

Karol Frykowski

PISMA



**Pisma teatralne
1930 · 1933**

* * *

I 1.467.9665



**Kaarol
IRZYKOWSKI**

**Pisima
teatralne
tom 3
1930-1933**

Karol Trzykowski

PISMA

pod redakcją Andrzeja Lema

**Karol
IRZYKOWSKI**

W
Ł

**Pisma
teatralne
tom 3
1930 · 1933**

*** recenzje i felietony**

*** artykuły**

© Copyright by Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995

Teksty zebrała i opracowała
Janina BAHR

Informacja bibliograficzna
Barbara WINKŁOWA

Redakcja i indeks
Stanisław PAPIERZ

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001006368904

Projekt oprawy, kart tytułowych i układ typograficzny
Lech PRZYBYLSKI

Redaktor techniczny
Bożena KORBUT

Książka ukazała się dzięki pomocy finansowej
Ministerstwa Edukacji Narodowej



I 1.467.966

Printed in Poland

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995

31-147 Kraków, ul. Długa 1

Wydanie I

Skład i łamanie: Firma Poligraficzna „AMIA”

51-152 Wrocław, pl. Piłsudskiego 2

Druk i oprawa: Drukarnia 3XP

Kraków, ul. Kawiorzy 40

ISBN 83-08-02570-6 całość

ISBN 83-08-02621-4 t. 3

nr inw. 1.468.390
1996 eo 5780/2

Recenzje i felietony

Teatr Letni: *Księżę małżonek*,
komedia w 3 aktach
Leona Xanrofa i Juliusza Chancela
[reżyseria Tadeusza Frenkla,
nowe dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
muzyka Wincentego Rapackiego,
premiera 10 I 1930]

O tej przedwojennej komedyjce francuskiej można po- [7]
wiedzieć, że się bardzo postarzała, chociaż jest w niej
mowa nawet o rewolucji i konstytucji. Minęli mali
i wielcy królowie, minęła nawet moda wyśmiewania
ich — we Francji zmieszana ze snobistycznym upodo-
baniem we władcach egzotycznych. *Król Flersa* i *Caillaveta* był
szczytem tej zabawy. *Księżę małżonek* ma
deseń nieco odmienny: celem żartów jest księżę, któ-
ry, sam pozbawiony tronu, przyżenia się do królowej
panny, ale nie otrzymuje żadnej władzy; jedynym jego
obowiązkiem jest spłodzenie następcy tronu dla Kor-
konii — tak się nazywa państewko. Sytuacja pikantna,
eksploatowana także w operetkach; ale nie wzgardził
tym tematem nawet Żeromski w jednym ze swych naj-
późniejszych utworów. Buhaj za tronem królowej —
spełni czy nie spełni swego „obowiązku” — na to cze-
ka dwór i naród. Zresztą i w Anglii, i w Holandii sy-
tuacje te były faktem. Oczywiście, księżę „strajkuje”,
nawet wyjeżdża; rozkochana królowa odzyskuje go je-
dnak za cenę podzielenia się z nim władzą.

Autorzy wyposażyli księcia żądzą władzy i czynów,
ale weszli na sentymentalną drogę Flersa i Caillaveta:

książę naprawdę kocha królową, dopiero po ożenku z nią zorientował się, że odgrywa śmieszna rolę, więc budzi się w tym dudku „godność ludzka”. To jest niesmaczne, ale cóż było robić; gdyby nie usprawiedliwiała go „miłość prawdziwa”, można by go posądzić o nieładną intrygę, o szantaż: rozkochał niewiastę, stworzył „fakt dokonany”, a teraz ucieka, aby wymuszać korzyści dla siebie. Autorzy potrącają o ów punkt delikatny, ale nie umieją sobie dać rady inaczej, jak każąc nam wierzyć najprzód w naiwną miłość księcia, a potem w jego obrażoną godność ludzką. Lepiej by byli zrobili z niego sympatycznego franta, któremu by się i niewiasta podobała, ale i tron też, i który by zdążył świadomie do celu, nie dbając o posądzenia.

[8] Żeromski we wspomnianej noweli wyminął ten konflikt z „godnością ludzką” i dzięki temu osiągnął sentyment prawdziwy. Jego malarz Beppo¹ jest nieświadomą ofiarą nieszkodliwego spisku, który ma na celu przysporzenie potomka staremu księciu; poczucie obrazy, jako że użyto go za narzędzie, budzi się w nim już w chwili, kiedy woli już płakać za minionym szczęściem. Całość delikatniejsza, choć za to mniej komiczna. Wnioski z tego zestawienia można by snuć jeszcze dalej.

Zresztą *Księżę małżonek* ma dosyć humoru i scen dobrze zrobionych. Jego główną atrakcją była swego czasu zapewne figura ojca księcia małżonka, eks-króla

¹ Z powodu recenzji mojej z *Księcia małżonka* jeden z czytelników poskarżył na mnie redakcji „Wiadomości Literackich”, że pomyliłem się w oznaczeniu noweli Żeromskiego, w której upatrywałem analogię do tej sztuki. Nowela ma tytuł nie *Beppo*, lecz *Pavoncello*, bohater nazywa się Ernesto Fosca i jest nie malarzem, lecz skrzypkiem. Chętnie to prostuję, nie mam dzieł Żeromskiego w domu i nie miałem czasu pytać znawców ani pójść do biblioteki.

Ingromanii, lekkoducha i marnotrawcy, wzorowanego zapewne na Leopoldzie, królu belgijskim (tym, który to kochał się w tancerce Kleo i dlatego nazywany był Kleopoldem). Grał go wyśmienicie Mieczysław Frenkiel. Młodą parę grali ładnie pp. Majdrowiczówna i Łuszczewski; zachłanną na mężczyzn (artystyczna paralela do królowej) ciotkę królowej — pani Gella.

Teatr Narodowy: *Bal w obłokach*,
komedia współczesna w 3 aktach
Stanisława Miłaszewskiego.

Dekoracje W. Drabika,
reżyseria J. Węgrzyna

[ilustracja muzyczna Jana Maklakiewicza,
premiera 11 I 1930]

[10] Autor *Farysa* i *Don Kiszota*, szlachetnych dramatów wierszem, pozostał w państwie wiersza, lecz w sposób tym razem już stanowczy zбочzył ku komedii. Ma do niej wiele danych w swoim talencie: dowcip, umiejętność prowadzenia żywego dialogu, której przedtem nie okazywał. Ale dziwna rzecz: po dwóch próbach jeszcze się budować normalnej sztuki nie nauczył.

Aby od razu zacząć od gotowego sądu: akt I i II, mimo braku akcji, wywierają bardzo miłe wrażenie, zawierają sceny świetne, talent poetycki błyszczy; ale akt III, w którym się nareszcie coś odpowiedzialnego między osobami dzieje i rozstrzyga, jest chybiomy, obciążony morałem i rzuca cień na akty poprzednie: czy ich nie przecenialiśmy, nie dopatrzywszy tam tych wad, które potem nagle rozwinęły się w akcie ostatnim.

Rzecz dzieje się w dworku szlacheckim takim, jaki ostatni raz pokazał nam L. H. Morstin w swoim dramacie *W cichym dworku*. Analogia jest pod różnymi względami trafna, ponieważ i Morstin poetyzuje i moralizuje, choć nie tak zręcznie. Przyrody wiejskiej tam pełno, wchodzi oknami i drzwiami, mówi się o niej

czasem cokolwiek snobistycznie. Ale stosunki ludzkie nie są prymitywne: jest wprawdzie Ludka, „panienka ze dwora”, ta, która pięknie mówi o przyrodzie, ale uboga i nie dziedziczka; prowadzi gospodarstwo, sama w balu udziału nie bierze, lecz go urządza. Brzydko to ze strony pani domu; brzydko i to, że owa pani Laura w II akcie łaje pannę Ludkę za to, że oszołomiona muzyką, chciała się puścić w taniec z panem z miasta, Jerzym. Jakoś ani Jerzy, ani autor nie likwidują tego socjalnego nietaktu.

Drugim prymitywem jest Chróściel, młody dzierzawca z sąsiedztwa, który kocha się w Ludce; trzecim Bohdan, rządca majątku pani Laury, typowy hreczkosiej i myśliwy. Ale już stosunek, jaki go wiąże z panią Laurą, nie jest prymitywny. Jest to osoba, która lubi się bawić, miała trzech mężów, a raz uwiodła także i poczciwego Bohdana, pojechała z nim do Włoch, rozkochała, skazała potem na samotne gospodarstwo na wsi i ludzi go obietnicą, że wyjdzie za niego, gdy się z trzecim mężem rozwiedzie. Coś jak Telimena, gdy Ludka byłaby Zosią. [11]

W tej skali od prymitywu ku miejskiej — komplikacji? zepsuciu? najdalej od Bohdana stoi Jerzy, postać dosyć nieokreślona, flirtowicz, blagier, świszczy-pała, taki, co to z niejednego pieca chleb jadł, bo był i na wojnie, i w Em-es-zecie. Uczy on panią Laurę szoferki, lekki wypadek samochodowy sprowadza oboje na wieś i ten odczynnik miejski, wpuszczony w sielankę, staje się podstawą powikłań dramatycznych.

Ale staje się dosyć późno i w niezbyt nowy sposób. Jerzy zawraca głowę Ludce, równocześnie romansuje z panią Laurą — oczywiście budzi to dwie męskie zazdroście: Chróściela i Bohdana. Akt II kończy się tym, że wśród balu Jerzy i Laura wyskakują oknem, by przy księżycu, nad jeziorem, realizować flirt w gotówce.

Podpatrywał jednak z daleka Bohdan i w III akcie Ludka znajduje sposobność do szlachetnej ofiary: przyznaje się do szala zgubionego nad jeziorem przez Laurę, odciąża od niej podejrzenie Bohdana. Mamy więc tu dwa znane rekwizyty: zdradziecki szal, który poszedł już i do filmu, oraz stare polskie poświęcenictwo. W tym wypadku ono nawet się na nic nie przydaje, Laura się zdradza, Bohdan robi awanturę; mógłby być pojedynek, ale Bohdan reflektuje się, godzi ze swoim losem, „przebacza” jemu i jej, a to tym łatwiej, że Laura ponawia swą obietnicę poślubienia Bohdana. Z wielkiej chmury mały deszcz komediowy; smutne jest tylko to, że ten żubr Bohdan tak się dał [12] wykiwać, nie reagując pięścią, strzelbą czy czymś podobnym takim. I dziwne, że autor o takich zasadach rygorystycznych, jak Miłaszewski, dopuszcza takie rozwiązanie.

Ale uwaga jego była odwrócona w inną stronę: tym, na którego poprawę się wziął, jest łobuz Jerzy. Nazajutrz po schadzce z Laurą spotyka się z Ludką, jest nią zachwycony, zapomina o swym grzechu, a gdy ona go odrzuca, kaja się, żegna, wraca raz i drugi, w końcu zostaje przyjęty. I rzecz kończy się sentencją: miłość nie jest romansem. To znaczy: tamto był flirt, a to „miłość prawdziwa”, oczyszczająca nawet zatwardziały grzeszników.

Uśmiechamy się na to starodawne przeciwstawienie — i nie wierzymy. Ale autor wierzy i chce, aby wierzo. Miłaszewski, Morstin, Rostworowski stanowią grupę tych autorów, którzy jak Claudel, dramaturg francuski, pragną odrodzenia dusz i duchów, nawracają, ratują, potępiają i rozgrzeszają. Chrześcijańska demokracja. Słabe to jest, choć szlachetne. Jeżeli mamy być przekonywani, to z całym aparatem psychologii współczesnej, której nawet księża dzisiejsi już się uczą.

Miłaszewski jest jednak o wiele lepszym uczniem Słowackiego niż Claudela. Jego Jerzy we flircie z Laurą dosięga czasem wyżyn hrabiego Fantazego z *Niepoprawnych*. Fantasta — i po trosze fantastami są wszystkie osoby w tej komedii. Podczas balu we dworcu widzą na niebie bal w obłokach — gwiazdy tańczą naokoło księżycy. Pięknie mówią ze sobą, dusza tańczy z duszą taniec przekomarzających się słów. Mówi się o tym szablonowo, że Miłaszewski ma piękny wiersz. To za mało — nie chodzi o wiersz, ale o wyobrażenia, pojęcia i myśli, jakie ten wiersz ze sobą toczy. I mniemam, że gdyby Miłaszewski szedł za głównymi wskazaniem swego talentu, mógłby dać komedię poetyczną, wiotką, taką, w której by ludzie rozmawiali z sobą jak kwiaty, rozmawialiby aromatami. Rzecz ta jest do zrobienia; trzeba tylko wysiłek aktu II skoncentrować i poprowadzić dalej.

[13]

Ale nie można żadnemu autorowi wzbronić prawa, aby w imię swych ideałów nie przekraczał ram swego talentu — i nie łamał przez to karku. Miłaszewski, tak samo zresztą jak Słowacki, traktuje swego Jerzego — Fantazego jako dekadenta, nie aprobeuje go, nie upaja się jego wspaniałą blagą — lecz naraża go na drastyczne kolizje i kompromitacje. To brzydko.

Mówiłem o wyżynach „wiersza” Miłaszewskiego, ale są także niziny i mielizny. Przede wszystkim te nietakty i wypadnięcia ze stylu: wieś polska, panienka z powieści Orzeszkowej lub Weyssenhoffa, wspomnienia wojny, pewne rębajłostwo — jakkolwiek to wszystko może dobre będzie dla szlagonów z prowincji. Rozumiem, autor chce kontynuować pewne tradycje, ale niech je raczej odświeża, odradza, a nie kontynuuje. Następnie: ten wiersz ma starą manierę popadania w tzw. sentencjonalność, frazy jego obejmują za długie przestrzenie, pierwszej ich połowy mile się

słucha, druga jakoś przepada dla ucha lub jest o pół nuty za duża. Mówię o nutach, ponieważ metoda poetyczna Miłaszewskiego jest trochę operowa, jego osoby intonują arie — jest to również tradycja, ale najlepsza.

Natomiast nie mogę się zgodzić na zarzut robiony autorowi, jakoby nowoczesne sprawy i rzeczy, jak dancing, trening, auto, rower, wódeczki, cygara, nie zgadzały się ze stylem obranym dla tej komedii; przeciwnie, ten wiersz, ten rym i rytm, te asonanse właśnie jakby podnosiły i nadawały kolor bajki różnym sprawom tzw. prozaicznym, auto w wierszu inaczej działa niż w zdawkowej prozie. Autor dał dowód, że czuje rację bytu wiersza; taki autor właśnie jest poetą, transponuje rzeczywistość w inny wymiar chwytem specjalnym, innym niż prozaicy.

Grano sztukę dobrze i troskliwie. P. Węgrzyn był znakomity jako hulaka, ale nie przekonywał jako nawrócony grzesznik. Może nie uwierzył w jego nawrócenie — trzeba było wyklócić się z autorem. P. Ćwiklińska jako Laura wygłaszała wiersz z świetnym humorem — na koturnach artystka ta wydaje mi się nawet lepszą niż w prozie, pani Gorczyńska — Ludka, dalej pp. Skarżyński, Hnydziński, Biernacki — byli w zupełnym porządku ze swym sumieniem artystycznym i z aprobatą publiczności.

Teatr Polski: *Rywale*,
sztuka w 3 aktach (4 odsłonach)
M. Andersona i L. Stallingsa.
Przekład i transkrypcja Jerzego Kossowskiego.
Reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje St. Śliwińskiego,
teksty piosenek J. Kossowskiego i Józefa Relidzyńskiego
[premiera 10 I 1930]

Kwestia pacyfizmu w literaturze przechodzi teraz pe- [15]
wne przesilenie, które jeszcze jest niewyklarowane.
Kiedy pojawiła się sławna powieść Remarque'a *Na Zachodzie nic nowego*, cała Europa krzyknęła: Oto, czego nam było potrzeba! Oto jest prawda o wojnie! Ale pojawiły się też zastrzeżenia. W berlińskiej „Weltbühne” niejaki Sclutius postawił tezę, że sama prawda o wojnie bynajmniej nie jest wodą na młyn pacyfizmu, przeciwnie, malowanie grozy i okropności nie odstrasza, lecz zachęca umysły, zwłaszcza młode, do wojny — bo właśnie wszyscy by chcieli zaznać tego, co najokropniejsze. Podobne myśli o wartości „prawdy literackiej” à la Remarque dla pacyfizmu wygłaszają w Polsce w swoich pismach panowie poeci: Słonimski i Wat, klóćą się nawet, kto z nich dwóch pierwszy ową „prawdę” zdemaskował i skompromitował.

Kiedy Teatr Narodowy wystawił *Kres wędrówki* Sherriffa, już pewna część literatów, a za nimi chyba i publiczność, zorientowała się, że wartość tej sztuki dla propagandy pacyfizmu jest mała; natomiast druga część jeszcze była zahypnotyzowana starym hasłem poszukiwania tzw. prawdy o wojnie. Jak gdyby ta pra-

wda i tak nie była wiadoma kilku milionom ludzi. Trochę okrucieństw i okropności więcej lub mniej — czyż to wiele znaczy! Zdaje się, jakby ta druga część literatów i publiczności żyła jeszcze wspomnieniami cenzury wojennej praktykowanej przez państwa, które wojnę prowadziły, ale ta cenzura przecież ustalała, i każdy kraj, i cała ludzkość mogła mieć taką literaturę o wojnie, jaką mieć chciała według swych najgłębszych pragnień.

[16] O sztuce amerykańskiej *Rywale* był duży rumor w Łodzi, gdzie ją reżyserował Schiller. Tamtejsza prasa robiła z niej rewelację pacyfistyczną niesłusznie. Dla prawdziwych zagadnień pacyfizmu jest ona jeszcze bardziej obojętna niż *Kres wędrówki*. Można ją pojmować i tak, i owak. Raczej sprzyja wojnie: Najprzód podkreśla jej wartość sportową — o ile enuncjacje niektórych figur sztuki można uważać za „tendencję” przemycaną w sztuce przez autorów. Po drugie, kończy się właściwie tryumfem służbistości, dyscypliny wojskowej, bo gdy niespodzianie zagrzmie hasło odmarśzu, obydwa rywale porzucają dziewczynę, o którą dopiero co śmiertelny bój toczyli, i spieszą połączyć się z szeregami. Ale nie brak w sztuce także paru aluzji satyrycznych w stronę wojny, a ostatecznie i wspomniane zakończenie można rozumieć nie jako apoteozę, lecz jako satyrę — wtedy zamiast słów karność, dyscyplina, służbistość użyjemy słów: tresura, „drill”, zmechanizowanie.

A jednak, mimo tej swojej obojętności dla kwestii pacyfizmu, są *Rywale* sztuką, którą warto zobaczyć, sztuką mocną i przepojoną zupełnie nowoczesnym życiem dramatycznym i scenicznym. Kapitan Flagg i sierżant Quirt, towarzysze broni nie od dziś, bo jeszcze od czasów wojen kolonialnych, wzajem sobie wrogowie i przyjaciele, czubią się wciąż o Żermene, która

kocha — obu (w ogóle mundur jest jej fetyszem erotycznym). Ten zatarg wypełnia całą sztukę, przeplatając się z obrazkami życia wojaków na pierwszych tyłach za frontem. Przechytrzają się, aby ją sobie wzajemnie wydrzeć, aby do niej pierwszemu doskoczyć, a rywala ubiec. W tej zachłanności dwóch samców i w tej szczerej zwierzęcości dziewczyny tkwi pewien urok „prawdy” — bo prawda jest pewną dynamiką, prawda jest zuchwalstwem, burzeniem przesądów elegancji, fałszu, i w tym wypadku np. wykluczenie „miłości” działać może na niejednego widza orzeźwiająco. Zwłaszcza w przeciwstawieniu do *Balu z obłoków*, który akuratnie stoi na przeciwnym biegunie.

Słuszność ma p. Wołoszynowski (w „Gazecie Polskiej”), że główny temat *Rywali* nie ma w zasadzie z wojną światową nic wspólnego, tłem jego mogłaby być tak samo dobrze wojna policji z bandytami. Słuszność też ma w tym, że taki pomysł trwały rywalizacji między dwoma urodzonymi żołnierzami, że taka „walka dwóch ludzkich żywiołów, dwóch prymitywów człowieczych” „aż woła o wyraz”. Ale moim zdaniem nie tak bardzo chodzi o samą ich rywalizację erotyczną, ani też nie są oni takimi prymitywami — główną rzeczą jest dla mnie co innego. Jak w *Balu w obłokach* widziałem nieczyszczalną, zarodkową tendencję do przedstawienia ludzi, którzy mają się z sobą stykać szczytami dusz, tak tutaj widzę tendencję odwrotną, ale mocno i w sposób dosyć obfity zrealizowaną. Flagg i Quirt — to dwaj demoniczni i genialni dokuczacze, mistrze humoru szubienicznego, dwie dusze, które osiadły pasożytniczo na sobie i wzajemnie się gryzą i pożerają. Niegdyś Strindberg kreślił takie wampiryczne stosunki między kobietą a mężczyzną; istnieją one jednak — jeszcze nie odkryte przez poetów! — także między mężczyznami. Tam miłość, [17]

tu przyjaźń, koleżeństwo broni, stosunek służbowy dostarczają materiału do wyrafinowanych szykan, podejść, gwałtów, perfidii. Wciąż sobie urządzają wzajemnie bolesne figle (np. gdy Flagg przed wymarszem zmusza Quirta do poślubienia Żermeny, co nie udaje się tylko dlatego, że ona czuje, że to komedia — odrzuca), a dziewczka jako przedmiot sporu zdaje się tylko bodźcem, który wyzwala w nich złe moce.

Według tej perspektywy można by sens *Rywali* tak tłumaczyć: oto macie istotę wojny w mikrokosmosie, oto patrzcie, jak człowiek człowiekowi jest wilkiem. Gdyby ta idea została wydobyta na wierzch z tej miazgi różnożyciowej, jaka jest nagromadzona w *Rywalach*, gdyby sobie utworzyła swoją formę, została odpowiednio rozczłonkowana, wystopniowana — mielibyśmy do czynienia z pełnym dziełem sztuki. W obecnej postaci *Rywale* są konglomeratem obrazków i kawałów wojennych i wojskowych, zaprawionym tzw. tężyzną tego rzemiosła. Trafnie też tę pokrewną sobie nutę rozpoznał p. Kaden-Bandrowski (w „Expressie Porannym”), równocześnie pacyfista i snob od zapachów słomy obozowej, i rozplakał się nad pięknem wojny...

Dalszą nowość tej sztuki stanowi jej dobra drastyka. Teatr nauczył się tutaj od filmu, nie rywalizując z nim jednak. Nieraz ubolewałem w recenzjach nad tym, że rękoczynny, całusy, bitki itp. traktuje się w teatrze zbyt powierzchownie, że się stosuje starą metodę „markowania”. W *Rywalach* nowa metoda staje przed nami od razu gotowa. Samborski jako Quirt pokazuje sztuczki karciane jak prawdziwy kuglarz, zsuwa się po poręczy schodów jak student: ludzie na scenie gołą się, biją, wywracają stoły, bandażują sobie rany itp. Może nawet za dużo tego dobrego w proporcji do tekstu; żołnierze np. w akcie I stanowczo za dużo i za

długo szastają nogami i figlują, odwracając uwagę od zajęć głównych. Ale pewne większe quantum rzeczywistości czynionej (drastyki) wychodzi na dobre dramatowi, zwłaszcza realistycznemu. Wiem, że jeden z kolegów-recenzentów ubolewał nad wspomnianymi scenami jako nad objawem pewnego upadku. Na spór o to nie mam miejsca.

P. Junosza-Stępowski jako Flagg i p. Samborski jako Quirt — są godni najwyższych pochwał. Zdaje mi się nawet, że oni wzbogacają sztukę, bo indywidualizują mało zróżniczkowane postacie obu rywali. Samborski robi andrusa i celuje w wyczynach drastycznych. Stępowski robi inteligenta. Ciekawy byłby eksperyment, gdyby się raz rolami zamienili. Żermenę grała p. Jarkowska z kolosalnym temperamentem — niech panie popatrzą, jak się mężczyźnie siada na kolanach.

Z danej przez autorów sposobności do scen drastyki reżyseria skorzystała umiejętnie i stosunkowo dosyć oszczędnie. Transkrypcja Kossowskiego jest — w porównaniu z przekładem *Kresu wędrówki* — pracą niedyletancką; musiał dać polski równoważnik gwary żołnierskiej, może nieraz przesadził, może przekreślił, może rubasność amerykańska ma inny charakter niż polska — dosyć że bez tej przyprawy nie słuchałoby się może tej sztuki tak dobrze.

Teatr Mały: *Wilki w nocy*,
komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera.
Z epilogiem: *Boy jako prokurator*
[reżyseria Stanisława Stanisławskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 18 I 1930]

[20] Tadeusz Rittner był wysokim urzędnikiem ministerialnym w Wiedniu, uprawiał essay i dramat i jak wszyscy dramaturdzy austriaccy — a było ich wielu: Grillparzer, Schnitzler, Bauernfeld, Schönthan — liberalizował. Mdły i nieco rzewny, bo beznadziejny liberalizm dramaturgii wiedeńskiej, przeskakiwanie z tragizmu do humoru, do pytań ironicznych przeciw samemu sobie, te jej cechy były niejako odzwierciedleniem ogólnej sytuacji duchowej w Wiedniu, który miał przed sobą wielkie zagadnienie i zadanie: rozwiązać kwestię narodowościową, utworzyć próbne Stany Zjednoczone Europy Środkowej, rozwiązywaniem kwestii socjalnej zaszachować antagonizmy narodowościowe — lecz wskutek nieuleczalnego konserwatyzmu sfer kierujących temu historycznemu zadaniu sprostać nie umiał, aż wskutek wojny światowej Austria zdechła i zadania jej przeszły na młodsze organizmy państwowe.

Tyle można by powiedzieć o Rittnerze i o tle jego działalności ze stanowiska politycznego pojmowania ideologii literackich, i do pewnego stopnia ta dosyć znana zresztą powyższa opinia jest nawet prawdziwą.

Lecz nie wyczerpuje sprawy, bo twórczość Rittnera, jakkolwiek mogła w siebie wsiąknąć niektóre pierwiastki naddunajskie, należy, w tym co w niej najlepsze i najważniejsze, do innej prowincji, prowincji duchowej, ponadpaństwowej, tej mianowicie, którą stworzył Ibsen. Rittner był jego najautentyczniejszym kontynuatorem i on też zamknął ibsenizm. Możemy się chlubić, że właśnie Polak przyczynił się w ten sposób do międzynarodowego skarbca myśli, ale stało się to znowu dzięki skrzyżowaniu się polskości z bodźcami obcymi, tak jak w wypadku Kopernika, Conrada i po części Przybyszewskiego.

Jak słyhać, będziemy mieli dzieła Rittnera w zbiorowym wydaniu. Wtedy można będzie w pełni [21] ocenić fizjognomię tego twórcy, którego dorobek literacki jest tak zwarty i odrębny. W szkołach, w seminariach będzie można sekrety twórczości dramatycznej pokazywać najlepiej na tym właśnie autorze polskim, zaanektowanym już dla nas zupełnie przez to wydawnictwo.

Głęboka przepaść jest między dramaturgią Rittnerowską a dzisiejszą; głównie zaś przez to, że wtedy jeszcze uprawiano problemy jednostkowe, dziś głównie zbiorowe. Wówczas, jeżeli wchodziło w grę społeczeństwo, to w ten sposób, że się pokazywało jednostkę w stosunku do społeczeństwa i na jego tle; dziś bohaterami są grupy kolektywne i dopiero od nich dochodzi się do jednostek. Dość porównać *Wilki* z świeżo granymi w Warszawie dramatami wojennymi (*Kres wędrówki*, *Rywale*). Zanikła wiara jednostki w siebie i w swoje znaczenie. Ale już u Rittnera zarysowywał się ten kataklizm — żeby wziąć na przykład fantastyczną jego powieść *Duchy w mieście* lub grane teraz *Wilki w nocy*. *Wilki* to istności ciemne, nieokreślone, krążące gdzieś naokoło, a głodne; to może proletariat, gdy-

by to tłumaczyć społecznie; może wyrzuty sumienia, może stłumione pragnienia, może sny podświadome, gdyby tłumaczyć psychologicznie. Reprezentantami tego świata są ludzie nieokreślonej bliżej kondyty: jakiś Morwicz — może artysta, może komiwojażer albo spiskowiec; jakaś Żaneta, może kokota, może kobieta zdeklasowana albo wyłowiona przez jakiegoś wielbiciela z tak zw. mętów społecznych. Ta nieokreśloność, choć była podówczas częstym chwytem technicznym w dramatach, tutaj szczególnie pasuje, staje się formą, Rittner, arystokrata, boi się nazwać rzeczy po imieniu, boi się dochodzić, skąd się biorą takie wilki, boi się — lasu. Ten swój wstręt i obawę ucieleśnia w trzech naturach: prokuratora, jego żony i prezydenta sądu; taki sobie trójkąt, co prawda nie dokonany jeszcze pod względem erotycznym, trójkąt mieszczański, spokojny i solidny.

Spokojny on tak bardzo nie jest, żyje w nim bowiem iskra irracjonalna — w duszy niezrównoważonej, naiwnej, miłej pani prokuratorowej. Jej ciekawość, jej szlachetność stają się powodem niezmiernie subtelnego, pięknego i po mistrzowsku przeprowadzonego konfliktu, który zbliża oba światy ku sobie, miesza je z sobą na chwilę, aby potem je na zawsze rozcepić.

Bodźcem, który nagromadzone po obu stronach siły puszcza w ruch, jest list — rekwizyt stary, ale jak ciekawie w tej sztuce odświeżony i do jakich odkryć duchowych potem prowadzący! Oto oskarżony, który w sądzie wypiera się zbrodni — lub może jej wcale nie popełnił — zakochał się w prokuratorowej, która w sali sądowej przysłuchuje się rozprawie, i pisze do niej list krótki: ja zabiłem! Ten list wywołuje szereg różnych reakcyj u wszystkich osób sztuki i staje się przyczyną opisanego powyżej konfliktu. Co prawda

dziś każdy student filozofii domyśli się od razu: przecież to przyznanie się przed kobietą to czysty (czysty — nieczysty — w tym wypadku można by powiedzieć: sublimowany) ekshibicjonizm. Ale wtedy nie poznała się na tym ani adresatka — albo poznała się podświadomie; nie poznał się ówczesny prokurator, choć twórca freudyizmu, sam Freud, już wówczas działał w Wiedniu. Ten prokurator powinien był zresztą z praktyki sądowej wiedzieć, że dla sądu samo przyznanie się obwinionego nie jest dostatecznym dowodem, obwiniony musi udowodnić swą zbrodnię, inaczey mu się nie wierzy, sądy mają nieraz do czynienia z mistyfikacjami. Poznaje się za to od razu Żaneta, wiedziona tak zw. intuicją serca kobiecego, i rozpacza: [23] oho, mój Jaś ma nowy ideał.

Ale urywam sprawozdanie i nie kończę go, ponieważ spieszo mi do drugiej jego części, którą zatytułuję sensacyjnie:

BOY JAKO PROKURATOR

W „Kurierze Porannym” Boy-Żeleński, pisząc o *Wilkach*, prostuje chybione, jego zdaniem, zapatrywanie jednego z krytyków na Morwicza, jakoby to była dusza poetyczna, obdarzona czystą naiwnością i świeżością uczuć, zachowaną wśród brudów życia, jakoby to było dziecko w zbrodniarzu. I Boy rad by z kimś przedyskutować tę postać zagadkową. Staję na wyzwanie, spodziewam się, że w dużym ogonku.

Boy twierdzi, że jest — aż! — symptomem „chaosu etycznego”, gdy się w ten sposób interpretuje Morwicza, i ludzi, którzy by poparli tego egzaltowanego krytyka, z góry już posądza o „daltonium etyczne”. To groźne!

Kim jest Morwicz według Boya? Morwicz „cuchnie draństwem”, to „urodzony sutener, deklamator, historyk i walkoń, a przede wszystkim kabotyn”. „Aby dowieść kobiecie miłości, strzelił sobie w nogę, potem z miłości do niej skłonił ją — dla jej szczęścia — aby wyszła za starego zamożnego kupca; potem, uważając, że jest z mężem nieszczęśliwa, zakatrupił go, a teraz, gdy on sam dzięki szantażowi (? mój pytajnik) kochanki odzyskał wolność, a ona zapewne zrealizowała spadek po zakatrupionym (o tym nic nie wiemy — mój przypisek), będzie towarzyszył tej awanturnicy w świat”.

A jednak mniemam, że Morwicz jest tylko zabłoconym idealistą, a nie kabotynem.

[24] „Ostatni rys to owa «szalona miłość» do jej dziecka, które w końcu, wraz z mamusią, podrzucają oboje w domu prokuratora, aby zwać co rychlej, nim przyjdzie policja, ściągnięta jego kabotyńskim przyznaniem się do zbrodni” — pisze Boy.

Szczyt trzeźwości!

Ale i Rousseau oddał podobno aż dwoje swoich dzieci do domu podrzutków, z czego Lemaître robi mu dużą pilę. Lemaître, który z Russa robi również kabotyna.

Boy szuka i wyzywa obłudników, których by pozebrał; po spożyciu mistrza Towiańskiego kontentuje się kąskiem chudszy, Morwiczem. Albowiem kabotyn to przecież nowoczesna odmiana obłudnika.

Powołuję się na to, co pisałem o tej całej kampanii Boya w „Europie” nr 4, wskazuję zwłaszcza na ustęp, gdzie jest mowa o tym, że sprzeczność między czynami a słowami nie jest tak strasznym dowodem w ocenie etycznej wartości człowieka, za jaki go się zwykle uważa.

Nie jest to ani paradoks, ani daltonizm moralny, lecz doświadczenie codzienne. Człowiek nie jest tylko

swoim charakterem, lecz czymś więcej: zawsze zagadkową teraźniejszością. Wszelkie czyny wymagają wiedzy i ćwiczenia; nie u ludzi specjalnie obdarzonych od natury, lecz u ludzi zwykłych. Pierwszy raz każda nowa sytuacja zaskakuje człowieka, nie wie on, jak się zachować, zachowa się źle lub głupio; wtedy zaczyna w nim funkcjonować znany esprit d'escalier; za drugim, za trzecim razem idzie już lepiej. Tak jest z miłością, z rozważą, z odwagą, z uprzejmością, z twardością decyzji itd. Wielu ludzi jest niepojętnych, uczą się trudno; niektórych sytuacji nigdy się nie zaznaje; życie jest za krótkie, aby się we wszystkim wyćwiczyć i wszystkiego zaznać; zło pochodzi więcej z niewiedzy niż ze „złego serca”; śmierć niepotrzebnie tragizuje [25] życie, wbrew jego możliwościom, czyniąc zeń kompleks zbrodni i pomyłek „nieodwołaalnych”. Nieodwołaalnych — z braku czasu. Myśli te, zdaje się, nie są moje; podobno rozwija je sztuka Shawa *Matuzalem*, której bliżej nie znam. Gdybyśmy żyli 900 lat, wtedy dopiero prokurator boży i ludzki miałby prawo i podstawę powiedzieć: takim jesteś!

Morwicz jest człowiekiem intencji, przeciw któremu mówią fakty. Boy, jako człowiek sukcesu i czciciel sukcesu, musi go potępić. Boy, jako człowiek lubiący sytuacje jednoznaczne i ludzi jednoznacznych, powiada Morwiczowi: co tu kręcisz, czego ćmisz, jesteś kabotyn! Boy, wychowany na jednoznacznych postaciach Molièra, na charakterach La Bruyèrè'a, nie może inaczej. *Wilki* są dla niego jednym rozdziałem z La Bruyèrè'a, rozdziałem pod tytułem: *Kabotyn*.

Sądzę, że tu jest raczej chaos estetyczny. Boy twierdzi, że Rittner potraktował postać Morwicza ironicznie. Zapewne ma Boy na myśli to: autor cofnął Morwicza nieco w cień, nie zestawił faktów, nie wyciągnął konkluzji charakterowej, ulaskawił go, ale ja krytyk je-

stem od tego, aby te nadpoczęte linie połączyć i obraz zamierzony przez autora wydobyć. I omal że nie postępuje z Rittnerem, tak jak Kucharski z Fredrą jako autorem *Jowialskiego* — ów Kucharski, którego Boy w swojej recenzji z *Jowialskiego* tak pysznie ugotował.

Czesław Jankowski w którejś gazecie wileńskiej nazwał Morwicza postacią nieprawdopodobną. Był bliższym prawdy. Ale nieprawdopodobieństwo nie wyklucza jeszcze prawdziwego życia dramatycznego. Poeta nie tworzy ludzi, lecz postacie.

[26] Nie ironicznie odnosi się Rittner do Morwicza, lecz pobłażliwie, humorystycznie. W każdym razie bierze jego idealizm na serio przynajmniej — przez pół, choć przez drugie pół drwiąco. Tak samo jak np. *Eumenesa* i wiele innych swoich postaci. Ironia jest co najwięcej jakaś romantyczna, a nie ta, która wypływa z obniżenia etycznego. Rittner powiada: może tak, może nie — nie wiem. Wartość etyczna Morwicza jest raczej płynna i Rittnerowi nie zależy tak bardzo na potępieniu — nawet cichym — Morwicza. Nie zależy mu nawet na wyszydzeniu prokuratora, chociaż w kreśleniu tej postaci już posłużył się trochę tanią satyrą i zrobił zeń już prawie jednoznacznego pedanta i obłudnika. Ale Morwicza potraktował *con amore*: nawet ta zbrodnia, którą się zarzuca Morwiczowi, nie jest rzeczą pewną, i to aż do końca. To jest na pozór błąd, że autor zostawia nas w niepewności co do najważniejszego faktu z życia tej postaci; ale ten błąd okupiony jest tym większą perspektywicznością sztuki — idzie przecież o... wilki w nocy! Formą tej sztuki jest półcień.

Poeta nie jest na to, aby wskazywał na chaos etyczny i grzmiał jak Mojżesz, gdy rozbił swoje tablice; poeta jest także na to, aby czasem rzucał z powrotem do tygla wartości ustalone. Jedno i drugie może być

formą, to jest poezją — w tym drugim wypadku może nawet wyższą, choć pierwsza, to znaczy jednoznaczność, jest trudniejsza.

Może się kiedy znajdą zapiski Rittnera, aby według nich spór ten rozstrzygnąć.

Co do ujęcia tej komedii na scenie Teatru Małego, to zgadzam się z opinią p. Michała Orlicza, reżysera Reduty, że została ona przejaszczona, że subtelność znikła. Z komedii, która wpada w dramat, zrobiono komedię, która wpada w farsę. A raczej: artystom zrobiło się to jakoś samo. I oni są też zwolennikami jednoznaczności, tak jak Boy. Ku łatwej satyrze zbliżył się zwłaszcza p. Grabowski w roli prokuratora. Grał świętoszka i pyszałka, nie pokazał człowieka obarczonego — naprawdę poczuciem obowiązku. Bo można czymś się chwalić i jednak jednocześnie być tym. Końcowe słowa jego do żony z I aktu: „zrobiłem to dla ciebie!”, są faryzeuszostwem — ale wymuszonym przez sytuację; powinny być wygłaszane np. ze smutną autoironią lub z głębi przekonania. Jest to człowiek raczej tępy niż obłudny.

P. Daczyński w roli Morwicza zawinił — jak się okazuje — że nie dogodził ani Boyowi, ani Orliczowi. Sądzę jednak, że był na dobrej drodze, grając wilka — wiecznie spłoszonego. Dobrą wydaje mi się pani Potocka w roli Żanety — chociaż p. Orlicz twierdzi, że zbyt mocno podkreśla kokotę. Znowu ta jednoznaczność. Pani Modzelewska jako prokuratorowa — miła, łzawa, potulna — czy nie mogłaby dodać trochę poczucia klatki?

Trzeba tego Rittnera grać w basie i w wiolinie równocześnie. Ale i to wymaga ćwiczenia.

Teatr Nowy: *Magia*,
komedia fantastyczna w 3 aktach z prologiem
Gilberta Keitha Chestertona.
Przekład Wilama Horzycy,
reżyseria Ryszarda Ordyńskiego,
dekoracje Wincentego Drabika
[premiera 25 I 1930]

[28] Dowcipny i paradoksalny filozof i poeta angielski, Chesterton, autor znanej u nas już dawniej powieści *O człowieku, który był Czwartkiem* tudzież kilku innych później tłumaczonych (*Kula i krzyż*, *Grzechy księcia Saradine*, *Tajemnica księdza Browna*), przedstawił nam się teraz jako dramaturg. *Magia* jest komedią godną zobaczenia i wysłuchania, a słucha się jej dobrze, tym bardziej że widownia w Teatrze Nowym jest urządzona intymnie, blisko sceny i nie mieści wielu osób.

Przyjemność słuchania tej sztuki płynie głównie stąd, że ma ona tak bardzo inteligentny dialog, co prawda nie zawsze dość ściśle złączony z akcją. Dialog ten przypomina czasem Shawa i Wilde'a, a czasem znów Rittnera i Szaniawskiego, przez to, że zdania miewają podwójne znaczenie, wywołują podejrzenie o głębię. Ale tej przyjemności czasem za dużo, wtedy ona męczy, słuchacz obawia się, że czegoś nie dosłyszy, nie zrozumie, nie ogarnie — zachowuje się jak na wykładzie. Taka forma przekracza już ramy dramatu. Dramat powinien przechodzić w dyskusję, ale nie rozpływać się w niej — taka jest przynajmniej stara regu-

ła. Mimo to jest w tej sztuce życie dramatyczne; tkwi ono w tym, że grono ludzi na zamku książęcym nagle stają wobec zagadnienia: czy istnieją prawdziwe cuda, czy nie? I kwestia ta ma dla nich znaczenie nie tylko teoretyczne, lecz i praktyczne. Magik, podniecony dysputą, zamiast pokazywać sztuczki kuglarskie, porusza z daleka, samą siłą woli, obraz, krzesło, zmienia barwę odległej lampy z czerwonej na zieloną — cuda li to czy sztuczki fizykalne jeszcze zręczniejsze? Bratanek księcia, Morris, zakuty racjonalista amerykański, dostaje obłąkania wobec tych nadprzyrodzonych zjawisk. Wyleczony może być tylko wtedy, gdyby magik mógł mu je wyjaśnić jako zjawisko zwyczajne.

To zahaczenie jest istotnie dramatyczne i właściwym bohaterem powinien by być ów Morris, on bowiem przeżywa przemianę i wstrząs duchowy, podczas gdy sam magik wie właściwie wszystko, robi się tylko tajemniczym, aby oddziałać na bratanicę księcia, Patrycję, w której się kocha — z wzajemnością. Wprawdzie autor chciał i na tym odcinku wprowadzić dramat: prawdziwa magia Patrycji, magia serca, ma neutralizować magię mistrza, płynącą z sił nieczystych. Ale to już jest bardzo naciągane i nieskuteczne. Za to sam romans między ubogim magikiem a egzaltowaną panią ma bardzo piękne, poetyczne momenty — gruchanie ich przypomina miłosne sceny u Szekspira.

Zasadniczy i gruntowny błąd sztuki polega jednak na tym, że cud, o którym jest mowa, wcale nie jest cudem. To dziwne, że Morris nie słyszał nigdy o telepatii, o zjawiskach mediumicznych i dopuszcza tylko jedno wytłumaczenie: mechaniczne, chce widzieć drut, deskę poruszającą się, coś z fizyki. A ostatecznie i telepatia — lub raczej telekinezja jest zjawiskiem fizykalnym czy biologicznym. Powinien był sobie Ches-terton obrać za ofiarę swojego dowodu kogoś bardziej

zorientowanego, a nie takiego dudka, jak Morris. Dzisiejsza metapsychika przypuszcza istnienie sił nadzwyczajnych, ale nie nadprzyrodzonych, wierzy w zjawiska mediumiczne, i nawet spirytystyczne, ale nie wynika stąd wiara w Boga ni w diabła. A duchy — skąd się biorą duchy? Metapsychika nie uznaje duchów w znaczeniu dawnym, obiektywnym, to znaczy jako pośredników między „tym” a „tamtym” światem, czyli „zaświatem”, uznaje duchy tylko jako zjawiska subiektywne: gdy kilkoro ludzi zasiądzie przy stoliku, wytwarza się między nimi fluid, który się kryształizuje według podświadomych życzeń tych ludzi. Proste doświadczenie z ekierką, które można zrobić [30] w biały dzień, poucza o tym. Seanse spirytystyczne to zbiorowy sen o różnych natężeniach realizacyjnych.

Oczywiście, że duża część metapsychików po dawnemu jeszcze wierzy w „duchy” jako wysłanników „zaświata”; uważa zjawiska mediumiczne za rękomię, że się kiedyś dowiemy o tym, co się dzieje po śmierci, i że wszystkie zagadki tą drogą zostaną rozwiązane. Ale naukowa metapsychika tego poglądu już nie podziela. Metapsychika nie jest metafizyką, tylko jakąś ultrafizyką.

Jeżeli przeciw „duchom”, przeciw spirytyzmowi i metapsychice w powyższy sposób pojętej występują uczeni sceptycy, to dlatego że nawet owych zjawisk nadzwyczajnych, ultrafizykalnych, nie uważają za autentyczne, powątpiewają o ich wiarygodności. Dlaczego? Ponieważ odbywają się one tylko w warunkach usuwających się spod naukowej kontroli. Przed paru laty pewien jegomość wyznaczył dużą nagrodę za dokonanie prawdziwego doświadczenia mediumicznego — i nagroda dotychczas jest do zdobycia.

Chesterton jest katolikiem i rad by dowodu na istnienie sił nadzwyczajnych użyć jako dowodu na ist-

nienie istot religijnych: Boga, szatana itp. Albo to oszustwo, albo niewiadomość. Chesterton staje w sprzeczności z dzisiejszym stanowiskiem Kościoła katolickiego. Kościół i jego uczeni są na wskroś racjonalistami. Kościół potępia zajmowanie się spirytyzmem, a wobec „cudów” zachowuje się sceptycznie. Czy to po części z obawy i dlatego że miał z tymi wypadkami zawsze dosyć kłopotu, ale głównie dlatego, że religia katolicka nie potrzebuje takich podejrzanych potwierdzeń. Jest ewangelia i jest cud jednorazowy: stworzenie świata. Z tego cudu jednorazowego wynikają dalsze podcuda: morze, gwiazdziste niebo, sumienie, symfonia Betowena. Ale to są już „cuda” w znaczeniu przenośnym, w jakim można ostatecznie [31] wszystko za cud uważać (np. fakt zbudzenia się rano). Gdy cudem jest wszystko, nie ma go wcale. Jeżeli mówimy o cudzie, to mamy na myśli jakieś absolutne przerwanie łańcucha przyczynowości w jednym miejscu, a więc chwilowe zaprzeczenie cudowi pierwotnemu, jakim było stworzenie świata. Pytanie scholastyczne: czy Bóg może stworzyć taki ciężar, którego by sam podnieść nie mógł? nie jest tak śmieszne, za jakie je uważano. Nasuwa się ono wobec tej *Magii*.

Religijność Chestertona właściwie wiąże się raczej z religijnością Jamesa, filozofa pragmatyzmu. W *Wielości wszechświatów* (polski przekład W. Witwickiego) przypuszcza on istnienie Boga niezupełnego, a nawet wielu Bogów, oczywiście także i diabłów.

Pomimo poezji sztuka Chestertona pozostawia wrażenie ostatecznie irytujące. Wyzywa do dysputy zamiast sugerować, a w dyspucie posługuje się kawałami, które mogą imponować ludziom już przekonanym, jak p. A. Grzymała-Siedlecki lub p. Horzyca. Na przykład mówi Chesterton tutaj: „Nie ma gorszych bigotów od bigotów ateizmu”. Tymczasem ateści wcale się nie

zajmują swoim ateizmem, mają co innego do roboty. Schopenhauer doskonale o tym powiedział: „Jaki podstęp kryje się w słowie «ateizm»! Jak gdyby teizm rozumiał się sam przez się!”

Cud da się udowodnić tylko faktem lub czynem, a nie żadnym rozumowaniem ani dramatem. Choćby komu nawet udał się zupełny dowód teoretyczny możliwości cudu, to cóż z tego, kiedy w praktyce te cuda jakoś nie raczą się objawiać. Trzeba by ten dowód przedstawić Panu Bogu, aby się do niego zastośował.

[32] Właściwą dziedziną cudów jest poezja, o ile się w niej wypowiadają życzenia i marzenia ludzkie. Wtedy cud jest metaforą albo hiperbolą, ale nie dowodem. „Niedowiarek” Wells napisał nie tylko *Podróż w czasie*, *Człowiek niewidzialny*, lecz także *Gość z zaświata*, gdzie opisuje pobyt anioła na ziemi. Ale nie przyszło mu na myśl robić propagandę wiary w cuda. Gdyby kto z bajek Ezopa chciał wysnuwać wiarę w to, że zwierzęta rozmawiają z sobą, byłby śmiesznym.

Chesterton popełnia zresztą ten sam błąd, który popełniali u nas Przybyszewski i Grabiński: mieszanie nadzwyczajności z nadprzyrodzonością i propaganda okultyzmu jako religii, podczas gdy może on należeć tylko do wiedzy przyrodniczej.

Jest to perwersją rozumu, jeżeli się zwraca przeciw samemu sobie. Chesterton jest w tej perwersji mistrzem. Kto chce zobaczyć, jak z ręcznie rozum potrafi chodzić i tańczyć na głowie, niech weźmie do ręki doskonałą książkę Wacława Borowego o Chestertonie, świeżo wydaną nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej. Streszcza ona sumiennie i przejrzysto poglądy autora *Magii*, zawarte w jego powieściach, rozprawach, utworach poetycznych; charakteryzuje jego talent; daje jemu samemu głos w licznych cytatach.

Wystawienie *Magii* zasługuje na zupełne pochwały. *Magika* grał p. Osterwa — czarodziej, w którym liryzm w cudowny sposób łączy się z dramatycznością. (Takich cudów oby było jak najwięcej). Inne role: Patrycja — Smosarska; oryginalnie pomyślany dureń, książę — Staszkowski, Morris — Socha, pastor — Biegański, doktor — Zieliński, wypadły bardzo dobrze.

Kto chce się uleczyć z niedowiarstwa, sceptycyzmu, ateizmu itp. przesądów, niech śpieszy na *Magię*. Może mu Chesterton pomoże. Mnie nie pomógł.

