłumaczyć, że w tych słowach już jest zawarta zgoda, przecucie przyszłości itd.? że ona się tu nagle niejako zdradza, że sama o tym myślała? A więc chociaż sposób p. Modzelewskiej nie jest nieprawdopodobny, ale nie najsilniejszy. Słowa te powinny niejako wypaść dziko z zasadzki, może chrapliwie, może z płaczem, z goryczą, z ironią — lub jakkolwiek inaczej, byle niebanalnie.

Innych ról już nie analizuję. Wypadły wystarczająco. Na wzmiankę szczególną zasługuje p. Stępowski jako Płaza-Splawski, najwierniej wzięty z Żeromskiego. Pochroń p. Samborskiego — w masce Madej zbój — nie dość przystojny — w grze był jednak trochę za dobroduszny. Szczerbic p. Łuszczewskiego był tak samo niezdecydowany jak u Żeromskiego. Żeromski chciał zeń ostatecznie zrobić degenerata, głuptasa, ale już poprzednio wyposażył go taką inteligencją i uczuciowością, że późniejszy komentarz (przez usta Ewy) nie pasował już do nakreślonej postaci. Żeromski nieraz w ten sposób krzywdził swoje postaci (np. także Bodzantę).

Teatr Mały: *Kłątwa*,  
tragedia Stanisława Wyspiańskiego.  
Reżyserował Aleksander Węgierko,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego  
[premiera 28 X 1926]

Zagadkę *Kłątwy* Wyspiańskiego starali się rozwikłać [631] Siedlecki, Brzozowski, Grubiński, Kołaczkowski. Po tylu studiach nie wolno właściwie pisać o *Kłątwie* byle czego. Cała trudność wyniknęła stąd, że założenia tragedii są tak bardzo wsteczne, a mimo to wrażenie z niej wypływające jest potężne. Grubiński wskazuje na to, że ksiądz w *Kłątwie* głoszący rzekomo chrześcijańską zasadę ofiary żywej jest jeszcze większym wstecznikiem niż pogrążona w pogańskim zabobonie gromada, która poprzestałaby na ofierze czysto materialnej, na stosie drzewa. Gdzież to chrześcijaństwo? Przecież to w pogaństwie składano ofiary z ludzi. A więc mamy tu do czynienia z dziwnym pomieszaniem wier. Jest już trochę nowoczesnych wyrzutów sumienia, poczucia związku między winą, karą i pokutą, lecz to wszystko brane jest dosłownie, fetyszystycznie, a przy tym z podkładem średniowiecznego okrucieństwa. Przypomina się opowieść Wellsa o dzikusie, który będąc robotnikiem w fabryce, wybrał sobie za boga maszynę dynamoelektryczną i składał jej ofiary. Najdziwniejszy jest ten ksiądz, który czując się grzesznikiem, zamiast

sam pokutować, zamiast choćby naśladować przykład tych pustelników, którzy własne ciało kaleczyli, aby uchronić się od pokus zmysłowych — myśli o tym, aby za niego poświęciła się umiłowana przezeń kobieta i dwoje dzieci, które z nią spłodził.

Zdaje mi się, że we wszystkich wiekach i krajach, wśród najgorszych przesądów i głupoty, byli jednak zawsze ludzie, którzy instynktownie, intuicyjnie czuli to, co dziś już jest uznaną prawdą. I tak na przykład istniał bardzo długo przesąd, że za pomocą tortur można wymusić prawdziwe zeznanie. Byli jednak zawsze ludzie, którzy już dawno trafnym odczuciem psychologicznym wiedzieli, że takie wymuszone zeznania nie są nic warte. Podobnie i ów ksiądz z wsi [632] małopolskiej powinien był czuć instynktownie, że jednak grzech jego nie jest tak wielki, żeby do zmazania go aż ludzi poświęcać. Przecież, do licha, księża unicy i prawosławni się żenią, mają dzieci i wcale to ich świętości ujmy nie przynosi. Jeżeli kto nie posiada zwykłej miary zdrowego poczucia moralnego, poczucia jakiejś proporcji między winą a pokutą, musimy uważać go za głupca albo za fanatyka, trudno nam wczuć się w jego stan duchowy i przejąć się jego tragedią. W życiu dzieje się i tak tysiące tragedii niepotrzebnych i przesadnych, ludzie zabijają siebie i drugich dla wielu powodów, które obejrzone przy świetle dziennym, błahymi się wydają. A od bohatera nowoczesnej tragedii musimy wymagać pewnej inteligencji.

Jakkolwiek by się tłumaczyło stanowisko Wyspiańskiego, mniej lub więcej wykrętnie, pewne jest — bo to się czuje — że solidaryzuje się on z księdzem i z Młodą, że ich ofiarę „żywą” uznaje w ten lub ów sposób za potrzebną. Przecież po spaleniu dzieci Bóg zsyła wreszcie upragnioną ulewę, to znaczy, że niejako kwituje ofiarę. Stary pustelnik, jak gdyby przekonany wówczas

o wyższości tej nowej ofiary nad jego ofiarą pogańską, woła: „Padajcie o ziem głową! Bóg mówi! Słowo!” A więc Bóg zatwierdza nie tolerancyjne, ludzkie stanowisko pustelnika i gromady, lecz fanatyczne, okrutne stanowisko księdza i egzaltowany a również okrutny postępek jego kochanki. To jest jasne. Wyspiański podobnie jak Żeromski upajał się ideą poświęcenia. U Żeromskiego też widzimy ofiary żywe, w końcu złagodniał i w *Przepióreczce* dał już ofiarę bezkrwawą.

Zabijać dzieci po to, żeby uratować ich dusze! Podobno są jakieś sekty rosyjskie uprawiające takie obrzędy. Wyspiański prawdopodobnie rozumiał to tak, że Pan Bóg nawet najnaiwniejszą, lecz w dobrej wierze złożoną ofiarę przyjmuje i sankcjonuje, że taka ofiara [633] ma wśród wszelkich warunków wartość etyczną. Aureolą nadziemskiej poezji opromienił scenę, w której matka wyprowadza swoje dzieci na stos.

Koniec tragedii jest trochę dwoisty. Bóg akceptuje ofiarę, ale zamiast zesłać tylko ożywczą ulewę, razi wieś także piorunami. Dlaczego i za co? Czyżby się gniewał? Kiedy pierwszy raz czytałem *Kłatwę* zaraz po jej ukazaniu się w „Życiu” krakowskim, mniemałem, że to Bóg karze ludzi za okrucieństwo, dziwiłem się, skąd w takim razie ta apoteoza ofiary. Później dopiero lepiej się zorientowałem. Zdaje mi się, że reżyser *Kłatwy*, p. Węgieńko, również nie jest pewny co do znaczenia zakończenia, ponieważ owych chmur i piorunów nagromadził nadmierną ilość. Pokwitowanie ofiary życiodajną ulewą nie wyszło jasno — ale i u Wyspiańskiego znać jak gdyby jakieś wahanie się pod tym względem. Czyni to tę tragedię jeszcze bardziej zagadkową i przydaje jej tajemniczego uroku — nie rozstrzygnięty dramat wewnętrzny księdza odsłania nam także nie rozstrzygnięty dramat myśli Wyspiańskiego.

Z wielkim pietyzmem, inteligencją i pilnością przygotowano *Kłatwę* na scenę. Zwłaszcza chóry były znakomicie wyszkolone. W pierwszej i drugiej odsłonie chowały się zbyt w kulisy, w trzeciej działały swobodnie! Scena obserwowania gołąbków unoszących się z ognia — to również potwierdzenie ofiary przez Boga — ta scena, tak ważna, wypadła pięknie i z odpowiednim naciskiem. Jednak trochę za dużo było tych scen zbiorowych w 3 odsłonie, rozpręgały się one — szczegóły były świetne, ale jakby nie zmontowane. Scena, w której Młoda wpada z żagwią na scenę, a potem zostaje ukamienowana — nie miała w sobie dostatecznej furii. Może pani Żmijewska, która zresztą gra bardzo dobrze (widziałem ją w tej roli już [634] w Krakowie), obawiała się, że zapali pochodnią dekoracje? Dekoracje wiszą istotnie zbyt nisko — za ciasno jest na scenie, a przecież choć widzimy tylko dom księdza, mamy sobie uprzytomniać i wieś, i ów nie-szczęśny ugor ze stosem ofiarnym.

Podnieść należy jeszcze wystudiowanie zakończenia odsłony pierwszej. Oparło się ono na szczęśliwym pomysle, że cały lud modli się i przysuwa do świętej figury. Gra artystów była sumienna i oddana w służbę poezji. Tak samo i o reżyserii p. Węgiełki powiedzieć można, że oddana była poezji (rzadkość!), chociaż przesada w scenach zbiorowych wskazuje, że i on został owładnięty chorobą „reżyseritis”, choć nie w tym stopniu, co jego sławny kolega z Teatru Polskiego.

Ale nie mogę się — od wielu lat zresztą — pogodzić z tym sposobem wygłaszania tragedijnego patosu, jaki panuje na scenach polskich. To przeciąganie, sylabizowanie, nawet przechodzenie w śpiew — działa monotannie i zabija rolę słowa. Wyobrażam sobie, że można patos jednak jakoś grać, że można deklamacji pomagać efektami realistycznymi. U nas z realizmu gry



zostaje zawsze tylko przyciszenie głosu i szeptanie. Mnie się zdaje, że z zasady powinno się deklamować głośno, a subtelność i delikatność, jeżeli potrzeba, zaznaczać w inny sposób.

Wiem, że i tak mnie nikt nie posłucha, ale swoje powiem, bo ten dziadowski tragizm już mi scena Teatru im. Bogusławskiego gruntownie zbrzydziła.

Teatr Letni: *Nasza żoneczka*,  
krotochwila w 3 aktach Avery Hopwooda  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Szczepana Kamińskiego,  
premiera 31 X 1926]

[636] Ta farsa oparta jest na motywie godnym komedii: kobietka przylepeczka — tak, raczej przylepka niż kokietka — na którą każdy mężczyzna tak działa, że ona musi się zaraz do niego przymilać, głaskać mu rękę, prawić mu komplementa, a jednak w gruncie rzeczy jest uczciwa; samiczka raczej sama wciąż zagrożona niebezpieczeństwem niż siejąca niebezpieczeństwo. I jeszcze drugi motyw, który w sposób tragiczny użytkowali niegdyś Cervantes (w jednej z nowel zawartych w *Don Quijocie*), a teraz Crommelynck we *Wspaniałym rogowcu*: zazdrosny mąż, który chcąc się przekonać, jak daleko jego żoneczka, zwana przez przyjaciół domu „naszą żoneczką”, może się posunąć, namawia jednego z nich, żeby ją pod tym względem wybadał. Lecz dalsze zawikłania wywiedzione są już nie z tej charakterystyki, są to czysto farsowe, powierzchowne, lecz zabawne nieporozumienia: kolacyjka we dwoje, wpadanie coraz to innych osób, zamykanie się ich w coraz to innych pokojach, których jakoś mnóstwo jest na podorędziu, i wszystko krupi się na niezręcznym przyjacielu domu, który „naszej żoneczce” spr-

wił zawód, naraził sobie narzeczoną, a z męża zrobił sobie wroga. Zawikłania te przypadają na akt drugi, którego bohaterem był doskonały p. Hnydziński, jako ów niefortunny detektyw cnoty. W trzecim akcie nieporozumienia likwidują się trochę zbyt dokładnie; rzecz cała kończy się, jak w muzyce, powtórzeniem głównego motywu, gdy żoneczka, która dopiero co przyrzekła mężowi poprawę, zaczyna jednak znowu kokietować nowego mężczyznę, tak że zamiast śniadania we dwoje będzie śniadanie we troje.

Grano tę krotoczwilę, tłumaczoną z angielskiego, po prostu wzorowo. Nie było żadnej hecy, żadnego kokietowania i objaśniania widzów (jak to bywało nieraz tamtego roku na tej samej scenie), kto miał się gniewać, martwić, oburzać, czynił to naprawdę, i tak wyrastał na scenie czysty komizm sytuacyjny, a nie operetkowy. Pani Gorczyńska bardzo apetycznie gra rolę główną (właściwie już po raz drugi, bo przed kilku miesiącami mieliśmy w tym teatrze komedię z podobnym typkiem niewieścim). W epizodach odznaczyli się pp. Orwid i Kurnakowicz (zawsze interesujący, ale czy już nie popada w manierę? efekt z nasuwaniem okularów jest ograny). P. Lenczewski (mąż) jak zawsze wywiązuje się bardzo dobrze z ról dość niewdzięcznych, które jednak stanowią konieczne tło dla komizmu innych.

Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Kawiarenka*,  
krotochwila w 3 aktach Tristana Bernarda  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
premiera 30 X 1926]

[638] Właściciel kawiarenki dowiaduje się, że jego garson ma odziedziczyć 800 000 franków. Aby przy tym samemu „zarobić”, robi z garsonem kontrakt, angażując go na 20 lat z wysoką płacą, jednak pod warunkiem, że strona zrywająca kontrakt ma drugiej stronie zapłacić 200 000 fr. Garson, nie przeczuwając jeszcze niczego, z radością podpisuje ten kontrakt, bo sądzi, że ma pryncypała w kieszeni. W 10 minut potem dowiaduje się o spadku, chciałby porzucić swoje miejsce, ale żal mu zapłacić karę, więc woli nadal służyć w kawiarence. Teraz wytwarza się taka sytuacja, że właściciel rad by wszelkimi sposobami zmusić garsona do podziękowania mu za służbę, a garson chce zmusić pryncypała do wydalenia go.

Ta sytuacja — zakończona ożenkiem garsona z córką pryncypała — jest odskocznią dla bardzo komicznych scen i daje p. Fertnerowi w roli garsona znakomite pole do popisu. Jego gra jest czasem nie dopasowana do roli i kokietuje widza, ale jest zawsze obfita i zaprawiona żywiołowym humorem. Wszystkie rękoczynny kelnerskie wykonywa p. Fertner z zadziwiającą spraw-

nością — może to gra w filmach tak mu się przydała, otwierając mu oczy na bogactwo efektów mimiki i gestu. Mam tu na myśli szczególnie akt I, gdzie garson rozmyślnie niedbałym obsługiwaniem gości chce skłonić pryncypała do wyrzucenia go. W tej scenie, jak również w akcie II, gdzie budzi się w nim również automatyzm kelnerski, pokazał p. Fertner najwyższą klasę gry aktorskiej. Dzielnie sekundowali mu pp. Walter, Grabowski i inni.

Teatr Mały: *Najpiękniejsze oczy w świecie*,  
sztuka w 3 aktach Jana Sarmenta,  
przekład Zuzanny Rabskiej  
[reżyseria Aleksandra Węgielki,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 13 XI 1926]

[640] Akt I. Na plaży morskiej. Dwaj młodzi przyjaciele poeci kochają się w pięknej Lucynce. Jeden z nich, Napoleon, zawadiacki geniusz, choć taki wesoły, musi ustąpić — Lucynka woli nieśmiałego Artura. Kto wie, może dlatego, że ten bogatszy? Nie, oto Artur ubiegł Napoleona, powiedział jej piękne słowa zasłyszane od przyjaciela: Chciałbym tylko patrzeć na ciebie, nie żebyś ty mnie widziała! Tymi słowami oraz urągającym całemu światu zapalem, również zapożyczonym od przyjaciela, Artur zdobywa serce Lucyny.

Ale w akcie II, po 5 latach, Lucyna, żona Artura i matka jego dziecka — nie ma już tych najpiękniejszych oczu, które podziwiali obaj poeci, oślepla. Mąż, który tymczasem stał się sławnym dramaturgiem, zaniedbuje ją. Ale zjawia się przypadkiem Napoleon — bankrut życiowy, krupier, kelner, szantażysta, nicpoń, człowiek, który zmarnował cały swój talent, lecz w gruncie rzeczy — tak każe nam wierzyć autor — większy poeta niż tamten. On jeszcze widzi, że Lucyna ma najpiękniejsze oczy, w akcie III dla niej i dla jej synka przy pomocy obrazów świetlnych i włas-

nych improwizacji na temat tych obrazów wyczarowuje świat poezji. Kocha ją wciąż, lecz skutek stąd jest tylko taki, że Artur za powrotem do domu odczuwa zażdrość. Lucyna jest z tego powodu wniebowzięta, rzuca się na szyję mężowi, a biedny Napo znowu wychodzi z kwitkiem — jako miłośnik, ale z zadowoleniem wewnętrznym jako porządny człowiek.

Streszczenie nie daje właściwego pojęcia o banalnościach i nietaktach, od których roi się w tej sztuce. Największym nietaktem jest naiwna wiara autora, że Artur, człowiek o tak słabym talencie, mógł się stać sławnym, a genialny Napo mógł się zmarnować. Nie, tak po prostu te rzeczy się nie mają. Może było przeciwnie, może Napo miał tylko błyskotliwe towarzyskie pozory geniuszu, a Artur był naturą głębszą? [641] Również nieprawdopodobieństwem jest, żeby Artur mógł tak daleko zajechać — na samych plagiatach. Naiwny autor snadź uległ tu wpływowi znanej bajki o cieniu, który udawał swego właściciela, a w końcu nawet tego swego dawnego pana uczynił służącym (wersja Chamissa w *Piotrze Szlemilu*, naśladowana później w wielu innych utworach, np. w *Dobrze skrojonym fraku*). Kradzione nie tuczy, zwłaszcza w literaturze. Gdzie autor widział takie stosunki literackie? Chyba nie we Francji. I jakie w ogóle ma on pojęcie o psychologii poety! Szczęście i spryt, co prawda, znaczą bardzo dużo — lecz może w karierze dyplomatycznej, politycznej, nie literackiej. Zdarza się często, temu zaprzeczyć nie można, że kogoś w literaturze honorują ponad zasługę, ale niewiele jest wypadków, żeby tzw. geniusz „zapoznany” nie został w końcu „poznany”. Może tego uznania będzie za mało, jak było w wypadku z Norwidem, ale tu nie chodzi o sukcesy towarzyskie i finansowe, lecz moralne.

Dosyć, że autor, który te sprawy bierze tak naiwnie, jak p. Sarment, moim zdaniem w ogóle nie liczy się jako autor poważny. Trzeba przynajmniej trochę przeczuwać sens słów z *Fausta*:

Wie sich Verdienst und Glück verketten,  
Das fällt dem Toren niemals ein

(Jak się zasługa splata ze szczęściem,  
tego głupiec nigdy nie zrozumie).

[642] Nie poruszałbym tej kwestii tak obszernie, gdyby nie to, że ten sam nietakt zdarza się często i w polskiej literaturze. Np. w znanej noweli Grabińskiego *Willa nad morzem* Noriski morduje poetę Prawdotę, przywłaszcza sobie jego utwory i staje się dzięki temu sławny. Niedawno, jako sędzia w konkursie „Naokoło świata” na nowelę, miałem do czynienia z podobną historią. Tytuł *Intruz*. Jest Bożewicz, reprezentant tych, co musieli wyemigrować z kraju, i Głowacz, który w kraju został i nie tylko eksploatował męczeństwo tamtych, ale nawet przywłaszczał sobie artykuły i — nowele Bożewicza i dzięki temu uzyskał mir w społeczeństwie. Mógłbym tu przytoczyć jeszcze komedię pewnego autora krakowskiego, według której również plagiat ma powodzenie, ale spoczywa ona jeszcze w rękopisie. Nawet w *Przepióreczce* Żeromskiego upatruję nietakt psychologiczny — nie ten sam, lecz z tego samego zakresu — mianowicie: wszyscy tak łatwo wierzą Przełęckiemu, że on się zmienił i że już nic nie ma wspólnego ze swym dziełem. Zdawałoby się przez chwilę, że Przełęcki, udając nagle lekkoducha, chce wystawić na próbę i kolegów, i miłość kobiety: czy ona w to uwierzy? Ale autorowi to nawet na myśl nie przyszło, bierze on wszystko całkiem po prostu.



Wystarczy tyle o tym p. Sarmencie. Jest tam jeszcze sporo innych nietaktów, ale nie mam miejsca na ich wykazywanie. W sumie: tę sentymentalną sztukę mogłoby wielu autorów polskich napisać na kolanie, po co ją importować z Francji.

Najważniejszą rolę, Napoleona, grał p. Daczyński z wielkim przekonaniem i uczuciem, ale stosował mylne środki ekspresji. Gra jego jest zanadto nerwowa, mimika twarzy aż męcząca (wciąż przymrużanie oczu i skrzywianie nosa), a przy tym: dlaczego rzeczy smutne musi się zawsze mówić smutno i szeptem?

Ten szept — najłatwiejszy środek aktorski — jest w ogóle plagą naszych teatrów. Pod tym względem mam swoje „*ceterum censeo*”, którego nie przestanę powtarzać.

Gdy słucham takiej gry, ożywionej najlepszą wolą, lecz opartej na środkach nieskomplikowanych, zadaję sobie pytanie: dlaczego ani Reduta Osterwy, ani dawny Teatr im. Bogusławskiego Schillera nie wytworzyły nowej ideologii aktorskiej, która by promieniowała także na inne teatry?

Ale ta wściekła dzisiejsza reżyseria zabija nie tylko dramaturgię, lecz także sztukę aktorską.

Teatr Narodowy: *W miłosnym labiryncie*,  
komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego  
[reżyseria Kazimierza Kamińskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 17 XI 1926]

[644] Po bardzo dobrym przedstawieniu *Króla Edypa* Teatr Narodowy osiąga nowy sukces wystawieniem *Miłosnego labiryntu* Wroczyńskiego, znanego autora głosnych przed paru laty *Dziejów salonu*. Jest to zaś sukces o tyle wyjątkowy jak na dzisiejsze czasy i przez to miły dla literatów, że nie przyczyniła się do niego ani reżyseria, ani aktorzy, lecz zasługa przypada głównie autorowi. P. Wroczyński, niegdyś poeta liryczny, później, podobnie jak Perzyński, przeszedł do komedii. Ale pracował także dla muzy kabaretowej, dzięki temu ma na zawołanie lekkość i humorystykę, ale obcowanie z kabaretem nauczyło go też aż zanadto liczyć się z gustami zwykłej publiczności.

Śladem tego jest charakterystyczny zwrot użyty w III akcie jego wczorajszej komedii. Jest to komedia salonowa, konwersacyjna, z tego gatunku, który uprawia np. także Grubiński, chociaż Grubiński jeszcze bardziej stara się rzucić w oczy swoją kulturę dialogu i pokazać, że za młodu uczył się szermierki. Otóż pod lekką, iskrzącą się powłoką formy salonowej Wroczyński chciał ukryć coś głębszego, zawikłanie psycho-

logiczne między czworgiem ludzi, błędzącymi w labiryncie miłosnym. Po dwóch aktach lekkości następuje wreszcie konieczność odsłonięcia tej głębi, lecz tu pokazuje się, że autor jakby się jej wstydził. Oto jedna z osób wygłasza dłuższy wywód, tłumaczący jej motyw działania, a na to odpowiada partner: To bardzo piękne, ale trąci literaturą. W tych słowach autor zapewne chciał uprzedzić zarzuty krytyki — zawodowej i prywatnej. Nie zarzucajcie mi, że to literatura, bo ja wiem sam o tym.

Autor stchórzył. „Literatura — papier”: oto jest terror, straszak najnowszej epoki literackiej (zresztą i starszej). A jednak... a jednak... nie bójmy się słowa. Wszystkie czyny ludzkie, wszystkie szczęścia i nieszczęścia, dzieje wielkie i małe docierają jednak ostatecznie do tej fazy, w której ujawnia się ich wpływ na ducha. Tym człowiek różni się od zwierzęcia, że zdaje sobie sprawę z życia. Jeżeli człowiek zdobywa Bastylę, to idzie mu przecież nie o sam kamień jako taki, lecz o symbol i narzędzie, a celem jest osiągnięcie pewnego stanu duchowego, zwanego wolnością. Czyn nie sam przez się jest ważny, lecz przez cel, który zamierza osiągnąć. W mowie ludzkiej, a więc i w literaturze, skupia się i rozgrywa miliardy możliwości, z których w życiu urzeczywistnia się tylko pewien procent. Że potem tzw. „literatura — papier” (a więc także np. protokoły kongresów) wzajemnie oddziałują na życie, to jest dalsza sprawa, to jest naturalny obieg krwi. Ważne jest to, że istnieje serce, istnieje alembik, przez który treść życia przechodzi, filtruje się niejako, legitymuje, składa osady w małych znaczkach — akumulatorach wielkich energii — i to jest „literatura” pod różnymi postaciami.

Skróconym obrazem tego procesu jest dramat. Ludzie żyją, czynią, kochają się, kłócą, zabijają — ale

przychodzi najwyższa instancja: co to wszystko znaczy? Skąd się to wzięło i do czego dąży? W dramacie życie, wpędzone niejako w wąską szyję, zdaje sobie niejako sprawę z samego siebie. Analizuje się? Rozprawia? Ależ tak, a cóż robił chór grecki, któryście widzieli w *Edypie*? W sztuce nowoczesnej człowiek wypowiada się nowocześnie. Może używać nawet nomenklatury naukowej, mówić o ekonomii, psychologii, etyce lub freudyzmie.

Tak zwana pogardliwie „literatura” jest potrzebna, ale literatura dobra.

Zaletą komedii Wroczyńskiego jest, że jego ludzie wyrażają się inteligentnie. „Inteligentnie” — oto nowy szkopuł. Nie mam tu na myśli wyrażen górnołotnych [646] ani zaczerpniętych z *savoir-vivre*'u czy z książek, lecz przede wszystkim ową wolę do wyjaśnienia sobie życia, wolę do inteligencji, a taka wola może się skryształizować także w sztukach ludowych. Miło jest obcować wśród ludzi obdarzonych taką wolą i na tym polega główna przyjemność płynąca ze słuchania sztuki Wroczyńskiego. Wiedzą oni, że już nie można swoich konfliktów pojmować i rozwiązywać à la Bałucki — i mówią o tym wręcz; przenikają wzajemnie swoje gry, nawet poświęcenie im nie imponuje. Mogłyby się już między nimi układać jakieś wyższe formy życia.

Ale ta inteligencja potrzebuje dla siebie tła: jeżeli jej zadaniem jest kielznać, to musi się w pełni pokazać jakiś żywioł dotychczas nie okielznany. Pod tym względem sztuka Wroczyńskiego ma duże braki. Konflikty tego czworokątu są blade i filisterskie. Zenon, sławny muzyk, starszawy już, rad by odzyskać na nowo swą żonę Izę, z którą się był rozwiódł; lecz ona durzy się w jego bratanku, dyplomacie Jerzym. Aby to niebezpieczeństwo zażegnać, Zenon wmawia w Jerzego, że

powinien się zakochać w córce Izy z jej drugiego małżeństwa, Wandzie. Jerzy rzeczywiście zapala się do Wandy, ale Wanda — jak się teraz pokazuje — kocha się w Zenonie, i trudno jej tę miłość nierozsądną wyperswadować. Ostatecznie rzecz kończy się tym, że Iza — najpierw niby z poświęcenia, a potem z prawdziwego uczucia — oświadcza, że wróci do Zenona, i wtedy dopiero Wanda, chcąc nie chcąc, musi przystać na Jerzego. Wanda w III akcie była mimo woli świadkiem dwóch rodzajów miłości: jednej, Jerzego, która mówi: Kocham cię, więc bądź moim; i drugiej, Izy, która mówi: Kocham cię, więc bądź szczęśliwy; jednej egoistycznej i drugiej poświęcającej się, i widzi, że jej przeznaczeniem będzie ten drugi gatunek.

Aby określić, czym to wszystko zatraça, użyję [647] przesadnego wyrażenia: jest to za pocziwe. W tych miłościach nie widać prawdziwego pożądania, ryzyka. Dlaczego ten kocha tę, a tamta tego — to nie jest pokazane przekonująco. Może aktorzy tego nie wygrali. Autor nie o wiele tylko prześcignął podobną komedię Zapolskiej *Ich czworo*. Nie jest to Bałucki stary, ale już jakiś nowy Bałucki. Ten narodzony w kabarecie, bojący się publiczność znudzić, stara się być gładkim i miłym jak conférencier kabaretowy. Jego humor jest trwożliwy, i dlatego mało sięga w życie, niewiele ma w sobie z tryumfu.

Ale jak powiadam, gatunek tej komedii jest wysoki i reprezentowany godnie. Także rzemiosło jest dobre; pod względem teatralnym znakomity jest akt II (scena przy rozstawionych stołach na werandzie).

Graty znakomitości: Kamiński, Leszczyński, Pancewiczowa, Gromnicka. P. Leszczyński wprowadził werwę i humor, ale postawił rolę mylnie; Jerzy nie ma być głuptasem; to, że daje sobie tak łatwo wmówić miłość do Wandy, świadczy raczej o jego żywej fantazji

i bujnym temperamentem niż o naiwności. Chyba że autor dał złe informacje. P. Gromnicka nie zdołała autorowi pomóc w przekonaniu nas, że Wanda kocha naprawdę tego podstarzałego mistrza (łezka w głosie nie wystarczy). Całkiem nie zadowolili (mnie) pp. Pancewiczowa i Kamiński. Im to musi autor przypisać, że znaczna część jego dialogu przepadała na scenie, nie słyszana przez publiczność. P. Kamiński podobno był chory, ale p. Pancewiczowa jest przecież atletką, a jednak mówi tak cicho, od niechcenia. Cały początek I aktu przepadł; Zenon i Iza schowali się gdzieś w tył i tam sobie coś mówili, słuchacze w pierwszych rzędach krzeseł zapierali oddech, aby coś posłyszeć. Tak sobie bagatelizować publiczność i sztuki nie można. Żadna najlepsza gra nie zwalnia aktora od obowiązku podania przede wszystkim tekstu. Do diabła z reżyserią, która o to nie dba. To samo zresztą wytykałem już i innym teatrom. Zdaje mi się, że jeszcze za mało, że trzeba będzie zacząć „besztać”, wołać, że to jest okradanie publiczności. PT Kolegów Recenzentów i Związek Autorów Dramatycznych proszę o poparcie. Jak autor może pisać sztukę, jeżeli od samego początku już w swej technice dialogu musi brać w rachubę, ile tekstu aktorzy mu zaprzepaszczą. Autorzy boją się o tym mówić z aktorami, tym bardziej musi ich wyręczyć krytyk.

Teatr Letni: *Tajemnica powodzenia*,  
komedia w 3 aktach Jamesa Montgomery'ego,  
przekład Andrzeja Marka  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Szczepana Kamińskiego,  
premiera 24 XI 1926]

Jesteśmy w Nowym Jorku, gdzie — według tej komedii — kelner potrafi mieć 50 000 dolarów oszczędności. Atmosfera zachłannego i lekkomyślnego biznesu. Rozmawiają wciąż o akcjach, czekach, kopalniach. Zadają sobie takie pytania: Co byś pan zrobił, gdybyś miał dochody Rotszylda? Na to odpowiedź: Ale co by robił Rotszyld, gdyby miał tyle co ja? Aby zrozumieć dowcip tej odpowiedzi, trzeba wiedzieć, że daje ją Steff Baird, właściciel kopalni złota, bliski bankructwa, bo ma tylko 25 centów w kieszeni, a nikt nie chce mu skredytować. Złoto będzie, będzie na pewno, tylko jeszcze trochę poforsować — ale tu już sąsiad czyha na ten teren złotodajny: pożyczył Bairdowi pieniądze, termin spłaty się zbliża. Ale zbliża się już i człowiek opatrnościowy: fałszerz pieniędzy, Ewes. Wręcza Bairdowi gruby zwitek genialnie podrobionych banknotów dolarowych, nie tai mu ich pochodzenia, ale — powiada — nie potrzebuje pan tego wydawać, wystarczy pokazywać, a pieniądze przyciągną pieniądze. Wygłasza aforyzm: Trzeba pieniądze mieć, aby — mieć pieniądze. [649]

I rzeczywiście, skoro się tylko rozeszła wieść, że w rękę Steffa były jakieś pieniądze — choć on sam „udaje” dziada, natychmiast zbiegają się do niego przyjaciele, krewni, kelnerzy itd., aby kupować akcje jego kopalni. Steff, jako biznesista uczciwy, nie chce przyjmować zamówień, zaprzecza temu, żeby miał jakieś pieniądze, ale nikt mu nie wierzy, i nawet wtedy gdy agenci policji aresztują jego i jego opiekuna Ewesa, wszyscy są pewni, że to tylko kawał tego skąpca Bairda, który wszystkie akcje chciałby dla siebie zachować.

Tu już właściwie kończy się główny temat sztuki. Pozostaje jeszcze napięcie: czy jednak te pieniądze, które fałszerz dał Bairdowi jako fałszywe, nie okażą się w końcu prawdziwymi? Ale nie, są istotnie fałszywe, [650] nawet najznakomitsi znawcy wśród detektywów nie mogą ich rozpoznać, policja jest wykpią, fałszerz tryumfuje — ale zadowala się połową zysku w kopalni Steffa, która już tymczasem wydała złoto, ów zaś inkluz paczkę tajemniczych banknotów wrzuca do pieca.

Sztuka bardzo żywa, energicznie napisana, dla wielu widzów może być nawet pouczająca. Można ją nawet rozważać jako symboliczną: tak oto kapitał, w gruncie rzeczy zawsze ciemnego pochodzenia lub też będący nieraz legendą, skupia dokoła siebie życie — życie interesu. Kto czytał np. *Filozofię pieniądza* Simmla lub który z lepszych podręczników ekonomii, wie bardzo dobrze, ile w tej dziedzinie życia jest paradoksów. Angielski pisarz, ten sam, którego *Jeden dzień bez kłamstwa* grany był niedawno w Teatrze Małym, zaczerpnął znowu z tej nie dosyć dotychczas eksploatowanej kopalni motywów komediowych. Jego sztuka jest aktualną doraźnie — takich ludzi, co się na gwałt dobijali o akcje, było u nas wielu w czasach „rozkwitu gospodarczego”. Ale żeby p. Montgomery



ten swój motyw subtelnie wyzyskał, tego nie powiem: ci wszyscy akcjonariusze są zanadto łatwowierni, kawał Ewesa udaje się zbyt łatwo, hipnoza pieniądza wypada zbyt prostolinijnie — i ostatecznie ten sam motyw wciąż się powtarza zamiast kojarzyć się z całą familią pokrewnych motywów z tej ciekawej dziedziny.

I jeszcze jedna rzecz z trochę innej beczki: tę komedię trzeba zobaczyć, ale, broń Boże, nie należy jej autora uważać np. za satyryka sfer, wśród których ta akcja o akcjach się dzieje. Jest to dość już — choć nie wszystkim — znany objaw w literaturze, że pod maską satyry ukrywa się raczej przychylność, optymizm względem tych, którzy niby to padają ofiarą satyry. Ani Krasieński w *Nie-Boskiej*, ani Weysenhoff w *Podfilipskim* nie zrobili istotnej krzywdy klasie przez siebie zsatyryzowanej. P. Montgomery w poprzedniej komedii cieszył się kłamstwem, ponieważ ono niby to rodzi życie; tak samo i w tej powiada: i cóż to szkodzi, że pieniądze są fałszywe — byle były „twórcze”! byle powstawały kopalnie, byle się ludzie bogacili. [651]

P. Boy-Żeleński w recenzji swojej z tej komedii stwierdza, że widzowie brali wczoraj stronę sprytnego fałszerza przeciw policji, ale tym się nie gorszy, ponieważ tu chodzi nie o Ewesa jako fałszerza, lecz jako o — rycerza. Słusznie, i ja się tym nie gorszę. Ale zauważyć należy inny objaw: że coraz więcej zaczyna być utworów sztuki, które apoteozują złodzieja (u nas Nowakowski — aż dwie, Ameisen, Iwaszkiewicz) i kłamstwo. Kłamstwo — pięknie się zamiast tego mówi: legenda. Niby że pozór jest ważniejszy od rzeczywistości. Taką sztuką był u nas *Żeglarz* Szaniawskiego, dawniej *Skarb* Staffa. W ogóle prawda jest dosyć w pogardzie, uważa się ją za wymysł belfrów. Czy się kiedy jeszcze — u nas i gdzie indziej — narodzą ludzie, którzy odkryją na nowo zakopaną poezję prawdy?

Z tym jest tak samo jak z pacyfizmem. Pacyfizm starego autoramentu, czysto humanitarny, znudził się gruntownie. Ludzkość przeżywa w tej chwili okres heglowskiej antytezy. Dlatego poeci zapalają się do kłamstwa, do wojny (futoryści, Marinetti). Z tym trudno walczyć, ale należy przynajmniej skonstatować.

Grano sztukę przewybornie. P. Zelwerowicz jako fałszerz wyglądał jak minister skarbu, a zachowywał się i przemawiał jak nowoczesny apostoł. Innych wielu artystów i artystek okazało swoją użyteczność. Sceny zbiorowego runu na akcje Steffa wypadły bujnie i z temperamentem — może cokolwiek za hałaśliwie.

Teatr Narodowy: *Król Edyp*,

tragedia Sofoklesa.

Reżyseria A. Zelwerowicza,

dekoracja W. Drabika,

muzyka L. Marczewskiego

[przekład Kazimierza Morawskiego,

premiera 29 X 1926]

Dzisiaj Teatr Narodowy powtarza dla publiczności [653] robotniczej *Króla Edypa*. Tragedia ta ma przeszło dwa tysiące lat, jednak do dziś się nie zestarzała. Będziecie na nią patrzyli zrazu jak na film sensacyjny, a kto wie, czy nie byłaby zakazana przez policję, gdyby nie była tak stara, gdyby jej nie studiowano w szkołach i w uniwersytetach. Syn zabił ojca i ożenił się z matką — i spłodził z nią dzieci — lecz uczynił to bez wiedzy, że to są jego rodzice, a gdy się w końcu dowiedział, wyłupił sobie oczy.

Ale na scenie samej samych tych zająć strasznych i drastycznych nie widzicie, o nich się opowiada; na scenie macie człowieka trawionego straszną gorączką dowiedzenia się prawdy o sobie, choćby najokropniejszej. O, jakież to wspaniałe człowiek! Walczy z bogami, wywija się od ich klątwy już od zarania życia. Skoro tylko dowiedział się o wyroczni, że będzie zabójcą ojca i mężem własnej matki, ucieka z Koryntu, z domu tych, których uważał za swoich rodziców. Uciekł, zdaje mu się, że już oszukał bogów, nikt i nic go nie ściga.

Na drodze spotyka jakiś pojazd, w nim ludzie; popada z nimi w konflikt, a że jest pełen temperamentu, w gniewie zabija jednego z nich. Nie wie nic, że to Lajos, król Teb, jego ojciec.

Przychodzi do Teb — a tu przed miastem leży rozwalony straszny sfinks, potwór o głowie ludzkiej, a lwim korpusie, i zadaje zagadki: kto ich nie rozwiąże, tego pożre. I Edyp, mądrał nad mądrale, rozwiązuje zagadkę, sfinks rzuca się w przepaść i ginie, a ocalone miasto z wdzięczności obiera Edypa królem. Edyp żeni się z owdowiałą królową, żyje i panuje szczęśliwie.

[654] Dopiero po kilkunastu latach przychodzi tzw. kara. Na miasto spada zaraza i od tego zaczyna się tragedia. Arcykapłan Tejrezjasz powiada, że to dopust bogów, ponieważ pewna zbrodnia nie została pomszczona. Daje ogródkami do poznania, że to ktoś bardzo wysoko stojący dopuścił się tej zbrodni, ale nie chce wskazać go palcem. Edyp czuje, że to o nim mówi Tejrezjasz — wpada w gniew, ale od tej chwili odważnie, z zaciekłością detektywiczną dąży do wyświeślenia sprawy. On nie zląkł się niegdyś sfinksa, on musi rozwiązać i tę zagadkę, za wszelką cenę. Śledztwo skupia poszlaki przeciw niemu, jeszcze moment ostatniego napięcia, jeszcze mu się zdaje, że jest ocalony, że wszystko było pomyłką — gdy nań spada ostatni, a tym razem już druzgocący dowód.

Może kto z was widział kiedy sensacyjny dramat francuski, w którym sędzia, dochodząc pewnego zabójstwa, powoli z różnych poszlak dochodzi do przekonania, że to on sam popełnił ów mord w chwili ataku epileptycznego. Czymś podobnym byłaby ta stara sztuka grecka, gdyby nie to, że idzie w niej nie tyle o splot dziwnych wypadków, ile o tę tragiczną ciekawość ludzką, która nie lęka się bogów i walczy z wszelkimi sfinksami.

Co prawda w szkołach przekręcono sens tej tragedii. Uczyniono najmańdrzejszym to, co w niej jest przesądem, strachem religijnym. Najwyższym bogiem dla Greków było fatum, mściwe, nieubłagane, konieczność, od której wykręcić się nie można. Co komu przeznaczone, to się stać musi. Ale wartość tragedii Sofoklesa polega właśnie na tym, że już w owych czasach byli ludzie, którzy buntowali się przeciw przeznaczeniu. Niech ono robi swoje, człowiek będzie robił też swoje.

I dziś panują innego rodzaju przesady o fatum, o konieczności. Nowoczesne fatum to jest fatum ekonomiczne. Niejeden ksiądz z kazalnicy powie wam: Muszą być zawsze bogaci i ubodzy, bo tak już Bóg świat urządził. Doda jeszcze: Muszą być źli i dobrzy, [655] jak są blondyni i bruneci; porządku świata nie da się odmienić.

Z powodu wystawienia *Edypa* tak pisał krytyk Siedlecki w „Kurierze Warszawskim”:

„...ani chwilę nie buntujemy się i nie zachodzimy w spór z dziełem. Jakość duszy, przed Bogiem ścieląca się na nice, jakość duszy pokorę umiejąca uczynić swym przywilejem — wlewa się w nas ożywym strumieniem, podnosi nas wzwyż i uszlachetnia. Uszlachetnia, gdy inne utwory — tylko brudzą”. (To była aluzja do *Dziejów grzechu*).

Więc pokora to nasz jedyny przywilej! Niech nas pokora uszlachetnia! Błogosławieni cisi, albowiem oni miłosierdzia dostąpią! — A kto na tej pokorze zyskuje?

Nie, pokory nie głosi dzieło Sofoklesa. Bo chociaż w owych czasach było tak jak i dziś bardzo dużo ludzi, którzy z nabożeństwem i cmokaniem wymawiali słowo „konieczność”, to jednak byli już wówczas z pewnością także tacy, którzy nie wahali się powiedzieć: Czy aby

nie głupi ten Edyp! Cóż on temu winien, że mimo woli zabił ojca i z matką się ożenił! Nie on winien, lecz bóg, który mu płatał psikusy! Po cóż się zabijać!

Tak, Edyp nie jest winien — ale to, że na końcu sztuki szaleje on przeciw samemu sobie, pochodzi nie z poczucia winy, nie ze skruchy, lecz ze zgrozy i wstrętu przed jakością popełnionych czynów, przed ohydą kazirodzkiego związku i gdy widzi swe ręce niby znowu świeżo splamione krwią ojca. To są uczucia czysto ludzkie i szlachetne.

Sztukę Sofoklesa Teatr Narodowy wystawił wsporniale, bez snobizmu szkolarskiego, podkreślając właśnie ową tragedię czysto ludzką. Odważono się na to, żeby nacisk położyć nie na chórach, na ich banalnej filozofii, na ich starczym biadaniu nad losem człowieka i brzydkim dopustem bogów — lecz na tym wszystkim, co rozgrywa się na stopniach wejściowych do wspaniałego pałacu królewskiego. Edypa gra Węgrzyn — pełen temperamentu i królewskiego majestatu, czarujący pięknym i wyraźnym głosem.

Teatr Odrodzony na Pradze: *Motke złodziej*  
(*Motke ganew*),  
sztuka w 4 aktach Szaloma Asza,  
inscenizował i reżyserował Andrzej Marek  
[premiera 25 XI 1926]

Jest to dość słaba przeróbka bardzo mocnej powieści [657] Szaloma Asza, autora granej niedawno i omówionej tutaj sztuki *Bóg zemsty*. Temat również zaczerpnięty z ghetta żydowskiego. Motke, taki syn ghetta, łapserdak, już za młodu złodziej, a jednak w gruncie rzeczy charakter dobry i uczuciowy, brnie w błocie życia po uszy. Aby zdobyć paszport — rzecz dzieje się w Polsce pod byłym zaborem rosyjskim — zabija człowieka, który się nad nim znęcał; kto wie, jak wielką rolę odgrywało wówczas posiadanie paszportu, gdyż człowiek bez paszportu był zerem, skazanym na wszelki wyzysk i niewolę, ten może potrafi znaleźć w sobie trochę wyrozumiałości dla tej zbrodni. Później Motke jest właścicielem kilku dziewcząt ulicznych, ale rad by już poprawić się gruntownie i rozpocząć nowe życie. Zakochał się w porządnej dziewczynie żydowskiej, jest jej narzeczonym, zmienił proceder, jest uczciwym handlarzem ryb — na pozór wszystko idzie ku lepszemu. Lecz w chwili gdy już oddycha szczęściem, gdy ma obchodzić zaręczyny swoje, w nadmiarze uczucia niepotrzebnie odsłania swą przeszłość — przyszli teściowie wydają go w ręce policji.

Ten ostatni zwrot losu jest prawdziwie dramatyczny — reszta to epizody drastyczne, w gatunku, który o wiele lepiej niż Asz reprezentowała u nas Zapolska.

Zespół Teatru Odrodzonego potrafił uczynić tę sztukę zajmującą. Grano ją z dużym rozmachem. Odznaczyli się szczególnie p. Daszewski jako Motke, p. Tatariewiczówna jako jego kochanka lekkomyślna Mery, dalej pp.: Mieczynska, Bogusińska, Staniewski i inni.



Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera:  
*Mecenas Bolbec i jego mąż*,  
komedia w 3 aktach Verneuila i Berra,  
przekład Adama Zagórskiego  
[reżyseria Jana Pawłowskiego,  
dekoracje Elżbiety Mucharskiej,  
premiera 7 XII 1926]

Nie ma jeszcze takiego nadmiaru emancypacji kobiecej [659] w Polsce, żeby ją potrzeba było wyśmiewać. Mimo to publiczność dosyć żywiłowo oklaskuje teraz na Nowym Świecie wszystkie ustępy komedii Verneuila zwrócone przeciw kobietom adwokatkom i lekarkom. Tak to człowiek lubi korzystać z każdej sposobności, aby dać upust swojej złośliwości, małoduszności i konserwatyzmowi. Na tych brzydkich uczuciach gra zręczny komediopisarz francuski. Gra — bo chyba nie ma w nim już ani krzty tej głębokiej zawiści względem emancypacji, jaką żywi jeszcze znaczna część naszej publiczności, i to część przeważnie kobieca.

Przed jakimś 30 laty grano u nas *Emancypantkę* Bałuckiego. Występuje tam stara panna sawantka (uczona). Na pytanie, co mają robić istoty nie mogące pójść za mąż, rezoner sztuki wskazuje na służącą przyszywającą paniczowi guzik do spodni i powiada: „Oto to!” Był to jeden z najbardziej oklaskiwanych „szlagierów” tej komedii Bałuckiego. Emancypacja była wówczas nie faktem, dopiero upiorem. Komicznie poważni publicyści, jak również księża z ambony

ostrzegali, że emancypacja zdezorganizuje rodzinę, zniszczy ognisko domowe, moralność itd. Nic z tego się nie sprawdziło. Strachy na Lachy. Sufrażystki poszły za mąż i podczas wojny budziły ducha wojennego.

Jedynie istotną kwestią w tak zw. emancypacji kobiecej jest zależność ekonomiczna kobiety od mężczyzny. Do tego sedna rzeczy nie docierały sufrażystki, panny i panie z bogatych domów.

[660] Verneuil w swojej komedii kreśli seksualne skutki tego dosyć rzadkiego wypadku, że mężatka, będąc z zawodu adwokatką czy lekarką, nie ma czasu dla męża. Zarabia 500 franków od wizyty — mąż ma wprawdzie 7000 franków miesięcznej renty, ale żona już przyswoiła sobie różne ambicje zawodowe, klienci się do niej cisną, w sądach odnosi zwycięstwa oratorskie nad kolegami, nad prokuratorami, słowem, wdepnęła w zawód. Dlatego mąż się nudzi, nie ma z kim chodzić po wystawach i do kabaretów — i bierze sobie kochankę.

W uczciwym piśmie robotniczym musi się takiemu „nieszczęściu” wśród próżniaków zapracowanych i nie zapracowanych przeciwstawić wypadek inny, o wiele częstszy, gdy robotnica czy wyrobnica pracuje cały dzień za domem i również zaniedbuje męża i dzieci lub co gorsza, gdy prostytutka „pracuje” na swojego rentiera, to jest alfonsa. Takie stosunki również mają swoje skutki seksualne, towarzyskie, rodzinne itp. — wcale niewesołe.

Lecz nie psujmy sobie humoru.

Otóż mąż wziął sobie kochankę. Ale adwokatka pozostała w gruncie rzeczy kobietą — tj. nie tylko ciałem, lecz i duchem — zaczyna być zazdrosną i aby dogodzić mężowi, zrywa ze swoim zawodem i zostaje taką stu-percentową kobietą, o jakiej marzy jej stęskniony mąż.

Tym się kończy akt II i tą lezką sentymentalną już by skończył Bałucki. Cóż może być jeszcze w akcie III?

Tu spryciarz francuski pokazuje, co umie i o ile jednak oddaliliśmy się od czasów Bałuckiego. Verneuil w osobliwy sposób wyobraża sobie stuprocentową kobietę: to jest taką, która się stroi, używa szczególnych perfum i kocha się na prawo i na lewo. A więc pani Bolbec — tłumacz p. Zagórski, uwzględniając nasze zwyczaje, nazwał ją dowcipnie „mecenasek Bolbec”, tak że już w samym tytule jest perwersja — otóż mecenas Bolbec tak się jednak rozkobiecił, że już mało jej nawet męża, tuż tuż uległaby westchnieniom swego poetycznego sekretarza... Lecz mąż mecenasa ma się na baczości: spostrzegłszy, co się święci, trochę odkobieca tę zanedo rozkobieconą kobietkę, sprytnie zaprzęga ją na nowo do pracy, do podjęcia zaniechanych procesów, napędza niebezpiecznego sekretarza — i teraz sam będzie jej [661] sekretarzem; przyszedł do przekonania, że powinien też pracować i brać udział w zawodowym życiu żony, i nie wstydzi się wcale zostać jej podwładnym. (Może nawet kiedyś weźmie górę w interesie?) Taka decyzja przynosi mu zaszczyt. Zrobił zresztą tylko to, co robi wielu mężów różnych śpiewaczek, gwiazd filmowych itd. — gdy zostają ich impresariami.

Komedia Verneuila zawiera wiele zuchwałego dowcipu. I tak np. lekarka, badając pana Bolbec, chce widzieć jego mocz, na co on oburzony odpowiada: Dobrze, dobrze — jak przyjdziemy do państwa na herbatkę. Albo: mecenas Bolbec, udzielając klientce porady w sprawie rozwodowej, pyta ją: „Macie państwo dzieci? Nie?” A więc ta szlachetna Francuzka chciała mieć dzieci, a on, barbarzyńca, odmawiał jej macierzyństwa! „Gdzież tam — odpowiada klientka — myśmy oboje bardzo... uważali”.

Są dwie znakomite role w tej komedii — obojga Bolbeców. P. Grabowski ma w głosie zawsze przesadę akcentu — ale dzięki temu poanty dowcipów wychodzą

z jego ust wyraźnie i sugestywnie. Co do pani Ćwiklińskiej, to mam to nieszczęście, że podoba się ona wszystkim, tylko nie mnie. Rażą mnie jej szorstki głos i akcent — zwany lwowskim, ale widocznie i w Warszawie używany; polega on na przeciąganiu samogłosek. Gorzej jest z tym, że p. Ćwiklińska nie opanowuje swych dobrych ról intelektualnie, zwłaszcza nie rozumie ról dwoistych. Wypełnia ona swoje role rutyną, swobodą, ale ich nie gra. Część adwokacka roli mecenasa Bolbeca wyszła dosyć dobrze: energiczny głos artystki, jej męskie wzięcie się, bardzo się do tego nadają — aczkolwiek widoczne jest, że pani Ćwiklińska chyba nigdy nie słyszała przemawiających w sądzie adwokatów. Druga część roli — rozkobiecenie, miękkość, nie wyszła dość przekonywająco. Ale pozostała jeszcze rzecz trzecia: ustosunkowanie obu części do siebie. Rola mecenasa Bolbeca opiera się na pewnego rodzaju energetyce: ten młody babsztyl pełen jest bujnego temperamentu, który wyładowuje się raz w nadmiarze działalności zawodowej, a potem w kochliwości. Pan Bolbec jest niejako mądrym inżynierem, który tę energię żywotną swojej małżonki kieruje raz w jedno łóżysko (w tym przypadku — łoże), raz w inne. Otóż ten nadmiar musi być pokazany. Gdy adwokatka wypowiada takie aforyzmy, jak np.: „Człowiek uwolniony przez sąd to więcej niż człowiek uczciwy!” — to nie jest to tylko dowcip zawodowy wpleciony w tę komedię, ale także wybuch temperamentu, który galopuje. Tyleż w niej później kochliwości, ile przedtem było szału adwokackiego. Pani Ćwiklińska nie miała nawet przeczucia takiego zadania. Ale wątpię, czy którakolwiek inna z naszych aktorek sama zdobyłaby się na takie przeczucie.

Klaka zorganizowana doskonale — co chwałę całym na serio. Dzięki niej publiczność rozbawiła się i rozpałała jak potrzeba.

Teatr Polski: *Car Paweł I*,  
sztuka w 3 aktach (9 obrazach)  
Dymitra Mereżkowskiego  
[reżyseria i inscenizacja Karola Borowskiego,  
dekoracje Karola Frycza,  
premiera 10 XII 1926]

Dość często grywany na scenach polskich *Car Paweł I* [663] jest sztuką efektowną. Wysokie stawki: głowa cara, los wielkiego państwa; wystawne i ciekawe zbiorowe sceny: bal u dworu, ćwiczenia w koszarach; ciekawa intryga w pierwszej połowie sztuki: według recepty Temistoklesa i... Scribego wódz spisku, hr. Pahlen, zmusza spiskowców do czynu przez to, że sam spisek wyjawia; wreszcie sama postać Pawła I, ponurego wariata na tronie, dająca aktorom szerokie pole do opisu. A wszystko to jest ponadto zagwarantowane jako prawda historyczna.

Za ideę sztuki uważają niektórzy to, że cały spisek przeciw carowi daremnie chciałby się drapować w pozory rewolucji francuskiej, w gruncie rzeczy pozostaje ordynarną pałacową intrygą według dawnych wzorów rosyjskich. Najcharakterystyczniejszą pod tym względem jest scena narady spiskowców, wśród których tylko garstka przejęta jest ideałami rewolucji, pragnie konstytucji i parlamentu, ale druga część wprost wrogo występuje przeciw tamtym hasłom. Symbolicznie skupia się ten kontrast w momencie, gdy spiskowcy, za-

cząwszy śpiewać *Marsylianę*, przechodzą raptem w kozaka. To znaczy, że nie można przeskakiwać poszczególnych faz rozwoju dziejowego. Ale ta idea służy tylko za okrasę uboczną, nie jest przeprowadzona w sposób taki, który by się coraz więcej stopniował i na końcu wybuchał niewątpliwą, druzgocącą prawdą. Za analogię może tu zresztą posłużyć *Juliusz Cezar* Szekspira: republikanin Brutus zabija Cezara, ale cezaryzm żyje dalej i zwycięża Brutusa.

Pozostaje osobista tragedia cara Pawła: człowiek, który nie dorósł do swojej wielkiej roli, człowiek, który się sam boi i którego się wszyscy boją. W paru scenach, jak: Paweł na balu, Paweł i hr. Pahlen — ta tragedia zarysowuje się bardzo silnie, ale również nie jest [664] celowo przeprowadzona. Za analogię może tu posłużyć znowuż *Kaligula* Rostworowskiego, gdzie owa myśl cichej walki między tyranem a jego otoczeniem jest rzeczywiście myślą naczelną.

W ogóle ostatnie obrazy są w porównaniu z pierwszymi dziwnie blade: niejako załatwiają rozpoczęte sprawy powierzchownie, formalistycznie, kinowo; nawet car ginie tak dosyć sobie bez ceremonii, chociaż u Schillera (*Wallenstein*) jest dosyć scen, w których mordowi towarzyszą odpowiednie dialogi dramatyczne. Oczywiście u Mereżkowskiego wygląda to zgodniej z prawdą życiową, ale zupełnie nieinteresująco; jest to likwidacja, nie zakończenie.

Cara Pawła grał p. Junosza-Stępowski. Rolę tę grali niegdyś Solski, Węgrzyn, Adwentowicz — niestety, żadnego z nich nie widziałem i nie mam materiału do porównania. Ci, co tamtych widzieli, zarzucali, że Stępowski nie uwydatnił w naturze tego cara-wariata po prostu fizjologicznego wariata, zwierzę ścigane i ścigające — zwierzę dosłownie, nie w przenośni. To jest prawda, ale zdaje mi się, że w tekście roli nie ma

dość danych do takiego jej interpretowania. Zresztą wariactwo właściwie wyklucza tragedię. P. Stępowski grał Pawła I jako człowieka nieszczęśliwego, mającego nawet momenty wielkości, człowieka, z którym można nawet sympatyzować. Może uczynił go zanadto mądrym, uświadomionym, przeczuwającym. Przyznać trzeba, że granie Pawła I jako czystego wariata byłoby może teatralnie efektowniejsze — zwłaszcza np. dla publiczności amerykańskiej — ale powierzchowne. Kontrast tu jest ten sam między teatrem jako dramatem a teatrem jako widowiskiem zbliżającym się już do kina.