Teatr Ateneum: *Karol i Anna*,
sztuka w 3 aktach Leonharda Franka,
przekład Jacka Frühlinga.
Reżyser: Janusz Strachocki,
dekoracje pomysłu Eugeniusza Poredy
[premiera 11 II 1930]

[34] L. Frank jest niemieckim ekspresjonistą; znany jest u nas z przekładu jego pacyfistyczny i agitacyjny cykl opowiadań wojennych *Człowiek jest dobry*. Frank jest sam też człowiekiem dobrym. Jego pacyfizm nie ma w sobie gniewnego piorunu, tylko apel do serc. Jest miękki i współczujący, i w tym różny od niemieckich pacyfistów poetów pierwszej doby powojennej, jak Unruh, Hasenclever.

Między tą pierwszą dobą a drugą jest w niemieckiej literaturze znaczna różnica. Dziś wychodzą powieści, które opisują wojnę szczegółowo, lubują się w jej realizmie. Znanym przykładem jest Remarque. Wówczas jednak, tuż po wojnie, było takie przesyćenie jej faktami, taki wstręt do ich kłamstwa i prawdy, że księgarnie powieści wojennych w nakład nie przyjmowały — te same księgarnie, które w początkach wojny wydawały były mnóstwo książek militarystycznych, licząc na koniunkturę. Przeżycie wojenne było jeszcze tak silne i bezpośrednie, że domagało się w poezji innej, żywszej reakcji niż przez opis. Trzeba było z tą przegraną wojną coś zrobić, i to od razu. W praktyce była rewolucja, w poezji ekspresjonizm, to jest

szukanie ekspresji, tj. „wyrazu”, a raczej szukanie wniosków, syntez, ratunków, uwzniośleń. Dlatego w tym okresie przeważał dramat i nowela nad powieścią.

Z tego okresu — może nie historycznie, lecz uczuciowo — pochodzi też ładna nowela Franka *Karol i Anna*, którą sam autor potem przerobił na dramat. Gdy ten dramat zestawić z sztukami takimi, jak *Kres wędrownki* lub *Rywale*, uderza szczupłość realistycznej podstawy. Zaledwie jest naszkicowana. Przypuszczam, że dyrekcja Ateneum chciała wystawić także swoją sztukę wojenną, ale w wyborze się pomyliła: *Karol i Anna* to inna linia.

Treść jest taka: Ryszard i Karol są w niewoli rosyjskiej. Ryszard opowiada Karolowi o swej żonie Annie, do której tęskni. Lecz przez te opowiadania wzbudza w Karolu miłość do nie znanej mu Anny. Przypadek chce, że Karol prędeej wyrывa się z niewoli, wraca do kraju, a korzystając z pewnego podobieństwa fizycznego i znajomości szczegółów z życia domowego i małżeńskiego obojga małżonków, przedstawia się Annie jako jej mąż, Ryszard. Anna nie wierzy, w końcu jednak podbita miłością Karola ulega mu. Gdy po ukończeniu wojny wraca Ryszard, rozgrywa się scena grożąca krwawymi następstwami, ale ostatecznie Ryszard pozwala obojgu odejść spokojnie i zostaje sam. W perspektywie ukazuje autor, że może pocieszy się przyjaciółką Anny, Marią. [35]

Historia ta wygląda dosyć pospolicie i dzisiejszy autor z pewnością byłby ją potraktował jako „typową”. Ilez to żon pocieszało się podczas wojny innymi mężczyznami, jak często odgrywał w tym rolę także po prostu przymus ekonomiczny. Że przypomnimy dzieje bohaterki Łuku Kadena-Bandrowskiego. A mężowie później różnie się zachowywali: jedni zabijali żonę, drudzy kochanka, inni poprzestawali na biciu, znowuż

inni porzucali wiarołomne żony — może w duchu dziękując losowi za dogodny pozór do zerwania niemiłych więzów; w końcu było sporo i takich, którzy godzili się z faktem dokonanym i obejmowali żonę na powrót w posiadanie razem z dobrodziejstwem inwentarza.

Tę „typowość” sytuacji zaznacza Frank i w noweli, i w sztuce. Rzecz dzieje się w ubogiej dzielnicy miejskiej. Kamienica pełna jest kobiet robotnic, które opuszczone przez mężów cierpią los różnoraki. Ryszard i Karol są z zawodu monterami, Anna też nie jest ani arystokratką, ani innym wyjątkiem — nie ma więc żadnych przeszkód, żeby ci ludzie przeżyli swój los „typowo”, to znaczy tak samo jak setki innych, [36] i żeby autor uzalił się nad nimi jako nad pewnymi typowymi ofiarami wojny, wywodząc z tej okazji różne pacyfistyczne i socjalne konkluzje.

Frank oczywiście czyni to w pewnej mierze, ale poza tym robi tak jak Żeromski, który w tragediach socjalnych szukał równocześnie tragedii indywidualnej i docierał do niej. Wszelka bowiem racja zajmowania się socjologią, socjalizmem, pacyfizmem itp. płynie stąd, że człowiekowi źle się dzieje, że go boli nie jako reprezentanta klasy, narodu czy ludzkości, lecz jako tego jednego, określonego, wyjątkowego człowieka. Klasa, naród i ludzkość są dopiero dalszymi abstrakcjami.

L. Frank zachowuje typowość zdarzenia, ale otacza je aureolą wyjątkowości. I zdaje się nawet, że nie tyle go interesowała nędza materialna i seksualna kobiet i mężczyzn w czasie wojny, ile raczej szczególny problemat psychologiczny, na którym jest zbudowana miłość Karola i Anny. Czy Karol jest oszustem, czy tylko fantastą? Jak to się stać może, że Anna wierzy mu i nie wierzy? W jaki sposób to się dzieje, że jeden mężczyzna może opętać drugiego swoją miłością do kobiety?

Frank niezbyt głęboko wchodzi w te wszystkie przeżycia, jakby się obawiał zbyttno psychologizować. Poprzestaje na napomknieniach, że snadź dusze Karola i Anny były dla siebie przeznaczone, że łączyła je z sobą nić telepatyczna. Nie można zapobiec temu, żeby Karol przemawiał i czuł dość niezwykle jak na montera.

W formie tedy, w ujęciu rzeczy pozostaje Frank dwoistym. Ale główne efekty osiąga jednak w sublimowaniu (uwznioślaniu) miłości Karola i Anny. Zwłaszcza w noweli jest kilka szczytów najpiękniejszego liryzmu. W przeróbce scenicznej nie występują one tak dobitnie; przy tym dialog jej jest trochę ubogi, pełen strzępów z pociętej noweli i tzw. kropek nad „i”. Mimo to zostaje w sztuce jeszcze tyle blasku poezji, że można jej z przyjemnością wysłuchać, a nawet się wzruszyć.

Annę grała p. Strońska, artystka znana więcej jako deklamatorka. Grała inteligentnie; tak sobie jednak do serca wzięła wskazówkę autora, że Anna ma być spokojną i zrównoważoną, że wyminęła różne sposobności do rozegrania się.

Dwoistość w formie tej sztuki odbiła się na grze p. Krasnowieckiego jako Karola; był bardzo sympatycznym robociarzem, przewyciężył dobrze fałszywość sytuacji Karola, ale nie był nadzwyczajnym jako kochanek. Chłód ogarnął i jego. Tę rolę w niektórych miejscach trzeba, że tak powiem, śpiewać, uwydatnić ową melodię, która zaznaczona jest przecież i w tytule — bo Karol i Anna to ma być nowa, szczególna para kochanków, jak Romeo i Julia albo Piotr i Łucja (R. Rollanda).

O ileż prostsze zadanie miał p. Strachocki, który mógł zagrać Ryszarda jako człowieka szorstkiego, lecz ostatecznie dobrodusznego. Mógł być zupełnie „ludzkim” i los jego jest też najprostszy.

Przekład p. Frühlinga jest gładki i, co jest rzadkością, bez grzechu przeciw polszczyźnie.

Teatr Letni: *Mąż naszej panienki*,
komedia w 3 aktach Gustawa Beylina
[reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 14 II 1930]

[38] P. Beylin wystawił już kilka swoich komedyjek w Warszawie; miały one większe pretensje niż ta ostatnia, naszpikowane były aforyzmami, mającymi świadczyć o znawstwie kobiet i spraw sercowych, aforyzmami à la Lavedan lub Pitigrilli (najnowsza sensacja na rynku literackim frywolitetów). Wczorajsza komedyjka trzyma się z daleka od pozy znudzonego światowca; jest swobodna, domorośla, w miarę familijna i w miarę pikantna, w sam raz dla mieszczuszków, mniej więcej taka jak ostatnie komedyjki Rapackiego.

Jedna tylko rzecz dyskwalifikuje p. Beylina bardzo mocno, i to z miejsca: nie może się on obejść bez idioty. Tym idiotą, tą ofiarą autora i publiczności, jest tym razem nie literat, lecz astronom. Nie wiadomo, czy autor jego astronomię bierze na serio; czy jest to tylko dyletant, czy prawdziwy uczony, dość, że wciąż czyta i pisze książki o księżycu i marzy o wyjeździe rakieta na tego (czy: tę) planetę. To go tak absorbuje, że staje się w życiu zupełnie niepraktycznym, ulega kapryswi narwanej dziewczyny, żeni się z nią i przez 2 tygodnie cierpi, że jej ani razu nie pocałował — nawet nie bardzo cierpi, tylko się trochę skarży. A więc safandula,

niedojda — przy czym autor pozostawia łaskawie w zawieszeniu kwestię, czy ta słaba agresywność erotyczna pana astronoma jest wynikiem nadmiernej uczoności, czy braku temperamentu.

Korzystam z świeżego rozstrzygnięcia Sądu Najwyższego w sprawie swobody krytyki i stwierdzam, że takie posługiwanie się idiotą czyni całą sztukę również idiotyczną. Autor może swój błąd odkupić tylko w ten sposób, że w następnej sztuce wybierze sobie idiotę spośród adwokatów albo wojskowych, albo księży, albo dyplomatów, bo zbikowani ludzie trafiają się wszędzie. Nie wolno jednak autorowi, który się szanuje, spekulować na ten łatwy komizm, że uczony jest śmieszny; jest to taki sam idiotyczny komizm, jak wyśmiewanie Żyda czy grubasa. Autor, który się bez takiego rekvizytu obejść nie może, wystawia świadectwo ubóstwa swojej fantazji i wynalazczości. [39]

P. Kurnakowicz swoją zanadto „dobrą”, wyrazistą grą pogłębił jeszcze nietakt autora, zamiast go pomiarować i zbliżyć typ do człowieka normalnego.

Zawikłanie komediowe, oparte na owym kołku (na astronomie), nie jest tak ciekawe ani oryginalne, żeby się opłaciło zohydzać kolegę Kopernika.

Panna Hala ma teorię, że trzeba wyjść za mąż za człowieka nie kochanego — i dlatego żeni z sobą owego astronoma, a puszcza kantem kochanego automobilistę. Od tej początkowej koncepcji przeskakuje jednak autor natychmiast do innej: panna Hala jest szalenie o swego narzeczonego zazdrosna i podejrzewając go o inne stosunki, z zemsty wychodzi za mąż za astronoma. Niechby zresztą było i to, i tamto razem, byle się z tych nieporozumień krzesaly jakieś iskry komiczne. Tych iskier nie ma. Ale jest zysk inny: w dwóch aktach, II i III, mamy na nowo atmosferę sypialni małżeńskiej nazajutrz po ślubie. Za pierwszym razem

kielich był nie spełniony — co się jednak dopiero później pokazuje, ale ciekawość jest obudzona — za drugim razem, z automobilistą, lepiej już poszło. Jedyne komizm sytuacyjny zawiera się w tym, że panna Hala, choć sama zazdrosna, przez swoje zwariowane zamążpójście daje kochanemu mężczyźnie jeszcze większe podstawy do zazdrości, nie czując tego — lecz ten komizm nie jest dostatecznie podkreślony.

Pozostaje ciepła, dobrodusznym historyjką; ciepłe, dobrze dialogowane scenki miłosne z poślubnymi pieśzotami; figura teścia, doktora, który aplikuje ludziom freudyzm, i aktualna Dusia, girls z teatryku, która trochę kokietuje astronoma. Ale i te różne motywy są niedociągnięte, nie przeplecione, co prawda też i nie przeciągnięte.

Teatr Letni zapewne ma statystykę co do tego, jak szły sztuki p. Beylina, i wie, co robi, gdy go wystawia. Krytyka jednak interesuje w tej farsie nie tyle zagadnienie, czemu ona się jemu, krytykowi, nie podoba, ile raczej, co publiczność ma w tym, że na takie sztuki chodzi.

Doskonała, pełna temperamentu gra pani Leszczyńskiej napędza tę pocziwą, choć niby nowoczesną sztuczkę nie byle jaką dynamiką. Rozwija tu pani Leszczyńska dużą skalę: jest „szusowata”, wesoła, smutna, zazdrosna, wściekła, kochająca itd. Doskonałym jej partnerem był p. Łuszczewski. W roli Dusii p. Różańska dobrze, choć z dużą tremą grała bezczelną girl-sę — kombinacją, która nierzadko się zdarza.

Teatr Polski: *Melodramat*,
sztuka w 3 aktach (11 obrazach)
Henryka Bernsteina,
przekład z francuskiego
Zdzisława Kleszczyńskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 15 II 1930]

S. I. Witkiewicz stworzył doskonały i wygodny termin: sztuka bebeczowa. Mniemał, że tą pogardliwą nazwą zabije całą przeszłość dramatu i wyzwoli dramat przyszłości, dramat formistyczny. Sztuka bebeczowa to jest taka, która wstrząsa widzom, zmusza go do płaczu, do obaw, do współczucia, do wrażeń, od których aż się w dołku ściska. Witkiewicz uważa, że taka sztuka jest nieartystyczna — chce przez to powiedzieć, że poluje na efekt doraźny, powierzchowny. I dawniej wiedziano także coś o tym gatunku i nazywano go melodramatem. [41]

Taką „bebeczową” sztuką jest dramat Bernsteina. Przyznaje się nawet wprost do swojego gatunku, w tytule oświadcza: jestem melodramatem. Jest to cynizm czy pokora? A może tylko pokłon w stronę mody współczesnej. Bo wprawdzie formizm Witkiewicza był współczesny, ale jeszcze nowszą modą jest reportaż, sensacyjność, tendencja, pedagogika i rozsypanie akcji w scenki filmowe. Kaiser napisał sztukę *Powieść kolportażowa*, stojącą rozmyślnie na poziomie takich tanich powieści; czemuż by Bernstein nie mógł sobie pozwolić na odświeżenie melodramatu?

Ale nazwę można by w tym wypadku wziąć także dosłownie. Melodramat — to dosłownie znaczy dramat w połączeniu z muzyką. Przeważnie były to śpiewki z akompaniamentem. Tu nie śpiewają, lecz faktycznie grają — na instrumentach. Bohaterami są dwaj skrzypkowie, jeden mistrz-wirtuoz, drugi nauczyciel, żona tego drugiego jest też muzykalną; dzięki temu obrazy sztuki kończą się lub zaczynają w ten sposób, że któryś on i ona lub obydwaj oni grają duet na skrzypce i fortepian, przy spuszczonej zasłonie. Muzyka jest nicią, która wiąże te wszystkie rozrzucone scenki i sama się w nie wplata dość organicznie. I tak np. w ostatniej odsłonie jest kapitalna rozmowa między mężem, a raczej już wdowcem, a byłym kochankiem żony tamtego. Wdowiec chciałby mu wydrzeć tajemnicę: czy było co między nim a zmarłą, czy nie. Zręczna scena walki psychologicznej między oboma, w końcu kochanek przyznaje się, ale tylko „sub rosa” (pod różą, symbolicznie, to znaczy nie wprost). Napięcie, jakie między nimi powstaje, wydaje się już wprost katastrofalnym, ale muzyka stwarza wyjście: zagrają duet, sonata Lalo...

Mimo pokrajania na 11 obrazów znać, że sztukę tworzył majster, który by mógł rzecz ująć w 3 aktach; raczej widzi się w tej technice ustępstwo dla nowej formy niż wybieg nieporadności. Nauczono się Bernsteina lekceważyć — lecz ileż życia tkwi jeszcze w tej sztuce „bebechowej”, obejmującej tragedię miłosną trojga ludzi. Teatr stary (zwany całkiem głupio: burżuazyjnym) jest jeszcze mocny, koncesje jego są pozorne.

Jak to się dzieje, że sztuka jest bebechową, to znaczy czemu jej efekty są efektami, a jednak są powierzchowne? Nie zapuszczam się tutaj w takie studium estetyczne. Dla scharakteryzowania sztuki wystarczy:

Francuzi z dawien dawna mają tradycję „wielkiej namiętności” (*Manon Lescaut*), szukają jej w życiu i w sztuce, Bernstein wskrzesza na nowo ten ideał, dziś zdawałoby się przestarzały. Miłostka żony zwykłego skrzypka z jego przyjacielem-wirtuozem zmienia się w płomień wielkiej miłości — oto pierwsza niespodzianka. Czemuż nie rozwód? Ale mąż jest tak bezgranicznie do swej żony przywiązany i ufny, że ona — woli go otruć. Oto druga niespodzianka. Już wydaje się, jak gdyby autor zabrnął w sensacje kryminalne, gdy znowu rzecz wikła się inaczej. Ta kobieta nie jest tak demoniczna, jak by się nam zdawało i jak nam autor zrazu spodziewać się kazał. Ucieka do kochanka, ale on jej każe wracać do domu — na razie. Tu jest [43] pewna niekonsekwencja z tą wielką miłością, rozpruty szew — ale dalsze sugestie pozwalają nam zapomnieć o tym. Żona wraca do nie dotrutego męża, chce mu wyznać, rozstać się z nim — ale on rozmawia z nią tak, że lód jej wyznań topnieje w tej atmosferze ze szczętem — nieszczęsna ucieka znowu. Dokąd tym razem? Już nie do kochanka. Jeszcze dwie nieme wyrafinowane sceny: jedna w szynku pod Paryżem, gdzie ona pisze list — do którego? — tłem jest obojętna rozmowa dwóch aferzystów; druga nad brzegiem Sekwany — tłem czy kontrastem jest prostytutka kręcąca się w tej okolicy.

Jasia utopiła się, ale dlaczego? W scenie następującej tłumaczy nam to ksiądz proboszcz bardzo głupio: „Przerażająca jest władza szatana. Gdyby zło było po prostu ohydne, nie byłoby żadnej zasługi, bo wybór przychodziłby łatwo”. Ot, grzesznica i tyle. Autor albo niepotrzebnie zakpił sobie z księdza, albo chciał pochlebić tej snobistycznej publiczności paryskiej, która lubi dreszczyki katolickie. Jedno i drugie jest dla autora kompromitujące. Póki obraca się w sferze fak-

tów, przedstawia rzeczy dość sugestywnie, chociaż zbyt ogólnikowo; gdy zaczyna te fakty interpretować, mówi naiwności — może rozmyślnie?

A przedstawił, czy też był na drodze do ujęcia sprawy pod specjalnym kątem widzenia. Wyszła w Warszawie niedawno ciekawa i — mam wrażenie — niedoceniona powieść Iwaszkiewicza *Zmowa mężczyzn*. Kobieta umiera, ponieważ — mimo woli i bez rozmysłu — mężczyźni, którzy na nią mają wpływ, tak postępują, że ona traci wszelką ostoję w życiu. Takie nagle osamotnienie, kiedy nikt człowieka nie rozumie, kiedy chwyta go beznadziejność — przedstawia w dalekim przybliżeniu Bernstein. Ksiądz powinien był powiedzieć: Nie była winna, kochała. Zabiliście ją obydwaj. Były wyjścia. Wasza ciemnota, małoduszność nie pozwalała im ujrzeć ani z nich skorzystać.

Trzy role główne grali z wirtuozostwem pierwszej klasy pp. Przybyłko-Potocka, Leszczyński (wirtuoz), Stępowski (mąż). Role są popisowe, ale nie zawierają zadań szczególnie trudnych do pojęcia ani do wykonania. Upór, z jakim p. Stępowski grał szlachetnego męża pocziwca, nie przechylając go ani w śmieszność, ani w pasję, zasługuje na szczególne uznanie.

Teatr Mały: *Związek niedobry*,
komedia w 3 aktach Bernarda Shaw,
przekład Floriana Sobieniowskiego.
Reżyseria Arnolda Szyfmana,
dekoracja Karola Frycza
[premiera 28 II 1930]

Nieco właściwszy jest drugi tytuł tej sztuki, *Rodzice [45] i dzieci*, idzie w niej bowiem głównie o rozdźwięk między młodym a starszym pokoleniem. Napisana ona była w 1909 i na owe czasy mogła dobrze reprezentować ten temat. Ale zdaje mi się, że np. ówczesna rosyjska sztuka pt. *Dzieci Waniuszyna* podawała ów rozdźwięk w formie dramatyczniejszej. Aby taki rozdźwięk był naprawdę nie tylko niespodzianką, lecz i niespodzianką jako tako bolesną, trzeba, żeby znać było pewne starania o istotną zażyłość między rodzicami a dziećmi, o duchowe zbliżenie się, o system wychowania, który by się potem załamywał. U Shawa tego nie ma. Jeden ojciec jest lordem, drugi bogatym fabrykantem czekolady — dzieci ich nie udały się o tyle, że są nieposłuszne i broją na własną rękę, ale ponieważ flota jest, przyszłość materialna dzieci jest zabezpieczona, więc też nie ma tak bardzo i konfliktu, ani smutnego, ani wesołego. Starzy nie biorą sobie też wcale do serca tych wyskoków swoich dzieci — owszem, sami robią też swoje skoki. O ileż głębiej po wojnie ujął np. Hasenclever w swoim *Ojcu* problem zatargu między dwoma pokoleniami.

Sybarycka atmosfera tej komedii nie pozwala brać w niej niczego zbyt serio. Bohaterem jej byłby papa Tarleton, rodzaj angielskiego Jenialkiewicza, plus Jowialski, on bowiem najwięcej rezonuje. Jego córka Hypatia, którą zaręczono z niedołążnym lordowiczem, marzy o nadzwyczajnych przygodach; doskonale też trafia się jej, że w ogrodzie papy wylądował lotnik — nuże kokietować i kusić owego lotnika. On, ponieważ jest kolegą szkolnym jej narzeczonego, z początku stawia opór, ucieka, ona goni, ale w końcu ona ucieka, a on dogania i wycławuje. Wobec tych scen przypominały sobie, że agresywność panien r. 1909 zapewne uchodziła jeszcze za coś bardzo nowego i skandalicznego. Ale papuś niewiele się tym gorszy, bo sam też nie święty; więc „niedobrana para”: lordowicz Bentley i Hypatia rozstają się, a papuś kupuje córeczce owego lotnika na męża, dając mu dobry posag. Transakcja odbywa się na sposób shawowski, cynicznie i dowcipnie — znowu przychodzi nam na myśl, że przed 20 laty taka scena mogła budzić dużą sensację. Shaw bardzo skutecznie eksploatował wówczas kopalnię obłudy angielskiej do efektów komediowych.

Jakkolwiek trudno jest dopatrzeć się jakiejś wybitnej idei przewodniej w całości sztuki, za to w szczegółach, i to nie tylko w dialogu, lecz i w zaaranżowaniu wielu scen znać w niej mistrzostwo pierwszej klasy. Shaw odznacza się tym, że niejako na poczekaniu, ni stąd, ni zowąd, stwarza krótkie spięcia komediowe, i jest pod tym względem wprost rozrzutny. W akcie I taką sceną atrakcyjną są zaloty starego lorda do Hypatii, która w braku zwierzyny młodszej wybrała sobie starszą. W II akcie powtarza się ten sam motyw: stary Tarleton umizga się do Liny Szczepanowskiej, akrobatki, która przyjechała razem z lotnikiem. Znowu kapitalna scena. Zaś w akcie trzecim cała seria wspania-

łych krótkich spięć. Tu mamy Shawa u szczytu jego zręczności komediowej: wszyscy wzajemnie w komiczny sposób się kompromitują, aż publiczność uradowana bije brawo przy otwartej scenie.

W sprawozdaniu przedstawi się to oczywiście dość chudo: W łaźni tureckiej p. Tarletona chowa się jakiś tajemniczy pan z rewolwerem i jest świadkiem zuchwałych zalotów Hypatii do lotnika. Później ów jegoś atakuje Tarletona: według recepty powieściowej chce się na nim zemścić za hańbę swej matki, niegdyś kochanki Tarletona. Patos pali jednak na panewce; Tarleton odpowiada z zimną krwią: ile pan właściwie chce? Przychodzi lotnik, wytrąca broń z ręki napastnika, ubezwładnia go i teraz kompromituje się tajemniczy człowiek. Powiada bowiem zupełnie rozumnie: [47] jestem kasjerem, cały dzień pracuję; gdybym miał czas ćwiczyć swoje bicepsy, to ja bym był teraz na górze, a pan na dole. Ale ma on jeszcze jedną broń w zanadru, broń pożyczaną, frazes socjalistyczny. Powiada:

Wy, burżuje: wy tacy, wy owacy, jaka wasza zgniła moralność. Oto przed chwilą ta panna latała za tym paniczem!

Wiadomo, że Shaw jest sam socjalistą; więc jeżeli on wziął w tym wypadku na kiel, to dlatego, że wyczuł — i w tym przykłaśnie mu każdy inteligentny socjalista — że aplikowanie frazesu o zgniłej burżuazji byle gdzie i byle jak wcale nie jest dla socjalizmu potrzebne, przeciwnie, jest dowodem zmechanizowania duszy. Bardzo śmiały rzut — oczywiście endek czy bebek, słuchając tego, będzie podskakiwał z radości.

Teraz lotnik odkrywa szantaż, zmusza nieszczęsnego kasjera, by napisał oświadczenie, iż to wszystko nieprawda, co powiedział o panie Hypatii. Ale tymczasem sytuacja wikła się dalej; panna przed papą i przed mamcią wyłguje się, że to nie ona lotnika, lecz

lotnik ją atakował. Więc biedny lotnik, przed chwilą tryumfator, w obawie o swój honor dżentelmeński, korzy się teraz przed kasjerem i prosi, aby zaświadczył jego niewinność; teraz kasjer jest na górze — i tak dalej. Ponieważ i grzeszki ojców przy tym się także wykrywają, więc prócz akrobatki i pocziwej mamy „kukureczki” nie ma nikogo, który by nie przeszedł przez satyryczną kąpiel shawowską.

[48] Nie mam zamiaru wdawać się tutaj w głębszą ocenę zalet i wad Shawa, chciałbym tylko zachęcić do zobaczenia tej sztuki, choć wyznam, że wolałbym ją czytać. Aktorzy, zwłaszcza w I akcie pp. Daczyński i Staszewski, przez prędkie i niewyraźne mówienie gubią to, co jest u Shawa najcenniejsze, dialog. Chwali się im pilność, ale niechby raz reżyserowie zaczęli też chodzić do teatru i spróbowali, czy np. z szóstego rzędu można słyszeć i rozumieć, co p. Daczyński trzepie. Wiem, chce on grać człowieka nerwowego — ale wolałbym, żeby grał gorzej, a żeby się rozumiało, co mówi. Nie wolno w ten sposób zmieniać teatru w kino.

Jest w tej sztuce jeszcze wstawka romantyczna: ta Lina Szczepanowska. W „Teatrze”, wydawnictwie p. Szyfmana, p. Sobieniowski, tłumacz sztuki, opowiada, skąd się wzięło u Shawa to nazwisko i z jakimi wiąże się skojarzeniami. Jeden z kolegów Shawa opowiadał mu o Stanisławie Szczepanowskim. Snadź Shaw niewiele zapamiętał, ale bądź co bądź nazwisko to skojarzyło się w jego umyśle z wyobrażeniem czegoś ekscentrycznego i szlachetnego zarazem. Lina Szczepanowska należy do rodziny, której głowa musi codziennie wykonać jakiś krok hazardowy; Lina właśnie w tym dniu zastępuje brata. Nawiasem można zauważyć, że Shaw pisał tę sztukę w epoce, kiedy szczególnie hołdował gimnastyce i sportowi. Lina Szczepanowska oddaje się kontemplacjom religijnym w ten

sposób, że czyta Biblię i żongluje 6 pomarańczami lub kulami bilardowymi. Z tego faktu recenzent „Rzeczypospolitej” wysnuł naiwne horoskopy na temat religijności Shawa. Ja jestem skłonny przypuszczać, że tu jest nie dokończona jeszcze satyra i gdyby był Shaw wziął tę Linę jako temat osobno, przewierciłby jej „mistycyzm” aż do niemistycznego gruntu.

Linę grała p. Modzelewska, Hypatię p. Romanówna, Tarletona p. Samborski, lorda p. Stanisławski, tajemniczego pana p. Karbowski, synów pp. Staszewski i Daczyński, lotnika p. Wesółowski, mamę p. Kawińska. Wysilek pewien w kierunku charakterystyki znać było u p. Samborskiego. Reszta była poprawna; dialog z wyjątkiem wspomnianych już scen i paru innych zachował się bardzo dobrze i płynął gładko.

Teatr Narodowy: *Don Juan*,
sztuka w 3 aktach Tadeusza Rittnera
[reżyseria Juliusza Osterwy,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 6 III 1930]

[50] Ta przedwojenna sztuka świetnego autora ma wady, które dziś leżą na wierzchu, i zalety, które są mniej widoczne, a przeto zadaniem krytyka jest wydobyć je na powierzchnię.

Za największy zaszczyt poczytywał sobie dawniejszy poeta kształtować któryś z „odwiecznych” problemów „ogólnoludzkich”. A więc pisano np. nowych *Faustów*, *Don Juanów* (Grabbe połączył jednego z drugim), *Chrystusów*, *Judaszów* (aż trzech w polskiej literaturze, w innych mnóstwo). Ta piękna tradycja zachowała się na szczęście i dalej, lecz uprawiają ją dziś tylko ci poeci, którzy mają jeszcze żywy związek z przeszłością (J. Hulewicz — *Kain*, Miłaszewski i Łopalewski *Don Kiszot*, Grubiński i Horzyca *Salome*). Można ten zwyczaj dziś uważać za zbyt „literacki” — lecz każdy literat, doszedłszy do pewnego stadium swego rozwoju, lubi i ma prawo raz w ten sposób zmierzyć się ze swymi rywalami na przestrzeni wieków. To jest jego egzamin. Temat jest dany, miara i odpowiedzialność są również dane, teraz trzeba, aby to, co stare, zabłysło świeżym światłem. Legenda, która opromienia dany temat, może nieudolnego autora

przygnać i ośmieszyć; ale w razie gdy autorowi uda się dorzucić do niej rys nowy, wykazujący żywotność, wtedy w nagrodę otrzymuje także jej blask dawny, a teraz powrotny.

Rittner wyszedł z tego trudnego, dobrowolnego egzaminu — nie można powiedzieć: zwycięsko, ale z honorem. Jego Don Juan nie jest Don Juanem Mozarta, jak u Grabbe, feudalnym rycerzem, który uważa miłość kobiet za daninę sobie należną, mniej więcej jak jaki rotmistrz współczesny, lecz niejako wiecznym kochankiem, kapłanem, spełniającym jak gdyby pewne posłannictwo duchowe. Nad Rittnerowskim Don Juanem zaciężał wpływ *Dziennika uwodziciela* Kierkegaarda. Dziennik ten zawiera uwiedzenie tylko [51] jednej niewiasty, jednak jest ono typowe; mężczyzna, który to robi, jest jej narzeczonym, potem z nią zrywa i w tym stanie skłania ją do bezinteresownego oddania się, potem natychmiast ją opuszcza — aby nie psuć wartości osiągniętej chwili. Nie jest to uwodzicielstwo jako sport, jako próba, czy się jeszcze raz uda to, co się udawało tyle razy, lecz próba niejako znajdowania w duszach kobiecych tego, co w nich jest najszlachetniejsze i najpiękniejsze, a co bez udziału ciała urzeczywistnić się nie może.

Tak mniej więcej pomyślany jest Don Juan Rittnerowski, i on sam przeciwstawia się światu współczesnemu, który nie czuje wartości chwili, który wszystkie poczynania mierzy tylko tym, czy się sumują jako korzyści racjonalne i realne. „Gdyby wszyscy tylko pracowali, któż by się zajmował kobietami” — powiada. Ludzie inni, jego zdaniem, są zbyt roztargnieni, aby kochać naprawdę, aby pojąć i w pełni pokwitować urok miłości kobiecej.

Ta ideologia, dość różna od ideologii Przybyszewskiego, ma oczywiście odwrotną stronę medalu: ego-

izm i zmysłowość. Rittner robi wszystko, aby te ujemne strony zatrzeć, a przynajmniej złagodzić. Wszystko — to znaczy za dużo. Jego Don Juan ma w sobie bardzo mało pożądania cielesnego. Erotyzm jego jest zupełnie zintelektualizowany lub — żeby użyć nowego wyrażenia: zsublimowany. Gdy mówi o kobietach, o miłości, używa wyrażeń zdawkowych, literackich, „papierowych” — mówi o oczach, włosach, kołysaniu się biorder itp. Ani jednego świeżego rysu pożądania. Tego *Don Juana* mogą czytać gimnazystki w 6 klasie jako podkład do rozważań historycznoliterackich, razem z *Don Juanem Zorrilli*.

[52] Tak więc, chyba z pewnej obawy niż z braku temperamentu, przesadził autor i w następstwie obciążył swego bohatera innym, gorszym grzechem: snobizmem estetycznym. U Kierkegaarda uwodziciel jest, bądź co bądź, etykiem, choć osobliwego nabożeństwa; u Rittnera snobem i smakoszem. Albowiem najlepsi znawcy wina nie bywają pijakami.

Aby swemu bohaterowi odjąć egoizm, robi go autor człowiekiem amoralnym, nadaje mu cechy jakby „moral-insanity”. Nie chce się widzieć z porzuconą kochanką, bo gdy się już upokorzyła, gdy przestała być „kasztelanką” — za którą jego snobizm ją uważał — razi jego poczucie estetyczne. Najlepszemu przyjacielowi uwodzi żonę i — pali się do tego, aby mu o tym opowiedzieć. To są fakty, które kompromitują go przede wszystkim jako człowieka myślącego: jest ślepy, nie rozumie cudzych cierpień — on, rzekomy wczuwacz genialny.

Ale w dążeniu do rehabilitacji swego Don Juana popełnia autor jeszcze jeden błąd kardynalny, który kładzie się cieniem na całej sztuce. Robi go nowym wcieleniem Don Juana mniej więcej tak, jak Żuławski w *Erosie i Psyche* przeprowadzał coraz to inne wciele-

nia tych mitycznych postaci. Bohater Rittnerowski jest postacią na wpół böcklinowską, w tym sensie, że ma niejako odrębną fizjologię i psychologię. Żyje sobie na wsi, w dworku szlacheckim, skromnie i zajmuje się kobietami. Mogłaby to być nawet ciekawa i ładna kreacja poetycka, gdyby nie to, że on sam jest tak bardzo świadomy swego pochodzenia od Don Juana z Sewilli, gdyby to pochodzenie zdradzało się jakoś ubocznie, a nie narzucało się natrętnie. A to właśnie nadaje tej sztuce piętno „literackie” w gorszym znaczeniu tego słowa. Wcielenia, wędrówki dusz były niegdyś modnym rekwizytem literackim — był na to ulubiony zwrot: „poprzez wieki”. Krytycy wówczas bardzo chętnie potwierdzali autorom choćby już tylko [53] potrącanie o tę sferę myśli; sam zamiar zaznaczony brali za spełnienie. Tak samo publiczność krytykująca. Dziś moda przeniosła się na inne rekwizyty poetyckie (samoloty, fabryki, maszyny). Don Juan Rittnerowski wygląda jak półwariat, któremu się coś wydaje. Nie ma w sobie tyle żywiołowości, żeby brać terazniejszość jako coś zupełnie nowego — widzi w niej powtórzenie przeszłości. Ale oczywiście skoro jest już tylko wcieleniem, to już nie jest zbrodniarzem, każdy bowiem czyn jego to maksimum fatalności.

Rittner uwierzył w Don Juana jako w typ i zamiast pójść dalej śmiało drogą rozpoczętą przez Kierkegaard, zawrócił do Don Juana Mozartowskiego, z którym nas już nic nie łączy. Bo tamten Don Juan to tylko ilość, gdy ten nowy, to już jakość. Bądź co bądź, Rittner posunął mit nieco dalej. Są też w jego sztuce niektóre śmiałe nowości. Przede wszystkim stosunek Leporella, sekretarza, do swego pana jest czymś więcej niż stereotypowy stosunek służbowy rycerzy do swoich tchórzliwych i bezdusznych Sanczopansów. Ten Leporello jest znawcą znawcy — ale przy tym

pokornym entuzjastą. Jego ciekawość jest „niezdrowa”, dekadenccka — w ogóle cała sztuka zawiera w sobie problemy dekadencckie. On powinien by wykrywać w Don Juanie jego pochodzenie mityczne — to by było lepiej, niż gdy ten Don Juan sam o sobie mówi: „jestem wieczny”. Dalej to jest nowością, że dramatu nie kończy Deus ex machina — to znaczy Bóg, który wysłał upiora, aby ukarał zatwardziałego grzesznika — lecz rozstrzygnięcie przychodzi z wewnątrz. Don Juan naruszył przykazanie przyjaźni, sam to poznaje, i każe się zabić swemu Leporellowi. Piękne też jest zakończenie, gdy ostatnia kochanka jeszcze raz całuje usta zmarłego i czuje: pocałował mnie! To pisał poeta.

P. Osterwa wypełnił rolę Don Juana swoim słodkim głosem i miękkością ruchów. Grał figurę iście ritnerowską: subtelny, nieco zgaszony, skromny. Taką ona była już w założeniu — mityczny bohater, zagubiony, jakby zakonspirowany w świecie współczesnym, szukający nowej misji. Zdaje mi się, że ustępy, w których Don Juan uświadamia sobie swoje pochodzenie, powinny być wypowiedane, że tak powiem, somnambulicznie, w transie, osobnym rodzajem głosu. I cały ten Don Juan mógłby być raczej lunatykiem niż neurastenikiem. Pani Górczyńska grała dobrze rolę nieodpowiednią dla niej, pani Halska swojej nie wyzyskała. Leporello p. Justiana bardzo dobry. P. Biegański grał odpowiednio ginekologa, brata Don Juana — ten kontrast: ginekolog i kochanek—psycholog jest również doskonałym atutem w sztuce.

Teatr Ateneum: *Turandot, księżniczka chińska*,
 groteska baśniowa w 5 aktach z prologiem,
 epilogiem i intermezzami Karola Gozziego,
 w przeróbce poetyckiej Emila Zegadłowicza.
 Ilustracja muzyczna Tadeusza Sygietyńskiego.
 Reżyseria Jerzego Waldena
 [pomocnik reżysera: Eugeniusz Poreda,
 dekoracje Eugeniusza Poredy,
 premiera 7 III 1930]

Ładne i wesołe przedstawienie daje teraz Ateneum. [55]
 Kto lubi operetkę, ma ją tutaj w uszlachetnionym ga-
 tunku, kto lubi dramat, może mieć silne wrażenia dra-
 matyczne, ale bez niepokoju i zmartwień, bo humory-
 styczne przystawki pocieszą go.

Cesarz chiński ma córkę Turandot, która nie chce
 iść za mąż — za piękną, za mądrą, za pyszną. Prekur-
 sorka emancypacji. Jest jakieś prawo, które jej pozwa-
 la zadawać konkurentom książętom zagadki; kto nie
 zgadnie, temu się ucina głowę. Już dwunastu to spot-
 kało, trzynasty jest szczęśliwszy — zgaduje. Księżni-
 czka wściekła, choć konkurent jej się podoba. On —
 dobry chłopiec — chce jej pomóc; niech będzie jesz-
 cze jedna próba, ale tym razem on jej zada zagadkę.
 Jak się nazywa i kto jest jego ojciec? Turandot puszcza
 w ruch olbrzymi aparat wywiadowczy, aby osiąść
 tajemnicę nieznanego księcia, i udaje jej się to. Na
 drugim uroczystym posiedzeniu rady cesarskiej rzuca
 mu w twarz nazwisko: Kalafie, synu Timura! Teraz
 on przegrał, chce się przebić sztyletem — ale dzieje
 się cud, wzruszona tym objawem miłości księżniczka
 rzuca mu się w ramiona.

Ta bajka jest bardzo mądra i pełna ciekawych związków. Można by np. w uporze księżniczki upatrywać coś jakby walkę płci, walkę o prawo kobiety do wyboru najlepszego mężczyzny. Ale w micie germańskim o Brunhildzie ta walka jest jeszcze lepiej uwydatniona. Tylko że gdy Brunhilda wyzywa swoich konkurentów do pojedynków sportowo-atletycznych, Turandot jest intelektualistką, zadaje zagadki i sama jest zagadką.

Atoli te uboczne momenty nie mają dużego znaczenia. Jest po prostu piękna zapamiętałość księcia Kalafa, który woła raz po raz: „śmierć albo Turandot”, i jest jej piękna walka z własnym sercem. To [56] „bierze” nawet bez żadnych przystawek.

Ale teraz — przystawki. Jest ich tyle, że można się przejeść. Najprzód cały aparat dawnego włoskiego teatru z 18 wieku, kiedy tworzył Gozzi. Pantalone, Tartaglia, Brighella itd. uwijają się po scenie i robią różne nadprogramowe szopy. Są one po większej części zabawne, ale wcale nie uwydatniają ani nie podnoszą wdzięku samej bajki. Kiedy Reinhardt wprowadził *Turandot* na sceny niemieckie w starej, pierwotnej formie, a nawet podkreślił ją przez odpowiednie przeróbki, były w modzie różne nawroty kulturalne. W malarstwie nawrót do średniowiecza i do Murzynów, w literaturze do romantyzmu, tak jak dziś do klasycyzmu, w teatrze odzywała się owa tęsknota do *commedia dell' arte*, którą znamy z *Tego, co najważniejsze* Jewreinowa. Według ówczesnych snobistycznych upodobań kazał Reinhardt przerobić czy przyrzadzić tę sztukę. Po prostu powiedzmy: spotęgował w niej elementy operetkowe. Ale... ale w Niemczech działał pewien kontrast. Niemcy miały klasyczną, poważną przeróbkę tej groteski pióra Schillera, który Pantalonnów, Tartagliów i całą wesołą kompanię z *commedii*

dell'arte ograniczył do minimum, stonował i wplótł w akcję. Dał całkiem regularny dramat. My jednak tej przeróbki Schillerowskiej nie znamy, a szkoda, bo uwypukła ona baśń lepiej niż ta oprawa, którą jej nadali Gozzi — Reinhardt — Zegadłowicz.

Sądzę, że cały ten zewnętrzny ornament, dobry dla smakosza, jest dla zwykłej publiczności mało zrozumiały. Trzeba pewnych wiadomości o starym teatrze, aby pojąć, po co te różne figury obce snują się po scenie. Wygłaszają one tyrady pełne polityki... ale literackiej.

1) Głoszą, że należy przywrócić teatr „jako taki”, to znaczy prawa złudy.

2) Głoszą walkę z naturalizmem, to jest z naśladownictwem życia w teatrze.

Oba hasła dziś są już trochę przestarzałe, zastąpiła je moda inna. Naturalizm wrócił pod nazwą „faktografii”, wrócił jako hasło: precz ze wszystkim, co jest „wymyślone”.

A co do „teatru jako takiego”, to zdaje mi się, że wszystkie teorie puryfikacyjne, tak samo w poezji, jak w filmie i teatrze, okazały się przesadnymi i jednostronnymi.

Pisałem o tych sprawach obszernie i w „Życiu Teatru” (czasopismo wydawane przez p. Brumera), i w „Wiadomościach Literackich”, gdzie przed kilku laty zdawałem sprawę z wystawienia tejże samej *Turandot* w Krakowie, wreszcie w mojej niedawno wydanej książce *Walka o treść*.

Specjalnie co do doktryny, jakoby w teatrze potrzeba aż podkreślać złudę, aby broń Boże widz się nie pomylił, że *Turandot* to nie naprawdę *Turandot*, lecz panna Tatarzkiewiczówna — to jest to zupełnie mylne zrozumienie czasów, kiedy słuchacze naprawdę wierzyli dosłownie w to, co się na scenie dzieje, i kiedy aktorzy byli tak samo naiwni jak słuchacze. Szydził

z tej epoki jeszcze Szekspir — w jego *Śnie nocy letniej* krawiec Spodek ma grać lwa i cała trupa biedzi się nad tym, czy lew może ryczeć, czy nie, bo damy mogą się przestraszyć. I ostatecznie Spodek na przedstawieniu u księcia zdejmuje skórę z głowy i prezentuje się: to nie lew, to ja, Spodek, krawiec.

Cała ta metoda deziluzjonizuje widza w sposób natrętny i niepotrzebny. Wrażenie widza i słuchacza, w ogóle wrażenie ze sztuki polega właśnie na zejściu się prawdy z nieprawdą, na uczuciu mieszanym. Środeczki Jewreinowa, Tairowa i innych reformatorów sceny są pomysłowe, lecz w założeniu antyartystyczne.

[58] Wielka szkoda, że Zegadłowicz, zamiast dać przeróbkę własną, adaptował przeróbkę Reinhardta gwoli życzeniom dyrektora Trzczińskiego. Swoje votum separatum wyraził jednak tu i owdzie, ale jakby na marginesie, np. w owej tyradzie filozoficznej jednego z błaznów na temat, że cała jego rzekoma improwizacja jednak jest w tekście.

Mimo tych teoretycznych zastrzeżeń uznać trzeba w całej pełni wysiłek artystyczny i reżyserski trupy Ateneum. Sztuka doskonale umiana i zmontowana, grana z przekonaniem i humorem. Ale mimo wszystko ta mieszanina elementów, o której mówiłem, nie wyszłaby przedstawieniu na dobre, gdyby nie doskonała gra głównych aktorów: Tatarkiewiczówny jako Turandot — pełny majestat, gniew i gdzie trzeba nuta uczuciowa, i Rozmarynowskiego w roli Kalafa — zapał i rozmach, a u obojga doskonała deklamacja. Dowódcą humoru był p. Krasnowiecki jako Pantalón. Barach p. Nawrockiego — był doskonały jako komичny staruszek, ale takich staruszków jest tam w bród: cesarz p. Bogusławskiego, Timur p. Tomaszewskiego — wszyscy wzorowani w przeróbce na Menelaju z *Pięknej Heleny*. Ładnym patosem odzna-

czyły się panie Mroczkowska (Adelma) i Czaharska (Selima).

Widowisko *Turandot* będzie miało z pewnością wielkie powodzenie. Zabawią się na nim i młodzi, i starzy. Może nawet wbrew moim uwagom przyjdą do przekonania, że taka szata, jaką sztuce nadał Zegadłowicz, jest najodpowiedniejsza. Ale w interesie powodzenia, jeżeli nie mam być tylko tubą reklamy, lecz i doradcą, poradziłbym — choć poniewczasie — parę zmian:

Nie tłamsić tak tego biednego cesarza Altuma w II akcie. Wprawdzie jest to bardzo demokratycznie, gdy naród widzi, że i cesarz, i król na scenie zachowują się jak jołopy, a przez własnych ministrów są traktowani jak nieszkodliwe wariaty. [59] Może jednak za dużo tego dobrego. Odwraca ono uwagę od kulminacyjnej sceny w sztuce: sceny zgadywania zagadek. Ta scena powinna być zaaranżowana tak majestatycznie i uroczyście, jak jest u Schillera. Jeżeli baśń, to przecież baśń, a nie persyflaż czy parodia. Altum — potężny władca, taki jaki jest np. w niedawno wystawionej u nas sztuce Claudela (tytułu nie pamiętam). Turandot wchodzi z jednej strony i niech nie staje twarzą do widzów, lecz obrócona ku Kalafowi; najlepiej, żeby siedziała przy cesarzu i wstawiała do zagadek. Kalaf — profilem do widzów, a twarzą ku niej. W środku trochę miejsca — którego nie powinno wciąż zapełniać pięciu błaznów. Welon na twarzy Turandot — odsłania go ona przy ostatniej zagadce.

Wesołe towarzystwo z *commedia dell'arte* niech się „wyżywa” przy innych sposobnościach. Także scena, gdzie Turandot demaskuje Kalafa, powinna być grana w stylu serio; Turandot musi stanąć wyżej od Kalafa, w jej geście ma być cios. Myślę, że da się to wszystko urządzić nawet na małej scenie.

Następnie: scena filozoficzna („to wszystko jest w tekście”) mogłaby na dalszych przedstawieniach odpaść. Wykreślić, a przynajmniej skrócić te wszystkie niemądre, a sądzę, że dziś już zwietrzałe pouczenia publiczności — o naturalizmie, o czystym teatrze itd. Zostawić sam dowcip i kawały; parodię sceny z zagadkami (ale niech to nie będzie parodia parodii — dlatego scena główna ma być na serio), arcyzabawne sceny z Timurem, Barachem, z Kalafem w więzieniu itp. Na końcu skrócić przydługie żegnanie do paru zdań; gdy się komu mówi „dobranoc!”, to się tego nie uzasadnia. Tak samo nie przeciągać na początku struny reklamującej sztukę i jej bohaterkę — proporcje, proporcje! Przecież dziś ta przeróbka już nie jest taką „rewolucją teatralną”, jaką może była w Berlinie lub Moskwie; nie będziemy przeżuwać tutaj tej rewolucji na nowo — więc niech zostanie: bajka, która jest przesłiczna, i szopa, dobra i wesoła, ale bez dodatków naukowych.

Dla młodzieży wykreślić dwa drażliwe zdania.

Teatr Letni: *Maman do wzięcia*,
krotochwila w 3 aktach
Adama Grzymały-Siedleckiego.
Reżyseria E. Chaberskiego,
dekoracje Aleksandrowicza,
muzyka (mazurki, foxtroty) Krupińskiego
[premiera 20 III 1930]

Nasz kolega krytyk i recenzent p. A. Grzymała-Siedlecki [61] pisuje także nowele, powieści i komedie. Ma niewątpliwy talent do tego. Dawniej się mówiło: krytyk nie potrafi sam tworzyć; ale dziś już ten przesąd psychologiczny nawet u nas ustał. Ale ciekawe jest, że p. Siedlecki raz postawił sprawę otwarcie: Pisuję farsy, aby zarobić, aby móc pisać *Samoseki* (powieść). Więc nie przywiązuje on wagi do ich wartości artystycznej, tylko do ich wartości efektowej. Co prawda, wiemy dziś, że jedna wartość z drugą się zbiega, jest nawet często tym samym. Otóż trzeba przyznać — choć to kolega — że p. Siedlecki, jako farsopisarz, zrobił bardzo duże postępy. Ostatnia jego sztuczka ma bardzo dużo dowcipu i komizmu, i to świeżego. Z pewnością będzie miała powodzenie, i to nie tylko u publiczności „szerokiej”, niewybrednej.

Ale pozory przemawiają przeciw autorowi. Świeży jest jego komizm w szczegółach ubocznych, w wyzyskaniu motywów, ale same założenia jego sztuki albo mają komizm stary i tani, albo nie są komiczne, raczej są przykre.

To, że polski szlachcic z prowincji, wzbogaciwszy się, chce robić duże interesy grynderskie i z rąk jed-

nego hochstaplera wpada w drugie, traci pewną część majątku, jest właściwie rzeczą smutną. Nasi komedio-pisarze nieraz już opracowywali takie zetknięcie się poczciwych hreczkosiejów z zepsuciem życia miejskiego i z komplikacją interesów dużego świata — zawsze to się działo w imię hasła: „byle polska wieś spokojna”, szlagon wracał do domu, jako nawrócony grzesznik, z postanowieniem, by nie wychylać nosa na szerszy świat. P. Siedlecki, jako znawca sfery ziemiańskiej, mógł być w tych tradycjach komedii polskiej zrobić wyłom; np., gdyby jego szlachcic okazał się większym cwaniakiem od tych, którzy go oszukują, i sam ich oszukał. Ale Wawrzyniec Starołęcki, zwany [62] Wawrzyńcem Wspaniałym, jest po staremu wiejskim jolopem.

Podobno ta sztuka była owacyjnie przyjmowana w Poznaniu. Widocznie nikt tam się nie obraził; nie wzięto tych założeń, broń Boże, za satyrę, lecz tylko za to, czym naprawdę są: za rekwizyt, za szarą nitkę, na której krystalizują się dobre kawały farsowe. Kawały też są, i to nie tylko farsowe, ale jakby wykrojone z doskonałej komedii. Np. świetnie zaobserwowany i plastycznie narysowany typek hochstaplera, który udaje geniusza od ciemnych interesów — Jupiter. Najlepszy jednak pod tym względem jest akt I, który również wyściera w dziedzinę wyższej komedii satyrycznej. Mamy tam nudne środowisko dworku szlacheckiego: jakiś ekonom, pisarz, rezydent itp. — wciąż z tymi samymi odezwaniami się i gestami. Zastój umysłowy tych ludzi oddany jest krótko i znakomicie, i to za pomocą najlepszego środka technicznego: charakteryzuje ich i satyryzuje żona pana Wawrzyńca, owa mamana, osoba, bądź co bądź, wyższa ponad to otoczenie, ale znowuż sama podlegająca też satyrze. W życiu tak jest, że każdy ma kogoś, nad kim czuje

się wyższy; ale w komedii jest taka kilkupiętrowość trudna do oddania. I tu właśnie p. Siedleckiemu się to udało; jest to scena wyborna.

Ale znowuż i ta pani Wawrzyńcowa, bohaterka sztuki, jest także tylko rekwizytem. Kobieta w „niebezpiecznym wieku” — postanowiła w mieście zapo-
lować na chłopców, lecz dziwnie się jej nie wiedzie. Jeden np. tylko po to z nią flirtuje, aby przez nią wyjednać przyjacielowi posadę i — dzięki temu pozbyć się go z wspólnego mieszkania. Zabawne zawi-
kłania i sama ta nimfomanka mogłaby być zabawna. Lecz autor uczynił ją jednocześnie snobką z epoki Młodej Polski i tu już nie zaznał umiarkowania. Pani Wawrzyńcowa cytuje różne wiersze bez opamiętania [63] i bez sensu, zabawia ludzi swoją duszą, lecz nie zapomina i o ciele. To już przestaje być typem czy charakterem; zaczyna być manekinem takim samym jak teściowa lub profesor zapominalski z pism humorystycznych.

Oczywiście takie manekiny nic by nie szkodziły, bo farsa wcale nie wymaga „żywych”, „prawdziwych” postaci. Ale sztuka p. Siedleckiego nie jest właściwie farsą, nie ma jednolitego pomysłu farsowego, tylko zwyrodniałą, popsutą komedią — tak jak w ogóle nasze farsy polskie.

Natomiast konflikty, w które się wikła rozamorowana babinka, są znowu i dowcipne, i komiczne. Pysz-
nym i nowym typkiem jest rotmistrz Mozyłowicz — ordynarny, dobroduszny żubr kresowy. Jest nawet pe-
wna odwaga w takim niefrasobliwym kreśleniu naszych bohaterów szabli. Można się spodziewać, że ofi-
cerzy się nie obrażą, bo i nie ma czego. Równie zna-
komitym typkiem jest jego mamusia, matrona kreso-
wa, herod-baba, taka jak owa z dramatu *Ponad śnieg* Żeromskiego, tylko na opak, z śmiesznymi stronami.

Obie postacie postawione na scenie bardzo plastycznie — z odpowiednią gestykulacją, wymową.

Dla tych kilku komicznych i dobrze podpatrzonych figur można wybaczyć autorowi szablonowość założeń i powtarzania niewybrednych efektów z maman do wzięcia oraz bardzo naciągany akt III. Stanowczo, jego forszą dotychczas jest ostry karykaturalny rysunek, lecz nie konstrukcja. Dziwi mnie, że autor tak uświadomiony, bo przecież krytyk, po tylu próbach, dotąd nie zdołał wybić się w komedii ponad przeciętność.

Maman odtworzyła z wielkim temperamentem p. Ćwiklińska — lepsza była strona amoroza niż snobistyczna. P. Fertner z właściwą sobie werwą gra Wawrzyńca — ale ta obsada nie była właściwa, to nie jest szlagon, za dużo temperamentu. Obie te role główne nie były zbyt wdzięczne. W rolach typowych odznaczyli się: p. Węgrzyn jako rotmistrz, p. Mirska jako stara Mohyłowiczowa, młodszy Frenkiel jako Jupiter. Nie wiem, co przypisać ich wiasnej wynalazczości, a co pomysłom autora — dość, że wynik jest doskonały. Ta zdwojona staranność około gestykulacji to najlepszy wpływ filmu na teatr. Nadto trzeba wymienić panie Gellę i Lindorfównę, p. Łuszczewskiego, Gielniewskiego, Kurnakowicza i innych — grali w sam raz.

Teatr Polski: *Dom kobiet*,
sztuka w 3 aktach Zofii Nałkowskiej.
Dekoracje Karola Frycza,
reżyseria Marii Przybyłko-Potockiej
[premiera 21 III 1930]

Jeżeli nie będzie jakiejś jeszcze większej sensacji, to [65]
sztuka Nałkowskiej, wystawiona w Teatrze Polskim,
pozostanie największą sensacją tegorocznego sezonu
teatralnego — i ze względu na to, że jest debiutem
dramaturgicznym najwybitniejszej dziś naszej powieś-
ciopisarki, i ze względu na jakość sztuki, która jest
eksperymentem zupełnie różnym od eksperymentów
np. formistycznych Witkiewicza, ponieważ stara się
znaleźć wyraz sceniczny dla pewnego swojego gatu-
ku treści i czyni to w niemal naiwnym zaufaniu do
dotychczasowych form dramatycznych. Więc podwój-
ny debiut: autorki i pewnego tworzywa, które popula-
rnie będą nazywać intelektualizmem na scenie. Stąd
płyną różne ryzyka tej sztuki, które krytyk powinien
docenić; stąd płyną jej subtelne zalety, które zapewne
przetrwają to nieco hałaśliwie forsowane powodzenie
pierwszych przedstawień, jak płyną również jej wady,
z których jedne leżą na wierzchu, jak np. pewne prze-
ładowanie powieściowe, niedostateczny dialog, drugie
zaś są głębiej ukryte.

Według wywiadów, których udzielała autorka
przed premierą, zamiarem jej było pokazać po pierw-

sze: jak to przeszłość w naszych wspomnieniach i rozpamiętywaniach wciąż się zmienia, a przez to żyje razem z nami i zmienia treść naszej duszy; po drugie: że między człowiekiem a człowiekiem są przepaści niezgłębione.

Nałkowska ma — niektórzy mówią: po ojcu — pewne aspiracje naukowe, które żywi obok czy wbrew swym aspiracjom poetyckim. Stąd uchodzi za „intelektualistkę” — wyraz, który nie wiadomo co oznacza: naganę czy aprobatę, czy kompromisowe stwierdzenie typu.

[66] Ale faktycznie każdy poeta — to jest jego los naturalny — dochodzi w swej twórczości do granicy, w której się staje teoretykiem lub praktykiem. Tylko że Nałkowska, zamiast przechodzić np. na pole etyki, estetyki, polityki lub socjologii, uprawia naukę inną, dotychczas z poezji jeszcze nie wydzieloną, naukę o kształtach życia. Dochodzi do pewnych obserwacji i doświadczeń, które mają dla niej zabarwienie uczuciowe, żyją jeszcze resztkami kolorów rzeczywistości konkretnej, z której wyrosły — i chciałaby ich udzielić czytelnikom. Oczywiście jest to bardzo trudne. Stąd ciągle ryzyko takiej poetki-intelektualistki. Ale Nałkowska daje sobie łatwo radę — tu wchodzi już w grę także próżność autorska — odziewa swoje obserwacje w szatę pięknie, a czasem fałszywie brzmiących aforyzmów, maksym życiowych, gdzie jest mowa o losie, o rzeczach ostatecznych i straszliwych itp. — tu wypadaloby dać analizę stylu tych aforyzmów, w którym przeważają wpływy młodopolskie. Albo też odłącza swoje obserwacje od gleby, w której tkwią korzeniami, przeszczepia na inną, do której nie należą, i często wtedy równocześnie zadziwia i dezorientuje czytelnika. Np. w powieści *Niedobra miłość* na samym początku jest postawiona pewna teza z charakterologii, która

niby to ma być przeprowadzona; ale faktycznie autorka wcale jej nie przeprowadza, zamiast tego daje głęboko odczuta historię cierpień zazdrości.

W *Domu kobiet* chce Nałkowska przeprowadzić powyżej podane dwie tezy, myśli czy ideje. Czy że nie ufa swemu kunsztowi, czy że nie dowierza domyślności słuchaczy, intuicji aktorów, a lojalności krytyków, zawczasu lansuje te myśli w prasie. Znowu ryzykowne poczynanie; oczywiście reklama, ale też smutna i beznadziejna konieczność, bo oto np. pani Wielopolska, przyjaciółka, urządzając wywiad z Nałkowską (w „Kurierze Porannym”), zagaduje, zakrzykuje i nie rozumie jej w rozpaczliwy sposób.

Jeżeli te obydwie myśli, o których tu mowa, mają [67] być „odkryciami” autorki, to stanowczo bym przeciw temu zaprotestował. Co do pierwszej, to przecież jest ona podstawą historiozofii, zwłaszcza np. marxizmu, który interpretuje przeszłość, a robi to nie dla zabawy, intelektualnej lub uczuciowej, lecz iżby ją przegryźć, przerobić i zaprząć w służbę teraźniejszości. To samo robi freudyzm w swoim zakresie dla jednostki. Człowiek cierpi nerwowo na nie przetrwoną przeszłość — to jest tezą freudystów, tezą, którą dziś już nawet sam Freud przejął od swoich uczniów. W poezji zaś ta myśl, już w zespoleniu z konkretnymi kształtami życia, powtarza się np. w dramacie na każdym kroku; dramaty „moderny” obejść się bez tej podstawy nie może, dramaty Ibsena i Strindberga są potężnymi walkami z przeszłością; idzie przy tym albo o powolny rozwój w interpretowaniu pewnych gotowych już i znanych faktów z przeszłości (np. *Rosmersholm*), albo o spóźniony wybuch min, zakopanych w polach tej przeszłości (np. *Dzika kaczka* i wiele dramatów Strindberga). Ale jeszcze *Edyp* Sofoklesa jest taką walką z przeszłością, jak to do syta dowiedli freudyści.

Dlatego wydają mi się w *Domu kobiet* dosyć zbędnymi wszystkie głębokie myśli, które babka rodu aplikuje swoim córkom, wnuczkom i synowym. Ta babka jest właściwie gramofonem autorki, nie dość dobrze wmontowanym. Zapytalibyśmy ją, skąd się biorą te jej myśli, co ona sama przeżyła; następnie żądalibyśmy od niej — zamiast monologów we dwoje — ażeby swoją mądrość pokazywała nie w gotowych już aforyzmach, lecz w zastosowaniu praktycznym, w analizie losu córek i wnuczek. Pod tym jednak względem babcia nie dopisuje — może dlatego, że — z woli autorki — jest na to za dobra, za łagodna, woli tuszować i uciszać niż rozjaśniać im tę przeszłość i terażniejszość, na którą cierpią.

[68] Teraz jednak zobaczmy, jaką wartość mają tezy autorki jako wizja poetycka, to znaczy na tej granicy, gdzie one wypływają z konkretnego, przez nią ujrzanego życia. Otóż tutaj używa autorka dwóch sposobów: przez paralele i przez przykład główny.

Możność tych paralel (równoległych akcji) jest główną racją dramaturgiczną *Domu kobiet* jako zbiorowiska osób po części lub całkiem już wybrakowanych z życia, niepotrzebnych, wykolejonych. Są albo stare, albo wdowy, albo rozwódki. Oryginalny i bardzo duży pomysł, świadczący o swoistym zmyśle socjalnej litości u tej przeważnie estetyzującej i chłodnej autorki. Lecz o tym pomysle będzie mowa osobno w drugim felietonie. Otóż każda z tych osób dźwiga jakąś przeszłość i rozpatruje ją sobie, czasem rozpatrują we dwie lub w kilka; wówczas mogą powstawać spory i przeprosiny. Głównie chodzi autorce o to, żeby za pomocą nagromadzenia takich jednorodnych równoległych scen rozpamiętywania przeszłości — przeważnie o nieboszczykach mężach, w jednym wypadku o mężu rozwiedzionym — zasugerować słuchaczowi niejako

atmosferę swej myśli-wizji, narzucić mu ją przez powtarzanie. Jest to metoda bardzo ryzykowna, nawet u Szekspira (klasyczny przykład: dwóch ojców w *Królu Lirze*) nie wywiera ona dużego wrażenia, jest właściwą raczej dla powieści. Słuchacz w teatrze nie ma czasu zestawiać, porównywać i zastanawiać się. Tym bardziej, że te wszystkie panie rozpamiętują i marzą raczej obok siebie, mimo siebie niż razem z sobą. Każda sobie, jedna nie słucha drugiej. No, tak bywa, to jest pospolite i — zgodne z tezą o przepaściach między ludźmi; ale przepaść w tym wypadku nazywa się po prostu: egoizm.

Ten nadmiar egoizmu u kobiet Nałkowskiej wytwarza też główną bodaj wadę jej dramatu: brak prawdziwego dialogu, takiego, w którym by dusza naprawdę zahaczała się o duszę. One wszystkie strzelają w siebie wzajemnie swoimi smutkami, nie czekając nawet pokwitowania, i to im wystarcza. Nie szukają echa. Mówią — pięknie, ale są — trywialne. Znowu coś, co właściwie nie leżało chyba w zamiarach autorki. [69]

Wyjątek stanowią pogodna i wygodna Julia i kwaśna, krytyczna Tekla — dwa kontrastowe charaktery, przez autorkę świetnie, ba — po mistrzowsku narysowane. Te mają z sobą coś na pieńku — mąż Julii nie pomógł niegdyś mężowi Tekli, wskutek czego ten umarł. Stąd dochodzi między nimi w końcu do kłótni „zasadniczej”. Niestety, o tym sporze tylko dowiadujemy się, autorka go nam nie podaje. Zapewne dlatego, że taka scena odwróciłaby uwagę słuchacza od historii głównej, której bohaterką jest Joanna. Julia i Tekla, tak samo jak Róża i Maria, mają przecież być tylko paralelnymi ilustracjami do pierwszej tezy.

Ale słuchacz woli motywy, które splatają się z sobą, wpływają na siebie przyczynowo, niż te, które chodzą luzem obok siebie. Mnemotechnika poucza

o tym sekrecie. Dlatego owe paralele były ryzykiem. Ale w tej „wadzie” mieści się też bogactwo. Autorka nie nabyła jeszcze oszczędności dramatycznej. Wyłania z siebie jedną ciekawą historię po drugiej, skupia na jednym miejscu materiał na kilka dramatów.

Teraz historia główna, która jest przykładem dla tezy pierwszej i drugiej. Mąż Joanny Krzysztof zmarł przed kilku miesiącami. Joanna rozpacza — ale jej rozpacz jest zatruta wyrzutami sumienia. Z jej rozmowy z babką (ta rozmowa jest raczej znowu jednostronnym opowiadaniem, które babka przerywa stereotypowymi pocieszeniami) pokazuje się, że ona tego dziwnego, mocnego, wielkiego człowieka — zdradziła. [70] Dlaczego? Jej tłumaczenie się jest dosyć niewystarczające, zatrąca romansami sprzed icks lat. Na ramieniu Krzysztofa zasypiała, ale o tamtym, jakimś przypadkowym, nieznanym człowieku, marzyła. I teraz powiada: marzyłam o uśmiechu tamtego, ale kochałam tylko Krzysztofa, tylko jego! W to niech wierzy babcia. To jest to znane nadużycie słowa „miłość” i „kocham” ze starych romansów. Zdradziła zaś w ogóle dlatego — że nie mogła wytrzymać, bo ten Krzysztof był tak dziwny i — bo są przepaście między ludźmi.

Ale obraz przeszłości ma się zmienić gruntownie. Do Domu Kobiet wdziera się obca uboga dziewczyna, Ewa Łasztówna, i szuka ratunku przed ścigającym ją wielbicielem. Ulegnie mu, jeżeli one jej materialnie nie pomogą. Skąd jej prawo do tego? Po wielu retardacjach, które autorka gromadzi dość kunsztownie, ale aż do przesady — wybucha bomba na końcu: ta Ewa jest córką Krzysztofa z lewego boku. Ten wielki człowiek, którego niegodną czuła się Joanna, miał w ukryciu przez kilkanaście lat kochankę, z którą miał dwoje dzieci (trzecie umarło). Ba, nawet tę kochankę zdradzał z jakąś trzecią kobietą, która mu zrujnowała

zdrowie — co gorsza, kłamał swojej kochance i tym dzieciom, że żona nie chce mu dać rozwodu.

Zdaje mi się, że ten wypadek jest zbyt jaskrawy, zbyt... kryminalny, żeby mógł służyć jako przykład dla tezy pierwszej, a coś dopiero drugiej. Jeżeli teza o „przepaściach między ludźmi” nie ma być tylko odświeżeniem stylistycznym starego komunału, to powinna iść w parze z jakimiś dążeniami do zapelnienia przepaści, do wyższych porozumień, do intuicji psychologicznych — porozumienie międzyludzkie jest rzeczą trudną, sztuką, nawet nauką. (Niedawno czytałem tytuł książki: *Verständigung als philosophisches Problem*). A tu mamy tylko parkę, która sobie wzajemnie przyprowadza rogi. Krzysztofek w niebie dowiedział się i zemścił się z za grobu: nasłał córkę na żonę. [71]

Taki obrót przeszłości ma w sobie coś komicznego — chyba wbrew woli autorki. Babka jest nieco bliską tego odczucia komizmu, bo teraz tak debatuje do Joanny: Nie wiem, czy ci teraz będzie lżej, czy ciężej?

Kompromituje się jednak nie tylko Krzysztof, który z uczciwego człowieka okazuje się oszustem, ale i Joanna, która nie mogła go „odgadnąć” — snadź zajęta zbyt wiele własnymi sprawami. Jeżeli mąż ma kilkanaście lat inną kobietę, to kto jak kto, ale kochająca i mądra żona powinna mieć dosyć poszlak — intymnych i detektywicznych — aby to poznać. A zresztą była przecież ta mądra babcia, która się znała na „przepaściach”, i różne ciecie...

Nie jest to też odpowiedni przykład dla tezy pierwszej. Ta teza, zwłaszcza w tym delikatnym ujęciu, jakie jej nadała Nałkowska (przez usta babki), najlepiej by się zilustrowała na szczegółach przeszłości drobnych, które by się z czasem rozrosły i okazały bardzo ważnymi. Tak jest zrobione genialnie np. w *Rosmersholmie* Ibsena. W wypadku Joanny mamy

do czynienia nie z kwestią interpretacji, lecz z kwestią faktu. Nie chodzi o to: jak, lecz: co. Po prostu biedaczka nie wiedziała. Teraz będzie zastanawiała się na nowo, w jedną i drugą stronę. Zapewne pocieszy się tym, co jej przypomina babka: Krzysztof wciąż przecież mówił do ciebie: „ty, tylko ty jedna...”

Ale za to te ostatnie sceny mają prawdziwe i mocne życie dramatyczne. Osłabia się gadatliwość zwierzeniowa, wywiązują się już prawdziwe, a nie formalne dialogi. I jestem pewny, że gdyby nie ów ryzykowny pomysł z paralelami, cały dramat byłby taki. Ale dzięki temu pomysłowi znowuż mamy związek czegoś może jeszcze cenniejszego, o czym będzie właśnie teraz mowa.

Na premierze p. Grubiński w rozmowie ze mną wskazał słusznie na to, że dramat Nałkowskiej w formie przypomina dramaty Czechowa. Można dodać: także Gorkiego. Swego czasu wzbudziły one w Europie sensację przez to, że — na pozór — nie miały akcji, są to dramaty powieściowe — „bytowe”. Jednak życie dramatyczne tli w nich pod popiołem. W ustalone stosunki wdziera się coś z zewnątrz, co działa jako odczynnik.

Tego rodzaju dramaty mają swój odrębny urok. Rozszerza się w nich pojęcie „domu” — taki dom staje się niby jakimś laboratorium, w którym dusze się oczyszczają, przygotowują się przemiany wewnętrzne. Świeży przykład: Jewreinowa *To, co najważniejsze*. Albo jeszcze lepiej zilustruje to nam owa „chata rozśpiewana” w *Weselu* Wyspiańskiego, gdzie przez jedną noc rozstrzyga się przyszłość Polski.

Nałkowska miała w sobie materiał dostateczny — aby wziąć sobie prawo wkroczenia na tę „królewską drogę” dramatu. Czy się jej udało, czy nie — sam rzut jest wielki. A krytyk musi i sam rzut rozważyć,

jako również pewien stopień dokonania, jako coś, co ma wartość poetycką odrębną. Dom Kobiet — to przecież w idealnym przedłużeniu linii znaczy: tu skupi się na jednym miejscu nieszczęście wszechkobiece, aby nad sobą rozmyślać, aby może znaleźć środki wyjścia z błędnych kół życia. Nie tylko klub dyskusyjny, lecz także rodzaj świeckiego klasztoru. Miejsce, skąd można spokojnie spojrzeć, uleczyć się i przygotować. W tym związku nawet owa druga teza: iż między ludźmi są przepaście, nabiera nowego znaczenia. Jeżeli ma być naprawdę jakaś miłość, to owe przepaście są jej największym wrogiem. Bo przecież największy skarb ma człowiek w człowieku. Przecież i socjalizm wszelkiego autoramentu w gruncie rzeczy dąży do szczęścia i do budowania mostów między ludźmi. Poci i intelektualisci w ogóle — budują je także. [73]

Sądzę, że w tym oświeceniu *Dom kobiet* nie jest zbiegowiskiem kobiet, lecz — programem, który na linii rozwojowej — nie „talentu”, lecz twórczości Nałkowskiej musiał pojawić się jako konsekwencja *Charakterów*, *Niedobrej miłości* itd. W wykonaniu nie stanęła jednak autorka na wyżynie swego programu, wstrzymała się w pół drogi. Przede wszystkim myśl, która przetwarza się i wytwarza w tym Domu Kobiet, nacechowana jest biernością, narcyzowym zapatrzeniem się w siebie, tą rezygnacją młodopolską, która pocieszała się i obstawiała perspektywami na wieczność. A przy tym myśl sama jako myśl nie stoi na wysokim poziomie. Nie ma analizy dialektycznej, kontemplację reprezentuje tylko babka, która ma gotowe formułki.

Co prawda, trudno było, zachowując pewien realny materiał ludzki, wyidealizować go w odpowiedni sposób. Autorka zatrzymała się między patosem — zupełnie uprawnionym — a poniekąd satyrą. Bo istotnie, skądże by w Polsce wziął się materiał na tego ro-

dzaju laboratorium myśli? Jest natomiast dużo materiału na plotkarium. Nałkowska raz napisała rzecz pt. *Rehabilitacja plotki*. Mógłbym ją uważać za studium wstępne do tego dramatu. W plotce widzi Nałkowska — podobnie jak Bergson w śmiechu — pewien korektyw społeczny. Czy istnieje plotka wyższa, czy można traktować plotkę zwykłą jako rudymment rozmów, jakie by z sobą prowadziły najlepsze intelekty na temat losów ludzkich, uzbrojone we wszystkie zdobycze psychologii, socjologii itd.? Chyba że tak: różnica jest może w stopniu i w intensywności, nie w jakości.

[74] Jeżeli o tej kwestii i o tym artykule Nałkowskiej wspominam, to na to, aby pokazać, jakim ryzykiem z jej strony było budować Dom Kobiet — na naszym piasku.

Bo gdyby tym wszystkim paniom odjąć ten niewidzialny wspólny znak, pod jakim je wiąże Nałkowska, pozostałby tylko materiał do komedii. I ta komedia jest — z wolą czy poza wolą autorki — niejako wpisana w jej dramat. Czula potrzebę stworzenia przeciwwagi do tych sybarytycznych, zadowolonych z siebie i ze swoich smutków kobietek. Stąd epizod z Ewą — to natarczywa prawda życia, która puka do bram tego klasztoru, ale nie doznaje przychylnego przyjęcia. Dom Kobiet jest wobec tej niedoli bezradny. Bo przypuszczam, że nawet gdyby się pieniądze znalazły — a to byłoby zakończenie nacechowane większą koniecznością — Ewa jednak „wpadłaby w sidła” ścigającego ją mężczyzny, który się na scenie nie pokazuje, lecz jak smok z zewnątrz sięga po swą ofiarę.

Ten pomysł z Ewą i z wołającym ją mężczyzną — jest znakomity. Mężczyzna wygrywa i autorka w ten sposób sama likwiduje swój Dom Kobiet — o ile i jeżeli on był programem czy ostoją moralną. Jak kto chce, może to nazwać tryumfem „życia”.

O wystawieniu *Domu kobiet* godzi się powiedzieć prawdę. Było ofiarne, ale nie było dobre. Może z nadmiaru dobrych chęci i przejęcia się. Dobrze grały właściwie tylko panie: Potocka, Kamińska, Siemaszkowa (miała za małą rolę). Reżyseria nie dopisała zupełnie. Z tej intelektualnej sztuki intelekt się któreśdy wysypał. Przy tym 1/3 sztuki nie słyhać. To jest szczególną zbrodnią, gdy forsą sztuki jest właśnie tekst i słowo. Delikatny lakoniczny dramat między babką a Marią — nie wydobyty. Tak samo dramat między Julią a Teklą — gra p. Leszczyńskiej nie wystarczająca, zaciera tekst, wytwarza niepotrzebne efekty komiczne. P. Lubieńska powinna być bardziej szorstka i natrętna; jej epizod jest bardzo odpowiedzialny, powinien zrównoważyć cały Dom Kobiet. Tak więc i tu kontrast pozostaje nie uwydatniony. I zamiast, choćby sztucznie — dziś reżyseria ma tyle środków! — ożywić dialog, porobić nacięcia, akcenty, podziały, tak aby jedną część inaczej traktować niż drugą — była monotonia, było niekiedy nawet jęczenie. Tej sztuce nie pomoże się przez to, że się ją będzie skracało mniej lub więcej — można by nawet wcale nie skracać — trzeba ją jakoś inaczej grać i inscenizować.

Tym razem musiałem powiedzieć prawdę, bo gatunek sztuki do tego zobowiązuje. Bo między autorem a aktorem są „przepaście”, których czasem nie należy przykrywać kurtuazją.

„Wszystko jest inne!” — powtarza mądrze i melancholijnie babcia Cesia z *Domu kobiet*. „Ale też wszystko trzeba robić inaczej!” — odpowie jej później prawnuczka Ola, gdy wróci ze studiów z zagranicy.

Teatr Nowy: *Kochankowie z Werony*,
tragedia romantyczna w 3 aktach
Jarosława Iwaszkiewicza
[reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 28 III 1930]

[76] Bardzo powoli poeci ze Skamandra odbywają swój płodozmian. Iwaszkiewicz był pierwszym, który wszedł na pole prozy i w szeregu powieści, ostatnio w *Zmowie mężczyzn* (którą tu kiedyś szerzej omówię), zyskał powodzenie. Ale na polu dramatu wyprzedził go już Słonimski. Może Iwaszkiewicz byłby debiutował pierwszy, gdyby nie był wycofał swoją zapowiedzianą już przez któryś z naszych teatrów komedię *Złodziej z towarzystwa*.

Kochankowie z Werony są debiutem raczej przypadkowym. Ten poemat dramatyczny napisał poeta przed paru laty jednym tchnieniem w ciągu niewielu dni pod wpływem lektury *Romea i Julii* Szekspira i zdaje się, nie myślał o scenie. Rzecz wyszła w kwartalniku „Skamander” i pojawiła się też w osobnej odbitce. Dopiero z tekstem w ręku można ocenić jej tzw. walory poetyckie, które są bardzo wysokie, choć jak na urodzaj „czystych” poetów w Polsce, nie niezwykle. Na scenie zyskali *Kochankowie* wczoraj succès d'estime. Byłoby jednak poniekąd banalnością mówić, że oczywiście im więcej w której sztuce jest poezji, tym mniej ona się nadaje do teatru. Nadaje się i nie na-

daje. L. S. Schiller wystawiał z powodzeniem sztuki poetyckie, Krasińskiego, Żeromskiego; nowoczesna reżyseria zdobywa coraz to więcej środków celem przystosowania się do intymniejszych zamierzeń poetów. Ale z tego nie wynika, żeby wystawianie takich sztuk za każdym razem nie było ryzykiem.

Kochankowie mają przecież także ciekawe walory dramatyczne. Dwie są bowiem dusze w autorze *Kochanków*: jedna lubi wysoki, muzykalny patos, druga nauczyła się rozpamiętywać życie nowoczesne, dziwaczne, niepatetyczne, skomplikowane (jak tego dowodem *Zmowa mężczyzn*). Jedna dusza kłóci się z drugą, w *Kochankach* zawierają pewien kompromis.

Iwaszkiewicz wpadł na pomysł zmodernizowania *Romea i Julii* w ten sposób, że uczynił ich uczestnikami tradycyjnej nienawiści rodowej. U Szekspira oni oboje wyłamują się spod tej tradycji, buntują, stanowią pacyfistyczną oazę, na ich grobie przywódcy zwaśnionych rodzin podają sobie ręce. Jakież to stare i pocziwe! Nowoczesny poeta, przesiąknięty hasłami uniwersalizmu, historyzmu, niemal fatalizmu dziejowego, nie może jednostkom przypisać tak wielkiej roli. Bunt *Romea i Julii* jest u niego tylko epizodem w III akcie, gdy po nocy poślubnej — odbytej w grobowcu Montagów — na chwilę postanawiają zejść z góry ku Weronie i nieść ewangelię zgody. A to tylko chwila. Poeta chce, aby zakorzeniona nienawiść, nieufność, była silniejszą. Miłość ukazała się obojgu jak „blask z zaświata” — jednak nie zdołali jej sprostać. W I akcie spotkali się w ogrodzie Capulettich ożywieni wzajemną nienawiścią, ta chwila po krótkim szale miłosnym wraca, i kończą sporem — bardzo nowoczesnym: o niedomiar miłości! — spór ten doprowadza do tego, że się wzajemnie zabijają. [77]

W wywiadzie (ostatnie „Wiadomości Literackie”) autor opowiada, że ten dramat pisał w Heidelbergu i że przychodziła mu wciąż na myśl nienawiść polsko-niemiecka. Z tekstu sztuki zaś dowiadujemy się, że jest ona dedykowana pewnemu Niemcowi („Meinem Freunde... gewidmet”). Taka jest atmosfera sztuki. W akcie III jest mowa o przepaściach, otwierających się między duszami, podobnie jak w *Domu kobiet* Nałkowskiej. A więc mamy i tutaj tragedię porozumienia i nieporozumienia, podstawową tragedię naszych czasów.

[78] U Iwaszkiewicza jest ona ujęta głębiej. Nieporozumienie nie jest ordynarną pomyłką. Przepaść otwiera się właśnie między tymi, którzy się najbardziej do siebie zbliżyli — tacy bowiem są dopiero zdolni do przepaści, ale istotnej. Tak samo jak między dwoma przyjaciółmi, między dwoma stronnictwami ideowo zbliżonymi antagonizmy są największe. Stąd np. katolicyzm zwalcza protestantyzm ostrzej niż np. mahometanizm.

Nie podoba mi się uniwersalistyczny i fatalistyczny moment tragedii Iwaszkiewicza, zwłaszcza to, że poeta jak gdyby przyznawał mu wielką rację bytu. Zdaje mi się też, że nieporozumienie obojga, o ile z tego źródła wynika, jest — dla mnie, który nie uznaje uniwersalizmu — fikcją. Ale autor podparł swą tragedię także motywami psychologicznymi. W III akcie Romeo znajduje się w stanie nasycenia (omne animal post...) i wtedy mu przychodzi na myśl skrupuły, wątpliwości, którymi zaraza Julię. To się stopniuje, spór wzbiera jak kula śnieżna. Jest to zrobione przez Iwaszkiewicza bardzo kunsztownie i zręcznie; w tej scenie składa on dowód, że stać go na dramat prawdziwy. Udziela się nam wielki żal, że ci ludzie muszą się w ten sposób dręczyć. Im więcej się mogli kochać.

Stare przysłowie polskie: „kto się lubi, ten się czubi”, zawiera w sobie właściwie tragedię, której nie znali ci Polacy, którzy je wymyślili. W życiu codziennym zakrywa bowiem te przepaści cienka powłoka, po której się jednak chodzi wygodnie z jednej strony na drugą. Dopiero poeci nowocześni poszukali „dziury w całym” i uczynili życie pełnym duchowych niebezpieczeństw.

Sztuka Iwaszkiewicza, jak już zaznaczyłem, zbudowana jest na pewnych założeniach myślowych, z którymi autor nie obszedł się konsekwentnie. I tak np. co do uniwersalizmu: przecież i miłość jest pewnym gatunkiem uniwersalizmu — według wielu filozofów — więc powinna była zneutralizować tamten. [79] Ale Romeo powiada (dość schematycznie i formułkowsko, więc nowocześnie): „Przestajemy istnieć jako indywidua, które kochają. Zaczynamy istnieć — jako rody, które się nienawidzą”. Z tego wynikało, że autor bierze miłość tu nie w znaczeniu miłości seksualnej, lecz jako czyn, który przewycięża przeszłość. Mnie się ta koncepcja dosyć podoba. — Następnie, znajdują się w sztuce echa tzw. walki płci. A prócz tego jeden z głównych motywów Młodej Polski, zaczęty przez Przybyszewskiego, rozwinięty w dramatach Staffa, mianowicie motyw „godziny cudu”. (Pisałem o tym szerzej w numerze „Wiadomości Literackich” poświęconym twórczości Staffa). Po osiągnięciu szczytu musi się zacząć degryngolada. Jest to poezja maksymalistyczna, którą znajduję także w utworach Wierzyńskiego.

Oczywiście trzeba było ów szczyt dla kontrastu pokazać w blasku jak najświetniejszym. Pierwszy i drugi akt są hymnem miłosnym. W lekturze są one śliczne. Ale mistrzem Iwaszkiewicza jest raczej Słowacki (może Claudel?) niż Szekspir. Miłość jego kochan-

ków nie ma w sobie nic zmysłowości. Mówi się w niej najwięcej o gwiazdach, kwiatach i motylach. Warto by tekst poety zanalizować pod względem „stylometrii”; zbadać, jakie wyobrażenia najczęściej tam przychodzą, jakiego rodzaju są jego metafory i hiperbole. Takie analizy robi u nas p. Zawodziński; ale czego nie robi? — to, żeby wykryć istotny grunt, z którego te metafory wyrastają; jakiego on jest gatunku, czy jest własny, czy one są tylko nadbudową ornamentalną itd. Nad tym się tutaj zastanawiać nie mogę. Stwierdzam, że w tekście pierwotnym — nie tym, który słyszymy skrócony na scenie — objawia się ogromne napięcie fantazji. Każda sprawa uskrzydla się; jest nie tylko sobą, lecz także tym, co znaczy, czym by mogła być w innym wymiarze, wyczerpana jest jej nieziemska zawartość w mierze o wiele większej niż ziemską.

Występują tylko cztery osoby: Romeo, Julia, pustelnik, który ich żeni, piastunka, która szuka Julii. Rzecz jest skondensowana do ostateczności, ale wskutek rozrostu elementu lirycznego również rozrzedzona do ostateczności. Przetworzenie Szekspira śmiało i zupełnie.

Główne role grali pp. Smosarska i Warnecki. Można powiedzieć: śpiewali, bo Iwaszkiewicz daje im co chwila arie. W skrócie teatralnym zatracą się niestety bardzo jego rozmach rytmiczny. Nie ujawnił się on również w bardzo inteligentnej i dźwięcznej deklamacji obojga artystów. Za mało znam wzory zagraniczne, aby ocenić, czy można to było zrobić lepiej. Znać było, że skorzystano z każdej, choćby drobnej wskazówki tekstu, aby ze słowem stworzyć jakikolwiek gest plastyczny, przejście w jedną lub drugą stronę, ruch, cofnięcie się itp. Udaowało się to zwłaszcza w akcie I. W akcie III, wydaje mi się, stopniowanie dramatyczne nie wyszło dobrze. A na ogół, kto wie, czy w takich

sztukach, zamiast zwykłej, umiarkowanej, pięknej deklamacji, nie trzeba raczej jakiegoś rozszalenia się, krzyku, skanzji, śpiewu — środków nadnormalnych, choćby miano powiedzieć, że to jest „darcie kulis”? Przecież Teatr Nowy jest teatrem eksperymentalnym.

Teatr dla dzieci Jaskółka: *Czary i kolory*,
napisała Janina Morawska,
inscenizowała Halina Gallowa,
układ plastyczny Franciszki Kutnerówny,
muzyka Eugeniusza Dziewulskiego,
oprawa sceniczna Iwona Galla
[premiera 6 IV 1930]

[82] Kabaret dla dzieci, „skecze” dla dzieci — to myśl bardzo dobra i użyteczna. Wprowadza ją w życie teatr Jaskółka, mieszczący się w Konserwatorium muzycznym, ul. Okólnik 1. Kierowniczką artystyczną jest pani Halina Starska. Pierwsze przedstawienie zaszczytliwą obecnością pani prezydentowa Mościcka, minister Czerwiński, dyrektor departamentu kultury i sztuki Jastrzębowski i dużo osób, które już to z obowiązku, już to z zamięłowania interesują się pedagogią dziecięcą. Dzieci więcej niż połowa widowni, bo każdy wziął z sobą drobiazg, jaki tylko miał w domu. Dzieci chciały się bawić i bawiły się, a starsi albo obserwowali, czy i jak się dzieci bawią, albo wmyślali się w dziecięcy sposób widzenia i zastanawiali się nad tym, czy aby ten nowy teatr jest dla dzieci odpowiedni, czy nie.

Bo jest to teatr nowoczesny, a więc: 1) uproszczone dekoracje, 2) kontakt aktorów z widzami, 3) urąganie z naturalizmu. Dzieci, które dotychczas widywały w Zniczu i innych teatrach baśnie dramatyczne wystawiane „na prawdopodobieństwo”, były zapewne tą nową metodą zaskoczone. Nie rozumowały, poddawały się nowym wrażeniom i brały z nich tyle przyjem-

ności, ile tylko mogły. Dzieci można łatwo sterroryzować pod względem artystycznym. Żadne nie powie, że coś jest dziwaczne, niezrozumiałe lub nudne, po prostu ominie to, czego nie schwyta, a weźmie to, co mu trafia do przekonania. Dziecko uważa, że skoro starsi w ten sposób robią teatr, to widocznie tak być musi, i że do tego wtrącać się i krytykować — to nie jego sprawa.

Teksty napisała pani Morawska, która ma bez wątpienia talent poetycki i kocha dzieci. Ale wybiera sobie tematy zanadto „literackie” i za trudne. Aby się w jej zamiarach zorientować, musi być dziecko czytane w bajkach i musi umieć porównywać świat baśni z światem nowoczesnej rzeczywistości. Trzeba, żeby [83] rodzice czy opiekunowie dzieciom te zamiary i te perspektywy — już kulturalno-literackie — tłumaczyli; może to być później materiałem dla rozmów i pouczeń w domu.

Więc najprzód jest rozmowa Alana Gerbaulta, owego żeglarza, który na samotnej łódce przebył Atlantyk, z żeglarzem Sindbadem, postacią z *Tysiąca i jednej nocy*. Kontrast nie tak bardzo łatwy. Są też fale Atlantyku, odegrane plastycznie, wyśpiewane i wydeklamowane przez kilka pań. Fale się raz burzą, wznoszą, to znów układają cicho i pieściwie. Jak fale z *Achilleis* Wyspiańskiego w inscenizacji Schillera. To jest ładne, wymaga trochę wyobraźni, ale przecież dzieci same w ten sposób robią w domu teatr. Zwłaszcza bawi je to, jak Sindbad wskakuje w czy między fale i płynie.

Podobnie niełatwym kontrastem jest myśl przewodnia skeczu *Antena w karczmie Rzym* — ta sama zresztą myśl, na której oparta jest głośna nowela Aleksandra Wata *Lucyfer bezrobotny*. I tutaj mamy bezrobotnego Szatana, jest nim Mefistofeles z *Pana Twar-*

dowskiego Mickiewicza. Osiadł na stałe w karczmie Rzym jako karczmarz, postarzał się i zgłupiał. Jedy-
nym jego towarzyszem jest „kot w butach”. Wchodzą
Jaś i Małgosia, para nowoczesnych harcerzy. Mefisto
rad by od nich wyłudzić dusze, proponuje im: czapkę
niewidkę, siwka złotogrzywka, lampę Aladyna — lecz
bez powodzenia. W końcu pojawia się Twardowski-
-monter, rozpina w karczmie antenę radiową, łapie
dźwięki ze świata, a także z prawdziwego Rzymu, i ty-
mi nowoczesnymi cudami pobija zastarzałe cuda Me-
fista, tak że w końcu Mefisto, zawstydzony, wyraża
już tylko jedno życzenie: żeby zostać monterem.

[84] Jest w tym szkicu dużo humoru i można go
uznać za ciekawy eksperyment pedagogiczny, kto
wie, czy nawet nie pouczający. Zdaje mi się jednak,
że dzieci miały miny trochę zdumione. Albo nie ro-
zumiały intencji autorki, albo dziwiły się, że oto —
wyśmiewa się, degraduje się bajkę. Powiedziałem po-
wyżej: nowymi cudami pobija cuda stare. Ale z tym
pobijaniem jest trochę szachrajstwa. Autorka nie do-
puszcza cudów Mefista do wyżycia się. Harcerze nie
chcą czapki niewidki, bo są zanadto uczciwi, nie chcą
cudownego konia, bo umieją jeździć na koniu praw-
dziwym, a przy demonstrowaniu lampy Aladyna dia-
beł zapomniał zaklęcia. Autorce się zapewne wyda-
wało, że cuda Mefista to są cuda romantyczne — ale
ta wojna literacka z romantyzmem na terenie teatru
dziecięcego wynika z nieporozumienia. Cuda starych
bajek są w przeważnej części cudami technicznymi;
koń złotogrzywek jest protoplastą naszego auta, za-
miast lampy Aladyna pomyślmy sobie gazy paraliżu-
jące ludzi, marzenia o czapce-niewidce rewiduje
i poprawia Wells, a podobno próbowali je nawet zrea-
lizować jacyś inżynierowie (za pomocą kombinacji lu-
ster).

Pedagogiczną intencją takiego poniżenia bajki byłoby: niech młodzież nie zaprzęta sobie głowy bujdami, lecz uczy się przyrody, niech będzie praktyczną. Czy jednak nie przedwcześnie? Okres bajki, okres życia w świecie urojonym, jest dla dzisiejszej młodzieży i tak bardzo skrócony. Skracają go i tłumią nieubłagane warunki życia. Przy tym literatura bajkowa jest dla dzieci bardzo uszczuplona. Które z dzieci zna całego Andersena, *Don Kiszota*, *Tysiąc i jedną noc*, *Gulliwera* itd.? Nie ma takich. Chciwość księgarzy, brak organizacji w dziale tego towaru powoduje, że żywioł bajkowy udziela się terazniejszej młodzieży w dawkach o wiele mniejszych niż dawniej. I nie ma potrzeby gasić ognia, który zaledwie zipie.

[85]

Bardzo dobra jest *Zabawa w farby* — gdzie w roli farb występuje osiem pań w pięknych, fantastycznych kostiumach. Dzieci na widowni odgadują, jaka ma być farba: a ona uchyla potem szaty i pokazuje swój kolor, określając go przy tym piękną poezją. To jest oryginalne i pouczające.

Przerwy wypełnia kłown — jego przemówienia są dosyć zabawne, ale niech nie przeciąga, nie nuży, nie powtarza tego samego, a przede wszystkim nie trzeba wciąż mówić: bawcie się, tu jest wesoło, tu będzie wesoło! — bo to jest natręctwo, sugestia prawie że „sanacyjna”; wesołość się dzieje lub nie dzieje, ale o niej się nie mówi, ani się jej nie zapowiada.

Całe przedstawienie wydawało mi się dlatego charakterystyczne, że urządzone zostało dla dziecka wyimaginowanego. Tak jak się urządza przedstawienia dla wyimaginowanego proletariatu, w ogóle dla wyimaginowanej publiczności, w przypuszczeniu, że ona w ten a ten sposób na pewne efekty zareagować musi. Jest to bądź co bądź liczenie się z psychologią widza — ale źle pojętą. Niesłychane, co sobie czasem

imaginują reżyserowie. I tak np. w skeczu o diable i Twardowskim widzimy ławki i stół krzywo pochylone ku widzowi. Jest to szczegół wzięty z teatru Habima (pisał o tym w „Robotniku” p. Wallis). Podobno był to przypadek; ale ktoś zauważył, że takie pochylenie robi dobre wrażenie, i z przypadku zrobiono „efekt”. Znowu wchodzi w grę wymaginowany widz. Aby widz ów efekt zauważył i pochwalił, musi być odpowiednio pouczony i „nastawiony”; sam z siebie, dalibóg, on tylko się zdziwi, albo nawet zaśmieje, gdy zobaczy, że talerze z takiego stołu się zsuwają.

I zdaje mi się, że kolega Wallis myli się, wierząc na słowo, że ów efekt w Habimie wynikł z przypadku. Znadto jest on podobny do niektórych eksperymentów w najnowszym malarstwie. Maluje się pochylone stoły, aby „dać w pysk” perspektywie i prawdopodobieństwu, a uzasadnia się to doktryną, że malarz powinien pokazać widzowi nie tylko chwilowy kształt i wygląd danego przedmiotu, ale i to, co on, malarz, wie o tym przedmiocie, a więc np. okrągłość stołu i to co się na stole znajduje, choćby stół stał na wprost oczu naszych.

Tak jak z tym stołem, na którym nie można jeść, i ławkami, na których nie można siedzieć, tak ma się rzecz i z tymi dziećmi, które sobie wyobrażono jako widzów teatru Jaskółka. Jeżeli mimo to wrażenie jakieś powstaje i pozostaje, to raczej nie wskutek tych użytych środków, lecz pomimo nich.

Teatr Nowy: *Szalony dzień*, sztuka w 1 akcie;
Dardamelle, komedia w 3 aktach
— obce Emila Mazaud,
w przekładzie Gustawa Beylina.
Reżyseria Wacława Radulskiego,
dekoracje Wincentego Drabika
[premiera 10 IV 1930]

Dardamelle jest najoryginalniejszą ze sztuk wystawionych w tym sezonie. Choć nie jest pisana wierszem, ma w sobie coś klasycznego — dzięki niezwykle skoncentrowaniu akcji i dialogu około jednej tylko osoby i jednej tylko sytuacji. Ta sytuacja wynika z jednego tylko dowcipu i wyzyskana, wyżyłowana jest do ostatnich granic napięcia. Ale ten jeden dowcip jest ogromny, burzycielski, pełen perspektyw. [87]

Rzecz zaczyna się od razu od kłótni małżeńskiej. Żona w pasji beszta męża; nazywa go drabem, socjalistą itd., w końcu — rogaczem. „Jak to — rogacz?” „Tak, tak, jesteś rogaczem”. Zamiast żonę zbić lub zabić, zamiast wyzywać gacha na pojedynek lub zamiast pogodzić się z losem i hańbę swoją zataić, mąż, *Dardamelle*, przeciwnie, z dziką radością nurza się w tej hańbie, zawiadamia o niej wszystkich, na drzwiach domu przybija tablicę: tu mieszka rogacz pierwszej klasy. Nic nie wiemy, dlaczego tak postępuje; nie ma żadnych scen zazdrości, nic z erotyzmu ani seksualizmu; jest tylko humor, o którym domyślamy się, że to humor rozpaczy. Całe miasto procesją podąża ku tablicy, on kłania się przez okno jak jaki solenizant, za-

prasza znajomych na bankiet, aby uczcić cenny dar, którym go obdarzyła małżonka.

To anormalne zachowanie się rogacza zaczyna jednak gorszyć i niepokoić ludzi. Wolno być rogaczem, ale w sekrecie; kto nim jest, nie powinien się z tym afiszować, inaczej świat będzie wywrócony do góry nogami. Zaszachowana jest nie tylko żona, ale całe miasto: grono osób, z proboszczem na czele, prosi go o zmianę postępowania. Oczywiście, na ostatku zgoda, żona przysięga poprawę, a krótka scenka między nią a nią, wciąż pełna hamowanego uczucia, pokazuje na moment głębię żartu Dardamella.