Ciekawym jednak, czy p. Stępowski zdaje sobie sprawę ze środków ekspresji, którymi się posługuje w tej roli, i tak samo, czy inni aktorzy zdają sobie z takich rzeczy sprawę? Przepraszam, że wtrącam się tu już nie do samej tylko literatury. Ale zdaje mi się, że każdego, kto widział p. Stępowskiego w rolach Otella i Henryka IV, uderzyło podobieństwo tych środków. A więc np. oparcie roli na obfitym podkładzie śmiechu, który wypełnia często luki między zdaniami; dalej pewne nadmierne, nieraz jakby ostrożne i podchwytliwe przeciąganie zdań, które właśnie czyni owego cara — może niepotrzebnie — mądrą. Rozumiem, że każdy aktor ma pewną sumę własnych środków ograniczoną, nie może sobie zmienić głosu, figury, ale przecież nieraz tyle się mówi o szerokiej skali środków u niektórych artystów. Co do mnie, przyznam się, że chociaż gra p. Stępowskiego mi się podobała, lecz nie znalazłem w niej nic odmiennego od ról tamtych.

Reżyseria scen zbiorowych na ogół dobra, ale w obrazie VI (spiskowców) było za dużo nie skoordynowanego zgiełku. P. Schiller w Teatrze im. Bogusławskiego przyzwyczaił nas do takich wyrafinowań pod tym względem, że od scen zbiorowych w teatrze, jeżeli nie mają być martwe i puste, wymagamy więcej niż od życia.

Teatr Narodowy: *Uśmiech losu*,  
komedia w 4 aktach Włodzimierza Perzyńskiego  
[reżyseria Teofila Trzczińskiego,  
dekoracje Wincentego Drabika,  
premiera 17 XII 1926]

[666] Los zdeklasowanego inteligenta, którego nędza demoralizuje, był jednym z punktów wyjścia tej komedii. Inteligent powojenny miał jeszcze jeden głębszy powód do przebywania takich głębszych wstrząśnień moralnych: widział przed sobą powodzenie różnych durniów i łotrów w o wiele większej mierze niż zazwyczaj; zdawał sobie sprawę z niezasłużoności tego powodzenia, starał się odgadnąć jego przyczyny — i teraz musiał z tych rozmyślań wyciągnąć jakieś konsekwencje.

1) Albo widział tę przyczynę w systemie społeczno-ekonomicznym, który sprzyja nagłym tryumfom paskarzy, spekulantów i aferzystów, i wówczas stawał się bodaj sympatykiem socjalizmu.

2) Albo widział tę przyczynę w szczególnej jakości tych osobników wzbogaconych i powiedział sobie: takim być i mnie potrzeba.

Tu były trzy możliwości:

a) Paskarz miał powodzenie, ponieważ jest głupim, głupota gwarantuje szczęście, mądrość je niszczy. To jest wyjaśnienie nie bardzo na serio, używane jednak



często w dowcipach. W ten sposób sprawę postawił Winawer w *Księdze Hioba*: inteligent, uczony, postanawia wypruć z siebie wszelką inteligencję.

b) Albo przypisuje się powodzenie powojennych dorobkiewiczów wyłącznie ich łajdactwu i chamstwu — *Dzieje salonu Wroczyńskiego*.

c) Albo powiada się: nie głupota ani nie brak skrupułów są sekretami tego powodzenia, lecz jakaś niezależna od tych właściwości tężyzna, energia, przedsiębiorczość. Tej zaś brak inteligentom, jako ludziom nie stojącym bezpośrednio w samym życiu, lecz obsługującym jeden z filtrów, które przerabiają życie na produkt duchowy, ze swojej strony znów wracający do życia (nauka, wszelka biurowość, sztuka).

W praktyce bardzo często wyciągano konsekwencje [667] z diagnozy pod 2). Inteligent mówił sobie: trzeba sobie w życiu torować drogę łokciami, być bezczelnym i bezwzględny — siła, siła, siła! — życie, życie, życie! W Niemczech entuzjasmowano się słowami Goethego: „Trzeba być młotem albo kowadłem”, i oczywiście każdy wołał być młotem. Inteligent grał na giełdzie, przyczepiał się do przedsięwzięć, kupował i sprzedawał skórę, a jeżeli szanował swoją konduktę moralną, to albo na to, aby ją dobrze sprzedać, albo dlatego, że czyhał na sposobność zrobienia grubego i dobrze opłacającego się świństwa. Sam znalazłem — przed wojną — literata, z którym bym się był obawiał pójść na spacer do lasku, żeby mi nie zrabował zegarka.

Ale ponieważ inteligent miał różne nałogi inteligentkie: musiał sobie to wyłożyć, przerobić rozumowo, rzetelnie i systematycznie, według wzorów szkolnych — przeto jego postanowienia wcielane w praktykę wyglądały dość niezgrabnie, nawet śmiesznie. Doktryner świństwa nie był świnia żywiołową. Uczył się świństwa i ćwiczył się w nim, lecz nie miał go w in-

stynkie. Budował wspaniałe gmachy argumentacji dla nowoczesnych wielkich i małych konkwistadorów, lecz sam nie umiał ich naśladować. Maluczko, a przyszedłby do przekonania, że świnia prawdziwa nie jest świnia w teorii i tym się właśnie odznacza, że sobie swojego świństwa nie uświadamia, lecz uważa się za porządnego i normalnego człowieka. (Z tego dopiero względu stanowisko pod 2a miałyby pewną rację).

[668] Ale swoją drogą było także wielu inteligentów, którym takie przemienienie się przyszło bardzo łatwo. Albowiem do zawodów inteligenckich przed wojną — zwłaszcza w Polsce — szli ludzie, którzy się gdzie indziej ulokować nie mogli lub którzy, z braku sposobności, nie poznawali się na swoich właściwych zdolnościach. W tych to ludziach teraz ujawniła się ich właściwa czynna natura. Jeden zostaje kupcem, drugi politykiem, tamten dyrektorem banku, inny generałem. I bardzo dobrze się stało, bo np. w literaturze tylko brużdżą ludzie, którzy raczej by powinni np. uprawiać uczciwy pasek.

Takie są konsekwencje praktyczne, ale konsekwencje teoretyczne są jeszcze dalsze. Po diagnozie przychodzi kolej na wnioski o strukturze świata w ogóle i o moralności.

Inteligent jest tą jedyną duszą, w której rozgrywa się nowoczesny dramat moralny, wszczęty przez inne czynniki i przez innych ludzi. Kategoryczny imperatyw Kanta, opiewany jeszcze — choć nie zrozumiany — przez Żeromskiego, ustąpił miejsca różnym innym imperatywom, mniej lub więcej określonym. (Z tych ostatnich np. Ostwalda: „Nie marnuj energii”). Nie tu miejsce wyluszczać szczegółowo te sprawy, ale ze względów literackich trzeba wskazać na jeden moment, kryjący w sobie zarodek najwyższych napięć dramatycznych: Całe moje życie dotychczasowe

było pomyłką; jeżeli chcę być w zgodzie ze światem, muszę się stać innym; jak dawniej w szkole zwykłej, tak teraz w szkole życia chcę być sumiennym uczniem; wstydę się swych błędów i teraz się poprawię. Kochaj bliźniego swego jak siebie samego — a jakżeż to ja kocham siebie samego? Źle i niedołąźnie. W imię nowej uczciwości niech będzie przeklęta ta mazgajowata uczciwość według dawnej recepty! Z rzetelności będę nierzetelnym, precz z śmiesznością — skoro życie jest walką, będę jako te zwierzęta, które żeru szukają wśród zwierząt!

Taki byłby mniej więcej monolog inteligenta — ustawionego na jakimś punkcie idealnego przedłużenia owej linii, która jest pęknięciem starego zakonu moralnego. Zawsze się dziwiłem, że nie znachodził się [669] dramaturg, który by ten problemat wyzyskał — kontentowano się uchwyceniem życia powojennego tylko od strony anegdotycznej. Można było napisać np. dramat pt. *Sędzia sprawiedliwym*, w którym najzacniejszy człowiek, sędzia, właśnie po takiej rewizji zasad życia, aby zadośćuczynić najgłębszym wymaganiom sprawiedliwości, zaczął w ten sposób gubić siebie. — Literatura świata zna zresztą jeden gigantyczny utwór z tej dziedziny: *Raskolnikowa* Dostojewskiego.

Jest zasługą Perzyńskiego, że pierwszy nadpoczął problem powojennej etyki w tej głębszej warstwie. Ale tylko nadpoczął, zadrasnął, i to właściwie tylko w I akcie. Inteligentem jest Siewski, doktor filozofii, dziś prawie już żebrak — znakomicie grany w tym akcie przez p. Jaracza. Zdemoralizowany nędzą, uważa się już za potencjalnego łajdaka — kradłby, ale nie umie, żebrałby, ale ma jeszcze w sobie resztki poczucia osobistej godności, które jednak w sobie nie tylko tępi, lecz i potępia. Można się spodziewać, że ten człowiek, który w Szwajcarii napisał rozprawę doktorską

„o ewolucji pojęć etycznych”, teraz jak najwyższy eksperymentator sam zaszczepi sobie bakcyła łajdactwa i będzie się przyglądał, co się z nim wtedy stanie.

A sposobność po temu trafia się właśnie. Zbliża się dość dawny jego kolega, kiedyś w szkołach tępy, lecz dziś zbogacony, równie przedsiębiorczy, jak bezwzględny, Kozłowski. Ten, poznawszy stan Siewskiego — proponuje mu interes, krzywoprzysięstwo. Kozłowski ma żonę, z którą by się rad rozwieść, aby się ożenić z inną kobietą, która z wyrafinowaniem gra na jego zmysłowości. Siewski ma mu w tym dopomóc; niech przysięgnie w sądzie, że przed ślubem między Kozłowskim a jego żoną stanęła umowa, że gdy poznają, że się nie dobrali, to się dobrowolnie rozwiodą.

[670] Siewski się zgadza i za to otrzymuje od Kozłowskiego poparcie materialne. Ten układ łotrowski rozgrywa się w scenie bardzo silnej i pod względem teatralnym, i dramatycznym. Na końcu mały subtelny rys: Kozłowski zafundował Siewskiemu jadło w kawiarence, w której się spotkali, lecz z chwilą gdy wręczył Siewskiemu okrągłą sumę pieniędzy, nie płaci zań kelnerowi, niech sobie Siewski sam zapłaci. A więc w dodatku jeszcze: brudny skąpiec. Natomiast Siewski, wychodząc z restauracji, zostawia w rękach kelnera cały zegarek, który przed spotkaniem z Kozłowskim usiłował u kelnera zastawić — hojność i lekkomyślność.

Sceny, w których ludzie się wzajemnie podchodzą, przechytrzają, opanowują, pozyskują w miłości, w interesie czy w przyjaźni, w ogóle te sceny, kiedy niejako niewidzialnie mieszają się z sobą dwie ektoplazmy, są z natury rzeczy dramatyczne. Przypomnę z dramatu *Kobieta, która zabiła scenę*, w której milioner rozmawia z apaszem i wynajmuje go do rozkochania swej żony; chociaż obydwaj siedzą obok siebie spokojnie, jednak napięcie jest tak silne, że nigdy nie było na

widowni takiej ciszy, takiego zatrzymania kaszłów, jak wtedy. Podobny nastrój panował na widowni wczoraj podczas owej rozmowy dawnych kolegów — zainteresowanie w najlepszym gatunku, zdumienie, wdzięczność dla autora i wewnętrzne pragnienie, aby mu się dalej tak dobrze udało, oklaski, wywoływania.

W konfrontacji z rzeczywistością powierzchowną taki zawiązek co prawda podlega zarzutom. Trochę to nieprawdopodobne, żeby stwierdzenie takiej dawnej umowy między narzeczonymi mogło wystarczyć do rozwodu; następnie — Kozłowski są zwykle zbyt ostrożni proponować takie interesy, boją się szantażu, — chyba że czuł, że właśnie filozofowi może zaufać. Ale w dramatach nie tak bardzo chodzi o prawdę powierzchowną.

[671]

Ale zaledwie się coś zaczęło, już wszystko minęło. W II akcie zastajemy Siewskiego już na powrót w przedgłodowej równowadze moralnej. Złożył wprawdzie fałszywe zeznanie u adwokata, ale wkręcił się też do żony Kozłowskiego Ireny, stał się pomału jej opiekunem i teraz szuka tylko sposobności, aby swoje zeznanie odwołać. Gryzie go sumienie. W rozmowie z wujaszkiem Ireny powiada, że skoro tylko się dobrze odżywił, już siebie dawnego nie rozumie. Czyli że jego wyrzuty sumienia płyną z pełnego żołądka. Czyli że jak powiada przysłowie: głód jest złym doradcą. Brawo, więc nakarmcie wszystkich, a nie będzie zła na świecie. Perzyński staje się pisarzem socjalistycznym!?

Tylko że od razu diabli wzięli cały problemat etyczny. Ten doktor filozofii jest zupełnie marnym filozofem — zresztą w każdym akcie coraz kto inny poucza go o filozofii.

Tym pouczającym jest w II akcie wujaszek, który pragnie, aby Irena się rozwiodła, bo wtedy mógłby ją sam poślubić. Namawia tedy Siewskiego, aby jednak

krzywoprzysięgł — tym razem w interesie samej Ireny, która wprawdzie na razie protestuje przeciw rozwodowi, bo nie chce męża dać innej kobiecie, lecz później z pewnością byłaby wdzięczna za uwolnienie się od tego łoża. To jest zwrot komediowy zręczny, ale już z innej beczki. Akt I zostaje niejako powtórzony, występuje nowy kusiciel, który namawia Siewskiego do popełnienia tego samego grzechu — ale tym razem z dobrych pobudek. Jest to — sławne w dziejach dramatu — przesunięcie się motywów. Siewski przyrzeka, że tak zrobi, choć odgaduje także motywy wujaszka.

[672] Pod względem teatralnym nie jest to już tak wyraziście zrobione. Zaznaczyć przy tym trzeba, że autor właściwie po staropolsku kpi z wszelkich problemów etycznych. Rysuje bowiem wujaszka jako sofistę, który na skrupuły Siewskiego powiada: „To nie jest przestępstwo, to problemat etyczny”.

W akcie III już nie znajdujemy prawie nic z poprzednich zamierzeń. Coś się tam autorowi przedtem płatało, ale teraz poprzestaje na historyjce. Jesteśmy na balu: poznajemy nową figurę, bramkarza, kochanka panny, z którą by się chciał żenić Kozłowski; bramkarz, dowiedziawszy się, że jego panna kokietuje z kim innym, rzuca się na Kozłowskiego — biją się — a wtedy Siewski strzela z boku do Kozłowskiego i rani go.

Według starej zasady sekretem zręczności autora dramatycznego jest robienie niespodzianek — ale po cichu przygotowanych. Otóż albo p. Jaracz tu grał niedobrze, albo autor za słabo to uwydatnił, że Siewski dyszy teraz chęcią zemsty na swym kusicielu z I aktu. Znowu by się filozof omylił. Powinien by mieć pretensje tylko do siebie, bo przecież — mimo przymusowego położenia — sam wybrał. Lecz może nagle wpadło mu na myśl, że najlepiej jest rozwiązać całą sprawę przez zamordowanie Kozłowskiego?

Za to p. Siedlecki w „Kurierze Warszawskim” zyskuje tu główny atut dla swojej — i, zdaje się, autentycznej — interpretacji *Uśmiechu losu* — mianowicie, że to jest dramat sumienia. Sumienie w Siewskim wybucha, bo to jest rasowy inteligent. Jak gdyby inteligent miał specjalny monopol na sumienie. A co do samego sumienia, to nie będę cytował, co mówi o nim taki „immoralista” jak Nietzsche, lecz co mówi filozof głoszący jak nikt przed nim ani nikt po nim zasadę miłości bliźniego, Schopenhauer: „Niejeden by się dziwił, gdyby zobaczył, z czego się właściwie składa owo sumienie, które mu się wydaje wspaniałością: w 1/5 z obawy przed ludźmi, w 1/5 z deisidemonii (zabobonnej obawy przed demonami), w 1/5 z przesadą, w 1/5 z pychy i w 1/5 z przyzwyczajenia”. [673] Gwarancję moralności zaś upatruje Schopenhauer w czym innym.

W akcie IV mamy już tylko zaokrąglenie fabuły: Siewski wyszedł z więzienia, dostał dobrą posadę, Irena mu się sama oświadczyła (nagroda cnoty) i teraz postanawia wyzwolić ją ze szponów Kozłowskiego, który już nie chce się z nią rozwodzić, bo woli ją dręczyć. Jedynym śladem poprzednich — rzekomych — wstrząśnień etycznych Siewskiego jest jego opowiadanie, że dopiero kiedy go zamknięto w więzieniu, wrócił do społeczeństwa. Ma to znaczyć: gdy odpokutował — lecz autor zaraz przeskakuje w dowcip, kokietuje publiczność i każe Siewskiemu tak chwalić więzienie: „Gdyby mi tam nie dano jeść, zaraz zainteresowałiby się mną Francuzi, Anglicy, dopiero wtedy stałbym się ciekawy”. Milutka aluzja polityczna, część publiczności kwituje ją oklaskami — no, nareszcie się im dostało, tym naszym wścibskim kontrolerom!

Takie samo przymilanie się publiczności jest w scenie, w której autor każe Irenie — nadobnej pannie Majdrowiczówniej — dwa razy się rozbierać: dla pikanterii Irenę zasłania krawcowa.

Tak też zapewne było i z owym epizodem z aktu I. To, że inteligent postanawia być nieuczciwym, zostało po prostu zaobserwowane jako częsty rys realistyczny — ale faktycznie nie stało się dla autora istotnym problemem. Natrafił na diament, lecz potraktował go jak zwykle świecidelko.

Znajomość problematologii — że tym mianem określe nową a niezbędną dla literatów dyscyplinę — nie kwitnie u nas w Polsce. Okazują to nie tylko sztuki, lecz i recenzje. Jeden powiada, że Perzyński chciał opisać [674] skutki nędzy; drugi, że chciał nakreślić typ powojennego inteligenta, ale wszystko to nie są wcale szczytne zadania. Nawet ów Siewski wzięty jako typ, nie jako człowiek, w którym przecięły się pewne linie wytwarzając zagadkę, a więc wzięty jako typ, jest kreacją zakreśloną plastycznie, lecz według utartych wyobrażeń. To, co jeden z recenzentów mówi, że Perzyński chce dawać podszewkę czynów ludzkich, tyczy się np. wujaszka; ale nawet w *Lekkomyślnej siostrze* nie ma osobliwej finezji psychologicznej, tylko tanie karykatury na temat, że ludzie ciągną za własnym interesem i wtedy przystrajają się w ładne motywy. „Materialistyczne pojmowanie dziejów” przerobione na komedię nie powinno dawać ludzi i szachrajów tak przezroczyстых, że dziecko może się na nich poznać. Lecz w każdym razie Perzyński jedyny spośród naszych dramaturgów posiada wrażliwość i zainteresowanie na tym punkcie i umie swoim wyczuciom nadawać kształty realne.

Paru recenzentów zastanawia się zbytnio nad brakami „technicznymi” u Perzyńskiego, wywołanymi rzekomo długą pauzą w pisaniu komedii. W ogóle posypały



się uwagi — budowlane. Wszyscy stają się raptem znawcami rzemiosła i dają autorowi życzliwe rady. Moim zdaniem, wszystkie braki tak zw. techniczne wynikają stąd, że autor za mało przejął się rzeczą samą.

P. Jaracz, który doskonale grał w I akcie typ, mniej dopisywał potem jako indywidualność, jako amant zaś był trochę niewiarygodnym — domeną jego są ludzie zaszczuci. Ciekawie naszkicowaną, lecz nie wykonaną przez autora rolę miał p. Myszkiewicz jako Kozłowski: kombinacja paskarza z drapieżnikiem. Wypadła ona zupełnie dobrze, tak samo jak inne role, nie nastrożające specjalnych zadań.

Publiczność bawiła się dobrze, oklaskując dowcipy tak zw. aktualne. Trzeba jednak zaznaczyć, że oprócz tych dowcipów dla publiczności jest też sporo innych, subtelniejszych, wynikających wprost z sytuacji indywidualnej. To nie są dowcipy ornamentacyjne, kalamburowe à la kabaret, lecz dowcipy najprzedniejszego gatunku, bo odkrywcze.

Jakaś pani wychodząc powiedziała: „To jest trochę niezrozumiałe”.

Teatr Mały: *Najdroższa moja Peg!*  
komedia w 3 aktach H. Mannersa  
[reżyseria Karola Borowskiego,  
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,  
premiera 23 XII 1926]

[676] Widocznie są w ojczyźnie dolara sfery, które lubują się w tym, co u nas od dawna już nazywa się, słusznie czy niesłusznie, poziomem Bałuckiego. Komedyjka familijna, pocziwa. Typ znany u nas od wielu lat — takiej panienki, co to potrafi powiedzieć: psiakrew! — dzikuski, dziecka natury, gardzącej formami towarzyskimi, ale przez to czy mimo to ogromnie sympatycznej; przy tym — jak się to później pokazuje — lepszej od innych. U nas nazywał się ten typ „kozaczkiem”. W Ameryce przeszedł już nawet do filmu; grywa takie kozaczki z ogromnym powodzeniem a małym talentem Mary Pickford.

W tej słabej sztuce jedynym nowym rysem jest, że kozacek, to znaczy panna Peg, ma ojca socjalistę, jest więc sama sympatyczką socjalizmu, co ujawnia w ten sposób, że wskakuje na kanapę i wygłasza kilka bardzo banalnych frazesów do ludu, to znaczy do paru bogatych jegomościów. Drugą oznaką tych sympatii jest, że panna Peg obchodzi się ze służbą jak hrabia kandydujący na posła z powszechnego głosowania: chodzi czasem z lokajami popod rękę. Ale to wszystko nie

przeszkadza jej odziedziczyć milionowy majątek i pójść za mąż za bogacza — o innych skutkach jej socjalizmu nie słyhać. Jest tam też „problem społeczny” w sam raz dla filistrów amerykańskich: Peg, dziewczyna „źle wychowana”, wchodzi w dom konserwatywnej i zobłudniałej arystokracji angielskiej i wnosi tam tzw. świeży powiew. Rzeczywiście, przyznać trzeba, że są jeszcze sfery, dla których taka komedia może mieć jeszcze wartość pedagogiczną — ale takich utworów na temat drobnych przesunięć społecznych jest i u nas tuzinami.

Rolę główną grała pani Jarkowska z Łodzi, z temperamentem i rutyną. Ale nie wiem, czy tylko na karb roli należy złożyć tę nadmierną i brzydką gestykulację rękami, garbienie się, wykręcanie ciałem. O takim [677] artyście, który nie panuje nad ciałem, który nie może ani jednego słowa powiedzieć bez wymachiwania rękami, właściwie nie ma co pisać. Od czego są szkoły aktorskie? Przecież jednym z głównych ich zadań powinno być uświadomienie aktora, że jego ciało jest jego narzędziem, że jemu nie wolno — na scenie — mieć indywidualnych gestów, ruchów, spadków głosu. Kto się uczy na aktora, powinien badać siebie dokładnie, pytać drugich o swoje narowy, notować sobie te spostrzeżenia i starać się wypruć z siebie wszelkie odruchy brzydkie, nieskoordynowane czy niecelowe. Ciało musi ujeździć jak konia. Dziś robią to artyści filmowi — artyści teatralni nie powinni zostać w tyle, lecz wyprzedzić tamtych. Czy jednak zdają sobie już sprawę aktorzy teatralni, że powinni wysnuć dla siebie pewne konsekwencje z tego, co się dzieje w dziedzinie filmu? Ale oni powiadają, że nie wolno krępować ich „indywidualności”. Jeżeli macha rękami — tak samo w każdej roli — to jest to „indywidualność”. Lenistwo i bezmyślność maskują się tym frazesem.

„Kozaczka” grała niedawno w tym samym teatrze, w innej sztuce, p. Malicka (bez gestów rozmachowych) i zdaje mi się, przedtem, też w innej sztuce, p. Modzelewska (to była pewna odmiana: kobiecy „Lausbub”). Czy nie za dużo tych kozaczków?

Ale publiczności sztuka widocznie się podobała. Bo w sam raz dla zwykłego zrozumienia. I po cóż ci, pisarzu, myśleć o jakichś wysokich, nowych problemach, formach, kiedy właśnie taka banalność podoba się, i to szczerze, prawdziwie, bez wysiłku!

Teatr Letni: *Albatros*,  
komedia w 3 aktach  
Mieczysława Fijałkowskiego  
[reżyseria Emila Chaberskiego,  
dekoracje Szczepana Kamińskiego,  
premiera 29 XII 1926]

Jeżeli wolno się domyślać, to pierwotna koncepcja [679] tej sztuki była nieco inna niż ta, która wypadła na końcu. Tematem p. Fijałkowskiego był może nasamprzód konflikt społeczno-ekonomiczny: szlachcic Lipowiecki, właściciel dóbr, który, nadgryzany już przez parcelację, a zrujnowany przez waloryzację (!), musi w końcu sprzedać swoje rodzinne Lipowo i traktuje o sprzedaż ze zubożonym włościaninem Zakrzosem, który niegdyś kradł mu drzewo z lasu. Autor jest sam ziemianinem, więc muszę mu wierzyć na słowo: w każdym razie wypadek to bardzo rzadki, żeby obszarnik przez waloryzację stracił, a nie zyskał; wiemy przecież, że, owszem, dzięki tej waloryzacji obszarnicy popłacili gładko i szybko stare długi hipoteczne, a prócz tego połknęli sporo subwencji, a parcelacja nie grozi tak bardzo na serio — strachy na Lachy. Więc chyba zmarnował pan dziedzic swoją fortunę hulatyką lub złą gospodarką — ale o tym się nie mówi, wszystko zwała się na parcelację, na sejm, na ducha czasu, który — według słów p. dziedzica — jest chamem.

Ale niechże i tak będzie autorowi, niechże to będzie wypadek typowy — choć o wiele bardziej typowym był on wówczas, kiedy Bliziński skoncypował sławną — i może po raz pierwszy w naszej dramaturgii występującą — postać dorobkiewicza Strasza, czyhającego na kupno szlacheckiego folwarku. Więc mamy reprezentantów dwóch warstw społecznych, z których jedna drugą wypiera. Lipowiecki i Zakrzos; w paru bardzo dobrze napisanych, lecz nieco flegmatycznych scenach stają oni sobie do oczu, traktują się po sąsiedzku, ale z lepiej lub gorzej — ku końcowi coraz gorzej — tajoną wzdargą. Szczególne jest, że postać Zakrzosa udała się autorowi lepiej niż Lipowieckiego (miał do niej więcej przekonania). Pierwszego grał [680] p. Zelwerowicz, drugiego p. Frenkiel — dwa największe i najgrubsze tuzy Teatrów Miejskich. Grali oczywiście znakomicie; ale już winą autora jest, że ich wzajemny stosunek dramatyczny po akcie I nie rozwija się już dalej, ta sama scena powtarza się kilka razy i gra powoli zmienia się w wygłaszanie różnych aforyzmów i rozumowań o współczesnej Polsce.

Co z tego wyniknie? Cały konflikt jest trochę fałszywy, tak jak niejednokrotnie konflikty „Piasta” z prawicą. Jakoś tam się w końcu wszyscy pogodzają — pod zielonym sztandarem. Autor, nie mogąc ani rusz nadać temu konfliktowi siły motorycznej, wprowadził czynnik trzeci. Czy nim będzie „Wyzwolenie”, a więc reprezentant bezrolnych, lub może jaki socjalista lub komunista? Taki ktoś trzeci zdołałby istotnie przenieść konflikt — że użyję zwrotu dziennikarskiego — na inną platformę, i to w sposób logiczny, z natury rzeczy wynikający.

Lecz p. Fijałkowski znalazł tego kogoś trzeciego w — „Albatrosie”. Tak się nazywa okręt kupiecki, który właśnie zawiął do Gdańska, a którego właś-

cicielem jest Paweł Żak, sfrancuziały Polak, składający teraz wizytę swojej ziemi ojczystej (gra p. Leszczyński). On wnosi tzw. świeże tchnienie, kosmopolityczny punkt widzenia — dla niego te wszystkie konflikty są prowincją. On wymienia takie nazwy, jak Cejlon, Borneo, Celebes, Madagaskar... Cóż dziwnego, że panna Lipowiecka zakochała się w takim romantycznym (?) bohaterze, jeżeli zakochał się w nim i autor! Niech żyje wiatr od morza — on nas może uleczy!

Ale co by na to powiedział „Kurier Warszawski” i „Tygodnik Ilustrowany”, gdyby tak bardzo na serio wziąć kosmopolityczny punkt widzenia. Przecież to jest już trochę bliskie owego dialogu między Stefanem (Żeromskim) a Józefem (Conradem), który napisał Żyd [681] Antoni Słonimski (piękny poemat)! Więc autor pohamował się w swych zapalach zamorskich i wykonał pewien zamach stanu, dzięki któremu i honor zielonego sztandaru został uratowany — ba! opromieniony, i fabuła sztuki doszła do szczęśliwego końca. Ów Żak — toć przecie czwarty syn Zakrzosa, niegdyś uciekł z domu, tułał się za granicą, ale tężyzna chłopska taka w nim była, że nie zmarniał, lecz wrócił bogaczem. (Denuncjuję: stanowczo p. Fijałkowski jest pisarzem piastowskim, rywalem p. Rączkowskiego).

Z tego faktu — Żak incognito — chciał autor słusznie zrobić minę dramatyczną. Jak się zachowa ten lub owa, gdy się dowie, że Żak to Zakrzos? Mina wybucha, ale jakoś na raty. Demaskuje się panienka, nie chce już na męża takiego mieszanego marynarza. Prawdę mówiąc, nie wyrozumiałem dobrze, o co jej właściwie chodzi — czy o to, że człowiek, który przedtem pachnął solą morską i jodem, teraz pachnie „chamem”? W doborowym i pełnym przenośni języku, którym się posługują osoby tej sztuki, nazywa się to

tak, że panienkę ubodło to, iż ten człowiek bez należytego uszanowania mówi o biednych polnych gruszach w Polsce, a więc nie ma pietyzmu dla tradycji.

Żak poprawia się, i to, jak przystało na człowieka przyszłości, bardzo radykalnie: sprzedaje „Albatrosa”, a kupuje Lipowo za cenę wyższą niż ta, którą daje jego ojciec. Czy robi to z miłości? Oczywiście także i zostaje też wynagrodzony rączką wydziedziczonej panny dzie-dziczki. Amor — ale wprowadźcie nie z wielkim zielonym sztandarem, za to z zieloną chorągiewką. W marynarzu budzi się dusza rolnika. Niegdyś jako pastuch, gdy patrzył na pola, przywidywały mu się jakieś dalekie przestrzenie, a potem, gdy patrzył na morze, przypominało mu się wciąż pole zorane, fale — to skiby (szczególne odrodzenie — na drodze skojarzeń poetyckich).

Więc taki zwrot, taki koniec. Przyznać trzeba, że autor tego zwrotu dobrze nie przygotował ani wyzyskał. Może się wstydził?

Sztuka jest dosyć miła (taka sobie sielsko-gawędziarska), lecz niezbyt efektowna. Gdy w swoich sztukach poprzednich autor okazywał się lepszym teatralistą niż literatem, tu jest przeciwnie. Snadź pracuje nad sobą — to mu się chwali. Wyrabia sobie styl, cyzeluje dialog, rzeźbi dowcipy, aforyzmy, metafory, wplata uwagi polityczne, historiozoficzne (np. Zakrzos mówi: „My pierwsi jeździli do Ameryki po dolary, my mamy większe prawo do morza niż szlachcic”). Z aforyzmów: „Życie jest polowaniem na zwierzyńę, która nigdy nie staje do strzału”. „U nas kobietom własny mąż musi zastąpić kochanka”. Jest też jednak trochę zwrotów książkowych, np. „O ironio!” „W tym, co się dzieje, jest coś, co budzi we mnie bunt” — dalej różne tanie kawały kabaretowe na temat posłów i sejmu, np. zapowiada Zakrzos: „takie wybory machnę, że z psa



posła zrobić”, lub: „Mój trzeci syn, Antek, że to niby głupi, to pójdzie na posła”. Zwracam na te ustępy uwagę władz zaopatrzonych w sławny dekret prasowy — niech p. Fijałkowski pocierpi za swoje przekonania!

Jak sztukę grano? Myślę, że o tym by mógł trafnie tylko sam autor powiedzieć. (Ale oni się boją). Kto wie, czy nie zarzuciłby czego nawet Frenklowi i Zelterowiczowi? Nam wystarczyło. My, recenzenci, niedobry swojskiej premiery zwykle zwalamy na autorów, nie na aktorów. A co do reżyserii, to zdaje mi się, że w 3 akcie, gdzie jest już za dużo luźnych rozmówek, może należało jakoś to wszystko razem zmontować, ściągnąć, aby się nie rozprasało. Przypuszczam, że na dalszych przedstawieniach to się poprawi. A może są to błędy już nienaprawialne?

Publiczność przyjęła sztukę przychylnie.

## ANEKS

[Teatr Miejski we Lwowie:] *Wesele* Wyspiańskiego  
[reżyseria Ludwika Solskiego ze współudziałem  
autora,

premiera 24 V 1901, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego]

[684] Wczoraj odegrano w naszym teatrze po raz pierwszy 3-aktowy dramat Stanisława Wyspiańskiego pt. *Wesele*. Dramat ten, wystawiony w Krakowie już w marcu br. z ogromnym powodzeniem, przysporzył od razu swemu twórcy, dotąd mało znanemu, wielki rozgłos i wywołał liczny szereg entuzjastycznych komentarzy. Między innymi p. Lutosławski ogłosił Wyspiańskiego za największego poetę narodowego po Mickiewiczu, a *Wesele* postawił na tej samej wyżynie, co *Dziady*; w ten sam ton uderzyła pani Zapolska, a również cała prasa krakowska bez żadnych prawie zastrzeżeń uznała *Wesele* za arcydzieło. *Wesele*, grane kilkanaście razy w teatrze krakowskim, stało się niezmiernie popularnym szczególnie wśród ludu, a podobno nawet zaczyna nabierać i politycznego znaczenia, gdyż na wiecach ludowych niektórzy mowcy już się posługują cytatami z tego dzieła Wyspiańskiego. Doniosłość jednak, jaką ogólnie przypisywano *Weselu*, wydaje nam się bardzo przesadzoną, a nawet wprost otwarcie musimy powiedzieć, że pojąć nie możemy, jakim sposobem utwór ten zdołał w oczach niektórych

osób wyrósć do rozmiarów już nie arcydzieła, ale choćby nawet w ogóle rzeczy wartościowej, i przypuścić musimy, że działają tu inne czynniki: z jednej strony jakieś motywy lokalne krakowskie, robiące rzecz tę sympatyczną dla wszystkich tych, którzy bądź węzłami pokrewieństwa, bądź przyjaźni lub znajomości złączeni są z rodzinami Rydlów i Tetmajerów, rodzinami bardzo słusznie szanowanymi i cenionymi w Krakowie, z drugiej zaś, że jest to jakaś sugestia, podtrzymywana mistycznym nastrojem dzieła i mistycznym usposobieniem tych wszystkich, tak wśród młodzieży, jak wśród niewiast, którzy się z zapalem skupiają dookoła Lutosławskiego i innych krakowskich mistyków.

Gdybyśmy chcieli w paru wyrazach scharakteryzować sztukę Wyspiańskiego, to musielibyśmy powiedzieć, że jest to teatr marionetek. Aktorzy parami wchodzić przez jedne drzwi na scenę, mówią z sobą pięć lub dziesięć minut i drugimi drzwiami wychodzą, a w tej chwili przez inne drzwi wchodzi inna para aktorów, znowu mówi pięć lub dziesięć minut i znowu wychodzi, a wtedy wchodzi trzecia para i tak od początku aż do końca sztuki. [685]

Fabuly żadnej w sztuce nie ma, nie ma też żadnej akcji, bo usposobienia i uczucia osób działających w sztuce są od początku do końca te same, nic się więc nie rozwija wewnątrznie w duszach i w sercach ludzi występujących w *Weselu*, nic nowego się nie tworzy, osoby działające nie wstępują względem siebie w żadne nowe stosunki, węzły, które ich łączyły na początku sztuki, ani się nie rozerwały, ani się zacieśniły lepiej na jej końcu, jest wszystko zupełnie to samo, co było, gdy ostatni raz kurtyna spada, jak i to, co było, gdy pierwszy raz się podniosła. Owe pary, wychodzące na scenę i gadające po kilka i kilkanaście minut, nie są także ani swymi rozmowami, ani swymi osobami ni-

czym związane z resztą par w sztuce, tak iż można byłoby te pary poprzestawiać i kazać im w innym porządku wchodzić i wychodzić ze sceny, i tak np. parę siódmą można byłoby postawić w miejsce pary trzeciej, parę dwunastą w miejsce pary piątej i to by nic a nic rzeczy nie zmieniło. Sztuka jest podzielona na trzy akty, ale to w ten sposób, w jaki np. koncertant dzieli swój koncert na kilka ustępów, dając w przerwach odpocząć publiczności i sam schodząc z estrady, aby w pokoju tzw. artystycznym zaczerpnąć nowych sił do dalszego grania. Mogłaby jednak wcale kurtyna nie spuszczać się i te wszystkie trzy akty mogłyby być jednym ciągiem odegrane, a nie byłoby to absolutnie uwłaczającym sztuce, jedynie tylko wystawiłoby na [686] wielką próbę cierpliwość publiczności.

Połowa osób w sztuce mówi językiem polskim, pełnym jednak błędów i niegrammatyczności, druga zaś połowa mówi narzeczem mazurskim, dla wielu w niektórych zwrotach wręcz niezrozumiałym. W sztuce użyte są wyrażenia tak trywialne i tak karczemne, że Wiktor Hugo ze znanym przekleństwem marszałka Cambronne należałby do ludzi dystygowanych. Reżyseria teatru naszego wykreśliła te obrzydliwości.

W utworze, gdy się go czyta i gdy się ma dość cierpliwości i siły, aby go do końca doczytać i nie znudzić się jego monotonnością, jest w trzecim akcie ustęp, który z daleka przypomina ową przedziwnie piękną scenę z pierwszego aktu *Lohengrina*, gdy śpiew i muzyka w sposób nader misterny charakteryzuje niepokój tłumu na pierwsze w oddali pojawienie się nadjeżdżającego Lohengrina. Owóż czytając *Wesele* Wyspiańskiego, doznaje się pewnego, lubo w nieskończeniu słabszym stopniu niż w *Lohengrinie*, dreszczu oczekiwania na wieść, że od Krakowa gościńcem mają się zbliżać jakieś hufce żołnierzy. Na scenie fakt ten

wypada tak blado, że zupełnie żadnego nie robi wrażenia. Dla nas jest to dowodem, że p. Wyspiański nie posiada wcale nerwu dramatycznego i że to jest więcej talent literacki niż sceniczny, bo zawsze jest to charakterystycznym u talentów nie mających scenicznego uzdolnienia, że w czytaniu utwory ich wydają się lepszymi niż w świetle kinkietów.

Wspomnieliśmy powyżej, że sztuka nie ma fabuły i że w niej nic się nie dzieje, więc że nie ma w niej wcale tego, co się nazywa akcją sceniczną. Dodać tu musimy, że ona nie ma żadnych charakterów, że postacie, które się przewijają po scenie, są to szablon, nie wyrażające nic indywidualnego, a tylko parę teorii, np. teorię młodych parobczaków, teorię młodych panien miejskich, teorię dziennikarza, teorię poety, teorię Żyda itd. [687] Autor nie dodał ani jednego rysu własnego, ani jednej własnej obserwacji; w tym wszystkim, co mówi, czy o polityce, czy o historii naszej, czy o życiu naszym współczesnym, czy wreszcie w obrazach poetycznych, które kreśli, nie dał on absolutnie nic nowego, nic takiego, czego byśmy dotąd nie słyszeli nigdy i co byłoby niezaprzeczoną własnością autora.

Toteż wprost dla nas niezrozumiałym jest, jak mogą się ludzie zachwycać tym utworem. Wprawdzie coraz częściej spotyka się objaw takiego zdyferencjonowania się ludzi w dzisiejszym społeczeństwie, że osoby stojące na krańcach zupełnie się nawzajem nie rozumieją. Przed kilku tygodniami w Salonie Wystawy lwowskiej znajdowało się kilka obrazków Stanisławskiego i widzieliśmy ludzi, którzy z zachwytem o tych obrazkach mówili, a innych, równie inteligentnych i równie na polu sztuki wykształconych, którzy na te bazgroty patrzeć nie chcieli. To samo dzieje się z *Weselem* Wyspiańskiego. Są ludzie inteligentni, którzy powiadają, że jest to nieskończenie słaba ramota literacka,

i są ludzie również wysoko wykształceni, którzy utrzymują, że to jest arcydzieło. Niech więc każdy, kto chce sobie sąd wyrobić, pójdzie sam i przekona się o utworze. My powiedzieliśmy tylko szczerze nasze zdanie.

[688] Żeby je choć w części umotywować, powtarzamy scenę 24 z II aktu, powtarzamy zaś ją dlatego, że w kilku recenzjach o *Weselu* Wyspiańskiego czytaliśmy zdanie, że jest to najpiękniejsza scena w całym utworze i najbardziej przejmująca widza. Niechże czytelnik sam osądzi i przekona się, czy nie mamy racji mówić o banalności prowadzonych w tej sztuce rozmów i uważać je raczej za libretto do jakiejś opery aniżeli za utwór będący sam dla siebie dramatem. Proszę sobie wyobrazić, że para jakichś chłopów, która była na scenie, opuściła ją, a weszła na scenę nowa para. Składa się ona z gospodarza chaty (p. Włodzimierza Tetmajera, ubranego po chłopsku) i z Wernyhory. Cytujemy teraz dosłownie:

Wernyhora

Oto panie Włodzimierzu  
zjechałem tu gość

Gospodarz

Spocznij Wasza Mość;  
żona stroi się w alkierzu.

Wernyhora

ostań panie Włodzimierzu

Gospodarz

żona stroi się w alkierzu;  
niespodziany gość,  
właśnie była przy pacierzu,  
bo się dziecka kładło spać

W e r n y h o r a

niechajże żona w alkierzu...

Gospodarz  
 bo się dziecka kładło spać,  
 a ci nie przestają grać:  
 jak wesele, to wesele,  
 to nie będą w miejscu stać;  
 ot tu żona jest w alkierzu

Wernyhora  
 niechajże żony w alkierzu,  
 niechże tańczy Wesele.  
 Siądź-że Panie Włodzimierzu,  
 mam asaństwu nowin wiele:  
 Pomówimy o Przymierzu

Gospodarz  
 ano proszę, bardzo proszę  
 Wernyhora  
 siadaj

[689]

Gospodarz  
 Siadam, — zacny gość  
 bardzo proszę, bardzo proszę;  
 ceremonii dość  
 Wernyhora  
 ja z daleka — hen od kresów,  
 konia zgnałem.

Gospodarz  
 podły czas.  
 A do wszystkich spadłych biesów,  
 toście tu som pierwszy raz;  
 któż was zwabił w taki czas.  
 A do wszystkich spadłych biesów,  
 żeście tak niespodziewanie  
 w noc i na to weselisko  
 zechcieli tu Ichmość Panie  
 Wernyhora  
 z daleka a miałem blisko  
 i wybrałem Weselisko,  
 boście som tu jakoś wraz  
 i wybrałem Ichmość Mości  
 dom, gdzie ludzie sercem prości

Gospodarz

Wasza Mość mieliście blisko,  
serceście zobligowali, —  
myśmy sobie prości, — mali

Wernyhora

z daleka a miałem blisko,  
ledwom wymienił nazwisko  
a zaraz mi pokazali  
tacy chłopcy, rześcy, mali

Gospodarz

co to u nich serce z miską;  
przybieżali, powiadali,  
czego nie zjęzykowali!  
że pan stary, że Dziad stary,  
że Dziad z lirą, brodą siwą

[690]

Wernyhora

Ot dziadzisko z siwą brodą,  
dawnoż było w duszy młodo;  
żeście sobie prości, mali,  
toście wielkich krzywd nie znali;  
chudobę macie szczęśliwą

Gospodarz

a ot takie złote żniwo,  
złote pola, — pokoszone, —  
wszystko błoto, — zadyszczone, —  
sady ciche, — kwitną, rodzą,  
jedne z drugich same wschodzą:  
złote żniwo, serce z miską;  
nie trzeba szukać daleko,  
kiedy było jakoś blisko.  
Pokażę waćpanu żonę

Wernyhora

złote żniwo, serce złote:  
jeszcze u was w duszy młodo,  
żeście sobie prości, mali,  
toście wielkich krzywd nie znali;  
może żona ma robotę



Gospodarz

żona stroi się w alkierzu,  
chce się wydać urodziwa,  
że to gość niespodziewany,  
każe zaraz podać piwa

Wernyhora

zostaw panie Włodzimierzu,  
że to chwila osobliwa

Gospodarz

lepiej gwarzy się przy szklenie,  
że to z drogi, tyle błoto;  
lepiej gada się przy wenię

Wernyhora

kiej się nie rozchodzi o to;  
że to chwila osobliwa,  
możemy na osobności  
porozmawiać

Gospodarz

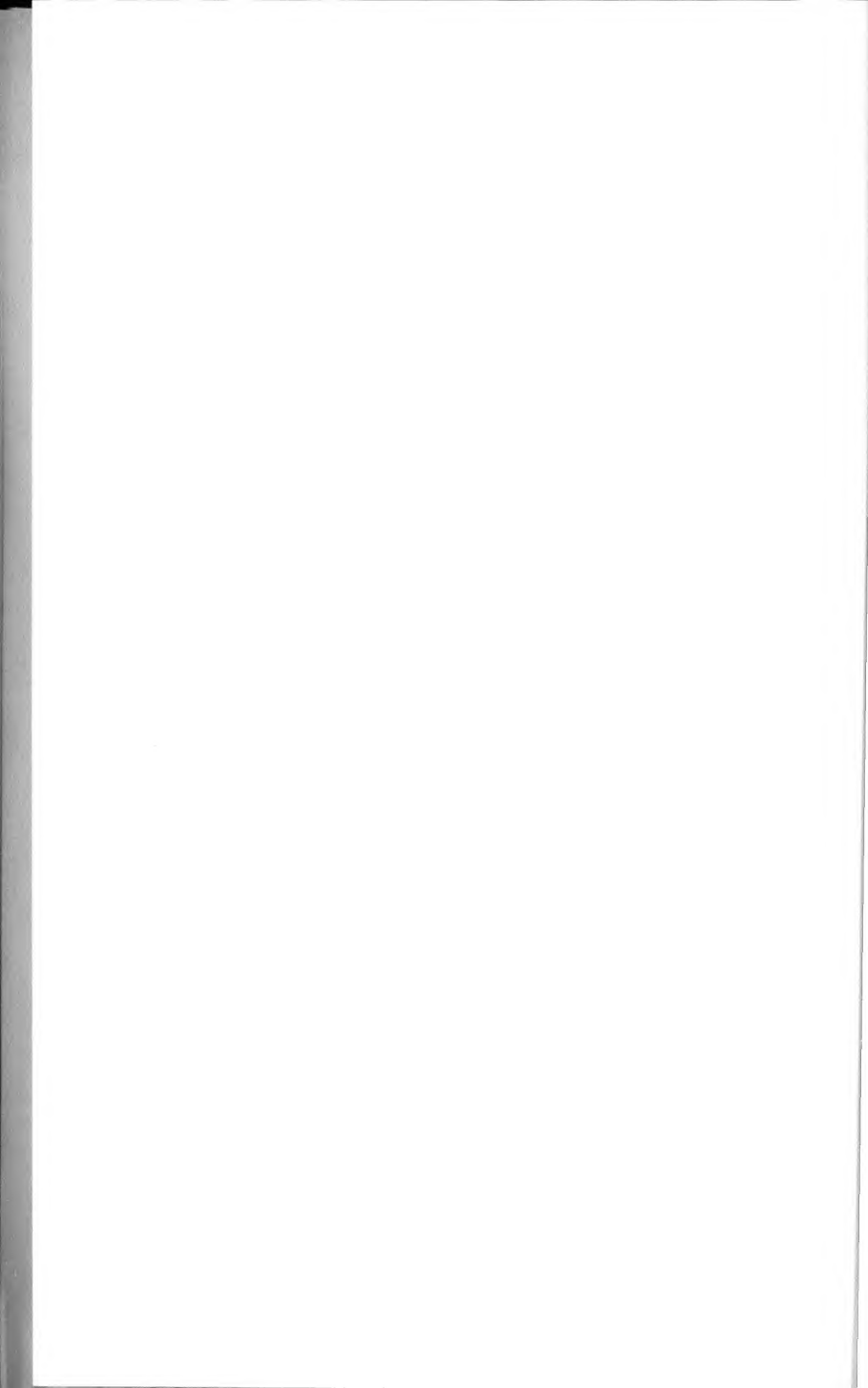
Słucham Mości;

a to chwila osobliwa.

Wolność spytać o nazwisko...

i tam dalej w tym tonie i sposobie libretta z opery.

Sztukę wystawiono bardzo starannie i pod względem reżyserii, jako też gry aktorów, nie można żadnego zarzutu sformułować, owszem, należy się im zupełne uznanie. Teatr był nabity, publiczność, zwłaszcza z górnych sfer, powitała po pierwszym akcie bardzo grzmiącymi oklaskami sztukę i wywoływała kilkakrotnie autora, któremu podano też kilka wieńców, jeden od przyjaciół z Krakowa, drugi od Czytelni Akademickiej lwowskiej, trzeci od Redakcji „Słowa Polskiego”, a wreszcie bardzo piękny bukiet od p. Gabrieli Zapolskiej. Po drugim akcie było już mniej wywoływań i oklasków, a po trzecim bardzo mało.



**Artykuły**

I

[694] Czczę i wielbię Gerharta Hauptmanna, mam dla niego słowa zachwytu na ustach — lecz jako hołd chcę o nim powiedzieć coś innego oprócz komunałów, które do niego przystają, wypowiedzieć jakąś nieokreśloną myśl osobistą, złożyć jakieś wyznanie, które trudno wydrzeć własnej duszy, coś w rodzaju żywej serdecznej ofiary.

Gerhart Hauptmann! Jest coś żelaznego w samym tym nazwisku. Hauptmann jest — ta kreska niech oznacza potwierdzenie wielu a wielu superlatywów. Lecz o! dlaczego nie wstrząsnął mną, nie porwał, dlaczego nie zajaśniał mi jak pochodnia w ciemnym labiryncie, dlaczego nie zrzucił nigdy maski genialnego dramaturga i poety i — zapytam krótko z Zaratustrą, a w pytaniu tym mieści się i nadzieja, i zawód: Ist er der Schaffende?

Nic nie powiedział o sobie, a przynajmniej nic takiego, co by odpowiadało żywiołowo wielkości jego dramatów. Ani nawet sub rosa. Mam z jego dzieł to samo wrażenie, co z dzieł Szekspira. Muza jego jest niebieskooką, jak twórcze siły natury, nie skarży się

i nie żali, lecz spokój jej ma w sobie coś osamotniającego. Czasami nie lubię tych, którzy się nie zdradzają, bo boję się, że może nie mają nic do zdradzenia.

Pośród współczesnych kroczy Hauptmann zapatrzony w jakiś ideał, wiedziony jakimś hasłem dla innych niedosłyszalnym. Naokoło niego zgiełk i gwar, ludzie kłócący się o rozmaite przedmioty, przesady i programy, nawet i o niego. — Pośród nich ma chyba takie uczucie, jak jeden bohater Apostoł-marzyciel, któremu się zdaje, że pod czaszką ma wielki brylant rozjaśniający dla niego, tylko dla niego, świat cały i jego głębie.

Pozwala się zaliczyć do obozu, przyjmuje nawet wciśnięty mu przez krytyków do ręki sztandar naturalizmu; z uśmiechem pobłażliwości wysłuchuje panegiryków i paszkwilów. Oni przed nim gestykulują, on im nie przerywa, jakby lekceważył ich żądzę zdefiniowania człowieka. Upokarza — samym milczeniem.

Czy jest rzeczywiście zapatrzony w jakąś gwiazdę przewodnią? Czy jest dość bogaty, aby opłacić to kosztowne prawo na ziemi — prawo być dumnym?

Takie to były u mnie niedojrzałe, chaotyczne myśli, kombinacje barw i rysów, kiedym się zaznajamiał z pierwszymi dramatai Hauptmanna.

Po naturalizmie przedmiotów i czynów przyszła kolej na naturalizm słów, rozmowy, a więc na właściwy naturalizm. Trzeba było raz wreszcie spojrzeć temu okrzyczanemu postulatowi oko w oko. Uczynił to Hauptmann.

Z wewnętrznej potrzeby czy kierowany doktrynersstwem oddał się Hauptmann badaniu organizmu rozmowy ludzkiej i sprawiało mu to widocznie satysfakcję odnajdywać w potoku słów zdawkowych refleksa myśli i uczuć. Mickiewicz skarżył się, że „głos myślom

kłamie, a słowa tak drżą nad myślą, jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką”. Hauptmann kocha właśnie to jąkanie się myśli i w mowie, tym surowym darze natury, odkrywa zasady nowej poetyckiej perspektywy.

Lada chwila można się było od niego spodziewać dzieła pt. „Jak myśl i uczucia łamią się w słowach, obserwacje nad organizmem mowy na podstawie licznych stenogramów”. Wprawdzie inni dramato-pisarze: Ibsen, Szekspir, starali się także być wiernymi rzeczywistości, lecz stawało się to tylko przypadkiem, ich dialogi były skróceniami i bały się popaść w naturalizm. Na ślepo nie dowierzano naturalizmowi. — Tym, który się odważył być pedantem, był [696] Hauptmann.

Wyrobił sobie w ten sposób odrębną, dowcipną technikę, wykształcił aluzję i retrospektywność dialogu. Mała próbka: w *Samotnych* jest scena, gdzie chuderlawy Hannes chwyta się za piersi i zaczyna kaszleć. Braun (pod nosem): „I to mi jest oficer rezerwowi!” — Dowiadujemy się więc o nie bardzo potrzebnym szczególe: że Hannes jest oficerem rezerwowym.

Takimi sztuczkami naturalistycznymi sypał Hauptmann jak z rękawa. Jego robotę uznać należało jako zdobycz wieku. Lecz czy była to twórczość?

Użyję tu obrazu. Skóra odnawia się wciąż z tkanek podskórnych, siatek, zawierających materię, która twardniejąc zastępuje miejsce starej łuszczącej się skóry. Może to naukowo nieściśle, ale wystarczy. Otóż powstaje pytanie: Czy naturalizm Hauptmanna naśladuje tylko pory i kratki tej skóry, czy wytwarza tę skórę samą za pomocą tkanek od wewnątrz? A więc: czy jest to twórczość? czy tylko zręczność? Czy forma ta jest koniecznością wewnętrzną autora, czy pochodzi z kaprysu i doktrynerstwa?

Potrzeba chyba nadzwyczajnej mocy charakteru, aby się tak zaprzec, tak ognąć wszelkiemu subiektywizmowi, jak Hauptmann. Subiektywizm na swoim najwyższym szczycie daje odwrotność samego siebie. A jeżeli ten subiektywizm zacznie kiedy mówić, cóż to będzie za głos!

Robiłem sobie absolutnie za wiele z Hauptmanna, dalszy jego rozwój przekonał mnie, ile było przesady i natrętności w moich myślach o nim. Lecz zarazem rozwój ten przyniósł z sobą coś o wiele prostszego i szlachetniejszego, co zawstydziło niektóre z tych myśli.

Przyszedł czas, kiedy mi się zdawało, że już słyszę szept tego subiektywizmu: w *Apostole* i w *Hanusi*.

[697]

## II

Tak, w *Apostole* i w *Hanusi*, a nie w pierwszych dramatach Hauptmanna. Tam wprawdzie panoszą się nowożytnie hasła i ideałki, ale z tej strony nie można dotrzeć do rdzenia owego subiektywizmu. Hasła były tam tylko przyprawą, ustępstwem lub chwilowym tematem, który pobudzał młodzieńczego autora do zajęcia jakiegoś poetyckiego stanowiska i przez samą płytkość swoją wiódł go do głębszych, jeszcze dalej idących problemów.