[88] Powiedziałem: perspektywy — jest ich kilka. Można mówić np. o obłudzie ludzkiej, o atmosferze małego miasteczka, lecz ten temat zostawiam innym. Wolę perspektywę taką: Oto Dardamelle zwycięża przez twórczy cynizm. Adoptując nazwę, zmienia samą rzecz. Jego sposób postępowania jest rewelacyjny. Duszeni splotem zwyczajów i szablonów społecznych, towarzyskich, częstokroć nie mamy innego wyjścia nad to, żeby się przyznać, żeby się poddać, ściągnąć na siebie cały piorun klątwy społecznej, wytrzymać niebezpieczeństwo, a nawet się w nim wykąpać — i od tego momentu rozpocząć nowe życie.

Niegdyś na tej drodze był Wacław Grubiński w pierwszym swoim dramacie o człowieku, który uchylił się od skutków amerykańskiego pojedynku.

Dardamella grał p. Kurnakowicz bardzo dobrze, choć brakło mu ironii. Ale sztuka ta jest za mądra dla naszej publiczności. Wyda się jej oschłą, może ponurą, a prócz tego sens sztuki nie jest jak na talerzu wyłożony; publiczność nasza zaś nie ma w twórczości rodzimej wzorów i przesłanek, które by jej pomogły zrozumieć niezwykłą intencję francuskiego autora.

Także druga jego sztuka, *Szalony dzień*, nie spotka się z dostatecznym zrozumieniem. Jej intencje są bodajże jeszcze głębiej ukryte niż w tamtej. Jest rozmowa dwóch niby-przyjaciół, którzy się nie widzieli dużo lat, ale mimo pozorów serdeczności najeżona różnymi drobnymi dokuczliwościami. Z jednej i z drugiej strony wchodzi w grę słabostki ludzkie, duchowe i cielesne. Jeden, były kelner, żyje z renty, gruby, apoplektyczny, przy tym skąpy egoista; drugi — froter, ubogi, łakomy, naiwny, poetyczny. „Ale nigdy się nie spodziewałem, żeś tak utył” — powtarza przyjacielowi kilka razy dobroduszny froter, nie wiedząc, że tym budzi wewnętrzną wściekłość eks-kelnera. Ten ostatni, zamiast zaopiekować się rozbitkiem życiowym, nie rozumie jego przymówek, obdarza go upokarzającą jałmużną, rozmyślnie bierze na serio jego zapowiedź odjazdu i wcale nie zatrzymuje. Ale po odjeździe przyjaciela spotyka go kara upokarzająca: otrzymuje jego list, a w liście szczery jego zachwyty i podziękę za to spotkanie, które pozostanie najpiękniejszym wspomnieniem jego życia. Co dla jednego było przykrą i nudną wizytą, dla drugiego było świętem; jeden się pożegnał rozczarowany, drugi zachował w sobie czar przyjaźni. [89]

Można by się roztkliwiać nad kontrastem między prozą tego kawalka życia a tęczą, którą nad nim rozpiął poetyczny froter, można by autora pod tym względem zestawiać np. z Pirandellem — dla mnie główną rzeczą będzie subtelne ujawnienie tajemnic tzw. przyjaźni. W dwu poprzednich recenzjach mówiłem o tzw. przepaściach między ludźmi; obie sztuki, które mi do tego dały sposobność, były nie wystarczające. Dopiero tutaj mam autentyczny materiał konkretny do zilustrowania, czym są owe przepaście. Nie trzeba aż zbrodni, aż kłamstwa, aż obłudy, aby taka przepaść była. Oto mamy dwóch zwykłych, poczci-

wych ludzi, którzy by chcieli zbliżyć się do siebie, a nie mogą, nie umieją. Rozmowa ich wciąż się rwie; wymijają się jak dwie linie, które się nigdy przeciąć nie mogą; przy ostatnim spotkaniu nie mają sobie właściwie nic do powiedzenia. Albowiem obcowanie człowieka z człowiekiem jest umiejętnością i sztuką. Trzeba tworzyć nowy *savoir-vivre*.

U widza nieprzewidującego może *Szalony dzień* wywołać niesmak; powie on np., po co ten przykry realizm? Lecz realizm jest tutaj tylko środkiem. Materiał sztuki jest, mimo realizmu, subtelny, choć intencje autora nie są dobrze uwypuklone, zaś akcent końcowy (list frotera) trochę sentymentalny.

Przyjaciół grali dobrze i wystarczająco pp. Gawlikowski i Myszkiewicz, ale za wiele robili pauz i nastroju, za dużo grali sami, zamiast wspólnie reprezentować pewien kształt życia. Reżyser nie zrozumiał sztuki, mniemał, że forsa jej tkwi w realizowaniu czy w psychologii, i rozwlekł ją zbyt znacznie. Pauzy w rozmowie mogły wprowadzić być rozmyślnym zakłopotaniem ludzi, którzy nie umieją się porozumieć; ale były zanadto podobne do zwykłej rozwlekłości w traktowaniu dialogów przez naszych aktorów.

PS. Z recenzyj, które się dziś ukazały, widzę, że znowu znajduję się w zupełnym przeciwieństwie do kolegów recenzentów. Nie z przekory — recenzję napisałem już wczoraj. Ale cały mój sposób recenzowania jest odmienny, jak również wewnętrzne kryteria. Do tej kwestii, zdaje się wbrew mej woli, będę jednak musiał powrócić.

Teatr Mały: *Piorun z jasnego nieba*,
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 15 IV 1930]

Ten piorun jest zawieszony na nitce; autor go wciąż [91]
spuszcza w dół i podciąga do góry, ale boi się nitki
przeciąć; w końcu rozładowuje piorun na raty. Czy to
niesłychana zręczność? Czy niezdecydowanie i nieu-
dolność? obfitość czy skąpstwo?

Można było piorun załatwić w różne sposoby: wy-
strzelić nim raz, ale mocno i w odpowiedniej, przygo-
towanej chwili, albo go rozdrobnić, albo zupełnie
uchylić — ale w każdym wypadku trzeba to było zro-
bić zajmująco, z uzasadnieniem i formy, i treści, tak
żeby przebieg historii taki czy inny coś znaczył i miał
jakąś wagę, choćby wagę komediową, a więc np. zlek-
ceważenie pewnych niebezpieczeństw patetycznych
lub kryminalnych.

I Kiedrzyński rozwiązuje swój węzeł, ale w sposób
zdawkowo sentymentalny: za pomocą tak zw. dobrego
serca.

Piorun jest tak zrobiony: starszawy bankier ma
przybraną córkę, a zamierza się ożenić z piękną baro-
nową. Wszystko to dzieje się w arystokratycznym to-
warzystwie, które jednak — według taniej satyry auto-
ra — jest w gruncie rzeczy towarzystwem lichym.

Mianowicie: baronowa pochodzi z proletariatu, jest międzynarodową awanturnicą, była podrzędną aktorką, puszczała się z niejednym; córka mniema, że pochodzi ze szlacheckiej rodziny Pohoreckich, nie wie, że właściwie jest córką stolarza-pijaka.

O tych tajemnicach wie pewien dziennikarz, mógłby zburzyć przygotowujące się małżeństwo bankiera i gotowe już małżeństwo córki. To ostatnie z tego powodu, że mąż córki jest urzędnikiem MSZ, karierowiczem, który bardzo dba o wytworność swoich parantel.

[92] Pojawiają się nożyczki do nitki: dr Teofini, stary włóczęga, „profesor czarnej magii”, który jest ojcem córki, a eks-mężem baronowej. Mógłby się do córki przyznać, a baronową skompromitować, i „demokratycznie” usposobiony dziennikarz rad by wywołać taki skandal. Zwłaszcza że baronowa najniepotrzebniej sama go do tego prowokuje.

Najpierw idzie w ruch tajemnica córki; powoli wyjawia się wszystko prócz tego, że właśnie ten włóczęga jest ojcem tej córki, bo on sam uchyla się i zaprzecza — z dobrego serca, aby jej nie szkodzić. To jest bardzo rozczulające. Poświęca się. Głupia córka czuje wprawdzie „głos krwi”, ale ostatecznie nie poznaje się na szlachetności staruszka. Ażeby sytuację córki naprawić także pod względem parantelowym, wyjaśnia sam autor na boku, że dr Teofini dawniej nie był stolarzem, lecz wysokim urzędnikiem, którego zrujnowało małżeństwo z ową aktorką.

Drugą porcję tajemnicy: przeszłość baronowej, aplikuje rozszluszczony dziennikarz w III akcie wszem wobec. Ale podczas gdy pierwszą porcję piorunu uchyliło dobre serce ojca, tę drugą uchyla naiwne serce czy naiwny mózg bankiera: nie chce i nie może uwierzyć, żeby osoba tak rasowa, o takich manierach

jak baronowa, mogła mieć tak niskie pochodzenie. Jest prawie taki sam niedomyślny jak jego przybrana córka; oboje zaś robią przysługę autorowi, bo gdyby nie byli naiwni, należałoby dorobić jeszcze akt czwarty.

Ten piorun p. Kiedrzyńskiego cierpi na zatwardzenie.

Wyrażam się trywialnie, ponieważ sama sztuka jest bezecnie trywialna. Wymyślił sensacyjną historię, ni to *Pani Cheyney*, ni to *Wilki w nocy*, wikła i przedstawia wciąż jej elementy anegdotyczne, lecz nie umie z nich wykrzesać ani jednej iskry, przez co staje się nudnym. Na początku można by mniemać, że w sztuce będzie szło o zakład między dziennikarzem, który pisze powieść sensacyjną, a bankierem, który tym sensacjom nie dowierza — tematem zakładu mogłaby być jakość życia rzeczywistego. Dalej płaczą się jakieś motywy, niby to społeczne, na temat różnicy między mętami a niżami społeczeństwa oraz na temat snobizmu arystokratycznego, reprezentowanego przez bankiera i urzędnika MSZ. Ale to wszystko jest słabe i banalne; najgorsze zaś jest to dobre serce na końcu sztuki. Pozostaje sam surowy materiał ze swymi oklepanymi sensacjami. Czyżby może Kiedrzyński chciał sensacji stylizowanej, ujętej w cudzysłów, tak jak to zrobił Kaiser w dramacie *Kolportaż*, a Bernstein w niedawno u nas wystawionym *Melodramacie*? Nawet na to nie zakrawa. [93]

Zwykle w sztukach Kiedrzyńskiego było przynajmniej jakichś parę figur „wziętych z życia” — obserwacja nie ostra ani ciekawa, ale przynajmniej aktualna. Tym razem ma być taką figurą ów urzędnik MSZ, który zostaje dyrektorem „departamentu sztuki obcej wśród swoich”. Cała ta uboczna satyra wycelowana w polskie stosunki artystyczne czy kulturalne — mówi się np. także o Akademii Literackiej — ma znamiona

żalu osobistego i jest rozpaczliwie płytka. Autor nie ma o tych rzeczach nic do powiedzenia ani żadnego stanowiska. Znamy go z tego, co wypisywał o krytyce nie chcącej uznać wartości jego komedyj, i ta arbitralna, niemądra antykrytyka tylko uzupełnia nam jego fizjognomię literacką, znaną z komedyj.

Najlepsza byłaby jeszcze figura dziennikarza, który nie umie utrzymać języka za zębami, knuje mimo woli intrygi i szantaże, ale i ta figura ma kontur słaby i zamazany.

Grano sztukę zupełnie dobrze. Zapewne doczeka się ona także 174 przedstawień, jak inne sztuki Kiedrzyńskiego. P. Szyfman zna swoich dostawców. Ale krytyka ma też prawo powiedzieć swoje. Należałoby też raz oświetlić legendę o „zręczności” tych fabrykantów. Moim zdaniem jest ona żadna. Rzecz nie ma się tak, żeby Kiedrzyński umiał lepiej pisać, a rozmyślnie, dla zarobku, dla ubawienia publiczki, pisał gorzej. Owszem, Kiedrzyński pisze z całego serca; te banalności i satyry, których dostarcza, to nie są rzeczy „robione na zimno”. On pisze z serca tej publiki, jest prawowitym wyrazicielem jej poziomu duchowego. Tym gorzej — i tym lepiej dla niego.

Teatr Wielki: *Legion* Stanisława Wyspiańskiego,
scen dwanaście.

Reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje i ubiory Wincentego Drabika,
ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego
[premiera 14 IV 1930]

Warszawa przyjmowała Wyspiańskiego zawsze chłod- [95]
no. Nie był warszawistą, tylko krakowistą, chociaż
i około Belwederu jego wyobraźnia krążyła. Cały jego
sposób myślenia dzisiejszy krytyk warszawski, gdyby
chciał być szczery, nazwałby germańskim. Toteż pre-
miera *Legionu* w Warszawie jest poniekąd eksperymen-
tem. Oczywiście, że succès d'estime jest z góry zape-
wniony, wystawienie tej tragedii musi być oficjalną
uroczystością narodową, ale chodzi o to, co mówią lu-
dzie po kątach, czy biorą jeszcze w siebie tę poezję,
czy uchylają się od niej. Zdaje sobie z tego sprawę au-
tor objaśnień dołączonych do programu (zapewne
p. Zawistowski) i twierdzi, że sztuka jest jeszcze dziś
aktualną. Bo cóż z tego, że niepodległość polityczna
została już osiągnięta? *Legion* — powiada ów kome-
ntator — jest artystycznym obrazem świata, na którego
widowni duchowej rozgrywa się, jak rozgrywała się
zawsze, „napowietrzna walka duchów”. Albowiem
„pęd i dążenie, i usiłowanie, i zdobywanie równie jest
cechą dnia dzisiejszego, jak będzie cechą każdego dnia
przyszłości, o ile ta przyszłość będzie miała godność
żywego organizmu”.

Czyli że *Legion* ma być wiecznym w wewnętrznej istocie, choć przemijającym w zewnętrznych formach symbolem dynamiki duszy narodowej, o ile ona się ześrodkowuje w twórczych jednostkach.

Na tę ogólnikową formułę oczywiście zgodzić się można. Można i trzeba dopingować młodych uczniów obrazami głębokiego entuzjazmu i poświęcenia „jako takiego”. Atoli owe formy zewnętrzne, owe każdorazowe wcielenia prawdy narodowej nie są obojętne. Inaczej można by powiedzieć, że dzisiejszym „legionem” jest „czwarta brygada”, a Mickiewiczem Piłsudski, który przecież tak samo chce swój naród „dźwignąć i uszczęśliwić, chce nim cały świat zadziwić”.

Obecne pokolenie nie chce być zbawiane ani wbrew swojej woli, ani poza swoją wolą. Taki kawał, jak żeby kierownik nawy narodowej własnoręcznie ją podpałał, aby opornych towarzyszy wydać na śmierć, wmawiając w nich „zmartwychwstanie młodzi” — dzisiaj się nie uda. O tyle odbiegliśmy od czasów przedwojennych. Ale przykład Piłsudskiego, Mussoliniego, Lenina, Stalina i wszędzie tworzących się elit świadczy, że problem „legionu” jako formy działania społecznego nie przestał być aktualny.

Idzie wciąż o to, co ma być treścią legionu. Pod tym względem utwór Wyspiańskiego jest niedwuznaczny, a owszem, doskonale jednostronny. „Królestwo moje — świat ducha!” — oświadcza Mickiewicz. Czy to hasło jest i dzisiaj aktualne?

Twórczości Wyspiańskiego poświęcili Lack, Ortwin, Siedlecki, Brzozowski, Kołaczkowski, Sinko obszernie i bardzo głębokie komentarze. Teza ich, co do *Legionu*, jest na ogół taka, że Wyspiański i tu przewycięzał romantyzm i mesjanizm, ale — tu właśnie najbardziej — przewyciężyć go nie mógł. Nie jest to

sprzeczność, lecz tragiczny rozłam w duszy samego twórcy — dzięki temu rozłamowi może on w tym utworze dokonać tego najwyższego aktu twórczego, jaki obowiązuje dramaturga: zsolidaryzować się ze swym bohaterem bez reszty, a mimo to równocześnie go się wyrzec. Taki „rekord” szczytowy w dramaturgii świata jest bardzo rzadki. Dla przyrównania mógłbym przytoczyć jedynie Ibsenowskiego *Branda*, tragedię, której wzorem był skandynawski Mickiewicz — Kierkegaard.

Stanisław Lack, wierny i dosyć autentyczny sfinks Wyspiańskiego, przerzucił cały problem *Legionu* nawet zupełnie w sferę metafizyki. Dla niego „duch” jest czymś wiecznym, w sobie już zakończonym; duch [97] jednak jest „hipokrytą” i lubi maskaradę, objawia się w różnych „grymasach”, które jednak, odbywszy pewien cykl, wracają do wspólnego źródła. (St. Lack, *Studia o Wyspiańskim*, wydanie Pazurkiewicza, 1924). *Legion* jest tylko wizją Mickiewicza, on jest równocześnie i Cezarem (Napoleonem), i Brutusem, on sam siebie zabija w Cezarze, co jak Lack sam przyznaje, jest śmieszne. Konsekwentnie też Lack ironizuje wszelkie „realizacje” ziszczania się; Duch nie może się nigdy zmienić, bo już istnieje cały i odwieczny, wszelka realizacja jest złudzeniem optycznym.

Przytaczam ten pogląd, aby dać próbkę, do jakich wertepów dochodzili myśliciele Młodej Polski w ślad za romantyzmem i mesjanizmem. I faktycznie w przebiegu dwunastu stacyj *Legionu* jak pomału wypruwa się treść z tego „ducha”: Mickiewicz wypiera się dążeń do osobistego szczęścia (spotkanie z światem bogów litewskich), potem odżegnywa się od wyzwalających się politycznie ludów, wreszcie od rewolucji, ponieważ go rażą jej konsekwencje terrorystyczne, w końcu pozostaje mu tylko chrystusowe osamotnie-

nie i ofiara na wpół anheliczna, na wpół okrutna, gdyż poświęca nie tylko siebie, ale i drugich.

Jest to „duch” pozbawiony myśli, intelektu. Duch taki stacza się zawsze, jak po równi pochyłej, w jałowe poświęcennictwo. Obserwowaliśmy coś podobnego w wielu utworach Żeromskiego. Krytyka, jaką w *Legionie* Wyspiański przeciwstawia romantyzmowi, jest właściwie żadna. Jego historiozofia, zaznaczająca się np. we wspomnianej już scenie z rewolucją, jest bardzo słaba, schematyczna i szkolarska. Dla jego Mickiewicza całe zagadnienie Polski streszcza się w pragnieniu odzyskania dawnej sławy, choćby kosztem krwi (scena w Colosseum).

[98] Kwestia ducha pojawiała się zwykle dopiero wtedy, gdy materia była zdruzgotana lub zagrożona. Z jednostkowego doświadczenia wiemy, że cierpienie ciała jest przede wszystkim cierpieniem ducha, który nie może prawidłowo funkcjonować. Polska, która poniosła była klęskę, cierpiała duchem i czuła ducha, dziś oddaje się bardziej sprawom materii. Ale na szerokim świecie, po kataklizmie wojny, kwestie ducha są wysunięte na pierwszy plan. Sam bowiem fakt wojny został uznany za kompromitację ducha ludzkiego. W zwyciężonych Niemczech powstał ruch „czynnego ducha”. Podobne prądy pojawiają się i gdzie indziej, skupiając się już to koło kwestii pacyfizmu, już też około kwestii socjalnej. Duch pozostał aktualnym, tak samo, jak wszystko, co było najlepszym w romantyce europejskiej.

Na oczach naszych dzisiaj odbywa się duchowy eksperyment, który nam przypomina *Legion* Wyspiańskiego. Oto i Mickiewicz-Gandhi wiedzie swój legion ku morzu, aby w sposób bezkrwawy pokonać gwałt polityczny. To nie jest już jałowy, chrystusowy romantyzm, bliski białej magii, telepatii i spirytyzmu,

lecz przedsięwzięcie społeczno-psychologiczne, dalsze rozwijanie bojkotu, strajku, sabotażu, tych mało jeszcze wykształconych form samoobrony socjalnej. Ten „duch” już jest złączony z intelektem. I żeby wrócić do Wyspiańskiego — przecież *Wesele* (z aneksem *Wyzwolenia*) było też próbą ogłoszenia takiego bojkotu czy pochodu. W kilka lat później Brzoza-Młynarski wystąpił z polskim „konceptualizmem”, który głosił: państwo polskie nie przestało istnieć, ono istnieje w członach już to podziemnych, już to jawnych, potrzeba tylko ocknienia się. A teraz Gandhi pragnie ziścić konceptualizm indyjski.

Dlatego *Legion* jako obraz uświetnienia się ducha wśród jego zbląkań nie przestał być aktualny. Trzeba [99] jednak chcieć legionów i Mickiewiczów innego typu i trzeba umieć upajać się patosem ducha. Pokolenie obecne stroni od patosu, o ile on nie dotyczy maszyn, anten i aeroplanów. Ostatecznie potrafi uczcić wynalazców, jak tego dał dowód Słonimski w *Wieży Babel*. Ale tenże sam Słonimski zamiast wyprawy Gandhiego woli wyprawę Byrda, pozbawioną patosu samotności i ryzyka.

Realizacja *Legionu* na scenie nie może nie być de-realizacją. „Przybądź, odżyjesz łaską Słowa!” — woła Konrad Wyspiańskiego, ale realizacja sceniczna zamiast słowa daje przewagę obrazów. Niby dlatego, że Wyspiański był także malarzem. Dekoracyjna strona przedstawienia *Legionu* jest rzeczywiście wspaniała. Mamy tło tych wszystkich osobliwości Rzymu, którego użył Wyspiański: Colosseum i Forum, Watykan i kościół Św. Piotra, katakumby i Via Appia. Oryginalne jest ujęcie obrazu ostatniego: noc nad wielkimi wodami. Fale morza, na których płynie Korab Mickiewicza, wyobrażone są przez masę ciał, poruszających nagimi rękami. Ruch falisty został przez to do

złudzenia osiągnięty, ale zatracą się wrażenie samotności Korabia, raczej nasuwa się nie uprzedzonemu myśl, czy to nie gromada potępionych, którzy machają rękami, aby się dostać do łodzi — tym bardziej że przecież wzorem tej sceny był obraz Delacroix'a: Dante w barce na wodach piekielnych.

[100] Pamiętam, jak pierwszy raz tę cudną scenę poznałem. Było to na wykładzie Lutosławskiego. Filozof zgromadził „rzesze” koło siebie na podium, sam jak Chrystus, i czytał, nie wstydząc się skandowania, przy tym robił rękami lekkie ruchy jakby wiosłowania. Czytał doskonale. Obawiam się, że teatr tego wrażenia nie zastąpi. Może dałaby się pomyśleć jakaś scena kameralna, dająca wrażenia intymne, zbliżone do wrażeń z czytania, jakieś połączenie filmu i zwykłej recytacji. Wtedy może nie ginęłoby zupełnie ostatnie, niezbędne ogniwo akcji: gdy Mickiewicz zapala łódź, a Thanatos (śmierć) obejmuje ster.

Ale nawet z tymi nieuniknionymi brakami (które były także w Krakowie) widowisko *Legion* wywiera w teatrze duże wrażenie. Oczywiście jest ono nieuchronnie połączone z wrażeniami nudy, które są tym większe, im mniej widz zna to dzieło z lektury. Ale widz nie powinien się tym zrażać. „Od wzniosłości krok jeden” nie do śmieszności, lecz do nudy. Nie wynika z tego, żeby wzniosłość sama była identyczna z nudą. Tylko że faktem jest, iż te uczucia psychologicznie z sobą sąsiadują, albowiem każde wzniosłe wrażenie, które nie dojdzie do skutku, niecierpliwi i męczy. Ale to trzeba wytrzymać, bo te chwile opłacają się tymi, co prawda, rzadszymi już chwilami wzniosłości tragicznej, których w innym amalgamacie się nie dozna. Widz nie ma prawa pieścić się swoją nudą ani uważać się dzięki niej za kogoś wyjątkowego czy mądrzejszego. Niestety, łatwo się wtedy budzi warszawi-

stowska arogancja i tworzą się zbuntowane kółka znu-
dzonych.

Mickiewicza odworzył świetnie p. Brydziński. Ar-
tyście, który prześwietlił się słowami bohatera *Legio-
nu*, który przez te cztery godziny żyje w szczególnym
transie, należy się szczególne podziękowanie i cześć
— jest on jak kielich pełen najkosztowniejszego wina.

Teatr Polski: *Volpone*,
komedia w 3 aktach (5 obrazach) Ben Jonsona,
w opracowaniu Stefana Zweiga.
Przekład R. Centnerszwerowej,
teksty wierszowane napisał
Kazimierz Wierzyński,
reżyseria Ryszarda Ordyńskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 20 IV 1930]

[102] Coraz częściej pojawiają się na scenie w ostatnich latach przeróbki sztuk starych. Eksploatuje się jeszcze raz skarby Goldoniego, wygrzebuje się *Operę za 3 grosze*, w Salzburgu pod wolnym niebem wystawiają starą sztukę *Jedermann* (*Każdy*) w przeróbce Hofmannsthalą, furorę robią sztuki chińskie *Kredowe koło*, *Żółty kaftan* — ale także własna twórczość wielu autorów opiera się o tematy dawne, które się przetwarza, stylizuje, napełnia nowoczesną treścią (*Elektra* Hofmannsthalą). Przyczyną tego jest, zdaje się, nie tylko snobizm wykopaliskowy, który np. chciałby rozwój współczesnego teatru przybliżyć — w spirali — do tradycji dawnej commedia dell'arte, lecz zapewne także głód widowiskowy. A przez widowisko nie mam tu na myśli tych kolubryn, naładowanych wrażeniami czysto optycznymi, dekoracyjnymi, malarskimi, gdyż wrażenia takie, choćby największego kalibru, na scenie mijają szybko, i nawet film już się dziś na nich nie opiera. Mam na myśli widowisko, które wypływa z dobrej, interesującej treści (fabuły), z sensacyjnego tematu, ze sprytnych zawikłań i rozwiązań węzła scenicznego. Dzisiejsza moda literacka wytwarzaniu

sztuk tego rodzaju nie sprzyja. Głosi się przecież kult faktów, a więc naturalizm, dokumentaryzm, potępia się „anegdote”, prześladowuje się wszystko, co jest „wymyślone”. Odpisywacze życia mają dzisiaj swój raj. Najbardziej ten prąd nurtuje w powieści, ale i w dramacie się zaznacza.

Dlatego też teatr, w poszukiwaniu zajmującego repertuaru, raz po raz sięga do przeszłości. I oto za wzorem innych scen zachodnich Teatr Polski wystawia *Volpone* Ben Jonsona. Autor ten jest współczesnikiem Szekspira; swego czasu on i Marlowe (autor pierwszego *Doktora Fausta*) mieli większe powodzenie niż Szekspir. Było ich tam jeszcze więcej: Webster, Ford, Greene. Była to złota epoka angielskiego dramatu. [103]

Trzeba by być specjalistą, aby w sztuce *Volpone* rozróżnić to, co jest zasługą samego Ben Jonsona, a co przypada na karb przerabiacza Zweiga, który sam jest wybitnym niemieckim autorem najnowszej daty (znane są u nas z przekładu jego ogniste nowele). Podobno Zweig poskracał dialogi, uwspółcześnił nieco styl i nadał całości lepszą konstrukcję. W obecnej postaci *Volpone* jest sztuką bardzo zajmującą i godną widzenia. Ma jakiś wściekły rozmach, obfityść pomysłów, dzikość czy barbarzyńskość, której nawet wytworne opracowanie Zweiga nie zdołało jej odebrać. A co szczególniejsze: przemawia ona do nas dziś nawet żywiej niż Szekspir. Szekspir jest obiektywny i klasyczny, chłodny znawca ludzi, cały swój temperament pogrzeża w dzieło. Ben Jonson działa na nas niby nowoczesny ekspresjonista. Może być, że jak Klabund w *Kredowym kole*, tak Zweig tutaj umieścił pewne współczesne aluzje.

W Wenecji żyje stary skąpiec *Volpone* (to jest Lis) — na środku sceny, w jego mieszkaniu, widzimy

wielką skrzynię, skarbiec. To jest ten złoty cielec, około którego obraca się akcja sztuki. Symbol niegdysiejszego prymitywnego kapitalizmu, wówczas widoczny i dotykalny, skoncentrowany, wytwarzający dusi-groszów, złodziei i rabusiów; gdy dzisiaj kapitał w tej postaci występuje tylko w wielkich bankach i ciężkich kasach ogniotrwałych, a zresztą krąży niewidzialnie w żyłach całego świata i „pracuje”.

[104] Na końcu ów skarbiec dostaje się w ręce wesołego lekkoducha Moski (mosca — mucha), zausznika u staro-go skąpca, a ten władztwo swoje nad złotym cielcem inauguruje rozrzucaniem pieniędzy na wszystkie stro-ny, otwiera okna, zwołuje ludzi, aby się cieszyli i uży-wali. Oto znowu chwila symboliczna: co się dzieje z kapitałem, na którym już nie siedzi stary, zły i za-zdrośny lis? Spadkobiercą jego są wszyscy. Ale gdy nowoczesny autor byłby te bogactwa kazał obrócić na wielką sprawę społeczną, autor sprzed lat 300 widział tylko jeden sposób zatryumfowania nad kapitalizmem: rozdać kapitał między lud.

Były to czasy, kiedy jedni ciułali lub rabowali pie-niądze, drudzy zaś je trwonili na kolosalne zabawy lub kolosalne jałmużny, budowle kościelne itp. Taki był ówczesny obrót kapitałów. Z dzisiejszego stanowiska można by nawet powiedzieć, że skąpstwo jako akumu-lacja kapitału było wówczas najbardziej postępowym procederem ekonomicznym. (Dał temu później wyraz Eugeniusz Sue w części swoich *Grzechów głównych*, poświęconej skąpstwu).

Cała akcja sztuki polega na tym, że Volpone, rów-nie chciwy jak sprytny i złośliwy, udaje śmiertelnie chorego, aby wyludzać od swoich przyjaciół podarun-ki. Każdy z nich spodziewa się, że zostanie jego spad-kobiercą; przelicytowują się w hojności; jeden nawet wydziedzicza swojego syna, aby majątek zapisać Vol-

ponemu — w nadziei oczywiście, że Volpone umrze lada chwila; drugi przyprawia mu do łóżka swoją żonę, bo chciwość zwyciężyła w nim zazdrość.

Za kotarą na łożu leży Volpone i to udaje dogorywającego chorego, to znów, po odejściu gości, kpi z nich, cieszy się swym zdrowiem, zapija się z Moską i knuje nowe intrygi. Ale gdy już ma się dopuścić gwałtu na owej żonie, zrajfurzonej mu przez własnego męża, wpada wydziedziczony syn, tłucze Volponego na kwaśne jabłko, robi wielką awanturę. Sprawa przychodzi przed sąd, Volpone, przyniesiony na noszach przed trybunał, wygrywa ją jeszcze raz, lecz później, gdy rozwydrzywszy się w ten sposób, nie zna już miary i nowe intrygi mota, sam pada ich ofiarą. Każę [105] mianowicie rozgłosić, że już umarł; przyjaciele schodzą się, aby dowiedzieć się, kto jest spadkobiercą; notariusz czyta, ale wszystkim przedłużają się nosy: spadkobiercą mianowany jest Mosca, służący.

Volpone jest u szczytu swej złośliwej radości, ale teraz Mosca okazuje się uczniem godnym swego mistrza: szantażuje „zmarłego” i zmusza go do ucieczki, a jego majątek sobie przywłaszcza.

Cała ta historia jest przeprowadzona zręcznie. Jej nieprawdopodobieństwa (nikt nie bada, czy chory jest naprawdę chorym) i drastyczności tłumaczą się epoką, w której dramat powstał. Ma on też duże pretensje charakterologiczne. Osoby nazywane są imionami zwierząt: Volpone — lis, Mosca — mucha, Voltore — sęp, Corbaccio — jastrząb, Leone — lew, Corvino — kruk, Colomba — gołąbka, Canina — suka. Ale jest to charakterologia równie uboga jak u Moliera: całą osobę miałby stanowić jeden tylko rys główny, upodabniający ją do danego zwierzęcia. Atoli i Voltore, i Corbaccio, i Corvino są tak samo chciwcami. O ileż odmienna jest charakterologia Szekspira! Urozmaicony

jest tylko Volpone; to już nie tylko chciwiec, lecz kawalarz. Autor jego kawały wywodzi z jego chciwości, ale my dzisiaj tę charakterystykę widzimy w innym świetle. Gdyby Volpone żył dzisiaj, byłby aferzystą na wielką skalę, czymś takim, jak Mercadet Balzaca. Fantazja jest u niego tak samo rozwinięta jak chciwość. (Filozof i powieściopisarz Emil Lucka w dziele swym *O wyobraźni* za pierwszy jej stopień uważa żylkę kolekcjonerską, a więc także skąpstwo).

Wyreżyserowana jest rzecz bardzo dobrze; tylko co do sceny w sądzie, nie mogę zrozumieć, czemu ją zrobiono groteskowo. Czy żeby zatrzeć jej nieprawdopodobieństwo?

Rolę tytułową gra p. Samborski, jak zwykle, efektownie — ale czemu demonicznie? Czemu tak, jakby grał kupca w *Nocy florenckiej* Wilde'a? Może powiedział sobie: to jest Renesans, muszę być drapieżny. Prawdopodobnie Zweig swoją przeróbką skierował rolę Volponego na te tory. Drugą główną rolę, Moski, grał p. Maszyński, artysta, który bawi, gdy gra role charakterystyczne, komiczne, ale sam z natury nie ma wiele humoru. W każdym razie wypadła ona pierwszoklaśnie. W roli Colomby p. Romanówna przeprowadziła dobrze koncepcję jej jako „ciapy”. P. Pancewicz z wdziękiem i swobodą odegrała rolę weneckiej kurtyzany. Także wszystkie inne role udały się wybornie; całość była jak tort wielkanocny, nad którym p. Frycz w drugim akcie rozpiął wspaniałą perspektywę weneckich kanałów i mostów.

Teatr Narodowy: *Dom serc złamanych*,
fantazja w stylu rosyjskim
na motywach angielskich w 3 aktach
G. B. Shawa,
przekład Floriana Sobieniowskiego,
reżyseria Leona Schillera,
dekoracje W. Drabika
[premiera 16 IV 1930]

Chyba przypadek, a nie złośliwy zamiar kierownika [107]
literackiego Teatrów Miejskich sprawił, że na *Dom ko-*
biet Nałkowskiej w Teatrze Polskim, Teatr Narodowy
odpowiedział *Domem złamanych serc* Shawa. Wszak
i dom w tej pierwszej sztuce jest właściwie domem
złamanych serc — ale tylko naprawdę, bez dodatku
ironii i bez perspektywy społecznej. Nałkowska bierze
złamane serca tragicznie, chciałaby je skleić i boleje
nad tym, że to daremne; Shaw trochę je głaszcze, ale
się nie rozczuła, drwi i powiada im: wszystkie wy bie-
dne serduszka nie piszczcie, jest was pełno wszędzie;
to, co się wam przydarzyło na okręcie życia, nie jest,
jak mniemacie, pechem specjalnym każdego z was, ale
losem typowym, jesteście bowiem tylko wytworem
pewnej społeczności, która wnet uderzy o skałę!

Każdy odgadnie: kapitalizm! I w sztuce Shawa
symbol czy allegoria jest przeprowadzona konsekwen-
tnie nawet w dekoracji: cała rzecz rozgrywa się w do-
mu starego zdziwaczałego kapitana, mającym kształt
okrętu. Gdyby nie to, że symbol uzasadniony jest do-
wcipnie i bujnie — można by powiedzieć, że sztuka
Shawa jest zbyt schematyczna i że działa raczej peda-

gogenicznie, rozumowo; mniej więcej tak, jak dziś na nas *Wesele*, z którego wykładacze wypatroszyli już wszystkie ukryte w nim znaczenia.

Czy splot osób i losów pokazany w *Domu złamanych serc* jest akuratnie przekrojem burżuazyjnego towarzystwa angielskiego i czy akuratnie aż katastrofalny stan tego towarzystwa jest ukazany, to jest trochę wątpliwe. Ale, bądź co bądź, znajdujemy tu kilka sytuacji typowych dla burżuazji.

[108] Jest przykry milioner, genialny finansista, który jednak nie styka się wprost ani z pieniędzmi, ani z robotnikami. Ten człowiek, tak obrotny w świecie interesów, jest w okrętowym domu kapitana bezbronny przedmiotem żartów, zwłaszcza ze strony kobiet. Pewna panna, która ma złamane serce — zakochała się w człowieku, który okazał się żonatym — oświadcza się milionerowi, cynicznie wyznając, że chodzi jej o zapewnienie sobie bytu. Od tego czasu wszyscy nagabują biednego milionera, czy się ożeni z Ellie (tak się ona nazywa), aż w końcu on: dla świętego spokoju ożeni się z nią...

Gorycz zawiedzionej Ellie, los ubogiej panny, która jednak chce mieć zawsze pieniądze na rękawiczki — oddane są przez Shawa z prawdziwą poezją. Otóż to — autor nie poprzestał na schematyzmie ekonomiczno-społecznym: że oto są „ofiary systemu”, lecz ofiary zrobił istotnymi ofiarami, wniknął także w ich smutek indywidualny nie gorzej od Nałkowskiej, uwzględnił własnowartość świata uczuć, a dopiero potem, aby przedstawić życie we wszystkich warstwach, przeszedł do kręgu obszerniejszego.

„Ofiarą kapitału” jest ojciec Ellie, niegdyś sam przedsiębiorca, teraz funkcjonariusz u milionera — pogodzony z tym obrotem rzeczy, który jego zdaniem jest zupełnie naturalny. Los również zarówno typowy,

jak ciekawie przedstawiony przez autora w pryzmacie jednostki.

Jest włamywacz, a więc również ktoś należący do inwentarza kapitału, bo przecież kradzież potwierdza zasadę własności prywatnej. Ale ciekawy włamywacz — bo nie ufając dochodowości tego interesu, obraca go w interes mniej intratny, lecz bezpieczniejszy: pozwala się chwytać na gorącym uczynku, okazuje skruchę i skłania tych, co go schwytali, do urządzania składki na siebie. Zawód bardzo skomplikowany, lecz również typowy, albowiem żebractwo jest wynikiem zasady własności prywatnej tak samo jak kradzież.

Życie reszty mieszkańców domu okrętowego już nie tak łatwo da się podciągnąć pod rubryki inwentarza kapitalizmu. Na ogół można o nich powiedzieć: [109] próżniactwo i erotyka. Ale i tu bez uwzględnienia własnowartości tych spraw popadłoby się w moralistyczny schematyzm. Nie można np. powiedzieć, żeby np. erotyzm był symptomem świata kapitalistycznego. Hektor, który wszystkie naokoło kocha i jest przez wszystkie kochany, nie jest tylko erotomanem, jak sam siebie w przystępie skruchy nazywa — lecz także szlachetnym fantastą, może poetą, może bohaterem. Oto człowiek, który się marnuje — powiedziałoby się według szablonu. Ale z tym marnowaniem się jest też osobna historia. Są ludzie zboża i ludzie kwiaty. Pewna sfera bezinteresowności, próżniactwa i swobody oddechu powinna istnieć w każdym zdrowym społeczeństwie, także socjalistycznym. Jeżeli nie, to pochwalimy kulturę więzienną czy koszarową, jak w Bolszewii. Zresztą co do Hektora — z pewnym trudem tylko da się jego próżniactwo wywieść z systemu kapitalistycznego. Jako syn Albionu ma przecież mnóstwo pola do popisu, może wszędzie zakładać, organizować, podróżować, polować, odkrywać bieguny itd. Kapita-

lizm jest szkodliwy dla tych, których uciska, i to jest w nim najważniejsze, a nie dla tych, którym służy. Socjalizm nie może posługiwać się starym morałem, że bogactwo nie przynosi szczęścia — inaczej by spadł na poziom tej starej drobnomieszczańskiej ideologii, jaką nam teraz przedstawia wesoła *Trójka hultajska*.

Są dalej dwie flirtujące mężatki. Jedna z trochę złamanym sercem, właśnie żona Hektora. Druga, trochę lwica, żona jakiegoś gubernatora kolonialnego, okaz tężyzny anglosaskiej, ale i ona ma „feler” w sercu — zatęskniła za domem rodzinnym i rozczarowana jest zbyt zimnym przyjęciem.

[110] Do tego towarzystwa należy też młody dyplomata, platonicznie kochający się w owej lwicy i przez nią tyranizowany — zresztą głuptas. Takich dyplomatów-kretynów mieliśmy w ostatnich czasach i w naszej dramaturgii (u Słonimskiego, u Kiedrzyńskiego).

Shaw i tu nie poprzestaje na szablonie, wyposaża i taką postać w rysy indywidualne.

Na czele domu-okrętu stoi stary, zdziwaczały kapitan. Oczywiście w sposób alegoryczny można i jego połączyć z kapitalizmem i nie tylko na tej podstawie, że ma z nim wspólnych sześć pierwszych liter. Kapitan, niegdyś dzielny wilk morski, teraz uprawia już tylko kult jogów, dąży do siódmego stopnia doskonałości, lecz przy tym po prostu popija rum. To da się tak przetłumaczyć: stara Europa, niegdyś przedsiębiorcza, dziś dziecięciniała, oddaje się buddyzmowi i różnym dziwactwom ze Wschodu, bo nie ma własnych idei, a przy tym nie pogardza starymi wypróbowanymi podnietami ciała. Dalsza analogia: utrzymanie takiego domu kosztuje pieniądze, skąd je wziąć? Kapitan oddaje się fałszowaniu pieniędzy (doskonale zakończenie I aktu) — to jest przecież coś podobnego jak zdobywanie ich przez wyzysk. Fałszerz, biznesista,

włamywacz i żebrak — to jest komplet, któremu by się Rostworowski przyjrzyć powinien (w *Miłosierdziu* wprowadził tylko żebraczkę i włóczęgę, a więc tylko mały odcinek zwierzyńca).

Treści tej komedii w znaczeniu „fabuły” podawać nie można, gdyż jej nie ma, albo raczej każda osoba ma swoją własną tragikomedję. Mimo to sztuka jest niezmiernie ciekawa i czarująca. Podziwia się umiejętność, z jaką Shaw te wszystkie postacie z sobą tasuje, wydobywając coraz to inne niespodzianki. Jak mistrzowsko opanowuje swój bogaty materiał. Tyle o strategii, a jego taktyka?

Główną formą Shawa jest, jak wiadomo, dialog. Od dawna klasycznym ćwiczeniem dla krytyki jest określić charakter dialogu Shawa; najlepsze pióra brały w tym wysciugu udział. Więc nie będę się silił na wyczerpanie tej kwestii, wskażę tylko, jak ona się przejawia w tym jednym wypadku. Shaw nazwał swoją sztukę „fantazją rosyjską”; miał przez to na myśli zapewne większe dozy szczerości, z jaką osoby tej komedii siebie same i wzajemnie między sobą się demaskują. Ale to nie jest tragiczna, ponura szczerość rosyjska. To jest szczerość, i nawet cynizm na wesoło, na jasno. Dowcip Shawa jest zawsze mądry i przez to jakiś optymistyczny, nawet tam, gdzie dotyczy rzeczy smutnych. Samo uświadomienie, sama ta szczerość działają witaminowo.

Żeby użyć terminu, który ukula najnowsza estetyka literacka: Shaw ma swoje własne sposoby deformacji poetyckiej, tak zajmujące i piękne, że za każdym razem wyczuwa się to jak muzykę.

Deformuje swoiście ludzi i życie. Czyni to w ten sposób, że np. każda osoba u niego, nawet najgłupsza, jak ów dyplomata, ma jedną chwilę, w której niejako osiąga szczyt swego jestestwa, ma swoją rację. Jest

w tym sprawiedliwość i przedmiotowość poetycka, a świat błyszczący wszystkimi przełomami swoich komplikacji.

Ale tu widzę też granice geniuszu Shawa. Jest on tak mądry czy sprytny, że nie potrafi, czy nie chce, aż do końca wysmakować tragedie indywidualne. Antypodą jego — Żeromski. Być może, iż one nie są tego warte, że w ogóle świat cały, czy tylko świat obecny, wart jest tylko śmiechu. Ale w tym lekceważeniu duszy ludzkiej, jako źródła osobnych wartości, wyczuwam pewien brak. Stąd też zapewne pochodzi owo wrażenie, które ma się często, słuchając komedii Shawa: on nie może nigdy skończyć. Jak Schubertowi [112] w sonatach, przychodzi mu coraz co innego na myśl. Pospolicie można by to nazwać: genialną gadatliwością. Ale może ma ona korzenie głębsze. Skończyć sztukę, powieść można tylko przez to, że się przywiąże szczególną wagę do czynów, do myśli, do zamierzeń, w ogóle do losów jakiegoś jednego człowieka lub jakiejś grupy ludzkiej, związanej jedną ideą, choćby zbrodni. Shaw jest za mądry czy za lekki, żeby to zrobił.

Toteż i jego *Dom złamanych serc* właściwie urywa się na niczym, raczej ma zakończenie czysto zewnętrzne. Rzecz dzieje się podczas wielkiej wojny; nad domem kapitana krążą aeroplany czy zeppelin-y niemieckie, rzucają bomby, jedna z nich trafia w schronisko, gdzie się schowali obaj włamywacze: milioner i żebrak, i zabija ich. Reszta towarzystwa, która się nie kryła, wołała nawet wyzwąć niebezpieczeństwo („Zapalić światła w całym domu!” — woła rehabilitujący się naraz Hektor), przypadkiem ocalała (nagroda odwagi?). Oczywiście to zakończenie jest uzasadnione programem całej sztuki: oto do czego doprowadza kapitalizm — do wojny. Jest to bardzo nastrojowe

i przypomina koniec *Lelewela* Wyspiańskiego („Armata Moskali!!!”).

Sztukę grano wybornie. Zawiera ona szereg doskonałych ról, które odegrali: Solski (kapitan), Ellie (p. Ola Leszczyńska), Solska i Broniszówna (obie mężatki), Różycki (Hektor), Staszkowski (ojciec Ellie), Orwid (włamywacz), Justian (milioner), Biegański (dyplomata). Zwłaszcza dwie ostatnie role zasługują na podniesienie, gdyż są „niesympatyczne”.

Teatr Ateneum: *Chory z urojenia*,
komedia Moliera w 3 aktach z epilogiem,
w przekładzie T. Boya-Żeleńskiego.

Reżyser: Jerzy Walden,

dekoracje projektował Eugeniusz Poreda
[premiera 8 V 1930]

[114] Doskonale widowisko daje teraz Ateneum, wznawiając starą i sławną komedię Moliera. O niej samej niewiele tutaj można powiedzieć: satyra gruba, ale bardzo mocna. Przy tym prawdziwie demokratyczna. Uczoność za czasów Moliera — a i dzisiejsze nie odbiegły daleko — była przywilejem bogatych. Klasy najniższe już wtedy — właśnie przez usta Molierów, Beaumarchais'ów zgłaszały swoje prawo do krytyki. Żądały, żeby uczoność, skoro już jest przywilejem, była uprawiana i stosowana jak najlepiej i najskuteczniej. Żądały, aby nauka rozsiewała światło, pomagała ludziom, aby absolutyzm oświecony był rzeczywiście oświeconym. Gdy reprezentanci nauki nie dopisywali, gdy się kompromitowali, spotykał ich śmiech i drwiny, tym bezwzględniejsze, im większy był nacisk z góry, im większa była tam pycha i wyłączość. A na którym polu bardziej mogła się krytyka pojawić, jak nie tam, gdzie chodziło o zdrowie „każdemu miłe”? Przecież krytyki politycznej jeszcze nie było.

Stąd owa furia satyry Moliera, przekraczająca nawet istotne znaczenie swego bezpośredniego przedmiotu. Ci nieudolni lekarze, szarlatani lub głupcy,

muszą nadstawić pleców za tę całą klasę, która zmonopolizowała wszystko, nie tylko naukę. Co więcej, wydaje się czasem, jak gdyby nie ci i owi reprezentanci nauki otrzymywali ciągi, lecz nauka w ogóle. Nic dziwnego — lud przenosił i przenosi jeszcze dziś swą nieufność z nieudolnych reprezentantów nauki na samą naukę. Jest to tryumf zdrowego rozsądku nad zacietrzewioną, zagubioną w swych zaułkach wiedzą. Zdrowy rozsądek był zawsze udziałem demokracji. Im więcej głów, im gęstsza wymiana zdań, tym większa szansa krytyki, tym lepszy filtr dla tego, co ma być publicznie użytecznym. Oczywiście i taki filtr ma ujemne strony, ale w niektórych czasach funkcjonuje doskonale jako organ ochrony społeczeństwa. Satyra Moliera na ówczesną sztukę lekarską nie ma też nic wspólnego z modnym dziś — właśnie w kołach burżuazyjnych — wyszydzeniem wiedzy, z irracjonalizmem, z hasłem: *ignorabimus* (nie będziemy nigdy wiedzieli!). Dziś właśnie lud jest tym, który chce wiedzieć wszystko i chce, żeby wszystko było badane — „bezbożnie”, „bez tradycji”, „bez szacunku” — bo bez przesądów.

[115]

Najpyszniejsze są w *Chorym z urojenia* te sceny, gdzie blamują się lekarze. A najcharakterystyczniejszą z nich jest ta, gdzie pokojówka Antosia, sprytnie dziecko ludu, przebiera się za doktora i sama udaje uczoną z zupełnym powodzeniem. Pan domu, gdyby był mądry, powinien ją był z miejsca posłać na medycynę. A co się tyczy tego pana domu, bohatera komedii — należy w nim widzieć nie tylko tak zw. hipochondryka, który wmawia w siebie różne choroby. To także snob mieszczański, który leczy się, bo ma czas i bo stać go na to; któremu imponują dziwaczne nazwy i zabiegi; dobroduszny odbiorca blagi, jaką wytwarza nauka zasklepiona w kołach uprzywilejowanych.

Teatr Ateneum wystawił komedię Moliera tak poprawnie, jak przystało na scenę również stołeczną. Lekka groteska w wyreżyserowaniu scen z lekarzami była zupełnie na miejscu. Komiczne są ich kapelusze, brody, miny, lewatywy i napuszona uczoność. Pan Biegunka, lekarz, i jego głupi synalek (pp. Nawrocki i Poreda) byli przezabawni, a cała scena, w której biorą udział jako przeciwnicy Aniela, córka pana domu (p. Tatariewiczówna), i jej amant, Kleant (p. Jabłoński), była bardzo dobrze wyreżyserowana. Doktor Czyściciel (p. Daniłowicz) grał z werwą, lecz powinien swoją kwestię mówić wolniej, aby słuchacz mógł nacieszyć się jej komicznym tekstem. Mądrą Antosią pokojówką była p. Perzanowska — świetna zwłaszcza w scenie udawania doktora.