Nowela *Apostol* powstała na tle duchowych kataklizmów samego autora. Twierdzenie to jednak opiera się li na uwzględnieniu okoliczności zewnętrznych, dzieło samo nie zdradza nic o twórcy. Zawiera ono przedstawienie manii religijnej przechodzącej w zupełne obłąkanie. Co do formy jest to szereg myśli, uczuć i wrażeń ciągle jednej i tej samej osoby, podany bez żadnych komentarzy i łamigłówek psychopatologicz-

nych, a przecież wywołuje on wrażenie takiej prawdy, której by może nawet lekarz psychiatra nie miał nic do zarzucenia. Lecz takie proste stwierdzenie kongruencji z prawdą życiową nie wyczerpuje istoty całego utworu; jest w tym utworze jeszcze jakaś dusza. Przebija się ona w stylu pięknym i melodyjnym, który jakby na złość nie chce usprawiedliwić legendy o jakimś suchym jegomościu z okularami, zwanym Naturalizmem. Ten styl cudowny to właśnie szept owego subiektywizmu, który nagle wystąpił przede mną w takim majestacie prostoty i swobody, że pod jego wpływem moje kombinacje i przesądzania znikły jak lód topniejący. Natomiast pozostała mi nadzieja dojścia powoli do jakiegoś rezultatu, a zarazem uświadomiłem sobie, jak ogromnie [698] trudnym jest to zadanie, jeśli się chce sumiennie stanąć na jego wysokości.

Czym jest owa dusza w utworze *Apostoł*? Jaki jest stosunek bohatera do autora? że łączy ich sympatia, tego utwór nie ukrywa. Używając zwykłych terminów, mogę powiedzieć, że przy naturalizmie formy (pod którą jednak nie rozumiem i stylu) jest tam idealizm treści, a są one z sobą tak ściśle związane, że można mówić prawie o ich identyczności. Mianowicie idealizm ów nie utworzył sobie jakiegoś „idealnego” bohatera z mgły, z eteru lub czegoś w rodzaju Schillerowskich manekinów, lecz właśnie dlatego, że był doskonałym idealizmem, doprowadził ów proces idealizacji do najwyższego stopnia, a na nim znalazł właśnie takiego, tchnącego życiem, prawdziwego człowieka. I to by właśnie było ową twórczością, o której już wspominałem, byłoby zarazem dowodem, że naturalizm nie sprzeciwia się dawnym tradycjom, lecz jest owszem ich ostatnim wyrazem. W jakim jednak związku pozostaje to z najwyższymi zagadnieniami sztuki, do badać się trudno.



Hauptmann dąży do jakiegoś celu, a raczej jego indywidualność ciąży ku jakiemuś celowi, który może i jemu samemu nie jest jasnym. Na razie jest tyle pewnym, że nie stara się tworzyć posągowych bohaterów; przeciwnie, stara się heroizm wydobyć jakby nie spoza życia, lecz z samego życia. Wszędzie u niego znać myślenie nad ustosunkowaniem bohaterów do rzeczywistości. Najwyraźniej okazało się to w jego ostatnim dramacie *Florianie Geyerze*, lecz dramat *Hanusia* jest dotychczas najwspanialszym w tej pracy etapem.

### III

Treści *Hanusi* opowiadać nie będę, gdyż uwagi moje [699] przeznaczam dla tych, którzy się z dziełem tym dokładnie, bądź ze sceny, bądź z lektury, zaznajomili, a przede wszystkim nad swoim wrażeniem trochę pomyśleli.

Po nakreśleniu szarego tła rzeczywistości następuje przedstawienie sennego marzenia. Naprzód tedy parę uwag co do sposobu tego przedstawienia.

Wiemy z własnej obserwacji, jak skomplikowanymi bywają senne marzenia, jak jedne przepływają w drugie, zacierają się i płaczą, a prócz tego jakie w nich są nonsensa i dziwolągi. Pomimo to dotychczasowi pisarze, opisując sny, nie starali się zachować ich formy, tak bardzo zazwyczaj chodziło im o sens i aluzję tego snu. Był to ulubiony sposób do uzyskiwania tanich motywów psychologicznych lub do popisywania się z trochę dzikszymi wytworami własnej fantazji. Komponowano sny, jakich nikt nigdy śnić nie mógł, a komponowano je w błogim przekonaniu, że tego przynajmniej nikt już skontrolować nie może. Jedynym, który napisał prawdziwy sen, był Grillparzer. Dramat *Sen życiem* to arcydzieło. Jest w nim dramatycznie forma

snu oddana z tak łudzącym prawdopodobieństwem, że publiczność podczas pierwszego przedstawienia pozostawała razem z bohaterem (Rustanem) pod wrażeniem jakby jakiejś gniotącej ją zmory. Dopiero gdy chwiejący się Rustan, ścigany ze wszystkich stron, wypowiedział nagle słowa niezrozumiałe, którymi jakby ocucić siebie usiłuje, a za sceną zegar bić zaczął, podano sobie z ust do ust słowo: „Sen!”, i uradowana publiczność wybuchnęła szalonym aplauzem.

Czy Hauptmann chciał także okazać wirtuozostwo w kreśleniu snu? Niezawodnie i jego sen wywołuje wrażenie rzeczywistości, przynajmniej ramy jego są nakreślone z takim samym artyzmem, jak u Grillparzera. Nie należy jednak zapominać, że sen Hanusi [700] jest snem anormalnym, snem dziewczyny leżącej w malignie, w agonii śmiertelnej. Sen taki jest połączony z halucynacją, i choćby już z tego powodu, choćby dla zachowania naturalizmu Hauptmann nie mógł iść drogą utartą przez Grillparzera.

Dramat Grillparzera jest dramatem nastrojowym, ma za zadanie dać raczej tętno snu jak sam sen. Publiczność w chwili rozpoczęcia tego snu na scenie nie ma mieć świadomości, że to już nie jest rzeczywistość. Dopiero potem zdarzenia zrazu prawdopodobne i naturalne mącą się, osoba jedna wydaje się naraz inną itd., póki nie zabrmi słowo „sen”, mające działać jak wyładowanie nagromadzonej elektryczności. Śnić tam ma sama publiczność; tymczasem u Hauptmanna sen udziela się publiczności pośrednio przez medium: Hanusię, którą wyraźnie widzimy śpiącą na łóżku. Hauptmannowi nie mogło chodzić o chwilową mistyfikację, o eksperyment psychologiczny, a chociaż jest i u niego dużo tajemniczości, to tajemniczość ta tyczy się nie formy, ale treści zdarzeń sennych, zapożyczonych z religii lub z bajki (np.

aniołowie, trumna szklana). Co dla Grillparzera było zadaniem, dla Hauptmanna mogło mieć tylko podrzędne znaczenie.

Z drugiej strony nie dbał Hauptmann widocznie także o tzw. naturalizm, czyli o naukową ścisłość tego snu. W lekkich zarysach, bawiąc się, zachował wprawdzie elementa snu, np. zlewanie się osób rzeczywistych z osobami fantazyjnymi (nauczyciel jako Chrystus, Hanusia jako Kopciuszek), lecz nie dbał o wyrafinowaną w tym względzie wierność. Znaleźli się jednak krytycy (Spielhagen), którzy w zaciekłości doktrynerskiej starali się taki zamiar Hauptmannowi imputować, posuwali się nawet do absurdu, twierdząc złośliwie czy w dobrej wierze, że nawet wiersze zamieszczone w śnie Hanusi dadzą się usprawiedliwić tym, że dziewczyna miała zdolności poetyckie. Gdyby Hauptmann miał takie intencje, byłby wymyślił jakieś wiersze gorsze, trzymane w charakterze, tymczasem jego wiersze mają same dla siebie już wartość estetyczną: najlepszy dowód, że autor nie łamał sobie głowy nad eksperymentem naturalistycznym. Zresztą Spielhagen nie uwzględnił jednej, a rozstrzygającej okoliczności. Oto przedstawienie dramatyczne snu z zachowaniem naturalizmu jest już w samym założeniu swoim niemożliwym. Przedstawiać dramatycznie jawę to całkiem co innego, bo — że tak powiem — kąt widzenia pozostaje ten sam. Lecz zanim się sen dramatycznie przedstawi, trzeba by wprzód duszę widza w teatrze wprawić w ten sam stan, w jakim się nauczyła w zwykłych warunkach, to znaczy poza teatrem, sny oglądać. W opowiadaniu, które się tylko czyta, jest to łatwym; bo opowiadanie wywołuje wrażenie od razu umysłowe, a nie naprzód oczne, figury łatwiej zacierają się, przesterzeń nie potrzebuje być zapełnianą. Sen jednak przedstawiony dramatycznie traci swoją powiewność,

nabiera samoistności, a to, co jest w zwykłym życiu „podrzeczywistością”, na scenie musi się stać koniecznie rzeczywistością równorzędną z rzeczywistością jawy. Niejako to, co jest wklęsłym, musi uwypuklić się, zygzaki snowe muszą być rozwinięte w jedną prostą linię. Musiałoby się tedy uprzednio duszę do przyjęcia takiego wrażenia odpowiednio nastroić, czyli wrócić do sposobu grillparzerowskiego, a to by wykluczyło kontrolę nad kongruencją z życiem, a właśnie taka kontrola ma stanowić zadowolenie estetyczne przy naturalistycznych utworach. Tak tedy dramatyczne przedstawienie snu w celach naturalizmu jest w założeniu niemożliwe.

[702] Nie da się powiedzieć, z jakim nakładem świadomości tworzył Hauptmann, można jednak śmiało twierdzić, że stał na stanowisku, które obejmowało w sobie już i tamte dwa stanowiska. Dając się porwać jakiejś idei przewodniej, powrócił do dawnej metody, to znaczy: nie wahał się stworzyć ze swego snu zaokrąglonej całości artystycznej. Co więcej, widzimy, że tok snu na kilku miejscach jest przerwany epizodami, które iluzję psują, bo ze snu bohaterki absolutnie wypłynąć nie mogły. Mam tu na myśli szczególnie dwa miejsca: pierwsze, gdzie nauczyciel Gottwald żegna się z Hanusią, drugie, gdzie mularz Mattern zostaje moralnie unicestwiony przez cud pojawiający się nad zwłokami Hanusi. Oba te epizody wprowadzają dwa nowe koła świadomości i wyglądają jakby odłamki rzeczywistości wklejone w mozaikę snu. To jedno. A drugie. Sen wyraźnie stopniuje się, a kulminuje w scenie, gdzie Chrystus bierze Hanusię do nieba. Wywiera to wszystko nawet takie wrażenie, jakby sen w jakimś bliżej nie oznaczonym punkcie (którym by była śmierć Hanusi) przepłynął znowu w rzeczywistość, ale już inną, bo pozagrobową. Mniejsza o to, czy takie wrażenie było

zupełnie pożądanym autorowi, to jednak jest już widocznym, że w sennym marzeniu Hanusi jest myśl wzięta spoza tego snu, a pochodząca od autora.

I tu jest znowu pora mówić o subiektywizmie Hauptmanna.

#### IV

Do głębi wzruszającym jest w *Hanusi* ustęp, gdzie biedna dziewczyna obwinia się o grzech przeciw Duchowi Świętemu lub gdzie mówi do zakonnicy: „Prawda, matko? pan nauczyciel Gottwald jest pięknym mężczyzną? — A czy wiesz, matko, że my się pobierzemy?” Przypomina to trochę znaną scenę z *Hamleta*, w której obłąkana Ofelia mówi: „Bądź zdrów, mój gołąbku!” (z aluzją do jakiejś rzeczywistej czy urojonej schadzki) — i śpiewa nieprzyzwoitą piosenkę. Sceny te, z których bije jakiś czar, jakaś rzewność niewysłowiona, są charakterystyczne dla całego utworu. Niewinność dziewczęcia na pozór się w nich zaćmiewa, aby właśnie przez to, przez tę domieszkę ziemskości odnieść tryumf tym wspanialszy. Tak samo cały utwór można uważać za apoteozę głębokiej, elementarnej wiary, wiary, która jest czystą jak kryształ pomimo fałszu swej formy. Po wierze tej i tej ufności jak po jasnej tarczy przesuwają się ukochane cienie z mitologii chrześcijańskiej i baśni ludowych, lecz niezdolne zagasić jej światła.

Lecz jeszcze jedno ważne pytanie. Czy Hauptmann sam „wierzy”? Niektóre renegackie umysły powiedziały: Tak! i zadowolone ze współnika zdrady podpisały pod *Hanusią* swoje probatum est. Lecz ja mówię: Nie! Wzniósł się on na wyżynę, gdzie się już nie walczy, i stał się niejako pszczołą, która potrafi miód znaleźć i w trujących kwiatach. Zstąpił do wierzących i znalazł w ich wierze siłę niespożytą, a *Hanusia* jest apoteozą tej siły.

„Ach, matko, ja tak wierzę! ja tak gorąco wierzę w Jezusa Chrystusa!” Niebo i ziemię może poruszyć ten okrzyk rozzwierający, a jeżeli nie ma nieba, to zawstydzony Bóg powinien by je stworzyć na przyjęcie Hanusi. W poetyckim świecie wyręcza Boga poeta i daje biednej, znękaney dzieweczce sen spełniający jej marzenia. Nic tajemniczej sympatii łączy poetę z bohaterką przez postać wiejskiego nauczyciela; takie przy najmniej wrażenie mimochodem wywiera scena, gdzie Gottwald, znalazłszy się sam w izbie, klęka przy łożu zmarłej i łzami oblewa jej rękę.

Jestem nawet skłonny iść dalej w mojej interpretacji i twierdzić, że Hauptmann, nie poprzestając na przedstawieniu idei wiary, porwany uczuciem, jakby w chwili jasnowidzenia ukazał przy świetle błyskawicy jakiś świat nadnaturalny, w którym ta wiara jest spełniona. Bo czyż metafizycznie rzecz biorąc sen nie jest rzeczywistością?

Lecz nie chcę się wdzierać w te sfery twórczości Hauptmanna, zwłaszcza że to niedyskretne zgadywanie tyczy się już rzeczy leżących zewnątrz utworu. Wszak sam autor życzy sobie, aby wzrokiem dziecięcia patrzeć na jego utwór i poddawać się jego wrażeniu bez mentora. Bo tak brzmi dedykacja umieszczona na wstępie *Hanusi*:

„Dzieci zrywają nieraz kwiaty koniczyny i wysysają z koniuszków mdłą słodycz. Jeżeli w dziele moim tyle tylko jej znajdziesz, nie będę uważał trudu mego za stracony”.

Jakichkolwiek by zmian miały doznać później wypowiedziane tu przeze mnie sądy i przypuszczenia, jedno pozostanie zawsze moim głębokim przekonaniem: że *Hanusia* jest aktem szczytnego optymizmu i wielkiej miłości ludzi.

„Liberum veto!”

W artykule pt. *Moralne zbrodnie* uderzyła pani Zapolska [705] na stół, na którym się znajduje wiele nożyc i nożyczek, tępych i ostrych, patentowanych i nie patentowanych. Z tych nożyczek jedne się odzywają. Nie wiem, jaką urazę żywi pani Zapolska do krytyki lwowskiej za swego *Mężczyznę*, skoro występuje teraz jako cierpiąca za milion pokrzywdzonych autorów, nie byłem we Lwowie, w czasie gdy grano tę sztukę. Ale onego czasu miałem to nieszczęście, że mi się nie podobała *Psyche* panny Wójcickiej i *Życie na żart* pani Zapolskiej, i temu mojemu nieukontentowaniu dałem wyraz w jednym z dzienników lwowskich, i stąd w braku innego męczennika chcę cierpieć za milion nie wymienionych przez panią Zapolską krytyków, zwłaszcza że cierpienia te nie są zbyt bolesne.

Nie jest to wprawdzie ładnie nazywać cały obóz krytyków małpami, jeżeli ma się na myśli jednego lub kilku. Moim zdaniem lepiej było wziąć się do specjalnego wypadku i za pomocą silnych a jasnych jak dzień argumentów odważnie zdemaskować nicość tej lub owej krytykującej małpy, a nie rzucać bomby bez

adresu, która rozpryskując się, może trafić i niewinnych, bo któryż z krytyków nie napisał bodaj jednej ujemnej recenzji i któryż z nich ma pewność, że nie skrzywdził właśnie jakiegoś pupila pani Zapolskiej?

Ale jeżeli już mamy wojować ogólnikami i stawać na tzw. stanowiskach zasadniczych, to i ja pozwolę sobie pokazać, że istnieje także taki punkt widzenia, z którego stanowisko pani Zapolskiej wydać się musi błędnym i szkodliwym.

[706] Błędnym przede wszystkim jest traktowanie literatury zupełnie w ten sam sposób jak przemysłu, o którym się co dzień grubym drukiem wypisuje: „Popierajmy przemysł krajowy!” W przemyśle popiera się nawet najmizerniejszych działaczy, wyszukuje się ich, zwołuje, zachęca, sugeruje się, że ten przemysł już jest, to tam, to ówdzie, zachwala się swoje, wzdycha się nawet do hiperprodukcji, lecz z literaturą tak nie jest. Wszakże się właśnie słyszy narzekania, że mamy jej za dużo, że młodzież marnuje w niej swe siły i niewieścieje, że więcej jest piszących niż czytających, a na to rady nie ma, to będzie tak wciąż rosło, rozmnażało się, bo taka jest konsekwencja, leżąca w naturze rzeczy. Więc my nie bójmy się o to, że nam zabraknie piszących, a zwłaszcza w dziale dramatu. Dyrektorowie teatrów potwierdzą, że z każdym rokiem wzrasta liczba napływających sztuk, tak wielki urok wywiera szansa ujrzenia swego dzieła na scenie, otrzymania tych kilku „marnych” oklasków i kwiatów, przeczytania krytyk, nawet kokosowych. Jeżeli jaki autor wyda tomik wierszy, powieść lub studia literackie, to zaledwie gdzieś tam ktoś kiedyś o nim wspomni, ale jeżeli dorwie się sceny, jego nazwisko jest na ustach całej premierowej publiczności, wszyscy się nim interesują, mówią o jego sztuce, polemizują ze sobą, jakież inny autor, jeżeli nie



dramatyczny, może się doczekać takiej reklamy i takich emocji? Nie, nie wygaśnie twórczość dramatyczna, zawsze się znajdą ómy dążące do światła kinkietów.

I nie ma żadnej potrzeby chuchania nad rozwojem każdego pisklęcia dramaturgicznego, aby mu się, broń Boże, delikatne skrzydełko nie złamało. Nasza krytyka i tak jest zanadto względną i bojaźliwą — ofiaruję się złożyć na to dowody. Dzieje się to zwłaszcza od czasu, od kiedy rozwielił się u nas importowany z zagranicy zwyczaj pisania tzw. krytyk syntetycznych, które krytykowi obowiązek myślenia nie tylko ułatwiają, ale go nawet zeń zwalniają, wystarczy bowiem tylko napisać parafrazę poetyczną treści danego utworu, dodać parę łutów nastroju i „krytyka” gotowa. Syntetyczny krytyk nie lubi ganić, nie irytuje się, nie polemizuje, bo to wysiła umysł, on tylko „odczuwa”, „rozumie” i pisze swoje elukubracje, a ponieważ chwalebac ma większe pole do popisania się swoim bujnym stylem, więc też przeważnie chwali. [707]

Również i w tym gmatwa sprawę pani Zapolska, że pociąga jakąś absolutną, nieprzekraczalną linię demarkacyjną między poetami a recenzentami: tu literatura, a tam krytyka. Tak się rzecz nie ma. Krytyka jest integralną częścią literatury, ona łączy pojedyncze jej źródła, a każdy twórca jest twórcą dlatego, że ma w sobie także sporą dozę autokrytycyzmu, który mu pozwala czuć swoją rangę. O tym pani Zapolska wie dobrze, z własnego doświadczenia. Owóż krytycy, jeżeli występują przeciw autorom, to zwykle w obronie lub w celu zaczepki jakichś mniej lub więcej zdefiniowanych, mniej lub więcej ukrytych haseł literackich. Wir, kotłowanie idei, a więc i polemika — to życie sztuki. Takimi byli ci, którzy psuli humor Bałuckiemu. Czyż mieli milczeć o tym, o czym byli tak głęboko przekonani? Ale — i tu poruszę punkt bardzo drażli-

wy. — Bałucki przecież należał już do firm uznanych, wziętych, był beniaminkiem publiczności. A jeżeli on — może pod wpływem zdenerwowania — pomyślał sobie, że jego firma jest blichтром, że może był na błędnej drodze, że może źle pokierował swym talentem? Może w napadzie hipochondrii umysłowej przeraziło go surowe oblicze nieugiętej prawdy? Ta animozja, z jaką zwalczał dekadentów w *Pamiętniku Munia* — bo myli się pani Zapolska twierdząc, że on nikomu nie szkodził — jest może śladem pewnych przejść psychicznych, które, bądź co bądź, przynoszą zaszczyt Bałuckiemu. Kto zbada tajemnicę samobójcy! Jak dręczyło go to oficjalne zimne uznanie, które mu mówiło: „Tyś nasz sympatyczny”! — a jak mu brakło uznania istotnego, tzn. uznania tych kół, w których czuł szczerzy zapal do sztuki! Ale i w literaturze panuje walka o byt — nie finansowy, ale intelektualny.

Literatura nie jest również azylum dla ubogich duchem, ale terenem walk najwyższych, walk duchowych. „Od nieudolnych — mówi pewien znany poeta — wymaga Apollo tylko jednej ofiary: żeby mu żadnych ofiar nie składali!” Więc liberum veto!

Więc — co to znaczy: zabić talent? Co to za talent, któremu szum polotu własnych myśli nie zagłuszy świstu kokosowego orzecha! Co to za talent, który tak dalece nie zna podstawy teoretycznej swego utworu, że każdy niesłuszny, głupi zarzut, szperający tylko po wierzchu, zdolen wprawić go w zwątpienie i „zgubnie oddziaływać na jego polot i potęgę twórczą”. Taki niech lepiej nie pisze, niech ginie i przepada, bo takich nie potrzeba. Widocznie bowiem nie pisał sub specie aeternitatis, ale tylko dla tego marnego uznania dziś, nie dla siebie i dla swej idei — ale dla krytyków i publiczności, widocznie wewnętrzna potrzeba twórczości nie kipiała w nim, skoro go kropla zimnej wody zmroziła.

Jak można „odbierać ufność twórcy, zabijać w nim siłę i wiarę w siebie”? A więc siła i wiara twórcy w siebie zależy zupełnie, ale to zupełnie od pierwszej lepszej małpy schowanej za drzewo? Marna siła i marna wiara. Kokosem w takiego „twórcę”! A ponieważ pani Zapolska przytacza Francuzów, ja pozwolę sobie zacytować słowa pewnego dramaturga niemieckiego, który całe lata tworzył pod brzemieniem milczenia krytyków:

„Armer Seidenwurm, du spinnst, wiewohl die Welt keine Seide mehr trägt!”

. . . . .

Tyle dla „twórców”, a teraz coś dla krytyków. Tu muszę pomóc pani Zapolskiej, bo moim zdaniem nie trafiła ona w sedno rzeczy. U żadnego z krytyków nie ma złej woli, jest tylko gdzieśgdzie głupota, ale ta głupota zdradza się jedną nieomylną oznaką: jest śmiesznie autorytatywną. To znaczy, że nie wpadnie takiemu krytykowi nawet na myśl, żeby swoje zarzuty udowodnić, ale wypowiada on je jako gołe twierdzenia, na wiatr, nadużywając nieodporności biednego czytelnika, i wyrok swój feruje tylko na podstawie swego, nie wiadomo gdzie wizowanego autorytetu. [709]

Jeżeli chwali, to mniejsza o to, ale jeżeli gani, to świętym obowiązkiem jego jest — zarzuty swe uzasadnić, umotywować na przykładach, bodaj kilku, jeżeli się musi rachować z miejscem. Powinien pisać tak, jakby chciał samego autora przekonać, jakby stał przed nim oko w oko, a nie przed publicznością. Ale powinien udowadniać nie tylko swoje zarzuty, ale i swoje prawo do krytykowania. Naturalnie do pewnego stopnia musi się być autorytatywnym i powoływać się na tę ciągłość przekonań estetycznych, jaka się objawia w szeregach artykułów podpisanych jed-

nym nazwiskiem, ale zresztą powinien rodzajem i dobrocią, siłą przekonywującą krytyki udowodnić swe prawo do pisania jej.

Tak jest, siłą przekonywującą, a nie patentem, nie firmą, nie rozgłosem! Ciągłe na nowo! Cóż mi z firmy, jeżeli tamten lub ów młodzik żywiej mi przemawia do serca i przekonania? Czy pani Zapolska chciałaby i tu patentów i egzaminów? A kto będzie egzaminować egzaminatorów? Nie ma powag — historia literatury uczy nas, że w świecie ducha są gwałtowne kataklizmy. („Vieillard stupide”!...). Kto się odważy powiedzieć: „Ja, słynny X. Y., autor..., autor..., ja, który obchodziłem 70-letni jubileusz, ja tylko posiadam kompas literacki!”? Spiritus flat ubi vult!

[710]

Niech tu przynajmniej nie panuje protekcja ani nepotyzm. Liberum Veto! Żadnej protekcji nie ma w świecie ducha. Najzasłużeńszy autor, jeżeli występuje przed trybunałem krytyki z nowym dziełem, to staje przed nią na tej samej wadze co nowicjusz. Niech ciągle na nowo udowadnia to, że jest wielkim, niech nie zasypia na laurach, lecz współubiega się ciągle o nowe, na równych warunkach z innymi.

Niech wreszcie pani Zapolska nie rozpieszcza panów autorów, przestrzegając ich przed czytaniem złośliwych krytyk, tak jak się przed chorowitymi pannami chowa kwaśny ocet. Ze złośliwej krytyki może się autor więcej nauczyć niż z pochwalnej, bo złośliwość podsuwa czasem bardzo dobre argumenty. Nie żartuję, ale twierdzę na serio, że to jest właśnie chwila najpożyteczniejszej dla autora emocji: kiedy widzi, jak mary jego wyobraźni rozpływają się w maź w zetknięciu się z rzeczywistym życiem, jak jego dzieło jeszcze nie ma tyle żywiołowej potęgi, aby zgnieść, upokorzyć krytyka. Pisząc to, mam na myśli pewnych autorów i pewne utwory, których nie wymieniam, bo nie chcę rzucać

gołosłownych twierdzeń, a na dowód nie mam miejsca. Smutne to, że niektórzy zarozumiali autorowie czują tylko twardą łupinę orzecha kokosowego, a nie rozłupują go i nie badają jego zawartości; patrzą tylko na to, czy się ich chwali, czy się ich gani, a nie wnikają merytorycznie w myśli krytyka, bo im idzie nie o ideę, ale o osobisty sukces. „Doszło do tego” — że krytyk z góry może wiedzieć, który autor pisze wyłącznie dla finansowego sukcesu i rozgłosu, a który nie, i krytyk, gdyby chciał, mógłby doskonale napisać recenzję taką, o jakiej sobie mniej więcej myślał autor, tworząc dzieło, ale nie pisze jej, bo ma coś szerszego i lepszego do powiedzenia.

Bardzo niepochlebne ma wyobrażenie pani Zapolska o naszych autorach, uważając ich za tak bezsilnych i kruchych, doradzając im taktykę strusia. Ja bym przestrzegł naszych autorów raczej przed innym złem: niech nie ufają, nie upajają się krytykami pochlebnymi, które bardzo często dyktuje obojętność, duch koteryjny lub ten sybarytyzm umysłowy, który ani sobie, ani drugiemu nie chce popsuć dobrego humoru przy trawieniu. Nie pamiętam już, który to poeta, czytując pochwały pewnego gatunku krytyków, mawiał: „Widocznie jakiś błąd popełniłem, skoro mnie tacy chwalią!” To mi się nazywa poeta, a nie taki, który wpada w spazmy, jak rozpieszczony uczeń, gdy dostanie dwójkę. Stanu średniego w społeczeństwie potrzeba, ale nie w literaturze; za jednego nowego Przybyszewskiego lub Wyspiańskiego oddam dziesięciu tych, którzy rzucili się za nimi utartą już i wygodną ścieżką.

Więc Liberum Veto! Wolności słowa w literaturze! Szanować swych wrogów i walczyć wręcz z nimi, a nie spać im z daleka piaskiem w oczy!

## Przyczynek do przyczynku

[712] W nrze 19 „Prawdy” p. Grubiński, jako dramaturg studiujący mechanikę efektów, usiłuje zdać sobie sprawę, co wywołuje taki silny efekt w *Kupcu weneckim*. Przy tym, zdaniem moim, określa tylko ogólne kategorie dramatu, ramy, w których obraca się każdy dramat, zarówno dobry, jak zły. Każdy bohater dramatyczny musi mieć trochę słuszności i trochę niesłuszności (co Hebbel ujął w teorię „der gleichen Berechtigungen”), i z tego stosunku, tkwiącego już w samej formie, korzysta zarówno mistrz, jak fuszer. Właściwym zadaniem analizy byłoby pokazać, dlaczego w pierwszym wypadku owa forma wypełnia się i wywiera wrażenie, a w drugim nie, czyli co widza zmusza do stawki współczucia wyższej lub niższej. P. Grubiński sprostał po części i temu zadaniu, wskazując na dwa momenty specjalne dla *Kupca weneckiego*: 1) występują tu dwaj wzajemni zbrodniarze, którzy są zarazem dwiema wzajemnymi ofiarami, 2) wina i kara ściągnięte są na jedno miejsce i na jedną godzinę. I to jednak niewiele nas wysuwa poza stanowiska formalne, gdyż pierwszy moment — wzajemnego związania (choć w wątpliwej, czy

i my godzimy się na to, że Antonio jest zbrodniarzem), powtarza się również w wielu tragediach, zaś zbliżenie w miejscu i w czasie jest nawet korzyścią techniczną, która dała ongi powód do sformułowania błędnej teorii o „jedności miejsca i czasu”.

W specjalne warunki *Kupca weneckiego* o wiele bardziej wprowadza uwaga, którą, o ile mi się zdaje, uczynił Goethe. Podnosi on mianowicie ten szczegół, że Shylok, zamiast korzystać z przyzwolenia trybunału i odważnie wbić nóż w pierś Antonia i krajać, choćby miał przelać krew, odstępuje tchórzliwie od zemsty, gdyż mienie jest mu od niej droższe. I to jest właśnie chwila rozstrzygająca. Shylok pada ofiarą nie dowcipu Porcji, lecz własnej słabej natury, jego nienawiść i zemsta są zbyt słabe i tchórzliwe. Mordować może tylko [713] wtedy, gdy się czuje zaasekurowanym. To jednak jest zarazem tak bardzo ludzkim. Inaczej Shylok byłby demonicznym, nieprawdopodobnym. Zdaje mi się, że autor tej uwagi komentuje ową chwilę nawet ze stanowiska rasowego.

Przy tej uwadze jednak należałoby wyrazić zdziwienie, dlaczego Porcja nie obawia się, że Shylok przecież zaryzykuje, lecz, owszem, wzywa go do krajania. To nieprawdopodobieństwo da się wytłumaczyć tylko ogólną zapowiedzią: „komedia” — więc jesteśmy z góry przygotowani na to, że krew się nie poleje, lecz że przyjdzie jakaś pointa. Odgrywa jednak przy tym rolę jeszcze jedna okoliczność, której, zdaje mi się, dotychczas jeszcze nie zauważono. Okoliczność ta zaś wpływa właśnie ze specjalnego pomysłu o funkcie mięsa, który czyni ową scenę właśnie ową słynną sceną z *Kupca weneckiego*.

Shylok chce się zemścić. Tak. Ale można przypuszczać, że bogaty Shylok mógłby każdej chwili wynająć sobie jakichś skrytobójców, jakichś Lancelotów, którzy

by Antonia usunęli ze świata. Nie chodzi mu więc o zemstę samą, gdyż dopiero ów dziwaczny warunek wekslowy — pod wpływem utraty Jessyki — rozjątrza w nim drzemiącą od dawna żądzę zemsty potencjalnej. Jemu chodzi o zemstę cyniczną, przy świadkach, zemstę mającą charakter generalnej rozprawy rasowej. Ale i to nie wszystko. Dlaczego nie ogranicza się np. na odcięciu Antoniovi ręki? Czy chodzi mu o śmierć Antonia? Tego nie można wprost potwierdzić. Jemu chodzi wyraźnie o funt mięsa spod serca, że wycięcie go będzie połączone ze śmiercią, to jest moment konieczny, lecz nie najważniejszy. Chodzi mu więc o spełnienie snu o pewnego rodzaju zemście, o zemstę symboliczną. Waga, którą przynosi z sobą, jest dla niego wagą sprawiedliwości. Shylok nie może się mścić bez cyfry, bez wagi. Porcja zaś zamienia mu jego sen w prozaiczną rzeczywistość, psuje mu specyficzny smak tej zemsty. Demaskuje jego cyfrowość, doprowadzając ją do absurdu. Shylok mógłby wprawdzie odpowiedzieć: To jest znowu oszustwo chrześcijańskie, czysta sofisterya. Jeżeli prawo pozwala mi mięso „wykroić”, to tym samym pozwala mi prawo na uboczne skutki wykrawania, a więc na „przelanie krwi” — lecz to mu nawet na myśl nie przychodzi, jest on już od razu zbity z tropu.

Tego rodzaju specjalne okoliczności, tkwiące w temacie, stanowiące jego odrębną atmosferę, sprawiają, że taka scena podpada potem pod ogólne kategorie dramatyczne: czy to ich będziemy szukali w równouprawnieniach, czy w „litości i trwodze”. Dodać jednak należy, że Szekspir bynajmniej tych okoliczności nie podkreślił, nie wyzyskał, przypadły mu one w udziale razem z tematem, który nie jest jego wynalazkiem. Nie trzeba Szekspira brać dogmatycznie, podkładać mu kukułcze jaja własnych pomysłów ani używać go za długi drut do wyklucia oczu pièce à thèse.



## Przesady o dramacie [1914]

Głównym źródłem przesądów o dramacie jest przekonanie, że istnieje jakaś stała definicja „istoty” dramatu, z której by można wydedukować wszystkie odnoszące się do niego estetyczne postulaty. To przekonanie żywią zwłaszcza literaci mający umysł konstrukcyjny, despotyczny. Mania definicyjna grasuje wprawdzie w każdej dziedzinie myślicielstwa, że np. wymienię spór o definicję „wartości” lub „filozofii”. Są to tylko pasjansy myślowe, gdyż słowa same właściwymi problemami nie są, tylko sygnałami problemów. [715]

W naszej krytyce, i to nie tylko potocznej, spotkać można często następujące trzy przesady o rzekomej „istocie” dramatu: że dramat powinien posiadać akcję, żywych ludzi i że powinien pokazywać charaktery nie gotowe, lecz w fazie stawania się

Co do ostatniego postulatu, zaczerpniętego zresztą z niemieckiego repertuaru kwestii estetycznych, to jest on właściwie przeżytkiem dawno już rozegranej kampanii, kiedy to zwalczano w literaturze charaktery zbyt prostolinijne, a więc bohaterów niezłomnych, męczenników, skąpców, świętoszków itd. Reakcja przeciw

takim sztywnym figurom doprowadziła za daleko. Była to reakcja niejako demokratyczna przeciw dawnej feudalno-cechowej charakterologii literackiej. Dziś mamy, owszem, objawy powracania do tej starej, optymistycznej, wierzącej w boskość człowieka charakterologii. W dziele Siedleckiego o tłumaczu niezłomnego Cyda, Wyspiańskim, czytać można, jak wrogim był Wyspiański wobec wszelkich łaman się duszy bohaterów, nienawidził tzw. psychologii i uważał ją za świętokradztwo. Odsuwając na bok wawelskie i posągowe upodobania Wyspiańskiego, powiemy tylko tyle, że jako dramaturg był on zwolennikiem właśnie charakterów gotowych.

[716] Stawanie się charakterów należałoby raczej do powieści. Ona może pokazać powolne urabianie się duszy bohatera pod wpływem środowiska, wychowania i różnych okoliczności. W dramacie można czasem odsłonić perspektywę na ten ubiegły proces stawania się. Praktyka jednak pokazuje, że dramaturg najlepiej czyni, gdy daje charaktery gotowe, i to nawet aż do nieprawdopodobieństwa. To samo, co o „stawaniu się”, należy powiedzieć i o motywowaniu charakterów. Charakterów nie można niczym motywować, gdyż właśnie najciekawszym, najdramatyczniejszym rdzeniem w charakterach jest to, co się uchyla od wszelkiego wyjaśnienia, choć się go gwałtownie doprasza. Przykład: Jago, Koriolan.

Żądając pokazywania procesu stawania się, nie rozumiano przykładów, na które się powoływano. Dramaty pokazują dusze bohaterów w stadium katastrofalnej likwidacji. Maszyna charakteru doznaje gwałtownego wstrząśnienia, i sprężyna rozkręca się nagle. Przykład: Lear. Rzeczywiście więc dopiero na końcu pokazuje się charakter gotowy, lecz jest to stawanie się niespodzianki, nie stawanie się charakteru. On gotów był już na początku, tylko się odsłonił, ujawnił, zde-

maskował. Nazywają to także „rozwijaniem się” charakteru: wyrażenie trafne, jeżeli je brać dosłownie, ale nietrafne, jeżeli się je bierze w tym sensie co „stawanie się”.

Nagle rozkręcanie się sprężyny, pozbawionej hamulców codziennego zegaru, dawanie upustu demonicznym siłom w sobie ukrytym — to właśnie stanowi czar dramatu i wpływa sugerująco na widza. Mylnym by było jednak dedukować z tego jakieś reguły. Każde dzieło posiada swoją własną estetykę. Zwyczajne odsłanianie się charakterów, bez doprowadzania do katastrofy, czyli ich „wyżycie się” na scenie, może być również tematem dramatu.

Ściśle z tym związana jest kwestia potrzeby akcji w dramacie. Powodzenie tak bardzo pozbawionych [717] akcji *Mieszczan* Gorkiego i powodzenie *Wesela* i innych sztuk Wyspiańskiego powinno by jednak skłonić krytyków do zarzucenia, a przynajmniej zrewidowania pojęcia „akcji”. Zazwyczaj rozumie się przez akcję takie następstwo faktów, w którym działanie bohatera natrafia na opór zewnętrzny lub wewnętrzny, wyłaniający się z niego samego; mówi się też o akcji w dramatach kroju francuskiego, gdzie jest dużo intryg, wykrywań, badań, chybiań, dramatycznych naprężeń sytuacji itd. Tego ostatniego rodzaju „akcja” szczególnie imponuje niektórym naszym dramaturgom; pracują oni pilnie na pochwały dla „budowy” swych dramatów — przy czym przez budowę rozumieją mylnie tylko pewien określony sposób budowania, podobnie jak przez „styl” rozumie się u nas tylko styl kwiecisty.

Przyjrzyjmy się bliżej takiej dwuaktówce francuskiej, w której jest pod dostatkiem „akcji”: Sędzia śledczy zaczyna badać fakt zagadkowego morderstwa, wszystkie poszlaki wiodą ku niemu samemu, aż się pokazuje, że on sam w ataku epileptycznym tego

[718]

morderstwa dokonał. Taką samą budowę ma *Król Edyp*, w którym również śledztwo policyjne przybiera niespodziewany obrót, lecz podniesione jest w sferę szlachetniejszego tragizmu. Śledczo-policyjny charakter mają różne, sławne z „akcji” sztuki Sardou, Scribe’a, Dumasa. Ibsen w niektórych sztukach trzymał się tej samej faktury (np. *Podpory społeczeństwa*, *Rosmersholm*), uszlachetnił ją jednak i usubtelnił nieskończenie, gdyż odwracanie kart w przeszłość, np. w *Rosmersholmie*, daje wyniki nie policyjne, lecz psychologiczne, etyczne, filozoficzne, w końcu zaś padają słowa: „Do dna tej sprawy nigdy nie dotrzemy”. Widzimy więc i tutaj niejako rozwijanie się i uzewnętrznianie przesłanek, ukrytych w założeniu, podobnie jak się to dzieje w dramacie charakterowym. Gdy teraz przejdziemy do dramatów Wyspiańskiego, zauważymy podobne rozwijanie czy rozsuwanie się — ale na terenie myśli. Stany, ukryte potencjalnie w biesiadnikach *Wesela*, uzewnętrzniają się najprzód na sposób snu w próbie powstania, potem bierze górę głębsza warstwa niemrawości. Podobnie analityczną niejako budowę ma *Wyzwolenie*, monodram, w którym myśli Konrada uzewnętrzniają się w osobach, maskach, zjawach, nawet w dekoracjach. Także *Legion*, *Akropolis* można rozpatrywać z tego punktu widzenia. Zostawiam tu oczywiście na boku kwestię, jaką wartość mają te „myśli”, które Wyspiański uzewnętrznia, stwierdzam tylko rodzaj budowy. Zasadniczo jest to dramaturgia Maeterlincka, przetykana pierwiastkami dramatu wagnerowskiego. P. Siedlecki w swojej książce o Wyspiańskim słusznie też wskazuje na przykład *Hanusi* Hauptmanna. Gdy się jednak chce mieć dramat snu w czystej postaci, trzeba sięgnąć do *Sen* życiem Grillparzera, gdzie również myśli bohatera ucieleśniają się fantasmagorycznie, doprowadzając do katastrofy na terenie

myśli. Uwypuklenie się tego, co było na początku niewiadomym, zajęcie przezeń jak największej przestrzeni — oto wspólne cechy, które zauważamy tak tu, jak we francuskim dramacie kryminalnym, tylko że raz składniki budowy są mniej uchwytnie i niemal przezrocyste, a drugi raz aż do natręctwa widzialne.

Jałową jest tedy rzeczą mówić o „akcji” w dramatach; co najwięcej można mówić o ruchu rewolucyjnym lub ściślej: ruchu postępowym, który ma to do siebie, że czym dalej się posuwa, tym bardziej i rozmaiciej zmienia cząstki przebieżonej już drogi.

Mówi się wreszcie o tym, że dramat powinien dawać żywe, prawdziwe charaktery. Jest to znowu jeden z demagogicznych, a w gruncie rzeczy niezrozumiałych postulatów krytyki, albowiem w ogóle [719] samo pojęcie charakteru jest sporne. Powołując się na to, co w tej materii już powiedziałem w rozprawie pt. *Prolegomena do charakterologii* („Museion”, Rok II, numer z sierpnia), przytoczę jeszcze jako jaskrawy przykład arbitralności na tym polu to, co znowu niedawno zdarzyło mi się czytać o sztukach Shawa. Otóż powiedziano tam, że Shaw jest błyskotliwy i dowcipny w dialogu, stawia nowe tezy, czasem nawet zręcznie zbuduje swoją sztukę, ale jest raczej publicystą niż poetą, co się pokazuje zwłaszcza w tym, że nie daje żywych ludzi. Jak gdyby istniał jakiś dekalog estetyczny, nakazujący: będziesz tworzył żywych ludzi! Tymczasem sztuki Shawa należą do tego rodzaju utworów, w których twórczość charakterologiczna byłaby tylko zamąceniem stylu. Proszę sobie pomyśleć np. sztuki Maeterlincka obciążone charakterami à la Szekspir. Życie poetyckie w dramatach Shawa tkwi właśnie w jego dialogach, które nie są, jak się zwykle mówi, gadanym artykułem, lecz rozmową przyszłości. Proszę sobie np. przypomnieć sceny z *Candidy*, gdzie

[720]

wskutek zbiegu różnych szczeroci i wnikliwosci psychologicznej wytwarza się sytuacja dostatecznie „żywa” i „poetyczna”. Tylko zabobonna i śmieszna obawa przed wszystkim, co wygląda na intelektualizm, mogła sprawić, że publiczność i krytyka nie zdołały odkryć „poezji” w takich scenach. Nazywa się je zajmującymi, ważnymi, ale odmawia się im godności poezji. Jest w nich jednak ten sam urok co w dialogach Ibsena, gdzie również ludzie rozmawiają z sobą niesamowicie. Nasi neoklasycy myślą, że idealizują człowieka i rozmowę jego, jeżeli każą mu mówić różne banalności wierszem i metaforami. Realista Ibsen był jednak większym pod względem dialogu idealizatorem niż oni, gdyż podniósł na wyższy stopień nie sposób, lecz treść rozmowy. Mówić zaś, że ludzie, którzy rozmawiają ze sobą mądrze, są nieżywi — to jest głupstwo wierutne. Co do mnie, to wolę być „nieżywym” według recepty ibsenowskiej niż żywym według recepty krytyków, którzy sądzą, że Ibsen się już przeżył, bo nic nie daje dla „uczucia”. Dzisiejsze potoczne rozmowy są tylko zaspokajaniem elementarnego głodu socjalnego, ale nie rozmowami w prawdziwym tego słowa znaczeniu, są ocieraniem się duchów o siebie, lecz nie przenikaniem. Jedną z wielu racji dramatu jest właśnie dać ludzkości pod tym względem ekwiwalent i wzór form socjalnych przyszłości. Dramat — tu oczywiście mówię tylko o własnym ideale, nie o postulacie — ma nie tylko aranżować niesłychane sceny, będące przedłużeniem przeciętnych ludzkich możliwości, lecz także te sceny przez niesłychany dialog wyzyskiwać, tj. pogłębiać. To jest zarazem jedyna racja odegrania dramatu na scenie przez aktorów: wszelkie inne potrzeby zaspokajają przecież dramat czytany lub powieść dostatecznie dramatyczna.

Nasz polski dramat pod wpływem Wyspiańskiego i nudnych eksperymentów teatralnych ze Słowackim, Krasińskim itd. (które co najwyżej mogą pokazać, że nawet to można zagrać) nie idzie po tej drodze, lecz stacza się w stronę opery i kina. Już nawet są tacy, którzy twierdzą, że w dramacie najważniejszą rzeczą jest mimika; i co się mówi, to wszystko jedno, bo przecież (twierdzą) namiętności ludzkie są „wiecznie te same”, wystarczy więc dla zrozumienia uwydatnić kilka zasadniczych linii, a na to wystarczy muzyka lub mimika. Że są ludzie, którzy nie mają w sobie treści nowych, żądnych wyładowania, to można wybaczyć; ale jeżeli się brak nowości i różnorodności kodyfikuje jako nową teorię dramatu, przeciw temu zaprotestować należy. Rozwój polskiego dramatu w kierunku neoklasycyzmu odbywa się wprawdzie wśród hasła wielce uroczystych, dla mnie nie ulega jednak wątpliwości, że takie prądy są estetycznym wykładnikiem rozblagowania się życia publicznego i w ogóle hałaśliwości „duszy polskiej” — podczas gdy komórka kultury: życie osobiste ludzi, jest zaniedbana i nie ma zakątka w całej Polsce, gdzie by ludzie rozmawiali z sobą tak jak ludzie Shawa lub Ibsena.

Przesady o dramacie  
[1922]

[722] Spośród wielu przesądów krytyki literackiej, które się jednak podaje publiczności jako coś zupełnie oczywistego i niewątpliwego, dwa zwłaszcza powinno się było już od dawna skonfrontować z rzeczywistością: że dramat powinien mieć „żywą” akcję i że poeta, zwłaszcza dramaturg, powinien dawać „żywych” ludzi.

Dramat powinien mieć akcję — lecz co to jest akcja? Rozumie się przez to zwykle wiele ruchu, wiele krzątaniny, dużo naprężenia i drastyczności; te cechy przynajmniej są rzekomo niezawodnym symptomem, że „coś się dzieje”, że akcja jest w toku. Natomiast z lekceważeniem zawsze się mówi: ten a ten dramat ma za wiele gadaniny, a za mało akcji, osoby tylko mówią, a nie działają, mówią poematami lub fejletonami, lecz nie zderzają się z sobą w sposób dramatyczny. Z kurtuazji dodaje się wtedy zazwyczaj: że ten dramat ma zalety liryczne, myślowe, jest dobry w czytaniu, ale nie ma w sobie życia scenicznego, nie jest dramatem.

W dzisiejszych czasach jednak przeżyliśmy już tyle eksperymentów scenicznych, mieliśmy w tej dziedzinie tyle paradoksalnych niespodzianek, że rewizja powyż-



szych kryteriów albo ostrożność w ich zastosowaniu powinna być obowiązkiem krytyki. Przez scenę przeszli z powodzeniem Gorkiego *Mieszczanie*, a jednak jest to sztuka bez akcji w popularnym tego słowa znaczeniu. Grano sztuki Maeterlincka, z wyjątkiem *Monny Vanny* również pozbawione akcji — tak przynajmniej można było czytać wszędzie podówczas, kiedy rozpoczynały swoją karierę teatralną. Interesowały sztuki Shawa, którym jednak zarzucano, że mają zbyt wątlą akcję, a za wiele felietonu, że ich ludzie są tylko tubami, przez które mówi sam Shaw, itd. Grano u nas — podobno z powodzeniem — *Wesele*, *Noc listopadową*, *Legion*, nawet *Akropolis*. Nieoficjalnie jednak: tym sztukom odmawiano akcji, uważano je za to np. za dobre malowidła, a w każdym razie tylko za [723] poematy, których da się słuchać niby mozaiki deklamacyjnej.

Pojęcie akcji dramatycznej należy rozszerzyć mniej więcej w ten sposób: Akcja jest ruchem, niekoniecznie widzialnym, ruchem, który niespodziewanie, a jednak przekonywająco ku końcowi rozwija i stawia przed oczy to, co jednak było już potencjalnie ukryte w założeniu. Ten załazek może być ukryty w charakterze (np. *Król Lir* lub *Koriolan* Szekspira) albo w sytuacji: tu należą np. wszystkie sztuki detektywiczne, od *Króla Edypa* począwszy, poprzez Scribego i Sardou, a skończywszy na uduchowionym detektywizmie Ibsena. Istnieje nawet typ sztuk zwanych „edypiadami”, w których odwija się wciąż lub rozwiązuje jakaś zagadka z przeszłości: np. sędzia w pewnej sztuce francuskiej poszukuje prawdziwego zbrodniarza i przekonywa się, że to on sam w napadzie epilepsji zbrodni dokonał; albo osoby A, B, C, wskutek wmieszania się osoby D, zmuszone są roztrząsać swą przeszłość i dotychczasowy wzajemny ich stosunek gmatwa się i przesuwają. Szcze-

gólnie kunsztowne są sztuki, w których akcja, odwijająca dawną zagadkę wstecz, posuwa równocześnie drugą akcją naprzód. Takimi są właśnie sztuki Ibsena (*Dzika kaczką, Rosmersholm*), którym niegdyś zarzucono zupełny brak akcji, a za to nadmiar nużących i nudnych analiz psychologicznych. Jest pewna jednoaktówka Strindberga, w której między dwoma uczonymi rozwija się w dialogu straszny dramat, chociaż oni prawie nie wstają od stołu. Sztuki Shawa, z paradoksalnym nicowaniem sytuacji albo przeszłości w jedną i w drugą stronę, mają przez to chyba dosyć akcji. Subtelna akcja *Mieszczan* polega na zwijaniu skrzydeł ikarowych przez wszystkich — nikt sobie nawet tych skrzydeł nie osmala, lecz to jest jeszcze boleśniesz.

[724] W *Akropolisie* podstawą całej akcji jest najzwyczajniejszy wypadek astronomiczny: rozpraszanie się ciemności i wschód słońca. W fantastycznym dramacie Scheerbarta *Rübezahl* akcją jest zasypianie przyrody w jesieni, cały dwór *Rübezahla* powoli zasypia. Proszę sobie wyobrazić, jak „dowcipną” krytykę może na ten temat napisać recenzent: i cała publiczność usnęła z powodu braku akcji.

Trzeba — widzieć i być lojalnym. Słusznie za najwybitniejszą władzę umysłu uważał Schopenhauer „subsumowanie”, tj. podciąganie właściwych faktów pod właściwe pojęcia. Często przez zarzut „braku akcji” krytyka chce właściwie co innego wytknąć, lecz nie umiejąc sobie z tego zdać sprawy posługuje się ogólnikami.

Wymaga się dalej od autorów, ażeby stwarzali żywych ludzi, pisze się: „w tej a tej sztuce, powieści ludzie są papierowi, są manekinami”. Otóż wszyscy ludzie napisani na papierze są papierowi. Znamionuje ich niekompletność i uboższość rysów w porównaniu z ludźmi rzeczywistymi. Lecz krytyka chce przez ten

wymagalnik co innego powiedzieć: żąda się już to, aby postać miała w sobie coś, co by czytelnika czy widza zmuszało do żywego przejmowania się jej losami (nieskomplikowane, a nawet szablonowe postacie Sienkiewicza) — już też, żeby poeta stwarzał charakter lub typy (jak Szekspir albo Junosza).

Zacznijmy od drugiego. Dlaczegoż to właściwie ma się wymagać od poetów, żeby się znali na ludziach? Z równą słusnością można by od nich wymagać, żeby się znali na filozofii, historii, socjologii, ekonomii, psychiatrii, fizyce, winie itp. Pięknie jest, jeżeli się znają, ale czyż to konieczne? Nauka o człowieku, o charakterze, jest tak samo nauką i wiedzą jak inne; co prawda dotychczas tę naukę uprawiali poeci, tak jak ongiś astronomię i filozofię, lecz to nie jest [725] niezbędnym składnikiem poezji i może być przesadzone do innego ogródka. Stwarzali poeci charakter i typy, lecz to jest wirtuozostwo, podobnie jak portretowanie; w samej trafności lub oryginalności figur jeszcze poezja nie tkwi. Ewa Pobratyńska w *Dziejach grzechu* jako charakter jest postacią niekonsekwentną, nieprzekonywującą: mimo to żyje i wzrusza do głębi. Franciszek Moor w *Zbójcach* Schillera jest postacią monstrualnie nieprawdopodobną; a jednak żyje do dziś i aktorzy wciąż jeszcze na nowo starają się „wżyć” w tę postać. Ludzie z powieści i dramatów Wiktora Hugo nie mogliby istnieć ani chwili, gdyby wyszli z książki, a jednak z zapartym oddechem śledzimy losy i Jana Valjeana, i Gilliata, i Gwynplaine’a. A poezją postaci Szekspira nie jest bynajmniej ich trafność czy prawdziwość, i zupełną słusność miał Zola jako naturalista mówiąc, że woli prostą, naturalną duszę zasmolonego robotnika niż skomplikowaną, pełną imputowanych subtelności duszę Hamleta.

Zresztą samo pojęcie charakteru waha się; jest np. stałym objawem, że figury bohaterów niby to gorzej się udają od figur ubocznych, właśnie wskutek innego stosunku uczuciowego autora do jednych i drugich. Pisałem o tym obszernie pt. *Prolegomena do charakterologii* (w „Museionie” 1913, sierpień), wykazując, że należałoby odróżnić „bohaterów” od „charakterów”: w pierwszych poeta pragnie się wyżyć, w drugich naśladować lub przedrzeźniać naturę. Sam zaś charakter czymże jest właściwie? Jest pytajnikiem, jest tym, czego w człowieku (nawet w sobie) właśnie nie rozumiemy, co nas nie zadowala lub uderza jako coś obcego. Przyczyną tego, że w ogóle zauważa się i stwierdza jakies charaktery, jest nasz stosunek do [726] życia, powiedzmy nawet: do ideałów, a tzw. charaktery są jednym z wielu problemów i wypadków tego życia, zupełnie nie lepszym od innych. Nie ma więc żadnego obowiązku „kreślić” i „stawiać” charaktery jako całości; dla celów poety mogą wystarczyć fragmenty, a nawet rudymenty.

Co się zaś tyczy specjalnego sekretu ożywiania już nie charakterów, ale w ogóle postaci, to również w żadnej biblii nie jest skodyfikowane, aby postacie poety „żyły”. Sam poemat, dramat czy powieść musi żyć, tj. wzruszać, interesować, jako całość, jako rzeka skądś dokądś płynąca, ale części tej całości mogą być żywe, senne i martwe, jak poecie potrzeba. A czasem może mu być właśnie potrzeba ludzi papierowych i nieruchomych. Postacie Maeterlincka np. są zupełnie pozbawione znamion charakterologicznych, jest w nich pewna wegetatywność — bo tak mu potrzeba.

W mnóstwie utworów mamy figury szablonowe, zamazane, podklejone z tyłu tekturą, marionetki — bo takie może właśnie były poecie potrzebne, np. gdy w kontraście do nich wyrasta przyroda albo gdy wple-

cione są w tok nadzwyczajnych wypadków, tak że właściwy nacisk gdzie indziej spoczywa. Weźmy np. stałe figury z bajek albo postacie w szkicach Kadena, traktowane jak płaskorzeźba wklejona w opis. Szczególnie znamiona mają postacie w powieściach Brzozowskiego. Jego twórcza wyobraźnia wylaniała z siebie mnóstwo głębokich, oryginalnych charakterów, lecz wszystkie są jakby nie dokończone, pozrastane z sobą, czasem nie wiadomo gdzie się jedna kończy, a druga zaczyna, zapomina się o ich nazwiskach, jest to kłęb potężnych głów, sennie rozplatających się, twórczy fenomen pełen szczególnego uroku, jeżeli się do niego nie przystępuje z pytaniami policjanta. Nie można powiedzieć, żeby te figury żyły — ale żyje właśnie ta masa człowiekotwórcza, przeistaczająca się wciąż jak [727] w kotle czarownic.

Tyle o akcji i ludziach. Spiritus flat ubi vult — a kto go szuka w miejscu z góry wyznaczonym, nie schwyci go na gorącym, serdecznym uczynku.

\* \* \*

Z przesądem, potępiającym tzw. papierowość postaci poetyckich, walczyłem jeszcze we wspomnianym powyżej innym artykule z 1913. Kilka słów pragnę jeszcze dorzucić o przesądzie dotyczącym tzw. akcji.

Wymagalnik akcji wyrobił się pod wpływem nieustannych w zeszłym stuleciu debat nad tym, co jest „dramatyczne” lub „tragiczne”, i zbyt uporczywego wpatrzania się w sławne wzory klasyczne. Rozumiano wtedy przez akcję jakieś zawiązywanie i rozwiązywanie tzw. węzła — bez węzła nie było sztuki dramatycznej, węzeł zaś nie mógł się obejść bez osób „prawdziwych”, to jest takich, co do których między autorem a widzem

istniała konwencja, że są „żywe” lub „wzięte z życia”. Taki dramat był antropocentryczny, odpowiadał zawsze na pytanie: co i jak z nimi się stanie.

Powolny wyłom zrobiły w tym pojmowaniu dramatu czynniki nie krępujące się doktryną: farsa, operetka, opera, kabaret („nadsценка”), kino, a z drugiej strony eksperymenty reżyserskie. Poznano, że teatralność nie zawsze się pokrywa z dramatycznością. Teatr może być naczyniem na różne widowiska i słuchowiska, nie tylko na dramat. Także inwazja malarstwa wpłynęła na to rozszerzenie skali teatru. Niektóre sztuki Wyspiańskiego są pomyślane transparentowo, sceny ich znamionuje widoczna dążność do trwania w miejscu, a nie do rozwijania się w czasie; przypominam sławną scenę [728] Makryny z papieżem w *Legionie*, gdzie powtarza się jeden refren, a chociaż zachodzą zmiany, to jednak po to, aby nastąpił powrót do tego samego stanu (w tym wypadku do stanu błęgiego uspokojenia).

Zdaje mi się, że znaczną rolę w tym rozszerzeniu zadań teatru odegrał Maeterlinck, który tematem sztuk swoich zrobił antydramatyczne wizje i nastroje. Liryka i epika wtargnęły do teatru i okazywały się niekiedy teatralniejszymi niż dramat. Jako jedno z ogniw w tym rozwoju wymienić można Strindberga, który powiedział i pokazał, że wszystkie wielkie dramaty są właściwie rozszerzonymi jednoaktówkami, bo są pisane dla jednej głównej sceny.

Właściwie samo proste zastanowienie się powinno było powiedzieć, że teatr jako teatr jest instrumentem obejmującym większą skalę wrażeń niż skala normalnego dramatu. Także namysł nad ustrojem organicznym dramatu mógł do tego rozpoznania doprowadzić. Podczas gdy dramat jest utworem społecznym, w tym sensie, że ścierają się w nim osoby czy charaktery na równi — w tragedii panuje ustrój monarchiczny,

pewien czas nawet królowie byli jej ulubionymi bohaterami. W tragedii chodzi o jedną osobę i jej los, jest to system planetarny dążący do katastrofy. Już to samo nadaje tragedii jakąś cechę wizyjną, solipsystyczną, rzekłbym, niedramatyczną. Krok dalej, a nawet ten jeden człowiek przestanie nas zajmować jako człowiek — pozostanie tylko wizja poetycka, której przedmiotem może być nie tylko działanie losu, lecz w ogóle wszystko.

Z tych powodów uważam dziś nawet przytoczone powyżej określenie akcji za zbyt ciasne. Akcja w ogóle nie wyczerpuje zadań teatru.

Przez to wszystko jednak nie chcę powiedzieć, by dramat dotychczasowy „już się przeżył”. Bynajmniej, wcale się nie przeżył ani nie stał się zbyt czynnym, owszem, czeka go jeszcze wielki rozwój. Pokazała się tylko autonomia teatru jako instrumentu i jego podatność do zaspokajania także innych potrzeb artystycznych człowieka.

## Konkurs dramaturgiczny Teatru Rozmaitości

[730] Mamy, zapewne po raz pierwszy w Polsce, konkurs dramatyczny jawny. Właściwie, zdawałoby się, szlachetne wyścigi pegazów tego gatunku odbywają się wciąż i bez osobnego konkursu, ale zarząd Teatru Rozmaitości umyślił ująć ten naturalny, wieczny konkurs na pewien czas w system. Gdy gdzie indziej z całej formy konkursowej pozostaje tylko tyle, że po pewnym czasie, np. po roku, nagradza się jakąś tradycyjną nagrodą w ogóle najlepszą sztukę owego rocznego sezonu, a konkursy prawdziwe zawsze zostają tajnymi, Rozmaitości wykombinowały sobie amfibię: konkurs jawny, co jest samo w sobie sprzecznością.

Oczywiście, że pod względem kupieckim, reklamowym, taka forma konkursu rokuje mu powodzenie — u publiczności. U publiczności, nie u Muzy. Gdy zarząd zakładu kąpielowego chce zabawić swych gości, urządza dla nich konkurs piękności lub dowcipu. Gdy redakcja pisma ubiegającego się o poczytność u pięknych czytelniczek i przystojnych panów pragnie zmobilizować ich uwagę, rozpisuje konkurs na wiersz lub nowelkę, jury wybiera najlepsze, te się drukuje,



a rzesza czytająca ocenia i głośuje. Jest to plebiscyt literacki. Wyłania się na chwilę jakaś republika, każdy głos jest równy i wartość utworu ustala się większością głosów. Dwa lata temu przepadłem przy jednym takim konkursie z kretesem.

Zainteresowanie publiczności konkursem Rozmaitości będzie niewątpliwie znaczne. Wymieni się przecież nazwiska autorów od razu, więc już po wystawieniu paru sztuk zacznie się porównywanie ich ze sobą, która lepsza, która „dramatyczniejsza”, która „głębsza” itd. — czy recenzent X ma rację, przekładając tę nad tamtą itd. A więc plebiscyt, a więc wyścigi konne oczywiście z „faworytami”. Można będzie nawet urządzić totalizatora.

Plebiscyt — chociaż nagradzać utwory będzie ostatecznie jakieś jury, ale niewątpliwie będzie się ono liczyło z popularnością sztuki, z frekwencją publiczności, z podsłuchanymi głosami, a więc z bezimiennym pyskiem opinii. [731]

Podobno rozpisano taki konkurs dlatego, że wszystkie dotychczasowe konkursy dramaturgiczne kończyły się fiaskiem, bo stronili od nich autorzy firmowi. Konkursy tajne mają złą opinię, ponieważ rzekomo nigdy nie wydobywają na jaw nowych talentów albo czynią to bardzo rzadko. A więc, żeby zapewnić nowemu teatrowi na pierwszy sezon otwarcia zapasu sztuk naprawdę dobrych, bez bawienia się w szkółkę dla początkujących, rozpisano konkurs jawny, turniej dla mistrzów, nie dla amatorów.

Jest jednak wielka doza małoduszności w takim postawieniu sprawy.

Jeżeli autor firmowy boi się konkursu tajnego, jeżeli — zamiast radośnie korzystać ze sposobności i jeszcze raz zabłysnąć jako nowa gwiazda, a przez to udowodnić, że nabyta „firma” nie była przypadkiem,

wynikiem kaprysu recenzentów lub koniunktury — jeżeli zamiast tego woli terroryzować swoim nazwiskiem i publiczność, i jurorów i żyć z procentu od dawnych swoich laurów, słowem: chce iść „na pewniaka” — to znaczy, że właściwie nie ma żyłki dramatycznej.

Lecz nie chcąc posądzać naszych autorów o taki brak odwagi, lepiej przypuścić, że obawiają się oni czego innego: nieudolności i niedbalstwa sędziów konkursowych.

[732] Rzeczywiście, dotychczasowa praktyka w rozstrzyganiu konkursów nie budzi zaufania. Podział pracy bywa zwykle taki, że sam na sam z utworem zostaje tylko jeden sędzia, ten opowiada o nim sędziom innym i dopiero na podstawie tego referatu rzecz idzie do wspólnego czytania. Opowiada! Czyż nie wiadomo, jak tendencyjnie, jak nielejalnie można streszczać utwory najznakomitszych poetów! Jak Wolter opowiedział treść *Otella*! A jeżeli sędziowie, już znudzeni, chcą dobić do końca konkursu, korzystają o ile możliwości z każdego szczegółu w referacie, aby uspokoić swoje sumienie i rzeczy do wspólnego czytania nie kwalifikować, zwłaszcza że główna odpowiedzialność za to spada na referenta. Jeżeli bowiem pokaże się, że prześlepiono jakiś znakomity utwór, to winno będzie nie całe jury, lecz referent. W pewnym stadium konkursu sędziowie mają już zwykle dosyć, wybrali już kilka dzieł nadających się do nagrody, każdy ma swego faworyta i duża robota czeka jeszcze z ułożeniem porządku dzieł nagrodzonych. W takiej chwili odkrycie jeszcze jednego dzieła o tym samym poziomie co już wybrane jest wielce niepożądane. Sędziowie konkursu, nie wynagrodzeni za swą pracę, spełniający ją honorowo, zwykle ją do połowy bagatelizują.

Z kogo zaś składają się te sądy? Przeważnie z ludzi nudzących się literaturą, krytyków, którzy by powinni

być raczej kupcami, lecz ponieważ już raz wdepnęli w literaturę, więc brną w niej dalej, prócz tego z różnych amatorów, którzy nabyli prawo do sądzenia o sztukach przez częste chodzenie za kulisy.

Zdrada tajemnicy nazwiska w sądach konkursowych jest prawie regułą. Autor firmowy, niby nieumyślnie, przez osoby trzecie, zdradza sędziom, z kim mają zaszczyt. A sędziowie ze swej strony siłą się odgadywać, kto mógł napisać to a to dzieło, czy aby nie słynny N., i wypuszczają macki wywiadowcze na wszystkie strony, aby się, broń Boże, nie skompromitować.

Wybrana teraz przez zarząd Rozmaitości forma konkursu chroni sędziów przynajmniej od tej kompromitacji. Chroni także autorów firmowych, z których żaden dotychczas nie miał pewności, czy przy konkursie tajnym dzieło jego zostanie choćby przeczytane i zakwalifikowane do wyboru. Dlatego autor firmowy, nie będąc pewny wygranej, a mając zawsze możliwość do wystawienia i spieniężenia swego dzieła w krótkiej normalnej drodze, wolał nie ryzykować i stronił od konkursów. [733]

Lecz taka forma konkursu jest zarazem ogłoszeniem bankructwa konkursów dotychczasowych, generalnym votum nieufności dla polskich sędziów literackich i niesprawiedliwym uprzywilejowaniem autorów firmowych, podobnym do sławetnego uprzywilejowania najsilniejszych partii w sejmowej ordynacji wyborczej. Cały romantyzm konkursu, cała fikcja bezstronności, bezinteresowności, fikcja, że nagradza się dzieło, nie autora, bierze w łeb. Uznano oficjalnie, że polskie społeczeństwo literackie nie umie się bawić w konkursy zwykłego typu, bo gdzieś się zawsze gubi między sędziami i intuicją, i dyskrecją, i proste poczucie lojalności.

Przypomina to anegdotkę o przyjęciu u pewnych państwa, na którym było tak mieszane towarzystwo, że nie można się było bawić w „złotą kulę”.

I autorzy, i sędziowie są teraz zabezpieczeni. Jedni jawnością nazwiska, drudzy nieoficjalnym plebiscytem, z którego będą czerpali wskazówki.

Jawność nazwisk ma jeszcze jedną ujemną stronę, o której wspomnieć należy na końcu. Do nazwiska każdego autora przywiązana jest pewna legenda. Sądy o rodzaju ich talentu są spetryfikowane i nie ma w Polsce ani jednego krytyka, który by potrafił nie krępować się taką legendą, lecz owszem przeprowadzić jej rewizję i zbadać sprawę na nowo. Krytycy nawet nie czują tego zadania. Owe legendy bywają punktem wyjścia różnych essayów „syntetycznych”, w których tzw. synteza jest prostą dedukcją. Zwykły uczeń gimnazjalny wie, co powiedzieć o Żeromskim, krytyk gazeciarski napisze to samo, tylko nieco bujniejszym stylem. Każdy jego dramat z góry będzie rozpatrywany pod pewnym ustalonym kątem widzenia, np. tym, że jest zanadto epicki. Gdy Kawecki wystawił *Balwierza zakochanego*, od razu wypomniano mu całą jego przeszłość realistyczną, powiedziano, że jemu nie wolno pisać tego rodzaju sztuk itp. Gdy to będzie Winauer, zaraz puści się w ruch słówka: Żyd — oschłość — intelektualista itd. Gdyby niżej podpisany nadesłał dramat na taki konkurs jawny, zdanie będzie od razu gotowe: olbrzymia głębia filozoficzna obok zupełnego zaniku uczucia i niemocy twórczej. I tak dalej.

Konkursy tajne były dotychczas jednym ze źródeł, które mogą odświeżyć zastarzałe sądy. Zawierają one w sobie element niespodzianki i wykluczenie przynajmniej pewnej części przesądów. Uznano jednak, że element niespodzianki może być u nas tylko elementem pomyłki, i odrzucono dobry instrument, z którego nic zrobić nie umiano.

## W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi

Gdybym miał pewność, że wyparcie się „ideologii [735] realistycznej” przeze mnie przyczyni się do wzmocnienia polskiego dramatu, to może bym stanął na środku Rynku krakowskiego i posypawszy głowę popiołem swoich spalonych dzieł i artykułów, publicznie odprzysiągł się realistycznego diabła i szpetnych dzieł jego. Ale wymagając tego ode mnie, postępuje Witkiewicz niekonsekwentnie, ponieważ główną diablicą, przeszkadzającą rozszerzaniu się uczucia metafizycznego, jest według niego przecież treść, a realizm sam przez się nic nie szkodzi formie — tak przynajmniej sam twierdził dotychczas. Wyprzysiąc miałbym się tedy *Walki o treść*, nie napisanej jeszcze, lecz przekłętej przez Witkiewicza już... w łonie ojca. Dla dobra sprawy żąda Witkiewicz jeszcze czegoś boleśniejszego ode mnie: niech napisze tę piekielną książkę, a on się już z nią rozprawi, zrobi to, co Austriacy nazywali „ein Exempel statuieren”.

Ale dlaczego muszę napisać? Przecież póki nie napisana i nie wydrukowana, może w ukryciu oddawać się starym nałogom treściowym i realistycznym.

I w ogóle jeżeli kto nie pisze książki, ma do tego tysięcy i jeden powodów. Dziwię się, jeżeli kto pisze, i uważam ten stan za anormalny, wyjątkowy. Witkiewicz, zdaje się, sądzi o tym inaczej. A może nie piszę jej ze złościwości, aby pozostawić swoich przeciwników w błędzie: to jest zemsta najpiękniejsza, ja mam swoją satysfakcję, a to nic nie boli. Lub wreszcie może w ogóle wstydzę się pisać o treści i formie, gdyż jest to sprawa tak prześwidrowana z wielu stron, tak werbalna, że chociaż dla nas dwóch jest najważniejszą, to jednak czytająca i kupująca publiczność może mieć wrażenie zmywy dwóch literatów, takiej jak bywają zmywy atletów w cyrku, aby przeciągać zapasy.

[736] Póki nie napiszę, póty nie wolno by mi było dotykać Witkiewicza, bo on powie zaraz, że go „chląstam”. Przepraszam bardzo, nie chciałem „chląsnać” — ale czyż przy każdej sposobności, wspominając dorywczo o Witkiewiczu, mam z nim zaraz załatwiać spór zasadniczy? Przecież te kwestie są tego rodzaju, że tylko targnąć koniuszek od kłębka, a zaraz nitka rozwija się dalej w nieskończoność. Dlatego nie mogę reagować na pokusy, poddane mi przez Witkiewicza w jego replice na mój artykuł w „Scenie Polskiej”. Zaznaczam tylko, że moje słowa, iż „Witkiewicz doprowadził do absurdu potencjalny już od dawna formizm polski”, są rzeczywiście gołosłownym twierdzeniem, o ile chodzi o ów „absurd”, o zakwalifikowanie wyniku, a więc w formie, w czystej formie mego twierdzenia się pomyliłem; ale jeżeli chodzi o treść, to ją podtrzymuję, ponieważ Witkiewicz jest istotnie przedłużeniem i uwieńczeniem tego, co się w Polsce mówiło o przeważającym znaczeniu formy od lat 30. Niech Witkiewicz nie przeczy faktom, bo przed sądem przytoczę mu dokumenty i powołam dziesiątki świadków. Sam Witkiewicz jest prześladowany za swój formizm, że mało kto uznaje jego teorię,

to nie jest dowodem przeciw memu twierdzeniu, albowiem nieraz bywało w dziejach tak, że najwyższy wykwit pewnego kierunku stawał w przeciwieństwie do swych poprzedników i pobratymców, może dlatego, że przez przesadę, przez zbyt jaskrawe i świadome wysnuwanie konsekwencyj narażał i psuł to, co dotąd żyło w sposób pojednawczy i zmimikryzowany.

Ale jak może Witkiewicz żądać polemiki o kwestie estetyczne z człowiekiem, którego uważa za naturę „doskonale nieartystyczną”? Jak w ogóle może przyznawać mu prawo zabierania głosu? Jeżeli ja jednak głos zabieram, to widocznie uzurpuję sobie takie prawo. Ale nikt nie powinien się chwalić darami, które ma od niebios, tylko tym, co własną pracą sobie przysporzył, dlatego aczkolwiek prywatnie sędzę, że moja jedna [737] nowela *Pyriphlegethon* jest więcej warta niż wszystkie dramaty, które W. napisał i jeszcze napisze — wspomnę tylko o tym, co Witkiewicza jako nowatora zainteresuje. Pierwszą polską sztuką futurystyczną była moja komedia *Dobrodziej złodziei* — a nie powiedziałbym tego, gdyby był tego nie powiedział raz publiczności znany panu p. Świdziński, witając mnie w klubie futurystycznym w Warszawie. Pierwszą polską próbą formizmu, podjętą na wielką skalę, była właśnie *Paluba*, a również nie mówiłbym o tym, gdyby mnie w tym twierdzeniu nie był wyprzedził znany panu W. prof. Chwistek. Oczywiście były to eksperymenty, które wyszły z innych założeń, ale bądź co bądź, dają mi one jakąś legitymację do zabierania głosu.

Wszystkie teoretyczne dzieła Witkiewicza przeczytałem gruntownie; aby w nie wniknąć, sam próbowałem na ten czas być formistą. Wiem bardzo dobrze, w którym punkcie wałek formizmu Witkiewicza się kończy, wiem też, gdzie i kiedy poczynił ustępstwa, i znam granicę, przez którą on sam nigdy nie przejdzie.

Mógłbym nawet powiedzieć, że właściwie zgadzam się na całą jego teorię, o ile ona zawiera ogólniki i truizmy; mimo tej bliskości jestem od niego o sto mil dalej. Mam pewne sekrety rozstrzygające, które by go mogły wyruszyć z formistycznej ataraksji, gdyby Witkiewicz nie był naturą na wskroś niedramatyczną, gdyby lubił prawdziwe niebezpieczeństwa duszy.

Witkiewicz nie zna mnie wcale, szanuje moją firmę zarejestrowaną i to, że się nim zajmuje — poza tym traktuje mnie tak samo jak pp. Stern i Jasioński według sławnych wzorów z historii literatury: oto tu jest kupka Mickiewiczów, pionierów nowej religii literackiej, a tu zawałdroga Osiński (Śniadecki) — Irzykowski, który piastuje zazdrośnie klucz do świątyni...

[738] Wybacz Pan, ale nie mogę brać na serio ludzi, którzy nie umieją przeżyć nowego dramatu według wzorów literacko-historycznych. A tak właśnie Pan postępuje wkładając mi w usta opinię prymitywną, forma jest naczyniem na treści.

Chce Pan czytać między moimi wierszami, ale wierszy Pan nie czyta. Wystarczy, żeby Pan potrudził się przeczytać np. moją rozprawę *Świat pracy a świat emocji* (z *Czynu i słowa*, 1913), aby się Pan zawstydził swojej insynuacji. A może by Pan zechciał przeczytać także to, co w „Przeglądzie Warszawskim” pisałem o realizmie, aby Pan zrozumiał, że dyskusji o tej sprawie nie mogę podjąć na gruncie prostego wymieniania haseł: Hie Welf — hie Waiblingen! — że nudzi mnie ten prymitywny irrealizm i antyrealizm najmłodszych, a szczególnie to wywalanie otwartych drzwi i demagogiczne, zakrzykujące fałszowanie tezy przeciwników.

W ogóle za mało Pan czyta. Pisać o formie i treści dziś nie można tak zupełnie bez kontaktu z myślą współczesną choćby polską. Polecam Panu estetykę Crocego, polecam to, co Brzozowski pisał o formie w swojej *Powieści współczesnej*, w końcu zupełnie dobrą



rozprawę dra Kleinera o formie (w „Przeglądzie Warszawskim”). Kleiner, wychodząc z założeń Crocego, doszedł do wniosków bardzo trafnych, tylko uwaga o Witkiewiczu była mylna.

Za gładko Pan jedzie, trzeba Panu tarcia. Ale wątpię, czy się to Panu na co przyda. Jest w Pańskich pismach teoretycznych jakiś upór i nieelastyczność, które dyskusję z Nim czynią z góry beznadziejną.

Wiem, że pańskie pojmowanie Formy jest inne. Nie ma Pan na myśli „techniki”, lecz coś innego. Tu zaczyna się Pańska mistyka Formy, która dla nas jest mistyfikacją.

Ponieważ eksperyment wystawienia Pańskich sztuk na scenie owych zapowiadanych przez Pana uczuć metafizycznych w nikim nie wyzwolił, swego czasu (w „Przeglądzie Warszawskim”) wezwałem Pana, żeby Pan na jakimkolwiek przykładzie zademonstrował, co Pan przez swoją Czystą Formę rozumie. Bo choć Pan tyle o niej napisał, ale definiował się Pan tylko negatywnie, nic żywego i ludzkiego o niej Pan nie powiedział.

Wezwanie minęło bez skutku.

„Bezsensu” programowego nigdy Panu nie zarzucałem, ale w praktyce niezrozumiałość wypada jednak jak nonsens. Cieszy mnie to, że jak Pan pisze — sensu życiowego i logicznego jeszcze Pan dotąd nie zatracił, chociaż to są tylko niekonieczne preteksty dla Czystej Formy. Ale gdyby „jeszcze nie” miało znaczyć tyle, co „wnet już”, boję się, że mógłby Pan ze swoją Czystą Formą znaleźć się w położeniu owego chłopca, co to chciał swoją szkapę odzwyczaić od jedzenia jako „niekoniecznego”...

Tych moich uwag proszę nie poczytać ani za „znęcanie się”, ani za „chłaśnięcie”, tylko za trwożliwe pogłaskanie tatrzańskiego niedźwiadka i za „do widzenia”.

## Wystawa techniki teatralnej w Wiedniu

*Wiedeń, w październiku 1924*

[740] Istnieje dość poważny projekt polityczny, żeby Wiedeń wyodrębnić z Austrii, zneutralizować i uczynić zeń międzynarodowe centrum kultury, wiedzy i sztuki. I rzeczywiście, ów Wiedeń, zdegradowany jako centrum polityczne, usiłuje gorączkowo powetować to sobie na polu kulturalnym. Przebywając tam, ma się wrażenie, że ten bankrut żyje nad stan. Ileż tam teatrów, kabaretów, wystaw, koncertów, wykładów. Obecnie obchodził 150-lecie muzyki niemieckiej i z tej okazji urządził cykl uroczystości muzycznych i teatralnych. W programie znalazła się i wystawa teatralna — o czym już zresztą „Wiadomości” pisały.

Dzieli się ona na dwie części. Jedna mieści się w muzeum graficznym Albertina i tu znajdują się przeważnie okazy ilustrujące historię i świetność teatru niemieckiego. Różne fotografie, modele scen, projekty dekoracji, książki, sztychy, rzeźby. Bassermann, Moissi w najlepszych rolach. Pomysły Craiga. Ładne fantastyczne dekoracje do *Makbeta*. Ale w tym wszystkim przeważa element malarski nad teatralnym. Widz nie może sobie tak łatwo wyobrazić, jak by to od-

działaływało w teatrze żywym, a wiadomo, że mimo najpiękniejszych dekoracji przedstawienie może być nudne i że złe przedstawienie może dać ładne fotografie aktorskie, tj. fragmenty sceny i pozy. Z nowszych rzeczy uderzył mnie plan reżysera niemieckiego Jessnera do ostatniego aktu *Otella*: na scenie nie ma być nic prócz łóżka z kotarą, na którym Otello dusi Desdemonę. Wątpię, czy to jest właściwe; w ten sposób drastyka tej sceny zostaje jeszcze bardziej podkreślona.

Lecz w ogóle nowszy rozwój teatru odbywa się pod znakiem drastyki i zbliża teatr do kina.

Druga część wiedeńskiej wystawy teatralnej zawarta jest w Konzerthausie. I tu fotografie, projekty, figurynki, maski, modele. Ta wystawa jest międzynarodowa: prócz Niemiec reprezentowana jest Rosja, Włochy, [741] Czechy, Finlandia, Francja — ale tylko w kierunku futurystycznym. Polskę reprezentują fotografie z Teatru Polskiego; są wśród nich sceny z dramatu Kaisera *Od poranku do północy*, które jako tako ratują nasz honor wobec konkurencji nowozn zagranicznych. Ekspozatów rosyjskich jest bardzo dużo, przeważnie teatru Tairowa i Meyerholda. Niemcy zajmują się intensywnie tymi dwoma nowatorami; w katalogu wystawy poświęcono rosyjskiemu teatrowi duży artykuł informacyjny, a dzieło Tairowa *Teatr rozpętany* zostało elegancko wydane w niemieckim przekładzie. Ponieważ jest u nas kilku znawców rosyjskiego teatru z autopsji (p. Wandurski), nie ośmieliłbym się wkraczać w ich kompetencję i porzestaję na wzmiance o nowościach niemieckich.

Jedną z nich jest scena w kostki (Würfelbühne) pomysłu architekta Fritza. Zaletą jej ma być nieograniczona możliwość zmian i przystosowań i — taniść. Cały aparat teatralny wygląda tu jak wielka skrzynka klocków kotwicznych Richtera do zabawy dla pilnych dzieci.

[742]

Kolosalnym eksperymentem jest „Railwaytheater” Kieslera, wypełniający prawie całą jedną salę. Jest to rodzaj okrągłego rusztowania, zakończonego u góry platformą, do której podchodzi się od dołu pomostem okręcającym się dokoła głównej osi owego rusztowania. Nazywa się to „scena przestrzenna”, widzialna dla widzów od wszystkich stron. Co do widowni, to wynalazca pisze o niej: „Widownia krąży pętlicowymi, elektromotorycznymi ruchami naokoło sferycznego rdzenia sceny”. Kulis nie ma, oczywiście, żadnych, sugestię środowiska ma dawać projekcja filmowa. Nie bardzo rozumiem, na czym by miała polegać ruchomość tego teatru — czy widownia krąży naokoło sceny, czy scena za pomocą jakichś przyrządów obraca się sama w kierunkach dowolnie obranych przez inżyniera, czy też to całe rusztowanie ma na kółkach objeżdżać świat jako „teatr agitacyjny, jako trybunał, jako potęga, która nie ilustruje życia, lecz je formuje”. Wystawiony w Konzerthausie ogromny model nie wyjaśnia niczego; jest to po prostu trybuna z dostępem kręconych schodów: z tej trybuny przemawiali mówcy i śpiewał chór podczas otwarcia wystawy.

W katalogu wystawy p. Kiesler zamieszcza dużą rozprawę, w której skazuje na śmierć dotychczasową „Guckkastenbühne” (scena skrzynkowa). Argumenty przypominają argumentowanie rosyjskich nowatorów teatralnych, nie wydają się jednak dość konsekwentne. Aktor — powiada Kiesler — pracował na scenie dotychczasowej bez związku z otoczeniem, tj. z widownią. Reżyser spełniał pracę szmuklerską; nie miał jeszcze do dyspozycji „areny elektromechanicznej z elektromechanicznymi artystami”, musiał poprzestawać na „teatrach przejściowych”. Przedstawienie nie powinno powstawać przez mechaniczne dodawanie: słowa, człowieka, przedmiotów, kulis i świat-

ła — lecz rosnąć, stawać się. Aktor musiał unikać głębi, przy każdej sposobności uciekał do rampy, jego mówienie i akcja nie były plastyczne, tylko dekoratywne. Głębia sceny była właściwie bezużyteczna, działała tylko jako pozór, dla dekoracyj. Aktor mógł zachowywać się tylko „ilustracyjnie”, nie rozwijał swoich elementarnych możliwości. Scena była obrazem, nie przestrzenią; kurtyna parawanem na czas, gdy scena się przebierała, gdy przygotowywano nowe hokus-pokus. Grała muzyka antraktowa, potem odzywał się dzwonek lub gong, oczy widzów zwracały się znów ku scenie, aby widzieć nowe grupy, kurtyna się podnosiła, artyści wchodzili i odchodzili, mówili lub śpiewali tekst — czarna magia szmerów.

To było piękne i uzasadnione w swoim czasie, lecz [743] teraz skończył się już — tak twierdzi Kiesler — teatr iluzyjny i ilustracyjny i nadszedł czas dla „sceny otwartej”. Ilustracje książek za pomocą słowa, barwy i gestu na scenie są zbyt słabe; nikt już w to nie wierzy. Dzisiejszy teatr wymaga takiej witalności, jaką ma życie, nie może więc poprzestać na rampie, pożąda dali, niesforności ruchu, przestrzeni w najprawdziwszym znaczeniu słowa. Scena obrazowa tego dać nie może, bo jej celem jest tylko „dekoratywne oddziaływanie od frontu”. Nowa wola rozsądza scenę obrazową, rozkłada ją w przestrzeni, przywraca ruchom aktora trójwymiarowość. Zadaniem reżysera jest „ożywić trójwymiarowość optofonetycznie za pomocą elementów gry scenicznej”. Wszystko rośnie, krystalizuje się przed oczami publiczności, bez żadnego misterium.

A więc to, co estetyka uważała za zaletę dotychczasowej sceny, to zasadnicze nieprawdopodobieństwo, jakim jest brak czwartej ściany i jaka taka dwuwymiarowość — Kiesler odrzuca, wołając o wymiar trzeci i o zniesienie hokus-pokusowego ceremoniału

w teatrze. Nie można powiedzieć, żeby to były argumenty antyrealistyczne, gdy się dotychczasowemu teatrowi, rzekomo iluzjonistycznemu, zarzuca niedostateczność iluzji. Zresztą ciekawe jest, że zdaniem Kieslera dotychczasowy teatr zwyrodniał w kino; teatr nie powinien być teraz kopią filmu, lecz zgłębiać własne prawa. Ci, co się dziś zapalają do teatrów bez słów i bez treści, zapuszczają się w „ślepe uliczki kinoidalne”, bez względu na to, czy one są pomyslane jako groteskowe, tragedyczne, abstrakcyjne czy ekwilibrystyczne (przytyk w stronę nowatorów rosyjskich). Owszem, potrzebujemy i słowa, i treści — tak samo jak oni. Poetę zaś naszych czasów określa Kiesler jako „inżyniera optofonetycznej symfonii gry (aktorskiej), obliczonej z jak największą precyzją matematyczną”.

[744]

W ogóle wywody Kieslera zdradzają wychowanie w myśleniu technicznym. Np. gdy mówi, że poemat sceniczny ma się rozwijać ze „stosunków napięciowych przestrzeni”. Zmiana sceny z frontalnej na okrągłą wydaje mi się pomysłem czysto mechanicznym. Gdyby dotychczasowa scena była okrągłą, ci sami ludzie zmieniliby ją na frontalną. Nie uwzględniają oni tej ważnej okoliczności, że frontalność sceny ma wzór we frontalności twarzy ludzkiej, zwłaszcza frontalności oczu, które przy patrzeniu wymagają frontalności przedmiotu. Gdyby człowiek miał czworo oczu naokoło głowy, wówczas jego „światopogląd” byłby naturalnie inny — i zapewne wymagania teatralne inne.

Projekty sceny okrągłej prezentują na wystawie wiedeńskiej jeszcze Oskar Struad i Harry Täuber. Architekt Hönigsfeld, który Kieslerowi wytoczył proces o pierwszeństwo pomysłów sceny okrągłej, przedstawia model swojego „teatru bez widzów”. Składa się ten teatr z jednej kolistej sceny głównej, którą pół-

kolami otaczają cztery sceny poboczne. Na krawędzi koła i półkolisk pierścieniami bieżą siedzenia dla aktorów — zdaje się, że aktorzy są tu zarazem widzami.

W dziale filmowym zaprezentował Léger swój „balet mechaniczny”, połączony z muzyką synchroniczną. Niestety, nie byłem na pokazie tego filmu i nie mogę nic konkretnego o nim powiedzieć. Natomiast przypadkowo byłem obecny na końcu przedstawienia „filmu reflektorycznego” (pomysł Ludwika Hirschfelda z Weimaru). Ktoś za ekranem grał na fortepianie, a na ekranie na ciemnym tle ukazywały się różne kolorowe trójkąty, trapezy, romby, pasy faliste itd. Często jeden nakrywał sobą drugi, który jednak spoza niego przeświecał — granice tych figur były jakby przymglone, figury niby zanurzały się i wynurzały z tła, podobne do części maszyny. Sprawiało to bardzo miłe wrażenie, tylko same figury wydawały mi się w swoim kubistycznym stylu za mało urozmaicone. Ich ruchy zgadzały się z rytmem muzyki; to mnie raziło, gdyż wyobrażałem sobie zawsze, że taki film abstrakcyjny (to jest bowiem nowa próba „filmu abstrakcyjnego”, o którym pisałem w *Dziesiątej Muzie*) powinien mieć autonomię i rytm własny — a nie być tylko ilustracją do muzyki. Spodziewałem się, że w zakończeniu ujrzę jakąś kulminację, akcję wśród prześwieconych kolorowych płaszczyzn; nic takiego nie było, płaszczyzny raczej tylko tańczyły, zamiast rozwijać swoje odrębne życie.

Może kto inny napisze jeszcze o całej wystawie obszerniej i z większą kompetencją. Dla mnie była ona ciekawym fragmentem dzisiejszego chaosu w estetyce.

## Autorzy przeciw aktorom

[746] Dyrekcja Teatru Małego chciała wystawić sztukę polskiego formisty, St. I. Witkiewicza, pt. *Tumor Mózgowicz*. Ale część aktorów oświadczyła, że sztuka jest niezrozumiała i że w niej grać nie będą. Dyrekcja musiała sztukę cofnąć. Z tego powstał konflikt natury dosyć zasadniczej. Związek Autorów Dramatycznych wystosował do Związku Artystów Scen Polskich pismo żądające, by Związek zajął w tej sprawie stanowisko. Krzywda moralna wyrządzona p. Witkiewiczowi musi być naprawiona. Stosunek aktorstwa polskiego do twórczości oryginalnej musi być oparty na zasadach szczerzej i życzliwej, choćby czasem ofiarnej współpracy. Artyści, którzy nie odmawiają swego udziału w lichych nieraz sztukach obcych, nie powinni występować przeciw autorowi polskiemu wbrew decyzjom dyrekcji, inaczej teatr stanie się ogniskiem bezładu.

W „Kurierze Porannym” zaś znany krytyk, p. Boy-Żeleński, w felietonie pt. *Sowiety w teatrze* potępia jeszcze ostrzej tę butę aktorską. Przytacza, że aktorzy nasi już przed paru laty urządzali dzikie strajki, strzelali do dekoracji i demolowali scenę; że wśród



młodego pokolenia aktorskiego szerzy się alkoholizm, że częste są objawy buty i megalomanii oraz braku odpowiedzialności. Smutno by teatr wyglądał — powiada — gdyby aktorzy mieli oceniać, które sztuki grać należy; przecież przed premierą *Wesela* Wyspiańskiego kilku aktorów oddało swe role oświadczając, że w „takim bzdurstwie” grać nie będą, a później, gdy sztuka się udała, całe lata obnosili się z tymi rolami. Z tego wynika, że nie jest tak bardzo nieodzowne, by aktor rozumiał sztukę, a nawet, aby całkowicie rozumiał swą rolę; nawet nie jest nieodzowne, by miał wyższą inteligencję, bo wystarczy intuicja, jeśli nią dobrze pokieruje reżyser.

P. Żeleńskiemu odpowiedział skromnie w „Gazecie Porannej Warszawskiej” p. Z. Nowakowski, aktor [747] i autor, podnosząc, że p. Witkiewiczowi aktorzy polscy zagrali już cztery sztuki na eksperyment i zagrają mu dalsze, o ile stwierdzą, że ten utalentowany poeta przestał robić szopę z teatru, i w swoim sumieniu aktorskim stwierdzą pewien postęp u autora. „Kurier Poranny” konstatuje tę odpowiedź p. Nowakowskiego jako popieranie samowoli aktorskiej, do tego bowiem redukuje się owo „aktorskie sumienie”.

Podobne stanowisko jak p. Boy zajęły i „Wiadomości Literackie”.

Niżej podpisany, który sam przed laty padł ofiarą spisku aktorskiego (premiera *Dobrodzieja złodziei* we Lwowie) i nie doznał wówczas żadnej obrony w obozie autorów, a więc miałby teraz specjalny motyw do wystąpienia przeciw aktorom szykanującym autora — ośmiela się jednak w niniejszej sprawie mieć nieco inne zdanie niż ZAD i p. Boy-Żeleński. Sprawa ta nie jest tak prosta, i jedna, i druga strona ma częściowo rację, lecz do kogóż, jak nie do literatów, należało ująć ją w tej właśnie różnolitości, subtelnie

i sprawiedliwie — a nie iść po linii najmniejszego wysiłku i gnębić aktorów korporacyjnie, mobilizując przeciw nim potęgę prasy. Już to enuncjacje stowarzyseń literackich w ostatnich latach nie bywały szczęśliwe; spadały do poziomu zwykłych polityków. I dziś również, choć sami uważają sprawę za zasadniczą, chcą ją załatwić — czym? próbą siły. Ich enuncjacja ma jedną dziurę i jedną obłudę; w imię solidarności, w imię tego, że co dziś spotkało p. Witkiewicza, jutro może spotkać p. Krzywoszewskiego, usiłuje coś wymusić na aktorach — nawet zapewne wbrew własnemu lepszemu przekonaniu wielu zrzeszonych.

[748] Wprawdzie stwierdzić trzeba, że aktorzy — czy tylko jeden aktor — zachowali się nielojalnie, jeżeli — jak p. Boy opowiada — odrzucili swoje role już po próbie czytanej i „nic nie pomogły perswazje reżysera i prośby, aby mu zostawili kilka dni czasu, żeby w ciągu prób mógł ich wprowadzić w utwór”. Ale *Tumor Mózgowicz* nie jest nowością, był już grany w Krakowie i wyszedł w druku, aktorzy mieli więc już skądinąd sposobność przeświadczyć się, że eksperyment jest jałowy, że nie będą owymi poszczególnymi literami, które same nie znają swego przeznaczenia i które dopiero reżyser złoży w niespodziewaną całość.

Rzeczą główną jest, że w poezji polskiej od dość dawna, a nagminnie od lat kilku cuchnie niezrozumiałstwo. Dawniej skromne i wstydzące się siebie, dziś stało się aroganckie, zbroi się w teorię, pcha się na pierwszy plan, terroryzuje krytykę i publiczność. Gdy w „Wiadomościach Literackich” w artykule pt. *Niezrozumiałstwo* uderzyłem w to gniazdo trutniów, pokazało się, że współczesny poeta polski niczego zajadlej nie broni, jak prawa do niezrozumiałstwa i do plagiatu. Nie chcę powtarzać tutaj tamtych moich wywodów. Zaznaczam tylko, że rozróżniam i szanuję poezję nie-

zrozumiałą, opartą na tajemnicy lub pochodzącą z trudności, z którymi boryka się autor; ale nie godzę się na czystą bzdurę, która pochodzi z nieudolnych i lekko-myślnych skojarzeń lub ze sztucznego nastawienia się umysłu. Taka bzdura nie może w ogóle żyć żadnym życiem, od razu samą siebie przekreśla; zrazu wywołuje pewne zaciekawienie, zdziwienie, ale potem monotonię i nudę. Można nie zrozumieć, to znaczy nie dojść do rozwiązania szarady, ale musi się wymagać, żeby przynajmniej same jej przesłanki były zrozumiałe (a mogą być nawet piękne) — bo wtedy w ogóle żadna funkcja duchowa u odbiorcy, intelektualna, uczuciowa czy estetyczna, nawet zacząć się nie może. Dowód: oni sami się wzajemnie między sobą nie rozumieją.

Nie będę tu zastanawiał się ani nad teorią, ani nad [749] praktyką p. Witkiewicza, gdyż to wymagałoby osobnego studium; stwierdzam tylko jedno: że jego dramaty są poza dobrem i złem w estetyce, są w rezultacie obojętnym nonsensem. W czytaniu mogą jeszcze budzić pewne wrażenia jako zbiór parodystycznych kawałów, jako wybryk tzw. szubienicznego humoru. Oryginalne bywają spisy osób, lecz kto się dalej posunie, może czytać i 5, i 15 kartek, a nic mu się nie klei. Prawda — jedno wrażenie staje się dominujące: że się jest w świecie boskiego (niech mu będzie: boskiego) cynizmu i grubiaństwa. Np. są tam niespodzianki w tym guście: syn mówi matce: ty stara prostytutko! i daje ojcu w twarz — a potem wszyscy troje zasiadają spokojnie do czekolady. (To się nazywa deformacja rzeczywistości). Oczywiście są to wszystko ślady jakiegoś temperamentu, jakiegoś osobliwego sposobu odczuwania, który by miał obowiązek poszukać sobie innego, socjalnie dostępnego wyrazu; ale ta Czysta Forma, o którą p. Witkiewiczowi jako teoretykowi specjalnie chodzi, nigdzie się nie zarysowuje — działa

u niego jeżeli co, to tylko materiał, a nie forma. Ale słuchacz teatralny, który nie może kartek obracać wstecz i zatrzymywać się dowolnie dłużej nad pewnymi ustępami, w ogóle żadnego wrażenia nie otrzymuje prócz wrażenia obojętności i co najwięcej dziwaczności. Byłem w Krakowie na przedstawieniu jego *Kurki wodnej* i znam te wrażenia z własnego doświadczenia.

[750] Czemuż należy przypisać to niejaki powodzenie, które niby to osiągnęły w teatrze sztuki p. Witkiewicza? Względem towarzyskim i koniunkturze. Jest to syn sławnego ojca, sam także malarz, człowiek bujny, taki z różnymi pozorami genialności, jak one w książkach szkolnych są wydrukowane. — Wywołuje westchnienia: Ach, cóż by to był za pisarz, gdyby zechciał pisać normalnie! A ponieważ w niebie jest większa radość z jednego nawróconego grzesznika niż z wielu sprawiedliwych, więc już nawet na rachunek owego przyszłego nawrócenia pobiera p. Witkiewicz zaliczki. Kult „byczości” zawsze w Polsce prosperował. Lecz właśnie tam, gdzie p. W. stworzył dramat poniekąd normalny, np. *Wścieklicę*, pokazało się — przynajmniej dla mnie — że jako dramaturg jest nieudolny, prymitywny i nie ma pojęcia o istotnych tajemnicach formy. Że Teatr im. Fredry dawał *Wścieklicę* 30 razy i dzięki specjalnemu zasiłkowi ministerstwa objeżdżał z nim prowincję, nie jest żadnym dowodem „za”. To tylko dowód, jak przez ciągłe podważanie sensu i myśli, przez obłudę czy nieudolność krytyki publiczność stała się ostatecznie obojętna dla literatury aktualnej — to znaczy nie np. dla Żeromskiego, Londona itd., lecz dla tej literatury, w której się niby to coś nowego dzieje, rozwija i przysparza. To dowód, że w Polsce bardzo szybko rosną na każdym polu legendy nie skontrolowane, na gnoju dobroduszości. To dowód, że byle jakie głupstwo, energicznie zainscenizowane, może liczyć na sukces w pewnym promieniu (choćby monarchizm).

Że zaś dyrektorzy czasem ryzykują wystawienie sztuk Witkiewicza, to nie dziwne. Dyrektor chce się wylegitymować, że popiera najmłodszych, i dlatego na odczepne gra Witkiewicza — który w ten sposób staje się dla innych zawalidrogą, bo czyżby rzeczywiście cała przyszłość polskiego dramatu miała się mieścić w tej kotłownianinie? Prócz tego dyrektor miewa zwykle w zanadrzu jakiś trik reżyserski i do tego triku się pali — ale do czego się ma palić aktor, krytyka i publiczność? Te sztuki są obojętne — ani bolszewickie, ani sprosne, ani ultramontańskie, ani drażnią, ani nie oburzają — po prostu nikt ich nie rozumie. Ale dla honoru najmłodszej sztuki polskiej wytwarza się jakieś „als-ob” — wspólną fikcję, jak gdyby tam coś było.

I właśnie jeden aktor, który już grał w *Pragmatystach* tegoż autora, odważył się raz przerwać to błędne, zakłamanie koło. Mniejsza o jego pobudki psychologiczne — może to była megalomania, swawola czy złośliwość. Ale już to ludzkie życie jest takie, że często ze złych motywów powstaje czyn, który ma pozytywną wartość. A sens tego czynu znaczy: Jeżeli wy wszyscy naokoło kłamiacie, że widzicie coś, czego nie widzicie, to róbcie to sobie sami. Wstydzcie się lub zostańcie bezwstydni. Ja nie wezmę do ust słów, które uważam za bzdury. Mogę grać pornografię lub miernotę, swoją i obcą, bo mój zawód zawiera w sobie także pewne rzemiosło. Ale za grzech przeciw Duchowi Św. uważam udawanie przez 2 godziny, że traktuję na serio to, co może sam autor traktował jako kpiny. Jak mogę w tym czasie patrzeć w oczy kolegom! A jeśli który parsknie mi śmiechem w oczy? Wszyscy sobie wzajemnie, my aktorzy, będziemy wydawali kupą śmiesznych durniów. Publiczność i krytycy tylko patrzą i słuchają, mogą ziewać, rozmawiać, ale my — my jesteśmy właściwą ofiarą tej imprezy, my nie tylko gramy

w bzdurze, ale sami przez dwie godziny — jesteśmy bzdurą! To tak jakby kto komu na dwie godziny urządził niebolesne, lecz niemniej wyrafinowane tortury: wpakował go do młyna śmieszności.

Byłoby z tego wyjście — gdyby autor chciał i mógł wyłożyć aktorom właściwy sens i cel swojej szarady. Ale z osobistego zetknięcia z p. Witkiewiczem wiem, że to jest beznadziejne.

Ja doradzam panom inne wyjście. Skoro wasze „sumienie aktorskie” zostało zaspokojone i skoro sami autorzy korporacyjnie obejmują moralną gwarancję za tego *Tumora Mózgowicza*, to już grajcie go! Niech się inni kompromitują, wy będziecie w porządku! Dpomóżcie motylowi wykluć się z poczwary: niech się [752] pokaże, czy to naprawdę bzdura, czy może niewinnie uciśniony kopciuszek.

Tyle co do *Tumora*, a teraz sprawa zasadnicza. Stosunek autora do aktora jest właściwym i jedynym problemem teatralnym, przykrywanym wciąż przez inne pseudoproblemy. (Kiedy indziej to zanalizuję). Swego czasu na haniebnym kongresie literackim w 1920 r. chciałem tę kwestię postawić na porządku dziennym, obok kwestii nadmiaru recenzji teatralnej w krytyce i kwestii czystości języka w dziennikarstwie. Kongres to zlekceważył. A jednak, jak się pokazuje, jest ona wciąż aktualną.

P. Boy-Żeleński jakby sobie dopiero teraz przypomniał, że ona istnieje. Przeprowadziwszy dowód, że aktor niekoniecznie musi rozumieć sztukę, aby ją zagrać, spostrzega, że dzisiejszemu rozwydrzeniu aktorów winna jest i krytyka, która swoimi „entuzjastycznymi superlatywami hoduje filokserę megalomanii i hysterii aktorskiej”. Ale jeżeli powiada przy tym: „uderzmy się w piersi my literaci” — to proszę go bardzo, żeby był dokładniejszy co do tego „my”. Bo ja

się do tego nie poczuwam; kiedy miałem dział teatralny w „Maskach”, nie pisałem o aktorach wcale, a obecnie w „Robotniku” w tych ramach, jakie daje pismo nieburżuazyjne, o ile możliwości wyszedłem z ciasnego koła kurtuazji i obłudy względem aktorów. A pisać o nich jest trudno, ponieważ:

1) każda ujemna krytyka może mieć bodaj bezpośrednio następstwa finansowe dla aktora;

2) dowody są trudne, ponieważ opisy gry wymagają wiele miejsca. No i każdemu literacie może się przydać, że napisze sztukę, więc nie chce „zadzierać” z aktorami.

Oczywiście jest to dobrze, że przy tej sposobności, gdy aktorzy zaczynają patrzeć na palce literatom, także literaci postanawiają sobie być ostrzejsi. Powiadam: [753] literaci, nie odróżniając krytyków od autorów, ponieważ krytycy powinni być pod tym względem zastępcami autorów.

Aktorom wolno brykać, gdy widzą, że literaci sami swojej sztuki nie szanują — i to nie tylko jako autorzy produkujący koszalki opalki, lecz i jako krytycy nie pilnujący precyzji i pełni wykonania. Literaci traktowali aktorów dotychczas nie warsztatowo, lecz salonowo, jak mężczyzna kobietę: fałszywe komplementy, rycerskość, padanie na kolana, a w gruncie rzeczy lekceważenie. A jednak w końcu będzie się musiało dopuścić ich do tajemnicy, uczynić z nich współautorów — jeżeli autorzy chcą sięgnąć energiczniej w dziedzinę tworzywa aktorskiego i myśleć po aktorsku, tak jak muzyk myśli instrumentami. Jest rzeczą głównie literata, żeby podnieść aktora do siebie, opanować go, dlatego powinien przede wszystkim podwyższyć skalę wymagań. Lecz i aktorzy już ze swej strony rozpoczęli po swojemu to zbliżanie się. Wprawdzie odplacają się oni autorom lekceważeniem i wolą grać sztuki stare

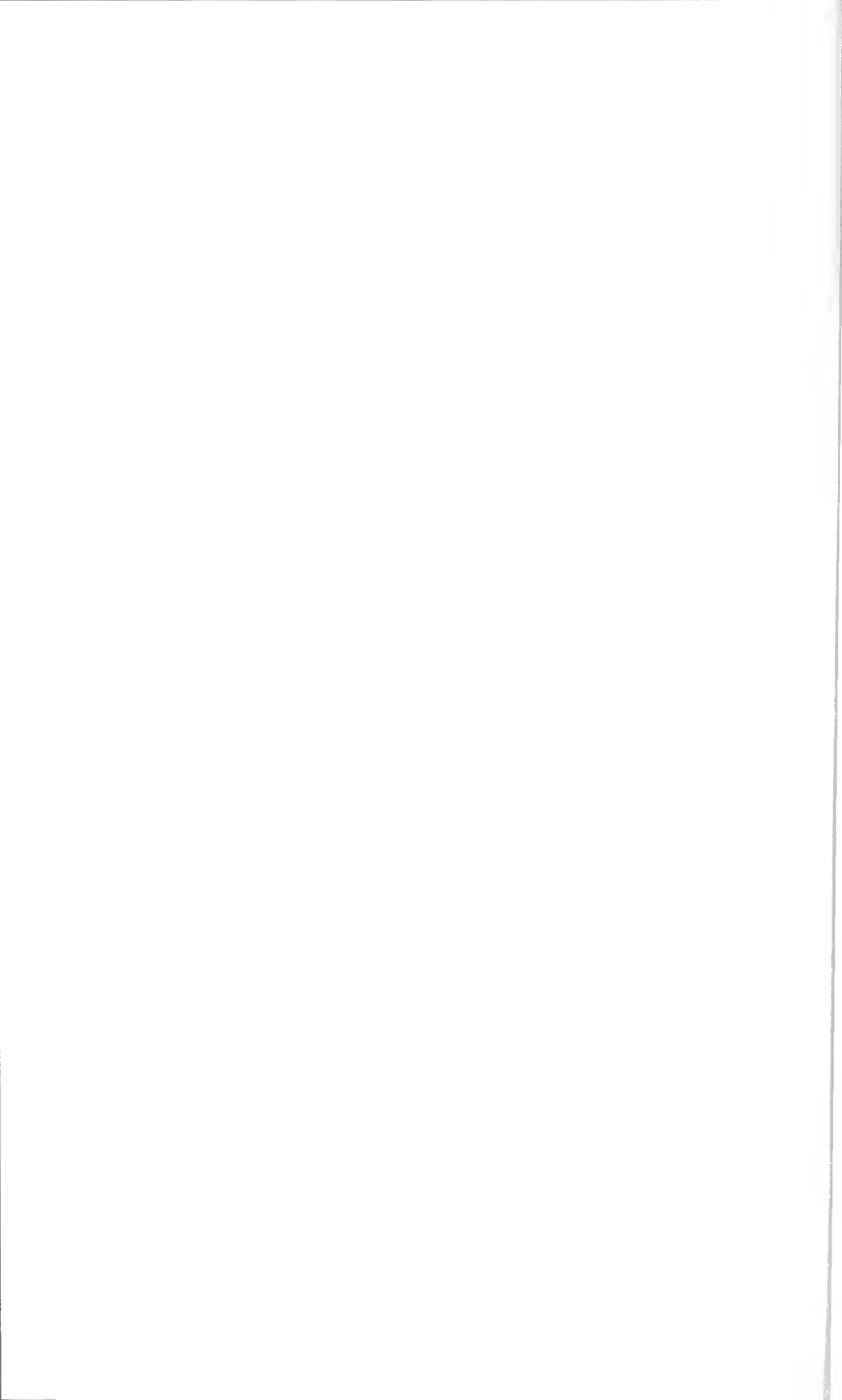
i głupie niż nowe i mądre — lecz czymże są nowoczesne usiłowania reżyserskie, jak nie nadbudowami na dawnym tworzywie autorskim, czynionymi przez autorów, którzy pragną odzyskać naokoło siebie atmosferę poetyckiej twórczości.

\* \* \*

Artykuł powyższy był napisany przed zjazdem delegatów ZASP, na którym załatwiono konflikt: uznano, że p. Samborski miał prawo odrzucić rolę, jako nie odpowiadającą naturze swego talentu, i oświadczone, że Związek nie bojkotuje sztuk polskich. Oczywiście to załatwienie nie ma żadnego zasadniczego znaczenia, jest tylko „znalezieniem formuły dyplomatycznej”. Obie strony zanadto się siebie boją.



# Listy otwarte



Po „europejsku”!

W nrze 6 czasopisma „Życie”, redagowanego przez [757]  
p. Ludwika Szczepańskiego, zamieszczona jest w Ko-  
respondencjach Redakcji następująca notatka:

Panom Stanisławowi Womeli i K. Irzykowskiemu  
we Lwowie. Tylko delikatność nasza powstrzymywała nas tak  
długo w wydaniu sądu o oryginalnych utworach muzy obu panów,  
które nie przestają obudzać w całej redakcji wybuchów wesołego  
śmiechu, ilekroć komuś z jej członków podpadną pod rękę. Ale  
ponieważ panowie niezmordowani jesteście w molestowaniu nas  
nader impertynenckimi listami, uważamy za stosowne przyjemnością  
doznawaną przy odczytywaniu pańskich niezwyklejch produktów  
literackich podzielić się z naszymi czytelnikami. Uwolni nas to  
zarazem od krytyki i, mamy nadzieję, od dalszych listów. P. K.  
Irzykowski pragnie wzbogacić naszą tekę *Zarazą w Bergamo*, rodza-  
jem lirycznego dramatu, rozpoczynającego się następującą „rymo-  
waną” rozmową:

Dzień dobry, jak się masz?  
Dlaczego mnie unikasz?

Rozpasanie zmysłowe podczas zarazy maluje nam pieśń:

Ej lubko ma,  
Trzewiczki zzuuj,  
I cicho sza  
W koszulce stój!

Najwyższa groza bije jednak ze słów „Ascety”:

Spełnijcie to życzenie straszne  
Bez zwłoki, bez szemrania,  
Wyłupcie mu bydlęce oczy  
I niech go krew ubroczy!

oraz pieśń:

[758]

O Boże, spluń! W nicości strąć kanały  
Ludzkości rodzaj zły!

Pan St. Womela uszczęśliwił nas psychologicznym utworem bez tytułu, dialogiem nowożytnych kochanków pod latarniami w ulicy:

*Ona:* Ja niczego nie mówię  
Na to, żeby się Panu  
Miało tylko podobać.  
Powiadam, że się nie dam  
Panu złapać.

*On:* Co nie dasz?  
A gdybym tak spróbował?

*Ona:* No, no! Ale co pan się  
Tak dziko na mnie patrzy?

Itd. Brak miejsca nie pozwala na dalsze uszczęśliwianie czytelników tak oryginalnymi produktami nowożytnej muzy. Rękopisy panów do zwrotu za nadesłaniem marki.