Chorym z urojenia był p. Bogusławski. Do tej roli przyrosło już tyle tradycji i pretensyj, że trudno wszystkim znawcom dogodzić. Można ją grać z „gierkami” albo spokojnie i umiarkowanie, nie sadząc się na usunięcie w cień wszystkich swoich partnerów. Tak właśnie grał p. Bogusławski, aktor bardzo utalentowany, obdarzony naturalnym humorem. Oczywiście, można by całą fizjologiczną stronę tej roli: wybieganie „na stronę”, achy i ochy, bóle i przestrazy wyposażać jeszcze większą ilością śmiesznych szczegółów, ale nie byłby to komizm wybredny.

Z innych wykonawców wymienić należy jeszcze małą Marysię Skowrońską. Egzamin i promocję doktorską w epilogu trzeba cokolwiek skrócić. Osobliwe komiczne wrażenia tej sztuki płyną też z uczonego żargonu, którym się posługują lekarze, przekład Boya doskonale ten komizm uruchomił.

Teatr Polski: *Słaba płeć*,
komedia w 3 aktach Edwarda Bourdeta,
przekład Włodzimierza Perzyńskiego.
Reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego
[premiera 17 V 1930]

Słaba płeć — to oczywiście, jak przystało na komedię, [117]
mężczyźni. Słaba — nie w tym znaczeniu demonicznym,
jak w noweli Ewersa *Pająk*, gdzie mężczyzna i kobieta
zabawiają się od okna do okna powtarzaniem różnych
ruchów; on myśli, że on dyryguje, aż ze zgrozą
przekonywa się, że to ona jest dyrygentką tej piekielnej
kokieterii. I nie w tym pocziwym staropolskim
znaczeniu, że „my rządzą światem, a nami kobiety”,
lub że „mężczyzna jest głową domu, lecz kobieta
szyją, która tą głową obraca” (u Bałuckiego), albo
że, według Sienkiewicza, piękna kobieta zawsze
potrafi zdobyć mężczyznę, jeżeli prawdziwie kocha.

Tutaj po prostu role zostały zamienione. Nie chodzi
o psychologiczny podstęp kobiety, który polega na
tym, żeby mężczyzna myślał, że zdobywa, chociaż
właściwie jest zdobywany, lecz wprost o zmianę ról
z powodów majątkowych. Zwykle mężczyzna jest
silniejszy gospodarczo, więc do niego należy wybór
i inicjatywa. W tym światku jednak, który nam
przedstawia autor, pieniądze mają kobiety, i to nie
tylko jako posag, lecz jako potęgę, która daje
pełną swobodę postępowania.

Jesteśmy w Paryżu, w wielkim hotelu, gdzie mieszkają różne narodowości. Bogate Amerykanki polują na pięknych mężczyzn, przy czym dawna, dawna poczciwa chęć wyjścia za mąż nie odgrywa dużej roli. Paniom tym zależy na mężczyźnie jako na samcu, aby go mieć na własność, gotowe są zrobić go także swoim mężem, aby po pewnym czasie, gdy on im się znudzi lub gdy znajdą lepszego, puścić go kantem i rozwieść się. Mamusia Hiszpanka, bardzo zabiegliwa, przyjechała do Paryża, aby dobrze wydać za żony swoich trzech pięknych synów — tak jak się dawniej przyjeżdżało z prowincji na karnawał, aby wydać córki. Tylko stopa moralna jest, bądź co bądź, gorsza: dawniej używano niewinnych sztuczek, aby łapać mężów, tutaj swoboda erotyczna panuje zupełna. Stosunki rodzinne są tak rozluźnione, że stają się tylko kombinacjami. Dwie żony rozmawiają z sobą o zaletach miłosnych nieboszczyka męża. Stara hrabina, kupująca miłość mężczyzn, uzala się: „Mężczyzna przed wojną też dużo kosztował, ale przynajmniej zdarzali się szlachetni awanturnicy”. Albo powiada tak: „Hrabia mój mąż mówi, że jestem za dobra dla moich chłopców”. Żona do męża: „Wiesz, jesteś straszna kokota”. Inna myśliwa tłumaczy się tak: „W Ameryce mężczyźni są za łatwi”. A kelner poucza: „Kobiety wiedzą, że pana można mieć bez małżeństwa, i dlatego pana wyzy-skują”.

Nie mogę nic powiedzieć o tym, czy stosunki, które nam pokazuje autor, są wiernie oddane. W każdym razie jest to interesujący i pikantny zakątek życia kapitalistycznego. Autor popełnia tylko ten błąd, że uważa swoją komedię za satyrę i chcąc dać tzw. przekrój społeczny, pokazuje tyle przykładów, że widzowi zrazu dość trudno zorientować się wśród tylu osób, kto do kogo należy, kto jest czyim mężem, synem,

bratem czy kochankiem. Ten chaos erotyczny może zresztą być zamierzony. Po wtóre, odwrócenie ról jest przeprowadzone zbyt pedantycznie. „Mama nie chciała mnie puścić” — usprawiedliwia się synus przed Amerykanką, która mu kazała przyjść do siebie. Inny Hiszpan uskarża się: „Kobiety korzystają z naszego niedoświadczenia” lub: „Teraz widzę, że jeżeli mężczyzna jest przystojny, nie może być uczciwy”. I nawet dzieci w hotelu zabawiają się tak, że chłopak nie pójdzie się bawić z dziewczynką, póki mu ona nie da 5 franków.

Główną rolę w sztuce jest kelner Antoni, zarządca restauracji, spowiednik, doradca i bankier wszystkich. Nieobce mu jest pośrednictwo, zbliżone do stręczycielstwa; nie wiadomo tylko, w jakiej formie bywa Antoni wynagradzany, czy otrzymuje większe napiwki, czy nawet prowizje od zawartych tranzakcyj, czy w ogóle należy to do jego zawodu, bo jako kelner musi dbać o klientelę. A może on te usługi świadczy z wrodzonej poczciwości lub ciekawości psychologicznej? Nie wiadomo. Mimo to ten kelner, trzymający w ręku wszystkie nici, to postać komediowa dobrze postawiona i doskonała rola. Grał go świetnie p. Maszyński, z odcieniem pobłażliwości i przygnębienia, nie ulegając pokusie zrobienia z tej roli jakiegoś nowoczesnego Figara. Jakże łatwo było włożyć w nią akcenty satyryczne, uczynić owego kelnera krytykiem burżuazji, pochlebić galerii, która tylko czyha na takie tanie „poanty”. W teatrze sowieckim tak z pewnością stałby się ów p. Antoni mścicielem proletariatu itp. P. Maszyńskiemu wystarczyła leciutka ironia; akcentów zbytniego „uświadczenia proletariackiego” uniknął, bo też nie godziłoby się to z typem: ten kelner należy do tego światka, nie wybija się wcale ponad poziom, zdemoralizowany wśród zdemoralizowa-

nych — i z pewnością ma już dużą willę pod Paryżem.

Inne role, a jest ich dużo, wypadły bardzo dobrze. Podobnie i zespoły, a i tych jest dużo, bo sztuka rozgrywa się w hotelu, po części w restauracji, często na kilku planach równocześnie, co daje reżyserii sporo pola do popisu.

Teatr Narodowy: *Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego*, sztuka Reinharda Goeringa.

Przekład Józefa Wittlina,
dekoracja Wincentego Drabika,
reżyseria Wacława Radulskiego
[premiera 24 V 1930]

Tytuł jest skromny niby tytuł filmu naukowego, ale [121] i sztuka jest skromna. Zadowala się ilustracją tego, co można czytać w opisach podróży podbiegunowych, a nawet przeplata się wyjątkami opisów, które wygłasza donośnym i ładnym głosem przewodnik chóru, p. Peliński. Padają przy tym cyfry: szerokości i długości geograficznych, mil drogi już przebytej i tej, która jeszcze czeka, stopni temperatury, ilości psów, daty dni, miesiący i lat, kiedy zostały dokonane poprzednie odkrycia, oraz szczegóły co do wypraw nieudanych itp. W ten sposób rzecz istotnie nabiera aktualności, rzekłbym: pedagogicznej, wykładowej. Robi się propagandę tej tężyzny bohaterskiej, która tkwi nie w czynach wojennych, lecz w czynach służących dobru całej ludzkości. Sztuki Goeringa z pożytkiem może wysłuchać zwłaszcza młodzież starsza, aby ukrzepić się w uczuciach wzniosłych i podniecić swą wolę do naśladowania szlachetnych wzorów.

Autor korzysta z takich ułatwień, jak np. że kiedy Scott opowiada swym towarzyszom podróży o spotkaniu z niejakim Tompsonem przed wyprawą, spuszcza się w dół odpowiednią małą dekorację, resztę sceny się

ściemnia i oto Scott rozmawia z Tompsonem. Zupełnie jak w filmie. Dziwne tylko, że Goering nie był konsekwentnym i nie rozbił swej sztuki przynajmniej na kilkanaście obrazów. Przecież mechanizm dzisiejszych scen obrotowych gotów jest wspierać pod tym względem autorów, a teatr np. rosyjski „wyswobodził” dramat prawie zupełnie spod prawidła zwartości, zrobił go widowiskiem ludowym i propagandowym.

[122] Ale snadź w Goeringu — który w czasie wojny wystąpił z ekspresjonistyczną sztuką *Bitwa morską* — są dwie dusze. Jest nowoczesny albo też ulega starej niemieckiej tradycji dramaturgicznej, która wymaga zwartości, węzła tragicznego, podniosłych przemówień, odchylających się od realizmu. Autor zmieszał te obydwie metody, nie zdołał z nich wykrystalizować czegoś trzeciego.

Jako człowiek o umysłowości przedwojennej, wołę ten drugi, dawny styl. Nie mogę się pogodzić z tym, że dzisiejsi poeci samochcąc psują sztukę dramaturgiczną i z teatru robią kino nie tylko pod względem formy, ale i treści.

W czysto epickich losach kapitana Scotta, podobno wzruszających, gdy się je czyta w jego pamiętniku, znalazł Goering wątek dramatyczny, ale nie zdołał czy zaniedbał go uwypuklić.

Po pierwsze: rywalizację Scotta z Amundsenem. Norweg pierwszy odkrywa biegun południowy, na krótko przed Scottem. Scott, docierając do celu, wie, że Amundsen może go uprzedzić, i oczywiście jest zgnębiony, że nie był pierwszym. Pokonawszy tysiące trudności, przychodzi — aby zobaczyć zatknięty tam już sztandar norweski. Walka z żywiołem przyrody nagle zmienia się w walkę innego porządku. Wprawdzie i tamta jest walką duchową, bo wymaga wysiłku

woli, ale tu jest konflikt duchowy dwóch ludzi, którzy wzajemnie zależą od siebie. Taki konflikt jest prawdziwie dramatyczny. Scott rozwiązuje zagadkę sfinksa, bo osiąga biegun południowy, ale tu napada go zagadka druga, tym razem czysto ludzka, i tej już nie przewycięży, ta go zabija. To już nie zazdrość ani zawiść; wszak rywalizacja była fair play (grą honorową) i Scott czuje, że Amundsen był tak samo godny uśmiechu losu, jak on sam. To coś głębszego: obywatelstwo własnego wysiłku, próżnia wewnętrzna. Pozostaje już tylko suchy obowiązek, przywiązanie do towarzyszy, jałowe bohaterstwo kończące się śmiercią w lodowatej pustyni.

My Polacy znamy dobrze ten klęskowy nastrój [123] z utworów Żeromskiego. Dzisiejsze pokolenie go nie lubi i unika, woli nastroje pogodne, optymistyczne, woli, żeby się wszystko udawało i żeby zasłoną okrywać to, co się nie udaje. Autor niemiecki nie może nam z tych głębinowych krajobrazów klęski pokazać nic straszniejszego nad to, co nam pokazywał Żeromski. Ale jest w nim taka sama świadomość owej odwrotnej, a dziś zbyt lekceważonej strony bohaterstwa: że gdy się nie uda, trzeba swój los znieść i wypić do końca. Więc też gdy z początku utworu Scott i jego towarzysze upajają się swoją szczytną rolą i nadzieją zwycięstwa, potem, po śmiertelnej ranie, jaką im zadały nie wichry, nie mrozy, lecz widok cudzego sztandaru — wydzierają się im z ust słowa rozpaczy:

„O głupia dumo!... O najokropniejsze miejsce na świecie!... Biada zwyciężonym!... Przeklęta była ta wyprawa od samego początku!... Czyżby świat miał być aż tak fałszywy! Przecież spełniliśmy swój obowiązek, którego nas tak uczono!”

Co to znaczy: los swój znieść? Czy bohaterem jest ten, który aż do końca się nie łamie i którego „impa-

vidum ferient ruinae” (nieprzełknięego przywałą ruiny), czy właśnie ten, który się złamie i tę jeszcze przedostatnią zmianę na swoją duszę weźmie, i dopiero wtedy dokona w sobie tragicznej syntezy, dźwigając się raz jeszcze? Takimi są właśnie bohaterzy tej sztuki.

Trzeci akt: powitanie Amundsena jako tryumfatora na stałym lądzie w Tasmanii i kontrastująca z tym rozpacz pani Scott, jest niemal zbyt ciekawy. Ciekawa jest tylko koncepcja, którą autor wkłada w usta warianta astrologa: Amundsen stał się przyczyną śmierci Scotta, ale będzie musiał kiedyś okupić swój tryumf i ze szczytu powodzeń stoczy się w zgubę ratując drugich. Taka przepowiednia autorska z wiadomego już wyniku (*vaticinium ex eventu*) jest tania, ale w tym wypadku ma ona wartość niejako historiozoficzną. Rzeczywiście bowiem w dziwny sposób splatają się losy ludzkie: dla tego samego Amundsena w kilkanaście lat później staje się przeznaczeniem komediant faszystyczny, admirał Nobile; Amundsen szuka go z tak żarliwym poświęceniem się, jakby to był — sam Scott! — i spotyka go też los Scotta. Tak jest, coś niesamowitego jest w tych perspektywach, których nam dostarcza zachaczenie się różnych losów ludzkich na większej lat przestrzeni.

Wystawiono sztukę Goeringa bardzo starannie, jakkolwiek nie brakło znawców, którzy chcieli czegoś więcej, jednolitości stylu, zdecydowanej koncepcji reżyserskiej itp. Podobno w Berlinie ta sztuka, wystawiona przez Jessnera, miała ogromne powodzenie. U nas grano ją trochę jęcząco, tak jak *Legion* i wiele innych sztuk wielkiego repertuaru. Soliści spisali się bardzo dobrze. Scottem był p. Justian, Amundsenem p. Socha. Jedną z męczeńskich śmierci odegrał pięknie p. Warnecki.

Teatr Mały: *Papa*, komedia w 3 aktach
G. A. de Caillaveta i R. de Flersa.
Dekoracje St. Śliwińskiego,
reżyseria J. Leszczyńskiego
[premiera 27 V 1930]

Pomysł tej starej, a teraz z powodzeniem wznowionej [125] komedii polega na tym, że nie papa poucza syna, lecz odwrotnie: syn okazuje się trzeźwiejszym życiowo od ojca. Hrabia de Larzac, uroczy lampart paryski, kobieciarz, w gruncie rzeczy chłopiec ze złotym sercem — tak chcieli autorzy — adoptuje swego nieślubnego syna, który wychowywał się na prowincji, gospodarował na roli i stał się ciężkim sensatem, niezdolnym do życia stołecznego. Papa chce go wprowadzić w życie, podsuwa mu awanturki miłosne, lecz synalek ani rusz, nie powącha, ucieka! W końcu papa rozkocha w sobie — nieświadomie! tak chcą autorzy — narzeczoną syna, która choć żyje na prowincji, ciekawsza jest „zepsucia” paryskiego bardziej niż świeżo upieczony pan wicehrabia. Ten zaś, zwąchawszy, co się święci, żeni papę ze swoją narzeczoną, a sam po-przestaje na córce rolnika.

Sławna spółka komediopisarska ulepiona jest z podobnego materiału, co nasz Makuszyński: dobroduszość, dowcip, słodycz, tolerancja, wszystko jest dobrze, grzeszki przebaczone, nie trzeba złego brać tragicznie, ale też i lezka się przyda. Czarowali też publicz-

ność całej Europy przez wiele lat. Ale od Makuszyńskiego różni ich to, co miał każdy przedwojenny francuski komediopisarz: lekki erotyzm, ale robiony w ten sposób, ażeby pochlebić kobiecie. Specjalnością tej spółki był też konserwatyzm połączony z tolerancyjnym uśmieszkiem wobec postępów demokracji, następnie pewien regionalizm. Wszystko właściwości, które polskim pisarzom scenicznym jako „Francuzom północy” wydawały się przez długi czas nienagannymi wzorami.

Pod względem roboty dramatycznej i teatralnej *Papa* nie postarzał się, przedstawia bowiem konflikty charakterów i daje dobre role. Ludzie rozmawiają z sobą, a nie obok siebie, dusze zahaczają się o siebie wzajemnie, zmieniają się, kryją, demaskują itd. Rodzaj tych konfliktów jest płytki, ale są one prawdziwie dramatyczne, a przez to zawsze jeszcze zajmujące.

Rolę główną odtworzył p. Leszczyński, z „czarującym” temperamentem. „Czarujący” — charmant — to jest ulubione słowo we Francji, jak u nas „miły”. O wiele trudniejszą rolę miał p. Daczyński, sprostął jej tylko rutyną. Utalentowany ten aktor jest zbyt nerwowy — jakże mu grać człowieka flegmatycznego, o usposobieniu „rolniczym”. P. Romanówna ma i talent, i temperament — ale jej wymowa jest tak wadliwa, że się niewiele z tego rozumie, co mówi.

Teatr Narodowy: *Zły szeląg*,
komedia w 3 aktach Brunona Winawera.
Reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika
[premiera 6 VI 1930]

Autor komedii *Księga Hioba* wziął się tym razem do [127] problematu dzisiejszego — a może już wczorajszego? — inteligenta z innej strony. Dotychczas przedstawiał inteligentów jako, bądź co bądź, przeciwstawiających się w jakiś sposób nowoczesnemu otoczeniu, które chce ich pogrążyć, spłycić lub skompromitować. W tej komedii jest wersja jak gdyby inna, melancholijna, zrezygnowana. Autor sam niby przemawia przeciw niemu, nazywa go z bolesną ironią „złym szelągiem”, to znaczy czymś, co chybiło swego przeznaczenia w społeczeństwie, nie przystosowało się, pozostało w stanie nie dokończonym. Oczywiście jako artysta nie analizuje autor problematu inteligencji, nie robi diagnozy socjologicznej, ujmuje go tylko na jednym odcinku, dosyć typowym, lecz równocześnie wchodzącym w sferę życia indywidualnego. Przedstawia nam „pechowca”, a więc człowieka, który uważa się zawsze za wyjątek, za przypadek.

Winawer, świetny popularyzator nowoczesnej nauki — jego *Boczna antena*, *Dodatek nadzwyczajny*, *Telegram z Marsa* czytają się cudownie jak sensacyjne powieści. Tutaj, przeszedłszy na teren komedii, w sa-

mym wyborze tematu okazał się na pozór nienowoczesnym. Tego rodzaju ludzi lubiano opisywać za czasów tzw. dekadencji literackiej w Polsce. Z tej epoki pochodzi np. pierwsza powieść Kadena-Bandrowskiego *Niezgula*. W papierach swoich posiadam krótką powieść nie znanego mi autora pt. *Offerma*, pochodzącą z czasów „Życia” Przybyszewskiego. Nie pamiętam już, w jaki sposób przyplątała się do mnie — podobno była nadesłana na jakiś ówczesny konkurs. Rozbitków życiowych, nie godzących się z losem, ze społeczeństwem, było wówczas sporo w literaturze i w życiu. Albo podnosili jakiś bunt nie zorganizowany i krótkotrwały, najchętniej skupieni chwilowo w jakiejś „cygarnerii” artystycznej, bunt przeciw filistrowi i filisterstwu, albo okazywali skruchę i sami stawali się filistrami. Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* zanalizował ten cały ferment, lecz moim zdaniem nie wyczerpał go do dna. Poniekąd czuję się solidarnym z p. Winawerem, gdy, na swoim odcinku, wszczyna te kwestie na nowo.

[128]

Jego bohater, Artur Deszel, jest człowiekiem przedwojennym, nie przeszedł szkoły bezczelności wojennej i amerykańskiej, przeto nie wie mu się w życiu. Ma interes handlowy, ale nie wiąże końca z końcem — za to jednak jest subtelny i muzykalny, nie tak jak Deszel Zygmunt, z innej linii Deszlów, której się w życiu dobrze powodzi. Ma „pecha”.

Ale tu zaczynają się moje zarzuty. Autor ujął „pech” w zwykłym, popularnym znaczeniu tego słowa, ułatwił sobie zadanie, ale dramatyczność tej komedii przez to ucierpiała. Pechowiec nadaje się wybornie do komedii, bo jest śmiesznym człowiekiem, ale tylko tak jak Don Kiszot, gdy w nocy siedzi ponad niewysokim rowem, obawiając się zstąpić, aby nie wpaść w domniemaną przepaść. Postępowanie Don

Kiszota jest zupełnie rozsądne, mimo to śmiejemy się z niego. Pechowiec zaś jest dla nas śmiesznym, ponieważ prowadzi walkę z Panem Bogiem niejako na własną rękę i uzurpuje sobie stanowisko wyjątku. Ale obiektywnie rzecz biorąc, śmiesznym on nie jest.

Po pierwsze, pech, jeżeli istnieje, jest po prostu nieszczęściem wielokrotnym. Wyobraźmy sobie, że losy ludzkie są rozłożone między ludzi według jakiegoś rachunku prawdopodobieństwa czy według jakiegoś nieznanego klucza; tedy pewien procent ludzi zawsze będzie wyciągał czarne gałki losu. Po wtóre, należałoby za każdym razem zbadać, jakiego rodzaju jest dane niepowodzenie i co jest jego przyczyną. Bojownik, który podjął zadanie nad siły, będzie oczywiście wciąż klęski [129] ponosił, ale nie będzie to „pech”. Z pojęciem „pecha”, co prawda, związane jest wyobrażenie niepowodzeń małych a przykrych. Mogą one pochodzić z niezręczności, z braku pewnych wiadomości i umiejętności — Deszel zapewne nie chodził do szkoły handlowej! — a czasem też być wynikiem własnowolnego narażania się na klęskę i nawet wpychania się w nią, jeśli tylko z tą klęską, jak z aureolą, jest zwyciężonemu do twarzy.

Ale tak samo przy „pechu”, jak przy „nieszczęściu” mamy indywidualną rozprawę człowieka z losem. Nasza bezlitosność i wygodna nakazuje nam traktować jego klęskę jako pech, a więc jako coś przezeń niemal zasłużonego. I zwłaszcza dziś, w epoce wszelkiego rodzaju wyścigów i rekordów, skłonni jesteśmy bardzo uważać samo powodzenie za dowód zasługi — niepowodzenie z góry lekceważymy. Znane przysłowie ludowe: „głupi ma zawsze szczęście”, jest tylko chwilowym pocieszeniem pechowców — nikt dziś w nie nie wierzy. Dziś prawie wszyscy mają w sprawie „pecha” mniej więcej takie zapatrywanie, jakie Goethe wyraził lapidarnie w *Fauście* przez usta diabelskie:

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
 Das fällt dem Thoren niemals ein,
 Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
 Der Weise mangelte dem Stein.

(Jak zasługi i szczęście wiążą się z sobą, to głupcowi nigdy nie przyjdzie na myśl; choćby nawet mieli kamień mądrości, kamienio-
 wi zabrakłoby mędrca).

W tym aforyzmie dopuszcza się jakby jakiś tajemniczy związek między zasługą a szczęściem — optymizm ludzi silnych i szczęśliwych, ufnych w sprawiedliwość „materiału”.

[130] I tu dodajmy koniecznie — bogatych! Syty głodnemu nie wierzy. 80% pechów pochodzi z kiepskiego położenia materialnego. Ubogi w każdej sprawie, nawet na pozór niezależnej od pieniędzy, ma szans o połowę mniej niż zamożny. Pomijając już to, że i jego kwalifikacje są zmniejszone.

Celem tej dygresji o „pechu” było tylko pokazać obfitość samego tego pojęcia, która powinna się była — moim zdaniem — jakoś ujawnić w komedii, oczywiście bez filozofii, a w kształtach konkretnych. Lecz autor wziął pechowca już gotowego i uświadomionego, nie uczynił nas intymnymi świadkami „pecha” jako zajścia, jako komicznej tajemnicy. Albo też zamiast tego daje nam łatwe surogaty, dobre do skieczu, do filmu, ale nie do komedii. Jeżeli np. Deszel chce się strzelać z rewolweru, a broń nie wypala — jest to efekt już stary; źle, że autor powtarza go w ten sposób, że broń wypala w chwili, kiedy tego nie potrzeba. Deszel pojechał do Francji za paszportem swego ślusarza, aby ominąć trudności paszportowe — przypadek chce, że właśnie ten ślusarz popełnił we Francji włamanie, jest ścigany przez policję, i beknąć za niego musi Deszel. To jest pomyłka, która każdego może

spotkać, ale nie ten pech typowy, jaki mamy na myśli, mówiąc o pechowcu. A jednak autor na tym przypadku opiera swoją komedię — za słaba podstawa. Tym bardziej, że sam ten pomysł z paszportem ma charakter raczej felietonowy, nawiasowy, ma inny kaliber. Pochodzi z tych czasów, kiedy wyśmiewanie ministrów, polityków, sejmu było w modzie. Krótko spalającym się dowcipem jest również i to, że Deszel trudni się wyrobem i handlem kas ogniotrwałych oraz kasetek — w kraju, gdzie nikt nie ma pieniędzy. (Gorzej jest z poetami w tymże kraju — jak obłąkani wydają wciąż tomiki wierszy, wyrafinowanych w niezrozumiałości, których nikt nie czyta).

Lecz tak bywa u Winawera. Punktem wyjścia [131] w jego komediach jest koncept felietonowy (w *Promieniach FF* żarty z ministerium kultury i sztuki), potem się rozrasta i rozsadza ramy. W tym zaś wypadku chciał komedię molierowską napisać środkami wystarczającymi na skiecz czy groteskę. Nie przekonywają nas sztuczne pechy Deszla, choć wierzymy mu chętnie na słowo.

Ciekawe jest zakończenie. Deszel zakochał się w energicznej dziennikarce, która przybyła z Paryża, aby mieć wywiad ze słynnym włamywaczem, to znaczy z nim samym. Chyba to nie pech, że się w niej właśnie zakochał, tylko prawo przyciągania się kontrastów, chęć uzupełnienia swej natury. Ona mu sprzyja, decyduje się zostać jego żoną — ale on, ostatecznie, rezygnuje. Zdemoralizowany przez swój los, nie chce brać na siebie odpowiedzialności za swoje życie w nowych warunkach. Był złym szelągim z przypadku, teraz nim będzie z wyboru. Robi jak wielu pechowców — degraduje się własnowolnie. To jest doskonale pomyślany moment dramatyczny. Jesteśmy świadkami przesilania się charakteru — świadkami tego momentu,

kiedy charakter sam na nowo się stwarza, odradza, decyduje. Nie jest to jednak „dobre zakończenie” (happy end) w tym guście, jakie lubi publiczność. Jest to zakończenie „smutne” i publiczność nie jest zadowolona. Wolałaby zapewne, aby Deszel oświadczył: żenię się z tą dzielną kobietą, sam będę teraz dzielny! Autor zrobił publiczności na przekór.

Swoją drogą ten koniec zrobiony jest również nieprzekonywająco, figlarnie. Mści się to, że poprzednio autor zaniedbał ujawnić prawa ciężenia w charakterze Deszla. I Deszel postanawia ożenić się z kobietą, która go nic nie obchodzi, której raz przez telefon obiecał małżeństwo (ma ona pretensje do odszkodowania za śmierć swego męża w fabryce). Ta decyzja wydaje się również kawałem autorskim. Pechowcy nie robią niczego tak łapu-capu, przeciwnie, błędzą z ciężkim namysłem.

Sztuki słucha się z przyjemnością, dialog jest ożywiony i dowcipny, jakkolwiek dowcipy są raczej nawiasowe, nie wynikające z sytuacji.

Deszla grał p. Gawlikowski — zrobił go dobrotliwym i subtelnym, wspomógł znacznie autora. Dziennikarkę gra ładnie i we właściwy sposób p. Gromnicka. Zaletą sztuki jest sporo ról epizodycznych, na wpół groteskowych, a ciekawie postawionych. Grają je pp. Rydzewski, Orwid, Skarzyński, Kurnakowicz, pannie Ankwiczówna, Jarszewska i inni oraz inne.

Teatr Letni: *Wysoka stawka*,
krotochwila w 3 aktach
Wincentego Rapackiego (syna).
Reżyseria dyr. E. Chaberskiego,
dekoracje A. Aleksandrowicza
[premiera 7 VI 1930]

Pierwszy i drugi akt tej krotochwili zawierają dobre [133]
niespodzianki dramatyczne. „Mąż” przegrał „żonę”
w karty — ten, co ją wygrał, przychodzi do żony, któ-
rą dotychczas uważał za żonę, [ona] się oburza, wy-
rzuca go — „mąż” wraca, tłumaczy się, kręci —
w końcu przyznaje się, że stawką była nie ta „żona”,
lecz żona prawdziwa, legalna, ślubna, matka dzieciom.
A więc i ta nielegalna jest zaskoczona, a słuchacz jest
zaskoczony podwójnie: 1) najprzód rewelacjami o obu
żonach: a) o nielegalności tej żony, którą dotychczas
uważał za żonę, b) o istnieniu żony autentycznej;
2) zaskoczony jest przez refleks, czyli zaskoczeniem
tej nielegalnej.

W streszczeniu wygląda to jak pokielbaszona ma-
tematyka, ale na scenie jest dość zabawne. W drugim
akcie jest *qui pro quo* inne: zamiast żony legalnej,
Malwiny, pojawia się u tego, co wygrał, jej córka, ró-
wnież Malwina, i rozkochuje szczęśliwego gracza aż
do ożenku. I ta zamiana również nie chybia efektu.
Co prawda szwindel w jednym i drugim wypadku jest
bardzo naciągany i może działać tylko raz; gdyby był
autor w programie zaznaczył: Teresa, jego kochanka,

i: Malwina, córka pani Ładyszowej — efekt byłby z góry uniemożliwiony.

Zamotana sytuacja kulminuje w tym dowcipnym paradoksie, że mąż, chcąc dotrzymać karcianego słowa honoru, musi popełnić inną niehonorowość: oddać swoją żonę; lecz właśnie łamie i ten pierwszy honor, bo dostarcza żony nie tej, o którą partnerowi chodziło. I tu posuwa się autor dalej już przy pomocy bardzo niesmacznego i starego konceptu: gracz chciał się pozbyć żony! Więc padają aforyzmy: „Gdyby każdy mąż mógł przegrać swoją żonę, o ileż lepiej byłoby na świecie”. „Przegrać żonę — takie szczęście trafia się jednemu na milion”. Są i inne grube nietakty w tej sztuce, które już pomijam. Zdaje się jednak, że im grubsze, tym więcej się publiczności podobają. Odwrotną stroną tego medalu jest trochę „staropolskiego” sentymentalizmu: rozpustnik, zamiast korzystać z naiwności dziewczęcia, daje się jej uspić i ukołysać.

Żonę nielegalną grała p. Gella, legalną pani Chauveau, córkę p. Majdrowiczówna. Zasłużyły sobie na pochwały i wdzięczność autora. Męża szulera i brutalnego fajtlapę kombinuje w jedno p. Hnydziński, a p. Łuszczewski godzi donżuaństwo wioskowe z miejskim w roli szulera szczęśliwego. W epizodycznej rólce służącego nowej daty wyróżnił się p. Niwiński.

* * *

W Teatrze Ateneum wystawiono z wielkim powodzeniem 4-aktową satyryczną sztukę Betscha pt. *Władza się nie myli*. Główną rolę gra p. Piekarski, aktor wielkiej miary. O tym przedstawieniu obszerniej napiszemy jutro.

Teatr Ateneum: *Władza się nie myli!*
komedia w 4 aktach Rolanda Betscha,
przekład M. Wileckiego.
Reżyser: Antoni Piekarski,
dekoracje projektował Eugeniusz Poreda
[premiera 8 VI 1930]

Doskonała jest ta niemiecka komedia, którą teraz wy- [135]
stawia Ateneum. Tytuł wskazuje na to, że jest to satyra na władzę — chyba tylko pruską, nie naszą? Biurokratyczna formalistyka, połączona z zupełnym krótkowidztwem, absolutna pewność siebie, szorstkość w obejściu z „poddanymi” — oto cechy zwyrodniałej władzy, wykpione w komedii Betscha. Pokazuje ona, do jakich absurdów może doprowadzić taka władza, która się uważa za nieomylną. Broń Boże, nie jest to satyra na sanację, przecież gdyby tak było, byłby cenzor jej nie dopuścił, a władza się nie myli! Zresztą tego rodzaju sztuka, gdyby była w Polsce napisana, miałaby tytuł niewinny: „Nos dla tabakiery”, i musiałaby pokazać nie tylko szorstkość, opryskliwość i tupet, które cechują władzę, ale także jej powolność, pedanterię i zawilność w funkcjonowaniu.

Nieomylni reprezentanci władzy, chodźcie na tę sztukę i — uśmiejcie się!

Gdyż prawdę mówiąc, jej żądło satyryczne jest niemal ukryte pod nawalem zabawnych powikłań, wynikających z „nieomylności” władzy. Tragiczne skutki tej „nieomylności” — związanej zresztą ze złą wolą — wi-

[136]

dzieliśmy niedawno w tym samym teatrze w sztuce Kalkowskiej o niewinnie ściętym Jakubowskim. Sztuka Betscha pokazuje nam jej skutki wesołe, i to w niesłychanie śmiałej hiperboli. Hiperbola — to znaczy przesada, wyskok wyobraźni malujący nam jakieś nieprawdopodobieństwo jako prawdopodobne. Hiperbola powstaje w napięciu uczucia: miłości, nienawiści, oburzenia itp. — i przyjmowana jest chętnie przez tych, którzy podobne uczucia żywią. Chętnie wierzymy w nieprawdopodobieństwa sztuki Betscha, gromadzące się jak lawina, bo znamy wybryki władzy i wiemy — w miniaturze, z drobnych faktów — do czego one mogą doprowadzić. Przy tym — oto prawo „poddanego” — poddany lubi sarkać na władzę. Władza wszelka, czy magistracka, czy szkolna, czy ministerialna, zapewne wszędzie, nawet w Sowietach, jest przedmiotem żartów. Niektórzy twierdzą nawet, że przez to staje się popularną — i rzeczywiście, np. „Cyruлик Warszawski”, żartując — ostrożnie! — z filarów sanacji, pogłębiał jej popularność.

Szofer karawanu samochodowego wioził trupa cukiernika Salvermosera do krematorium na spalenie. Zawadził o słup, trumna pękła, nieboszczyk, który był tylko w letargu, wyzwolił się i zaczyna chodzić po świecie. Niezwykły wypadek! Ale ten wypadek jest na rękę właścicielowi pobliskiej oberży, gdzie właśnie zmarł jeden z gości, tkacz Kulka, włóczęga, poszukiwany przez władzę. Oberżysta, w obawie przed władzą, chcąc się pozbyć trupa, urządza w namowie z szoferem takie *qui pro quo*: pakują trupa tkacza do trumny, a cukiernika, który tymczasem zdążył zemdleć, ubierają w suknie Kulki i porzucają w rowie.

W tym stanie zastają Salvermosera agenci policji, a gdy przyszedł do przytomności, każą mu pokazać paszport. On wyciąga z surduta paszport Kulki, ale

twierdzi, że jest Salvermoserem. Władza jednak, która gorliwie tropi podejrzanych i rada ich wszędzie widzi, twierdzi: jesteś Kulką i nie może być inaczej! Biednemu cukiernikowi miesza się w głowie. Dopiero co wyszedł z letargu, a tu nie pozwalają mu być sobą. Jego okropne, a zabawne dalsze przygody trzeba już zobaczyć w teatrze, dlatego nie będziemy już tutaj opowiadali. Dość, że Salvermoser, walcząc beznadziejnie a walecznie o swoje dawne ja, wbrew opinii władzy, doktora-freudysty, żony i czeladnika, ulega dopiero wtedy, gdy się dowiaduje, że ów Kulka poszukiwany był przez władzę po to, aby otrzymać milionowy spadek. (Pyszny zwrot komediowy o 180%). Oczywiście wtedy Salvermoser nie tylko godzi się zostać Kulką, ale nawet sam ma wątpliwości, czy dzięki wędrowce dusz rzeczywiście nim nie jest. Dziwne mu jest tylko, że nie ciągnie go nic do tkactwa, natomiast — mimo milionów — chciałby nadal piec pierniki ponczowe. Kupuje więc cukiernię po Salvermoserze i żeni się nawet z wdową po sobie — ten powrót milionera do nawyków życia drobnomieszczańskiego jest również bardzo zabawny.

Rolę cukiernika grał p. Piekarski z humorem, swobodą i rozmachem — może nawet zanadto wielkim, jak na takiego pocziwca. Niech się tylko wystrzeże niepotrzebnych aluzyj aktualnych, niewłaściwych zwłaszcza w Domu Kolejarzy. — Atmosfera drobnomieszczańska w domu cukiernika była dobrze oddana, do czego przyczynili się zwłaszcza pp. Perzanowska i Poreda. Tak samo udała się grupka władzy, komisarze, agenci i lekarz (pp. Wzorzycowski, Rozmarynowski, Jabłoński). Grupkę aranżerów żartu — szofera i oberżysta — grali pp. Daniłowicz i Nawrocki.

Publiczność bawiła się dobrze.

Łódzki Teatr Miejski w Warszawie
(sala kinoteatru Capitol)
pod dyr. Karola Adwentowicza: *Cyjankali*,
sztuka w 8 odsłonach Fryderyka Wolfa,
przekład Jacka Frylinga,
[inscenizator i] reżyser: Leon Schiller
[dekoracje Konstantego Mackiewicza,
premiera 28 VI 1930]

[138] Także wczorajsze prasowe przedstawienie *Cyjankali* uczciła młodzież endecka rzucaniem z galerii na parter szklanych epruwetek z jakąś śmierdziączką. Przedstawienie na chwilę przerwano, aby salę przewietrzyć. Kilku sprawców aresztowano, po czym przedstawienie odbywało się dalej w atmosferze dosyć podnieconej. Żywe dyskusje w antraktach, ku końcowi zaś huczne oklaski towarzyszyły tym ustępom sztuki, które wyjawiają jej właściwą tendencję: by znieść prawo zakazujące przerywania ciąży.

Awantury endeckie są dla tej sztuki reklamą mimowolną — nawet na zamówienie nie można by lepszej dostać — a bardzo charakterystyczną. Są one chórem dla *Cyjankali*, chórem, który należałoby do sztuki wcielić — gdyby ona miała jakiegokolwiek szanse nieśmiertelności — tak są głupie i reakcyjne. A właśnie głupota i wstecznictwo są owym tłem, na którym wyrasta tragedia młodej robotnicy w *Cyjankali*.

Rzecz dzieje się w ośrodku fabrycznym. Owa robotnica, Heta, jest w początkach ciąży, a właśnie fabryki ogłaszają lokaut; ona i jej narzeczony, palacz Paweł, tracą pracę, on idzie walczyć o prawa robotnicze

i wikła się w zatargi z policją, ona wpada w „piekło kobiet”, tak dobrze znane dotychczas kobietom w sekrecie, a niedawno znakomitym piórem Boya-Żeleńskiego wyciągnięte na światło dzienne. Jak pozbyć się płodu? Bo nędza i gorszy od nędzy wstyd podszeptują, żeby go się pozbyć. Wiadomo, że są na to sposoby, wszyscy o nich mówią sobie do ucha, ale gdy jednostka chce z nich korzystać, nie ma ich, są zamknięte, tzw. społeczeństwo jest zimne i obojętne jak mur więzienny.

Heta przy pomocy narzeczonego wydziera administratorowi domu jakiś tajemniczy instrument, ale nie odważa się go użyć. Idzie do doktora, ale ten zasłania się nieubłaganym paragrafem kodeksu, który surowo karze przerwanie ciąży. A właśnie przed chwilą ten sam doktor pomógł w podobnym kłopotcie jakiejś bogato ubranej pani, której ciąża przeszkadzałaby nie w zarobkowaniu, lecz w uprawianiu sportów i tańców. Bo wiadomo, że prawo to pajęczyna, którą gruba mucha przebija, lecz w której słabe muchy ginąć muszą.

Więc nieszczęsna dziewczyna, wypędzona przez matkę, udaje się do kiosku gazeciarskiego, gdzie jej znajomy kolporter Kukułka ma swój handel opinią publiczną. Tu za zasłoną sama próbuje użyć owego instrumentu, kaleczy się — słysząc jej krzyk rozpaczliwy. Teraz właściwie miałyby już prawo do legalnej pomocy lekarskiej, ale o tym trzeba wiedzieć, a ona nie wie. Udaje się do akuszerki, ta jednak, zbadawszy ją, odmawia jej pomocy chirurgicznej — boi się. Nie bałaby się za odpowiednią zapłatą. Publiczność oklaskuje gwałtowny protest Hety przeciw tej niesprawiedliwości. W końcu akuszerka daje jej cyjankali (cyjanek potasu), pięć kropel tego płynu, ale nie więcej, może pomóc do wyparcia martwego już płodu.

Resztki tej martyrologii kobiecej rozgrywają się już w domu matki Hety, która przebacza córce i sama jej podaje niebezpieczne lekarstwo. Odniosło ono skutek, ale Heta jest śmiertelnie chora. Dochodzenie, komisarz, policjant, świadkowie — pojawia się też narzeczony w kajdankach na rękach. Z jego to ust pada największe słowo oskarżenia: Prawo, które rokrocznie zmusza 800 tys. kobiet do zbrodni, nie jest już prawem, lecz nadużyciem. Znowu publiczność kwituje tę prawdę gromkimi oklaskami. Po odejściu wszystkich Heta umiera samotna, ostatnie jej słowa wzywają pomocy — od kogo? oczywiście już od widzów — dla takich nieszczęśliwych niedoszłych matek, jak ona.

[140] *Cyjankali* jako sztuka trudna jest do zakwalifikowania pod względem artystycznym. Są w niej ładne rzeczy, np. żywo ujęta jest postać wesołego kolportera gazet Kukułki, rozczulająca jest scena pogodzenia się matki z córką. Ale cel agitacyjny tak dalece góruje nad całością, że wydaje się rzeczą jak gdyby nie na miejscu mówić wobec niej o sprawach estetycznych. I w ogóle kwestia uprawnienia tendencji w poezji jest dosyć nową, można o niej wiele mówić i tak, i siak. Przyznać trzeba, że tendencja w sztuce Wolfa jest robiona uczciwie, bez zezwa w stronę snobizmu, bez tego szantażowego wkradania się w poezję, jakie bardzo często cechuje inne sztuki tendencyjne. W tej swojej czystości i szczerości tendencyjnej osiągałaby sztuka Wolfa może nawet i wyższe regiony prawdziwego artyzmu, gdyby nie była dosyć oschła i trochę za mało typowa. Za wiele w niej proletariackich przypadłości, obocznej polityki — gdy może wystarczyłaby zwykła, przeciętna nędza.

Podobno autor *Cyjankali* jest doktorem, nic też dziwnego, że w sztuce podkreślone są szczególnie momenty kliniczne, że przeto jest w niej dużo drastycz-

ności (dwie sceny za zasłoną). Dotychczas panował w teatrze zwyczaj usuwania takich scen między akty, tak że z rozpoczęciem aktów już tylko osoby sztuki omawiały fakty gotowe. Szło o to, aby nie drażnić, nie przerażać widza, nie napełniać go niesmakiem. Ale kino już dawno zmieniło psychikę widza pod tym względem. Wytrzymujemy te rzeczy. A w *Cyjankali* pokazywanie owej beznadziejnej wędrówki kobiecej od jednej stacji męczeńskiej do drugiej jest właśnie potrzebne dla uwydatnienia celu. Precz z tzw. względami i względzikami estetycznymi, niech oczy widzą, niech wszyscy będą świadkami tajemnych skandałów! Gehenna Hety zaś jest głównie gehenną fizyczną, fizjologiczną — człowiek, narzędzie rozkoszy, jest równocześnie przedmiotem zajęć fizjologicznych i tortur. [141] Więc nic dziwnego, że ta strona zjawisk jest w *Cyjankali* szczególnie zaakcentowana.

Na chlubę sztuki powiedzieć też należy, że jakkolwiek ma ona szerokie tło społeczne i zatraća o kwestie społeczne, w końcu jednak uczciwie i skromnie zwięża swą tendencję i poprzestaje na jednym praktycznym postulacie: znieść ten a ten paragraf kodeksu! Nie ma tu agitacji socjalistycznej bezpośredniej, tylko apel do ludzkiej litości, sprawiedliwości i rozsądku w sprawie oczywistej i pewnej. Naszym zadaniem jednak będzie to społeczne tło bardziej uwydatnić, co uczynimy w późniejszym felietonie.

Przedstawienie *Cyjankali* dało nam też sposobność zaznajomienia się z bardzo sympatycznym, doskonale zgranym ze sobą zespołem aktorskim trupy łódzkiej Adwentowicza. Nie chcielibyśmy tutaj wynosić jednych nad drugich, gdyż wszyscy grali bardzo dobrze, choć nie wszyscy grali jednakowej objętości. Więc tylko wymienimy role większe: Fentowa, matka — p. Dąbrowska, Heta — p. Grywińska. Paweł, palacz —

p. Kijowski, wesoly Kukułka (z kabaretowym zacięciem w śpiewie) — p. Hajduga, akuszerka — p. Horecka, doktor — p. Chodecki.

Sztuka robi na ogół duże i dobre wrażenie — zwłaszcza robotnicy powinni ją zobaczyć, omówić i ocenić.

Teatr Narodowy: *Niebieski lis*,
komedia w 3 aktach Fr. Herczega,
przekład Niny Niovilli
(czy wprost z węgierskiego?)
[reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 1 VII 1930]

Sezon letni, klienci teatralni wyjeżdżają, reszcie trzeba [143]
dać coś, co by nawet i w kanikule wytrzymać można.
Takim „pewniakiem” jest ta stara węgierska komedia
trójkątowa. Kulminuje ona w scenie, gdzie za zdradę
małżonki — popełnioną z czwartym — pociąga mąż
do odpowiedzialności tego trzeciego, to jest kochanka,
choć tylko platonicznego. „To twoja wina, czemu jej
nie pilnowałeś!” — woła mąż. Aby taką scenę uczynić
prawdopodobną, potrzeba oczywiście pewnych wyjąt-
kowych przesłanek sytuacyjnych i obyczajowych. Po-
chodzą one z epoki przedwojennej, kiedy to minął już
pierwszy okres emancypacji kobiecej, zaznaczony np.
dziełami Ibsena i Björnsona, okres, w którym kobieta
żądała równouprawnienia, a głównie prawdy, „niczego,
jak tylko prawdy! Przyszła reakcja wobec tej prawdy,
kobieta zapragnęła być właśnie kobietą, korzystać ze
wszystkich drapieżnych i dziwacznych, choć prastarych
przywilejów swej płci, z których chciał ją ogołocić męz-
czyzna, wgadujący w nią — dla swej wygody — eman-
cypację. W naszej literaturze ten zwrot zaznaczył się
np. głośnym swego czasu manifestem, odczytanym na
jubileuszu Orzeszkowej przez Nałkowską jako repre-

zentantkę „nowych kobiet”. Owóż Pani Ilona, bohaterka *Niebieskiego lisa*, na zarzut swego amanta: „Kobieta zabija prawdę”, odpowiada z tryumfem: „Nie, to prawda zabija kobietę”. Znaczy to: nie mamy pretensji do tego, aby być traktowane „na serio”, chcemy być kotkami... pardon, niebieskimi lisami, to znaczy owymi delikatnymi stworzonkami, które fałszem bronią się przed myśliwym i nawet po śmierci są fałszowane.

[144] I jeszcze jeden przedwojenny, dziś przebrzmiały czy już przejrzały motyw należy do tych założeń tej sztuki, które dawniej mogły wzniecać dyskusje: Kobieta upomina się o swoje prawa ciała. Ty, kochanku platoniczny, przez pięć lat kochasz się we mnie na dystans, spokojnie i filozoficznie, bo masz swoją odaliskę, Riki, podobną do mnie, jej oddajesz ciało, a do mnie przychodzisz już tylko z nie obciążonym duchem. W ten sposób mnie przetrzymujesz, to jest gra nierówna, ale ja się zemszczę!

Takie stawianie sprawy — czy znów nie przez mężczyznę? — było wówczas na porządku dziennym. Gdy „Życie” krakowskie jeszcze przed Przybyszewskim urządziło konkurs na nowelę, wśród odznaczonych znajdowała się taka: Dystygowana panna rozmawia z zakochanym w niej młodzieńcem, flirtują według wszelkich reguł wykwintu towarzyskiego; potem owa panna jest przypadkowo świadkiem, jak ów panicz obchodzi się ze służącą, i spotkawszy się z nim znowu, prosi go, aby i z nią obchodził się bardziej bez ceregieli...

Wystawienie *Niebieskiego lisa* jest na sezon letni wystarczające, ale nie można doń przykładać najwyższej miary. Rolę tytułową kreowała p. Ćwiklińska, legenda Warszawy, i otrzymała bukiety. Tego trzeciego grał p. Różycki, ale zapomniano, że to jest rola nie

lekkiego, lecz właśnie ciężkiego amanta. Powinien być ponury, zły, zazdrosny, nietaktowny, a p. Różycki jest kontrastem tego wszystkiego. Jego zalety osobiste są mu tutaj na zawadzie. Tę rolę powinien był grać raczej p. Brydziński, zamiast grać męża. Przykro mi bardzo, że jeszcze raz stwierdzić muszę, iż nasi artyści potrafią grać tylko samych siebie. Do diabła, niechże się raz uczą charakterologii! Kto tam uczy w tych waszych kiepskich szkołach aktorskich? Czy nie zdołacie przynajmniej prymitywnie odróżnić sangwinika od melancholika? Przy tym ani p. Różycki, ani p. Ćwiklińska nie potrafią grać „głębokiej” ukrytej miłości, wibrować głosem itd.