Ponieważ notatka ta obliczona jest nie tylko na dokuczenie nam, ale także ma na celu pod osłoną przywilejów, jakie daje redaktorowi rubryka Kores-

pondencji Redakcji, ośmieszyć i zdyskredytować nas w opinii publicznej, przeto wyświeczeniem całego naszego stosunku do p. Szczepańskiego unicestwiamy ten zamiar, zaś postępowanie p. Szczepańskiego piętnujemy tak, jak mu się to należy.

Z p. Szczepańskim poznaliśmy się w r. z. podczas jego chwilowego pobytu we Lwowie. Wspominał nam wówczas o tym, że zamierza wkrótce wydać swoje poezje, a potem założyć czasopismo literackie. Ponieważ p. Szczepański niczym nas nie pociągał, znajomość nasza z nim nie przekroczyła granic konwenansu, zwłaszcza gdy zaraz po pierwszych frazesach, któreśmy z jego ust usłyszeli, było dla nas widocznym, że poglądy tego pana na sprawy literackie są pomimo pozornego modernizmu bardzo płytkie i że jest to jeden z tych ludzi, którzy „robią literaturę” [759].

Wnet potem wyszedł tomik poezji p. Szczepańskiego pt. *Lunatica*. Są to — jak o tym każdy przekonać się może, kto ma do wyrzucenia 1 złr. 50 ct. — poezje bez wartości literackiej: szemrania dekadencje aparatem urojonych nerwowości, wizji przy czarnej kawie, anemicznych księżniczek, tajemniczych wysp, poświat, rozblasków itd., a na domiar p. Szczepański pomimo silenia się na powiewność formy w swoim pozowaniu na dekadenta podobny jest do owego wilka z bajki, który udając kozę, beczał, „jak mógł najkoziej”. O poezjach tych napisał Womela w jednym z pism lwowskich recenzję, gdzie wykazał, że geneza wierszy p. Szczepańskiego nie ma nic z prawdziwą poezją wspólnego. Nie jego też winą, ale wynikiem lichoty produkcji p. Szczepańskiego było, że w recenzji tej znajdował się — ale dopiero jako rezultat poprzedniego dowodu — taki ustęp:

Patrzącego na całość tomiku tych poezji uderza w nich pozorny związek między sobą... Otóż po wnikięciu w istotę tego związku przekonać się musi każdy, że związek wcale nie jest istotnym. To nie zbiór wierszy, w którym uderza na pierwszy rzut oka to, że wyszły one z jednej indywidualności. Owszem, tą nitką, która wiąże ze sobą te rzeczy, jest brak indywidualności... To wynik tego, że wierszom tym źródłem była nie indywidualność autora, ale nabyta płytko i ciasna doktryna. Dlatego też związek ten jest zupełnie powierzchownym, trzymającym się niemal słów tylko i ich wzajemnych stosunków jako słów, a nie treści tych wierszy...

[760] Sąd ten potwierdził świeżo wydany tomik wierszy p. Szczepańskiego, *Hymny*, w których p. S. udaje, że potrafi nie tylko bujać po dekadencckich, mistycznych regionach, ale także stąpać, a nawet mocno tupać po rzeczywistej ziemi, poruszać wielkie problemy społeczne i polityczne itd. Powierzchnowa krytyka powitała to jako korzystną „ewolucję talentu sympatycznego poety”, dla nas jednak było jasnym, że autor ten sfabrykował tak samo swoją „ewolucję”, jak wprzód dekadytyzm.

Po takiej tyralierce zaczął p. Szczepański urządzać się na zdobytym już terenie i przystąpił do wydawania czasopisma. Poczynił ogromne przygotowania, rozpuścił kilkadziesiąt tysięcy zapowiedzi prospektów i tyleż samych prospektów, w których otrąbił całemu światu, jakich to on będzie miał współpracowników. Do grona ich mieli należeć — p. Szczepański w prospekcie ich nie umieścił — także Womela i Irzykowski.

W kilka dni po ukazaniu się krytyki *Srebrnych nocy* otrzymał Womela list od p. Szczepańskiego. P. Szczepański dziękuje w nim Womeli za „przejechanie się” po nim, zapowiada przysłanie mu do recenzji nowego tomiku swoich wierszy. W rozbiór rzeczy nie wchodzi p. Szczepański, trzymając się rozpaczliwie stanowiska tchórzliwej rezerwy, maskowanej lichy niedbałą równowagą wyższości. W końcu zaprosił p. Szczepański

Womelę do współpracownictwa w piśmie pt. „Życie”, które miał zamiar redagować. Równocześnie zapowiedział, że zaprosi także i Irzykowskiego, co też w parę dni potem uczynił.

Womela przyjął zaproszenie, wyraził jednak niewiarę swą w to, żeby mógł zbyt długo w „Życiu” popasać, a to dla wielu wątpliwości co do wewnętrznej wartości przyszłego pisma. Osią, około której się one obracały, była przede wszystkim osoba p. Szczepańskiego. Pomiędzy już opinię, jaką wyrobiliśmy sobie o nim na podstawie jego poetyckich występów, dość że Szczepański nie dawał żadnej gwarancji, że w piśmie umieszczane będą tylko rzeczy dobre. W wyborze współpracowników kierował się po większej części nie ich rzeczywistą wartością, lecz ubocznymi względami. I tak: [761] Sewer miał być współpracownikiem, bo ma dobre chęci i młodzieńczy animusz przy podeszłym wieku.

Na żaden jednak z zarzutów nie odpowiedział p. Szczepański na serio. Na jedno tylko odpowiedział wyczerpująco. Oto zaraz pierwszy list do Womeli, kiedy do rozpoczęcia wydawnictwa „Życia” było jeszcze daleko, napisał p. Szczepański na arkuszyku z drukowaną stampilią: Redakcja „Życia” itd. Upajał się już z góry swoim stanowiskiem, a raczej tytułem redaktora, zaczynając od strony najzewnętrznieszej. Womela zakpił sobie z tej charakterystycznej drobnostki. Na to odpowiedział p. Szczepański, że chce pismo prowadzić prawdziwie po „europejsku” i dlatego dba o wszystko już z góry. Po europejsku. Ile treści w tym słowie i jaka ona, to bije na pierwszy rzut oka i charakteryzuje tego, od kogo wyszła. P. Szczepański chce przede wszystkim, ażeby pismo wyglądało po europejsku. Jakie ono będzie naprawdę, dobre czy złe, to już na dalszym planie, na mniejszą zasługuje uwagę, byle tylko miało wygląd europejski.

Nie wspominalibyśmy może o takiej drobnusce, ale cała korespondencja nie miała prawie żadnej innej treści. Winnym był p. Szczep., który wszystkie poważniejsze zarzuty zbywał komunałami à la „nie wierzę w obiektywną krytykę” albo „ja kocham księżyc i lubię spacerować po nocy, pan zaś tego nie lubisz” itd., lub żartami najpospolitszego gatunku. Nieraz mówiliśmy do siebie, że wolelibyśmy, żeby ten Szczep. się zezłościł, wyklócił z nami, słowem, był szczerym. Daremnie, nie przyszło nic takiego z jego strony i korespondencja, wyjałowiwszy się, ustała. Pisał jeszcze do niego Irzykowski, posyłając mu wiersze. P. Szczep. odpisał pozwalając sobie na nieudolną krytykę drobnych technicznych wiersza, którą atoli Irzykowski w następnym liście pominął milczeniem.

[762]

W kilka tygodni po ustaniu korespondencji zjawił się p. Szczep. we Lwowie, gdzie przywiózł ze sobą tysiące prospektów, aby je tutaj rozrzucić za pośrednictwem redakcji dzienników. Przy tej sposobności rozmawiał z nami. O wierszu Irzykowskiego powiedział, że go umieści w trzecim lub czwartym numerze. Irz. powiedział mu, że ma w domu dramat, który mu gotów dać do przeczytania. Womela zaś obiecał mu przysłać nowelę. Gotowość naszą p. Szczep. przyjął grzecznie, jak na europejskiego redaktora przystało. Wyzначzył rendez-vous Irzykowskiemu w celu odebrania dramatu. Irzykowski stawił się na nim i zastał p. Szczep. z p. Kasprowiczem. Rozmawiali o Tatrach, ale w taki sposób, że Irzykowski po godzinnym blisko przysłuchiwaniu się wstał i powiedziawszy wprost, że go to nudzi, pożegnał obydwu panów.

Z Womelą spotkał się p. Szczep. w liczniejszym gronie literatów lwowskich.

Tej okoliczności zawdzięczał Womela, że p. Szczep. zachowywał się cały wieczór dość lekceważąco i mało doń mówił. Widocznym było, że nie chce się publicz-



nie afiszować z jakąś żywszą serdecznością dla człowieka, którego sława nie przekroczyła granic Lwowa. Z innymi rozprawiał dużo, ale powierzchownie o materiale przygotowanym dla „Życia”, zachwycił się naprzód utworem Tetmajera *Pour passer le temps* itd. Był w tym pewien zapal; nawet taki, że Womela myślał sobie, iż p. Szczep. będzie lepszym redaktorem niż autorem. Dlatego pominął milczeniem zachowanie się p. Szczep. względem niego samego i próbował nawet kilkakrotnie poważnie zapatrywać się na kwestię wydawnictwa „Życia”. Niestety, ani to, ani wzniecona później w nocy rozmowa fachowo-literacka nie miała w sobie nic, co by mogło zadowolnić kogoś, komu naprawdę poezja leży na sercu. Womela rozstał się z p. Szczep. tak obcym, jakim był mu przed pierwszym [763] z nim poznaniem.

Pan Szczep. odjechał, a w kilka tygodni zaczęło wychodzić „Życie”. Pierwszy zeszyt rozczarował nawet nas, którzy nie spodziewaliśmy się zbyt wiele. Ale pocieszaliśmy się, że „*aller Anfang ist schwer*”. Womela posłał p. Szczep. dłuższy wiersz. Wyszedł drugi zeszyt, potem trzeci. Przekonaliśmy się, że postępu nie ma żadnego, że my w towarzystwie Konopnickich, Sewerów et cons. nie mamy co robić, i postanowiliśmy zażądać zwrotu naszych manuskryptów. I tu zaczynają się listy, nazwane przez p. Szczep. „*nader impertynenckimi*”<sup>1</sup>.

Irzykowski napisał całkiem oficjalny list, w którym w swoim i Womeli imieniu zażądał zwrotu rękopisów. Żądanie to dla uniknięcia uraz jakichkolwiek upozoro-

---

<sup>1</sup> Listy przytaczamy z pamięci, gdyż p. Szczep., wezwany po ukazaniu się notatki, aby nam je odesłał, żądaniu temu zadość nie uczynił — widocznie bał się, aby wówczas nie było aż zanadto jasnym, jak nas oczernił.

wał nawet osobistymi względami, pozostawiając p. Szczep. do dyspozycji resztę dzieł naszych. Było to naturalnie tylko konwencjonalne kłamstwo, aby nie zamącać stosunków. Ponieważ na ten list przez dwa tygodnie nie było odpowiedzi, napisał Womela list, urgujący zwrot. Że zaś list ten był bezpośrednim powodem eksplozji, więc podajemy dokładnie bieg myśli tego listu, tak jak go Womela zdołał sobie zapamiętać.

[764] Na początku zarzucił Womela p. Szczep. brak „europejskości”, zaznaczając, że na lekceważenie zasługujemy najmniej z jego strony. Przecież mógł choć napisać, dlaczego rękopisów nie odsyła. Następnie napisał mu, że „Życie” nie zrobiło w naszych sferach wrażenia, że obiegają we Lwowie pogłoski, jakoby redakcja „Życia” zawojowaną była przez p. Zapolską. Przy tej sposobności wyraził przekonanie, że niezbyt potężnymi musiały być zastępy „Życia”, skoro zwyciężyła je taka „potentatka”. W końcu listu zapowiedział Womela, że „Życie” może niedługo znajdzie rywala we Lwowie, który jak dobrze pójdzie, zgasi krakowskie „Życie”. W najbliższym numerze „Życia” ukazała się notatka podana na początku.

Tyle o stosunku naszym do p. Szcz. dla objaśnienia czytelników; a teraz zwracamy się do p. Szczepańskiego:

Zapewne jesteś Pan ciekaw, Panie redaktorze europejskiego pisma, jakie wrażenie wywarł Twój chytry pocisk. Tak, jesteś ciekaw ogromnie, nawet pokryjomu może zacierasz ręce z radości, żeś nam tak sadła za skórę zalał, chociaż oficjalnie chodzisz poważny, sztywny i elegancki i udajesz, że Ciebie to nic nie obchodzi, żeś pozbył się nareszcie natrętów i możesz znowu spokojnie wziąć się do obskrobywania bryły świata ze spleśniałej kory — który to obowiązek, ciężki bo ciężki,

ale zaszczytny, włożył na Ciebie Twój wielki talent. Otóż wrażenie było właśnie takie, jakiegoś się spodziewał, i ono jest też miarą intencji Twoich: ci, co dotychczas skrycie czuli niechęć ku nam, nie wiedząc, co począć z tymi jakiegoś specjalnego pokroju literatami, nie patentowanymi jeszcze, teraz uspokoili się, że na nas właściwie nic nie ma, i w zadowoleniu swoim zdobywają się nawet na wyrazy współczucia dla nas. — Inni powiadają, żeś Pan nas skrzywdził, ale nie widzą dla nas żadnej obrony, takeś Pan niby swoją osobę salwował. To samo też wrażenie mieliśmy i my początkowo: czuliśmy się na chwilę bezbronni wobec tej niskiej napaści. Bo to tak wygląda, że Pan jako redaktor byleś niby w swoim prawie i tylko troszeczkę się zirytowałeś, ale widocznie miałeś po temu powody. Osoby zaś, które o nas nic nie wiedzą, wyobrażą sobie Pana jako wiecznie zapracowanego redaktora, pochylonego nad biurkiem, po Pańskiej lewej ręce olbrzymi — kosz redakcyjny, nas zaś jako Dichterlingów z „Fliegende Blätter”, z kieszeniami pełnymi poematów, zabierających Panu drogi czas ciągłym molestowaniem Go i spoglądających od czasu do czasu spode łba trwożliwie na ów straszny kosz... [765]

Ale to na korzyść Pańską powiedzieć możemy, że chytrość Jego jest mniejszą od Jego głupoty i to jest Pańska Nemezys. Mogłeś się Pan przynajmniej zdobyć na jakiś dowcipniejszy kawał, ale zaczęłeś nas tak po chłopsku, żeś nam sam włożył w rękę broń przeciw Tobie.

Pisziesz Pan: „Tylko delikatność nasza powstrzymała nas tak długo w wydaniu sądu o oryginalnych utworach muzy obu panów”. Zdanie to zawiera — tylko dwa kłamstwa.

Zobaczmy naprzód, jak wygląda ta delikatność Pańska. Otóż przede wszystkim wcale chyba delikatnością nie jest kogoś do współpracownictwa zapraszać,

[766]

o utwory go prosić, a potem zatrzymywać je u siebie mimo dwukrotnego upominania się o zwrot. Należało przecież po prostu manuskrypta odesłać: w ten sposób nie palnąłbyś Pan głupstwa kompromitującego Ciebie samego i Twoje pismo i nie obrywałbyś teraz cięgów. Po wtóre: myśmy się Panu z naszymi pracami wcale nie narzucali i jako zaproszeni współpracownicy mieliśmy prawo wymagać, abyś Pan jako redaktor, chcąc korzystać z naszych prac, odpowiadał na nasze korespondencje również listownie, jak to Pan zapewnie czynisz ze wszystkimi innymi tego rodzaju współpracownikami, np. Konopnicką, Zapolską, Sewerem, Tetmajerem, Przybyszewskim, w których świetnym rządzie przynajmniej z tego jednego względu stanęliśmy. Ale dajmy na to, że Pan jako redaktor europejskiego pisma nie miałeś czasu, toż można było ostatecznie dać krótką odpowiedź w korespondencjach Redakcji (jakkolwiek nie o odpowiedź nam chodziło, tylko o odesłanie manuskryptów) z wymienieniem jedynie początkowych liter naszych nazwisk i imion i bez żadnego komentarza. Była to sprawa czysto wewnętrzna redakcyjna i nie miałeś Pan prawa — choćby i po „nader impertynenckich” listach — łamać zaufania, na podstawie którego posłaliśmy Ci nasze manuskrypta, jako redaktorowi. Cytując zaś wbrew woli naszej ustępy z naszych utworów, choćby się to działo i bez ubliżających komentarzy na najpocześniejszym miejscu, nadużyłeś Pan zaufania naszego — i dlatego kłamiesz, jeżeli nazywasz siebie delikatnym. Taka delikatność panuje chyba na dekadencckiej wyspie Thule, na której Pan tak często przebywasz — na ziemi jednak zowią to ludzie brutalnością.

Kłamiesz Pan dalej przedstawiając sprawę w ten sposób, żeśmy Pana o wydanie sądu prosili, i to tak natarczywie, jak sztubaki literackie, którym nie wie-

dzieć jak zależy na zdaniu tak sławnego człowieka, jak Pan. Nam na krytyce Pańskiej nic nie zależało i zależać nie mogło, bośmy byli przekonani, że będąc lichym autorem i w dziedzinie krytyki możesz Pan wydawać chyba takie sądy, jak wół o kwiatach, które zjada z trawą na pastwisku. Każdy, kto przeczyta powyżej przytoczony ustęp z krytyki Womeli, przyzna, żeśmy o Pańskie światłe zdanie mogli dbać tyle, co np. o zdanie śp. Wincentego Kadłubka, który ongiś przecież także na chwałę Pana Boga żył, a takich bzdurstw jak Pan nie pisał. A zresztą choćbyśmy nawet prosili Pana o wydanie sądu, to byłaby tylko kurtoazja, a Pana rolą byłoby wtedy także tylko w tej formie sąd wydawać. Zwracaliśmy się do Pana tylko jako do redaktora, tj. uważaliśmy Go za nieobliczalny i kapryśny automat, od którego zależy popisywanie się swoimi utworami przed publicznością i wypłata honorarium. [767]

Kłamiesz Pan również pisząc, że pragniemy Pańską tekę wzbogacić wymienionymi przez Pana naszymi utworami, bo tak nie było już w chwili, gdyś Pan tę notatkę pisał. Wszak zażądaliśmy zwrotu manuskryptów, a tylko kurtoazją było ze strony Irzykowskiego, jeżeli Panu oddał do rozporządzenia inne prace swoje — których Pan byś z pewnością nigdy w życiu już nie zobaczył, bośmy wnet się przekonali, że dla nas w „Życiu” nie ma nic do roboty. Kłamiesz Pan pisząc, żeśmy Cię listami molestowali, tzn. pisali często, bo po Pańskim wyjeździe ze Lwowa dostałeś Pan od nas tylko dwa listy (od każdego po jednym). Pisanie listów bowiem do tak nudnego, drewnianego jegomościa jak Pan, nie należało do przyjemności. Kłamiesz Pan wreszcie wbrew swojej lepszej wiedzy, że ostatnie listy nasze były impertynenckie, bo były one stylizowane grzecznie i niby po przyjacielsku, jeżeli zaś Pan tam wywahałeś jakie lekceważenie dla siebie, to chyba na nie zasługujesz.

Owszem, pókiśmy Pana bagatelizowali, pótyś Pan traktował nas grzeczniutko, chowając się za parawan tolerancji dla naszych wybujalności. I tu musimy zrobić na Panu wiwisekcję psychologiczną. Nie impertynencie listy oburzyły Cię, to tylko maska — ale co innego. Żywiłeś Pan do nas inną urazę. Jaką? Cóżeśmy to złego Panu zrobili? Traktowaliśmy Pana jako poetę per nogam — to prawda — ale Pan mogłeś tak samo nas traktować ze swojej strony, Pańską dewizą jest przecież „Et arceo”. A więc chyba za tę krytykę Womeli mścisz się Pan. Oj, nadrabiasz Pan miną, ale tak jest. Ale za cóż w takim razie na dwóch? Tu oprócz owej krytyki jest jeszcze inna przyczyna. Oto ilekroć w rozmowie lub korespondencji trącałiśmy o kwestie wyższe, przypierając Pana do muru, Pan wykręcałeś się nieudolnie, czując sam, że pleciesz komunął, poddawałeś się naszemu bagatelizowaniu Ciebie, nadrabiając miną, lecz nie mogąc się wyzwolić spod tego ustosunkowania, które się w naturalny sposób wytworzyło samo między nami a Panem. I tegoś Pan sobie darować nie mógł, i stąd ta jakaś zaciętość, która się objawiła w dziwnej formie, jakiej Pan użyłeś napadając nas. Ale na razie kryłeś się Pan z tym, mając instynktowy respekt przed nami, dopiero ktoś podobny Panu widocznie wlał w Ciebie otuchę pod tym względem pocieszając Cię, że my istotnie nic nie warci, i wtedy nareszcie wydałeś Pan ze siebie: Naturlaut.

Nie mogąc jednak zgnębić nas samych, chcesz nam zaszkodzić w naszej karierze — nie poetyckiej, ale — literackiej. Wiesz Pan o tym dobrze, że nie uganiamy się za drukiem i trzymamy się z daleka od terażniejszego ruchu literackiego, nie troszcząc się o fałszywe biuletyny, które Pan i Panu podobni roztrąbiają o zdarzeniach w tej dziedzinie. Mimo tego w każdym razie na tyle zaznaczyliś się już w litera-

turze, że nasze nazwiska wśród nazwisk innych literatów lwowskich tu i ówdzie bywają wymieniane. Wnioskować zresztą można na to już choćby z tej okoliczności, żeś Pan nasze nazwiska całe wypisał; mogło to mieć tylko wtedy sens, jeżeli te nazwiska są już skądinąd znane, kogoż by bowiem w innym razie interesowało dowiedzieć się, że jakiś Irzykowski i jakiś Womela piszą złe wiersze. Ale też i represalia nasze są dlatego na wielką skalę, bo bronimy nie tylko siebie, ale i naszej dobrej sławy literackiej, która nam leży na sercu tak samo jak i Panu jego własna, choć się Pan tego w swoich wierszach wypierasz.

I tu nie możemy się wstrzymać od żartobliwej dygresji. Oto p. Szczepański, który we wierszach swoich tak utyskuje na zapoznawanie poetów, na swoje osamotnienie i wypisuje: [769]

Barbarzyństwo, flisterstwo  
Bożą ziemię wskroś zachwaszcza!  
Jak pokrzywa wzrasta czerstwo,  
Jak oset się czepia płaszcza!

teraz sam rzuca na nas takie bodiaki złośliwe z za swego płotu redaktorskiego i urządza sam taką historię, wskutek której niespodzianie nie on, lecz my wyrastamy na męczenników poezji. Na różnicy plodów naszych od innych on się wcale nie rozumie, ale to rozumie, że my mamy jakiś całkiem inny rodzaj traktowania spraw literackich na oku, rozumie to naturalnie w taki sposób, w jaki mu to jego alembik rzemieślniczo-literackich formułek spreparować jest zdolen. Czując tę różnicę, czy wskutek naszych listów, czy rozmów, uznał za stosowne załatwić się z nami całkiem inaczej niż z innymi swoimi współpracownikami, jakoś wyjątkowo w sposób diabelski, a nie ludzki, tak że szukając ana-

logicznych przykładów w dziejach literatury, mimo woli wpadamy na żartobliwe porównania z tego rodzaju wielkościami, jak: Mickiewicz, Bajron, Kleist, którym rozmaici pigmeje prawie akurat takie same psikusy płatali, jak p. Szczepański nam, będąc przez to jakby narzędziami przeznaczenia...

Jak nędznymi były motywa Pańskiego kroku, tak nędznymi są środki, za pomocą których chcesz nasze utwory zdyskredytować. Chwytasz się Pan np. ironii („...o oryginalnych utworach... tak niezwykłych produktów literackich... uszczęśliwił nas...” itd.), ale jest ona bezsilną i na pierwszy rzut oka widać, że ironią jest tylko dlatego, bo nie mogłaby się wylegitymować żadnymi argumentami. Co więcej, w lakonicznym tonie, którym Pan komentujesz cytaty z naszych utworów, przebija się to, że Pan sam nie wierzysz w absolutną marność naszych utworów. Gdybyś Pan zresztą mógł uważać je rzeczywiście za marne, toby to Cię tak ucieszyło, żebyś z radości darował nam wszystkie nasze winy. Czy tak się jednak który redaktor załatwia z nieudolnymi pismakami? Czy drukuje ich nazwiska? Wcale nie. A więc widocznie postępujesz Pan wbrew swemu własnemu lepszemu przekonaniu i oszukujesz swoją publiczność.

Pokazuje się to nie tylko w glossach, którymi Pan nas komentujesz, ale i w wyborze cytatów.

Pan wiesz o tym bardzo dobrze, że rubryka Korespondencje Redakcji bywa o wiele chętniej czytana niż inna, bo nie wymaga wyteżenia umysłu, a jest nieraz charakterystyczną, gdyż redaktorowie tam dopiero pozbywają się sztuczności i pozy i pokazują się takimi, jakimi są w istocie. Ale chociaż czytelnicy chętnie tę rubrykę czytają, to za to pobieżnie, każdy bowiem ufa, że przecież tam w redakcji muszą być ludzie, którzy się na krytyce znają, i ulega pewnego



rodzaju sugestii, nie badając bliżej, czy rzeczywiście jest powód natrząsać się z nieznanego wierszoklety tak, jak to podsuwa redaktor. Na to Pan liczyłeś. Lecz weź Pan kogokolwiek bądź nieuprzedzonego, a dowiesz się, że czytając te cytaty, zamiast zaśmiać się lub oburzyć, jak Pan tego pragniesz, zdumiał się raczej i nie wiedział, co z tym fantem począć. Przytoczyłeś Pan zresztą te ustępy tak, że się właściwie nie wie, jak się ma je pojmować, czy jako przykłady bezsensowności, czy drastyczności. To nowy dowód, żeś Pan działał w złej wierze. Jeżeli ustępy te mają charakteryzować brak sensu w naszych utworach, toś się grubo pomylił, bo bezsensowe one nawet same w sobie nie są; każdy poznaje tylko, że są wyrwane z jakiejś całości, gdzie jakąś rolę grać muszą. Prezentują się one w tym stanie [771] dziwnie, lecz tak samo dziwnie prezentowałyby się także uszy i język Pański, gdyby Panu te instrumenta obcięto i przybito na szyldzie redakcji „Życia”. A teraz zapytaj Pan własnego sumienia, jak by to nielitościwie można wyszykanować w ten sposób Pańskie mgliste, nijakie poezje; lecz nie myślimy sobie zadawać trudu wertowania w Pańskich nudnych wierszykach. Jak Pan niezręcznym byłeś, pokazuje wybór cytatu z utworu Womeli. Każdy rozpozna tam kobiecy rys psychologiczny: tak jak ta „ona”, mówi wiele kobiet, ulegając, a zarazem przekomarzając się do ostatniej chwili, a przy tym nieraz w słowach swoich uprzedzając wypadki. Podobnie rzecz się ma i z cytatami z utworu Irzykowskiego — wzbudzają one raczej ciekawość na całe ustępy, z których są wyjęte. Dlatego też postarałeś się Pan o wybór miejsc trochę drastyczniejszych (bo zawierających słowa: kanały, bydlęce, koszulka, spluń), spekulując na delikatniejszą część swojej publiczności, która sobie miała wskutek tego pomyśleć o nas: „Pfe! to jakieś świnię!”

I tu postąpiłeś Pan znowu wbrew swemu lepszemu przekonaniu, bo wszakże sam napisałeś raz w liście do Irzykowskiego:

„Ale co w tym wierszu Pan widzi «drastycznego». Boże mój, Boże! da werden's noch spitzen!”

Ale i to wszystko Panu jakoś nie wystarczało, bo nie mogło nas dość skutecznie poniżyć. Wiedząc o tym, chwyciłeś się Pan wprost fałszu i zapragnąłeś przedstawić nas jako sztubaków, nie znających najprostszych zasad prozodii, bo wtedy tym łatwiej dałoby się publiczności sugerować to, że utwory nasze są albo za drastyczne, albo bez sensu. Jest to zarazem punkt, w którym podłość Pańska kulminując się zdradza siebie zarazem zupełnie, bo staje się namacalnym kłamstwem.

[772] Oto cytując początek poematu Irzykowskiego:

Dzień dobry, jak się masz?  
Dlaczego mnie unikasz?

powiadasz Pan, że Irzykowski uważa to za wiersze rymowane, i w tym celu słowa „masz” i „unikasz” drukujesz Pan rozstrzelonymi literami. A przecież tuż zaraz dalej czytamy w utworze:

Drugi. O jaka blada twarz!  
O jaki błędny wzrok!  
Pierwszy. Ilekroć mnie spotykasz,  
Dlaczego cofasz krok?

A więc „masz” rymuje się z „twarz”, zaś „unikasz” ze „spotykasz”. Ale, prawda, możesz Pan się zasłonić tym, że jako redaktor europejskiego pisma nie masz czasu na czytanie lada jakich elaboratów. Otóż w tym wypadku stało się całkiem inaczej, bo najwidoczniej czytałeś Pan cały utwór, a poznać to z tego, że nie tylko

wybrałeś sobie ustępy obliczone na zdyskredytowanie autora w oczach eleganckiej publiczności, ale w cytacie:

O Boże, spluń! w nicości strąć kanały  
Ludzkości rodzaj zły!

zestawiłeś dwa frazesy znajdujące się w oryginale na innych miejscach. A zresztą czy istotnie Pan mogłeś spodziewać się takich rymów po autorze, o którego wierszach sam Pan pisałeś tak: „Ale całość jest b. piękną<sup>1</sup> i maluje b. dobrze psychologię dziewczyny kochającej i cudownie namiętnej”. Chyba nie. Nie można pisać pięknych wierszy i nie znać się nic a nic na prozodii. A więc sfałszowałeś Pan fakt, spekulując [773] na wrażenie u tej najliczniejszej kategorii czytelników, która identyfikuje poezję z rymowaniem.

Głupota i podłość to dwie odwrotne strony tego samego medalu. Głupim Pan byłeś myśląc, że Ci to wszystko ujdzie na sucho, choć miałeś z nami do czynienia. Pan masz swoje czasopismo, więc w literaturze jedziesz niby na wysokim koniu i spodziewałeś się, że bezkarnie przegalopujesz mimo nas piechotą idących i błotem nas obryzgasz. Głupim byłeś także myśląc, że pamfletem swoim zagrzebałeś nas na zawsze, podczas gdy właśnie zwróciłeś tylko uwagę świata na to, że istniejemy, bo jedno z dwojga: albo jesteśmy narwanymi wierszokletami à la Soter Rozbicki i ubijamy się o Herostratową sławę, albo jesteśmy autorami, których utwory rzeczywiście są „oryginalne” i „niezwykłe”, jeżeli nie pasują nawet do programu „Życia”.

<sup>1</sup> W oryginale podkreślone dwa razy.

Że Pan jesteś partaczem literackim, to nawet wśród członków redakcji „Życia” jest zapewne publiczną tajemnicą; że Cię uważamy za nudną trąbę, tegośmy nigdy przed tobą nie ukrywali; teraz zaś oświadczamy Ci, że jesteś indywiduum moralnie lichym — oświadczamy Ci to publicznie, boś nas także zaczął publicznie, i wdeptujemy Cię w błoto, z któregoś łeb wystawił. Ale jesteśmy sumienniejsi od Pana i zarzut nasz czynimy na podstawie dowodu z faktów, których Pan zaprzeczyć nie możesz i z którego każdy wysnuje sobie te same wnioski o charakterze Pańskim. Długim musiał być wywód nasz i zdziwi to niejednego, że tak rzecz na serio bierzemy. Gdyby to się stało w jakiegokolwiek innej dziedzinie, a nie literackiej, to krzywda nasza biłaby w oczy i bez dowodu, p. Szczepański jednak i jemu podobni kapłani poezji przyzwyczaili publiczność do lekceważenia literatury, tak że nikt już nie wierzy w świętość tego tajemniczego aktu, który się dokonywa na jej głównych ołtarzach.

*We Lwowie dnia 6 listopada 1897.*

*Karol Irzykowski i Stanisław Womela*

[Do Redakcji „Małpiego Zwierciadła”]

Szanowna Redakcjo!

[775]

11/2 [1903]

Z całego serca cieszę się, że Szanowną Redakcję wzięła na kawał swoim ustępem w recenzji z *Dyktatora*.

Panu  ${}_2\text{O}$  (szkoda, że nie  $\text{O}^2$ ) wieszczę dobrego nosa — bez ironii. „Już sama taka rekomendacja...” Naturalnie! O to przecież chodziło! Każdemu trzeba robić przyjemność wedle jego fasonu.

Na przyszłość jednak radzę być ostrożniejszymi, lepiej czytać między liniami i nie prowadzić śmiesznej walki z czymś tam drewnianym pałaszem.

Z uszanowaniem  
K. I.

Pollice verso! (List otwarty autorów  
do publiczności w sprawie wystawienia  
*Dobrodzieja złodziei*  
dnia 15 maja r. 1906 na scenie lwowskiej)

[776] Była więc kłapa, jakiej nie zanotowały kroniki teatru lwowskiego od czasu kłapy *Widziadeł* Kaweckiego, była kłapa tak piękna i klasyczna, że nazajutrz zardoszczono ogólnie tym szczęśliwym tysiąc dwustu widzom, którzy mogli być jej świadkami. I powtórzyła się w kulturalnym Lwowie w odmiennej tylko formie jedna z tych scen, których widownią były ongiś za barbarzyńskich czasów cyrki rzymskie: że gdy gladiator zwyciężony upadł, a zwycięzca, postawiwszy mu na karku stopę, oczekiwał od publiczności rozkazu, czy ma zabić przeciwnika, czy darować mu życie, widzowie, szalejąco żądzą zniszczenia, zwróconym w dół kciukiem (*pollice verso*) dawali mu znak, żeby zwyciężonego nie oszczędzał i widokiem jego krwi ich uraczył. Takim zwyciężonym gladiatorem na scenie teatru lwowskiego był zuchwały i bujny oryginał amerykański Meteor, jego zwycięzcą był ten, na którego spadł zaszczyt być po raz pierwszy naczyniem meteorowskiego ducha: aktor p. Ferdynand Feldman, a znak *pollice verso* dała mu szyderczym zachowaniem się wobec sztuki wykwinтна i wytworna lwowska publiczność

premierowa. To samo złośliwe i tryumfujące pollice verso można było nazajutrz wyczytać w recenzjach pism lwowskich, to samo pollice verso czytaliśmy także na twarzach naszych znajomych, którzy albo składali autorom obłudne kondolencje, albo wymijali ich ze wstydliwym zakłopotaniem na ulicy, albo dawali im bardzo pocziwe, ale bardzo nieużyteczne rady co do przeróbek koniecznych w sztuce. Pollice verso objawiło się u tych, którzy przeczytawszy *Dobrodzieja złodziei* w manuskrypcie, sąd swój przedtem tchórzliwie ukrywali, bo gotowi byli stosownie do wyniku przedstawienia albo dzielić nasz tryumf i kolportować dalej sławę Meteora, albo przyłączyć się do chóru jego grabarzy; — a nawet u tych, którzy się przedtem tą sztuką bezwzględnie zachwycali, wreszcie nawet u dyr. Pawlikowskiego, który nazajutrz po premierze stał się dla nas całkiem niewidzialnym. [777]

I byłby może Meteor pogrzebany, gdyby nie to, że Meteor jest nieśmiertelny, że podobnie jak w Boliwii i Peru uniknął zamachu z ręki skrytobójców, tak samo i na niegościnniej scenie lwowskiej końca mu nie dojechano, bo ten Meteor, którego ujrzała publiczność w świetle kinkietów dnia 15 maja 1906, nie był Meteor-em autentycznym, a całe przedstawienie *Dobrodzieja złodziei* było pod względem tekstu, inscenizacji i sposobu grania parodią tej sztuki.

W jaki zaś sposób to się stało, niniejszym wyjaśniamy.

### Przygotowania

Kiedy wręczyliśmy dyr. Pawlikowskiemu manuskrypt *Dobrodzieja złodziei*, a dyrektor objawił ochotę wystawienia sztuki, od razu było jasnym, że wystawienie to musi napotkać na ogromne trudności. Przede wszy-

stkim sztuka ma blisko 50 ról, i to prawie wyłącznie męskich: była więc trudność obsady, wskutek której wiele ról ważnych dostało się w ręce nieodpowiednie. Po drugie akcja sztuki toczy się prawie wyłącznie w trudnych ansamblach. W końcu trzeba się było także z góry liczyć z tym, że *Dobrodziej złodziei*, nie będąc ani sztuką erotyczną, ani patriotyczną, wskutek swego na pozór zbyt oddalonego od najważniejszych spraw ludzkich tematu spotka się u publiczności lwowskiej z chłodną obojętnością, która za łada przyczyną może się zmienić w złośliwą opozycję. Dlatego pierwszy z niżej podpisanych autorów od razu ostrzegł żartem dyr. Pawlikowskiego, że *Dobrodziej złodziei* może zrobić bardzo łatwo [778] taką samą klapę, jak swego czasu *Widziadła*, lecz dyrektor odrzekł, że takich ostateczności nie przypuszcza.

Nie sztuka to napisać dramat, w którym kilka osób różnej płci kocha się na krzyż, i móc obsadzić tych kilka ról pierwszorzędnymi siłami. Meteor wzgardził tą drogą, Meteor musi poruszać się i działać wśród wielkich mas, które swoją wolą urabia. O tym odrębnym charakterze *Dobrodziewa złodziei* zamilczeli perfidnie ci recenzenci lwowscy, którzy nam zarzucili brak doświadczenia scenicznego, chociaż sami go nie posiadają, jeżeli tych trudności nie widzieli. Ich zarzut przypomniał nam naiwny wykrzyk pewnego jegomościa, który po przeczytaniu *Dobrodziewa* powiedział: „Ależ bójcie się Boga, któż widział być tak niepraktycznym i pisać sztukę z tylu osobami! Tego wam nikt nie zagra!” I zaiste, tego rodzaju „niedoświadczenie sceniczne” odczuwalibyśmy jako ciężką winę, gdyby nie ta wiara, że rozkoszą i obowiązkiem poety-dramaturga jest właśnie — wykraczanie poza ramy znanego doświadczenia.



Spodziewaliśmy się, że dyr. Pawlikowski, który objawiał dla naszej sztuki wielkie zainteresowanie, wystawi ją z jak największą starannością, że go do tego skłoni jeżeli nie poczucie odpowiedzialności za debiut autorów, to przynajmniej żyłka artystyczna, chęć eksperymentu. Sądziliśmy również — i w tym także okazaliśmy „niedoświadczenie sceniczne”! — że z naszymi artystami można będzie pracować po bratersku, że nieprawdą jest, co mówi Laube, iż aktor jest naturalnym cichym wrogiem autora dramatycznego, że próby na scenie będą rzeczywiście próbami, a nie mechanicznym pytlowaniem ról.

Te wszystkie nadzieje zawiodły.

Za to podczas prób dwutygodniowych zdał teatr lwowski przed nami ciekawy egzamin. Przekonaliśmy [779] się, że ten teatr to świątynia pracowitego próżniactwa, to instytucja biurokratyczna, w której się sztuki „załatwia”, że tam nic się nie działo, nic się nie rozwijało, nie pielęgnowało, że nie jest to owo idealne laboratorium sztuki, w którym by się artyści ćwiczyli, doskonalili, próbowali nowych dróg, przygotowywali się do nowych zadań artystycznych.

P. Pawlikowski, jakkolwiek od pierwszej chwili wyczuł odrębny charakter sztuki, zdał *Dobrodzieja* na łaskę Opatrzności i wcielił ją w pana Wysockiego, który się w tym wypadku okazał najniedołężniejszym pod słońcem reżyserem. P. Wysocki sztuki nie czytał ani danych do niej uwag reżyserskich nie przestudiował. Nam podczas prób wolno było tylko zapisywać sobie usterki i po skończonej próbie podawać te zapiski reżyserowi do wiadomości, co naturalnie nie mogło osiągnąć żadnego rezultatu, bo każda chwila na scenie to nie ustęp w książce, który można kiedy bądź poprawić, ale coś żywego, co gdy jest błędne, od razu powstrzymać i zmienić potrzeba. Ale nawet i tych

spóźnionych naszych uwag nie uwzględniano, i każda następna próba była tylko powtarzaniem i utrwalaniem tych samych błędów. Dlatego po kilkunastu próbach osiągnięto zaledwie ten wynik, który w każdym porządnym teatrze byłby już po próbie trzeciej — mówić zresztą o tych kilkunastu próbach jest eufemizmem wobec tego, że zwłaszcza w godzinach popołudniowych połowa artystów na próby nie przychodziła. O dawaniu zaś pp. artystom skazówek co do gry prawie nie można było myśleć. Tyczy się to zwłaszcza p. Feldmana, który zaraz po pierwszej próbie zwrócił rolę ze złości za to, że pierwszy z podpisanych autorów zrobił mu zupełnie słuszną uwagę, iż Meteor w I akcie ma wchodzić jak bohater, jak człowiek pewny swej wyższości i popularności. Wprawdzie później p. Feldman pozornie się udobruchał, ale odtąd trzeba się z nim było obchodzić jak z figurką porcelanową, i gdy podczas ostatniej próby zrobiono mu uwagę nie tyczącą się nawet jego gry, lecz miejsca, w którym miał stać, aby grę swoją z grą innych aktorów połączyć, p. Feldman zrobił awanturę.

Co gorsza, artyści nasi zaraz z samego początku okazali niepoprawną skłonność do przekręcania tekstu i bawienia się w tzw. *commedia dell'arte*. Nic by to może nie szkodziło, gdyby przez to nie zamazywano rzeczy subtelniejszych, a podkreślano natomiast i nie rozbabrywano do niemożliwości tych ustępów, które wskutek groteskowego charakteru całej sztuki graniczą z trywialnością lub drastycznością. I tak np. jeden z artystów ma powiedzieć: „ty łotrze nienasycony”, i z własnego zapisu dodaje sobie jeszcze słowa: „ty hultaju, ty drabie, ty plugawy rzezimieszku, ty duszo złodziejska”, przez co naturalnie cała jego przemowa z humorystycznej staje się gderliwą. Albo np. ma on przed sąd przyprowadzić złodzieja i grozić mu szpic-

rutą: zamiast tego artysta ten, przyprowadziwszy złodzieja za kark, wciąż bije go i zatacza nim po całej sali. Na wytknięcie jednak takich nadprogramowych sztuczek artystom mieli oni odpowiedź, że się tamuje ich indywidualność.

Zrażeni wciąż tylu przeszkodami, kilkakrotnie proponowaliśmy dyr. Pawlikowskiemu cofnięcie sztuki, ofiarując pewną kwotę na rzecz kasy artystów, aby ich wynagrodzić za dotychczasową fatygę. Dyr. Pawlikowski propozycji tej nie przyjął, a na skargę naszą, że artyści przekręcają tekst, uspokoił nas słowami: „Sztuka nie pójdzie, póki nie będzie całkiem umiana i póki nie będzie wydobyte szybkie tempo”.

Co do braków w inscenizacji, wciąż pocieszano nas tym, że uzupełni się je później, gdy się tylko artyści ról [781] nauczą.

Nadto właściwie w żadnym stadium prób nie można było ocenić, co w grze artystów jest próbowaniem, a co tzw. markowaniem. A więc np., jeżeli jaki aktor mówił za powoli, uspokajano nas, że on tylko markuje, ale podczas przedstawienia będzie mówił szybko, gdy przekręcał tekst lub wyrabiał nadprogramowe szopki, mówiono, że on się tylko tak bawi, gdy siedział, zamiast stać, mówił reżyser: „na cóż on ma teraz stać i męczyć się, on już to zrobi podczas przedstawienia” itp. Gdy jednak termin premiery się zbliżył, a my zaczęliśmy natarczywiej nalegać na przestrzeżenie naszych uwag reżyserskich, odpowiedziano nam, że na to za późno (!), bo aktorzy już się do pewnych sytuacji przyzwyczaili. Tak to podczas pierwszych prób odsyłano nas do ostatnich, podczas ostatnich do pierwszych.

Od tego czasu nie mieliśmy już żadnych złudzeń co do powodzenia *Dobrodzieja złodziei* na scenie lwowskiej, zupełnie serio, bez kokieterii wyrażaliśmy wobec

[782]

naszych znajomych i niektórych artystów przekonanie, że *Dobrodziej* w ten sposób grany padnie. Artyści ci wprawdzie uspokajali nas, że na przedstawieniu sztuka całkiem inaczej pójdzie, bo wtedy każdy artysta rozwinię siły, o których my nie mamy pojęcia, ale dla nas było aż nadto widocznym, że to może się odnosić chyba tylko do artystów poszczególnych, a nie do ansamblów. Jeżeli mimo tego nie cofnęliśmy sztuki, to właśnie pod wpływem tej samej refleksji, która już od dawna naszym czytelnikom przychodzi na myśl: że choćby aktorzy nawet i najgorzej grali, nie zdołają zupełnie zepsuć dobrej sztuki, bo publiczność patrzy na całość, a nie na szczegóły, bo waga samych słów autora na scenie pomimo złej gry aktorów ma także swoje znaczenie. Ta refleksja okazała się potem błędną; jak opinia publiczna twierdzi: wskutek lichości sztuki; jak my twierdzimy: wskutek rażących braków wykonania. Nadto aż do końca nie mogliśmy wiedzieć, jak właściwie wypadnie główna rola, bo p. Feldman wciąż grę swoją tylko markował. Powiedzieliśmy sobie, że jeżeli p. Feldman rolę Meteora choćby tylko średnio zagra, nie będzie przynajmniej wyraźnego fiaska, zdania o sztuce będą podzielone, pójdzie ona 2 lub 3 razy i kiedyś może powróci jeszcze na scenę w szczęśliwszych warunkach.

Była jeszcze jedna przyczyna, dla której sztuki nie cofnęliśmy: chęć wytrzymania własnego losu i chęć pójsia na przebój opinii publicznej, która naszą sztukę już zawczasu potępiła, na kredyt tego, co się o niej mówiło w sferach teatralnych. Mamy na to liczne dowody i możemy śmiało powiedzieć, że u pewnej części publiczności klapa była zdecydowana przed przedstawieniem, a na samym przedstawieniu nie potrzeba było już dużo, aby ten wyrok potwierdzić.

## Przedstawienie

To x, do którego nas odsyłano przez cały czas prób, a które miało wyjść w grze dopiero na przedstawieniu, wyszło rzeczywiście, ale w formie fatalnej i zdradliwej, ta bowiem gra, jaką ujrzeliśmy 15 maja na premierze, była nawet dla nas niespodzianką.

Grano gorzej niż na próbach, błędy już poprawione powróciły, braki pamięciowe wystąpiły jaskrawo, przede wszystkim zaś tempo było niemożliwie rozwlekłe i nudne. Akt I, który na próbach (gdzie się niejedną scenę powtarza) trwał tylko 35 minut, przedłużył się na premierze o przeszło 10 minut, akt II o kwadrans; cała sztuka zaś mogła skończyć się o 3 kwadransie na 11, a skończyła się po kwadransie na [783] 12. Niektóre intermezza były wprost niesłychane, np. podpisywanie kontraktu przy końcu II aktu, które wbrew naszym wskazówkom i prośbom odbyło się z przesadnie naturalistyczną drobiazgowością, z pieczętowaniem itd., co zajęło 5 fatalnych minut czasu i było jednym z nadprogramowych dodatków p. Feldmana. Zdarzały się nadto liczne bałamuctwa. Np. w I akcie, gdy nadchodzi fałszywa wieść o zamordowaniu Meteora, dyrektor asekuracji miał natychmiast otworzyć posiedzenie i wygłosić nekrolog, nie czekając, aż się skonsternowani akcjonariusze uspokoją i usiądą. Tymczasem artysta grający rolę dyrektora kilkakrotnie powtarzał: „panowie, usiądźcie!” i parę minut czekał, aż akcjonariusze faktycznie usiądą; ci zaś, zupełnie inaczej przez nas poinformowani, chcieli dalej udawać przejęcie się nowiną o śmierci Meteora i siadać nie chcieli, a przez to powstała długa nadprogramowa pauza. Powie ktoś, że to drobiazgi, ale takich drobiazgów było kilkadziesiąt, a to się już sumuje.

P. Feldman jako Meteor grał w I akcie, zatytułowanym *Pierwszy tryumf Meteora*, nie jak tryumfator, ale jak dziad, a jego wejście na scenę — które już na pierwszej próbie wytknęliśmy mu jako niewłaściwe — odbyło się nie w pełnym wielkiego rozmachu stylu Meteora, lecz w stylu stryjaszka w komedyjce Koziebrodzkiego *Stryj przyjechał*.

[784] W II akcie najwięcej zaważyła na szali scena, w której występuje Klub Oryginałów. Ta scena, mająca dać niejako podstawowy akord całości, była najtrudniejszą w sztuce. Zarzucano jej, że Oryginali nie robią właściwie nic oryginalnego, lecz forsują oryginalność. — Tak jednak ma właśnie być, bo ci Oryginali są uzupełnieniem Meteora: on popełnia wielkie bżiki, oni małe. Ale są to karykaturalni pionierowie pewnej idei, a nie kretyni. Przede wszystkim czują oni sami to, że bżaznują, i w grze ich powinno się uwydatniać to panowanie nad własnym bżażenstwem: naprzód przewyciężanie wstydu, a potem dziecięce wyuzdanie na przekór resztkom zrzednego krytycyzmu w duszy. A cała scena powinna być zagrana w szalonym tempie, tryskać humorem, bo są to przecież dorosłe dzieci, które wyrwawszy się z pęt powagi, przypominają sobie „zielone lata”...

Nie chcemy winić z osobna żadnego z artystów, którzy grali tę scenę — ich zespół był zupełnie chybiorny. Miał on jedną bardzo charakterystyczną cechę. Zdawało się nam, że ci aktorzy, gdy tylko weszli na scenę i zaczęli pokazywać owe sztuczki Oryginałów, po raz pierwszy odczuli dopiero przy świetle kinkietów, że weszli nie w swój żywioł. Grali trwożliwie, z zakłopotaniem, jakby się wciąż cofali przed tym obcym dla nich żywiołem; czuło się, że są to ludzie smutni, zmęczeni życiem, którzy tylko udają oryginalów, bo im tak kazano, a nie wżyli się w atmosferę meteorowską.

Gdybyż przynajmniej tempo tej sceny było szybkie, ale jakby na złość ją właśnie grano najpowolniej, związek poszczególnych „kwestii” wciąż się rwał, powstawały luki, które p. Feldman zapełniał wciąż nadprogramowym: „Siadajcie, panowie”, a Oryginali: „No, no, Meteorze, pokaż nam coś oryginalnego”.

Że więc ani ta, ani inne podobne sceny nie mogły zająć publiczności, to nas wcale nie dziwi. Najciekawszą sztukę można uczynić przeraźliwie nudną, jeżeli się co piąte słowo będzie dodawało: „moi panowie, siadajcie”, lub: „wielce szanowni panowie”. Któż by wytrzymał menuet grany w tempie pogrzebowym? Najsubtelniejsza, najdowcipniejsza anegdota nie robi wrażenia, jeżeli ją kto opowiada stękając i myląc się co chwila; zniecierpliwienie słuchacza będzie tym większe, im większy był zamierzony efekt. [785]

Ale ostatecznie wszystko byłoby jeszcze jako tako, gdyby nie kapitalna niespodzianka, jaką nam zrobił swoją grą p. Feldman.

### Rola Meteora a gra p. Feldmana

*Dobrodzieja złodziei* spotkał na scenie lwowskiej ten fatalny los, że o głównej roli, od której wszystko zależy, mało powiedzieć: była źle grana, bo wcale nie była grana. Wykonawcy jej nawet nie światała myśl o tym, jakie ma spełnić zadanie, okazał on pod tym względem tak kompletną tępotę, że warto się nad tym zastanawiać ze stanowiska zasadniczego. Technika nowoczesnego dramatu wyklucza monologi malujące stan psychiczny. W braku monologu autorzy często tak sobie radzą, że przemycają do dialogu patetyczne tyrady, lecz bądź co bądź jest to środek wątpliwej wartości. Jeżeli zaś autor nowoczesny nie stosuje go, lecz zbliża się w dialogu

do rzeczywistości, to oczywiście z tego nie wynika, że osoby w jego dramacie są pozbawione zupełnie stanów psychicznych i że aktorzy powinni je pomijać. Każdy zrozumie, że, przeciwnie, w braku wyrażanych słów tym silniej grą swoją powinni wyrażać emocje.

Zaś tego rodzaju gra apsychniczna, jaką obdarzył nas owego wtorku p. Feldman, jest wyłącznym jego wynalazkiem. Skutkiem tej niesłychanej, całkowitej ekstyrpacji czynnika psychicznego z głównej roli było to, że widzowie oglądali nie żywy utwór dramatyczny, ale raczej jego trupa.

[786] Ponieważ p. Feldman nie wie, jak z Meteora można zrobić wdzięczną rolę, więc mu to tutaj wyluszczymy. Ogólnym tonem powinna być wielka bujność w grze, malująca ciągłą egzaltację. Wszystkim, co robi, powinien Meteor tak się cieszyć, żeby zazdrość brała innych, że nie mogą zakosztować równie silnej rozkoszy życia. Jeżeli ma jakiś pomysł nowy, to go to tak absorbuje, że przez chwilę, na wpół nieprzytomny, traci związek z grą innych aktorów; ale w oka mgnieniu współdziałł jego staje się tym intensywniejszym. Zaczynając wcielać pomysły swe w czyn, tak się tym przejmuje, że jak zwierzę drapieżne śledzi każdy ruch myśli partnerów. Gdy mu się zaś coś powiedzie, radość tego wielkiego dziecka nie ma granic. Przypominamy tu dla zilustrowania tego rodzaju gry owo miejsce w *Hamlecie*, kiedy to Hamlet bada wrażenie przedstawienia na królu, a potem wybucha nieopisaną egzaltacją, przekonawszy się, że mu się plan udał. Słowem, musimy czuć, że ten człowiek żyje pełniejszym, bujniejszym życiem aniżeli ludzie przeciętni.

W tym ogólnym nastroju są jednak liczne odcienie. Np., gdy mu strzela do głowy myśl o pakcie ze złodziejami, w grze powinno się to uwydatnić, że odczuwa on całą dwuznaczność sprzęgnięcia się uczci-



wego człowieka ze złodziejami, ale pokonywa to i od razu podnieca się przedsmakiem swego tryumfu nad powszednim życiem.

Weźmy teraz scenę z Oryginałami. Zrazu Meteor jest ich występu ogromnie ciekawy, lecz poznawszy ich błazeństwa, jest nieco rozczarowany, a w końcu okazuje już tylko pobłażliwość, jaką się ma dla swych młodszych braciszków. Schodzi potem nawet na ich poziom i bawi ich pamiątkami dawnych etapów swojej oryginalności.

Ileż humoru może wydobyć aktor np. z chwili, w której mu Oryginali oświadczają, że jego egzamin z oryginalności źle idzie! Ile tu może okazać komicznego zmartwienia, z jak zabawną powagą mogliby wtedy z nim współczuć Oryginali!

[787]

Tuż zaraz następuje scena, w której Meteor wyłuszcza złodziejom plan swego kontraktu. Tę scenę powinien by inteligentny artysta skonstruować ze sceną z Oryginałami. Tam ton lekki, tu silny, tam Meteor odpoczywa, tu pracuje (po swojemu). Bo niby to robi się kontrakt, niby to Meteor jest kupcem — ale przecież kupuje się ludzi, i to ludzi złych i groźnych, kupuje się ich po to, aby z nimi wyrabiać rzeczy dziwne i niebezpieczne! Tu się ma rozegrać walka psychiczna między Meteorem a złodziejami — obie strony wzajemnie się podchodzą — i tu Meteor ma przygniatać złodziei swoją indywidualnością, pastwić się nad nimi, a równocześnie powinien sam przejmować się groteskową okropnością swego pomysłu, odczuwać na nowo swój odrębny dreszcz twórczy i zarażać nim widza. Bo przecież to nie błahostka stworzyć sobie menażerię z 40 złodziei, kazać im się kąpać w 40 wannach w jednej sali pod pozorem leczenia ich duszy i przechadzać się potem spokojnie wśród tych wściekłych wilków! Tu więc ma się potęgować siła Meteora,

aby potem po odejściu złodziei wybuchnąć tryumfalną pieśnią, tak samo dziwaczną i nieokreśloną, jak jego pomysły: 2 a 2 jest 4!

Czyś cokolwiek z tego widziała owego wtorku, szanowna publiczności? Nie — a przecież to jest zawarte w roli, jest w niej absolutnie.

Każdy szczegół w sztuce zajmuje widza nie sam dla siebie, lecz widziany przez pryzmat duszy Meteora, inaczej widz rzeczywiście nie wie, co zrobić z tylu dziwactwami. Cokolwiek się dzieje, widz ma przede wszystkim pytać się: jak to przyjmie Meteor, co on na to powie? Jeżeli jednak Meteor patrzy na wszystko jak wół na nowe wrota, to jakże ma widz się tym przejąć! Jakże inaczej umiał p. Nowacki zainteresować i rozgrzać publiczność słowami Rolanda!