I potem dziwicie się pp. artyści, że recenzenci piszą o waszej grze zdawkowe pochwały! Bo nie ma o czym pisać!

Teatr Letni: *Ciotka Karola*,
krotochwila w 3 aktach Brandona
[reżyseria Emila Chaberskiego,
premiera 1 VII 1930]

[146] Komizm polegający na przebraniu się kobiety za mężczyznę stosowano niegdyś bardzo często (Szekspir), o wiele rzadziej zdarzał się komizm odwrotny: mężczyzna przebrany za kobietę, a i wtedy lubiano rzecz gmatwać jeszcze tym, że jednak owego mężczyznę grała aktorka kobieta. *Ciotka Karola* jest owym rzadkim może już *qui pro quo*, gdzie mężczyzna udaje kobietę. Bawiła nas kilkadziesiąt lat temu i bawić może jeszcze dzisiaj, bo chociaż jest jako osoba pokraką, za to jako sztuka jest dobrze zbudowana. Przy tym jest to sztuka przyzwoita — proszę sobie wyobrazić, ile grubego humoru seksualnego (hermafrodyta, lesbijska miłość itp.) „wykrzesalby” z tego tematu dzisiejszy autor.

Przerażony tym, że napisałem, iż to sztuka „przyzwoita” — aby mnie nie posądzono o intrygi, pośpieszam dodać, że jednak jest tam trochę pieprzu...

Rolę tytułową grał p. Kurnakowicz z właściwą sobie *vis comica* (siłą komiczną). Pomagali mu dobrze w robieniu farsowego rwetesu pp. Hnydziński, Wroncki, Orwid, Justian.

Teatr Polski: *Przygody dzielnego wojaka Szwejka*,
sztuka w 3 częściach (16 obrazach)
podług powieści Jarosława Haszka.
[Przekład Józefa Wittlina.]
Opracowanie sceniczne Mariana Hemara.
Reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 12 VII 1930]

Sławna powieść o Szwejku jest przede wszystkim komiczną apoteozą biernego oporu Czechów, walczących przymusowo u boku Austro-Węgier podczas wojny światowej. Szwejk to sprytny syn ludu, z głupia frant, dbający nie o bohaterstwo, lecz o to, żeby się od wojny wyłgać. Lud zawsze niechętnie brał udział w wojnach, których celu nie rozumiał i nie uznawał. Literatura różnie oceniała to zjawisko. U Homera Tersytyes, domagający się odstąpienia od nieużytecznej wojny z Troją, zostaje potępiony i obity. Szekspir w Falstaffie potępił również „dekowanie się” w wojnie, ale dał mu przynajmniej humor. Sławnym „dekownikiem” jest też Sancho Pansa, towarzysz awanturniczego rycerza Don Kichota — ale jest przynajmniej wiernym swemu panu. Z biegiem czasu stosunek autorów do bohaterstwa wojennego się zmienia, ponieważ i sposoby wojny są inne. Tak pisze o tym słusznie A. Słonimski w „Wiadomościach Literackich”:

„Literatura militarystyczna nie potrafiła stworzyć nowych współczesnych postaci żołnierskich, posilkuje się wciąż jeszcze starymi modelami. Przyczyn należy szukać w zmienionym obrazie wojny, w metodach

walki, które nie mają swego kursu w obowiązującej moralności. Czyż może być bohaterem książki dla młodzieży lotnik obrzucający bombami bezbronną ludność miasta nieprzyjacielskiego, artylerzysta bombardujący katedrę w Reims, medyk zatruwający źródła wody bakteriami cholery lub wreszcie piechur gnijący przez całe miesiące w okopach? Tacy bohaterowie byłiby zbyt kłopotliwi dla autora sztuki czy powieści militarystycznej. Element osobistej odwagi, popis indywidualny, który tak działa na wyobraźnię młodzieży, zanika w wojnie współczesnej, ustępuje zbiorowej, monotonnej, fabrycznej, masowej produkcji trupów”.

[148] Dlatego — powiada dalej Słonimski — pojawił się w literaturze zamiast żołnierza-bohatera żołnierz męczennik, ale Haszek poszedł dalej i z męczennika zrobił błazna.

Przeróbka, którą nam pokazuje Teatr Polski, obejmuje przede wszystkim jego przejścia i wybiegi „dekunkowe”, zanim się dostanie na front. Poznajemy różnych „trottlów” (durniów) z armii austriackiej — Haszek Czech, nienawidzący Austrii, nie szczędzi groteskowej satyry. Oficerowie wyżsi i niżsi, lekarze wojskowi, różne panie z towarzystwa zajmujące się dobroczynnością dla żołnierzy, kokoty obsługujące oficerów „na tyłach” — ta menażeria wojenna przesuwana się przed nami w formach karykaturalnych, tak że podsuwa nam wrażenie: taka armia, takie państwo wojny wygrać nie mogło. Bardzo komiczna jest scena, gdy wojsko austriackie wyrusza na Białogród z fałszywym entuzjazmem. Wojsko oddane jest przez żołnierzy papierowych, przesuwanych za kulisą, a efekt powiększa jeszcze Szwejk, z powodu paraliżu wieszony na wózku; wywija on wesoło swoimi kulami i woła: „Dalej na Białogród!”

Zabawna jest potem scena w szpitalu wojennym dla symulantów, gdzie sprytny Szwejk styka się z surowym lekarzem pułkowym. Grają tę scenę doskonale dwaj mistrze: Jaracz i Wyrwicz. P. Wyrwicz jest Galicjaninem i słynie jako doskonały imitator typów i typów z czasów austriackich.

Część trzecia przedstawia jazdę Szwejka na front. I tu pełno scen z za kulis wojny — o ileż one są inne od *Kresu wędrówki* lub od *Rywali*. Z dzikości wojny widzimy właściwie tylko jej ogromny bałagan. Wszystko do siebie wzajemnie krzyczy, złości się, o coś się obwinia, załatwia drobiazgi, głupieje — a wśród tego przewija się Szwejk, już to płatając ludziom mimowolne psikusy, już to szukając mysiej [149] dziury, w którą by się zapaść można.

Pacyfistyczny charakter tej powieści i sztuki jest zdecydowany. I trzeba zaznaczyć, że właściwie wydrwiwa ona nie tylko wojnę austriacką, lecz każdą w ogóle, pokazując ten jej przekrój, kiedy to na gwałt z człowieka spokojnego i niechętnego chce się robić wojownika.

Za to jako typ psychologiczny Szwejk nie jest tak przejrzysty. Jego przełożeni nie mogą się co do niego zorientować, czy jest głupcem naprawdę, czy udaje głupca — ale i słuchacz także się nie orientuje. Indywidualną cechą Szwejka jest jego gadulstwo — na wszystko ma anegdotę mniej lub więcej dowcipną. Najczęściej jest ona dowcipną przez to, że jest ni w pięć, ni w dziewięć. Sam Szwejk ma też pewien nieduży dowcip, czasem trafiający w sedno — ale głównie sympatycznym się robi przez swój niefrasobliwy humor, jakoby nie spostrzegający przykrości i niebezpieczeństw.

Szwejk grał p. Jaracz, artysta, który właściwie z temperamentu swojego do tej roli nie bardzo się

nadaje. Na premierze rozegrał się dopiero w drugiej połowie i okazał nawet sporo humoru. Jest to rola dość męcząca i w gruncie rzeczy niewdzięczna — zawiera bowiem niewiele gestów, a polega głównie na recytowaniu anegdot.

Teatr Mały: *Miłość czy pięść?*

krotochwila w 3 aktach

K. Dunin-Markiewicza i M. F. Fijałkowskiego.

Reżyseria St. Stanisławskiego,

dekoracje K. Frycza

[premiera 15 VII 1930]

Jaka szkoda, że komedia ziemiańska upadła — gorzej: [151] umarła — gorzej: zmieniła się w farsę dla zabawiania mieszcuchów. Fredrowie, Bliziński, ba, nawet i Przybylskiego, i Jordana, i Koziebrodzkiego tu przytoczyć można — pozostali bez następców. Żeby już nie wspominać o Dygasińskim i Junoszy, potentatach z beletrystyki, którzy jakżeż łatwo mogli byli przeskoczyć w komedię. Jeden Siedlecki-Grzymała snuje jeszcze cieniutką nitkę tradycji komedii ziemiańskiej, ale także wciąż grzęźnie w farsę. Ale cóż — to przecież także do połowy mieszcuch, gorzej — eks-dekadent, w każdym razie nie ziemianin z krwi i kości, nie szczerzy hreczkosiej. Czy nie powinni by ziemianie pomyśleć o tym, wyznaczyć jakieś stypendia, nagrody — czy nie powinni by ci hodowcy koni, krów i nierogacizny hodować także swoich rasowych pisarzy — takiego Weyssenhoffa, taką Rodziewiczówną, Szczucką, a choćby Ejsmonta, przetransponować na komediopisarzy i komediopisarki? Fakt, że to się nie dzieje, czyż nie świadczy źle o naszym ziemianstwie? Kutwi się to, oszukuje skarb na podatkach, handryczy się z robotnikami rolnymi — ale kultury własnej już nie chce

wytwarzać, czerpie ją z miasta, za pomocą radia lub gramofonów, ale ekspansji literackiej własnej nie ma — przynajmniej w dramacie, gdzie by ona była najważniejsza.

[152] I zawsze tak było, że konserwatyści — nie tylko w Polsce zresztą — sami nie chcieli się fatygować, aby tworzyć swoją ideologię, swoją literaturę — brali sobie do tego ludzi z warstw trochę gorzej sytuowanych. Lub nawet nie brali — tacy ludzie sami ofiarowywali swoje usługi, a konserwa łaskawie je przyjmowała. Że wspomnę Klaczkę. Że wspomnę prof. Jaworskiego, który z socjalisty stał się ideologiem konserwy. Ale z własnego impulsu własnych ludzi nie przygotowywano. Nie dbano o tzw. narybek w publicystyce, w teorii politycznej, filozoficznej ani w komedii. Powieść jeszcze się jakoś ratuje, bo statyczność krajobrazu wiejskiego wspomaga bierność obserwacyjną naszych pisarzy. Ale komedia jest przecież zwierciadłem obyczajów, świadectwem, że się coś wewnątrz dusz dzieje, jest rodzajem wyższego salonu. Stronnictwo, które nie dba o przyszłość, nie dba o tzw. narybek, popełnia samobójstwo.

Te refleksje wychodzą oczywiście poza ramy wczorajszej premiery. Ale trudno się od nich wstrzymać, gdy jako autor figuruje p. Fijałkowski, poznański obywatel ziemski i poseł. Swego czasu zapowiedział się on wcale nieźle komedią *Pan poseł*, ale wczorajsza farsa laurów mu nie doda. Nawet pomimo kooperacji z p. Markiewiczem, o którym niedawno Makuszyński napisał w „Kurierku” krakowskim entuzjastyczny felieton. P. Markiewicz to człowiek wysoki na 2 metry, malarz, dramaturg, w Dublinie dyrektor teatru, mąż sławnej „zielonej hrabiny”, towarzysz księcia Wieda, w chwili gdy tenże zasiadał na tronie albańskim, później żołnierz wielkiej wojny. Człowiek, który swoimi

przygodami mógłby zapełnić kilka powieści. Don Kiszot czy Beniowski. Makuszyński przytacza nawet tytuł jego sztuki. Ale wczorajsza sztuka jest słabiotka, czy się ją weźmie jako komedię, czy jako farsę, mającą służyć li tylko zabawie. Może spółka jeszcze się nie zgrała, może siły obydwu panów, zamiast się sumować, paraliżują się wzajemnie.

Najdziwniejsze, że w tej sztuczce, która rozgrywa się na wsi, tak mało jest wsi. Tylko trochę na początku. Jest gospodyni domu, która liczy jaja — niedaleko słychać gdakanie. Jest stary rządcą, który wspomina o tym, jak to dziewczuchom spokoju nie dawał. Jest delegacja służby folwarcznej, domagająca się natarczywie zapłaty za robotę. Ale to już wszystko. Zresztą same osoby z miasta. Docent filozofii, który ze znaną sportsmenką rozgrywa spór o spadek; asystują dwaj adwokaci; krążą też po scenie komornik, były literat i biznesista Anglik, chcący nabyć drzewo z lasu na wyrób mebli giętych. Obserwacja tych figur jest bardzo zdawkowa. Sportsmenka — to ma być niby Kopacka. Prezentuje się na scenie z nogami obnażonymi po uda, gra z Anglikiem w tenisa i uprawia boks. Zapowiada się jako osóbką temperamentową — ale rozwój jej stosunku miłosnego do docenta jest nikły. To jest probierz, że autorzy nie zdołali dobrze wyekspluatować nagromadzonego tu materiału. Jediną subtelnością jest, że ani docent nie jest taką niedorajdą, jak się wydaje, ani sportsmenka taką energiczną — przeciwnie, okazuje się ona lekkomyślną i tchórzliwą. Ale te odcienie nie uwypuklają się dostatecznie. Konieczność pogodzenia się w sporze spadkowym przez małżeństwo występuje rychlej, zanim charaktery obojga przystosowały się do siebie w grze miłosnej.

Dowcipu w tej farsie jest mało, za to jest pewna werwa, ale pośledniego gatunku. Dialog wypełniony

jest przeważnie formalnościami prawniczymi. Słuchacz, zamiast się przejmować uczuciami lub losami bohaterów, rad by raczej posprzeczać się o szczegóły prawnicze toczącego się sporu spadkowego. Ku końcowi farsa wyradza się w dosyć tanią i brutalną satyrę na adwokatów, korzystających ze sporu spadkowego, aby się obłowić. Autorzy mogliby się powołać na Molięra, który również pewne zawody w ten sposób ośmieszał, ale dziś ten wzór już nie powinien by wystarczać. Kiedyż nareszcie humor komedii polskiej przestanie czerpać z najpospolitszego lajdactwa lub głupoty?

Głupotę bowiem reprezentuje bohater komedii, docent filozofii. W recenzjach swoich już może kilkanaście razy wytykałem autorom polskim obelżywe obchodzenie się z ludźmi myśli. Z p. Fijałkowskim mam pod tym względem jeszcze więcej na pieńku, gdyż swego czasu na jego komedię, uwłaczającą literatowi, zareagowałem artykułem pt. *Lizanie szabli ulańskiej* (drukowany w „Skamandrze”). Mimo to p. Fijałkowski nie zmienił się. Jego bohater znowu obnosi się po scenie z papierami i książkami. Dziwnie sobie p. Fijałkowski, sam literat, wyobraża człowieka pióra i myśli. Jeżeli taką jest jego obserwacja tam, gdzie przedmiot jest mu tak bliski, to cóż dopiero mówić o tematach nieco dalszych!

Co gorzej, jego demagogiczny sposób obserwacji oddziałał też na aktora. P. Wesołowski, zamiast korzystać z innych napomknień autorów i grać człowieka normalnego, „poszedł po linii najmniejszego wysiłku” i grał owego docenta wypinając tylek i trzęsąc się w kolanach. Ale o grze w ogóle niewiele tu napisać można, prawie wszyscy aktorzy mówili tak cicho i niewyraźnie, że się ich już w szóstym rzędzie nie słyszało. Byli tacy wygodni jak autorzy.

Teatr Narodowy: *Interes interese*m,
sztuka w 3 aktach Oktawiusza Mirbeau,
z francuskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
premiera 25 VII 1930]

Na afiszu tytuł tej sztuki jest przetłumaczony przema- [155]
drze, ale mylnie: „interes przede wszystkim”. Ma być
jednak przecież: „interes interese” (*Les affaires sont
les affaires*), gdyż taka jest tendencja kulminacyjnej
sceny trzeciego aktu. Milioner i biznesman Lechat po-
niósł ciosy osobiste: córka zbuntowała się przeciw nie-
mu i opuściła dom rodzicielski z podwładnym p. Le-
chata; syn padł ofiarą katastrofy samochodowej i właś-
nie ciało jego przynoszą do domu. Mimo to, gdy inni
aferzyści, chcąc korzystać z tej chwili, przedstawiają
Lechatowi wykrętny kontrakt, on orientuje się na-
tychmiast i zanim pójdzie zobaczyć ciało syna, podyk-
tuje do kontraktu ostrą klauzulę, którą waruje swoje
prawa jako pana zawartego interesu. A więc nie to jest
ważne, że Lechat nie odłożył załatwienia kontraktu, że
uległ natarczywym naleganiom oszukańczych współ-
ników, którzy niby to bardzo się spieszą, bo gdyby
był chciał, mógłby był sprawę odwlec — lecz że zmiar-
kowawszy, co się święci, całą duszę oddał intere-
sowi, nie pomylił się, uważnie chwilę przetrzymał,
zmartwienie osobiste nie zamąciło mu ani jasności są-
du, ani nie wykoleiło go z jego upodobań, nałogów

czy z fatalistyki charakteru. Rozpacz swoją drogą, a interes swoją! — taki jest sens tej sceny. Interes jest dla Lechata przekleństwem, namiętnością i przeznaczeniem; z powodu tej namiętności stracił serce córki, bo goniąc za interesami, nie mógł poświęcić jej czasu; lecz nawet teraz, gdy jego życie osobiste toczy krwią z dwóch ran, gdy, zdawałoby się, odwoła go od interesów — tu jest jego służba, niewola, obowiązek i rozkosz zarazem.

[156] Gdy tę scenę porównamy z tekstem *Pajaców* Leoncavalla i przypomnimy sobie ów sławny ustęp: „Śmieję się, pajacu!” — co nas uderza? W *Pajacach* tendencją jest wyniesienie praw życia osobistego ponad prawa sztuki, czy w ogóle zawodu, gdy w dramacie Mirbeau bohater spełnia swoje zadanie aż do końca i w tym jednym momencie, kiedy podpisuje kontrakt, podpisuje zarazem wyrok moralny na siebie samego: jest beznadziejnym niewolnikiem kapitału. Jest nie tyle kotem (le chat), co raczej jego wyżłem, który wyszukuje wszędzie szanse jakiego interesu, aby zbijać zyski, aby akumulować kapitał, wyrывая go z rąk niedołęgów życiowych. Wprzęgnięty jest w mechanizm społeczno-gospodarczy, dzięki swemu talentowi musi się wciąż bogacić i iść do góry, podczas gdy inni, jak markiz Pourcelet, pełen skrupułów honoru i przesądów swego stanu, muszą na rzecz jego tracić swoje majątki albo poddać się również pod reżim interesu, szachrować, zyskiwać i łupić innych ze skóry.

Ta stara sztuka, bo jeszcze przed wojną grana, jest niejako lekcją poglądową kapitalizmu. Ale trzeba uwzględnić różnicę czasu — to nie jest kapitalista dzisiejszy, załęczniony, trawiony przez złe sumienie i złe koniunktury, obawiający się postępów socjalizmu. Przeciwnie, Lechat sam w przystępie dobrego humoru uważa się za socjalistę, za rewolucjonistę, za anty-

klerykała. To jest jeszcze kapitalizm bohaterski, taki, jaki uświetnił Balzac w swoich powieściach, kapitalizm pełen fantazji i rzekłbyś rycerskiego animuszu, pełen też odpowiedniej blagi. Lechat czepia się przedsięwzięć najryzykowniejszych i mieni się pionierem postępu, bo postęp jest — w owych czasach — identyczny z jego interesem. Wpada nieraz w absurdy, śmieją się z niego, uważają za idiotę, ale opanowuje doskonale stronę handlową przedsięwzięcia, domyśla się wiele i uczy się szybko. Już jednak zaczynają się tu zarysowywać oznaki upadku: już chciałby przez wydanie swej córki za syna arystokratycznego podreperować nadwątloną reputację swojej firmy — on, który wyparł feudalizm z pierwszego planu historii — już dba o to, aby — ze względu na jego kandydaturę poselską — jego żona i córka chodziły do kościoła, on — antyklerykał. Rozmach bohaterski trwa jeszcze, ale już zawiera kompromisy, już się mimikryzuje. W tym stadium pokazuje nam kapitalistę Mirbeau.

P. Junosza-Stępowski, gość na scenie Teatru Narodowego — dał w roli Lechata bardzo tęgą i ciekawą kreację. Pamiętam, jak śp. Feldman grał Lechata jako tygrysa, drapieżnika i podobno to była interpretacja autentyczna. P. Stępowski stworzył sobie inną koncepcję. Jego Lechat ma serce. W pierwszym akcie, gdzie pokazuje się jako hreczkosiej fantasta, przypomina mocno Jeniałkiewicza z *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Jest to nie dorobkiewicz, nie homo novus, lecz jak gdyby poczciwy szlachciura — kuty na cztery nogi. Zdaje się, że za punkt wyjścia swojej koncepcji obrał sobie p. Stępowski te słowa jednego ze współników Lechata: to jest przecież idiota, bać się go nie można. Toteż jego Lechat nie jest chytrym, tylko sprytnym — zna się na interesach, lecz manieri ma dobroduszne, nie z zaczajenia się, jeno naprawdę. Na-

wet poniewieranie ludzi, zwłaszcza podwładnych, ma tu cechę raczej familiarnej kordialności, rubasznej patriarchalności niż okrucieństwa.

Toteż i czułość w scenach ze synem nie wydaje się czymś wyjątkowym. Scena rozpacz w akcie III wypada w interpretacji Stępowskiego wprost potężnie. Dzięki temu uzyskuje on doskonały kontrast i tło dla następnej sceny, owej sławnej sceny z dyktowaniem klauzuli do podstępного kontraktu.

Nie ma w grze Junoszy nadzwyczajnych jakichś pomysłów — przeciwnie, ciągle przemawianie z cygarem w zębach jest znacznym ułatwieniem sobie gry; mimo to w scenach rozstrzygających gesty i sposób reagowania są obfite, naturalne, mają wielki styl, wzruszają i nawet porywają.

Teatr Letni: *Egzotyczna kuzynka*,
komedia w 3 aktach Ludwika Verneuil,
przekład Janusza Strachockiego.
Reżyseria Wiktora Biegańskiego
[premiera 5 VIII 1930]

Gdy w jakiś zespół towarzyski, mniej więcej zgrany [159] już ze sobą, wtargnie osoba o innym poziomie lub innej skali życia, o innych poglądach, innych metodach, wówczas następuje w tym zespole pewien zamęt, rozkład, mała rewolucja; kotłują sympatie i antypatie, jedni zyskują nową odwagę i buntują się, drudzy się tym bardziej pogrążają w ciasnocie i konserwatyzmie. To zjawisko socjologiczne, które ma dużo podobieństwa także do działania odczynników w chemii, jest od lat kilkudziesięciu bardzo częstym motywem literackim, zwłaszcza w dramacie. Dzięki niemu odbywają się wyrównania różnych poziomów kulturalnych. Np. na zaśniedziałą prowincję przyjeżdża nowoczesny doktor, inżynier lub profesor, wygłasza nowe poglądy, zachowuje się w nowy sposób, jedni mieszkańcy witają go z zachwytem, drudzy widzą w nim szatana — nie obejdzie się przy tym i bez jakiegoś zajścia erotycznego, w którym kulminuje cały ów proces rozkładowy. Taką była np. inwazja Przybyszewskiego na Kraków, opowiedziana przezeń w drugim tomie *Moich współczesnych* (świeżo wyszedł nakładem Biblioteki Polskiej w Warszawie).

[160]

Dobłą polską komedię osnutą na tym motywie napisała Zapolska (*Ich czworo*), sławną się stała *Lekko-myślna siostra* Perzyńskiego. Wystawiona teraz w Teatrze Letnim komedyjka należy do tego samego typu. Odczynnikiem jest tu egzotyczna kuzynka, Rosjanka, bogata, ekscentryczna — taka, jak ją sobie wyobraża Francuz, a więc trochę fantastyczna. Oczywiście — Sonia i posiada dwa dogi, które nazwała „bracia Karamazowy”. Gdy jest wściekła, bierze bicz i wyładowuje swój gniew na psach. Ale zresztą jest sympatyczna i okropnie kochliwa. Wpadła w towarzystwo, które nie może sobie dać rady ze swoimi erotyzmami. Jest to trójkąt: mąż pilnuje żony, tak że „ten trzeci”, kochanek, próżno czeka na sposobność do schadzki. Sonia może uratować sytuację, ale otrzymuje dwa sprzeczne zamówienia: Lucyna, żona, prosi ją, aby rozkochała w sobie jej męża, Archibalda, zaś Archibald prosi ją, aby skierować ku sobie zapalę tego, którego podejrzewa o przyprawianie mu rogów: malarza Huberta, „tego trzeciego”. Zawikłanie bardzo zabawne. Sonia wywiązuje się ze swego zadania tak, że mimo woli rozkochuje w sobie obydwo, następuje prawdziwy wir różnych zazdrości, szczerości, wyznań i kłamstw, w końcu Sonia odjeżdża, lecz chociaż na chwilę odbiła Lucynie kochanka, przecież jej pomogła: rozbudziła w Archibaldzie kochliwego mężczyznę, będzie odtąd sam szukał przygód miłosnych, a żonę i jej gacha zostawi w spokoju. Koniec jest „dobry” w nowoczesny sposób: godzą się nie mąż z żoną, lecz żona z kochankiem.

Pierwszy akt jest bardzo dowcipny, w dalszych czasami rzecz wypada ze stylu farsy i staje się niepotrzebnie tragiczną. Dodatkowym humorystycznym motywem jest, że Archibald, eks-bankier, zajmuje się od niedawna pisaniem powieści — z polecenia leka-

rza! Ma to być dobry środek na artretyzm! (ale chyba nie na hemoroidy?)

Rolę tytułową grała pani Gella z wdziękiem i temperamentem. Wady jej wymowy tu znalazły doskonale zastosowanie, były cechą egzotyczną. Prowadziła dialog znakomicie. Resztę ról wykonali pp. Gzylewska (dobra gra i dobra prezentacja), Orwid, Lenczewski.

Teatr Karola Adwentowicza w Cyrku: *Przestępcy*,
sztuka w 3 aktach Ferdynanda Brucknera,
przekład St. R. Standego,
inscenizacja Leona Schillera
[reżyseria Karola Adwentowicza,
konstrukcja sceny Z. Fedorskiego,
wnętrza Konstantego Mackiewicza,
występ gościnny teatru łódzkiego w Warszawie
13 VIII 1930]

[162] I koło tej sztuki jak koło *Cyjankali* było dużo skandalu; podobno autora dłuższy czas nie można było odnaleźć! Jest to znowu jedna sztuka niemiecka, która krytykuje sprawiedliwość. Niemcy są na tym punkcie wrażliwi — temu zawdzięczają powodzenie i słaba sztuka Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*, i *Cyjankali*, i o wiele od tamtych sztuk lepsza *Przestępcy*. Szuka się wprawdzie sprawiedliwości sądowej, ona jest na pierwszym planie, ale poza nią i przez nią chodzi przecież głównie o sprawiedliwość społeczną.

Przestępcy to rzecz śmiała przede wszystkim przez swoją formę. Nie żeby ta forma była oryginalna, lecz że autor porwał się na to, aby tak trudną i obowiązującą formę wypełnić. Idzie ni mniej, ni więcej jak o przekrój przez życie, i to dosłownie. Na scenie w akcie pierwszym widzimy przekrój pewnej kamienicy, w dwóch rzędach, z siedmiu pokojami — w każdym dzieje się jakaś osobna akcja i staraniem autora jest, aby te akcje odrębne wzajemnie się uzupełniały i potęgowały. Ta kamienica to symbol życia społecznego, w którym różne działania na pozór odrębne jednak w jakiś sposób do siebie należą i zależą.

Więc jest kucharka, która ma kochanka kelnera bezrobotnego, utrzymuje go i jest o niego szalenie zazdrosna. Aby go przykuć do siebie, wmawia weń, że będzie miała od niego dziecko.

Tu wplata się druga akcja. Kucharka rozpacza, że nie może zająć w ciążę, ale tuż obok niej rozgrywa się rozpacz inna: mieszka tam w pokoiku biedna maszynistka, która zaszła w ciążę od akademika. Kucharka karmi ją i szykuje się do tego, aby później dziecko maszynistki podstawić za swoje.

Ale w tejże samej kamienicy jest szynk, jego właścicielka zwabia do siebie owego kelnera nicponia, płaci mu, uprawia z nim romans — kucharka wpada do niej, znajduje ślady pobytu swego kochanka i w szale [163] zazdrości dusi szynkarwę.

Na górze jest kuchnia, w której służy owa kucharka; z nią razem pokojówka, która znów zagląda do panów mieszkających obok i jest przez nich kuszona. W dalszych pokojach rozgrywają się akcje uboczne: jakiś student kocha się w starszej od siebie pani, syn tej pani jest wplątany w jakąś historię homoseksualną, a ta historia przenosi nas do innego pokoju, gdzie mieszka dama, która przywłaszczyła sobie depozyt jakiegoś wuja z Ameryki i wydaje te pieniądze na syna i córkę, oboje nicponiów.

Takie sploty różnych losów ludzkich uprawiano dotąd w powieści; dramat dawniejszy nie rozpraszał się w ten sposób, starał się akcję o ile możliwości skupiać około jednej sprawy i jednego bohatera. Trzeba sięgnąć aż do Szekspira, do jego naśladowców w Niemczech — czasy Schillera i Goethego — aby odszukać dramat bardziej powieściowy, powikłany, obfity. Ale dziś dramat nie krępuje się dogmatem jednolitości, śmiało zmienia się w powieść, pragnie pomieścić w sobie wątków jak najwięcej. Dla-

czego? Tu schodzą się z sobą dwie rzeczy: potrzeba i środek.

Potrzeby społeczne, potrzeba agitacji, ilustracji, wykładu, bezpośredniego zetknięcia autora z widzem, każą autorowi porzucić tę bardziej dyskretną, pośrednią formę agitacji, jaką uprawiał np. Ibsen. Już nie każe się on domyślać, o co mu chodzi, nie poprzestaje na sugestii, na przesłankach i pytajnikach — sam mówi wyraźnie, o co mu chodzi, wyjaśnia swoje myśli, rewolucjonizuje widza bezpośrednio. Dlatego też potrzebuje obfitszego, a za to bardziej prostego, surowego materiału.

[164] I korzysta przy tym z nowych środków technicznych, ba, one wychodzą niejako na jego spotkanie i zapraszają go do tego, aby je zużytkował. Najpierw widzimy tu wpływ kina: gdy kino daje widzowi możliwość śledzenia wielu działań równorzędnych i równoczesnych, teatr nie chce pozostać w tyle. Następnie: przecież scena obrotowa daje możliwość, żeby te scenki rozgrywały się szybko i nie nużyły. Toteż w ostatnich latach widzieliśmy sporo sztuk, mających nawet po kilkadziesiąt scen, że przypomnę *Czerwony młyn*, *Operę za trzy grosze* itp. Więc ta techniczna przeszkoda, która dawniejszych dramaturgów zmuszała do komentowania akcji — a przymus ten wyrażał się nawet w różnych teoriach, np. teorii o jedności miejsca i czasu — dzisiaj odpada. Dzisiaj dramaturg, który nie posługuje się nowymi swobodami technicznymi, nie korzysta z nich, naraża się na zarzut, że korzysta nie umie, że ma za ubogą fantazję albo za ubogie doświadczenie życiowe i społeczne, że boi się obfitości życia. Środek techniczny użyty w *Przestępcach* — przekrój domu, rozświetlanie coraz to innych klatek z ludźmi — jest oczywiście także ogromnym ułatwieniem dla autora.

Ułatwieniem? A może utrudnieniem, bo oto zwala się na autora ogromnie wiele zadań. Bruckner, autor *Przestępców*, tym zadaniom nie podołał w całości. Właściwie wypełnił dobrze tylko akcję główną: historię zazdrości i mordy; inne potraktował szkicowo, szablonowo. A co gorsza: nie zrobił tego, o co najwięcej by chodziło, nie pokazał współzależności tych różnych wątków dramatycznych, tych osobnych historyjek. Biegają one obok siebie, zaledwie tu i owdzie zahaczają się mechanicznie, ale raczej płaczą się z sobą, niż spletają. Żeby np. pokazać życie bogaczy, a obok tego życie nędzarzy, ukazać zależność tych kół od siebie, krążenie życia społecznego — takie by było zadanie. U Brucknera idzie raczej o nagromadzenie różnych materiałów procesowych do drugiego aktu. [165]

Akt drugi pokazuje nam trzy równocześnie toczące się procesy. Najpierw rozprawa o zamordowanie szynkarki: podejrzenie padło na kelnera, kucharka staje jako świadek i nie wyznaje, że to ona zabiła, nie ratuje kochanka, tak że sąd skazuje go na karę śmierci. Drugi proces przypomina *Cyjankali*: owa maszynistka zabiła swoje dziecko, sąd i ją skazuje. Tylko dla szantażysty sąd okazuje się łaskawym. Autor snadź przywiązywał wielką wagę do tej swojej dramatycznej krytyki sądów niemieckich w szczególności, a sądów ludzkich w ogóle. Przez usta adwokatów i studenta, który pisze dzieło o prawie, wypowiada autor wiele swoich myśli o zbrodni, o prawie sądu, o winie i karze. Staje na liberalnym stanowisku, że właściwie nie ma winy i że człowiek nie powinien sobie lekkomyślnie usurpować prawa kary. Są to rzeczy pouczające dla widzów, może niejeden pod wpływem tego widowiska nauczy się myśleć o tych sprawach. Ale juryści, którzy to wszystko wiedzą, nie będą bardzo zbudowani. Ma się też wrażenie, że autor lepiej by swój cel osiągnął, gdy-

by był pokazał jedną rozprawę normalną, bez ordynarnej pomyłki sądowej, i do takiej rozprawy nawiązał swoje refleksje filozoficzne. Bo z tego, co słyszymy, nasuwa się raczej wniosek, że sprawiedliwość byłaby rzeczą dobrą, ale jest instrumentem jeszcze nie dość dokładnym i wiernym; trzeba ją ulepszyć, podnieść na wyższy poziom intelektualny. Oczywiście, że trzeba! Ale autor posuwa się przecież aż do kwestionowania wymiaru sprawiedliwości w ogóle. Czyżby to znaczyło, że każdy wymiar sprawiedliwości, we wszelkim społeczeństwie, burżuazyjnym czy socjalistycznym, musi być niesprawiedliwy?

[166] Jeden z rzeczników myśli autora wypowiada uwagę, że większość tzw. zbrodni pochodzi z nadmiaru chęci do życia, z siły, z ekspansji, z pragnienia, by zerwać pęta — największą zaś zbrodnią jest bierność, lenistwo, tolerowanie bagna. Złote słowa: bo oto w perspektywie odkrywa autor przestępstwo nowe, dotąd nie skodyfikowane, nie jaskrawe i nie krwawe, ale społecznie o wiele gorsze, bo większa część zbrodni zwykłych jest następstwem tych zbrodni cichych, które dzieją się przez samo zatajenie, przez samo zaniechanie, ominięcie.

Ale ta uwaga jest tylko uwagą nie przyobleczoną w ciało dramatyczne. Za to w akcie trzecim ukazuje autor niejako ów głębszy nurt, do którego wpadają wszystkie przestępstwa i procesy, aby się tam rozplątać — a którego sąd już nie bada i nie ogarnia. Kucharka, która wydała kochanka na stracenie, nie uczyniła tego z podłości, tylko z zemsty — nie podpisuje prośby o ułaskawienie, ale truje się weronałem, aby się z kochankiem na tamtym świecie połączyć. Z innych procesów rodzą się dalsze przestępstwa — życie płynie dalej, wchłania w siebie wyroki sprawiedliwe i niesprawiedliwe.

Warto tę sztukę zobaczyć i rozważyć. Słucha się jej z wielkim zaciekawieniem, wiele scen jest bardzo mocnych i wzruszających. Odegrano ten trudny dramat bardzo sprawnie i szybko, reżyseria i maszyneria funkcjonowały znakomicie. Oryginalny i potężny duchowo charakter kucharki oddała doskonałą grą pani Horecka, dobrodusznym kelnerem kobieciarzem był p. Woskowski. Zresztą brawo całej trupie łódzkiej!

Teatr Letni: *Wszyscyśmy tacy sami*,
komedia w 3 aktach Fryderyka Lonsdale,
przełożył Wilam Horzyca
[reżyseria Pawła Owerły,
dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 6 IX 1930]

[168] Tolerancję dla grzeszków znać już w tytule, ale cóż to są za grzeszki! Rzecz dzieje się w wyższym towarzystwie angielskim. Na balu mąż świeżo ożeniony i kochający żonę całuje obcą kobietę — a w tej chwili wchodzi właśnie żona, która była wyjechała do Egiptu. Co za pech i jak tu jej wytłumaczyć, że to był naprawdę tylko nic nie znaczący przypadek? Ten błahy kłopot mógł być komediowo interesujący, gdyby upór młodej Margot pochodził z głębi duszy naprawdę surowej, purytańskiej, która nie zna jeszcze siły pokus tego świata. Ale tak nie jest. Margot sama, w czasie rozstania z mężem, pewnej księżycowej nocy „leżała” w ramionach młodego Hindusa — zresztą w sposób niewinny, zapewnia nas autor. A więc — obłudnica? Robi piłę mężowi, a sama sobie pozwoliła? Tak źle nie jest; to nie znaczyło nic, tak samo jak zmylony w adresie pocałunek Williego, męża. Zapomniała o swojej pomyłce i wybuchnęła zupełnie szczerą zazdrością, zastając męża na ciepłym uczynku. A więc wzajemne przebaczenie i moral, że młode małżeństwa nie powinny się na dłuższy czas rozstawać.

Rzecz słaba, trudno doszukać się w niej jakiegoś ostrza. Jeżeli to satyra na obłudę towarzyską, to sama jest obłudna — gdyż bierze za skromną miarę „grzeszków”. Jedna scena jest dosyć dramatyczna — ta, w której Willie, dowiedziawszy się o grzeszku swej żony, dąży do zdemaskowania jej, a ona chytrze temu zapobiega; ta gra wzajemnych intryg jest żywa, szkoda, że sprytowi brak jest sentymentu.

Z figur drugoplanowych najciekawsza jest podstarzała lady, która na gwałt chce się wydać za starego lorda i dopina celu. Jej humor i sposób panowania nad otoczeniem mają w sobie coś z Wildego (*Lady Windermere*). Lubimy na scenie taką łagodną władzę. Grała ją znakomicie pani Solska. Starym lordem łobuzem był p. Owerłło — swobodny, pełen hreczkosiej-skiego humoru. Margot grała p. Smosarska — zdolna, ale zawsze za surowa, akcenty miłosne za słabe.

Teatr Narodowy: *Głupi Jakub*,
sztuka w 3 aktach Tadeusza Rittnera
[reżyseria Józefa Śliwickiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 16 IX 1930]

[170] Wznowiony świeżo dobry dramat Rittnera pokazuje straszną, demoralizującą zależność ludzi ubogich od bogatych, chociaż rzecz rozgrywa się w rodzinie i w jednej tylko — ziemiańskiej — warstwie społecznej.

Przyzwyczajono się dzisiaj, dla uproszczenia sprawy i dla agitacji, myśleć o konfliktach społecznych tylko jako o starciach klas między sobą. Ale poecie nie przysługują te prawa uproszczenia, które przysługują politykowi. Poeta wie, że starcia na tle różnicy majątku i szans życiowych powstają wszędzie automatycznie, samorzutnie, i że gdyby dziesięciu ludzi osiedliło się na samotnej wyspie, wnet zarysowałyby się między nimi różnice gospodarcze, a jeżeli nie różnice, to co najmniej przykre „napięcia”, których tylko dlatego nie można nazwać społecznymi, ponieważ za mała liczba osób bierze w nich udział i przeto spory te nie przybrałyby jeszcze oblicza typowego. Poeta wie, że taki jeden odcinek jest równie ważny, jak starcia społeczne ogarniające miliony ludzi, i że na takim odcinku prawda o człowieku społecznym objawia się przejrzysiej i dowodniej niż w wielkich wymiarach. Poeta wie, że starcia społeczne są ostatecznie tylko odmianą

konfliktów międzyludzkich w ogóle, a więc konfliktów psychologicznych, odmianą wynikającą z pewnych stałych warunków gospodarczych; wie i czuje, że w każdym wielkim ruchu społecznym zestrzela się milion drobnych tragedij, rozgrywających się wśród nieduzego grona osób. Te tragedie, te istotne źródła wielkich ruchów to jego właściwy materiał twórczy.

Chciałem z okazji *Głupiego Jakuba* przypomnieć ten dawniej oczywisty, lecz dziś zapomniany postulat literacki. Dzisiejszy poeta lekceważy jednostki i ich spory psychologiczne, jego wyobraźnia „operuje” (ma być: posługuje się) masami; wygłasza on z wielkim nakładem retoryki hasła już znane, gotowe, poręczone skądinąd, zamiast ukazywać źródła tych haseł; zamiast je sprawdzać, wzmacniać, zamiast demonstrować, jak prawa marksowskie działają w życiu, w jego najmniejszych tkankach i komórkach. Dzisiejsza poezja społeczna agituje bezpośrednio i jest przeważnie liryczną, zajmuje się formułowaniem wniosków; dawniejsza działała na zmysł socjalny pośrednio, opracowywała przesłanki i dowody, była bardziej dramatyczną. [171]

Mimo uznania i sympatii dla młodych twórców uprawiających tzw. poezję proletariacką wolę tę dawną poezję i jako na jej przykład wskazuję na *Głupiego Jakuba* Rittnera. Najlepszą tej sztuki częścią jest to, że stary i bogaty szambelan, tyranizujący wszystkich naokoło, złośliwy i gardzący ludźmi, wzajemnie jest też od ludzi zależny, potrzebuje ich, chce kogoś kochać i ostatecznie decyduje się na ożenek ze sprytną Hanią, której karierowiczowską, fałszywą duszę na wskroś przenika. Szambelan jest właściwym bohaterem sztuki, a nie „głupi Jakub” ze swoimi ograniczonymi „prawdami”. Jest to też pomyłką ze strony autora, że położył zbyt wielki nacisk na dramat owego Jakuba i na klęskę jego prawdomówności oraz na jego

zawód sercowy. Dziś wydaje się nam ta część sztuki przestarzała, zanadto rozumie się sama przez się. Takich utworów, gdzie kobieta wychodzi za mąż dla majątku i już zawnazsu upatruje sobie kochanka, było dużo, że przytoczę np. *Wianek mirtowy* Żuławskiego lub jeszcze lepiej *Półdziewice* Prévosta. Że w kochanku budzi się zazdrosny mężczyzna, który pragnie tę kobietę posiadać wyłącznie dla siebie i nie cofa się nawet przed zdemaskowaniem jej, aby jej popsuć szyki, to jest ta część prawdy, której głupi Jakub jeszcze wtedy nie widział i przeto uważał się za bardzo szlachetnego. Autor nie przeciwstawia mu nikogo, co by mu tę jego cząstkową prawdę zdezawuował (osłabił).

[172] Budowa sztuki — wzniesiona w duchu ibsenowskim — jest doskonała, ale mniej dobrą jest jej forma (którą należy odróżnić od budowy). Autor ówczesnym zwyczajem kończy ją akcentem beznadziejności, przyciszenia, pokazuje, że po kilku daremnych wybuchach tzw. prawdy wraca szara proza życia i trwać będzie dalej. Nie ma tu tzw. jasnego promyka. Skąd by się mógł wziąć? Takie już jest życie, że jest czasem szczerze zamknięte, jak więzienie — w owych czasach mówiono: „tragiczne”. Promyk mógłby się wziąć z oświecenia, które by sam autor nadał swoim postaciom i konfliktom. Nie żeby między te postacie wsadził rezonera, który by formułował społeczny i psychologiczny sens sztuki. Ani żeby na sposób *Przestępców* Brucknera dodawał wstawki, zawierające rozumowania na temat sztuki. Lecz żeby w jakiś inny sposób owe sprężyny postępowania osób sztuki występowały wyraźniej, choćby brutalniej — w ogóle żeby z obrazów scenicznych promieniowało ku widowni więcej uświadomienia. Te sposoby powinno wynaleźć nowe pokolenie dramaturgów, korzystające z lepszego uświadomienia społecznego, lecz nie zrywać z tym, co

w tradycji starej dramaturgii jest trwale i mocne, mianowicie pośredniość agitacji, a bezpośredniość życia.

Szambelana grał stary Frenkiel, dając postać mocną, imponującą i nawet sympatyczną. Może zbyt sympatyczną. W grze Frenkla można rozróżnić to, co doskonale robił, od tego, czym naprawdę był. A więc robił: gderliwość, pastwienie się nad krewnymi, chytryść i spryt, odludkowość. W tych dziedzinach nie dorównywał kreacji Kamińskiego. Za to był — potężnym szlachcicem, panem, który góruje nad całym otoczeniem. I miał wzruszające momenty wtedy, kiedy grał wybuchy ludzkiego uczucia u Szambelana. Choć np. jego erotycznym zachciankom brakło — seksualizmu. Kamiński ze swoim mazgajstwem w tych wybuchach był prawdziwszy, Frenkiel może efektywniejszy.

Szkoda, że jego Szambelan nie ma także tej grozy, którą mu dawał Kamiński. Także przez tyranię Frenklowską zanadto przebijał — Jowialski.

Ale kto wie, czy taki amalgamat nie jest właśnie w dzisiejszej Polsce aktualny i prawdziwy? Idźcie na *Głupiego Jakuba* i patrzcie na owego okropnego Szambelana, który upokarza ludzi, trzęsie całym domem, wypomina wszystkim swoje łaski i zasługi, i zastanówcie się: do kogo on podobny?

Teatr Polski: *Kawaler-papa*,
komedia w 3 aktach (7 obrazach)
Edwarda Childs Carpentera,
przekład St. Kuszelewskiej
[inscenizacja i reżyseria Aleksandra Węgieerki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
muzyka Jana Maklakiewicza,
premiera 19 IX 1930]

[174] Ta komedia oparta jest na doskonałym pomysle: stary lord, kobieciarz, postanawia zebrać u siebie swoje nieślubne dzieci, pewny, że to będzie tylko kawał. I kawał jest, ale tylko z początku, potem kawaler-papa tak wżywa się w swoją rolę ojca, że gdy dzieci chcą go opuścić, chciałby je zatrzymać, potem niepokoi się o ich los itd. Tak że kawał zwraca się przeciw niemu samemu, ale te męki ojcostwa, w które się sam uwikłał, są mu słodkie. Pomysł godny delikatnego, psychologicznego opracowania: pączek uczuć ojcowskich, gdy się tak nagle rozwija, może być tak samo uroczy, jak pączek uczuć Anieli w *Ślubach panieńskich*.

Ale autor opracował go tak brutalnie i banalnie, jakby sam nigdy nie był ojcem. Przy tym przesycił swoją komedię filisterstwem do tego stopnia, że na tym ucierpiało prawdopodobieństwo. Happy (szczęśliwy) — nie tylko w zakończeniu, lecz także w założeniu i w przesłankach. Bo proszę zważyć:

1) Lord jest bardzo bogaty; mógł z dala łożyć na wychowanie swoich trojga bękartów, nie widząc ich aż do młodzieńczego wieku.

2) Każde z tych trojga młodych ludzi pokierowało już sobą jako tako, każde ma już wyrobiony charakter i większą lub mniejszą dozę dzielności i uczciwości życiowej, i żadne ani nie myśli o tym, aby go „naciągać”, co by w tej sytuacji było dla nowego stosunku najniebezpieczniejsze. Dzięki temu ów nagle rozbudzony ojczulek nie ma przed sobą żadnych trudności ojcowskich, np. wychowawczych, takich, które by go zmuszały do jakichś własnych wysiłków duchowych — poza pieniężnymi, do pogłębiania swego ojcostwa. Oczywiście w tych warunkach stosunek ojca do dzieci jest prawdziwą sielanką, ale raczej towarzyską niż rodzinną. Ten starszy pan przyjmuje na swym zamku odwiedziny trojga obcych ludzi i zabawia się z nimi, [175] w dodatku będąc ich ojcem. Ojcostwo jest tylko okrasą, rodzajem gry tenisowej.

Jedynym momentem utrudniającym zrazu przełamanie pierwszych lodów jest zuchwała pewność siebie u młodego pokolenia, która lorda zaskakuje, mniemał bowiem, że dzięki swemu majątkowi on będzie górą. Ale i ta chmurka wnet się zaciera i wszystko odbywa się gładko, rozczulająco; sentymentalizm, sentymentalizm zmieszany z pikanterią, bo czasem i stary łobuz z lorda wyłazi i jedna z córek, znajdując się na jego kolanach oświadcza: „wiesz, papciu, ty umiesz pieścić kobietę...”

Zdaje się, że publiczność to lubi.

Komedia Carpentera ma tę szczególną właściwość, że obfitując w komizm, w dialogu nie jest dowcipna, raczej nawet trywialna, gdyż szeroko traktuje epizody dla właściwego dramatu niepotrzebne, takie, które rozumieją się same przez się, np. podawanie herbaty czy marmelady, wygodne siedzenie na kanapie, gra na fortepianie, śpiew itp. Może bez zamiaru autora tworzy się przez to nowa forma: odgry-

wanie pewnych sposobów bycia, podobnie jak w Sowietach teatry pokazują bitwy, rewolucje, przeglądy wojskowe, życie fabryczne itd. Dramatyczność kurczy się zupełnie, bo starcia dramatyczne nie są starciami fizycznymi i mogą się rozgrywać tylko przy pomocy dialogu. W teatrze rozpanosza się żywioł epicki (powieściowy) i widowiskowy; obojętne staje się to, co ludzie mówią, otwiera się pole dla improwizacji aktorskiej, dla bałaganu (*commedia dell'arte* nie była wcale taką wyżyną sztuki, za jaką ją się dziś chce uważać).