Ta nieudolna gra p. Feldmana sprawiła też, że sztuka rozleciała się na poszczególne atomy, bo brakło tego idealnego łącznika, jakim jest indywidualność Meteora. Trzeba bowiem z całym naciskiem podnieść, że ostatecznie w dramacie nie decyduje jedność akcji, lecz jedność zainteresowania.

Jakże to jednak być może — pomyślą czytelnicy — żeby artysta, który uchodzi we Lwowie za pierwszorzędną siłę, mógł okazać tak rażącą nieudolność? Otóż stereotypowe chwalby, w których lubują się lwowscy recenzenci — z wyjątkiem tych wypadków, w których ogarnia ich swoisty zapal ratowania sztuki polskiej przed zamachem niepowołanych autorów — nie powinny nikogo w błąd wprowadzać. P. Feldman jest artystą pierwszorzędnym tylko w Abderze nad Peltwią. Zresztą jest to rutynowany aktor średniej miary, bez prawdziwej twórczości. Machiawel podzielił ludzi na trzy klasy: takich, którzy sami rozumieją się na rzeczach; takich, którzy je rozumieją, gdy im się wytłumaczy; wreszcie takich, którzy i wów-

czas ich nie rozumieją. P. Feldman należy do klasy drugiej. Gdyby był widział wybitnego aktora w tej roli lub gdyby był mu ją wytłumaczył ktoś, czyja powaga mu imponuje, toby może i niezłe rolę odegrał (tak np., jak doskonale odegrał Kozodoja w *Dzwonie zatopionym*, ale dopiero według wzoru wiedeńskiego). Samego go na to stać nie było. I tylko uczucie tej bezsilności wobec roli tłumaczyć może wzrastającą jego nienawiść, która wreszcie znalazła tak cyniczny, karczemny wyraz w jawnym judzeniu publiczności przeciw sztuce, której popieranie było jego honorowym obowiązkiem.

Nie tylko p. Feldman z roli nic nie zrobił, ale nawet tekst psuł (przykładami możemy służyć), odbierał innym artystom ich „kwestie”, mówił na głos rzeczy, które powinien był mówić w tajemnicy, robił operetkowe dodatki w miejscach wymagających natchnionej twórczości aktorskiej. Np. w II akcie na początku sceny ze złodziejami śpiewa sobie: „Radames, zdrajcą jest...” — figiel koleżeński pod adresem jednego z artystów w tej scenie występujących.

[789]

### Pierwiastek pałubiczny na scenie

Po bezdusznym akcie II cicha kłapa sztuki była już właściwie przypieczętowana (przypieczętowano ją podczas owych 5 minut razem z kontraktem), ale mimo to dalsze akty (zwłaszcza żelazny akt III, którego nie można było położyć, bo p. Feldman miał tam najmniej do roboty i do zepsucia) naprawiłyby może jeszcze sytuację, gdyby nie... pierwiastek pałubiczny.

Mamy tu na myśli owe słowa w III akcie: „Teraz takie jakieś głupie sztuki piszą!” — za które wygłaszający artysta, p. Recheński, mimowolne narzędzie pierwiastka pałubicznego, zebrał sowite długotrwałe oklaski, pierwsze w swym życiu!

Już pisząc ten ustęp, mówiliśmy sobie: „Tu przy tych słowach wyklaruje się kłapa”. Mówiliśmy o tym z dyr. Pawlikowskim, zapowiadaliśmy to na próbach. Chcieliśmy te słowa wykreślić p. Recheńskiemu, ale się uparł, prosił, żeby mu je zostawiono — on tak małą miał rolę! A wymawiał je już na próbach — bez złej woli — ale z jakimś dziwnym, demonicznym niemal upodobaniem.

Po akcie II, na pauzie, przypomnieliśmy sobie owe słowa. Dość było pójść za kulisy i cofnąć je, ale zaniechaliśmy tego, powtarzając za poetą: „Złe już w ruchu, niech bierze obrót, jaki zechce!”

Efekt był kolosalny.

[790] Wahające się jeszcze uczucie widzów skryształizowało się w okamgnieniu w kierunku dla sztuki nieprzychylnym, dopełniło się — dlatego tylko, aby odpowiedzieć owym słowom. Dorobiono sobie niejako od razu resztę sądu; owe słowa, nie rzecz, były dostatecznym dowodem. Bo publiczność, która przychodzi na premierę swoich autorów, przychodzi — nie aby patrzeć, słuchać, rozważać, myśleć, poddawać się wrażeniu, rozróżniać, ale aby sądzić, i drga gorączka sądu. Taką była psychologia owej chwili.

Przez usta pana Recheńskiego przemówił Bóg! Sami się zdradzili! ukarał ich dowcip przypadku! Magiczne słówka p. Recheńskiego musiały obudzić uczucie złośliwości nawet u widzów najdobrodusznieszych, najzarliwszy zwolennik *Dobrodzieja złodziei* musiał się zawstydić, zarumienić i zawrzeć złością ku autorom za ich rzekomą niezręczność.

I takie miłe uczucie solidarności zapanowało w teatrze! Ludzie klaskali, padali sobie w objęcia i płakali z radości, publiczność całowała się z recenzentami, a recenzenci z aktorami; pan Recheński pogodził wszystkie stany, wszystkie obozy literackie i polityczne, muzyka zaintonowała hymn ludów...

I niebawem korytarze i foyer teatru zapełniła czere-  
da w dół zwróconych kciuków, które raz po raz  
wykonywały gwałtowne ruchy, jakby przebijały coś  
niewidzialnego... Pollice verso!

O szanowna publiczności! dałaś się wziąć na kawał  
pierwiastkowi pałubicznemu!

Czytaj *Psychologię tłumu* Le Bona (nakładem Alten-  
berga, Lwów, Wiedza i Życie, tom 10/11, str. 39. § 2.  
*Sugestywność i łatwowierność tłumu*. Str. 51. § 3. *Przesada  
i próbka uczuć tłumu*...)

Recenzenci jednak i aktorzy po III akcie powie-  
dźieli, że vox populi vox Dei, i padli na kolana przed  
nieomylnym wyrokiem ludu.

[791]

Zuchwały histrion

Że potem grano pod psem, to już nas nie dziwi ani boli.  
Wprawdzie na próbach pp. Feldman i Chmieliński  
mówili nam, że w akcie IV grają z największą przyjem-  
nością, bo najwięcej w nim mają akcentów aktorskich,  
a jednak zdaniem wszystkich ten akt był najnudniejszy.  
Był czy grano go tak? Na nas — podejrzliwych autorów  
— robiło to chwilami wrażenie, jakby się tam na scenie  
obawiano, że ten akt może się przecież spodobać.  
W V akcie wprost niektórzy artyści chcieli publiczności  
gwałtem pokazać, że i oni znają się na rzeczy i wiedzą,  
w jakiej bryndzy grać im kazano. Działa się rzecz  
wstrętna: artyści schlebiali tłumowi, płaszczyli się przed  
nim. Gdy jeden z nich zapomniał słów (od IV aktu  
sypali się wszyscy), drugi pokazał mu zegarek i krzyk-  
nął: „kończże już”. I dlatego publiczność właściwie  
prawie wcale nie zna IV i V aktu. O wiele by lepiej było,  
gdyby oba te akty sufler głośno odczytał; byłby przynaj-  
mniej tekst wierny i fantazja słuchaczy o wiele lepiej  
uzupełniałaby ten tekst niż gra aktorów.

Na p. Feldmana zaś przypadł humor meteorowski. Nie pozwolił p. Lenczewskiemu dokończyć swojej roli (poety Ortoklaza), lecz wyrzucił go za drzwi z taką furią, jakby spełniał czyn symboliczny — bo na co poetów w teatrze! teatr jest dla aktorów! A potem obudził się w nim instynkt demagogiczny i wtedy stał się skandal, jakiego już z pewnością nigdy nie zanotowały kroniki żadnego teatru. Ponieważ prasa o tym skandalu zupełnie milczała, podajemy go więc tutaj do publicznej wiadomości ku wiecznej rzeczy pamięci.

Aktor, obowiązany sztukę ze wszystkich sił popierać, rzucił z otwartej sceny obelgę jej autorom!

[792] W chwili gdy Meteor dowiaduje się o skradzeniu kontraktu przez swoich złodziei, ma przeciw nim wybuchnąć: „To na to ja tu bawię 60 dni, na to szanowna publiczność, p. namiestnik, p. marszałek, te piękne panie, recenzenci, adwokaci... siedzą tu od 7 godziny, aby się przekonać, że wy jesteście ordynarni złodzieje?” Zamiast ostatnich słów powiedział p. Feldman: „aby się przekonać, że my się tu nadaremnie mordujemy?”

On, p. Feldman, on mordował się! On, który nawet połowy roli porządnie nie umiał!

Potem Meteor ma odjeżdżać balonem i na czyjeś zapytanie: „dokąd jedziesz?” — ma odpowiedzieć: „może na Mars, aby tam założyć teatr, w którym by pokazywano wszystkie ziemskie świństwa i głupstwa”. P. Feldman, nie mogąc się doczekać zapytania, zawołał: „No, pytajcie mnie, gdzie jadę? Jadę na Mars, aby tam założyć teatr i pokazywać w nim tak głupie sztuki, jak ta!”

Zaiste, nie mamy publiczności ateńskiej, która by na miejscu skarciła bezczelnego histriona, nie mamy prasy, która by ten postępek, tworzący na przyszłość

precedens groźny dla wszystkich może autorów dramatycznych, napiętnowała należycie (prasa, owszem, powiedziała, że miał rację), nie mamy organizacji autorów, która by takiego afrontu wyrządzonego bądź co bądź komuś, co reprezentuje żywioł autorski, nie puściła płazem.

Materiał sztuki przyczyna  
jej niepowodzenia

Nędzne odegranie głównej roli, przewlekanie ustępów ansamblowych w 2 i 4 akcie, wreszcie nienawistne zachowanie się aktorów pod koniec sztuki wystarczyło oczywiście, aby sztukę uczynić na scenie nudną i położyć ją. Ale wszystko to nie tłumaczy jeszcze, dlaczego ta kłapa stała się tak skandaliczną, dlaczego sztukę zmieszano z błotem. Przecież nieraz, np. na *Buncie Napierskiego*, panowały straszne nudy, a jednak zachowano pewien respekt dla utworu i autora. Czy tym razem wchodziły w grę jakieś osobiste momenta (odwet niektórych kół inteligencji za *Pałubę*), tego nie będziemy rozbierali, bądź co bądź istniała jakaś przyczyna przedmiotowa. Oto publiczność nasza nie umie odróżnić materiału, z jakiego utwór literacki jest zbudowany, od aspiracji autora i jego artyzmu. U nas ludzie nie wyobrażają sobie, że utwór może mieć szczytne tendencje i wykwintną formę, pomimo że w nim mowa o rzeczach płaskich i powszednich. Toteż *Dobrodzieja złodziei* publiczność mimo woli skwalifikowała także pod względem artystycznej roboty jako rzecz brudną, płaską, „łyżakowską”, ponieważ w niej się traktuje o sprawach nie posiadających w życiu „godności” lub „piękna”; nie ma tam np. mowy o kwiatach, miłości, uniesieniach, winogradach, przywidzeniach itd., lecz

mówi się tylko w kółko o złodziejach i złodziejstwie. O tym, że w rękach artysty każdy jakikolwiek bądź przedmiot staje się czystym, pięknym i podniosłym, tego nie wiedzą u nas nawet zawodowi znawcy literatury, tj. recenzenci.

### Recenzenci

[794] A zatem dotarliśmy do tego może najdrażliwszego punktu całej sprawy, do zachowania się recenzentów względem naszej premiery. Według naszego wyobrażenia, to proste solidaryzowanie się recenzentów z przypadkową publicznością premierową, a nawet tylko z jej najhałaśliwszą częścią, i zupełne koczowanie się przed nią jest rzeczą tak dziwną, że warto ją napiętnować. Bo że dla aktorów, którzy z oklasków publiczności żyją, jej werdykt jest druzgocącym i nieodwołalnym, że wydaje im się wprost matematycznym dowodem, iż sztuka jest zupełnie podłą, to jest dość zrozumiałym. Ale dla recenzentów, dla literatów, dla sędziów literatury? Czyż recenzent jest reporterem? Tak przynajmniej jeden z recenzentów całkiem wyraźnie swą rolę pojął, bo prosto z mostu powiedział, że skoro publiczność sąd wydała, to on już nie ma nic do powiedzenia. Inni tak naiwnie i szczerze tego nie wyrazili, ale to samo uczynili (z wyjątkiem p. Gwiżdża). Fakt, że sztuka jest złą, dla nich ani nie ulega wątpliwości, ani nie potrzebuje dowodzenia, bo jakże niewolnik ma rezonować, jeżeli pan przemówił głośno i niedwuznacznie. Nam recenzentom wypada tylko dobrać jak najpiękniejszych słówek do myśli szanownej publiczności i pochlebić jej, jaka ona była „zdrowa” i nieomylna.



Wprawdzie byli tam jacyś podobno dziwacy, którzy twierdzili, że czasem nie sztuka, lecz publiczność „robi klapę”, że utwór nie podobający się na scenie może mieć wielką wartość literacką, ale po co o tym wspominać, po co rzecz komplikować, po co przede wszystkim psuć sobie głowę, skoro wszystko tak dobrze się składa i można połączyć *utile cum dulci*, pohulać sobie, a zarazem spełnić czyn pożyteczny dla literatury ojczystej. Przecież niebezpieczeństwa w tym nie ma, bo autor tak pognębiony prędko głowy nie podniesie (p. Makuszyński woła, że na lat kilka „*lieb Vaterland magst ruhig sein*”).

Dziwna, że żadnemu recenzentowi nie przyszło do głowy, że utwór nasz należy także do ojczystej literatury, którą podobno popieramy, nawet jeżeli nie idzie o arcydzieła, jak to pięknie wyłożył w jednym ze swych felietonów p. Z. Wasilewski. Czy pp. recenzenci już raz na zawsze wiedzą, jakimi drogami literatura ojczysta podąży? że w dziedzinie komedii nigdy z powijaków nie wyjdzie, nigdy się nie zdobędzie na śmiały czyn sięgania po nowe tematy, których nawet jeszcze francuscy farsiści nie przeczuli? Czy są recenzenci tak pewni, że *Dobrodziej złodziei*, jakąkolwiek by była jego wartość bezwzględna, nie może być chociaż zarodkiem nowych roślin na glebie komediopisarstwa polskiego? Czy na zawsze wystarczą Fredro i Bliziński?

A co najważniejsza, jak nieskończenie mało wrażliwym jest sumienie literackie naszych pp. recenzentów. Silnego ich przekonania o tym, że sztuka nasza jest ostatnią ramotą, ani na chwilę nie wytrąca z pięknej harmonii dystans jakiejś wątpliwości. To zaprawdę nie są ludzie ferujący wyrok, to półbogi, to istoty natchnione, wyższe ponad ułomności ludzkiego rozumu; rozum może się wahać, może błędzić, może się zastrzeżać — inspiracja tego wszystkiego nie zna. Zresztą

któż do licha ma wiedzieć, co dobre i złe w literaturze, jeżeli nie my recenzenci, którym za to płacą, ażeby wiedzieli. Zwłaszcza że się tak zgadzamy ze sobą i z kochaną publicznością premierową, i z artystami, i Bóg wie z kim jeszcze. To napaść żądać w takim wypadku jeszcze argumentów, ostrożności i tym podobnych nudnych rekwizytów.

O literaturo, jakichże ty masz obrońców!

[796] Kwiatem tego chuligaństwa w krytyce była recenzja w „Słowie Polskim”. P. Makuszyński atakuje nas tam, gdzie obrona jest najbardziej kłopotliwą: powiada, że mamy ciężki dowcip. W *Żabach* Arystofanesa waży się na specjalnej wadze wiersze Sofoklesa i Eurypidesa, wagi na dowcipy jeszcze nie wynaleziono. Podobno wynajdzie ją p. Mak., lepiej by jednak uczynił wynajdując wagę na własną sumienność... intelektualną, która nie jest w porządku. Usiłuje nam dalej nielitościwy p. Mak. odebrać ostatnią pociechę: oto i Wildego wygwizdano, a przecież jego sztuki są dobre, ale wasza spółka to nie Wilde! Ściąga nam potem ten rzetelny pan krytyk-chuligan z nóg rzekomo przywłaszczone przez nas buty Wildego (Wildego znamy tylko *Salome* i *Birbanta*), a nie wie, że jemu samemu spod mocno już przechodzonej czapki Słowackiego wyglądają jego własne uszy. Przy tym się mimo woli zdradza, gdy mówi: darowałbym im fabułę à la Wilde, gdyby mieli także paradoksy itp. perły à la Wilde. To jest charakterystyczne! P. Mak. nie może sobie wyobrazić *Dobrodzieja złodziei* napisanego à la Wilde, my zaś chcieliśmy go napisać à la my. Ale zresztą jest p. Mak. sprytnym i pomadkowym stylistą, nie do twarzy mu tylko z tym, gdy zaczyna prawić o szanowaniu „matki sztuki” lub gdy jako jej klucznik rozkrzyżował ręce ponad podwojami teatru i zamyka nam doń wstęp na długie lata. Co gorsza jednak, słodki i popularny p. Mak. poza

gołosłownością swoich twierdzeń literackich posługuje się bronią rzeczywiście szkodliwą: zarzuca nam plagiaty. Otóż wzywamy go, aby do tygodnia ten zarzut odwołał albo przed gronem wytrawnych literatów (wśród których może być i rzekomo okradziony przez nas p. Nowaczyński) plagiaty owe udowodnił, w przeciwnym razie uważać go będziemy za oszusta, który wprowadza w błąd opinię publiczną.

My ze swej strony do tego sądu proponujemy pp. Kasprowicza i Rossowskiego, prof. Kallenbacha, a ponieważ rzecz cała wkracza w dziedzinę psychologii twórczości — także prof. Tarnowskiego. Publiczność zaś prosimy, żeby się aż do wyroku tego sądu ewentualnymi sztuczkami p. Makuszyńskiego zbałamucić nie dała, jeżeli on zechce uprzedzić ten sąd i gołosłownymi cytatami tumanić opinię publiczności, mając do dyspozycji organ, który z równą łatwością zamieszcza jego traktaty o plagiatach, jak jego własne... zupełnie oryginalne utwory. [797]

Jeżeli, jak to naszym zdaniem jest niewątpliwe, ten trybunał literacki orzeczeniem swoim okaże, jak lekko-myślnym był sąd p. Makuszyńskiego w sprawie, która właściwie wymaga tylko prostego skonstatowania faktu, to publiczność z tego orzeczenia raczy może także wywnioskować, ile mogą być warte zdania tego wytrawnego recenzenta w kwestii stokroć trudniejszej, w której idzie o ustalenie wartości utworu literackiego, zwłaszcza, że p. Makuszyński nawet nie próbuje tego swojego sądu jakimikolwiek argumentami uzasadnić, bawiąc się tylko w stylistyczne szmermele.

I trzeba ci tego było, panie Makuszyński?

E pur si muove!

[798] Dzieje literatury zawierają sporo słynnych klap, które się potem okazały pomyłką. I tak np. pierwsza sztuka Hauptmanna [zrobiła] klapę skandaliczną, sztuki Wildego wygwizdano, a recenzje o nich napisali pp. Makuszyńscy, wytykając mu, że źle naśladował innych, już wówczas zrehabilitowanych nowatorów. Kleista komedia *Rozbity dzban* upadła z kretesem w Weimarze, potępił ją nieco doświadczeńszy od p. Mak. znawca — p. Goethe, teraz zaś wszyscy uważają za arcydzieło. Oczywiście nie wynika z tego, żeby i nasza komedia musiała być arcydziełem. Naszym zadaniem było przeto zachwiać tylko sąd opinii publicznej, zmusić ją do rewizji, do powiedzenia sobie: A nuż to była omyłka? Bo na pozór wydawał się ten sąd czymś jednolitym i nieodwołalnym, a okazał się faktem złożonym z czynników, z których tylko małą część tu pokazaliśmy.

Od wyroku publiczności przypadkowo zebranej w teatrze odwołujemy się do publiczności lepiej poinformowanej i w tym celu wydamy *Dobrodzieja złodziei* w książce wraz z krytykami lwowskich recenzentów. Wobec tego zaś, że prasa uznała naszą sztukę za coś zupełnie niedorzecznego, nad czym się nawet zastanawiać nie warto, pozwalamy sobie w tonie, który oczywiście musi brzmieć dość zarozumiałe, już tutaj podnieść kilka zalet naszej sztuki:

1) Sama postać Meteora, anarchisty oryginała, który drwiąc sobie ze zwykłego toku spraw ludzkich, przeprowadza na własną rękę dzikie wiwisekcje i eksperymenta społeczne, jest pomyślana szczęśliwie i świeżo, a w naszych czasach widm krwawych i męczących ma nawet pewne kulturalne znaczenie. Meteor,

który działa bawiąc się, a bawi się działając, jest przyszłym bohaterem bezkrwawych rewolucji.

2) Sama fabuła (ktoś płaci złodziejom za to, żeby nie kradli, i przez to właśnie stwarza nowych złodziei) jest par excellence komediową i opowiedziana komukolwiek w normalnych warunkach musi obudzić zainteresowanie.

3) Postać De Grisa (którego wynajmuje sobie Meteor, aby mu przeszkadzał w jego eksperymentach) jest oryginalną i niezwykłą.

4) Wartość sztuki podnosi niezwykły stosunek aktu III do II; akt III jest przyrządzoną przez De Grisa dla Meteora satyrą na nieścisłość ludzkich relacji o rzeczywistości.

5) *Dobrodziej złodziei* jest sztuką par excellence [799] sceniczną; tym większą krzywdę wyrządził mu teatr lwowski. Meteor zaś jest rolą zupełnie nową i wdzięczną.

Lecz dość tych stwierdzeń. Publiczność, która 7 razy była na *Marsyliance*, a wysykała Meteora, i tak nie chce nic widzieć! Jesteśmy pewni, że gdyby *Dobrodziej złodziei* przyszedł na naszą scenę z marką jakiegoś pisarza zagranicznego, może by go przyjęto chłodno, ale bez takiej nienawiści, takiej złośliwej żądzy zniszczenia.

Było w starożytnym hebrajskim synedrionie prawo, że gdy sędziowie kogoś jednogłośnie skazali na śmierć, wydawano werdykt uwalniający. Wychodziło się bowiem z tego słusznego psychologicznego domniemania, że nie ma człowieka, który by jakąś swoją zaletą nie mógł ku sobie dobrze usposobić przynajmniej jednego z 70 sędziów, że więc w takim wypadku musi zachodzić jakieś ogólne uprzedzenie lub pomyłka. Mutatis mutandis powinno by się to samo prawo zastosować do *Dobrodziewa złodziei*. Niechże publiczność, nie dając

wiary perfidnej krytyce, wstrzyma się ze swym sądem  
aż do wydania książki albo przynajmniej zaopatrzy  
wydany już sąd pytajnikiem i porzuci swoje dotych-  
czasowe pollice verso!

*We Lwowie 22 maja 1906.*

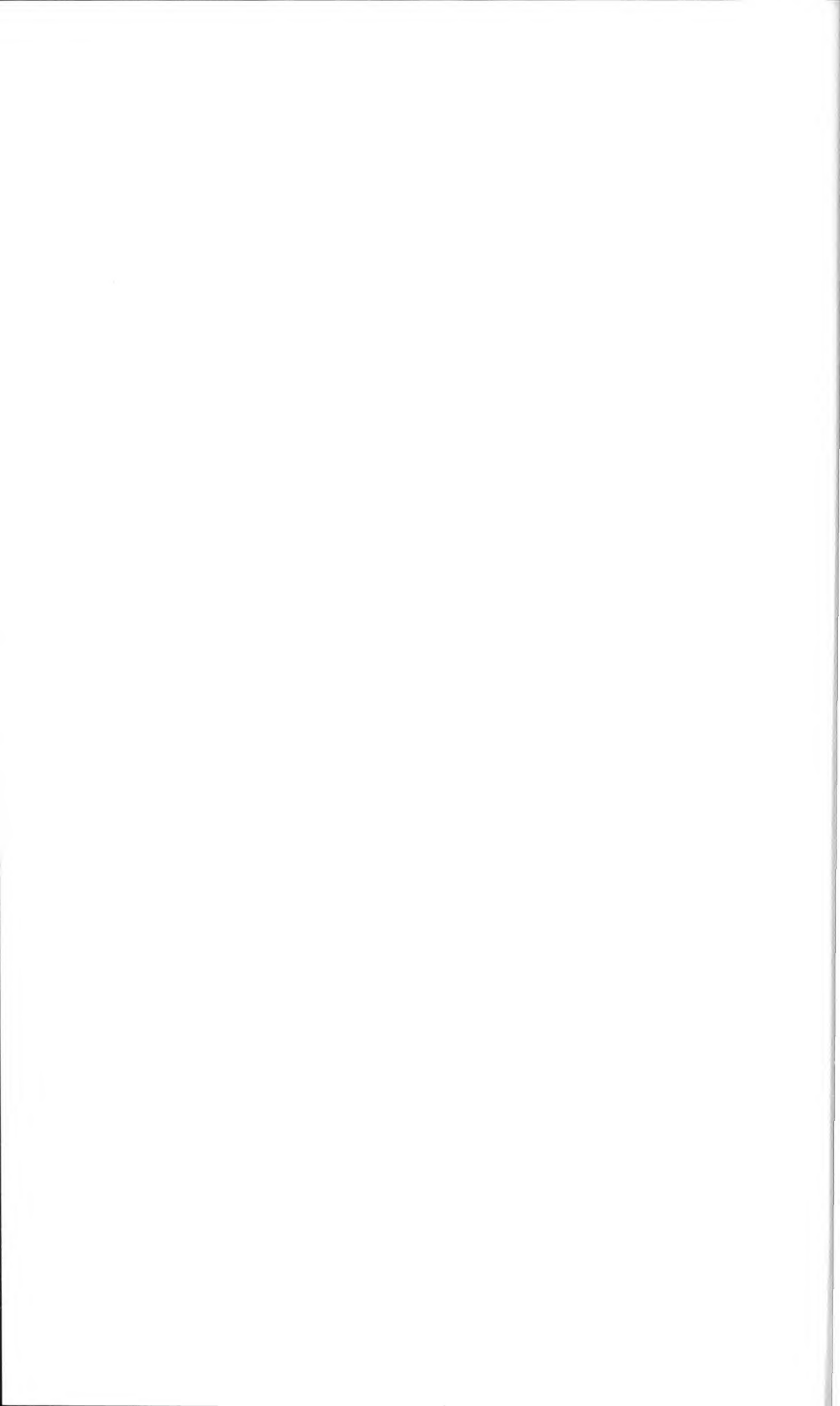
*Karol Irzykowski  
Henryk Mohort*

[Do Kornela Makuszyńskiego]

W naszym liście otwartym wezwaliśmy pana Kornela [801] Makuszyńskiego, recenzenta „Słowa Polskiego”, aby przed sądem z wytrawnych literatów złożonym udowodnił swoje zarzuty co do plagiatów rzekomo popełnionych przez nas w *Dobrodzieju złodziei*, zapowiadając, że w przeciwnym razie uważać go będziemy za oszusta, który wprowadza w błąd opinię publiczną. Pan Kornel Makuszyński w bezsilnej odpowiedzi swojej na ten list, drukowanej w porannym „Słowie Polskim” z dnia 24 maja, od sądu tego wykrętnie się uchylił, a nadto przedstawił nasze wezwanie złośliwie w sposób tak dwuznaczny, jak gdyby przedmiotem tego sądu miało być wyrokowanie w ogóle o wartości naszej sztuki. Stwierdzamy więc, że pan Makuszyński nie tylko zarzut mu uczyniony na siebie przyjął, ale nadto jeszcze publicznie sam dostarczył nań świeżego dowodu.

Lwów, 24 maja 1906

Karol Irzykowski  
Henryk Mohort





**NOTA  
WYDAWNICZA**

[804] *Pisma teatralne* zawierają wszystkie rozproszone recenzje i felietony teatralne, do których udało się dotrzeć, a także recenzje dramatów książkowych i książek o teatrze, studia, artykuły, odpowiedzi na ankiety oraz listy otwarte dotyczące teatru i literatury dramatycznej.

Od marca 1896 do sierpnia 1939 r. opublikował Karol Irzykowski 549 recenzji i felietonów teatralnych oraz 65 innych tekstów dotyczących teatru i literatury dramatycznej.

Dziewiętnaście (nie licząc wydanej osobno broszury) wydrukował w czasopismach lwowskich (do 1906 r.), głównie w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”, którego w latach 1896—1904 był stałym współpracownikiem.

W krakowskich latach 1908—1918, poza dwoma artykułami w prasie warszawskiej i jednym w „Nowej Reformie”, w której wówczas pracował — ogłosił 10 recenzji teatralnych w 1918 r. w „Maskach”, gdzie prowadził dział teatralny.

Po przeniesieniu się w 1918 r. do Warszawy drukował już systematycznie w tamtejszych pismach. I tak w latach 1919—1924 ogłosił 24 teksty w wielu periodykach. Najwięcej w „Trybunie” (1921) i „Skamandrze” (1920—1923).

Od 1925 do 1933 r. pisał prawie wyłącznie w „Robotniku” jako stały współpracownik odpowiedzialny za dział teatralny. W warszawskich latach wydrukował w „Robotniku” 392 recenzje teatralne i 9 artykułów.

Od końca 1934 do 1939 r., pisując o teatrze głównie w „Pionie”, opublikował tam 104 recenzje teatralne i 13 artykułów.

W „Roczniku Literackim” omawiał polski dorobek dramaturgiczny z lat 1933—1938.

Obok pojedynczych tekstów w innych periodykach warszawskich po kilka recenzji teatralnych i artykułów ogłosił w „Wiadomościach Literackich” (1924—1929) i „Prosto z mostu” (1935—1937).

Z pism specjalistycznych, obok „Sceny Polskiej”, „Życia Teatru”, „Ekranu i Sceny”, „Sceny i Sztuki”, najwięcej artykułów opublikował w „Teatrze” (1936—1939).

Z wyżej wymienionych tekstów 7 w całości i 3 w fragmentach włączył Irzykowski do swoich książek: *Beniaminek* (1933), *Słoń wśród porcelany* (1934), *Lżejszy kaliber* (1938). Jeden tekst — *Dobrodziej złodziei. Autoreferat* — włączono w obecnej edycji *Pism* do tomu *Wiersze i dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

W 1965 r. w Państwowym Instytucie Wydawniczym ukazał się wybór 109 tekstów teatralnych Karola Irzykowskiego z lat 1918—1938 pt. *Recenzje teatralne*, wybór i wstęp Janusza Szpotkańskiego, przypisy Barbary Winklowej, opracowanie tekstu Zofii Rauluszkiewicz. [805]

Przygotowując wydanie *Pism teatralnych*, przeprowadzono kwerendę czasopiśmienną na podstawie materiałów bibliograficznych dr Barbary Winklowej, opublikowanych potem w monografii biobibliograficznej pt. *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I—III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, 1992, 1994.

Za uczynne udostępnienie tych materiałów zechce Autorka przyjąć serdeczne podziękowanie.

W obecnym wydaniu teksty ułożono według kolejności ich druku, dzieląc je na mniej więcej równe objętościowo tomy: I. 1896—1926, II. 1927—1929, III. 1930—1933, IV. 1934—1939. Wewnątrz tomów przyjęto podział na *Recenzje i felietony*, umieszczając tu recenzje i inne teksty dotyczące poszczególnych przedstawień teatralnych; na *Artykuły*, gromadząc tu studia, artykuły, recenzje dramatów książkowych i książek o teatrze, odpowiedzi na ankiety; oraz na *Listy otwarte*.

Od 1925 r. tytuły recenzji teatralnych Irzykowskiego zawierają co najmniej podstawowy zasób informacji: nazwę teatru, tytuł sztuki, nazwisko autora. Te trzy elementy tytułowe wprowadzono w nawiasach kwadratowych wszędzie tam, gdzie ich w ogóle nie było lub były niekompletne.

Poza tymi uzupełnieniami tytuły recenzji pozostawiono ściśle według wersji autorskiej, tzn. ze zróżnicowanym zasobem informacji i różnym ich układem. Brakujące dane o reżyserze, scenografii itp. oraz o dacie premiery wprowadzono w nawiasie kwadratowym do nagłówka recenzji.

Uzupełniając informacje w tytułach recenzji i podając inne dane, a także ustalając tekst, wykorzystano m. in. cytowaną monografię Barbary Winklowej, opracowania ogłoszonych już tomów *Pism Irzykowskiego* i powojennych publikacji jego twórczości, bibliografii literatury polskiej, *Bibliografię dramatu polskiego* Ludwika Simona, a także opracowania historii teatru polskiego i międzywojennego teatru polsko-żydowskiego oraz pisma teatralne i inne źródła związane z tematem. Wykorzystano również materiały wydawnictwa *Dramat obcy w Polsce*, pracy zespołowej pod kierunkiem Jana Michalika, oraz dokumentację teatralną Biblioteki Narodowej, Biblioteki Śląskiej, Muzeum Teatralnego i Instytutu Sztuki PAN. Informacje o przedstawieniach krakowskich uzupełniono na podstawie dokumentacji Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego.

[806]

W tytułach recenzji pominięto nazwy działów pism i rubryk oraz nadrzędne tytuły redakcyjne obejmujące nieraz kilka recenzji różnych autorów — przytaczamy je w *Nocie wydawniczej*. Pozostawiono natomiast te tytuły nadrzędne, które niewątpliwie pochodziły od Irzykowskiego.

Recenzje i inne teksty drukuje się od nowej strony. Zdarzało się, że w tym samym numerze pisma Irzykowski drukował jedną za drugą, dwie lub trzy recenzje — z tytułem zbiorczym, tytułami umieszczonymi na początku, jeden za drugim, lub też każdą z recenzji opatrywał oddzielnym tytułem. Niezależnie od układu tytułów — z treści tych recenzji jasno wynika, czy autor traktował je jako łączną wypowiedź, czy też połączenie ich było tylko formalne i obecnie należy je drukować osobno. W pierwszym wypadku, tzn. uznając, że recenzje należy pozostawić w układzie ciągłym, tytuły ich — jeśli było inaczej — drukujemy łącznie na początku tekstu, zachowując odstęp między recenzjami.

## Zasady opracowania tekstu

Teksty porównano ze wszystkimi przedrukami czasopiśmiennymi i fragmentami drukowanymi w książkach za życia pisarza, nielicznymi zresztą w tym dziale jego twórczości. Jako podstawę przyjęto pierwodruki czasopiśmienne.

W niektórych recenzjach teatralnych i innych artykułach, głównie w „Robotniku”, Irzykowski tłumaczył w tekście w nawiasie obce wyrażenia i słowa obcego pochodzenia. Być może autor czynił to na żądanie redakcji „Robotnika”. W wydaniu obecnym uznano je jednak za integralną część tekstu i pozostawiono bez zmian, także wtedy, gdy dotyczyły wymowy obcego nazwiska.

We wszystkich tekstach milcząco poprawiono oczywiste błędy drukarskie. Emendacje tekstu, udokumentowane zgodnie z zasadami wydania krytycznego, każdorazowo odnotowano w *Nocie wydawniczej*. Tu też przytoczono ważniejsze odmiany tekstu ze wszystkich przekazów. *Nota wydawnicza*, zgodnie z koncepcją całego wydania *Pism*, ma w zasadzie charakter filologiczny. [807]

Minimalnie ingerowano w interpunkcję, zasadniczo zresztą zgodną z dzisiejszymi konwencjami, zachowując charakterystyczne dla autora częste stosowanie myślników w zastępstwie innych znaków interpunkcyjnych. Zgodnie z zasadą przyjętą w edycji *Pism* Irzykowskiego — pominięto znak : — (przecinek, pauza).

Ortografię nieznacznie tylko zmodernizowano, zachowując pisownię oryginalną wszędzie tam, gdzie poświadcza ona charakterystyczne cechy słowotwórcze, fonetyczne i fleksyjne, bądź gdy pisownia przejęta z języka obcego jest znakiem mniejszego niż dziś stopnia przyswojenia wyrazu.

Pozostawiono np.: „bezsensowy”, „detektywiczny”, „etuda” (zam. „etiuda”), „essay”, „fejleton” obok „felieton”, „gimnazjasta” (zam. „gimnazjalista”), „gorzki”, „skarżyć się”, „sprosny” (cechy dawnej wymowy kresowej); „ideje”, „instynktowo”, „intenzywny” obok „intensywny”, „jeneralny”, „kompliment”, „kossowska” (zamiast „kosowska”), „kurtoazja” obok „kurtuazja”, „marmelada”, „mowca”, „mularz”, „na wskrós” obok „na wskroś”, „nadpoczęty”, „namięszac”, „opóźniać” obok „opóźnić”, „nie przysłużyć” (zamiast „nie przysłużyć się”), „pieniądzmi” obok „pieniędzmi”, „personal”, „poanta” obok „poenta”, „pointa”, „polskie” (w znaczeniu: język polski), „piąterko”, „podejrywać”, „pojedyńczy”,

„radzca” obok „radca”, „sięgnąć”, „skazówka”, „strejk”, „szemat”, „tłomaczyć”, „urwisz” obok „urwis”, „usięda”, „wprzągnąć”, „zadowolnić”, „zapewnić”, „zapewno”, „z bogaci”.

Pozostawiono charakterystyczną dla Małopolski, a zwłaszcza dla języka kresowego, i występującą nieraz w tekstach Irzykowskiego cechę składniową: użycie przy przeczeniu biernika zamiast dopełniacza, np.: „nienawidzą porządku republikańskie”; „nie można było w niej poznać kobietę z gminu”.

Zachowano stare formy składniowe, np.: „kokietuje z kim innym”; „jest wyrafinowaną, trudną, nieprzystępną”; „dwa listy (od każdego po jednym)”, zam. „po jednym”; „Wnioskować zresztą można na to już choćby z tej okoliczności”; „24 godzin”, zam. „24 godziny”; „dać z nimi rady”.

[808] Pozostawiono powtarzające się u Irzykowskiego formy fleksyjne: „sceny, które choćby jako widowisko powinny wyrzucić wrażenie” zam. „powinny”; „wiele rodziców”. Zachowano również formy: „Rodziewiczówny”, „Pustowójtówny”, zam. „Rodziewiczówny”, „Pustowójtówny”.

Zachowano dawne końcówki mianownika liczby mnogiej: „absurda”, „efekta”, „gesta”, „mankamenta”, a także dopełniacz liczby mnogiej: „funkcyj”, „intencyj”, „korespondencyj”. Nie unowocześniono dawnych rodzajów: np. „[ta] kryzys”.

Zmieniono natomiast ortografię: „reflexa” na „refleksa”, „text” na „tekst”, „ex-mąż” (i analogiczne złożenia) na „eks-mąż”; „sugestia” na „sugestia”, „ilustruje” na „ilustruje”, „pessimistyczny” na „pesymistyczny”; „steroryzowany” na „sterroryzowany”, „irracjonalny” na „irracjonalny”; złożenia z „anti” na „anty” (np. „antikrytyka” na „antykrytyka”), „hypnoza” na „hipnoza”, „hygienista” na „higienista”, „Sjamie” na „Syjamie”, „gienialny” na „genialny”, „socjalizm” na „socjalizm”, „realizm” na „realizm”.

Wahania pisowni nazwisk i innych nazw obcych oraz postaci dramatu zachowano zgodnie z podstawą druku. Również tytuły dzieł pozostawiono w wersjach występujących w podstawie, niejednokrotnie odmienianych i skracanych (z wyjątkiem błędów druku). (Jedynie „*Nieboska komedia*” zmieniono na „*Nie-Boska komedia*”). Natomiast w *Indeksie osób i dzieł* (w tomie IV) zamieszczono wersje poprawne.

Nie poprawiono cytatów, często niedokładnych (z wyjątkiem oczywistych błędów drukarskich). Odniesienia Karola Irzykowskiego do własnych prac uściślono — w miarę potrzeby — w *Nocie wydawniczej*. Tu też odnotowano dostrzeżone błędy i niedokładności faktograficzne.

Nie rozwiązywano konwencjonalnych skrótów. Nie rozwijano, mimo niekonsekwentnego ich użycia, skrótów typu „p.” („pan”, „pani”), z wyjątkiem bardzo dawnych: „pni” — „pani”; „pna” — „panna”. O innych decyzjach informuje *Nota wydawnicza*.

Zapisy liczebników, cyfrowe bądź literowe, pozostawiono w zasadzie zgodnie z podstawą. Usunięto jedynie końcówki przy cyfrach oznaczających liczebniki porządkowe, tak rzymskie, jak i arabskie.

W tomie tym, jak w całej edycji *Pism Irzykowskiego*, wyróżnienia tekstowe oznaczone w podstawie kursywą bądź drukiem tłustym podano drukiem rozstrzelonym. Kursywę zachowano jedynie dla tytułów.

Cytaty prozą, różnie oznaczone w pierwodrukach, umieszczone są w cudzysłowie, natomiast cytaty poetyckie — zgodnie z podstawą — petitem. [809]

Niniejszy pierwszy tom *Pism teatralnych* obejmuje następujące teksty drukowane w latach 1896—1926:

## Recenzje i felietony

s. 7

[Teatr hr. Skarbka:] „Sprawa kobiet” [komedia w 4 aktach Michała Bałuckiego]. „Monitor” 1896, nr 11, 14 III, s. 4.

s. 11

[Teatr im. Aleksandra hr. Fredry ze Stanisławowa:] E. Labiche [i A. Delacour, „Polowanie na zięciów”]. Komedia. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1897, nr 197, 28 VIII, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja występu gościnnego teatru stanisławowskiego we Lwowie, podpisana kryptonimem: K.I. O autorstwie Irzykowskiego

świadczy fakt, że tak też podpisał wiersz *Wśród nocy*, opublikowany w „Kronice Społecznej i Literackiej” w 1894 r. (nr 4). Wiersz ten pod zmienionym tytułem: *Górnik włączył* następnie do swojego tomu *Wiersze i dramaty*, Stanisławów 1907. Zob. K. Irzykowski, *Pisma. Wiersze i dramaty*, s. 717. Zob. także: B. Winklowa, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I, s. 225.

s. 12

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Rodzeństwo”, komedia w 4 aktach Ignacego Grabowskiego*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1900, nr 270, 25 XI, s. 2. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, podpisana kryptonimem: K.I. Por. wyżej.

[810]

Sztuki z lwowskiego Teatru Miejskiego, recenzowane przez Irzykowskiego (1900—1906), grane były za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego. Reżyserią zajmowali się tam wówczas głównie — nieraz wspólnie — Pawlikowski i Solski, i te spektakle były najlepsze. Reżyserował także Franciszek Wysocki. Rzeczą naturalną był udział autorów w przygotowywaniu przedstawienia. Korzystali z tego np. Wyspiański, Zapolska i Żuławski. W tym okresie nie wykształciły się jeszcze w teatrach samodzielne, wydzielone funkcje reżysera i scenografa. Ich nazwiska nie pojawiały się na afiszach. Nie zdarzały się też premiery, w których dekoracje byłyby w całości nowe.

s. 19

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Czerwona toga”, sztuka w 4 aktach Eugène’a de Brieux*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1900, nr 280, 7 XII, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, podpisana kryptonimem: K.I. Zob. wyżej s. 809—810.

s. 19 w. 8.

„odznace” poprawiono na „oznace”

s. 25

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Tragedie duszy”, sztuka w 3 aktach Roberta Bracca*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1900, nr 293, 23 XII, s. 2. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, podpisana kryptonimem: K.I. Por. jw.



s. 29

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Ocknienie”, sztuka w 3 aktach Kazimierza Rakowskiego*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 27, 1 II, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, podpisana kryptonimem: K.I. Por. jw.

s. 37

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Psyche. Tragedia dziecięca dla dorosłych ludzi” w 3 aktach Zofii Wójcickiej*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 61, 14 III, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, nie podpisana. Potwierdzenie autorstwa — oprócz charakteru tekstu — w artykule Irzykowskiego pt. *Liberum veto!*, „Kurier Lwowski” 1902, nr 63; zob. s. 705 w niniejszej książce.

s. 43 w. 27

zmieniono „dziecięcia” na „dziecięca” ze względu na sens

[811]

s. 45

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Życie na żart”, sztuka w 5 aktach Gabrieli Zapolskiej*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 85, 13 IV, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, anonimowa. Potwierdzenie autorstwa w artykule Irzykowskiego pt. *Liberum veto!*, „Kurier Lwowski” 1902, nr 63; zob. s. 705 niniejszej książki.

s. 46—47

„hr. Caserto” zamiast „hr. Caserta” pozostawiono bez zmian

s. 48 w. 2

„główna myśl sztuki polegająca w tytule *Życie na żart*” poprawiono na: „główna myśl sztuki polegająca na tytule *Życie na żart*”

s. 49

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Bajka”, sztuka w 3 aktach Artura Schnitzlera*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 206, 17 XI, s. 2—3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, nie podpisana. Potwierdzenie autorstwa Irzykowskiego w artykule następnym: [*Jak grał Kamiński*], s. 55 w niniejszym tomie.

s. 55

[*Jak grał Kamiński*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 267, 19 XI, s. 2—3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Artykuł bez tytułu, podpisany kryptonimem: K. J., powtarzającym się następnie kilkakrotnie. Potwierdzeniem autorstwa jest opatrzony nazwiskiem Irzykowskiego przedruk pt. *Pamięci Kazimierza Kamińskiego. Jak grał Kamiński* („Robotnik” 1928, nr 259, 16 IX, s. 2). Fragment tego tytułu: „[*Jak grał Kamiński*]” — zapożyczono tu dla beztytułowej wcześniejszej wersji artykułu.

Przedruk w „Robotniku” 1928 poprzedza następujący komentarz redakcyjny:

Nasz stały sprawozdawca teatralny p. Karol Irzykowski, bawiący na urlopie, przysłała nam recenzję, którą w 1902 r. [tak!] drukował w jednym z dzienników lwowskich o grze Kamińskiego w *Bajce* Schnitzlera. Autor zaznacza, że dziś jeszcze jako doświadczony krytyk zupełnie podziela swój ówczesny entuzjazm.

[812]

Oto owa recenzja:

#### Konfrontacja z przedrukiem:

s. 55 w. 3

„jeszcze dodać” — przestawione

s. 55 w. 4

od słowa „Wprzód” do słowa „rolii” (s. 55 w. 18) — tekst skreślony

s. 55 w. 19

zamiast „I tak jeden”: Jeden

s. 55 w. 19—20

„Dennera pojął” — przestawione

s. 55 w. 21

zamiast „powiedział”: i twierdzi

s. 56 w. 2

„przede wszystkim” — pominięte

s. 56 w. 4—29

od słowa „Jeżeli” do „nawiasem” — tekst skreślony

s. 56 w. 31

zamiast „pewnym”: pewne

s. 56 w. 35 — s. 57 w. 2

zamiast tekstu od słów „Na szczęście” do słowa „lecz”: na szczęście aktor najmniej ze wszystkich artystów ma możność dawać abstrakcje;

s. 57 w. 5

zdanie zaczynające się od słowa „Lepiej” — skreślone

s. 57 w. 6

zamiast „Według wskazówki”: Stosownie do wskazówek

s. 57 w. 9.

zamiast „gdy zaś”: średnik (;)

s. 57 w. 13

od słowa „osób” dalszy ciąg zdania brzmi: daje szczególną satysfakcję, bo pozwala wnikać w jego mistrzostwo.

s. 57 w. 16—17

zamiast „lecz dyskretnie trzyma tylko”: tylko dyskretnie trzyma

s. 57 w. 18

od słów „które można by” dalszy ciąg zdania brzmi: które bywają w grze aktorów martwymi punktami, są u niego zredukowane do minimum.

s. 57 w. 20

zamiast „Dajmy na to”: Na przykład

s. 57 w. 31

„(wyrażenie Dennera)” — pominięte

s. 57 w. 33—34

zamiast „to, co można nazwać umiejętnością”: umiejętność

s. 58 w. 2

słowo „inni” — pominięte

s. 58 w. 3

zamiast „ze swoim frazesem”: ze swoją „kwestią”

s. 58 w. 4

zamiast „Gdy zaś”: A gdy

s. 58 w. 4

„to” — pominięte

s. 58 w. 9

zamiast „na głosce «ko»”: na „ko”

s. 58 w. 15

zamiast „typowym”: typowy

s. 58 w. 16—17

zamiast „jak się rozmawia i kłóci”: jak ludzie rozmawiają i kłócą się

s. 58 w. 24

zamiast „ogromną rolę”: wielki udział

s. 58 w. 30

zamiast „jak najbardziej plastycznie”: jak najplastycniej

s. 58 w. 34

zamiast „gdzie”: gdy

s. 58 w. 35 — s. 59 w. 1.

fragment zdania od słowa „uniesiony” do „planu” — pominięty  
s. 59 w. 3

zamiast „Fanny obraca się do ściany”: Fanny (że już miała kochan-  
ków) obraca się twarzą do ściany

s. 59 w. 8

słowa „ten ruch” przeniesione po „który by”

s. 59 w. 9

tekst od słowa „Ale” do „grali” (w. 24) — pominięty

s. 59 w. 25—30

zamiast fragmentu od słowa „Właściwa” do „rozumu”: Zarzucano  
też Kamińskiemu, że swoje role „przepuszcza przez alembik rozu-  
mu”. Ale na szczęście

s. 59 w. 30

[814] „bowiem” — pominięte

s. 60 w. 14

„daleko” — pominięte

s. 60 w. 20

zamiast „intensywnej”: intensywnej

W przedruku Irzykowski wprowadził dużo poprawek stylistycz-  
nych, „odmłodził” formy językowe i znacznie skrócił artykuł.

Za podstawę druku obecnego wydania przyjęto tekst pierwo-  
druku, jako pełniejszy i napisany pod bezpośrednim wrażeniem gry  
Kamińskiego w *Bajce Schnitzlera* w 1901 r.

s. 61

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Salamandra”, sztuka w 4 aktach  
Stanisława Graybnera*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Litera-  
cki” 1901, nr 272, 24 XI, s. 2—3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, podpisana kryptonimem: K. J. (por. s.  
812). Potwierdzenie autorstwa Irzykowskiego w liście do Redaktora  
„Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” (1901, nr 273,  
26 XI), napisanym przez S. Graybnera, protestującego przeciw  
zarzutom recenzenta jego sztuki *Salamandra*. Autor listu kilkakrot-  
nie powtarza w nim kryptonim recenzenta jako: K. I. (Zob.  
B. Winklowska, op. cit., s. 516.)

s. 66

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Dramat Kaliny”, sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1902, nr 135, 14 VI, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, nie podpisana. Potwierdzenie autorstwa w recenzji Irzykowskiego z tejże sztuki w „Robotniku” 1933 (nr 95, 15 III, s. 6), w której pisze: „Przed 30 laty byłem na premierze *Dramatu Kaliny* we Lwowie i napisałem z niej krytykę. Pochwaliłem debiutującego autora, polemizowałem z zarzutami innych krytyków [...]”.

s. 73

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Dyktator”, dramat w 4 aktach Jerzego Żuławskiego*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1903, nr 19, 24 I, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, nie podpisana. Potwierdzenie autorstwa w liście Karola Irzykowskiego z 11 II 1903 do redakcji „Małpiego *Zwierciadła*”, zacytowanym przez Ostapa Ortwiną w artykule pt. *Glossy teatralne i słówko o recenzentach* („Małpie *Zwierciadło*” 1903, nr 4, 22 II, s. 4). Zob. pełny tekst listu w niniejszym tomie, s. 775. str. 76 w. 7, 29

„Pustowójtównej” — w wydanej w 1903 r. sztuce: „Pustowójtównej”, tak też w egz. teatralnym

s. 78

[*Teatr Miejski we Lwowie: „Dobrodziej złodziei. Wesola tragedia oryginalności” w 5 aktach Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta*]. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1906, nr 108, 17 V, s. 3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja bez tytułu, anonimowa, napisana prawdopodobnie przed premierą (15 V). Obok złej oceny przedstawienia przez autorów (równie krytycznej w okresie prób) brak jednak wzmianki o jego klęsce. Potwierdzenie autorstwa na podstawie analizy tekstu stanowiącego jakby odautorską eksplikację sensu sztuki i założeń artystycznych. Taka też sugestia redakcji „Herolda Polskiego” 1906, nr 7, 19 V. (Zob. B. Winklowa, op.cit., s. 524). Zob. także autoreferat Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta (właśc. Henryka Taeni Feigenbauma) pt. *Dobrodziej złodziei*, „Słowo Polskie” 1906, nr 197, 5 V; nr 199, 7 V (zamieszczony w niniejszej

[815]

edycji w tomie *Wiersze i dramaty*, s. 693—708), oraz *Pollice verso!* (*List otwarty autorów do publiczności w sprawie wystawienia „Dobrodzieja złodziei” dnia 15 V r. 1906 na scenie lwowskiej*). „Kurier Lwowski” 1906. Dodatek do nr 137, z dnia 23 V, datowany 22 V 1906 — s. 776 w niniejszym tomie.

s. 83

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] „Zawód”, *Lato*”, „*Maria Leszczyńska*”. „Zawód”, dramat w 3 aktach Macieja Szukiewicza. — „Lato”, komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera. — „*Maria Leszczyńska*”, dramat w 4 aktach Tadeusza Konczyńskiego. „Maski” 1918, z. 14, 10 V, s. 275—278. Przegląd. Z teatru krakowskiego. s. 83 w. 11

„mój szef, rektor Masłowski” poprawiono na „mój szef, redaktor Masłowski”

s. 90 w. 12

[816] niedokładny cytat z aktu III *Marii Leszczyńskiej* pozostawiono według podstawy

s. 93

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] „*Bratnie dusze*” [dramat] w 3 aktach K. H. Rostworowskiego. „Maski” 1918, z. 16, 1 VI, s. 318—320. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 100

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] „*Strach na wróble*”, sztuka w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego. „Maski” 1918, z. 18, 20 VI, s. 356. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 100

w pierwodruku po tytule autor dodał: „(Książka wyszła u Gebethnera i Wolfa)”.

s. 102

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] „*Wesele*” Wyspiańskiego. — „*Przyjaciele*”, komedia w 4 aktach Fredry. — „*Wyzwanie*”, prolog do dramatu w 3 aktach Bolesława Gorczyńskiego. „Maski” 1918, z. 28, 1 X, s. 556—558. Przegląd. Z teatru krakowskiego. s. 104 w. 1—2

„sam na sam z widmem i widmami” — być może „sam na sam z widmem i widzami”

s. 108

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Niebieski lis*”, komedia w 3 aktach Herczega. „*Maski*” 1918, z. 29, 10 X, s. 576. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 110

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Wyzwolenie*” *Wyspiańskiego*. „*Maski*” 1918, z. 31, 1 XI, s. 618—619. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 110 w. 12

poprawiono „symbolicznie” na „symboliczny” ze względu na kontekst

s. 112 w. 34—35

„Z przyczyn wymienionych w artykule o projekcie Akademii Literackiej” — *Projekt Akademii Literatury w Polsce. Dokończenie*, „*Maski*” 1918, z. 17, s. 340. Artykuł ukáže się w tomie *Pism rozproszonych*.

s. 115

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Urwis*”, farsa *Bogdana Katerwy*. „*Maski*” 1918, z. 32, 10 XI, s. 635. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

[817]

s. 118

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Jeńcy*” *Lucjana Rydla*. „*Maski*” 1918, z. 33, 20 XI, s. 657. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 121

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Obowiązek*”, sztuka *Lavedana*. — „*Lancet*”, tragikomedie *W. Jastrzębca-Zalewskiego*. „*Maski*” 1918, z. 35, 10 XII, s. 695—697. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 123 w. 23

„*Sprawę kobiet*”, zob. recenzję *Sprawy kobiet*, s. 7 w niniejszym tomie („*Monitor*” 1896, nr 11).

s. 124 w. 1

„w p. *Katerwie*”, zob. recenzję z *Urwisa Bogdana Katerwy* w niniejszym tomie s. 115.

s. 128

[*Teatr Miejski im. J. Słowackiego:*] „*Gorąca krew*”, komedia *M. Fijałkowskiego*. „*Maski*” 1918, z. 36, 20 XII, s. 720—721. Przegląd. Z teatru krakowskiego.

s. 130 w. 1

„aktorów” poprawiono na „autorów” ze względu na kontekst

s. 132

Z powodu „Kochanków”. „Pro Arte” 1919, z. 6, 25 VI, s. 26—28.

s. 137 w. 11

skrót „wzgl.” (względnie) — rozwiązano

s. 139

*Hiperkrytycyzm*. „Głos Narodu” 1919, nr 307, 15 XII, s. 3.

Sztuka w 3 aktach z epilogiem Zofii Wójcickiej pt. *Jeszcze wczoraj*, z której „hiperkrytykami” autor polemizuje w artykule, została wystawiona w krakowskim Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego 29 XI 1919, za dyrekcji i w reżyserii Teofila Trzcńskiego, dekoracje Zygmunta Wierciaka.