[176] A sposób, w jaki grano tę sielankę w Teatrze Polskim (byłem na drugim przedstawieniu), bodaj że jeszcze spotęgował tę właściwość komedii *Carpentera*. Przeciągano nad miarę te słodkie epizody, robiono „sympatyczny” harmider; zdawało się, że lada chwila ktoś krzyknie: „niech żyje, żyje nam!” Zwłaszcza młoda trójka zachowywała się wobec lorda z przesadną impertynencją, a gra jej cechowała się tym, co jest najgorszym w teatrze: natręctwem. To jest gra dobra może dla operetki, gdzie aktor już z góry uprzeda wesołość widza i sam się bawi, aby jego zabawić. Ale zdaje mi się, że aktor, jak nie powinien naprawdę płakać na scenie, tak nie powinien śmiać się i cieszyć poza tekstem. Aktor nie ma pokazywać, że jest przejęty swą rolą, bo to widza nie obchodzi, bo to się uważa z góry za pewnik — powinien zachowywać się tak, aby widz się jego rolą przejął. Tamten sposób grania prowadzi do szmiry. Może być, że publiczność to lubi, gdy na scenie cieszą się, piją i jedzą, wyrabiają różne hocki, to i widzom ślinka cieknie, nogi podrywają się, aby skoczyć na scenę i brać w tym udział. Ale takie efekty „artystyczne” pozostawmy Sowietom.

Może pewną krzywdę robię aktorce, która grała śpiewaczkę, bo zapewne tylko wciągnięta została do

bałaganu przez swoje rodzeństwo; według roli miała być — i poniekąd była — flegmatyczną.

P. Junosza-Stępowski jako lord górował swą klasą, ale trudnego zadania nie miał.

Teatr Ateneum: *Zemsta*,
komedia w 4 aktach Aleksandra Fredry.
Reżyserował Z. Chmielewski,
dekoracje i kostiumy Iwona Galla
[premiera 26 IX 1930]

[178] W szczęśliwym położeniu znajduje się recenzent, gdy może przedstawić — zwłaszcza w Ateneum — pochwalić bez zastrzeżeń, bez protekcji i bez pobożnych kłamstewek. Było ono rzeczywiście doskonałe, godne sceny stołecznej. Nowa dyrekcja nie zawiodła pokładanych w niej nadziei.

Koncepcja, jaką się kierowano przy wystawieniu *Zemsty*, wyłuszczone jest w programach: dać ją nie jako szanowny zabytek, nie jako hołd złożony tradycji, lecz jak gdyby rzecz aktualną. Zwykle grywa się ją jako „komedię kontuszową”, słyzy się przy tym tu i owdzie westchnienie: „dziś już Fredry grać nie umieją”, „jeszcze jeden tylko Frenkiel czy Zelwero-wicz, którzy kontusz nosić umieją”. Nie zrażał się tym nowy zespół Ateneum. Powiedział sobie: Nie lekceważymy wierności, ale postawimy ją na drugim planie — przede wszystkim zaś zrobimy efektowną komedię, jaką *Zemsta* jest rzeczywiście, zagramy ją tak, jakby była dziś napisana, jak najnowszą sztukę francuską, stworzymy z niej „przebój”.

Tak sobie powiedziano i — zrobiono. A ten, czy ci, co to robili, p. Jaracz czy p. Chmielewski, czy obaj

razem, widocznie lata całe wzywali się w dynamikę komedii Fredrowskiej, zbadali wszystkie jej możliwości nie pozostawiając żadnej nie wykorzystaną. Dzięki temu takie dobre tempo, taka świeżość, takie pyszne stopniowanie w akcji, prawie jakby to była sztuka sensacyjna.

Ale nie tylko całość poszła tak wybornie, także poszczególne role znalazły czas dla siebie. Bo w ogóle żaden snobizm, ani modernistyczny, ani tradycyjny, nie leżał w zamiarach reżyserii. Ambicje reżyserskie nie zjadły ambicji aktorskich ani aktorzy nie byli sobą natrętni. Najtrudniejsza jest bez wątpienia rola Papkina, którą grał p. Juliusz Łuszczewski. Zawsze bardzo dobry w gestykulacji, blado jednak deklamował w pierwszej części, rozegrał się w części drugiej. [179] Ponieważ wczorajsze przedstawienie było właściwie tylko próbą generalną, może nie powinno by się mówić o tych różnicach. Scena z testamentem odegrana była wyśmienicie. Na ogół: bardziej zdziwaczały staruszek rezydent niż blagier fantasta. Cześćnik p. Chmielewskiego — okazały, pełen temperamentu, zupełnie na wysokości zadania. Rejent — p. Jaracza — wybrnął szczęśliwie z nadanego mu przez autora sąsiedztwa z obłudą. Z innych ról — p. Drabikówna, jako Klara, zaprezentowała się wcale dobrze w scenie: „krokodyla daj mi, luby” — ale scena ta wymaga tak u niej, jak u Papkina jeszcze trochę więcej swobody i humoru. To jest przecież duet tak sławny jak sextet w *Sprzedanej narzeczonej*. Ale — pamiętajmy, że to była tylko próba.

O innych rolach (p. Buczyńska — Podstolina, p. Dziewoński — Waclaw, p. Daniłowicz — Dyndałski i inni) wystarczy powiedzieć, że wypadły bez zarzutu. Zadanie krytyka wobec takich szczegółów jest trudne, bo nie może nic więcej zrobić ponad proste stwierdzenie faktu.

Uproszczone dekoracje I. Galla są pomysłowe, a nie uderzają żadną ekstrawagancją. Urządzenie w domu Cześnika renesansowo-barokowe, u Rejenta gotyckie, zgodne z charakterem gospodarzy.

Zaproszona publiczność gorącymi oklaskami po skończeniu przedstawienia wyraziła uznanie i zachętę.

* * *

Zagał to przedstawienie inauguracyjne tow. Kocpiński przemówieniem, w którym zachęcając nowy zespół do pracy i polecając go dalszym względem publiczności, wspomniął z uznaniem o dwóch latach działalności Ateneum pod poprzednimi dyrekcjami.

Rzeczywiście, gdy witamy nowego dyrektora, byłoby niewdzięcznością nie wspomnieć o jego poprzednikach. Zarówno p. Szpakiewicz, jak p. Strońska położyli około Ateneum zasługi, każde w swoim rodzaju. Pan Szpakiewicz miał doskonałą trupę (Placówka Żywego Słowa), w wyborze repertuaru objawiał zamiłowanie dla polskich sztuk dawniejszego autoramentu (Norwid, Górski), lubował się w szlachetnym patosie, nastawienie miał raczej filologiczne. Przypadek chciał jednak, że największym jego sukcesem była *Kwadratura koła* współczesnego pisarza rosyjskiego. Pani Strońska, na wskroś modernistka, wprowadziła repertuar ekspresjonistyczny, jaskrawy, rewolucyjny — ale obcy — największym jej sukcesem mimo to była *Turandot*.

Oboje na swój sposób stworzyli dla Ateneum, bądź co bądź, piękną już tradycję — tradycję rzetelnych usiłowań, jednostronności, buntów, chęci przełamania obojętności publicznej i wielkiej pracy, pełnej poświęcenia się. Repertuar dla polskiego teatru robotniczego — jakież to ciężkie zadanie. Do tego tematu później jeszcze wrócimy.

Teatr Narodowy: *Młody las*,
sztuka w 4 aktach Jana Adolfa Hertza.
Reżyseria Antoniego Bednarczyka,
dekoracje W. Drabika
[premiera 10 X 1930]

Komitet obchodu 25-lecia walki o szkołę polską postarał się o wznowienie w Teatrze Narodowym tej sztuki, która pochodzi z r. 1916 i była grana po raz pierwszy pod okupacją niemiecką. Podobno wówczas sukces jej nie był tak pełny jak wczoraj. Sztuka jest w swoim popularnym gatunku bardzo silna i zręczna i w sam raz nadaje się na to, aby szerokiej publiczności przypomnieć ów piękny okres zmagania o szkołę polską, kiedy to w r. 1905 młodzież w b. Kongresówce z własnego porywu zadekretowała koniec szkoły rosyjskiej, urządziła sławny strajk szkolny. Potem rozeszła się po innych dzielnicach Polski, niosąc tam swoją myśl wolnościową, niektórzy udali się za granicę, wielu się zmarnowało, lecz były to ofiary konieczne.

P. Melchior Wańkowicz w pięknej przemowie, którą poprzedził wczorajsze przedstawienie, opowiedział dzieje owego strajku, stwierdził, że był on początkiem ruchu wśród młodzieży, który już się nie uspokoił i przetrwał aż do wojny światowej. Zaniedbał jednak przypomnieć, że równorzędnie z tym ruchem działa się rewolucja społeczna wdrożona przez PPS, że chociaż organizacyjnie strajk był niezależny, jednak

nie miałby tej siły i odwagi, gdyby równocześnie na obszarze imperium rosyjskiego nie zaczynały się wstrząsy społeczne. Tak samo i autor sztuki pomija to szersze tło, ogranicza się do odcinka szkolnego. Umieszcza jednak charakterystyczną scenę, w której liberalny profesor warszawski, Rosjanin, przeciwstawiając się przemówieniu swego kolegi, reakcjonisty, powiada, że z takimi poglądami nie mógłby się on pokazać — w Moskwie! Tyle tylko z oddechu przedwiośnia ludów Rosji wpuścił autor do swej sztuki. Jest jeszcze scena, kiedy na wiecu studenckim w imieniu grupy socjalistycznej przemawia nerwowy i śmieszny Zydek, intonuje *Czerwony sztandar*, lecz większość

[182] odpowiada mu pieśnią *Jeszcze Polska* i przytłumia nutę socjalistyczną. Jako fakt jest to zupełnie wiarygodne, tzw. młodzież narodowa wszędzie była w większości. Ale jako tendencja jest to scena nieładna, po endecku pomyślana. Może inne, kompetentniejsze pióro przypomni na łamach „Robotnika” tę epokę. Ja się ograniczę do zaznaczenia, że ów ruch strajkowy nie był tylko rozszerzoną Wrześnią, że miał także swój program kulturalny, że przewalały się tam nowe postępowe hasła, że rodziła się tam polska myśl szkolna, która później w Polsce niepodległej stała się podstawą polskiego szkolnictwa. W ogóle — był to ruch, nie odruch.

Mimo tych zastrzeżeń trzeba przyznać sztuce Hertza duże pochwały. Jest w niej szczerłość, serdeczność i duży talent dramaturgiczny. Kontakt między młodym pokoleniem rwącym się do czynu a pokoleniem starszym, pogrążonym w filisterstwie i ugodzie, naskizowany jest dosyć mocno w I akcie, ale i tu brak tła szerszego. Bardzo dobre i urozmaicone są sylwetki profesorów gimnazjalnych, zarówno Polaków, jak Rosjan. Tak samo typy uczniów. W ogóle ta bujność,

z jaką autor wytręsa tyle dobrze zarysowanych figur jak z rękawa, wywiera dobre wrażenie. Nowością techniczną sztuki jest to, że nie ma ona właściwie żadnej fabuły w dawnym znaczeniu tego słowa, że istotnie przedstawia dzieje strajku jednej, reprezentatywnej szkoły.

I akt — rodzina mieszczańska, konflikt między ojcem a synem; II akt — szkoła, lekcja, typy uczniów i profesorów, ilowajszczyzna; III akt — narada profesorów w kancelarii, obraz korupcji, bezradności; IV akt — wiec studencki, daremne perswazje profesorów, uchwała, przysięga. Ten czwarty akt jest scenicznie najlepszy. Jest w sztuce sporo bombiastych, łatwych efektów patriotycznych, doraźne eskontowanie pewnych sympatyj lub antypatyj, prowokowanie oklasków, na sposób mówcy, który przemawiając do tłumu, zaostrza i podkreśla sugestywnie pewne zdania, tak, aby tłum musiał je kwitować okrzykami i utrzymywał się w podnieceniu. W swoim czasie, w r. 1916, miało to jeszcze znaczenie agitacyjne, dziś już pamiątkowe — mimo to nie radziłbym tej sztuki grać np. przed publicznością ukraińską.

Nasi artyści grali *Młody las* świetnie. Wielu z nich miało małe, ale dobre pole do popisu, tyle ról dał im autor. Wymienić może szczególnie należy pp. Chmielińskiego, Justiana, Solarskiego, Rydzewskiego, Bednarczyka — który troskliwie wyreżyserował całość.

Autora wywoływano po II i III akcie i obdarzono kwiatami. Zasłużył na nie w zupełności.

Teatr Polski: *Gra miłości i śmierci*,
sztuka w 3 aktach Romain Rollanda,
przekład Adama Zagórskiego
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,
dekoracje i kostiumy Karola Frycza,
premiera 30 X 1930]

[184] Rzecz dzieje się za czasów rewolucji francuskiej, kiedy Robespierre jest u szczytu władzy po aresztowaniu Dantona. Członkowie Konwentu drżą ze strachu przed tyranem, wszelkie śmielsze słowo krytyki, nawet uchylenie się od głosowania, grozi niełaską i gilotyną. Szpiegostwo, rewizje, a na ulicach rozwydrzony tłum wrogimi okrzykami odprowadza na zgon damę, która niedawno wyobrażała boginię rozumu. W mieście głód, z zewnątrz wojna wyrывa mężczyzn z objęć żon i kochanek i jak zwykle w takiej podnieconej atmosferze wojennej i rewolucyjnej bożek amor załatwia gorliwie i w tempie przyspieszonym swoje interesy...

Ale to nie racja, żeby tak jak Boy-Żeleński w „Kurierze Porannym” widzieć w *Grze miłości i śmierci* dramat wyłącznie erotyczny, a odwracać oczy od dramatu sumienia politycznego i od wszystkiego, co może nasuwać analogię z wypadkami dni naszych, i to nie tylko w Bolszewii.

„Oskarżam tych podłych despotów, którzy zdeptali konstytucję Rzeczypospolitej” — tak woła bohater sztuki, sławny chemik Courvoisier, członek Konwentu, który jak prawdziwy intelektualista, chciałby się

zachować neutralnie, długo tłumi bunt w sobie, a jednak w końcu zdradza się ze swym wstrętem do gwałtów i musi ponieść ostateczne konsekwencje.

Oczywiście jest w tej sztuce i dramat erotyczny, nie wybiegający poza szablony. Courvoisier jest stary, a ma młodą żonę i wskutek tego wikła się w różne kolizje, gdy niespodzianie w jego domu pojawia się Vallée, ścigany przez partię Góry żyrondy, rywal do serca żony, wzajem przez nią kochany. Courvoisier naraża się podwójnie, ukrywając go przed rewizją — jako polityk i jako mąż; ale nie dosyć tego poświęcenia, odstępuje mu jeszcze paszport na bezpieczny wyjazd za granicę, paszport, który jego, Courvoisiera, miał ocalić przed gilotyną, grożącą reszcie dantonistów. [185]

W literaturze polskiej do poświęcennictwa przyzwyczał nas Żeromski, wyczerpał ten kompleks życia tak obficie, że Romain Rolland nic nowego nie ma tu do powiedzenia. Odczuwamy nawet pewien jakby fałsz życiowy w tym nadmiarze poświęceń. Ale przyznać należy, że Rolland traktuje tę część zdarzeń rozmyślnie szablonowo, to są dla niego ramy. Tak samo nie jest ważny cały dramat żony Courvoisiera, która w rozgrywce między burzliwym i efektownym kochankiem a niepozornym mężem w końcu staje po stronie męża; przypomina to sztuki Shawa (*Candida*, *Uczeń szatana*), a choćby Ibsenowską *Panią morza*. Jest w *Grze miłości i śmierci* także dramat sensacyjny: rewizje, chowania się, przygotowywania do ucieczki — zrobiony jest ten dramat według najlepszych wzorów Scribego i Sardou, tak że Rollandowska gra miłości i śmierci budzi u widza odpowiednią, a nerwowo podniecającą grę lęków i nadziei.

Prawdziwym szczytem sztuki jest jednak dramat sumienia rewolucyjnego i po to ta sztuka została napi-

sana. Tak samo jak w *Wilkach* tegoż autora jednostka, i to właśnie człowiek uczony, intelektualista, występuje na pierwszy plan, staje się sędzią ponad politykami rewolucji, jak tam ponad jej wojownikami. Główną sceną jest dialog między Courvoisierem a Carnotem, matematykiem i również dygnitarzem rewolucji, który mu przynosi ocalający paszport i namawia do ucieczki.

„Obaj jesteśmy ludźmi nauki — mówi Carnot — i brzydzimy się gwałtami. Ale postęp ludzkości jest wart kilku świństw, a nawet zbrodni”.

„Postęp ludzkości jest hipotezą — odpowiada Courvoisier, odrzucając ocalenie — nie ma innej świętości niż dzieje własnego życia... Miłość prawdy jest jedyną ostoją”.

[186]

Rewolucja skurcza się tu do rozmiarów jednego sumienia ludzkiego. Gdzie słuszność? „Po co się buntować, gdy się jest słabym?” — mówi inna osoba sztuki. I przecież jest się pod obuchem olbrzymiej fali dziejowej, cóż wobec niej znaczy jednostka! Będzie to, co i tak być musi!

W rewolucji bolszewickiej podobne wypadki są jednak na porządku dziennym. Powieść Erenburga *Mikołaj Kurbow* świadczyłaby, że i tam potrafi dramat masowy zmieścić się w sumieniu jednostki.

Poeta bez jednostki obejść się nie może — to musi się powiedzieć pod wrażeniem dramatu Rollanda, wobec coraz większej ekspansji tzw. poezji proletariackiej. Niegdyś to było u nas rozumiane: Orzeszkowa, Żeromski, Strug byli piewcami tzw. kategorycznego imperatywu („niebo gwiazdziste nade mną i nakaz moralny we mnie”).

Przygniatający ekonomizm i masowość dzisiejszych ruchów społecznych zaciera ich cel etyczny. „Podjęliśmy rewolucję, aby uszlachetnić człowieka” — mówi w sztuce Rollandowej Courvoisier. Czy dziś by kto

tak powiedział? A może to jest tylko „drobnomieszczański” idealizm? Przecież rewolucja bolszewicka różni się tym, że nie o takie tam „bzdury” jej chodzi, tylko o wykazanie, że oto zupełnie dojrzała już nowa forma produkcji, która wymaga innego stosunku prawnego dla obsługującego ją proletariatu.

A jednak iluż Courvoisierów i Carnotów żyje dziś w odmętach tej rewolucji i stają przed takim samym, już nie marksowskim problemem: buntować się czy cierpieć i milczeć? I nie mają dziś już nawet tej pociechy idealistycznej, którą mieli pierwsi chrześcijanie i bojowcy dawnej polskiej rewolucji, że własna krew przelana staje się posiewem dalszych bojowników.

[187]

Zanadto się zagmatwały kryteria, żeby wiedzieć, za co się ma umrzeć.

Dramat Rollanda wprowadza nas w piekielną atmosferę tych aktualnych i dla nas zagadnień. Nie kończy, nie zapuszcza się w głąb, nie uspokaja, wprowadza tylko.

Rolland należy do tych autorów, którzy bywają szablonowi, nawet trywialni, ale wśród tego nagle od razu umieją olśnić, wstrząsnąć i zastanowić. Dialogi w jego sztuce są często jakby książkowe, patetyczne, przestarzałe, a jednak jest w nich rozmach i prostota wiodąca prosto do upragnionego celu. Książkowo mówią ci ludzie, a jednak żyją, bo nie są to bezwzględni bohaterzy. Jak żywi są ci, którzy się bawią niepewni jutra; jak żywym jest Vallée, bohater żyrondy, którego miłość wiodła do ukochanej przez piekło niebezpieczeństw, a jednak godzina spędzona w ciasnym ukryciu przed rewizją rzuca na łup podłego instynktu samozachowawczego. Nawet i Courvoisier nie jest bohaterem z granitu, powoli dopiero i niejako pod przymusem na bohatera urasta, a kto w jego problem wni-

kać nie chce, może go sobie uważać nawet za pedanta lub doktrynera.

Sztukę grano pięknie i efektownie, ale miejscami też w sposób natrętnie tragiczny, z przeciąganiem i kawałkowaniem zdań. Trudno rozróżnić, czy to braki pamięci, czy zamiar artystyczny. P. Buszyński gra dobrze, ale mówi za cicho. Najlepiej wypadł Carnot (p. Dominiak), Crapart (p. Ratschka). P. Lubieńska zagrała małą rolę w I akcie z niezwykłą siłą ekspresji. Courvoisierów wykonali bez zarzutu: p. Potocka, p. Samborski.

Teatr Mały: *Lekarz bezdomny*,
sztuka w 3 aktach Antoniego Słonimskiego.
Reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 4 XI 1930]

Tę recenzję mógłbym nawiązać wprost do poprzedniej, ze sztuki R. Rollanda, albowiem tu i tam bohaterem jest intelektualista wplątany w wir walk politycznych, niewspółmiernych z jego myśleniem. Lecz u Słonimskiego i ten „wir”, i te „walki” nie mają zbyt poważnego charakteru, po części z wolą autora, po części wbrew jego intencjom. [189]

Słonimski w różnych wierszach, w dramacie *Wieża Babel* oraz w swych felietonach, które pisuje dla „Wiadomości Literackich”, dał się poznać jako pacyfista i antypolityk. Za cel swojej dowcipnej i popularnej satyry felietonowej obiera sobie sprawy nie tykane przez polityków, subtelne, ale mimo to ważne. Jest to ten przekrój działania, jaki wszędzie przypada w udziale z natury rzeczy aktywizmowi literackiemu, mogącemu się czasem łączyć z aktywizmem politycznym. Słonimski oddaje się zwłaszcza temu, co w sztuce jego bohater, lekarz, nazywa „mądrą zabawą demaskowania komunałów”. Pełno jest ich przecież na prawo i na lewo. Drażnią go i wyzywają do boju komunały faszystów i endeków, tak samo, a może jeszcze więcej, komunały wulgarnych marxistów, jacy namnożyli się,

zwłaszcza w obozie komunistycznym. Z wielką satysfakcją czytałem jego cięte polemiki z elitą komunizującą, skupioną w „Miesięczniku Literackim”. Są one niewystarczające, ale spełniają dobrze rolę pedagogiczną. I snadź płynęły autorowi z serca, skoro także swoją najnowszą sztukę nappełnił żywołem felietonowym. Wprowadził do niej młodego sportsmena, naładowanego frazesami faszystowskimi, oraz jego brata, naładowanego znowuż frazesami z repertuaru marxizmu i bolszewizmu, i z obu sobie zakpił. Ojcem tych dwóch braci jest ów lekarz, i ten ich „gasi” w imieniu autora.

[190] Śmieszności obu stron umie autor na pamięć, zręcznie wplata je w dialog, gromadzi w ten sposób pierwszorzędną, a na scenie polskiej jeszcze niebywałą materiał satyryczny. Nie potrzebuje nawet dowcipnych zestawień; wydaje się, jak gdyby samo przytaczanie różnych powiedzonek i sposobików, będących dziś na serio w obiegu, wystarczyło do zblamowania ich. Że dobrze zbudowany faszysta jest jołopem, to jest właściwie w porządku, ponieważ faszyzm i tak chlubi się swoją „racjonalnością”; boleśniejsze jednak cięgi dostają się pseudomarxiście. Jest to młodzieniec wątły, który może wskutek tego — tak autor każe podejrzewać — radykalizuje, uważając ludzi przez siebie nie lubianych za burżujów lub drobnomieszczan i odgrażając się rychłą likwidacją tego zgnitego świata. Szczególnie zabawnym staje się on, gdy gnębi służącą, posądzoną o kradzież, bo jako „lumpenproletariuszka” nie zasługuje ona na względy jego, uświadomionego klasowo komunisty — albo gdy ściga jej syna złodzieja, który, po skradzeniu cennego obrazu, wstąpił przeciw do klasy posiadającej.

Słonimski wyprzedził wszystkich polskich komedypisarzy w aktualności, ponieważ obrał sobie na sa-

tyrę temat trudny, jeszcze ugorem stojący, nie zbanalizowany. Ludzie u nas i gdzie indziej zanadto są dziś zaangażowani na skrajnej prawicy lub na skrajnej lewicy, żeby być przystępnymi dla satyry — z samych siebie. Tym więcej chwali się ta śmiałość autorowi. I jeżeli po I akcie, który zawiera główne sceny z tego zakresu, odezwały się oklaski, to — jak mi się zdaje — głównie przez sympatię dla tej śmiałości autora lub w nadziei, że nastąpi coś jeszcze lepszego; inaczej by trzeba sądzić, że publiczność na pierwszym przedstawieniu nie zorientowała się dobrze w jego intencjach. Gdyż, bądź co bądź, jest to satyra nie tak widoczna i ewidentna, jak np., gdyby się wyśmiewało żołnierza-samochwała lub aptekarza z prowincji. Zrozumienie tej satyry, czy też wyczucie jej, zależy również od zrozumienia ideałów, w imię których autor satyryzuje, a te nie są w sztuce dość wyklarowane. Dlatego jestem bardzo ciekaw, jakie ta sztuka będzie miała powodzenie — przewidzieć się tego nie da. Bądź co bądź, powinna by wywołać u publiczności żywe dyskusje, może protesty, może aprobaty, popularną chyba nie będzie.

Czy autor naprawdę myśli sobie, że swoją sztuką obalił ideologię komunizmu lub faszyzmu? Bo przecież to, co mówią ci bracia Wernerowie, to komunały, to echa doktryn wyczytanych z gazet, nie z książek. Oni obydwaj nie są nawet doktrynerami, tylko małpami, jakich dużo w kawiarniach warszawskich. Autor przez zręczne zaznaczenie, że obaj nie należą nawet do żadnej czynnej partii, dał do poznania, że chyba nie uważa ich za prawowitych reprezentantów faszyzmu czy marxizmu. Ale mimo to sam przez usta owego lekarza-ojca traktuje ich na serio, przejmuje się nimi. Niskość tych bubków, których „chłoszcze” satyrą, obniża też i wartość satyry. Z drugiej strony jednak

trzeba to podnieść: dokryny w całej swej wspaniałości zawarte są w książkach lub w głowach uczonych, natomiast gros ich reprezentantów, tych, którzy istotnie zważają na szali życia i wypadków, to są właśnie tacy Wernerowie. Dlatego satyryk zwalcza nie Kautsky'ego ani Lenina, lecz takiego sobie Jurka Wenera, którego wystarczy dobrze pokazać, aby go ośmieszyć, jako mechanizm powtarzający pewne komunały bez ich głębszego zrozumienia.

Atoli nawet i z tym zastrzeżeniem nie można w *Bezdomnym lekarzu* widzieć coś więcej ponad satyrę pewnego gatunku snobów kawiarnianych i literackich. Ten komunalista np. nie jest naprawdę komunistą — [192] że użyję gry słów, którą zapewne i sam Słonimski w swych felietonach już gdzieś zastosował.

Niejeden krytyk powie zapewne o sztuce Słonimskiego, że jest „intelektualna”. Ale jest to gatunek uświęcony przez Shawa. Tendencja, dyskusja, prześwietlanie i oświetlanie kwestyj charakterów, sytuacji. Słonimski zaczyna władać tym aparatem dosyć sprawnie i interesująco. Ale przy takich sztukach intelektualnych jest jedno niebezpieczeństwo: że zawsze można jeszcze coś głębszego powiedzieć, że kwestie pozostają nie wyczerpane, myśli nie dociągnięte lub niezadowolające. Widz zasiada jako superarbiter, biada autorowi, gdy mu nie zaimponuje, gdy go nie zaskoczy, gdy nie wydobędzie i nie zniszczy jego rezerw.

Przeto Słonimski, według dobrych wzorów, nie poprzestał na przedstawieniu kłótni i dysput, lecz zrobił jeszcze próbę życia, pokazał frazesy braci Wernerów w zastosowaniu, w akcji, uczynił ich aktorami małego zdarzenia, opartego na pomyłce — zdarzenia, które ma jednak być odczynnikiem dla ich charakterów.

Tu mniej dopisał Słonimski. Historyjka przezeń skonstruowana niczego nie dowodzi.

Jest to stary, uświęcony tradycją literacką środek: aby zdemaskować ludzki charakter, trzeba nad nim zawiesić albo niebezpieczeństwo, albo jaką pokusę, np. pieniędzy, władzy, miłości, jak nad psem kiełbasę. Autor *Lekarza bezdomnego*, korzystając z tej tradycji, buduje historię taką: lekarz ma u siebie obraz, w którym pewien profesor sztuki przez pomyłkę upatruje dzieło Rembrandta; budzi się u wszystkich nadzieja wielkiego zysku; służący kradnie obraz i wtedy obydwaj paniczne wypadają z fasonu, okazują się brutalnymi chciwcami, gdyż terroryzują starą, wierną domową kucharkę, której synalek umknął z obrazem, a która nie umie wskazać jego tropu. Ta historia z obrazem ułożona jest wcale misternie, z różnymi odcieniami [193] pod względem detektywistycznym, które jednak w perspektywie scenicznej po części przepadają, bo widz pyta niecierpliwie: kto będzie obity, jak i przez kogo? Słonimski sprawia mu tę satysfakcję: obitymi moralnie będą synowie lekarza. Ale trudno jest demaskować ludzi już zdemaskowanych. Autor pokazał nam ich już w I akcie jako takich głuptasów, że ich kłapa także moralna w aktach następnych już nie sprawia widzowi niespodzianki.

Mogłoby być inaczej, gdyby był autor intencję swoją lepiej ukrył, a zdemaskowanie urządził oględniej. Ale i wtedy powstaje pytanie: czego dowodem jest ta egzekucja demaskacyjna w *Lekarzu bezdomnym*? Kto i co się tu kompromituje?

Faszysta w gruncie rzeczy kompromituje się tylko przed swoją narzeczoną, o tyle, że wypada z fasonu, nie okazuje się dżentelmenem. Ale poza tym on właśnie jest w porządku, zachowanie się jego jest w równowadze z jego teorią, głosi siłę i stosuje siłę.

Na pozór komunista nie jest w porządku, gdyż on jako opiekun ludu powinien by inaczej się obchodzić

z kobietą z ludu. Ale właściwie i on jest w równowadze ze swoją teorią — bo przecież mógłby powiedzieć: na samym sobie przekonałem się, jak demoralizujący wpływ wywiera kapitał. A do tego dodać by jeszcze można: socjalizm nie na tym polega, żeby np. rozdać swój majątek indywidualnie między ubogich, lecz na tym, aby wytworzyły się takie warunki społeczne, gospodarcze, prawne, w których by akumulacja indywidualnego kapitału stała się niemożliwa.

[194] Co się tyczy demaskowania charakterów: Słonimski przesadził znaczenie moralne pewnych nietaktów. Cóż dziwnego, że młodzi ludzie unieśli się i wołali o pomoc policji przeciw kucharce, w chwili gdy zaświtała im nadzieja lepszego bytu — przecież nawet ich ojciec, szlachetny lekarz, był tą nadzieją zaaferowany. Ludzie w ogóle nie umieją się zachować w chwilach wyjątkowych, i takie lub inne zachowanie się ich w takich chwilach nie przesądza o ich wartości moralnej, której miarą jest raczej zachowanie się codzienne. Że Wolter nawrócił się na łożu śmiertelnym, to nie przekreśla jego całej poprzedniej działalności i księży niesłusznie się na to nawrócenie powołują. Psychologia jeszcze każe tyle dodać: są charaktery, które od razu umieją się odpowiednio zachować w wyjątkowych wypadkach; inne potrzebują ćwiczenia, inne znów nie trafiają tego nigdy — ale bądź co bądź taka wyjątkowa chwila nie jest absolutnym sprawdzianem wartości człowieka, jakkolwiek może dla niego być losem.

Więc też o wiele ważniejszą dla oceny moralnej obu inkryminowanych charakterów byłoby raczej ich zachowanie się normalne. I tutaj intencja Słonimskiego była bodajże głębsza: nadał obydwom cechy tego typu ludzkiego, który w jednym ze swych najlepszych felietonów nazywa „nienawistnikami”. Hebbel to sa-

mo ma na myśli, gdy mówi o ludziach, „którzy w głowie mają ściśniętą pięść zamiast mózgu”. I ta zjadłość jest charakterystyczną dla naszych czasów, najczęściej też się spotyka. Recenzja T. K. w „Unii” ze sztuki Słonimskiego, absolutna i arbitralna, jest świetnym przykładem takiego nienawistnictwa.

Wszyscy chcą mieć rację, wszyscy mają chorobę prestiżu osobistego. Znam ludzi sympatycznych skądinąd, którzy gdy mówią o bliźnich, na nikim suchej nitki nie zostawiają. A najczęściej odbywa się to przy pomocy kompromitacjonizmu. Wulgarny marksizm, który oburza Słonimskiego, jest niczym innym jak takim kompromitacjonizmem. Mówisz tak, a czynisz inaczej; lub: wprawdzie czynisz dobrze, ale twoje pobudki są złe, jesteś obłudny. Ale i sam Słonimski jest w swej sztuce kompromitacjonistą, tak jak nim jest w swoim zakresie np. Kiedrzyński, Kaden-Bandrowski, Boy-Żeleński i inni. W ogóle mamy w naszym życiu prywatnym i publicznym za dużo taniego demaskowania. [195]

Przechodzę do lekarza bezdomnego, głównego bohatera, który obydwu synom przeciwstawia swój humanitaryzm, powiada, że ważne są nie zasady, lecz człowiek i jego charakter. Z felietonów Słonimskiego wiemy, że ma on te same zapatrywania, co ów lekarz. Tak ogólnikowo stawiając sprawę, ma oczywiście słuszność, lecz słusność jałową. Doktor terrorowi synów przeciwstawia litość, bierze przeciw nim biedną staruszkę w opiekę. To są jego czyny. Przebłyskują w jego sposobie brania się do ludzi pewne nowe intencje, które autor tylko zaznaczył. I tak powiada doktor: nie ma sposobu porozumienia się; to są sytuacje w życiu, kiedy się stoi jak przed murem. W tym miejscu, gdzie te słowa są użyte, nie bardzo one nawet pasują do danej sytuacji, jest to raczej ślad własnych rozmyślań

[196]

autora. Krąży on naokoło pewnego kompleksu kwestyj. W swojej *Wieży Babel* wyrażał przez usta wodza-inżyniera pogląd: wszystkich można przekonać, wszystkie konflikty można rozwiązać. Powiedziałoby się: oto racjonalista, wierzy w to, że ludzie mogą się przekonywać, a to jest złudzeniem. Przecież parlamentaryzm dlatego upada, że przestał być wzajemnym przekonywaniem się, a stał się tylko reprezentacją interesów, z instytucji par excellence racjonalistycznej stał się bałaganem irracjonalistycznym. W sztuce Słonimskiego znajduje się jeszcze jeden osobliwy zwrot — o ścianach między ludźmi. Przypominam, że w *Domu kobiet* Nałkowskiej jest zwrot podobny — o przepaściach między ludźmi. Omówiłem go swego czasu. Takie zwroty właściwie obowiązują; jeżeli nie są jałowym sentymentalizmem, to powinno im towarzyszyć — poczucie jakiegoś programu, w jaki sposób ma się te przepaści zapełniać, jak ludzi przekonywać, jak rozwiązywać konflikty.

Tu moim zdaniem otwiera się pole do opisu dla aktywizmu inteligenckiego, a zwłaszcza literackiego. To jest nowy ruch, który gdzie indziej nastąpił dopiero po wojnie — w Polsce istniał dawniej, pod innym tytułem. Ale o tej kwestii będę pisał kiedy indziej. Musiałem ją jednak zaznaczyć wobec tego, że rolę lekarza pojęli niektórzy recenzenci mylnie.

Rzecz w tym: autor sam się widzi w tym lekarzu, lecz nie chcąc go czynić całkowicie swoją tubą, rezonerem, zrobił też z niego „postać”, charakter, nadał gadatliwym, trochę nieporadnym, traktowany jest przez synów jako człowiek starej daty itd. Ale z tego nie wynika, żeby tak jak się wydaje pani Chorowiczowej z „Kuriera Polskiego” i paru innym krytykom, dr Werner miał być typem bezużytecznego, bezsilnego inteligenta. Pisze ona o ludziach, którym „nadmiar

kultury intelektualnej (gdzie, na Boga, jest ten nadmiar? K. I.), pewne przerafinowanie umysłowe (gdzie, u kogo? K. I.) i duchowy hiperkrytycyzm (oho ho, jakie pochlebstwa i komu! I. K.) nie pozwalają przyłączyć się do żadnej partii”.

Wątpię, żeby Słonimskiemu o krytykę inteligenta chodziło. Ale snadź pokutują jeszcze u nas echa tego, co się u nas przed wojną gadało np. o hamletyzmie inteligencji. Była to piła okropna. Czyżbym na próżno był napisał przeciw temu kompleksowi komunalów połowę mego *Czynu i słowa*? W swej pracy o Żeromskim p. Skiwski również tak sobie uderza w jakiegoś nieokreślonego „inteligenta polskiego” za to, że się zanadto przejmuje Żeromskim. Powojenne pojmowanie roli inteligentów (nie odróżniam ich tutaj od intelektualistów) [197] powinno być inne — właśnie wobec tego, co się dzieje. I gdzie indziej bywa też inne. Do płytkiego antyhamletyzmu nie wrócimy, zwłaszcza że fachowi „ludzie czynu” zblamowali się okrutnie i blamują się coraz dalej.

Pozostało jeszcze omówienie figur epizodycznych. Najlepszą z nich jest Żyd Dawid, inne są niepotrzebne (np. Triepoff), psują styl dyskusyjny (shawowski) sztuki i wybijają zanadto na pierwszy plan tzw. żywe figury, które też nie są nawet tak bardzo żywe, gdyż wyrażają się przeważnie w monologach (Wikcia i Triepoff). Przy tej sposobności zwrócę uwagę p. Grzymale-Siedleckiemu, że bynajmniej nie jest bezwzględnym zadaniem poety robić tzw. „żywych ludzi”. To jest zadaniem ojców. Nawet sztuka z manekinami, osobami fantastycznymi, może być bardzo dobrą i żywą, a trywialny naturalizm Kiedrzyńskiego bardzo nieżywym. P. Siedlecki miał zapewne co innego na myśli, lecz niewłaściwie wyraził.

O grze i reżyserii trzeba raz wyjątkowo prawdę powiedzieć. Nie umie się autorowi pomagać, jego my-

śli uwypuklać, szkopułów omijać. Nie ma kongenialnego porozumienia między autorem a aktorami i reżyserem. Ci ostatni jeszcze wciąż robią łaskę. Aktorzy nasi grają dobrze tylko role epizodyczne. Trzy główne role były grane niewłaściwie. Młodzi mieli np. za dużo irytacji — najłatwiej grać irytację — stary za mało. P. Stanisławskiego zepsuły szablonowe pochlebstwa prasy. Zawsze gra tę samą rolę flegmatycznego hrabiego-sybaryty. Co tu gadać — aktorzy pracują dla indywidualnych popisów i tuczą snobizm widzów, ale w wieku rzekomego rozkwitu sztuki teatralnej nie ma w Polsce żadnej wyższej myśli aktorskiej.

Szekspir jako agitator „Jedynki”

(Uwagi literackie)

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego: *Koriolan*, tragedia w 5 aktach Williama Szekspira, przekład Józefa Paszkowskiego, inscenizacja i reżyseria Mariana Jednowskiego, dekoracje Mieczysława Różańskiego, premiera 31 X 1930]

Krakowski Teatr Miejski gra teraz *Koriolana*, tragedię [199] Szekspira. Koriolan był wodzem w starożytnym Rzymie, zwyciężał nieprzyjaciół, ale gdy starając się o urząd konsula, miał pozyskiwać głosy ludu, robił to w sposób niechętny i pogardliwy. Trybunowie ludu skorzystali z tej jego metody — tak rzecz przedstawia Szekspir — podszuczili lud przeciw niemu i doprowadzili do wypędzenia go z Rzymu, jako wroga ludu. Wtedy Koriolan, arystokrata, daje upust swojemu sercu i prawi ludowi różne impertynencje, jak: „podła, wrzaskliwa, śmierdząca psiarnio... zostań, marnij w swym niedołęstwie”. Dziś byłby zapewne udzielił wywiadu dziennikarskiego i zakończył o wiele energiczniej: habeo vos in ano!

A więc rzecz aktualna, mimo to, jak się skarży „Kurierek Krakowski”, teatr świeci pustkami. Przeto niejaki p. Quis podejmuje się w tymże „Kurierku” (numer z 7 bm.) wyjaśnić leniwym ludziom całą pedagogiczną zawartość *Koriolana* i robi zastosowanie do obecnych czasów. Szczególnie wziął się na trybunów ludu, których Szekspir przedstawił jako intrygantów i demagogów, dbających tylko o osobisty in-

teres. Ci trybuni — to oczywiście byli posłowie sejmowi. Tu więc sobie p. Quis używa — spoza szerokich pleców Koriolana. Ale w zapale przeholował, bo wspomina, że trybunowie u Szekspira są tchórzami, którzy podczas wojny chowali się pod ciepłą kołdrę. Otóż nie wiadomo nam, jak tam było z owym Sycynuszem i Brutusem, czy ich bojkot wojenny nie miał socjalnego znaczenia, ale stosować tę analogię do byłych posłów sejmowych — to proste kłamstwo. Czyż może się ona stosować do Kwapińskiego, Arciszewskiego, Liebermana, Daszyńskiego, Kosmowskiej i tylu innych, którzy mają swoje chlubne karty albo z czasów podziemnej walki z zaborcami, albo z czasów wojny? P. Quis ostrożnie przemilcza, że Szekspir także i rzymski tłum plebejuszów przedstawia jako tchórzów, godnych gniewu Koriolana — tu bowiem analogia zupełnie już nie pasuje, skoro wiadomo, że „nikczemny lud” polski jednak w r. 1920 uratował Polskę. I w końcu cytuje p. Quis groźbę Koriolana, że lud rzymski, słuchając swoich trybunów, ojczyznę „odda w ręce obce” — więc niby to mają być ręce niemieckie czy rosyjskie? Ale zapomina p. Quis dodać, że ten sam Koriolan, który tak groził, oddał lud rzymski w ręce obce, spisał się niby jakiś Radziejowski, sprzymierzył się z Wolskami, wrogami Rzymu, i sam ich naprowadził na swą ojczyznę — do tego doprowadziła go szalona pycha i zarozumiałość.

I zginął marnie Koriolan, zamordowany przez Wolsków, natomiast walki socjalne, dowodzone przez trybunów ludu, rozszerzyły podstawę demokratyczną Rzymu — Rzym wszedł w rozkwit swej potęgi, dał światu przykład prawa, stał się magnesem dla obcych ludów i narodów, wchłaniał w siebie wszystkie państwa współczesne.

Ale skoro się już Szekspira woła z grobu na świadka dla Jedyńki i powiada się, że jego dzieła są „źródlaną krynicą mądrości wieków”, to warto wskazać na *Juliusza Cezara*, gdzie ten sam Szekspir pokazuje, jak to ówczesny BBS-owiec Antoniusz potrafi o wiele lepiej zagrać na nerwach szczaryzowanego, zdemoralizowanego motłochu niż szlachetny republikanin Brutus.

Ale w ogóle Szekspir nie może być żadnym świadkiem w sprawach socjalnych, bo nie wyczuwał tętna historycznego u swego narodu. Z usposobienia arystokrata, zawsze trzymał się klamki pańskiej, napisał cykl sonetów do pewnego ukochanego lorda. Socjalistyczny historyk literatury, Franciszek Mehring, tłumaczy [201] postawę społeczną Szekspira tym, że będąc akcjonariuszem, dyrektorem, aktorem, dramaturgiem, ściśle zrół się z teatrem i przeto szukał protekcji u dworu i szlachty, która teatr popierała. Natomiast ówczesne mieszczaństwo angielskie, rewolucyjnie usposobione, nienawidziło i prześladowało teatr. Prowadząc swą walkę rewolucyjną pod sztandarem religijnym, uważało teatr za miejsce grzesznych uciech. Snoby arystokratyczne ochraniały teatr przeciw purytanom. Anglia Szekspira to wprawdzie już po części ta Anglia, która stawała się mocarstwem światowym, ale też i ta stara, wesoła, romantyczna Anglia. Angielskie dramaty historyczne Szekspira to nieprzerwany szereg bójek feudalno-średniowiecznych, ale o Wielkiej Karcie, o rozkwicie klasy średniej, trudniącej się handlem i rękodziełem, nie ma tam nic; to, co w historii angielskiej od króla Jana do Henryka VII byłoby dla nowoczesnej kultury mieszczańskiej pouczające, pomija Szekspir zupełnym milczeniem.

Jeżeli krakowski teatr pragnie być aktualnym, powinien też dla równowagi wznowić *Kaligulę* Rostwo-

rowskiego. Problem to nie lada. Tyran rzymski, któremu nieobce są szlachetne popędy, nie może wytrzymać w spodlonym, na wskroś szezaryzowanym Rzymie — szuka, szuka godnych siebie przeciwników i znaleźć ich nie może, w końcu nawet swój zgon z ręki spiskowców sam sprowokować musi. I można by także wznowić *Judytę* Hebbła, gdzie kondotier asyryjski, nadczłowiek Holofernes, tak powiada: „Niech przyjdzie ten, który ma stanąć naprzeciwko mnie, który mnie powali. Tęsknię za nim! To tak pusto nie móc czcić nikogo prócz samego siebie. Niech mnie utłucze w mózdzierzu i miazgą zatka dziurę, którą zrobiłem w świecie. Wiercę mieczem coraz głębiej i głębiej; i jeżeli wrzask [ofiar] nie obudzi mściciela, to mściciel nie istnieje!”

A któż to powiedział, że batem będzie wychowywał naród polski, ażeby sobie zasłużył na tę demokrację, którą dostał za darmo — tak jak w r. 1920 zasłużył sobie na ojczyznę?

Jeśli powiedział, to bardzo pięknie powiedział i będzie kiedyś uwieczniony w jakimś dramacie.

Teatr Ateneum: *Ulica*,
sztuka w 3 aktach Elmera L. Rice'a,
przełożył St. R. Stande.
Reżyseria: Stefan Jaracz
[ze współudziałem Stanisławy Perzanowskiej],
dekoracje: Irena Lorentowiczówna,
ilustracja muzyczna: Henryk Gadomski
[premiera 13 XI 1930]

Widzieliśmy w ostatnich czasach kilka sztuk przedsta- [203]
wiających zbiorowe życie lokatorów w kamienicy.
Najlepszą była sztuka *Karol i Anna* niemieckiego pi-
sarsza Leonharda [Franka], która oddawała potęgę plo-
tki. Ale wystawiony teraz w Ateneum dramat amery-
kańskiego pisarza przewyższa tamtą o wiele żywością
barw, prawdą i siłą dramatyczną.

Scena przedstawia przez trzy akty front ubogiej
kamienicy, zapewne w Nowym Jorku. W środku
schody główne, na których siadają plotkujące kumosz-
ki. Widzi się kilkanaście okien na różnych piętrach —
jedne się zamykają, inne otwierają, lokatorzy wygląda-
ją oknami, wykładają poduchy, rozmawiają z góry
z osobami idącymi ulicą, śpiewają, krzyczą, kłócą się,
czytają gazety. Ktoś uczy się gam na fortepianie,
gdzie indziej wrzeszczy nowo narodzone dziecko. Lu-
dzie wychodzą i wchodzą, mijają się obojętnie lub
rozmawiają z sobą; powoli jednak dzięki tym rozmow-
wom zapoznajemy się z życiem kilku rodzin. Ulicą
przechodzi lodziarz, mleczarz, pani z pieskiem, polic-
janci, szoferzy, wariatka z przekrzywioną głową.
„Randki” miłosne rozchodzą się lub schodzą. Słysząc

z daleka inne głosy uliczne, syrenę, trąbki samochodowe, huk kół, w ogóle przeciągły huk uliczny. Zdawałoby się, jesteśmy na nowoczesnym filmie, który nam daje mnóstwo wrażeń wzrokowych i dźwiękowych.

Ale to, o czym rozmawiają ci ludzie, te fragmenty ich pożycia wzajemnego, na pozór bezładnie z sobą zmieszane, a jednak rozłożone i stopniowane umiejętnie, te wrażenia są jeszcze ciekawsze. Rozmawiają z sobą o rzeczach codziennych, językiem naturalnym, plotkują, skarżą się, pomagają i szkodzą sobie wzajemnie, kryją przed sobą swoje hańby lub wyjawiają je, wzywając wszystkich na świadków i sędziów — oto przekrój społecznego życia na jednym odcinku.

[204] Poznajemy wesołego nauczyciela muzyki, Włocha, z suterem od czasu do czasu wychodzi Irlandczyk, w parterze mieszkają Żydzi. Powoli zainteresowanie nasze skupia się dokoła rodziny robotnika Morana, surowego brutala, którego żona, tyranizowana i odsuwana od radości życia, ma kochanka. Córka ich, Róża, pracuje gdzieś w biurze; do domu odprowadza ją jej szef, który jej kręci głowę, obiecując dać ją do teatru. Róża jest ładna i inteligentna. W kamienicy ma żarliwego wielbiciela przede wszystkim w Samuelu Kapłanie, studencie praw, ale ponieważ on jest Żydem, wszyscy odradzają jej, jako chrześcijanie, od zadawania się z nim, a ojciec grozi jej cięgami.

Ojciec Samuela to zubożały drobnomieszczanin, który komentuje zajścia w kamienicy uwagami komunistycznymi, że nie będzie dobrze, póki klasa burżuazyjna nie zostanie zmieciona przez rewolucję socjalną. Zdaje się, że autor nie podziela tych przekonań i rezerwuje sobie odmienne zdanie. Stary Kapłan to tylko jedna barwa w pryzmacie różnych opinii o tym, co się dzieje. Inną, czarną barwę reprezentuje młody Kapłan, pesymista, romantyk. Pogodny jest Włoch, a sta-

ry Moran, choć sam robotnik, kłóci się z komunistą, uważa jego zapatrywania za mrzonki, twierdzi, że każdy pracą i porządnym życiem może się dorobić. Jeszcze wspomnieć należy o siostrze Samuela, dziewczynie jakby wyjętej z powieści Orzeszkowej: to nauczycielka, która zarabia na ojca i brata, poświęca się, i ona to prosi Różę, aby nie ulegała miłosnym zakłębom brata, który przez przedwczesny ożenek zmarnowałby swoją karierę.

Tak wszystko jest misternie splecione, że niepodobna w porządku opowiadać. Bo oto jest jeszcze tęgi szofer, który również zaleca się do Róży, ale brutalnie i zmysłowo; gdy Samuel staje w jej obronie, szofer pobija go z łatwością. I oto jeszcze jeden powód do pesymizmu u Samuela. I wspomnieć też trzeba, że żona Morana, ta, która ma kochankę, nie jest osobą złą; kocha córkę i rozumie jej los, pomaga położnicy, która rodzi dziecko...