[818]

Redakcja „Głosu Narodu” opatrzyła artykuł następującym przypisem na dole strony tytułowej, z odnośnikiem (gwiazdka) do tytułu:

W sprawie wystawiania na deskach scenicznych sztuk polskich, choćby nawet słabszych, udzielamy gościny znanemu pisarzowi, p. Karolowi Irzykowskiemu, nie we wszystkim zresztą zgadzając się z wywodami szanownego autora.

s. 141 w. 8

poprawiono „dają” na „dające” ze względu na kontekst

s. 141 w. 13—14

„Konczyński w *Marii Leszczyńskiej*”, zob. s. 87 w niniejszym tomie

s. 143

*Pudłujący śmiech*. „Skamander” 1920, z. 1, styczeń, s. 44—46. Artykuły literackie, krytyka artystyczna, szkice estetyczne.

Sztuki satyryczne, o których mowa w artykule, grane były w 1919 r. w krakowskim Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego (i w teatrach warszawskich): *Polityka* Włodzimierza Perzyńskiego, w reżyserii Mariana Jednowskiego — wyst. 20 IX (w Teatrze Małym, w reżyserii Karola Borowskiego — 3 X); *Asystent* Gabrieli Zapolskiej, w reżyserii Józefa Sosnowskiego — 4 X (w Teatrze Rozmaitości, w reżyserii Pawła Owerłły — 8 X); *Wygnany Eros*



Tadeusza Konczyńskiego, w reżyserii Mariana Jednowskiego — 5 IV 1919; *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej — w sezonie 1917/1918 (w Teatrze Praskim, w reżyserii Jana Kęckiego — 15 V 1919; w Teatrze Dramatycznym, w reżyserii Witolda Zdzitowieckiego — 20 XII); *Rzeczywistość* Bolesława Gorky'ego, w reżyserii Mariana Jednowskiego — 17 V (w Warszawie — 7 XII 1918); *Pani Chorażyna* Stefana Krzywoszewskiego, w reżyserii Mariana Jednowskiego — 17 V 1919 (w Teatrze Polskim, w reżyserii Juliusza Osterwy — 21 XII 1918).

s. 147

„*Tragedia Eumenesa*”, komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera, wystawiona w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie. „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” 1920, nr 4, X, s. 117—121. Życie teatru. Pod kierunkiem Wiktora Brumera i Stanisława Miłszewskiego.

s. 153 w. 4

„zewnątrz” zmieniono na „z zewnątrz” ze względu na kontekst

[819]

s. 154

*Z powodu „Południcy” — o Staffie i jego krytykach*. „Skamander” 1921, z. 4, styczeń, s. 74—79.

*Południca*, dramat w 3 aktach Leopolda Staffa, została wystawiona w Warszawie 15 X 1920 przez Teatr Rozmaitości, w reżyserii Józefa Śliwickiego, nowych dekoracjach wg projektu Józefa Wodyńskiego.

Przedruk fragmentów artykułu (z s. 74 i 78 „Skamandra”) pt. *O tragizmie*. (Ustępy z artykułu: *Z powodu „Południcy”*. „Skamander”, styczeń 1921) w: *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, s. 186—188. (*Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 193—195).

Konfrontacja z przedrukiem fragmentów w *Słoniu wśród porcelany*:

Irzykowski wprowadził w nich kilka poprawek stylistycznych i wyróżnienia tekstowe oznaczone kursywą. Konsekwentnie zastosował duże litery w zwrotach „Panowie i Panie” oraz ich odpowiednikach zaimkowych.

*Fragment I*

s. 155 w. 7

od „Panowie i Panie” do „Błyskawice” (w. 12)

*Fragment II*

s. 161 w. 12 — s. 162 w. 30

od „Nasi krytycy” do „mieć nie może”:

s. 161 w. 32—33

„jest po prostu nieprzyzwoity. On”: już

s. 161 w. 34

„już” — skreślone

s. 161 w. 35 — s. 162 w. 8

tekst od „cóż dopiero” do „nie pomoże”? — skreślony

s. 162 w. 10

po „misterium” przypis na dole strony oznaczony gwiazdką:

[820]

Pp. Przypominam gorzkie żale na recenzentów teatralnych, wyrażone podobnymi słowami w *Snobizmie i postępie* Żeromskiego. Drażliwość Żeromskiego wobec krytyki, ostry i gniewliwy ton użyty przez niego rozgrzesza poniekąd drażliwości panujące wśród nas zwykłych śmiertelników literackich, lecz zarazem świadczy — i to chlubnie, — że zapewne nagany i zarzuty bolały i interesowały go więcej niż pochwały.

s. 162 w. 13—14

„lirycznych i epickich” — przestawione

s. 162 w. 14

„przeżywają”: przeżywają

s. 162 w. 20

„swojej”: swej

s. 162 w. 23—24

„konieczności” — kursywa, po czym przypis na dole strony oznaczony gwiazdką:

Pp. Kryterium „konieczności” tłucze się jeszcze nawet w artykułach krytyków komunistycznych, skądinąd najczęściej uświadomionych. Trzeba by je osobno „odkłamać”. Na początek polecam moją książeczkę *Fr. Hebbel jako poeta konieczności*. — Stosowanie pojęcia „konieczności” do twórczości literackiej daje takie same pole do krytyckiego widzimisię, jak pojęcie talentu itp. Dla miernego poety są tak samo „konieczne” jego mierności, jak dla geniusza genialności.

Na tym kończy się konfrontacja z przedrukiem fragmentów w *Słoniu wśród porcelany*. Następne uwagi dotyczą tekstu artykułu ze „Skamandra”:

s. 158 w. 31—32

„nie doceniałem... wówczas jego znaczenia jako poety” — *Czyn i słowo*, Lwów 1913 (*Glossy do współczesnej literatury polskiej; Świat pracy a świat emocji*); *Pisma. Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 344, 407 s. 162 w. 35

„pt. *O przesądach w dramacie*” — zob. na s. 722 w niniejszym tomie: *Przesady o dramacie*, „Scena Polska” 1922, nr 11/12

s. 164

„*Biała rękawiczka*” Żeromskiego w *Teatrze Polskim*. „Trybuna” 1921, nr 16, 23 IV, s. 10—11. Z teatru.

s. 166 w. 14—15

„*Polityka Perzyńskiego*”, zob. s. 144 w niniejszym tomie, w artykule [821] pt. *Pudlujący śmiech* („Skamander” 1920, z. 1)

s. 167

„*Przechodzień*” Katerwy w *Teatrze Reduta*. „Trybuna” 1921, nr 18, 7 V, s. 12. Z teatru.

s. 168 w. 13

„jako autora *Urwisza*”, zob. recenzję *Urwisa* Bodgana Katerwy w niniejszym tomie, s. 115 („Maski” 1918, z. 32)

s. 169

*Hiob inteligent i Absurd jego Bóg*. „*Księga Hioba*”, komedia warszawska w 3 aktach Br. Winawera w *Teatrze Małym*. „Trybuna” 1921, nr 20, 21 V, s. 12—13. Z teatru.

s. 174

*Dwa jubileusze*. „Trybuna” 1921, nr 25, 25 VI, s. 14—15.

Jubileusz 40-lecia pracy teatralnej Józefa Kotarbińskiego odbył się w Warszawie 11 VI 1921 w Teatrze Rozmaitości, gdzie wystawiono *Sędzięgo z Zalamei* Calderona w przekładzie Edwarda Porębowicza z jubilatą w głównej roli sędzięgo-wieśniaka, Pedra Crespo.

Jubileusz 50-lecia pracy naukowej prof. Jana Baudouina de Courtenay odbył się 18 VI 1921 w Warszawie w Sali Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.

s. 179

Maeterlincka „Sól życia” i „Burmistrz Stylmondu” w Teatrze Rozmaitości. „Trybuna” 1921, nr 29, 23 VII, s. 12. Z teatru.

s. 182

[Teatr Polski: „Lenin”. — „Piękna Helena, albo o zmienności powodów toczącej się wojny”, dwie jednoaktówki Wacława Grubińskiego]. „Trybuna” 1921, nr 49, 10 XII, s. 10—11. Z teatru.

Recenzja bez tytułu.

s. 183 w. 17

„z Kochanków”, zob. w niniejszym tomie, s. 132, artykuł pt. Z powodu „Kochanków” („Pro Arte” 1919, z. 6)

[822]

s. 187

*Spiritus flat ubi vult et quomodo vult. Z powodu zjechania sztuki Z. Kaweckiego „Balwierz zakochany” przez PT Tabutycznych Recenzentów kilka rozpraw w jednej.* „Skamander” 1922, nr 16, styczeń, s. 23—33.

*Balwierz zakochany*, fantazja w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego, została wystawiona w Warszawie 14 VII 1921 przez Redutę; inscenizacja Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy, dekoracje Wincentego Drabika, kostiumy Witolda Małkowskiego.

Przedruk fragmentów powyższego artykułu pt. *Tabuteria* (Z artykułu pt. „*Spiritus flat ubi vult et quomodo vult*”. Z powodu zjechania sztuki Z. Kaweckiego „*Balwierz zakochany*” przez PT Tabutycznych Recenzentów kilka rozpraw w jednej) w: *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, 1934, s. 188—192. (*Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 196—200).

Fragmenty te są ułożone w *Słoniu wśród porcelany* w innej kolejności niż w „*Skamandrze*”. W przedruku wprowadza autor poprawki stylistyczne, we *Fragmencie II* dużo zmian interpunkcyjnych i — jak w całym *Słoniu* — dużo wyróżnień tekstowych oznaczonych kursywą.

Konfrontacja z przedrukiem fragmentów w *Słoniu wśród porcelany*:

*Fragment I*

s. 188 w. 10 — s. 189 w. 20

Od słów akapitu „Nie ma” do „jest literatura”:

s. 188 w. 10—11

zam. „autorom trudno zapewniać”: autorzy sami wstydziłoby się zapewniać

s. 188 w. 13

zam. „bezstronności”: bezbronności

s. 188 w. 16

po „zamiast” wstawione: choćby

s. 188 w. 28—29

zam. „nie psychologicznie”: nie zaś psychologicznie

s. 188 w. 33

zam. „charakterologiczne”: charakterologicznego

s. 189 w. 2—6

od „Mówi” do „poetą” — skreślone

s. 189 w. 7

zam. „Atoli takie”: Takie

s. 189 w. 13

„(sławne polskie: «i basta!»);” — skreślone

s. 189 w. 18

zam. „Takie tabutyżowanie”: Tabutyżowanie

s. 189 w. 20

po słowie „literatura” — przypis u dołu strony oznaczony gwiazdką:

Pp. Pojęcie i słowo „tabutyżowanie” nie przyjęło się — brak reklamy! — natomiast przyjęło się inne: „brązownictwo” podane później przez Boya-Żeleńskiego, a węższe. Przez tabutyżność rozumie się u mnie nie tylko bałwochwalstwo co do osób, a więc „brązownictwo”, lecz ponadto jeszcze, co o wiele ważniejsze, pewne metody i sprawdziany wynajdujące niepotrzebne tajemnice i przeszkody w dziedzinie twórczości, zwłaszcza literackiej. Sam Boy-Żeleński nadziany jest pod tym względem różnymi tabutyżnymi przesadami z czasów Młodej Polski.

*Fragment II*

s. 199 w. 20 — s. 200 w. 26

od akapitu „Lecz tabutyżny krytyk” do „chorobą narodową”:

- s. 200 w. 8  
 „pisze się” — przestawione  
 s. 200 w. 10  
 „już” — skreślone  
 s. 200 w. 12  
 „profesorzy”: profesorowie  
 s. 200 w. 15—16  
 przed „zaczynają” wstawione: przeciwnie  
 s. 200 w. 18  
 zam. „Ale jedynie ważne”: Ale rzeczą jedynie ważną  
 s. 200 w. 20  
 zam. „jego treść”: treść natchnienia  
 s. 200 w. 26  
 po „chorobą narodową” przypis na dole strony oznaczony gwiazdką:

[824] PP. Zwrot przeciw tabuetycznej, ogólnikowej estetyce, posługującej się *pojęciem natchnienia* itp., był potem w nowych szkołach poetyckich powszechny. (Z wyjątkiem oczywiście pierwszej fali, fali Skamandra). Pod tym względem znowu zetknęły się nasze drogi.

### Fragment III

- s. 189 w. 27 — s. 190 w. 14  
 Od akapitu „Podobne” do „Polonii”:  
 s. 189 w. 27—29  
 od „Miałem” do „Staffa” — skreślone  
 s. 190 w. 32—34  
 przypis nr 1 po słowie „nierówno” — skreślony

Powyższy zapis kończy konfrontację z przedrukiem fragmentów w *Słoniu wśród porcelany*. Następne uwagi dotyczą tekstu artykułu ze „Skamandra”:

- s. 189 w. 27—29  
 „Miałem sposobność pisać... w artykule o *Południcy*”, zob. w niniejszym tomie s. 154, artykuł *Z powodu „Półudnicy” — o Staffie i jego krytykach* („Skamander” 1921, z. 4).  
 s. 193 w. 11—12  
 „Grabińskiego *Zaduszki*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 214—215 („Przegląd Warszawski” 1922, nr 12)

s. 193 w. 23—24

„pisałem już o tym w nrze 2 «Skamandra»” — w 1920 r., w artykule pt. *Programofobia*; przedruk rozszerzony w *Słoniu wśród porcelany*, 1934; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 16—29

s. 196 w. 31

„w książce *Walka o treść*” — Warszawa 1929, s. 152—159, w rozdziale pt. *Obrona realizmu*; *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 174—180

s. 197 w. 8—10

„Sprawą żywych i papierowych ludzi zajmowałem się... w «Naszym Kraju»... (1906)” — właśc. w (1908), z. 12/13, w „*Żywych fikcjach*” *Ostapa Ortwiina* i w *Spojrzeniu wstecz ku „Listowi” Hofmannsthal*; teksty te będą opublikowane w tomie *Pism rozproszonych*.

s. 197 w. 11—12

„*Prolegomena do charakterologii* («*Museion*» r. 1913, nr 8, s. 27—28)” — rozprawa ukazała się w wydaniu książkowym w 1924 r. we Lwowie. (*Pisma. Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Prolegomena do charakterologii*, s. 641—672). Ustęp tu cytowany włączył Irzykowski pt. *Charakterologia do Słonia wśród porcelany*, 1934, s. 192—194. *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 201—203.

[825]

s. 197 w. 12—13

„*Przesady o dramacie*” («*Nowa Reforma*» r. 1917, nr 163)” — wymieniony artykuł nosił w rzeczywistości tytuł *Z przesądów krytyki literackiej*. Jego wersja poszerzona pt. *Przesady o dramacie* została opublikowana w „*Scenie Polskiej*” 1922, nr 11/12, listopad—grudzień. Przedruk pt. *Z przesądów krytyki literackiej* („*Nowa Reforma*” z kwietnia 1917, nr 163) — w *Słoniu wśród porcelany*, 1934, s. 179—185. Zob. s. 722 w niniejszym tomie.

Wcześniejszą, odmienną wersję tego tematu ogłosił Irzykowski w 1914 r. w artykule pt. *Przesady o dramacie* w „*Sfinksie*”, z. 3, czerwiec, s. 117—122. Zob. s. 715 niniejszego tomu.

s. 204

[*Teatr Reduta*:] „*Judasz*”, tragedia w 4 aktach Kazimierza Przerwy-Tetmajera. „*Robotnik*” 1922, nr 143, 28 V, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

s. 210 w. 6, 12

pozostawiono bez zmian inwersję w tytule *Dziwna ulica* zamiast *Ulica Dziwna*

s. 211

*Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne.* „Straszne dzieci” K. H. Rostworowskiego [reżyseria Teofila Trzcńskiego, dekoracje Zygmunta Wierciaka, kostiumy Iwona Galla. Wyst. 17 XII 1921]. — „Kłątwa” Wyspiańskiego [reżyseria Józefa Sosnowskiego, dekoracje Zygmunta Wierciaka. Wyst. 3 XII 1921]. — „Ulica Dziwna” K. A. Czyżowskiego [reżyseria Teofila Trzcńskiego, dekoracje Iwona Galla. Wyst. 4 V 1922]. — „Promienie FF” B. Winawera [reżyseria Teofila Trzcńskiego, dekoracje Zygmunta Wierciaka wg pomysłu Zofii Stryjeńskiej. Wyst. 1 X 1921]. — „Zaduszki” S. Grabińskiego [trylogia dramatyczna, reżyserowali: Strzygoń. *Klechda zaduszna* — Teofil Trzcński. *W dzień zaduszny* — Marian Jednowski. *Sen Krysty. Misterium zaduszne* — Józef Sosnowski. Wyst. 31 X 1921]. — „Kurka wodna” St. I. Witkiewicza [reżyseria Teofila Trzcńskiego. Wyst. 20 VII 1922]. — „Gaz” J. Kaisera [przekład Juliana Rottersmana, reżyseria Teofila Trzcńskiego. Wyst. 22 IV 1922. (Wszystkie sztuki, o których wyżej mowa, grane były w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego)]. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 12, wrzesień, s. 432—436. Kronika. Teatr: Kraków.

[826]

s. 216 w. 25

„opinia” poprawiono na „opinię” ze względu na kontekst

s. 218 w. 16—17

w tekście recenzji pozostawiono bez zmian formę nazwiska tłumacza: „Rottersman”, ponieważ tak też brzmi ono w wydany w Krakowie w 1922 r. przekładzie *Dybuka* Anskiego dwójga autorów: J. Joelona i J. Rottersmana — jakkolwiek afisz teatralny podaje formę: „Rottersmann”

s. 219

*Lizanie szabli ulańskiej.* „Drugi mąż”, komedia Fijałkowskiego. „Skamander” 1922, z. 25/26, październik—listopad, s. 510—514. Artykuły literackie, krytyka artystyczna, szkice estetyczne.

s. 221 w. 23

„O perfidii” — (*Szkic monografii*), „Myśl Polska” 1914, z 1—2; przedruk, zmieniony i rozszerzony, pomnożony o kilkanaście nowych przykładów, pt. *O perfidii (Monografia psychologiczno-społeczna)*, „Skamander” 1923, s. 31—36. *Monografia* ukaże się w tomie *Pism rozproszonych*.



s. 224 w. 15

„wspomniałam” poprawiono na „wspomniałem” ze względu na kontekst

s.227

*Drożdże aktorskie w cieście życia.* „Republika” 1923, nr 27, 2 II, s. 4; nr 29, 4 II, s. 4.

s. 228 w. 22—23

skrót „b. dużo” — rozwiązano

s. 229—230, 231, 232

kwestie Dr. X (Dr. Fregoli), dosyć dokładnie cytowane, pozostawiono w wersji podstawy

s. 234

*Na premierze „Turonia” w Teatrze Reduta.* „Skamander” 1923, z. 29/30, maj—czerwiec, s. 114—117. Teatr.

s. 236 w. 19

„wiedząc” poprawiono na „widząc” ze względu na kontekst

s. 237 w. 12

„poczytują” poprawiono na „poczytuję” jw.

s. 237 w. 26

„poprzedza” poprawiono na „poprzednia” ze względu na kontekst

s. 242

*Apoteoza lekkomyślności.* „Ekran i Scena” 1924, nr 2, 28 II, s. 12—13. Przegląd teatralny.

*Lampa Aladyna* Wacława Grubińskiego, o której głównie mowa w felietonie, została wystawiona w Teatrze Polskim w Warszawie 13 XII 1923, w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza; *Ptāk* Jerzego Szaniawskiego — w warszawskim Teatrze Rozmaitości 22 XII 1923, w reżyserii Juliusza Osterwy; premiera krakowska sztuki odbyła się 26 I 1924 w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w reżyserii Teofila Trzczińskiego. Prapremierę *Lekkoducha* Jerzego Szaniawskiego przygotowali 12 I 1923 w Teatrze Reduta Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski.

s. 246

*Jeszcze o Kaiserze. Chybione przedstawienie. Votum separatum autora „Pałuby”.* „Wiadomości Literackie” 1924, nr 13, 30 III, s. 2.

[827]

s. 253

Teatr Polski: „*W sieci*”, wesoly dramat Jana Augusta Kisielewskiego [Cz.I *W sieci*. Cz.II *Ostatnie spotkanie* (w opracowaniu Bolesława Górczyńskiego)]. „Robotnik” 1925, nr 14, 14 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 258

Teatr Mały: „*Niewinna grzesznica*”, komedia współczesna i wieczna w 3 aktach Wacława Grubińskiego. „Robotnik” 1925, nr 81, 22 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 264

Teatr Polski: „*Diabeł i karczmarza*”, komedia fantastyczna w 3 aktach Stefana Krzyżoszewskiego. „Robotnik” 1925, nr 83, 24 III, s. 5. Teatr i muzyka.

[828] s. 266

Teatr Szkarłatna Maska: „*Tango śmierci*”, sztuka w 1 akcie N. Araya i R. Garaya. — „*Symulacja*”, sztuka w 1 akcie Jerzego Klarena. — „*Napiętnowana*”, komedia w 1 akcie M. Nanceya i J. Manoussy'ego. Reżyserował St. Stanisławski, dekoracje Tad. Gronowskiego. „Robotnik” 1925, nr 85, 26 III, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 268 w. 22—24

w tekście: „*Miniaturowa ciekawość Teatr Ciarek jest rękojmią ciekawości świata*” po „*ciekawość*” wstawiono kropkę

s. 269

Teatr Polski: „*Okręt sprawiedliwych*”, widowisko dramatyczne w 3 aktach Mikołaja Jęweina, przekład Juliana Tuwima, muzyka Mikołaja Jęweina, reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza. „Robotnik” 1925, nr 109, 21 IV, s. 4; nr 110, 22 IV, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 274 w. 1

„*nie dlatego się udał*” poprawiono na „*nie dlatego się nie udał*” — zgodnie z kontekstem

s. 280

Teatr im. Fredry: „*Fajko wielkanocne*”, komedia fantastyczna w 4

aktach Wandy Tatarkiewicz z wierszykami Benedykta Hertzka. „Robotnik” 1925, nr 111, 23 IV, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 282

Teatr Szkarłatna Maska: „Wilczy dół” (z cyklu „Kawalerowie księżycy”), sztuka w 1 akcie Jana St. Mara; „Duch Banka”, dramat w 1 akcie Karola Andera; „Wierna, jeden akt moralnej nagości” Klaudiusza Benjamina. „Robotnik” 1925, nr 112, 24 IV, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 284

Teatr Letni: „Fatamorgana”, komedia w 3 aktach Ernesta Vajdy, przekład K. Dunin-Markiewicza. „Robotnik” 1925, nr 117, 29 IV, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 287

Teatr im. Bogusławskiego: „Złoty płaszcz”, fantastyczne widowisko chińskie w 3 aktach, podług G. Hazeltona i Benrima, opracował Antoni Slonimski. Inscenizacja L. S. Schillera. „Robotnik” 1925, nr 127, 9 V, s. 4—5. [829]

s. 288 w. 16—17

„w tygodniku «Życie Teatru», w artykule pt. *Nieistotne eksperymenty [1924]*”, zob. przedruk w: *Słoń wśród porcelany*, 1934; *Pisma, Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 164—171

s. 288 w. 31

„Żydowski Dybuk”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 314

s. 290

Teatr Szkarłatna Maska: „Zatrzask”, komedia w 1 akcie Władysława Jastrzębca-Zalewskiego; „Pajęczycy”, sztuka w 1 akcie Hansa Ewersa; „Don Juan z Pipidówki”, krotkowiec w 1 akcie Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik” 1925, nr 131, 12 V, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 291 w. 33

skrót „b. dobrze” rozwinięto

s. 292

Teatr Narodowy: Adam Grzymała-Siedlecki, „Spadkobierca”, komedia w 3 aktach. „Robotnik” 1925, nr 133, 15 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 297

*Teatr Polski*: „Świętoszek” („Tartufe”), komedia w 5 aktach Moliera, w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego. „Robotnik” 1925, nr 135, 17 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 297

„Tadeusza Boy-Żeleńskiego” poprawiono w nagłówku na „Tadeusza Boya-Żeleńskiego” — tak zawsze pisał Irzykowski

s. 297 w. 19

„jak menażerii ludzkiej” poprawiono na „jak w menażerii ludzkiej” zgodnie z sensem

s. 298 w. 33

„szelmstwo” poprawiono na „szelmstwa” ze względu na kontekst

s. 301

*Teatr Mały*: „Znajomek z Fiesole”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. „Robotnik” 1925, nr 141, 23 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

[830]

s. 306

*Teatr Polski*: „Nowi panowie”, komedia w 4 aktach Roberta de Flers i Franciszka de Croisset, przekład Bolesława Górczyńskiego. „Robotnik” 1925, nr 142, 24 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 308 w. 32

„Konferencji” poprawiono na „Konfederacji”, wg zapisu na s. 306 w. 14.

s. 310

*Teatr Letni*: „Najszczęśliwszy z ludzi”, komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik” 1925, nr 145, 27 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 314

*Teatr Szkarłatna Maska*: „Dybuk”, legenda dramatyczna w 3 aktach S. An-skiego. Wolny przekład [reżyseria] i inscenizacja Andrzeja Marka. „Robotnik” 1925, nr 151, 3 VI, s. 2; nr 152, 4 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 314 w. 2—4

„Żydowska Trupa Wileńska...”, w której wykonaniu pierwszy raz widział *Dybuka* Irzykowski, wystawiła dramat w Warszawie

w teatrze Elizeum 9 XII 1920 r., w reżyserii Dawida Hermana, dając w latach 1920—1922, z niewielkimi przerwami, 300 przedstawień.  
s. 314 w. 11

rozwiązano skrót „soc.-rewol.”, modernizując zarazem ortografię, tj.: „socjalistów rewolucjonistów”

s. 316 w. 4

poprawiono „Izryel” na „Ezryel”, jak na s. 320 w. 23 tekstu recenzji; nie udało się dotrzeć do egzemplarza wolnego przekładu A. Marka; potwierdzenie formy „Ezryel” znaleziono w przekładzie *Dybuka* dokonany przez J. Joelona i J. Rottersmana, Kraków 1922

s. 317 w. 7

poprawiono „Tak” na „Taka” ze względu na kontekst

s. 321

*Teatr Mały: „Niedojrzały owoc”, komedia w 3 aktach R. Gignoux i J. Théry, przekład Gustawa Olechowskiego. „Robotnik” 1925, nr 165, 17 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

[831]

s. 325

*Teatr Narodowy: Iwo Wojnowić, „Maskarada na poddaszu”, sztuka w 3 aktach, przekład M. Szczepańskiej. „Robotnik” 1925, nr 176, 28 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.*

s. 328 w. 11

„Dobrodziecki” poprawiono na „Dobrodzicki”

s. 329

*Teatr im. Bogusławskiego: „Śpiewak własnej niedoli”, sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem Józefa Dymowa. „Robotnik” 1925, nr 178, 1 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

s. 329 w. 21

„do” poprawiono na „dla” zgodnie z kontekstem

s. 331 w. 36

pozostawia się bez zmiany nazwę teatru „Czerwona Maska” zamiast właściwej: „Szkarłatna Maska”

s. 332

*Teatr Polski: „Wielka księżna i chłopiec hotelowy”, komedia w 3 aktach Alfreda Savoira, przekład Jadwigi Migowej. „Robotnik” 1925, nr 181, 4 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

s. 333 w. 26

poprawiono „milionów” na „milionerów” ze względu na kontekst

s. 335

*Teatr Letni*: „*Beczki złota*”, farsa w 3 aktach Ewansa i Valentina, przekład Marii Szczepkowskiej-Morozowiczowej. „*Robotnik*” 1925, nr 181, 4 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 337

*Teatr Mały*: „*Nauczycielka*”, komedia w 3 aktach Dariusza Nicodemiego, przekład Zofii Jachimeckiej. „*Robotnik*” 1925, nr 193, 16 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 340 w. 5

skrót „b. dobrze” — rozwiązano

[832] s. 341

*Teatr Polski*: „*Fotel 47*”, komedia w 3 aktach Ludwika Verneuil'a. „*Robotnik*” 1925, nr 203, 26 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 341

w tytule „*Fotel 47-my*” usunięto końcówkę

s. 342 w. 14—15

„(*Niewinna grzesznica*)”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 258

s. 344

*Teatr Letni*: „*Codziennie o piątej*”, komedia w 3 aktach M. Hennequina i P. Vébera, przekład Józefa Brodzkiego. „*Robotnik*” 1925, nr 205, 28 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 344

tytuł „*Codziennie o 5-tej*” zmieniono na „*Codziennie o piątej*”

s. 347

*Teatr Szkarłatna Maska*: „*Idiota*”, sztuka w 5 aktach, w 6 odsłonach, podług powieści Teodora Dostojewskiego. „*Robotnik*” 1925, nr 206, 29 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 350

*Teatr Mały*: „*Złota ciocia*”, komedia w 3 aktach Gavaulta. „*Robotnik*” 1925, nr 211, 3 VIII, s. 4. Teatr i muzyka.

s. 352

*Teatr im. Fredry: „Baba Jaga”, fantastyczna baśń w 4 odsłonach, ilustrowana muzycznie, J. Porazińskiej. „Robotnik” 1925, nr 275, 7 X, s. 6. Teatr i muzyka.*

Baśń w 1922 r. była drukowana w „Płomyku”; wydanie książkowe: Warszawa 1924.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 353

*Teatr Narodowy: „Hetman Stanisław Żółkiewski”, dramat w 3 aktach Kazimierza Brończyka, odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie Teatrów Miejskich. „Robotnik” 1925, nr 279, 11 X, s. 4—5. Sprawozdanie teatralne.*

s. 353

W nagłówku recenzji poprawiono „kursie” na „konkursie” zgodnie z sensem

s. 355 w. 24

narzucające się przypuszczenie, że zamiast „zostały” powinno być: „nie zostały”, potwierdza poniższy tekst z 281 nru „Robotnika” 1925, 13 X, s. 4 (po recenzji Irzykowskiego z *Kapelusza słomkowego* Labiche’a i Michela):

[833]

Sprostowanie.

W recenzji ze sztuki Brończyka *Hetman Stanisław Żółkiewski* (nr 279) zakradł się ważny błąd. W szpalcie 3-ej w środku ma być: „sam miąższ sztuki, ów patriotyzm, owo poświęcenie nie zostały przez autora słuchaczowi narzucone. (Opuszczono słówko „nie”).

s. 357 w. 7

„często teatralne” poprawiono na „czysto teatralne” ze względu na sens

s. 359

*Teatr im. Bogusławskiego: „Kapelusz słomkowy”, komedia w 5 aktach Labiche’a i Michela. „Robotnik” 1925, nr 281, 13 X, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

s. 363

*Teatr Letni: „Pan minister”, komedia w 3 aktach Stefana Krzywoszewskiego. „Robotnik” 1925, nr 286, 18 X, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

s. 367 w. 28

skrót „b. dobrze” — rozwiązano

s. 368

*Teatr Mały*: „Śmieszni kochankowie”, komedia w 3 aktach Jakuba Natansona, przekład Bolesława Gorczyńskiego z francuskiego. „Robotnik” 1925, nr 288, 20 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 373

*Moissi w Warszawie*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 43, 25 X, s. 5.

Wieczór recytatorski Aleksandra Moissiego w sali Towarzystwa Higienicznego odbył się 18 X 1925. Słowo wstępne wygłosił Józef Wittlin.

s. 373 w. 2

[834] skrót „Tow. Higienicznego” — rozwiązano

s. 376 w. 1, 5—6

w cytacie z *Des Sängers Fluch* Uhlanda zachowano niedokładności: „war” zamiast „stand” w oryginale (w. 1); „stolz” zamiast „hoch” w oryginale (w. 5). Natomiast poprawiono „So” na „so” (w. 5)

s. 376 w. 18—19

poprawiono „nurtowały” na „nurtowałby” ze względu na kontekst

s. 377

*Teatr Polski*: „Madame Sans-Gêne”, komedia w 3 aktach z prologiem Wiktoryna Sardou, przekład Kazimierza Ehrenberga. „Robotnik” 1925, nr 293, 25 X, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 377—379

poprawiono „Madame sans gene” na „Madame Sans-Gêne”

s. 380

*Teatr Mały*: „Ładna historia!” komedia w 3 aktach Caillaveta, *Flersa i Reya*. „Robotnik” 1925, nr 302, 3 XI, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 383

*Teatr Odrodzony*: „Głaz graniczny”, dramat w 3 aktach Emila Zegadłowicza. „Robotnik” 1925, nr 303, 4 XI, s. 2—3; nr 304, 5 XI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.



s. 383 w. 7

poprawiono „pozostało” na „pozostał” ze względu na kontekst

s. 384 w. 19

poprawiono „przygotowują się” na „przygotowuje się”, jw.

s. 386 w. 2—3

„*W obliczu gór i kulis*,— z listów do przyjaciół” poprawiono na „*W obliczu gór i kulis, z listów do przyjaciół*”

s. 386 w. 4

zachowano „*Głaza granicznego*” zam. „*Głazu granicznego*”

s. 386—388

Nie poprawiono sprawdzonych, niedokładnych cytatów z *Głazu granicznego*, jak wskazuje zresztą przypis na s. 388 — pozbawionych cech gwarowych; zaznaczono jedynie opuszczenia wersów kropkami w nawiasie kwadratowym.

s. 391 w. 28

rozwiązano skróty imion „Wład. Leop.” — „Władysław Leopold”

s. 391—392

[835]

cytat z artykułu W. L. Jaworskiego (dość dokładny) pozostawiono wg zapisu Irzykowskiego

s. 395

*Teatr Narodowy: „Żeglarz”, komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego. „Robotnik” 1925, nr 307, 8 XI, s. 4—5. Sprawozdanie teatralne.*

s. 395 w. 5

„(*Papierowy kochanek, Lotnik, Ptak*)” — Irzykowski, który często niedokładnie podawał tytuły omawianych utworów, tutaj używa dla sztuki Szaniawskiego *Lekko Duch* tytułu *Lotnik*, być może dlatego, że tytułową postacią sztuki jest „lotnik w czerwonym fraku”. Zob. s. 445 i 838 w niniejszym tomie.

s. 401

„*Achilleis*” *Wyspiańskiego* (z powodu piątkowej premiery w Teatrze im. *Bogusławskiego*). „*Robotnik*” 1925, nr 311, 12 XI (czwartek), s. 2; nr 312, 13 XI (piątek), s. 2.

s. 402 w. 18 i nast.

liczne w całym artykule cytaty z *Achilleis*, zawierające niewiele drobnych odstępstw, pozostawiono bez zmian

s. 405 w. 12; s. 407 w. 1; s. 410 w. 7  
 pozostawiono oboczność: „Odysa” — „Odyssem” — „Odysseus”  
 s. 405 w. 30—31; s. 410 w. 5  
 pozostawiono konsekwentnie udźwięczniony zapis imienia „Terzy-  
 tes” zam. „Tersytes”  
 s. 407 w. 6.  
 „w stał zakuci, kuci rycerze” — cytat najpewniej zniekształcony, jego  
 źródła nie udało się ustalić

s. 408

*Teatr im. Bogusławskiego*: „Achilleis”, sceny dramatyczne Stanisława  
*Wyspiańskiego*. „Robotnik” 1925, nr 316, 17 XI, s. 4—5. Sprawoz-  
 zdanie teatralne.

s. 408 w. 8—10

zachowano składnię: „26 scen dramatycznych... takich bodźców nie  
 zawierają”

[836]

s. 409 w. 1

nie poprawiono inwersji w tytule: „*Jak się wam podoba*” zam. „*Jak  
 wam się podoba*”

s. 409 w. 1

skrót „reż.” („reżyser”) — rozwiązano

s. 409 w. 2

„Sziller” poprawiono na „Schiller” — tak zawsze pisał Irzy-  
 kowski

s. 410 w. 1

„Achilleis” poprawiono na „Achilles” ze względu na kontekst

s. 410 w. 14

zachowano zapis imienia „Hippodamia” zam. Hipodamia”

s. 412 w. 29

„Marsyasa” poprawiono na „Marsjasa”

s. 414

*Teatr Letni*: „*Gdybym chciała*”, komedia w 3 aktach P.Géraldy'ego  
 i R. Spitzera. Reżyseria J.Leszczyńskiego. „Robotnik” 1925, nr 317,  
 18 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 416

*Teatr Narodowy*: „*Lampka oliwna*”, tragedia w 3 aktach Emila  
 Zagadłowicza, reżyseria J.Węgrzyny, dekoracje W. Drabika. „Ro-

botnik" 1925, nr 337, 8 XII, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.  
s. 418 w. 20

„aktora" poprawiono na „autora" ze względu na kontekst

s. 422

*Teatr Mały*: „*Mój ojciec miał słuszość*", komedia w 3 aktach Saszy Guitry'ego, przekład W. Perzyńskiego. „Robotnik" 1926 nr 7, 7 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 424 w. 9

„franc. pisarzy" — skrót rozwinięto

s. 425

*Teatr Odrodzony na Pradze*: „*Królowa Jadwiga*", dramat w 5 aktach Felicjana Faleńskiego. „Robotnik" 1926, nr 10, 10 I, s. 8. Teatr i muzyka.

Recenzja podpisana kryptonimem: K.I.

s. 425 w. 21

zgodnie z kontekstem poprawiono „Wystawiającą" na „Wystarczającą" (charakterystyczne dla Irzykowskiego określenie gry aktorskiej)

[837]

s. 426

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Pastoralka*", w 3 sprawach. Treść i muzykę podług źródeł ludowych ułożył Leon Schiller. Ozdoby Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków. „Robotnik" 1926, nr 12, 12 I, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 427 w. 21

„Zyczyńska" — poprawiono na „Życzkowska"

s. 428

*Teatr Polski*: „*Król*", komedia w 4 aktach Flersa i Caillaveta [i Emmanuela Arène]. „Robotnik" 1926, nr 20, 20 I, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 431

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Rewizor*", komedia w 5 aktach M. W. Gogola, przekład Wiktora Popławskiego. „Robotnik" 1926, nr 24, 24 I, s. 3—4. Sprawozdanie teatralne.

s. 432 w. 11

skrót „3 tyg." — rozwiązano

s. 432 w. 21

„autor” poprawiono na „aktor” ze względu na kontekst

s. 434 w. 6

„Kaznakowicz” poprawiono na „Kurnakowicz”

s. 435 w. 28

zachowano pisownię „Sanszo Pansy” zamiast „Sancho Pansy”

s. 437

*Teatr Narodowy: „Faust”, tragedia J.W. Goethego, przekład E. Zegadłowicza, z muzyką L. Różyckiego. „Robotnik” 1926, nr 30, 30 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.*

s. 440 w. 22

„nadzwyczajny piękny” poprawiono na „nadzwyczaj piękny”

s. 442

[838] *Teatr Letni: „Cherubin z piekła”, sztuka w 3 aktach Juliusza Germana. Reżyser: L. Solski, dekoracje Drabika i Kozłowskiego. „Robotnik” 1926, nr 33, 2 II, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.*

s. 445 w. 24

po tytule: „*Lotnik*” wstawiono zamykający nawias. Irzykowski używa wymiennie dwóch tytułów dramatu Szaniawskiego wystawionego w Reducie 12 I 1923 r. — *Lekkoduch* i *Lotnik*, zob. s. 395 i 835 w niniejszej książce.

s. 446 w. 5

W miejsce zniszczonego tekstu — słowa z wyraźną końcówką „y” wstawiono: „[formy]”, biorąc pod uwagę kontekst

s. 446 w. 24

„mój *Dobrodziej złodziei*”, zob. s. 78, 776, 815 i 857 w niniejszym tomie

s. 448 w. 8—9

skrót w tytule „*Kuglarz Najśw. Panny*” — rozwiązano

s. 449

*Teatr Mały: „Orzeł czy reszka”, komedia w 5 aktach Ludwika Verneuil’a, przekład Zdzisława Kleszczyńskiego. „Robotnik” 1926, nr 35, 4 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.*

s. 450 w. 18

„Bierze go na puls” poprawiono na „Bierze go za puls”

s. 452

*Teatr Letni: "Jej chłopczyk", krotkowiła w 3 aktach R. Praxy, przekład G. Beylina.* „Robotnik” 1926, nr 47, 16 II, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 453 w. 11

„gdy” poprawiono na „gdyby” ze względu na sens

s. 453 w. 15

w zmienionym tytule komedii Jules’a Romaina „*Doktor Knox*” (zam. „*Knock*”) poprawiono jedynie nazwisko

s. 454 w. 17

„sam” poprawiono na „samą”

s. 455

*Teatr Narodowy: „W cichym dworze”, dramat w 3 aktach Ludwika Hieronima Morstina.* „Robotnik” 1926, nr 52, 21 II, s. 4—5. Sprawozdanie teatralne.

s. 461 w. 17

pozostawiono bez zmian tytuł „*W cichym dworku*” zamiast „*W cichym dworze*”

[839]

s. 462

*Teatr Polski: „Dama Kameliowa”, dramat w 5 aktach Aleksandra Dumasa, przekład T. Boya-Żeleńskiego.* „Robotnik” 1926, nr 54, 23 II, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 463 w. 15; s. 464 w. 34

„*Madame sens gene*” poprawiono na „*Madame Sans-Gêne*”

s. 463 w. 16

„*Dama Kameliowa*” poprawiono na „*Dama Kameliowa*”

s. 467

*Teatr im. Fredry: „Dziady”, poemat A. Mickiewicza.* „Robotnik” 1926, nr 55, 24 II, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 469

„*Róża*” Żeromskiego (z powodu bliskiego wystawienia w Teatrze im. Bogusławskiego). „Robotnik” 1926, nr 63, 4 III, s. 2—3; nr 64, 5 III, s. 2—3.

s. 470 w. 26—33; s. 474 w. 35; s. 475 w. 1, 6—8

te cytaty z *Różą* pochodzą z *Prologu*, a nie *Obrazu pierwszego*

s. 472 w. 5—18

niedokładny fragment cytatu ze *Skargi to strasznej* S. Brzozowskiego pozostawiono według podstawy

s. 473 w. 1—17; s. 479 w. 24—32

niedokładne fragmenty cytatów z *Róży* pozostawiono według podstawy

s. 480 w. 24

pozostawiono bez zmian: „trylogii Żeromskiego (*Kuszenie szatana*)” zamiast „trylogii Żeromskiego (*Walka z szatanem*)”

s. 482

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Róża*” Stefana Żeromskiego. „*Robotnik*” 1926, nr 66, 7 III, s. 4—5. Sprawozdanie teatralne.

s. 485 w. 5

„porozrywany” poprawiono na „porozrywany” ze względu na kontekst

[840] s. 487 w. 3

„powinno” poprawiono na „powinne”

s. 488

*Teatr Letni*: „*Dar poranka*”, komedia w 3 aktach G. Forzano, przekład z włoskiego Z. Jachimieckiej. „*Robotnik*” 1926, nr 73, 14 III, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 492

*Teatr Mały*: „*Tak jest, jak się wam wydaje*”, parabola w 3 aktach Ludwika Pirandello, przekład Zofii Norblin-Chrzanowskiej. „*Robotnik*” 1926, nr 79, 20 III, s. 3—4. Sprawozdanie teatralne.

s. 493 w. 4—5, 8

„Roberta Laudisi” poprawiono na „Lamberta Laudisi”;

„Agassi” poprawiono na „Agazzi”, zgodnie z tekstem sztuki

s. 499

*Teatr Narodowy*: „*Księżniczka żydowska*”, tragedia żydowska w 3 aktach Wacława Grubińskiego. „*Robotnik*” 1926, nr 80, 21 III, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 500 w. 10

„w komedii o pięknej Helenie”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 182 („*Trybuna*” 1921, nr 49)

s. 504

*Wieczór Kazimiery Rychterówny. „Wiadomości Literackie”* 1926, nr 12, 21 III, s. 4.

Wieczór recytatorski Kazimiery Rychterówny w Towarzystwie Higienicznym w Warszawie odbył się 14 III 1926.

s. 507

*Teatr Polski: „Wino, kobieta i dancing”, komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik”* 1926, nr 98, 10 IV, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 511

*Teatr Letni: „Komedia wiarołomstwa”, komedia w 4 aktach E. M. Harwooda, przekład z angielskiego J. Brodzkiego. „Robotnik”* 1926, nr 100, 12 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

[841]

s. 514

*Teatr Mały: „Łatwiej przejść wielbłądowi...” komedia w 3 aktach Franciszka Langerera, z czeskiego przełożyli A. B. Dostal i Feliks Gwiżdż. „Robotnik”* 1926, nr 108, 20 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 519

*Teatr Narodowy: „Agne”, dramat w 3 aktach (5 odsłonach) Eryka Erbena. „Robotnik”* 1926, nr 110, 22 IV, s. 4; nr 111, 23 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 519 w. 5—6

pozostawiono bez zmian „Morstina W cichym dworku” zamiast „Morstina W cichym dworze”, por. s. 839

s. 525

*Teatr Letni: „Papa się żeni”, krotchwila w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna). „Robotnik”* 1926, nr 119, 1 V, s. 9. Teatr i muzyka.

s. 527

*Teatr Narodowy: „Ludzie tymczasowi”, komedia w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego. „Robotnik”* 1926, nr 123, 5 V, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

s. 528 w. 9

po „*Ludzi bezdomnych*” uzupełniono brakujący nawias

s. 532

[*Teatr im. Bogusławskiego: „Cyrulik sewilski”, komedia w 4 aktach Beaumarchais’go*]. „*Robotnik*” 1926, nr 129, 11 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja bez tytułu, figurująca w teatralnym dziale recenzyjnym pod tytułem zbiorczym: *Trzy premiery*, wraz z recenzjami Irzykowskiego z *Króla Dagoberta* André Rivoira z Teatru Polskiego oraz z *Światła w oknie* Władysława de Bondy z Teatru Odrodzonego na Pradze.

s. 532 w. 12—13

pozostawiono bez zmian tytuł „*Jak się wam podoba*” zamiast „*Jak wam się podoba*”

[842] s. 533 w. 10—11

brakujący fragment tekstu uzupełniono słowem „[bawiłem]” na podstawie kontekstu

s. 533 w. 32

„te plus” poprawiono na „ten plus” zgodnie z sensem

s. 534 w. 24—25

„patrz mój artykuł w «*Wiadomościach Literackich*» z 1925 r. [nr 22]”; przedruk w *Beniaminku* w 1933 pt. *Powtórne zdemaskowanie „Tartuffe’a”*; *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, s. 456—461

s. 534 w. 35

„wykwint” poprawiono na „wykwit” ze względu na kontekst

s. 535

[*Teatr Polski: „Król Dagobert”, komedia w 4 aktach André Rivoira*]. „*Robotnik*” 1926, nr 129, 11 V, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja bez tytułu, figurująca pod zbiorczym tytułem: *Trzy premiery* obok recenzji Irzykowskiego z *Cyrulika sewilskiego* i *Światła w oknie*. Zob. jw.

s. 538

[*Teatr Odrodzony na Pradze: „Światło w oknie”, komedia romantyczna w 3 aktach Władysława de Bondy*]. „*Robotnik*” 1926, nr 129, 11 V, s. 3. Sprawozdanie teatralne.



Recenzja bez tytułu, figurująca pod zbiorczym tytułem: *Trzy premiery* obok recenzji Irzykowskiego z *Cyrulika sewilskiego* i *Króla Dagoberta*. Zob. jw.

s. 540

*Teatr Mały*: „*Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło*”. *Krótką sztuką w 3 aktach a 4 odsłonach, poświęconą wszystkim wariatom świata, Stanisława Ignacego Witkiewicza*. — „*Nowe Wyzwolenie*” — jednoaktówka tegoż autora. „*Robotnik*” 1926, nr 148, 31 V, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

Poprawny tytuł pierwszego dramatu i pełny tekst strony tytułowej maszynopisu autorskiego, który był podstawą pierwszej publikacji („*Skamander*” 1925, z. 39) — brzmi: *Wariat i zakonnica, czyli Nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło*. *Krótką sztuką w trzech aktach i czterech odsłonach*. 1923. *Poświęconą wszystkim wariatom świata (y compris inne planety naszego systemu, a także planety innych słońc Drogi Mlecznej i innych gwiazdozbiorów)* i Janowi Mieczysławskiemu.

[843]

s. 543 w. 32

„*Floresten Wężymorda*” poprawiono na „*Florestan Wężymord*”

s. 546

*Teatr Narodowy*: „*Wróg ludu*”, *sztuka w 5 aktach Henryka Ibsena*. „*Robotnik*” 1926, nr 149, 1 VI, s. 5. *Teatr i muzyka*.

s. 549

*Teatr Letni*: „*Rozwiędźmy się!*” *komedja w 3 aktach Wiktoryna Sardou*. „*Robotnik*” 1926, nr 154, 6 VI, s. 7. *Teatr i muzyka*.

s. 549 w. 19

pozostawiono bez zmian formę „*Sardou'a*”, występującą w *Pismach teatralnych* obok formy nieodmiennej

s. 551

*Teatr Polski*: „*Dzień bez kłamstwa*”, *komedja w 3 aktach J. Montgomery'ego*. „*Robotnik*” 1926, nr 156, 8 VI, s. 4. *Sprawozdanie teatralne*.

s. 553 w. 3—4

„z okazji sztuki Pirandella *Tak jest, jak się wam wydaje*”, zob. recenzję na s. 492 w niniejszym tomie („*Robotnik*” 1926, nr 79)

s. 556

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Nie-Boska komedia*”, poemat dramatyczny w 4 częściach Zygmunta Krasinińskiego. Inscenizacja [i reżyseria] L. S. Schillera. „*Robotnik*” 1926, nr 163, 15 VI, s. 2; nr 164, 16 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 559 w. 23

„spisu” poprawiono na „opisu” ze względu na kontekst

s. 565

*Teatr Mały*: „*Osiolkowi w żłoby dano...*” komedia w 3 aktach Flersa i Caillaveta. „*Robotnik*” 1926, nr 165, 17 VI, s. 6. Teatr i muzyka.

s.568

[844]

*Teatr Narodowy*: „*Burza*”, komedia w 5 aktach Williama Szekspira, przekład Barbary Zan. Dekoracja W. Drabika, reżyseria S. Jaracza, muzyka: H. Adamus. „*Robotnik*” 1926, nr 169, 21 VI, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

s. 571 w. 34—35

„taki przekład przygotowała p. Iłakowiczówna i p. Iwaszkiewicz z *Don Karlosa*” — pomyłka autorska lub drukarska. Chodzi o przekład Kazimierzy Iłakowiczówny z *Don Karlosa* i Jarosława Iwaszkiewicza z *Romea i Julii*. Fragmenty ich wydrukowały na jednej kolumnie „*Wiadomości Literackie*” 1926, nr 5.

s. 574

*Teatr Letni*: „*Strzelec od «Maksyma»*”, farsa w 3 aktach Mirande'a i Quinsona. „*Robotnik*” 1926 nr 179, 2 VII s. 6. Teatr i muzyka.

s. 574 w. 8

pozostawiono formę „bokmacherem” zamiast „bukmacherem” lub „bookmakerem”

s. 576

*Teatr Niezależny [w gmachu Teatru Nowości]*: „*Bzik tropikalny*”, farsa podzwrotnikowa w 3 aktach St. I. Witkiewicza i Eugenii Dunin-Borkowskiej. „*Robotnik*” 1926, nr 182, 5 VII, s. 2—3. Sprawozdanie teatralne.

Pełny tytuł dramatu wraz z tekstem strony tytułowej maszynopisu autorskiego, który był podstawą pierwszego wydania w 1962 r.

(Dramaty, w oprac. K. Puzyny) — brzmi: *Mister Price, czyli Bzik tropikalny*. Dramacik w trzech aktach, napisany na wspólnie z panią Eugenią Dunin-Borkowską, 1920.

s. 577 w. 6—8

„niedawno pisałem w fejetonie *Aktorzy przeciw autorowi* i w sprawozdaniu ze sztuk...: *Wariat i zakonnica* i *Nowe Wyzwolenie*” — zob. felieton, o którym mowa, w rzeczywistości noszący tytuł: *Autorzy przeciw aktorom*, na s. 746 niniejszej książki („Robotnik” 1926, nr 95—96); zob. też recenzje ze sztuk St. I. Witkiewicza na s. 540 w niniejszym tomie („Robotnik” 1926, nr 148)

s. 583

*Teatr Niezależny*: „*Bóg zemsty*”, sztuka w 3 aktach Szaloma Asza. „Robotnik” 1926, nr 186, 9 VII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 584 w. 33

rozwiązano skrót „żyd.” — „żydowski”

[845]

s. 587

*Teatr Narodowy*: „*Safanduly*”, komedia w 4 aktach Wiktoryna Sardou, przekład G. Czernickiego. „Robotnik” 1926, nr 187, 10 VII, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 589

*Teatr Polski*: „*Azais*”, komedia w 3 aktach L. Verneuil i J. Berra, przekład Gustawa Olechowskiego. „Robotnik” 1926, nr 190, 13 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 591 w. 4

„zewnętrzna” poprawiono na „zewnętrzną”

s. 592

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Puchar wędrowny*”, komedia w 3 aktach Zygmunta Nowakowskiego. „Robotnik” 1926, nr 193, 16 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 596 w. 10

pozostawiono bez poprawki fleksję tytułu „*Puchara*” zamiast „*Pucharu*”

s. 598

*Teatr im. Bogusławskiego*: „*Napoleon w szlafroku*”, komedia w 3 aktach E. Bozděcha, z czeskiego przełożyli A. B. Dostal i F. Gwiżdż. „*Robotnik*” 1926, nr 212, 4 VIII, s. 6. Teatr i muzyka.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 600

*Teatr Letni*: „*Figle polityczne*” („*Deux canards*”), krotoczwila w 3 aktach Tristana Bernarda i Alfreda Athisa, tłumaczył Gustaw Olechowski. „*Robotnik*” 1926, nr 213, 5 VIII, s. 6. Teatr i muzyka.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 602

*Teatr Polski*: „*Płomienna noc*”, komedia w 3 aktach Melchiora Lengyela, przekład Władysława Rabskiego. „*Robotnik*” 1926, nr 216, 8 VIII, s. 6. Teatr i muzyka.

[846]

s. 605

*Teatr Ówiklińskiej i Fertnera*: „*Oj, mężczyźni, mężczyźni!*” komedia w 4 aktach Kazimierza Zalewskiego. „*Robotnik*” 1926, nr 260, 21 IX, s. 6. Teatr i muzyka.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 607

*Teatr Letni*: „*Listek figowy*”, komedia w 3 aktach Arnolda Fraccaroli, przekład Zofii Jachimeckiej. „*Robotnik*” 1926, nr 269, 30 IX, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 609 w. 14

„minusów” poprawiono na „niuansów”, zgodnie ze sprostowaniem w 276 numerze „*Robotnika*”, na s. 4, po recenzji Irzykowskiego z *Świecznika* Musseta:

W recenzji z *Listka figowego* (nr 269), w trzeciej szpalcie, zamiast „rola uwodzicielki pełna jest minusów” ma być: „pełna jest niuansów”.

s. 611

*Teatr Narodowy*: „*Świecznik*”, komedia w 3 aktach Alfreda Musseta, przekład T. Boya-Żeleńskiego. Układ sceniczny i reżyseria Teofila Trzczińskiego, dekoracje W. Drabika. „*Robotnik*” 1926, nr 276, 7 X, s. 4

s. 616

*Teatr Ówiklińskiej i Fertnera: „Ślubne łożo”, komedia w 3 aktach F. Gandery, przekład A. Herbert-Pawłowskiej. „Robotnik” 1926, nr 282, 13 X, s. 6. Teatr i muzyka.*

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 617 w. 12

„wypucza” poprawiono na „wypacza” ze względu na sens

s. 618

*Teatr Polski: „Dzieje grzechu” Stefana Żeromskiego, w układzie dramatycznym i w inscenizacji L. S. Schillera. „Robotnik” 1926, nr 291, 22 X, s. 2—3; nr 292, 23 X, s. 2—3.*

s. 620 w. 30—31

zachowano niedokładne brzmienie cytatu z *Dziejów grzechu*

s. 621 w. 19

„pisałem w *X Muzie*” — Tytuł „*X Muza*” pochodzi z okładki [847] pierwodruku (1924): „*X<sup>A</sup> Muza*” (rysował Lucjan Kobierski). Tytuł „*Dziesiąta Muza*” — z karty tytułowej pierwodruku. Karol Irzykowski używał obydwu tytułów.

s. 629 w. 17

„zaplataniem” poprawiono na „zaplatanie” ze względu na kontekst

s. 631

*Teatr Mały: „Kłątwa”, tragedia Stanisława Wyspiańskiego. Reżyserował Aleksander Węgierko, dekoracje Stanisława Śliwińskiego. „Robotnik” 1926, nr 299, 30 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.*

s. 636

*Teatr Letni: „Nasza żoneczka”, krotkoczwila w 3 aktach Avery Hopwooda. „Robotnik” 1926, nr 302, 3 XI, s. 6. Teatr i muzyka.*

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 638

*Teatr Ówiklińskiej i Fertnera: „Kawiarenka”, krotkoczwila w 3 aktach Tristana Bernarda. „Robotnik” 1926, nr 306, 7 XI, s. 8. Teatr i muzyka.*

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 640

*Teatr Mały*: „Najpiękniejsze oczy w świecie”, sztuka w 3 aktach Jana Sarmenta, przekład Zuzanny Rabskiej. „Robotnik” 1926, nr 315, 16 XI, s. 2.

s. 644

*Teatr Narodowy*: „W miłosnym labiryncie”, komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego. „Robotnik” 1926, nr 320, 21 XI, s. 4.

s. 644

w nagłówku recenzji rozwiązano nigdy w tej sytuacji nie występujący skrót „akt.” — „aktach”

s. 649

*Teatr Letni*: „Tajemnica powodzenia”, komedia w 3 aktach Jamesa Montgomery’ego, przekład Andrzeja Marka. „Robotnik” 1926, nr 327, 28 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

[848]

s. 653

*Teatr Narodowy*: „Król Edyp”, tragedia Sofoklesa. Reżyseria A. Zelwerowicza, dekoracja W. Drabika, muzyka L. Marczewskiego. „Robotnik” 1926, nr 328, 29 XI, s. 2. Felieton teatralny.

s. 653 w. 1—2

„Dzisiaj Teatr Narodowy powtarza dla publiczności robotniczej *Króla Edypa*” — przedstawienia sprzedane Związkom Robotniczym odbyły się 22 i 28 XI (premiera 29 X)

s. 654 w. 14, 18—19

pozostawiono bez zmiany formę imienia „Tejrezjasz” (gr. Tejresias) zamiast zlatynizowanej formy „Tyrezjasz” występującej w tekście tragedii, granej w przekładzie Kazimierza Morawskiego

s. 657

*Teatr Odrodzony na Pradze*: „Motke złodziej” („*Motke ganew*”), sztuka w 4 aktach Szaloma Asza, inscenizował i reżyserował Andrzej Marek. „Robotnik” 1926, nr 330, 1 XII, s. 6. Teatr i muzyka.

s. 657

„*Motke ganef*” poprawiono na „*Motke ganew*”, zgodnie z brzmieniem tytułu powieści Szaloma Asza, adaptowanej na scenę

s. 657 w. 8

rozwiązano skrót „b. zaborem rosyjskim”

s. 659

*Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: „Mecenas Bolbec i jego mąż”, komedia w 3 aktach Verneuil i Berra, przekład Adama Zagórskiego. „Robotnik” 1926, nr 339, 10 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne. s. 659 w. 13*

pozostawiono bez zmian tytuł sztuki Bałuckiego: „*Emancypantkę*” — zamiast właściwego: „*Emancypowane*”

s. 663

*Teatr Polski: „Car Paweł I”, sztuka w 3 aktach (9 obrazach) Dymitra Mereżkowskiego. „Robotnik” 1926, nr 343, 14 XII, s. 2. s. 663 w. 6*

pozostawiono bez zmian formę „Scribego”, występującą w *Pismach teatralnych* obok „Scribe’a” i formy nieodmiennej

s. 666

*Teatr Narodowy: „Uśmiech losu”, komedia w 4 aktach Włodzimierza Perzyńskiego. „Robotnik” 1926, nr 348, 19 XII, s. 4; nr 350, 21 XII, s. 2.* [849]

s. 666

błędny tytuł komedii Włodzimierza Perzyńskiego „*Uśmiech szczęścia*” w nagłówku recenzji poprawiono na „*Uśmiech losu*”, nb. konsekwentnie występujący w całym tekście

s. 667 w. 32

„wcielanie” poprawiono na „wcielane” zgodnie z kontekstem

s. 676

*Teatr Mały: „Najdroższa moja Peg!”, komedia w 3 aktach H. Mannersa. „Robotnik” 1926, nr 355, 28 XII, s. 2.*

s. 679

*Teatr Letni: „Albatros”, komedia w 3 aktach Mieczysława Fijałkowskiego. „Robotnik” 1926, nr 358, 31 XII, s. 2.*

#### Uwaga

Recenzja *Dziejów salonu* Kazimierza Wroczyńskiego pt. *Ze studiów chemicznych* („Trybuna” 1921, nr 43; przedruk w *Recenzjach teatralnych*, 1965), będąca częścią cyklu artykułów ogłoszonych przez Irzykowskiego pod zbliżonymi tytułami, będzie umieszczona w *Pismach rozproszonych*.

## Aneks

s. 684

[Teatr Miejski we Lwowie:] „Wesele” Wyspiańskiego. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 121, 26 V, s. 2—3. Literatura i sztuka. Z teatru.

Recenzja anonimowa, przypisywana Ludwikowi Masłowskiemu. Pseudoautorstwo Irzykowskiego potwierdza jednak jego list do Wilhelma Feldmana z 20 XII 1904, opublikowany przez Andrzeja Jazowskiego w zbiorze pt. *Listy Karola Irzykowskiego do Feldmana*, „Ruch Literacki” 1968, nr 3. List ten cytuje Barbara Winklowska w swojej książce: *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I, s. 224—225. Irzykowski, odżegnując się od poglądów zawartych w recenzji, informuje Feldmana, że podyktował mu ją Masłowski, od którego pisarz — jako pracownik „Przeglądu” — był całkowicie uzależniony. Stało się to po uprzednim odrzuceniu przez Masłowskiego recenzji autorstwa Irzykowskiego. Recenzję tę pisarz zachował w swoim archiwum. W 1926 r. przypomina Irzykowski zachowanie swojego byłego szefa na premierze *Wesela* we Lwowie, zob. s. 448 w niniejszej książce.

[850]

s. 688—691

cytowany fragment *Wesela* odbiega w minimalnym stopniu od I wydania (1901)

## Artykuły

s. 694

„*Hanusia*”. „Monitor” 1896, nr 12, 21 III, s. 4—5; nr 13, 28 III, s. 7; nr 14, 7 IV, s. 5—6.

Pierwsze wydanie *Hanneles Himmelfahrt* Gerharta Hauptmanna ukazało się w 1894 r.; 27 II 1895 wystawił dramat krakowski Teatr Miejski im. J. Słowackiego w przekładzie Marii Konopnickiej pt. *Hanusia*. Lwowski Teatr Miejski wystawił *Hanusię* w sezonie 1898/1899. Przekład Konopnickiej ukazał się w 1899 r.

s. 701 w. 13

pozostawiono bez zmian wyrażenie „do absurdum” zamiast „ad absurdum”



s. 704 w. 29

biorąc pod uwagę oryginał niemiecki, „strony” poprawiono na „stracony” w dedykacji Hauptmanna umieszczonej na wstępie *Hanusi*, cytowanej przez Irzykowskiego w wersji skróconej, we własnym tłumaczeniu.

s. 705

„*Liberum veto!*” „Kurier Lwowski” 1902, nr 63, 4 III, s. 2; nr 64, 5 III, s. 2.

Artykuł Gabrieli Zapolskiej pt. *Moralne zbrodnie*, z którym polemizuje tu Irzykowski, ukazał się w „Słowie Polskim” 1902, nr 76, 15 II, s. 2—3.

s. 709 w. 8—9

poprawiono „pod brzmieniem milczenia krytyków” na „pod brzmieniem milczenia krytyków” ze względu na kontekst

s. 710 w. 13

„jak który obchodziłem” poprawiono na „ja, który obchodziłem” [851]

s. 712

*Przyczynek do przyczynku*. „Prawda” 1911, nr 24, 17 VI, s. 12. Krytyka.

Artykuł Wacława Grubińskiego z „Prawdy” 1911, nr 19, s. 6, z którym autor tu polemizuje, nosił tytuł *O „Kupcu weneckim”*.

W całym artykule Irzykowskiego pozostawiono formę „Shylok” zamiast „Shylock”, zgodnie z oryginałem (w funkcjonującym ówczesnie polskim przekładzie Leona Ulricha — „Szajlok”). Nb. formy „Shylok” używa także Wacław Grubiński w wymienionym artykule.

s. 715

*Przesądy o dramacie [1914]*. „Sfinks” 1914, z. 3, czerwiec, s. 117—122.

Inną wersję tematu poruszonego w *Przesądach o dramacie* opublikował Irzykowski w 1917 r. w „Nowej Reformie” (nr 163, 7 IV, s. 2) w artykule pt. *Z przesądów krytyki literackiej*; przedruki: pt. *Przesądy o dramacie*, w „Scenie Polskiej” 1922, nr 11/12, listopad—grudzień, s. 4—6; następnie pt. *Z przesądów krytyki literackiej w Słoniu wśród porcelany*, 1934, s. 179—185. Zob. artykuł następny, s. 722 w niniejszej książce.

s. 719 w. 18

„*Prolegomena do charakterologii*”, zob. s. 825 w *Nocie wydawniczej*  
s. 719 w. 35

poprawiono „Candina” na „Candidy”

s. 722

*Przesady o dramacie* [1922]. „Scena Polska” 1922, nr 11/12, XI—XII, s. 4—6. Pierwodruk, w objętości mniejszej o jedną czwartą, pt. *Z przesądów krytyki literackiej*: „Nowa Reforma” 1917, nr 163, 7 IV, s. 2. Przedruk, w objętości większej od tekstu w „Nowej Reformie” o pół strony maszynopisu, pt. *Z przesądów krytyki literackiej* („Nowa Reforma” z kwietnia r. 1917, nr 163) w: *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 179—185. (Zob. odmienną wersję rozprawy na temat przesądów krytyki w artykule poprzednim ze „Sfinksa” 1914 r., pt. *Przesady o dramacie*).

[852]

Podstawą druku artykułu jest obecnie tekst najobszerniejszy — ze „Sceny Polskiej” 1922. Wydawca *Słonia wśród porcelany* w 1976 r., w ramach obecnej edycji *Pism* Karola Irzykowskiego, nie wykorzystał tego przekazu.

Konfrontacja tekstu ze „Sceny Polskiej” (skrót: SP) z pierwodrukiem w „Nowej Reformie” (skrót: NR) i przedrukiem w *Słoniu wśród porcelany* (skrót: SwP):

s. 722 w. 3—4

SP „powinno się być już”, NR i SwP: powinno by się już było  
s. 722 w. 9

NR i SP „naprężenia”, SwP: napięcia

s. 722 w. 14

NR i SP „fejletonami”, SwP: felietonami

s. 722 w. 15—16

SP i SwP „kurtoazji”, NR: kurtoazji

s. 723 w. 10

SP i SwP „felietonu”, NR: fejletonu

s. 723 w. 15—16

NR i SP „za poematy”, SwP: tylko za poematy

s. 723 w. 20

NR i SP „ruchem”, SwP: jest ruchem

s. 723 w. 21

SP i SwP „przekonywająco”, NR: przekonywująco

s. 723 w. 23

NR i SP „w charakterze”, SwP: w charakterze bohatera

s. 723 w. 29

NR i SP „odwija się”, SwP: rozwija się

s. 724 w. 10

NR i SP „sytuacji” SwP: sytuacji

s. 724 w. 13—14

NR i SP „nikt sobie nawet tych skrzydeł nie osmala”, SwP: nikt ich sobie nawet nie osmala

s. 725 w. 7

NR i SP „Zacznijmy od drugiego”, SwP: Zacznijmy od drugiego żądania

s. 725 w. 8

NR i SP „żeby się znali”, SwP: żeby się fachowo znali

[853]

s. 725 w. 12

SwP: (przypis u dołu strony do „konieczne\*”):

Pp. Dziś bym to inaczej wyraził. Powinni się znać jak najlepiej na — wszystkim, jako ludzie działający, i to wpływa też ogromnie na rangę ich poezji, ale w chwili, kiedy tworzą, w warsztacie, wiedza ta już została w pewien sposób przetopiona. Często poeci, którzy się „nie znają na ludziach”, znają się za to na wielu innych rzeczach i sprawach równie ważnych: na bogach, na wschodach słońca w górach, na pewnych odcieniach uczuć, na życiu towarzyskim i społecznym.

s. 725 w. 20—35

NR: brak zdań od „Ewa Pobratyńska” do „duszę Hamleta”

s. 725 w. 20

SwP: (po słowach „poezja nie tkwi”): Jeżeli zaś „życiem” postaci poetyckich ma się nazwać ich prawdopodobieństwo, to i to żądanie bywa wciąż dezawuowane przez praktykę. —

s. 725 w. 20—35

SwP: powyższe zdanie oraz następne do „duszę Hamleta” przeniesione przed „Tyle o akcji i ludziach” (s. 727 w. 17)

s. 725 w. 27—35

NR i SP „gdyby wyszli z książki”, SwP: ani na chwilę, gdyby wyszli z książki (taki postulat postawił charakterom poetyckim Hebbel)

s. 725 w. 31—32

NR i SP „zupelną słusznosc miał Zola jako naturalista”, SwP: zupelną słusznosc miał Zola ze swego stanowiska jako naturalista  
s. 726 w. 1—2

NR i SP „jest np. stałym objawem, że figury bohaterów”, SwP: zbyt często np. spotykamy się w literaturze z tym, że figury bohaterów

s. 726 w. 5—6

SwP: po „i drugich.” zdanie przeniesione w nawiasie po „lepszym od innych” (w. 17) w brzmieniu: (O tych kwestiach pisałem w rozprawie *Prolegomena do charakterologii* — „Museion”, sierpień 1913)

s. 726 w. 8—9

NR i SP „w drugich naśladować”, SwP: w drugich pragnie naśladować

[854] s. 726 w. 16

NR i SP „wypadków tego życia”, SwP: wypadków owego życia  
s. 726 w. 17—18

NR i SP „Nie ma więc żadnego obowiązku «kreślić»”, SwP: Nie ma więc żadnego kodeksowego obowiązku, by kreślić

s. 726 w. 30

SP „znamion charakterologicznych”, NR i SwP: znamion charakterystycznych

s. 727 w. 19

NR i SwP: tekst artykułu kończy się po słowach: „serdecznym uczynku”.

s. 726 w. 5

„*Prolegomena do charakterologii*”, zob. s. 825 w *Nocie wydawniczej*

s. 730

*Konkurs dramaturgiczny Teatru Rozmaitości*. „*Życie Teatru*” 1923, nr 1, 10 IX, s. 3—5.

s. 735

*W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi*. „*Ekran i Scena*” 1924, nr 7, 31 V, s. 9—10; nr 8/9, 28 VI, s. 9—10. Przegląd teatralny.

Redakcja „Ekranu i Sceny” umieściła pod artykułem następujący tekst:

Na tym ciekawą tę polemikę dwóch wybitnych pisarzy zamykamy. (Przyp. red.)

Polemikę w „Ekranie i Scenie” zapoczątkował St. I. Witkiewicz *Uwagami na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej* w 3 numerze pisma, w 1924 r., 31 III, s. 8—9; nr 4, 15 IV, s. 8—9; nr 5, 30 IV, s. 14—15; nr 6, 15 V, s. 16—17.

Stanowiły one replikę na artykuł Karola Irzykowskiego pt. *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej*, ogłoszony w „Scenie Polskiej” 1923, nr 4, 5, 6, kwiecień—maj—czerwiec, na stronach 1—4 (przedruk pt. *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej w Polsce w: Słoń wśród porcelany*, 1934, s. 164—176. Zob. *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 172—183).

W związku z tematem polemiki zob. w niniejszym tomie, s. 215—217, wcześniejszą wypowiedź pisarza — recenzję z *Kurki wodnej (Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 12)*; a także, na s. 746 niniejszego tomu, artykuł pt. *Autorzy przeciw aktorom („Robotnik” 1926, nr 95)*.

[855]

W tekście *W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi:*

s. 738 w. 22—23

tytuł rozprawy Irzykowskiego „*Świat pracy i Świat emocji (z Czynu i słowa, 1913)*” zamiast „*Świat pracy a świat emocji*” zachowano bez zmian

s. 740

*Wystawa techniki teatralnej w Wiedniu*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45, 9 XI, s. 2.

s. 746

*Autorzy przeciw aktorom*. „Robotnik” 1926, nr 95, 7 IV, s. 2; nr 96, 8 IV, s. 2—3.

s. 748 w. 14

„zachował” poprawiono na „zachowali” ze względu na kontekst

s. 748 w. 30—31

„Niezrozumiałstwo” — „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38 (przedruk: *Słoń wśród porcelany*, 1934, z dodaną *Dyskusją*); *Inter augures*. (*Słaba odpowiedź osaczonego zrozumiałca*), „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50 (przedruk w *Słoniu wśród porcelany*, 1934); zob. *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 67—91

s. 751 w. 13

„aisob” poprawiono na „als-ob” zgodnie z sensem

## Listy otwarte

s. 757

[856] *Po „europejsku”!*, współautor Stanisław Womela, Lwów 1897. Nakład autorów. Druk. E. Ostruszki. Lw. ul. Sykstuska 29, ss 4.

W tekście *Po „europejsku”!* Karol Irzykowski i Stanisław Womela cytują skierowaną do nich w Korespondencjach Redakcji „Życia” z 1897 r. (nr 6, 30 X, s. 6) notatkę, która spowodowała powyższe wystąpienie autorów.

Konfrontacja notatki cytowanej w liście otwartym z tekstem z „Życia” wykazuje jedną tylko różnicę treściową (w fragmencie utworu Stanisława Womeli):

s. 758 w. 18

„Miało tylko podobać”: chciało tylko podobać

Wyśmiany przez redakcję „Życia” utwór *Zaraza w Bergamo* wydał Karol Irzykowski w tomie *Wiersze i dramaty*, Stanisławów 1907. Zob. *Pisma. Wiersze i dramaty*, s. 129—162. Tam też w *Nocie wydawniczej* przytoczono wymienioną Korespondencję Redakcji „Życia” (s. 723).

s. 767 w. 11

„choćby” poprawiono na „choćbyśmy” ze względu na kontekst

s. 770 w. 27

„Pan wiesz z tym bardzo dobrze” poprawiono na „Pan wiesz o tym bardzo dobrze”

s. 774 w. 11

„tobie” poprawiono na „sobie” ze względu na kontekst

s. 775

[Do Redakcji „Małpiego Zwierciadła”]

List, sygnowany kryptonimem „K. I.”, zacytowany (z opuszczenia-  
mi) w artykule pt. *Glossy teatralne i słówko o recenzentach* pod-  
pisanym: „(2O)” — kryptonimem Ostapa Ortwina. „Małpie Zwi-  
erciadło” 1903, nr 4, 22 II, s. 4.

Rękopis listu — in extenso — ogłosiła w zbiorze ineditów pt.  
*Listy Karola Irzykowskiego do Ostapa Ortwina* Jadwiga Czachowska.  
„Miesięcznik Literacki” 1970, nr 1, s. 106.

Według komentarza Jadwigi Czachowskiej list do Redakcji  
„Małpiego Zwierciadła” jest reakcją na *Glossy teatralne* Ortwina  
z wcześniejszego, 2 numeru „Małpiego Zwierciadła” (s. 8—15).  
W artykule tym Ortwin wykiął recenzję z *Dyktatora* Jerzego  
Żuławskiego opublikowaną przez Irzykowskiego anonimowo w lwo-  
wskim „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim” 1903,  
nr 19, s. 3 (zob. s. 73 w niniejszej książce), wskazując na nią jako na  
przykład braku kompetencji lwowskiej krytyki teatralnej.

[857]

Rękopis listu Irzykowskiego — karta pocztowa zachowana  
w Lwowskiej Państwowej Bibliotece Narodowej (dawniej Ossoli-  
neum. Zakład Narodowy im. Ossolińskich), zbiory Ostapa Ortwina  
(teczka 7). List do Redakcji tygodnika „Małpie Zwierciadło” — data  
stempla pocztowego na karcie: Lwów 11 II 03.

Podstawę druku w niniejszym wydaniu stanowi pełny tekst  
rękopisu listu, opublikowany przez Jadwigę Czachowską.

Konfrontacja tekstu rękopisu z tekstem cytowanym  
przez Ostapa Ortwina:

s. 775

data „11/2” — skreślona

s. 775 w 3

„Panu 2O (szkoda że nie O<sup>2</sup>)” — skreślone

s. 775 w. 7

„ostrożniejszymi”: ostrożniejszym

s. 775 w. 8—9

„nie prowadzić śmiesznej walki”: nie prowadzić walki

s. 776

„Pollice verso!” (*List otwarty autorów do publiczności w sprawie  
wystawienia „Dobrodzieja złodziei” dnia 15 maja r. 1906 na scenie*

lwowskiej), współautor Henryk Mohort. „Kurier Lwowski” 1906. Dodatek do nr 137, z 23 V 1906. Odbitka. Drukarnia Lw. ul. Sobieskiego 1, 2.

W związku z tematem listu otwartego zob. autoreferat Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta (właśc. Henryka Taeni Feigenbauma) pt. *Dobrodziej złodziei*, „Słowo Polskie” 1906 nr 197, 5 V; nr 199, 7 V (*Pisma. Wiersze i dramaty*, s. 693—708) — oraz, w niniejszym tomie, s. 78, recenzję z przedstawienia *Dobrodzieja złodziei*, opublikowaną anonimowo przez autorów komedii 17 V 1906 („Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki”, nr 108).

Dodatek do nr 137 „Kuriera Lwowskiego”, w którym opublikowano *Pollice verso!*, okazał się w Polsce niedostępny. W obecnym wydaniu podstawą druku jest odpis rękopiśmienny listu otwartego z „Kuriera Lwowskiego”, użyczony przez dr Barbarę Winklówą, która sporządziła go we Lwowie, a po przepisaniu rękopis swój porównała z tekstem w czasopiśmie.

s. 778 w. 23

„*Dobrodzieja złodzieja*” poprawiono na „*Dobrodzieja złodziei*”

s. 786 w. 1

„wynika” poprawiono na „nie wynika” ze względu na sens

s. 788 w. 18

„jaką” poprawiono na „jakim” ze względu na kontekst

s. 796 w. 18, 22; s. 798 w. 4

pozostawiono bez zmian formę „Wildego”, występującą w *Pismach teatralnych* obok „Wilde’a” i formy nieodmiennej

s. 798 w. 3

zdanie: „I tak np. pierwsza sztuka Hauptmanna kłapę skandaliczną” — uzupełniono domyślnym orzeczeniem: „[zrobiła] kłapę skandaliczną”

s. 801

[*Do Kornela Makuszyńskiego*], współautor Henryk Mohort. „Kurier Lwowski” 1906, nr 140, 26 V, s. 4. Kronika. Doniesienia prywatne.

List jest odpowiedzią na artykuł Kornela Makuszyńskiego pt. *I znowu „Dobrodziej złodziei”*, „Słowo Polskie” 1906, nr 228, 24 V, s. 3—4.

Janina Bahr



**RESTYTUCJA  
FRAGMENTÓW  
SKREŚLONYCH  
PRZEZ CENZURĘ**

[860] W dwóch spośród wydanych dotychczas tomach *Pism* miały miejsce ingerencje cenzury, oznaczone przez wydawcę wielokropkami w nawiasach graniastych i opatrzone w *Nocie wydawniczej* enigmatycznym — jedynie takie było wówczas możliwe — wyjaśnieniem: „Wielokropki w klamrach oznaczają opuszczenia tekstu dokonane w czasie pracy nad obecnym wydaniem”. (W tomie zawierającym *Walkę o treść* i *Beniaminka* pozostawiliśmy jednak w *Indeksie osób i dzieł* odpowiednie notacje, które odsyłały do tekstu nie istniejącego).

Są to następujące fragmenty:

W tomie *Walka o treść. Beniaminek* (1976):

W *Beniaminku*:

S. 321, w. 4 d.

jak bolszewicy

S. 397, w. 5 d.

któremu w bolszewizmie podobały się eksperymenty małżeńskie<sup>11</sup> [i] to tak dalece, że

S. 397, przypis 11 w całości

<sup>11</sup> Dziełko Mackiewicza *Mysł w obcęgach* powinno być zimnym tuszem dla tych, którzy, jak Boy, Rosję sowiecką uważali za raj przynajmniej erotyczny.

S. 398, w. 3 g.

nawet w Rosji

S. 418, w. 14 g.

Toteż bolszewicy trzymają swych pisarzy w cuglach, każą im się zacieśniać rozmyslnie do celów drobnych.

S. 518, dalszy ciąg przypisu

Weszliśmy pod tym względem w stosunki podobne do stosunków w Sowietach, odmalowanych doskonale w noweli Pantalejmona Romanowa pt. *Bez czeremchy*. Biedna studentka, dopingowana wciąż przez swych kolegów i koleżanki, że dziewictwo jest przesądem burżuazyjnym, oddaje się byle gdzie, byle jak i byle kiedy; zaopatrzył się na tę chwilę przynajmniej w gałązkę czeremchy, lecz „on” łamiąc jej sentymentalizm łamie i tę gałązkę.

[861]

W tomie *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber* (1976):

W *Słoniu wśród porcelany*, w autoreferacie „*Walka o treść*”:

S. 250, w. 2 g.

[upraszczający], oglupiający

W artykule *Piła marksistyczna*:

S. 299 u dołu, przypis po słowie „gospodarczo-społecznymi”

<sup>1</sup> P.p. W zajmującym artykule *Sowiety a język międzynarodowy* („Wiadomości Literackie” z 30 sierpnia 1931) p. Czesław Rokicki podaje komiczny przykład maniackiego stosowania marksizmu

w Sowietach: Związek Esperantystów Sowieckich zaleca esperanto, ponieważ ten język odrzuca zacofana inteligencja światowa, Arwatow zaś wykpiwa esperanto jako bezduszny wynalazek inteligencji. W *Lżejszym kalibrze*, w artykule *Zmierzch samotności*:

S. 503, w. 11 d., jako osobny akapit

[862]

Ideał pluskwiano-łańcuchowy ziszcza się na gwałt w Rosji sowieckiej. Arthur Feiler, który napisał o niej najlepsze dziełko poglądowe (*Das Experiment des Bolschewismus*, Frankfurt 1931), choć uznaje gigantyczność eksperymentu, ale nie zachwyca się forsowaniem koncepcji „człowieka kolektywnego”. Wszyscy żyją na kupie. Wynika to także z braku mieszkań, lecz „z konieczności zrobiono cnotę”. Buduje się falanstery, ile tylko można. Niech nikt nigdy nie będzie sam, ani dzieci, ani starsi. Przy nauce, przy zabawie, przy pracy. Gdy nie pracują, niech odbywają zgromadzenia — byle wciąż razem, byle nikt nie próżnował, nie myślał w samotności. Feiler opowiada, jak już od granicy prześladowała go wciąż hałaśliwsza niż w Ameryce reklama przez radio i przez plakaty. Te wrzaski słuchowe i wzrokowe ze wszystkich stron, ta monotonia pouczeń i hasel, urabiają człowieka kolektywnego, a taki nie będzie rewoltował! „Pewien komunista — opowiada Feiler — z gorzką samoironią wskazywał jako na symbol nowego bytu kolektywnego — na urządzenia toaletowe w pewnym olbrzymim centralnym budynku administracyjnym. Długie rzędy, osobno dla mężczyzn, osobno dla kobiet, ale zresztą bez ścianek izolujących, publiczne, wspólne, kolektywne. Tak samo jest w parkach miejskich. Tylko bez żenady, bez burżuazyjnej potrzeby indywidualizowania także tutaj — kolektywna niech będzie każda czynność ludzka!”

S. 504, w. 14 g.

komunistom i ich braciom z drugiego ojca,

W *Aforyzmach*:

S. 581, w. 6 d.

Socjalizm — organizowanie uprawnionej zazdrości i nienawiści.

S. 586, w. 6 d.

Dialog imaginacyjny między zgnębnym indywidualistą a kolektywistą w Rosji: K. W imieniu kolektywizmu wzywam cię: oddaj zegarek. — I. Ach, tak dobrze było. Rozwijałem się. Stawałem się coraz bardziej sobą. Uwolniłem się już od klątwy tkwiącej w wychowaniu rodziców. Straszna to była spuścizna. A teraz... K. Do szeregu! — I. Czy wolno mi się jeszcze po raz ostatni osobno wysiusiać?... Na szczęście nie możecie mnie zmusić, żebym osobno nie myślał, nie trawił. — K. A telepatia? Myśli nie są same. — I. Sny będę miał sam. — K. Nawet twój smutek jest pomyłką egoisty. Nie potrzebujemy przesady. Znowu po burżujsku czujesz się męczennikiem. A tymczasem jesteś tylko wydzierzawionym — tobie przez kolektyw. Możesz, wolno ci być nawet genialnym — to jest pożądane. — I. Jestem jedynym! — K. Nie, a statystyka? — I. Będę samotny tym bardziej. — K. Ale każda myśl twoja będzie gromadzka, społeczna. Na grzędce kwiat, wszystkie dla nas. — I. Będę miał Boga, on mi pozwoli być samym. Ach, tylko śmierć, tylko śmierć może mnie uratować. Np. samobójstwo! — K. Ale i wtedy nie będziesz sam. Gdy będziesz umierał, posłyszysz pociągnięcie łańcuszka za ścianą w klozecie sąsiada — wtedy ci się nawet umierać odechce. Albo posłyszysz głośnik podający biuletyny, może o twojej chorobie. Choremu — będzie ci się podkładać jaja do wygrzewania pod pachą. Kura, kaczka, mają też samotność — względną. — I. Nie tę samotność mam na myśli. Chcę być Bogiem. — K. Boga nie ma, okazał się tylko wymysłem feudalnym. — I. Bóg jest, tylko ja go schowałem przed wami i teraz zdradzam, że to ja. — K. Mniejsza o to. Nawet Boga rozparcelujemy i skomunizujemy. Ale przed śmiercią będziesz musiał napisać reportaż, protokół ze swojego życia. Zanumerujemy. — I. A testament? Moje dobra... przepraszam... moje! co za słowo! — K. Ziemia po śmierci do wszystkich należy, teraz tak będzie i przed śmiercią! — I. Ale — mój pies — czy wolno mi go zabrać? On mnie kocha (płacze).

[863]

S. 597, w. 1 g.

Kwintesencją intelektualną bolszewizmu jest terror demaskatorstwa, rozwyrżenie się przyczyny. Że takim jesteś, jaka jest twoja przyczyna. Ale przecież nie należy z nadmiaru wierności dla przyczyny

włazić głową w dół w swoje korzenie; trzeba rosnać w gałęzie i kwiaty, jakie komu przeznaczono. Kwiatu nie konfrontuje się z korzeniem.

Do *Indeksu osób i dzieł* w tym tomie należy wstawić nazwiska Arwatowa, Feilera i Rokickiego (z tytułem artykułu).

Właściciele wymienionych tomów prosimy o sporządzenie kserokopii skonfiskowanych fragmentów i wklejenie ich na właściwe miejsca, tak aby jak największa liczba egzemplarzy miała tekst kompletny.

A.L.

**INDEKS SZTUK  
RECENZOWANYCH**

*Achilleis* St. Wyspiańskiego  
401, 408, 835, 836

*Agne* E. Erbena 519, 841

*Albatros* M. Fijałkowskiego  
678, 849

*Asystent* G. Zapolskiej 144, 818

*Azais* L. Verneuil'a i J. Berra  
589, 845

*Baba Jaga* J. Porazińskiej 352,  
833

*Bajka* A. Schnitzlera 49, 55,  
811

*Balwierz zakochany* Z. Kawec-  
kiego 187, 822

*Beczki złota* W. Ewansa i Va-  
lentine'a 335, 832

*Biała rękawiczka* S. Żeroms-  
kiego 164, 821

*Bóg zemsty* Sz. Asza 583, 845

*Bratnie dusze* K. H. Rostwo-  
rowskiego 93, 816

*Burmistrz Stylmondu* M. Mae-  
terlincka 179, 822

*Burza* W. Szekspira 568, 844

*Bzik tropikalny* St. I. Witkie-  
wicza i E. Dunin-Borkow-  
skiej 576, 844

*Car Paweł I* D. Mereżkows-  
kiego 662, 849

*Cherubin z piekła* J. Germana  
442, 838

*Codziennie o piątej* M. Hen-  
nequina i P. Vèbera 344, 832

*Cyrulik sewilski* P. A. Beauma-  
rchais'go 532, 842

*Czerwona toga* E. de Brioux  
19, 810

*Dama Kameliowa* A. Dumasa  
462, 839

*Dar poranka* G. Forzano 488,  
840

*Diabeł i karczmarka* S. Krzy-  
woszewskiego 264, 828

*Dobrodziej złodziei* K. Irzyko-  
wskiego i H. Mohorta 78,  
815

*Don Juan z Pipidówki* S. Kied-  
rzyńskiego 290, 829

*Dramat Kaliny* Z. Kaweckiego  
66, 815

*Drugi mąż* M. Fijałkowskiego  
219, 826

*Duch Banka* K. Andera 282,  
829



- Dybuk* S. An-skiego 314, 830  
*Dyktator* J. Żuławskiego 73, 815  
*Dziady* A. Mickiewicza 467, 839  
*Dzieje grzechu* S. Żeromskiego 618, 847  
*Dzień bez kłamstwa* J. Montgomery'ego 551, 843  
*Fatamorgana* E. Vajdy 284, 829  
*Faust* J. W. Goethego 437, 838  
*Figle polityczne (Deux canards)* T. Bernarda i A. Athisa 600, 846  
*Fotel 47* L. Verneuil 341, 832  
*Gaz* J. Kaisera 211, 826  
*Gdybym chciała* P. Géraldy'ego i R. Spitzera 414, 836  
*Głaz graniczny* E. Zegadłowicza 383, 834  
*Gorąca krew* M. Fijałkowskiego 128, 817  
*Hetman Stanisław Żółkiewski* K. Brończyka 353, 833  
*Idiota* T. Dostojewskiego 347, 832  
*Jajko wielkanocne* W. Tatar-kiewiczówny 280, 828  
*Jej chłopczyk* R. Praxy'ego 452, 839  
*Jęńcy* L. Rydla 118, 817  
*Jeszcze wczoraj* Z. Wójcickiej 139, 818  
*Judasz* K. Przerwy-Tetmajera 204, 825  
*Kapelusz słomkowy* E. Labiche'a i M. Michela 359, 833  
*Kawiarenka* T. Bernarda 638, 847  
*Klątwa* St. Wyspiańskiego 211, 631, 829, 847  
*Kochankowie* W. Grubińskiego 132, 818  
*Komedia wiarołomstwa* E. M. Harwooda 511, 841  
*Król* R. Flersa, G. Caillaveta i E. Arène'a 428, 837  
*Król Dagobert* A. Rivoira 535, 842  
*Król Edyp* Sofoklesa 653, 848  
*Królowa Jadwiga* F. Faleńskiego 425, 837 [867]  
*Księga Hioba* B. Winawera 169, 821  
*Księżniczka żydowska* W. Grubińskiego 499, 840  
*Kurka wodna* S. I. Witkiewicza 211, 826  
*Lampa Aladyna* W. Grubińskiego 242, 827  
*Lampka oliwna* E. Zegadłowicza 416, 836  
*Lancet* W. Jastrzębca-Zalewskiego 123, 817  
*Lato* T. Rittnera 85, 816  
*Lenin* W. Grubińskiego 182, 822  
*Listek figowy* A. Fraccarolego 607, 846  
*Ludzie tymczasowi* Z. Kaweckiego 527, 841  
*Ładna historia* G. Caillaveta, R. Flersa i S. Reya 380, 834

- Łatwiej przejść wielbłądowi...*  
F. Langera 514, 841
- Madame Sans-Gêne* W. Sardou 377, 834
- Maria Leszczyńska* T. Konczyńskiego 87, 816
- Maskarada na poddaszu* I. Voynovicia 325, 831
- Mecenas Bolbec i jego mąż* L. Verneuil i J. Berra 658, 849
- Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej 145, 819
- Motke złodziej* Sz. Asza 656, 848
- [868] *Mój ojciec miał słuszność* S. Guitry'ego 422, 837
- Najdroższa moja Peg!* H. Mannersa 675, 849
- Najpiękniejsze oczy w świecie* J. Sarmenta 640, 848
- Najszczęśliwszy z ludzi* S. Kiedrzyńskiego 310, 830
- Napiętnowana* M. Nanceya i J. Manoussy'ego 266, 828
- Napoleon w szlafroku* E. Bozdęcha 598, 846
- Nauczycielka* D. Niccodemiego 337, 832
- Nasza żoneczka* A. Hopwooda 636, 847
- Niebieski lis* F. Herczega 108, 817
- Nie-Boska komedia* Z. Krasin'skiego 556, 844
- Niedojrzały owoc* R. Gignoux i J. Théry'ego 321, 831
- Niewinna grzesznica* W. Grubińskiego 258, 828
- ✓ *Nowe Wyzwolenie* St. I. Witkiewicza 540, 843
- Nowi panowie* R. Flersa i F. de Croisset 306, 830
- Obowiązek* H. Lavedana 121, 817
- Ocknienie* K. Rakowskiego 29, 811
- Od poranka do północy* G. Kaisera 246, 827
- Oj, mężczyźni, mężczyźni!* K. Zalewskiego 605, 846
- Okręt sprawiedliwych* M. Jewreinowa 269, 828
- Orzeł czy reszka* L. Verneuil 449, 838
- Osiolkowi w żłoby dano...* R. Flersa i G. Caillaveta 565, 844
- Pajęczycza* H. Ewersa 290, 829
- Pan minister* S. Krzywoszewskiego 363, 833
- Papa się żeni* W. Rapackiego 525, 841
- Pastorałka* L. Schillera 426, 837
- Piękna Helena, albo o zmienności powodów toczącej się wojny* W. Grubińskiego 182, 822
- Płomienna noc* M. Lengyela 602, 846
- Polityka* W. Perzyńskiego 144, 818
- Polowanie na zięciów* E. Labiche'a i A. Delacoura 11, 809
- Południca* L. Staffa 154, 819
- Promienie FF* B. Winawera 211, 826

- Przechodzień* B. Katerwy 167, 821
- Przyjaciele* A. Fredry 104, 816
- Psyche* Z. Wójcickiej 37, 811
- Ptaka* J. Szaniawskiego 242, 827
- Puchar wędrowny* Z. Nowakowskiego 592, 845
- Rewizor* M. Gogola 431, 837
- Rodzeństwo* I. Grabowskiego 12, 810
- Rozwiądźmy się!* W. Sardou 549, 843
- Róża* S. Żeromskiego 469, 482, 839, 840
- Rzeczywistość* B. Górczyńskiego 146, 819
- Safandula* W. Sardou 587, 845
- Salamandra* St. Graybnera 61, 814
- Sól życia* M. Maeterlincka 179, 822
- Spadkobierca* A. Grzymały-Siedleckiego 292, 829
- Sprawa kobiet* M. Bałuckiego 7, 809
- Strach na wróble* W. Perzyńskiego 100, 816
- Straszne dzieci* K. H. Rostrowskiego 211, 826
- Strzelec od „Maksyma”* Y. Mirande'a i G. Quinsona 574, 844
- Symulacja* J. Klarena 266, 828
- Ślubne łóżko* F. Gandery 616, 847
- Śmieszni kochankowie* J. Natanson'a 368, 834
- Śpiewak własnej niedoli* J. Dymowa 329, 831
- Światło w oknie* W. de Bondy 538, 842
- Świecznik* A. Musseta 611, 846
- Świętoszek* Moliera 297, 830
- Tajemnica powodzenia* J. Montgomery'ego 649, 848
- Tak jest, jak się wam wydaje* L. Pirandella 492, 840
- Tango śmierci* N. Arvaya i R. Garaya 266, 828
- To, co najważniejsze* M. Jewreinowa 227, 827
- Tragedia Eumenesa* T. Rittnera 147, 819
- Tragedie duszy* R. Bracco 25, 810
- Turoń* S. Żeromskiego 234, 827
- Ulica Dziwna* K. A. Czyżowskiego 21, 826
- Urwis* B. Katerwy 115, 817
- Uśmiech losu* W. Perzyńskiego 665, 849
- W cichym dworze* L. H. Morstina 455, 839
- W miłosnym labiryncie* K. Wroczyńskiego 644, 848
- W sieci* J. A. Kisielewskiego 253, 828
- Wariat i zakonnica* St. I. Witkiewicza 540, 843
- Wesele* St. Wyspiańskiego 102, 683, 816, 850

[869]

- Wielka księżna i chłopiec hotelowy* A. Savoira 332, 831  
*Wierna* K. Benamina 282, 829  
*Wilczy dół* J. St. Mara 282, 829  
*Wino, kobieta i dancing* S. Kiedrzyńskiego 507, 841  
*Wróg ludu* H. Ibsena 546, 843  
*Wygnany Eros* T. Konczyńskiego 145, 818  
*Wyzwanie* B. Górczyńskiego 105, 816  
*Wyzwolenie* St. Wyspiańskiego 110, 817
- Zaduszki* S. Grabińskiego 211, 826  
*Zatrzaśk* W. Jastrzębca-Zalewskiego 290, 829  
*Zawód* M. Szukiewicza 83, 816  
*Złota ciocia* P. Gavaulta 350, 832  
*Złoty płaszcz* G. Hazeltona i J.H. Benrima 287, 829  
*Znajomek z Fiesole* B. Winawera 301, 830
- Żeglarz* J. Szaniawskiego 395, 835  
*Życie na żart* G. Zapolskiej 45, 811

**SPIS  
RZECZY**

## Recenzje i felietony

[872]

- [Teatr hr. Skarbka:] *Sprawa kobiet* [Michała Bałuckiego] [7]  
[Teatr im. Aleksandra hr. Fredry ze Stanisławowa:] E. Labiche  
[i A. Delacour, *Polowanie na zięciów*] [11]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Rodzeństwo* Ignacego  
Grabowskiego] [12]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Czerwona toga* Eugène'a de Brieux] [19]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Tragedie duszy* Roberta Bracca] [25]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Ocknienie* Kazimierza  
Rakowskiego] [29]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Psyche* Zofii Wójcickiej] [37]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Życie na żart* Gabrieli Zapolskiej] [45]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Bajka* Artura Schnitzlera] [49]  
[*Jak grał Kamiński*] [55]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Salamandra* Stanisława  
Graybnera] [61]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Dramat Kaliny* Zygmunta Kawec-  
kiego] [66]  
[Teatr Miejski we Lwowie: *Dyktator* Jerzego Żuławskiego] [73]

- [Teatr Miejski we Lwowie: *Dobrodziej złodziei* Karola Irzykowskiego i Henryka Mohorta] [78]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Zawód* Macieja Szukiewicza. — *Lato* Tadeusza Rittnera. — *Maria Leszczyńska* Tadeusza Konczyńskiego [83]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Bratnie dusze* K. H. Rostrowskiego [93]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Strach na wróble* Włodzimierza Perzyńskiego [100]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Wesele* Wyspiańskiego. — *Przyjaciele* Fredry. — *Wyzwanie* B. Górczyńskiego [102]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Niebieski lis* Herczega [108]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Wyzwolenie* Wyspiańskiego [110]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Urwis* Bogdana Katerwy [115]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Jeńcy* Lucjana Rydla [118]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Obowiązek* Lavedana. — *Lancet* W. Jastrzębca-Zalewskiego [121]
- [Teatr Miejski im. J. Słowackiego:] *Gorąca krew* M. Fijałkowskiego [128]
- Z powodu Kochanków* [W. Grubińskiego] [132]
- Hiperkrytycyzm* [*Jeszcze wczoraj* Z. Wójcickiej] [139]
- Pudłujący śmiech* [*Polityka* W. Perzyńskiego. — *Asystent* G. Zapolskiej. — *Wygnany Eros* T. Konczyńskiego. — *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej. — *Rzeczywistość* B. Górczyńskiego. — *Pani Chorażyna* S. Krzywoszewskiego] [143]
- Tragedia Eumenesa* Tadeusza Rittnera w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego [147]
- Z powodu Południcy* — o Staffie i jego krytykach [154]
- Biała rękawiczka* Żeromskiego w Teatrze Polskim [164]
- Przechodzień* Katerwy w Teatrze Reduta [167]
- Hiob inteligent i Absurd* jego Bóg. *Księga Hioba* Br. Winawera w Teatrze Małym [169]
- Dwa jubileusze* [J. Kotarbińskiego i J. Baudouina de Courtenay] [174]
- Maeterlincka Sól życia i Burmistrz Stylmondu* w Teatrze Rozmaitości [179]
- [Teatr Polski: *Lenin*. — *Piękna Helena, albo o zmienności powodów toczącej się wojny* W. Grubińskiego] [182]

- Spiritus flat ubi vult et quomodo vult. Z powodu zjechania sztuki Z. Kaweckiego *Baltwierz zakochany* [187]  
 [Teatr Reduta:] *Judasz Kazimierza Przerwy-Tetmajera* [204]  
 Teatr Miejski im. J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne. *Straszne dzieci* K. H. Rostworowskiego. — *Klątwa* Wyspiańskiego. — *Ulica Dziwna* K. A. Czyżowskiego. — *Promienie* F. B. Winawera. — *Zaduszki* S. Grabińskiego. — *Kurka wodna* St. I. Witkiewicza. — *Gaz* J. Kaisera [211]  
 Lizanie szabli ufańskiej. *Drugi mąż* Fijałkowskiego [219]  
 Drożdże aktorskie w cieście życia [*To, co najważniejsze* N. Jewreinowa] [227]  
 Na premierze *Turonia* w Teatrze Reduta [234]  
 Apoteoza lekkomyślności [*Lampa Aladyna* W. Grubińskiego, *Ptak i Lekko Duch* J. Szaniawskiego] [242]  
 Jeszcze o Kaiserze. Chybione przedstawienie [*Od poranka do północy*] [246]  
 [874] Teatr Polski: *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego [253]  
 Teatr Mały: *Niewinna grzesznica* Wacława Grubińskiego [258]  
 Teatr Polski: *Diabeł i karczmarz* Stefana Krzywoszewskiego [264]  
 Teatr Szkarłatna Maska: *Tango śmierci* N. Arvaya i R. Garaya. — *Symulacja* Jerzego Klarena. — *Napiętnowana* M. Nanceya i J. Manoussy'ego [266]  
 Teatr Polski: *Okręt sprawiedliwych* Mikołaja Jewreinowa [269]  
 Teatr im. Fredry: *Jajko wielkanocne* Wandy Tatarkiewicz [280]  
 Teatr Szkarłatna Maska: *Wilczy dół* Jana St. Mara. — *Duch Banka* Karola Andera. — *Wierna Klaudiusza* Benjamina [282]  
 Teatr Letni: *Fatamorgana* Ernesta Vajdy [284]  
 Teatr im. Bogusławskiego: *Złoty płaszcz* G. Hazeltona i Benrima [287]  
 Teatr Szkarłatna Maska: *Zatrząsk* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego. — *Pajęczycyca* Hansa Ewersa. — *Don Juan z Pipidówki* Stefana Kiedrzyńskiego [290]  
 Teatr Narodowy: *Adam Grzymała-Siedlecki, Spadkobierca* [292]  
 Teatr Polski: *Świętoszek* Moliera [297]  
 Teatr Mały: *Znajomek z Fiesole* Brunona Winawera [301]  
 Teatr Polski: *Nowi panowie* Roberta de Flers i Franciszka de Croisset [306]  
 Teatr Letni: *Najszcześniejszy z ludzi* Stefana Kiedrzyńskiego [310]



- Teatr Szkarłatna Maska: *Dybuk* S. An-skiego [314]
- Teatr Mały: *Niedojrzały owoc* R. Gignoux i J. Théry [321]
- Teatr Narodowy: Ivo Vojnović: *Maskarada na poddaszu* [325]
- Teatr im. Bogusławskiego: *Śpiewak własnej niedoli* Józefa Dymowa [329]
- Teatr Polski: *Wielka księżna i chłopiec hotelowy* Alfreda Savoi-ra [332]
- Teatr Letni: *Beczki złota* Ewansa i Valentina [335]
- Teatr Mały: *Nauczycielka* Dariusza Niccodemiego [337]
- Teatr Polski: *Fotel 47* Ludwika Verneuil'a [341]
- Teatr Letni: *Codziennie o piątej* M. Hennequina i P. Vébera [344]
- Teatr Szkarłatna Maska: *Idiota*, podług powieści Teodora Do-stojewskiego [347]
- Teatr Mały: *Złota ciocia* Gavaulta [350]
- Teatr im. Fredry: *Baba Jaga* J. Porazińskiej [352]
- Teatr Narodowy: *Hetman Stanisław Żółkiewski* Kazimierza Broń-czyka [353] [875]
- Teatr im. Bogusławskiego: *Kapelusz słomkowy* Labiche'a i Mi-chela [359]
- Teatr Letni: *Pan minister* Stefana Krzywoszewskiego [363]
- Teatr Mały: *Śmieszni kochankowie* Jakuba Natansona [368]
- Moissi w Warszawie [373]
- Teatr Polski: *Madame Sans-Gêne* Wiktoryna Sardou [377]
- Teatr Mały: *Ładna historia!* Caillaveta, Flersa i Reya [380]
- Teatr Odrodzony: *Głaz graniczny* Emila Zegadłowicza [383]
- Teatr Narodowy: *Żeglarz* Jerzego Szaniawskiego [395]
- Achilleis* Wyspiańskiego (z powodu piątkowej premiery w Teatrze im. Bogusławskiego) [401]
- Teatr im. Bogusławskiego: *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego [408]
- Teatr Letni: *Gdybym chciała* P. Géraldy'ego i R. Spitzera [414]
- Teatr Narodowy: *Lampka oliwna* Emila Zegadłowicza [416]
- Teatr Mały: *Mój ojciec miał słuszność* Saszy Guitry'ego [422]
- Teatr Odrodzony na Pradze: *Królowa Jadwiga* Felicjana Faleń-skiego [425]
- Teatr im. Bogusławskiego: *Pastorałka*, podług źródeł ludowych ułożył Leon Schiller [426]
- Teatr Polski: *Król* Flersa i Caillaveta [428]
- Teatr im. Bogusławskiego: *Rewizor* M.W. Gogola [431]

- Teatr Narodowy: *Faust* J. W. Goethego [437]  
 Teatr Letni: *Cherubin z piekła* Juliusza Germana [442]  
 Teatr Mały: *Orzeł czy reszka* Ludwika Verneuila [449]  
 Teatr Letni: *Jej chłopczyk* R. Praxy [452]  
 Teatr Narodowy: *W cichym dworze* Ludwika Hieronima Mors-  
 tina [455]  
 Teatr Polski: *Dama Kameliowa* Aleksandra Dumasa [462]  
 Teatr im. Fredry: *Dziady* A. Mickiewicza [467]  
*Róża* Żeromskiego (z powodu bliskiego wystawienia w Teatrze im.  
 Bogusławskiego) [469]  
 Teatr im. Bogusławskiego: *Róża* Stefana Żeromskiego [482]  
 Teatr Letni: *Dar poranka* G. Forzano [488]  
 Teatr Mały: *Tak jest, jak się wam wydaje* Ludwika Pirandello [492]  
 Teatr Narodowy: *Księżniczka żydowska* Wacława  
 Grubińskiego [499]  
 [876] Wieczór Kazimierzy Rychterówny [504]  
 Teatr Polski: *Wino, kobieta i dancing* Stefana Kiedrzyńskiego [507]  
 Teatr Letni: *Komedia wiarołomstwa* E. M. Harwooda [511]  
 Teatr Mały: *Łatwiej przejść wielbłądowi...* Franciszka Langera [514]  
 Teatr Narodowy: *Agne* Eryka Erbena [519]  
 Teatr Letni: *Papa się żeni* Wincentego Rapackiego (syna) [525]  
 Teatr Narodowy: *Ludzie tymczasowi* Zygmunta Kaweckiego [527]  
 [Teatr im. Bogusławskiego: *Cyrulik sewilski* Beaumarchais'go] [532]  
 [Teatr Polski: *Król Dagobert* André Rivoira] [535]  
 [Teatr Odrodzony na Pradze: *Światło w oknie* Władysława de  
 Bondy] [538]  
 Teatr Mały: *Wariat i zakonnica*. — *Nowe Wyzwolenie* Stanisława  
 Ignacego Witkiewicza [540]  
 Teatr Narodowy: *Wróg ludu* Henryka Ibsena [546]  
 Teatr Letni: *Rozwiądźmy się!* Wiktoryna Sardou [549]  
 Teatr Polski: *Dzień bez kłamstwa* J. Montgomery'ego [551]  
 Teatr im. Bogusławskiego: *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasin-  
 skiego [556]  
 Teatr Mały: *Osiółkowi w żłoby dano...* Flersa i Caillaveta [565]  
 Teatr Narodowy: *Burza* Williama Szekspira [568]  
 Teatr Letni: *Strzelec od „Maksyma”* Mirande'a i Quinsona [574]  
 Teatr Niezależny: *Bzik tropikalny* St. I. Witkiewicza i Eugenii  
 Dunin-Borkowskiej [576]

- Teatr Niezależny: *Bóg zemsty* Szaloma Asza [583]  
 Teatr Narodowy: *Safanduly* Wiktoryna Sardou [587]  
 Teatr Polski: *Azais* L. Verneuil i J. Berra [589]  
 Teatr im. Bogusławskiego: *Puchar wędrowny* Zygmunta Nowakowskiego [592]  
 Teatr im. Bogusławskiego: *Napoleon w szlafroku* E. Bozděcha [598]  
 Teatr Letni: *Figle polityczne* Tristana Bernarda i Alfreda Athisa [600]  
 Teatr Polski: *Plomienna noc* Melchiora Lengyela [602]  
 Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Oj, mężczyźni, mężczyźni!* Kazimierza Zalewskiego [605]  
 Teatr Letni: *Listek figowy* Arnolda Fraccaroli [607]  
 Teatr Narodowy: *Świecznik* Alfreda Musseta [611]  
 Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Ślubne łoże* F. Gandery [616]  
 Teatr Polski: *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego, w układzie dramatycznym L.S. Schillera [618] [877]  
 Teatr Mały: *Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego [631]  
 Teatr Letni: *Nasza żoneczka* Avery Hopwooda [636]  
 Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Kawiarenka* Tristana Bernarda [638]  
 Teatr Mały: *Najpiękniejsze oczy w świecie* Jana Sarmenta [640]  
 Teatr Narodowy: *W miłosnym labiryncie* Kazimierza Wroczyńskiego [644]  
 Teatr Letni: *Tajemnica powodzenia* Jamesa Montgomery'ego [649]  
 Teatr Narodowy: *Król Edyp* Sofoklesa [653]  
 Teatr Odrodzony na Pradze: *Motke złodziej (Motke ganew)* Szaloma Asza [657]  
 Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera: *Mecenas Bolbec i jego mąż* Verneuil i Berra [659]  
 Teatr Polski: *Car Paweł I* Dymitra Mereżkowskiego [663]  
 Teatr Narodowy: *Uśmiech losu* Włodzimierza Perzyńskiego [666]  
 Teatr Mały: *Najdroższa moja Peg!* H. Mannersa [676]  
 Teatr Letni: *Albatros* Mieczysława Fijałkowskiego [679]
- Aneks  
 [Teatr Miejski we Lwowie:] *Wesele* Wyspiańskiego [684]

## Artykuły

- Hanusia* [G. Hauptmanna] [694]  
 „Liberum veto!” [705]  
 Przyczynek do przyczynku [712]  
 Przesady o dramacie [1914] [715]  
 Przesady o dramacie [1922] [722]  
 Konkurs dramatyczny Teatru Rozmaitości [730]  
 W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi [735]  
 Wystawa techniki teatralnej w Wiedniu [740]  
 Autorzy przeciw aktorom [746]

## [878] Listy otwarte

- Po „europejsku”!, współautor Stanisław Womela [757]  
 [Do Redakcji „Małpiego Zwierciadła”] [775]  
 Pollice verso!, współautor Henryk Mohort [776]  
 [Do Kornela Makuszyńskiego] współautor Henryk Mohort [801]  
 Nota wydawnicza [803]  
 Restytucja fragmentów skreślonych przez cenzurę [859]  
 Indeks sztuk recenzowanych [865]

*Fotografia Karola Irzykowskiego z 1915 r.  
zamieszczona na frontispisie,  
była opublikowana w „Pionie” 1938, nr 47.  
Reprodukcję wykonał Stanisław Michta.*

Po 12-letniej przerwie ukazuje się kolejny tom [879] *Pism* Karola Irzykowskiego. Nie były to lata stracone. Trwały intensywne prace nad przygotowaniem do druku pism rozproszonych, w dwóch grupach: pism teatralnych oraz krytycznoliterackich i społecznych. Owocem tej pracy, prowadzonej przez Janinę Bahr, jest obecny tom, otwierający 4-tomową edycję *Pism teatralnych*.

W tych latach ukazała się również towarzysząca naszej edycji trzytomowa monografia bibliograficzna Barbary Winklowej: *Karol Irzykowski. Życie i twórczość* (1987, 1992, 1994). Zawarte tu ustalenia stanowiły nieocenioną pomoc w pracach redakcyjnych. Rozpoczęte są prace nad pozostałymi pismami rozproszonymi, które wydatnie poszerzą wiedzę o Irzykowskim — krytyku literackim. Zadaniem na przyszłość pozostaje opublikowanie rzeczy rękopiśmiennych, w tym *Dzienników* i korespondencji.

Do niniejszego tomu dodajemy ustępy skonfiskowane przez cenzurę w tomach *Walka o treść. Beniami-*

*nek* (1976) i *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber* (1976).

Dotychczas ukazały się następujące tomy *Pism*:

*Czyn i słowo, Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, Lemiesz i szpada przed sądem publicznym, Prolegomena do charakterologii*, ze wstępem A. Lama, opr. Z. Górzyna (1980)

*Walka o treść. Beniaminek*, opr. A. Lam (1976)

*Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, opr. Z. Górzyna (1976)

*Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, opr. Z. Górzyna (1982)

*Pałuba. Sny Marii Dunin*, opr. J. Grodzicka (1976)

*Nowele*, opr. J. Grodzicka (1979)

*Wiersze i Dramaty*, opr. M. Wojterska (1977)











1767966

---

---

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



3000100485559