[205]

Otóż podobnie jak w *Karolu i Annie* lub w *Zbrodniarzach* Brucknera, których nam pokazał łódzki teatr Adwentowicza, te wszystkie losy są połączone z sobą — czym przede wszystkim? Wspólnością miejsca, ciasnótą.

Swego czasu, pisząc o poezji proletariackiej, podałem jako jeden z tematów do dramatu społecznego nędzę mieszkaniową, która zbliża do siebie ludzi w nie-naturalny sposób, skazuje jednych na drugich, wywołuje osobny rodzaj udręczeń moralnych, polegających na tym, że ludzie, nie mogąc mieć samotności potrzebnej do odpoczynku duszy, tępieją i obniżają swój poziom kulturalny. Taki dramat został właśnie napisany przez Rice'a. Wyraźnie jest tam to zaznaczone: żona i córka Morana wciąż wzdychają za tym, żeby mieć swój własny domek, uciec z tej przeklętej kamienicy, ale skąpy i oschły ojciec nie rozumie tych pragnień.

Rice nie przeprowadził w swoim zbiorowym dramacie osobno żadnego dramatu indywidualnego. Ludność tej kamienicy nie jest tłem, jest bohaterem. Ale parę losów indywidualnych służy mu za motor do posuwania akcji naprzód. Pierwszy akt przedstawia głównie Różę między różnymi miłośnikami. W drugim akcja staje się drastyczną: Moran zaczął się, gdy żona wprowadziła do siebie kochanka, wpada do domu, słyhać strzały, zabił oboje. Zgiełk, policja, pogotowie ratunkowe, Moran zbiegł. Ale chwytają go w akcie trzecim. Rozdzierająca scena pożegnania między ojcem a córką. Pożegnanie zwłok. Sceny niby „melodramatyczne”, a jednak zupełnie naturalne.

[206] Zostaje Róża sama — na rozdrożu. To, co się stało, oświeciło ją. Odrzuca ofertę Samuela, który gotów dla niej porzucić karierę, zostać prostym robotnikiem. Postanawia zerwać z tymi zależnościami, których siłę demoralizującą, antykulturalną uwydatniło jej życie w tej kamienicy. Odejdzie tęskniąca, ale samowystarczalna. „Ludzie — powiada — nie powinni do nikogo należeć, tylko do siebie samych... Trzeba myśleć przede wszystkim o tym, czym się jest samemu”.

Zakończenie prawie że ibsenowskie. Przypomina się *Nora*. Zapewne jest ono raczej symboliczne niż praktyczne. Ma ilustrować tezę, że walki socjalne nie zwalniają człowieka od walki o samego siebie, od obowiązku rozwijania własnej indywidualności już w tym ustroju.

Nie omawiam bliżej tej tezy. W każdym razie wśród nawału haseł uniwersalistycznych taka trzeźwa doza indywidualizmu jest pewnego rodzaju odtrutką. Główną wartość w tej sztuce mają jej przesłanki — owa straszliwa zależność ludzi między sobą. Dotychczas wskazywano zawsze na potrzebę łączenia się ludzi, utyskiwano na nadmiar indywidualizmu. Ale nie in-

dywidualizm jest winien, jeno egoizm. Mylna była nazwa. Oto w tej sztuce mamy zespół socjalny — zgubny, miazdzący. Trzeba go przeniknąć, usuwać, a budować inny.

Dyr. Jaracz wystawił tę sztukę swoimi skromnymi środkami doskonale. Wciąż mamy tam trudne sceny zespołowe — a jednak poszły one zupełnie sprawnie. Zrazu zbyt hałaśliwy zgiełk uliczny czy kamieniczny przykrywał dialogi, to trzeba będzie usunąć. Sam Jaracz oddał ze zwykłym mistrzostwem i naturalnością rolę Morana. Program obejmuje tyle osób, że trudno jest rozdzielić między nie pochwały sprawiedliwie. Wymienić trzeba te, które miały najwięcej pracy. Pani Perzanowska uwydatniła dobroć i zmysłowość żony Morana. Różę grała p. Drabikówna — w sposobie mówienia ma ona tę inteligencję, której do tej roli potrzeba; ale w 3 akcie było za dużo owej westchnieniowej melancholii, która jest wygodnym szablonem na naszych scenach. Godni wzmianki są p. Zawistowski (Samuel), Maniecki (zamaszysty Włoch), Chmielewski (stary Kapłan, niby komunista).

Po skończonym przedstawieniu publiczność urządziła dyr. Jaraczowi gorącą owację. Była to gratulacja z powodu nowego sukcesu po *Zemście*.

Teatr Narodowy: *Spisek koronacyjny*
Juliusza Słowackiego
(akt 3 *Kordiana*) w 10 obrazach z prologiem.
Opracowanie sceniczne: Juliusz Osterwa.

Dekoracje: Wincenty Drabik,
muzyka: Adam Dołżycki
[premiera 28 XI 1930]

Teatr Polski: *Noc listopadowa*,
10 scen dramatycznych Stanisława Wyspiańskiego.
Nowa inscenizacja i reżyseria
Stanisławy Wysockiej.

[208] Nowe dekoracje i kostiumy Karola Frycza.
Ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego,
kierownictwo muzyczne Karola Szustra
[premiera 29 XI 1930]

Setna rocznica nocy listopadowej — to tak jakby na zegarze dziejów po przebieżeniu koła wskazówka zatrzymała się znowu na tej samej godzinie, świetnej, pięknej, jedynej, krwawej. „Godzina, której żaden człowiek dwa razy w życiu nie słyszy”. Doczekało się jej właśnie dzisiejsze pokolenie — zaszczyt li to, szczęście czy nowa zagadka?

Co ta dawna noc listopadowa mówi do terażniejszej? Jakimi tajemnicami szumią owe drzewa ogrodu łązienkowskiego, które w sztuce Wyspiańskiego słyszy Joanna Grudzińska i w. ks. Konstanty?

Przygotowano i odbyto uroczystości, wydano dużo książek, napisano sporo okolicznościowych artykułów, wszystko według zwyczaju, tylko w stopniu nieco silniejszym. Wszystko jest niby w porządku, jak na jubileusz przystało. A jednak jest coś, co ów jubileusz dodatkowo ożywia w niesamowity, nie przewidziany przez aranżerów sposób. Teatry wskrzeszają z grobu dawne

dzieje, których się słucha, mimo woli przymierzając je do chwili obecnej. Ale jak owe fauny na scenie u Wyspiańskiego, coś jakby zakradało się między aktorów, coś w imaginacji widzów płące jedną akcją drugą akcją. W ten sposób zdarzenia przedstawiane na scenie stają się raz niesłychanie intensywne, to znów błędne, gasną, bo kładzie się na nich ohydny cień

murów Brześcia.

Ten kamienny gość w teatrze ścisnął serca...

* * *

Przedstawienie w Teatrze Narodowym było poprawne. Prolog mógłby odpaść zupełnie. Obrazowi „pod kolumną Zygmunta” znawcy mieli sporo do zarzucenia, przede wszystkim, że Nieznajomy powinien był pieśń o winie i krwi śpiewać czy deklamować nie poza kulisami, lecz na scenie. Dopiero scena spisku ożywiła widownię. Osterwa jako Kordian był wspaniały, deklamował z młodzieńczym zapałem. Wydaje mi się, jak gdyby Osterwa od paru lat „zmężniał”. To znaczy utracił pewną słodkawość swego tonu, uczynił go więcej „spizowym”. Może to moje złudzenie, może to dawniej już było; gdybym się nie mylił, to znaczyłoby, że nie spoczywa na laurach, że się dalej rozwija.

Zarzucali mu niektórzy zacieranie rytmu wiersza. Zdaje mi się, że to nie jest wadą. Idzie tu o jeden z problemów deklamacji. Nieznośne jest takie skandowanie i jęczenie, jakie było np. w przedostatniej scenie *Nocy listopadowej*. Lepsze już w każdym razie pewne komasowanie wierszy, choćby dlatego, że przy szybszym wygłaszaniu łatwiej się ich sens rozumie. Ale przy takim traktowaniu wierszy rzekomo jak prozy wcale nie potrzebuje zatracać się rytm i melodia: one

chwilami wyblyskują i tym większe robią wrażenie. Z tym się rzecz ma tak samo, jak kiedy poeta zmienia czasem cezurę, stawia ją w innym miejscu, niżby ucho oczekiwało — wtedy przerywa monotonię i niejako przez kontrast podrywa muzykę swego wiersza w górę.

Scenę w szpitalu wariatów podtrzymał swą satani-
cznością doktor p. Brydzińskiego. W dalszych obra-
zach dominowała już gra p. Junoszy-Stępowskiego ja-
ko w. ks. Konstantego i p. Sochy jako cara. Ich poje-
dynek na tajemnice i na charaktery w sławnym dialo-
gu „na Zamku” trzymał uwagę widzów w napięciu aż
do końca — niby z jakiegoś dramatu sensacyjnego.
Dobrze ułożone były sceny na placach Saskim i Mar-
sowym — obie wskazują na rzecz dziejącą się poza
[210] kulisami — to zadanie rozwiązano dość sugestywnie.

Do sceny, w której Kordian idzie zabić cara i wal-
czy z marami, Kleiner w swym dziele o Słowackim
przywiązuje największe znaczenie. Słowacki ma tu
okazywać się prekursorem modernizmu psychologicz-
nego. Mnie się zawsze wydawało, że niedojście czynu
Kordianowego do skutku nie jest dostatecznie uzasad-
nione. Odpowiednia gra reflektorów i doskonała gra
Osterwy, posuwającego się z karabinem od jednego
końca pokoju do drugiego, sprawiły, że scena ta pod
względem plastycznym i nastrojowym wypadła pięk-
nie i przejmująco.

★ ★ ★

Wrażenie pierwszych dwóch scen z *Nocy listopadowej*
Wyspiańskiego jest zawsze ogromne; da się porównać
tylko z wrażeniem muzycznym *Marsylianki*. Lawina,
orkan — od razu zapanowuje ton najwyższy, przebu-
dzenia, alarmu, decyzji nieodwołalnej. „Orłowic” —

ileż razy powtarza się to słowo w całej sztuce. Kłasyczne postacie Pallas-Atene i pięciu Nik nie wydają się obce polskiej ziemi, zawitały na niej nie z kaprysu filologicznego, lecz z racji wielkiej chwili. Donośny, jedyny alt p. Wysockiej wypowiada wyraźnie słowa gromowe. Różnicę między scenicznym wierszem Wyspiańskiego a trudnym do inscenizowania wierszem Słowackiego od razu się czuje. Wpada Wysocki na czele podchorążych — znowu obraz, który się nie zatrze tak rychło w pamięci. Błyszcza kaski, błyszcza pochylone w ukos karabiny, gdy Wysocki wskroś nich swoją szpadą powietrze przebija, skupiając na niej słowa przysięgi. Nigdy Leszczyński nie wydawał mi się tak porywającym jak w tej scenie. Siła i szal. [211]

W. ks. Konstantego grał tutaj p. Dominiak, wychodząc chwalebnie z porównania z grą p. Stępowskiego, chociaż głos ma do tej roli niezbyt odpowiedni. Pasowanie się duszy tyrana belwederskiego i tragedia jego małżonki (pani Pancewiczowa), wahaającej się między mężem a sympatią dla przeczuwanego spisku — wyszły bardzo dobrze, intencje poety zostały należycie uwypuklone. Także sceniczne portrety: Chłopickiego (p. Buszyński), Lelewela (p. Kochanowicz), Krasńskiego (p. Samborski); inne wyszły z pożądaną plastyką.

W drugiej części sztuki jej rytm wewnętrzny się zwalnia, zapanowuje melancholia; czyn oddala się w echach coraz cichszych, objawiają się jego niedociągnięcia i świeże popioły. Jak wiadomo, Wyspiański chciał zawrzeć całą syntezę powstania listopadowego — największy poryw, najboleśniejże załamanie się. Ta druga część, ze swoimi zawikłanymi alegoriami, nie wypadła u poety tak przejrzysto imponująco, jak pierwsza. Reżyseria miała zadanie trudne. Ratuje

tę część konkretny obraz ostatni: Konstanty — Krasieński — Łukasiński. Dekoracje Frycza wszędzie stwarzały odpowiednią perspektywę. Spośród postaci symbolicznych odznaczyła się jeszcze Kora p. Lubieńskiej.

Teatr Nowy: *Warszawianka. Pieśń z roku 1831*
Stanisława Wyspiańskiego,
dekoracja W. Drabika
[reżyseria Emila Chaberskiego,
premiera 29 XI 1930]

To przedstawienie, urządzone dla uczczenia stulecia [213] powstania listopadowego, poprzedziły deklamacje artystów Teatru Narodowego. Z wyjątkiem p. Biegańskiego, który dobrze odczytał opis wybuchu powstania z dzieła M. Mochmackiego o tym powstaniu, deklamacje nie stały na odpowiednim poziomie. Widocznie kult deklamacji zatracą się u aktorów czynnych na scenie. Szkoda, że dyrekcja nie zaprosiła sobie Kazimierzy Rychterówny, aby dała wzory; to nie byłby żaden wstyd, takich „lektorów” trzymały sobie dawniej sceny nadworne (Strakosch w Burgtheater).

Gdyby Zygień z *Szyzyfowych prac* Żeromskiego tak deklamował *Redutę Orzona* w szkole rosyjskiej, jak onegdaj T. Frenkiel w Teatrze Nowym, nie byłby obudził niczyjego entuzjazmu. Słyszałem ją wiele razy, dziesięć razy lepiej deklamowaną przez uczniów gimnazjalnych; pamiętam taką deklamację mego kolegi Kosaczka z r. 1899. I to nie jest tylko mój pietyzm dla wspomnień młodości, szczegółowo mógłbym wykazać, gdzie i jak było deklamowane lepiej. Czemu T. Frenkiel urwał na słowach „cesarza nie słusza” i nie dopowiedział zakończenia, czemu przekręcał tekst — Bóg

to raczej wiedzieć! Nie umiał malować głosem, nie posługiwał się ani zmianą, ani tempami zmian, ani wysockością głosu, poprzestawał na podkreślanie niektórych wyrazów przez ich przedłużanie. W ogóle raczej było to czytanie niż deklamacja, flegma od początku do końca, czasem przerywana głośniejszym akcentem. Mogło się słuchaczowi zdawać, że deklamator hamuje się rozmyślnie, aby uniknąć fałszywego, „taniego patosu”, że to jest jakieś artystyczne „opanowywanie się” — cóż, kiedy nie następowało ani stopniowanie, ani wybuch. *Reduta Ordona* deklamowana bez patosu jest flakiem, a od tego jest przecież artysta słowa, aby jego patos różnił się od patosu gimnazysty, był obfitszy i wyrafinowańszy.

[214] Spartaczyć taką sposobność do popisu — brak ambicji.

Przedstawienie *Warszawianki* wypadło średnio. Było za mało ruchliwe, może z powodu braku miejsca. Chłopicki — Szymański deklamował dobrze, ale prawie że nie ruszał się z jednego miejsca. Ujrzeliśmy też jeszcze raz polski fenomen: Solskiego w niemej roli wiarusa. To powinno się sfilmować i film złożyć do archiwów. Ale dziś, po wielkiej wojnie, nie towarzyszą już wystąpieniu wiarusa takie uczucia, jak dawniej. Jest przecież takich nowych wiarusów sporo. Scena ta działa już tylko jako pamiątka teatralna po sławnej epoce Pawlikowskiego, jest aktorskim wyczynem mimicznym. Maria p. Solskiej była w sam raz dobra — choć niektórym brakło w niej Kassandry.

Ale w ogóle *Warszawianka* mimo swej reputacji jest sztuką na scenie trudną i oschłą. To, co się w niej głównie chwali — krytyka romantyzmu, jest w moich oczach pedagogią, bardzo niewczesną i naciąganą. Bo cóż to szkodzi Chłopickiemu (i Wyspiańskiemu z nim razem), że młodzież chce umierać po bajronowsku zamiast „wierzyć” w zwycięstwo, to znaczy robić sobie zwycięską autosugestię taką, jaką polecał i forsował

podczas wojny Wiluś II. Zdaje mi się też, że Chłopicki zanadto na serio bierze tę melancholię i bajronizm swoich młodych oficerów, nie widzi, nie czuje, iż to młodzieńczy zapal ujawnia się w tej modnej formie, jak dziś jest modna forma radości. Jego rzeczą jako wodza było pokierować tym materiałem, robić dobre plany, budzić zaufanie sukcesami, a nie gderać na tematy psychologiczne. Zresztą później Chłopicki sam popada w myśli o śmierci; T. Sinko (we wstępie do tomu III dzieł zbiorowych Wyspiańskiego) widzi w tym po prostu niekonsekwencję autora, Kołaczkowski zaś — w swojej książce o Wyspiańskim — widzi w tym dualizm tragiczny. Naturalniejsza jest wersja Sinki.

Wyspiański lubił w ten sposób besztać i pouczać naród. A nasz masochistyczny naród uwielbiał go za to i wołał: brawo, bis, jeszcze! Jego zasługą zaś była nie pedagogia, aplikowana w takich dziełach jak *Wesele*, *Wyzwolenie*, lecz to, że w ogóle zaktualizował powstanie. W czasie kiedy zwyczajne „bomby” patriotyczne przestały już dopinguować i wywierać wrażenie, on zmodernizował „bombę”, wniósł w sztuki tego typu dialektykę historiozoficzną, kulturalną i polityczną. Miał to wyjątkowe szczęście, że naród do jego sztuk ciężkich i niejasnych odnosił się z maksimum dobrej woli i wysiłku zrozumienia.

Warszawianka jest sztuką przykrą. Jeżeli — według komentatorów — zawiera krytykę powstania „in nuce”, to ta krytyka jest niesprawiedliwa. Powstanie listopadowe upadło nie wskutek romantyzmu oficerów Chłopickiego ani radykalizmu Lelewela, ani „kłótni partyjnych”, ani wskutek pecha czy fatalizmu zasianego w nocy listopadowej — lecz dlatego, że jego kierownicy nie umieli, czy nie chcieli, obudzić sił społecznych narodu. Gdyby był Wyspiański zamiast w Barzykowskim rozczytywał się w Mochnackim, jego dramaty z tej epoki byłyby inaczej wypadły.

Teatr Letni: *Pani ministrowa*,
krotochwila w 3 aktach
Adama Grzymały-Siedleckiego.
Reżyseria L. Solskiego,
dekoracja A. Aleksandrowicza
[premiera 13 XII 1930]

[216] Sztuczka napisana w tym przekonaniu, że o teatralnym sukcesie rozstrzyga głównie gra dużej artystki lub dużego artysty, któremu trzeba dać wdzięczną rolę. Taka rola przypadła tym razem w udziale ulubienicy publiczności warszawskiej, pani Ćwiklińskiej — rola ministrowej, polskiej Madame Sans-Gêne (kobiety, która się nie „żenuje”, co po polsku znaczy: nie obwija w bawełnę), chłopki rodem. Prawi ona prawdy i impertynencje, zachowuje się ordynarnie, mimo to ma być sympatyczna i jest nią. Jest dlatego, że inne figury sztuki są przeważnie szablonami operetkowymi, idiotami. Pani ministrowa na „kongresie pacyfistycznym państw, które nie mają ze sobą wspólnych interesów”, pierze po papie ambasadora republiki gibraltarskiej (nazwisko jego hr. Alerano), który się zbyt obcesowo do niej przystawiał, i stąd wynikają komplikacje polityczne, rewolucja, która żąda, aby na czele rządu stanął mąż tej dzielnej damy, jako kwintesencja demokracji itp.

Sytuacje są dość zabawne i akcja żywo się toczy. Jest też trochę rysów subtelniejszych, np., że fabrykant, chcąc się pozbyć niezdarnego dyrektora swej fa-

bryki, forsuje go na męża stanu, na „ministra produkcji”. Albo to, że Jagusia, ministrowa, jest obok swej prawdomówności także osobą praktyczną, zabiegliwą, lecz na ciasny, babski sposób. Także bałagan kongresowy przedstawiony jest dość żywo.

Autor porobił dużo dowcipów lepszych i gorszych, lecz są to nowe dowcipy ze starych beczek. Bezprezjonalność autora jest zdumiewająca, nie chce on ani trochę satyry, choć korzysta z utartych motywów satyrycznych — chce tylko igrać i zabawiać, i dobrze zarobić. Ale nie zaglądamy mu w worek. Sztuczka ta powinna się była urodzić 8–5 lat temu, kiedy przez scenę przesuwaly się inne jej podobne: *Polityka* Perzyńskiego, *Polityka i miłość* Rączkowskiego, *Pan poseł* [217] Fijałkowskiego oraz n + 1 sztuk Flersa i Caillaveta wymierzonych dyskretnie przeciw ustrojowi demokratycznemu. Wprawdzie posłów i parlamentu Siedlecki nie wyśmiewa, nie byłoby to dziś popularne, minęła koniunktura na te tematy nawet dla „Cyrulika Warszawskiego”. Ale nie może się obejść bez chaotycznych zmian gabinetu, bez naciągania ministrów i premierów — znowu jednak i tu strzela ślepymi nabojami, koza od sanacji mu nie grozi. Ci mężowie stanu są bałwanami — ale właściwie nikogo to nie dotyczy, adresaci tego rodzaju satyry dawno już zeszedli z areny publicznej. Zamiast dawnych osłów snują się po niej dzikim wzrokiem wodząc wkoło lwy i tygrysy, ale tych wara ciągnąć za ogon. Więc wśród naszych ponurych stosunków ta krotchwila „polityczna”, niefrasobliwa i niecosobliwa, mimo woli wygląda jakby zastrachana i ściszona.

Na dnie czai się tylko trochę cynizmu: bo oto niby to wychwała się tężyzną chłopską i lud w osobie Jagusi, ale też i ta tężyzna z łaski autora śmierdzi gnojem. Domieszał jeszcze trochę antysemityzmu, bo taka hi-

storiozofia, że rewolucje robią Żydzi, że „wszędzie oni”, bo i na kongresie pacyfistycznym ich znajdziesz jako zwolenników i przeciwników — w Poznaniu zrobi to na pewno furorę. I w końcu na okrasę nieco cnoty obywatelskiej: pani ministrowa ma czworo dzieci, a chce mieć jeszcze więcej, o wiele więcej, sztuka kończy się zapowiedzeniem piątego, kurtyna musi szybko spaść, aby przeszkodzić przyjściu na świat nowego, nie przewidzianego w programie aktora. Tym razem to już nie demagogia jak ów antysemityzm, lecz szczonek w nos Boyowi, z którym Grzymała ma coś tam na pieńku: Ty, Boyu, wywijasz liberalną chorągiewką z francuskich prezerwatywek, ja ci odpowiem konserwatywnym sztandarem z mazurskich pieluszek...

Pani Ćwiklińska grała Jagusię tak, jak ją autor napisał: sztucznie i efektownie. P. Fertner odegrał dobrze Żyda fabrykanta i intryganta, Żyda trochę zdenerwowanego w poczciwym środowisku polskim (patrz sztuki Słonimskiego). Premier p. Orwid wyciągał po swojemu wysoko szyję i kręcił nią, jakby chciał ogarnąć szersze horyzonty — takim też powinien być każdy premier. P. Lenczewski był zerem w sam raz dobrym do płodzenia dzieci Jagusinych i do operetkowej teki ministerialnej, p. Hnydziński był wspaniałym i gorącym kogutem z Gibraltaru. I tak dalej.

Teatr Polski: *Romans ministerialny*,
komedia w 3 aktach R. Coolusa i A. Rivoire'a,
przekład B. Hertza.
Reżyseria A. Węgieerki,
dekoracja K. Frycza
[premiera 25 XII 1930]

Gdy niedawno słuchaliśmy nowej farsy A. Grzymały- [219]
Siedleckiego w Teatrze Letnim na stary temat: polityka i miłość, nasuwała się myśl: jak prędko czasy się zmieniły, jak niesielankową i niehumorystyczną stała się dziś polityka! Lecz w jeszcze wyższym stopniu narzuca te refleksje komedia wystawiona teraz w Teatrze Polskim. Poczciwi Francuzi! Jeżeli się u nich żartuje z ministrów parlamentarnych, jest to jeszcze dowodem popularności parlamentaryzmu, a nie satyrą na parlamentaryzm. Tam jeszcze minister zależny jest od wyborców, zabiega o wziętość, przesilenia ministerialne są kaprysem losu, a nie jednostki. Kiedy i gdzie zacznie się pisać komedie inne, współczesniejsze? Może to zrobią Włosi, jeżeli Mussolini pozwoli. Do nas ta przyszła moda przyjdzie oczywiście po niewczasie, gdy będzie już po wszystkim. Czy nie mógłby jaki Siedlecki wyprzedzić ten rozwój?

Nowością tematyczną w komedii spółki francuskiej jest wprowadzenie wyboru na prezydenta republiki. Nienową jest postać ministra, który jest ciężkim idiotą, takim, jakim by go zrobił także autor polski. Za to dosyć nową, czy też na nowy sposób wycieniowaną

jest postać pomocnika ministra, poety Maurycego, którego upatrzyła sobie pani ministrowa. Chociaż literat, znalazłszy się niespodziewanie wobec nowych zadań, mówi sobie: nie święci te garnki lepia! — i daje sobie radę doskonale. Jest prawą ręką ministra, ba, duszą ministerstwa. Minister mówi raz do niego: pan mnie przeciąża pracą! A w trzecim akcie widać ciekawe przesunięcie się motywów. Maurycy pozostaje w służbie politycznej już nie z miłości do pani ministrowej, lecz dlatego że się zapalił do swojej działalności, że się w nim obudził człowiek czynu.

[220] Prawdopodobnie jeden autor robił przeważnie część polityczną sztuki, drugi erotyczną. Ta druga jest nieco sentymentalna, ale głównie po to, aby wydobyć końcowy dowcip (pointę) sztuki. W II akcie minister, postawiony wobec faktu, że Iwona, jego żona, i Maurycy kochają się, nie chce się zgodzić na rozwód, bo — potrzebuje Maurycego jako współpracownika. W akcie III ten sam koncept jest powtórzony w wyższym stopniu. Gdy minister został prezydentem republiki, zdawałoby się, że kochankowie mogą już być wolni. Ale nie — przecież prezydent nie może być skompromitowany, sprawa rozwodowa naraziłaby go, prócz tego Maurycy jest mu dalej potrzebny, więc 7 ciężkich lat czeka kochanków, zanim po skończeniu się prezydentury będą się mogli ślubem połączyć. Trochę to nieprawdopodobne skrupuły jak na Francję; wszak i u nas działały się różne przesunięcia nie tyle na fotelach, ile w ministerialnych łózkach małżeńskich, a jednak polityka szła swoją drogą.

Dużą rolę ma jeszcze w tej sztuce maszynistka — typowe popychadło biurowe i erotyczne, w jednym mężczyźnie się sama kocha, drugiemu daje się utrzymywać, bezradna, gdy i minister „na nią leci”, szczęśliwa, że przepisuje kawałki dyktowane przez ubóstwianego.

Na ogół zaś trzeba stwierdzić upadek i zszabloniowanie się satyry politycznej w sztukach tego typu, pozostają one tylko sposobnością do intryg miłosnych.

Wobec tego, że coraz to odzywają się apele do krytyków, aby nie zbywali gry aktorskiej i świeżo aż pani Z. Stryjeńska w tej sprawie głos za aktorami zabrała, niechże i tak będzie. Otóż zupełnie na swoim miejscu jako komediowi aktorzy byli pp. Leszczyński, Buszyński oraz wykonawcy ról mniejszych. P. Samborski w roli ministra dał grę bardzo szczegółowo obmyśloną, zwłaszcza w dwóch pierwszych aktach. Ale jego ogólne ujęcie roli karykaturalne i przesadne jest za łatwe i chybia celu, taka głupota staje się ponurą, zamiast rozśmieszać. Ale trud, jaki sobie zadał, by cieniować głos i ruchy, zasługują na wielkie pochwały. Tym dziwniej uderza mnie to, że ten artysta nie stara się odzwyczaić od swoich krótkich ruchów dłońmi.

P. Romanówna — maszynistka — przy ogólnym „felerze” w głosie ma bardzo dużo miłej ekspresji; o jakimś planie w grze u niej trudno mówić, w I akcie chód dobrze podpatrzony. P. Kamińska, użyteczna oczywiście i w komedii i często też używana do ról kochanic komediowych, jest właściwie tragiczką — nie odkrytą jeszcze! — jakaś Fedra w niej siedzi.

Teatr Narodowy: *Pan Geldhab*,
komedia w 3 aktach Aleksandra Fredry;
Nikt mnie nie zna,
komedia w 1 akcie Aleksandra Fredry.
Reżyser: J. Śliwicki,
dekoracje: W. Drabik
[premiera 23 XII 1930]

[222] *Mieszczanin szlachcicem* Moliera, *Geldhab* Fredry, Lechat ze sztuki Mirbeau *Interes interesem* — etapy burżuazji, która towarzysko nie dorosła do tego stopnia zdobytego pieniądza. Geldhab nie jest ani taki głupi, ani taki śmieszny. Niesympatyczną stroną w sztuce Fredry jest nie on ani jego córka — snobizm obojga jest uzasadniony hipnozą środowiska, w którym żyją, lecz książę i oficerowie, czyli jakby się dziś rzekło, reprezentanci świata feudalnego. Książę, który się wkręca do domu bogacza, aby sprzedać dobrze swą mitrę, który odbija jego córkę rotmistrzowi, aby ją potem zostawić na koszu, gdy mu zabłysła nadzieja zbawczego spadku, taki szuja kompromituje się gorzej od Geldhaba, a jednak oficerowie podają mu rękę. A teraz ta siła zbrojna: natrętny rotmistrz, który nie może odczepić się od bogatej panny, zanudza ją swymi sentymentami, który jej i ojcu wciąż przypomina dane mu słowo jak weksel, a w końcu nie ma na tyle nie serca, lecz choćby rycerskości, żeby na pannie porzuconej przez księcia już nie mścić się, lecz jej przebaczyć — taki człowiek nie zasługuje na szacunek. Tak samo jego przyjaciel major, który terroryzuje

wszystkich. Niegdyś mogło to uchodzić za śmieszne, dziś jest niesmaczne.

Antysemityzm zaznaczony nieśmiało. Ta komedia dowodzi mimo woli, jak słabo działała zawsze siła asymilacyjna w Polsce. Geldhabów powinno się było wychowywać, nie wyśmiewać. Jego główną winą jest właściwie to, że nie ma swej własnej godności mieszczańskiej i chce się wśliznąć w godność cudzą. Ale już następne pokolenie Geldhabów będzie inne. Za pieniądze można jednak nabyć kulturę, nie swoją, to obcą, oczywiście, jeżeli się to rozpocznie od wczesnego wieku. Flora pójdzie za męża za innego bogatego Żyda, wyślą swe dzieci na edukację do Berlina, Paryża, Fryburga. Jeden syn będzie inżynierem, drugi adwokatem, trzeci poetą polskim, córka pianistką. (Ten poeta będzie już antysemitą).

Frenkiel-Geldhab czaruje zawsze naturalnością gry, mniej rysunkiem charakterologicznym. Podobno dawniej w tej roli wzbudzał salwy śmiechu. Ale komicizm Geldhaba jest dziś nieco za słaby ani dość subtelny, by sprawiać cichą radość intelektualną. W każdym razie Frenkiel wyzyskał każdy odcień w tej roli. Doskonale są jego gry nieme na końcu aktów. Inni artyści sekundowali mu dzielnie, szczególnie mężczyźni mieli dużo pola do popisu (pp. Różycki, Łuszczewski, Janusz, Staszkowski, Zejdowski, Kalinowski).

Drobiazg *Nikt mnie nie zna* ma uzupełnić zabawę tym, którzy by *Geldhabem* nie byli nasyceni. Drastyczny humor Fredry nagromadził tu dużo efektów stopniujących się aż do niesamowitej groteski, gdy jego-ś, który się przebrał za kogo innego, traci swą jaźń na widok swego sobowtóra. Grano szybko i z werwą. Główne role komiczne mieli pp. Skarzyński i Kurnakowicz.

Teatr Nowy: *Rozkosz uczciwości*,
komedia w 3 aktach Luigię Pirandella,
przekład Bolesława Gęrczyńskiego.
Reżyseria Wiktorę Biegińskiego,
dekoracje A. Aleksandrowicza
[premiera 15 I 1931]

[224] Tytuł tej komedii, pojawiający się w zapowiedziach teatralnych od kilku tygodni, fascynował mnie i zastanawiał. Taką komedię powinien być ktoś napisać od dawna, od 300 lat, od 200, od stu. Prosiła się pod pióro. Może już gdzieś w starogreckich *Charakterach* Teofrasta, tej kopalni motywów psychologicznych, znajduje się wzmianka o tym objawie. Uczciwość jest cnotą, która człowieka dużo kosztuje — jak powiada bohater Pirandella: „bohaterem można zostać w jednej chwili, człowiekiem uczciwym trzeba być przez całe życie”. Stąd naturalna u takiego uczciwca chęć rekompensaty: jest zgryźliwym, mściwym, cnota jego ma woń nie fiołka w trawie, lecz jakąś ostrą i natrętną, kłuje, kogo może z otoczenia, tą swoją przewagą duchową: ja nigdy nie używam protekcji; ja nie kupuję losów, bo wygrać jest nieuczciwością; ja zeznaję zawsze prawdziwą fasję itd. W odmętach życia codziennego grasuje dużo takich pajaców i szatanów uczciwości, którym się tę gorycz nawet wybacza, bo kto wie, czy bez tego dodatku mielibyśmy w życiu społecznym, towarzyskim, rodzinnym nawet i ten procent moralności, który osiągamy. Złośliwa stara panna do-

naszająca swą cnotę do lat klimakterycznych, polityk uczciwy, który „wytrzymuje swoją linię”, aby ją tym drożej sprzedać, zbawca ojczyzny, który potem siada na nią okrakiem i kłuje ostrogami, literat rzekomo gardzący poklaskiem tłumu, kaznodzieja, który swoją wymową zagalopował się na takie wyżyny cnoty, skąd już nie ma powrotu — zaiste, towarzysze, dialektyka moralności jest równie zawilą, jak dialektyka sprzeczności gospodarczych.

Lecz na to, żeby być takim uczciwcem, który ze swojej przymusowej cnoty ciągnie zyski lichwiarskie w walorach pychy i możliwości gnębienia bliźnich, na to trzeba mieć duszę bez lampki świadomości, bez auto-krytycyzmu, więc taką, jaka się zdarza najczęściej. Taką, która toleruje w sobie wygodnie całe piekło wewnętrznych „podświadomych” sprzeczności, bo go nie widzi. I do takiej duszy zwykłego sobie filistra moralnego odnosiłaby się komedia, jaką ja miałem na myśli. [225]

U Pirandella jest wręcz przeciwnie pod tym względem. Jego bohater jest oryginałem, filozofem, ma umysł z lampką, której światło może dowolnie regulować, aby oświetlić siebie i innych. Ale jest człowiekiem, więc też ów rozkoszny szal uczciwości i jego opętać może. Tylko że jego sposób reagowania jest inny. Angelo Baldovino czuje ten zbliżający się szal, analizuje go, poddaje mu się albo panuje nad nim — powiększa wyposażając go argumentami lub osłabia chłodząc go względami taktu i dobroci.

Czemuż autor wybrał takiego właśnie bohatera? Można na to odpowiedzieć różnie i każda odpowiedź będzie częścią prawdy.

Więc przede wszystkim: sztuki z nieuświadomionymi bohaterami są dla autorów bardzo trudne; jeżeli chodzi o jakąś ideę, choćby tylko trochę skomplikowa-

ną, słuchacz zwykły absolutnie niczego sobie nie „dośpiewa”, nie pokombinuje — choćby dlatego, że w teatrze nie ma na to czasu. Trzeba już samemu mieć pewną ideę w głowie, żeby wyrozumieć ideę cudzą i rozkoszować się nią. Otóż dla Pirandella taki bohater jest po prostu wygodą techniczną. Na nim demonstruje rozkosz uczciwości niby chorobę na pacjencie, którego się auskultuje (przesłuchuje); Angelo sam gada i objaśnia, bo inaczej musiałby objaśniać sam autor.

[226] Ale to jest nie tylko rezoner, nie tylko „tuba” autora. Autor nie tylko dla swej wygody nadłamuje w tym miejscu zwyczajną rzeczywistość, która — jak wiadomo — nie hoduje wielu ludzi w ten wyższy sposób uświadomionych, bo takie uświadomienie nie jest żadnym interesem. Wprowadzenie „inteligenta” nadaje zarazem całej kwestii inny charakter. „Rozkosz uczciwości” już nie jest beznadziejnym zaułkiem psychologicznym, nieuleczalną chorobą — świadomość prześwietlając uszlachetnia ją, nasycy humorem, przekształca ją w igraszkę, odbiera jej zjadliwość. Angelo ma wprawdzie momenty, kiedy — jak sam powiada — budzi się w nim „zwierzę”, kiedy czuje, że dzięki swej dobrej sytuacji w danej grze i dzięki swemu rozumowi mógłby szaleć, pastwić się, popełniać szantaże. Ale ma on siebie tak samo w rękę jak innych ludzi — zostaje człowiekiem dobrym.

Dobrym? Czyż dobroć, zazdrość, szlachetność lub złość są przymiotami, a nie czymś, co się codziennie na nowo rodzi, co wciąż musi być odnawiane, co z dnia na dzień może się przemienić w swój kontrast?

Nie mogę tu wyluszczać najgłębszego zagadnienia z charakterologii. Przesąd i trywialne doświadczenie mówią, że człowiek się nie zmienia; jego własne serce powtarza mu jednak z uporem codziennie, że wciąż może być inaczej.

W *Doświadczeniach religijnych* Jamesa jest takie słowo o duszy: „Dusza jest wielobokiem, który leży na jednym boku, lecz nie jest przytwierdzony; pewnego dnia może się zachwiać, przewrócić i upaść na bok inny”.

Angelo był przedtem człowiekiem złym, nicponiem, marnotrawcą. Niespodziana sytuacja, do której przypadkiem on posiadał klucz, zmienia go — możliwość zwycięstwa czyni go człowiekiem dobrym.

A teraz, skoro mamy ideę sztuki i jej plan dynamiczny, możemy ten szkielet obrzucić ciałem biorąc trochę szczegółów konkretnych.

Markiz Colli ma żonę, z którą nie żyje, lecz nie może dostać rozwodu. Zaspokaja się romansem z panną Agatą, która należy również do arystokracji, lecz podupadłej. Z romansu ma być dziecko — i tu się sztuka zaczyna. Poszukuje się manekina, który by matce i dziecku dał nazwisko, a sam nie miał pretensyj. Szablonowe załatwienie sprawy, lecz „tym trzecim” jest właśnie Angelo. On nie traktuje sprawy szablonowo, niby zgadza się na wszystko, lecz wyciąga na wierzch wszystkie jej — tzn. sprawy — bebechy moralne i intelektualne, aż mało głowa nie pęknie biednemu markizowi. Nie manekin — intruz, wariat, jak tu się go potem pozbyć? Lecz stało się. Zapłatę za swoją firmę bierze Angelo w tej formie, że się go robi dyrektorem akcyjnego towarzystwa, które zakłada markiz. I gdyby Angelo był uczciwym manekinem, a nieuczciwym człowiekiem, miałby złote życie. Lecz on upaja się swoją nową rolą: on, człowiek gorszy, wyciągnięty z szumowin, ma łątać szubrawstwa arystokracji? Nie, właśnie zabył się ich kosztem, ale tylko moralnym. Nie złamie umowy, ale zmieni ją w pułapkę, w którą wpadł markiz.

Przede wszystkim już po cichu, sam nie wiedząc o tym, zdystansował go w sercu żony. Markiz, dysząc

zemstą, chce zdemaskować dziwaka, którego mierzy swoją miarą — daje mu sposobność do defraudacji. Gdy Angelo okaże się łotrem, wtedy Agata wróci do markiza — to jasne. Lecz Angelo nie wpada w pułapkę markiza, przeciwnie, obraca sprawę tak, że z kolei markiz musiałby ukraść te pieniądze. Tu już kombinacje niebezpiecznej gry psychologicznej Angela wirują tak szybko, że trudno się w nich zorientować. Dość, że na końcu, gdy żona oświadcza mu, że za nim pójdzie, zadaje jej obosieczne pytania, którymi próbuje hartu jej nowej miłości. „A gdybym ja ukradł tę sumę, czy pójdiesz za mną?” — „Tak, i w tym wypadku”. Oto oryginalne wyznanie miłosne. Kocha się [228] dopiero wtedy naprawdę, gdy między obojgiem nie stoi ani Bóg, ani moralność. Tak to ujmuje Pirandello. Lecz Angelo zapewne nie ukradnie, pozostanie uczciwym, lecz chciał mieć w ręku i tamtą możliwość.

Angelo jest graczem psychologicznym. Ten typ bohatera znany jest z dawna, zwłaszcza ze sztuk francuskich Scribego (*Szklanka wody*), Sardou itd. Badacze literatury powinni by prześledzić dzieje tego typu. Już nieraz miałem w swych recenzjach sposobność zwrócić uwagę, że tu oto jest taki rodzaj i taka linia. Niegdyś bohaterami byli królowie, ludzie, którzy reprezentują — teraz ludzie, którzy myślą.

Jest dużo sztuczności w sztuce Pirandella, dużo niepotrzebnej i naciąganej sofistyki, i jego Angelo jest wprawdzie graczem, lecz tak jak u Scribego, raczej graczem, że tak powiem: technicznym, zbliżonym do typu detektywa. Mimo to bierzemy chętnie udział w jego walce i w jego triumfach. Szkoda tylko, że jego przeciwnik, markiz, jest taki słaby i niezręczny, a przy tym reprezentuje niewiele.

Czemu nie znajdzie się nakładca na przekłady sztuk Pirandella? Warto by taką *Rozkosz* poznać

w szczegółach dialogów. W teatrze „biorą” słuchacza sceny „mocne”. To jest najlepsza z tych jego sztuk, które u nas widzieliśmy.

Tylko to zwycięstwo erotyczne Angela nad marnym rywalem jest motywem zbyt oklepanym — że przypomnę np. *Właściciela kuźnic* Ohneta.

Trochę o grze tylko Brydzińskiego (Angelo). I on gra przeważnie swoją indywidualnością, i on nie zna siebie, ruchów swego ciała i głosu, nie panuje nad sobą. Lecz jego indywidualność jest z gatunku rzadkiego, nie docenianego. Gdy gra ludzi inteligentnych, jemu się tę inteligencję wierzy. Ma sposób mówienia, atakowania swych kwestyj taki, o którym by można słusznie powiedzieć: wgrzyzanie się. Zawsze niepokojące w jego grze jest to jakieś jak gdyby skradanie się ku granicy wariactwa. Lubi też momenty jakby senności, półtętna. Może być, że role, jakie otrzymywał, z biegiem czasu żłobiły te zamięłowania. Pamiętam go w różnych rolach „niesamowitych”, w roli Lelewela. Są w nim możliwości, zdaje się, nie wykorzystane. Myślę sobie, że niegdyś ku jego szkodzie wmówiono mu, że jest nerwowcem, i na tym go zastabilizowano. Ale to jest tylko jego punkt wyjścia i punkt powrotu. W roli Angela imponuje, przekonywa i rozpala.

Teatr Mały: *Jaś z księżycą*,
komedia w 3 aktach Marcellego Acharda,
przekład Włodzimierza Perzyńskiego
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 23 I 1931]

[230] Sztuka trudna dla publiczności i dla reżysera, i dla aktorów, i dla krytyka. W trzech czwartych częściach trywialna, lecz w tę komedię wpisana jest druga komedia, jak gdyby astralna, podobnie jak według metafizyki w każdym człowieku tkwi jego sobowtór astralny, który do swego pierwowzoru niekoniecznie przystaje.

Jaś idealista, może głuptas, może mędrzec, może święty, ożenił się z Marceliną, mężczyźniarką, kobietą, która szła z rąk do rąk. Ożenił się, będąc świadomy z kim. Lecz ona nudzi się jego szlachetnością, zdradza go, w końcu buntuje się, wyznaje mu prawdę, chce od niego uciec do kochanka, który wyjeżdża. I w tym punkcie rozgrywa się scena, która podbija sprawę na wyższy stopień.

Jaś nie wybucha ani szałem zazdrości, ani szałem rozpacz, tylko psuje jej całą konstrukcję swojej (tj. jej) osobowości i jej czynu, wmawiając w nią: „Ja ci nie wierzę, ty jesteś całkiem inna, to, co mówisz o sobie, jest śmieszne, ty jesteś aniołem, ja jestem specjalistą od ciebie, ja jeden zdołałem odgadnąć twoją tajemnicę, kocham w tobie to, co ja jeden tylko widzę...”

I zmylona, zasugerowana Marcelina nawraca się do niego, zostaje, nie wyjeżdża. I zapewne obowiązani jesteśmy sądzić, że nawróciła się na zawsze, że została przemieniona. Tu sztuka odskakuje od szablonu realistycznego, opartego w dużej mierze na szarzyźnie i niezmienności charakterów.

Niedawno miałem sposobność w recenzji przytoczyć zapatrywanie filozofa Dżemsa, że charakter ludzki jest wieloboczny i że w pewnej chwili życia może zmienić swe położenie i stanąć na innym boku. Taka wiara w możliwość zmiany swego „ja”, a więc „poprawy”, jest wiarą wybitnie religijną. Achard chestertonizuje.

Bez tej sceny przemianowej właściwie nie warto by sztuki Acharda wystawiać. Ale jeżeli nawet intencje autora były takie, jakie mu tu podsuwam, to sam sobie winien, że nie osiągnął nimi większego efektu. Powinien był sztukę tak ułożyć, żeby wszystko służyło tej scenie kulminacyjnej i zmierzało do niej, a po wtóre: w charakter Marceliny powinien był wpisać charakter inny, znowu powiem: astralny, to jest owego anioła, którego w niej widzi Jaś księżycowy. Tego nie zrobił, może nawet nie czuł, że to zrobić należało. Np. postęпки Marceliny powinny być dwuznaczne, to znaczy dające się tłumaczyć dwojako, na dobre i na złe. Jedynym takim postępkim jest w sztuce Acharda to, że Marcelina w każdym nowym mężczyźnie naprawdę się kocha, powiada sobie: to ten jedyny. Ale to za mało, to jest tylko kobiece donżuanstwo. Trzeba było jej rysy charakterowe tak dobrać, aby w pewnych momentach istotnie — ku widzowi — wyglądała z niej, jakby w blasku chwilowym tajemniczego reflektora, inna twarz, twarz anioła. Tak, żebyśmy się mogli z Jasiem zsolidaryzować i uczestniczyć w jego szczęśliwym uczuciu: ja jeden wiem. Nie zaś uważać go za idiotę. [231]

O wiele obficie, ale również nie dość konsekwentnie, skonstruowany jest charakter owego Jasia, o którym — i to jest zaletą sztuki — nie mogliśmy powiedzieć, jakim jest. Do cech już wymienionych dodam tę szczególną, że bratu Marceliny, nicponiowi Kło-Kło, wydaje się on zarozumiałcem. I faktycznie jego pewność siebie (mówi ten „głupiec” naciągany przez wszystkich: ja znam życie!) może irytować. Zdaje mi się zresztą, że autor byłby lepiej zrobił czyniąc tego Jasia naprawdę wszechwiedzącym, przenikliwym, mimo pozorów głupoty. Wtedy jego nagle zapanowanie nad sytuacją byłoby nie dziwactwem, lecz tryumfem.

[232] Zresztą zaznaczyć trzeba, że rozważamy tu sztukę wciąż według tego jej założenia, iż Marcelina jest „grzesznicą”, a Jaś rozgrzeszającym kapłanem. Założenie to jest mylne. Jaś nie ma tu nic do przebaczenia. Marcelina to sobie taka Mimi z *Cyganerii*, żyjąca wśród bogatych paniczyków — jak może, daje sobie rady, w dodatku jeszcze obsługuje ich powyżej własnych kosztów.

Reżyseria strywializowała sztukę do reszty. P. Romanówna grała zwykłą kokotkę. Trzeba trochę więcej wdzięku czy uduchowienia do tej roli, nie tylko temperamentu. Do tej roli nadawałaby się np. Malicka, nie z własnej zasługi, lecz dzięki swej indywidualności — mieszanina idealizmu z „wieczną kobiecością” (mowa tu o *exterieur*, np. o oczach). P. Węgierko grał ciężkiego, dobrotliwego filozofa; mnie się zdaje, że należało grać ekstatyka magika, sugestora, wizjonera. Szybciej mówić.

Teraz o Kło-Kło i o p. Maszyńskim. Klaudiusz, brat Marceliny, alfons pomagający jej w romansach, dyletancki kompozytor piosenek. Figura uboczna. Dobrze zaobserwowany — w ogóle jest w sztuce dużo komizmu pochodzącego ze świeżej obserwacji — ale

nie ma się nad czym tak bardzo rozpadać, jak to robią pp. Boy i Słonimski. Pomijać rzeczy główne dla ubocznych to cecha snobizmu. Muzycy w ostatnich komedyjkach Kiedrzyńskiego i Rapackiego są jeszcze lepiej zaobserwowani i „wpakowani”. Gra p. Maszyńskiego w tej roli niewątpliwie utrzyma sztukę na powierzchni jak pęcherz — jest ona za mądra na publiczność warszawską — i p. Maszyński jest rzeczywiście aktorem twórczym i pracowitym. Lecz ubolewam nad tym, że gatunek jego wynalazczości jest pośledni. Wyposaża się rolę w triki cielesne (mówi przez nos, stula usta w trąbkę), do czego i p. Junosza-Stępowski ma wyraźną skłonność — w rolach komicznych. Podobno niemiecki aktor Pallenberg także z takiego materiału buduje swoje role. Nie znam najnowszych prądów w sztuce aktorskiej, ale nie wydaje mi się, żeby to prowadziło do sztuki wielkiej. To wszystko oddala od autora, jest oznaką anarchii teatralnej.

Nigdy nie piszę o dekoracjach i urządzeniach — chyba zdawkowo — bo się na tym nie znam. Tymczasem jednak zauważyłem coś, co jest drobiazgiem, ale może się przydać (skoro tak wychwalano p. Frycza). Idzie o stan biblioteki Jasia. Patrzyłem na nią przez lornetkę: same komplety zbiorowych dzieł, jednolicie oprawne, porządnie ułożone pod linijkę, zupełnie tak jak bywa w bibliotekach prywatnych, gdy — nikt tych książek nie czyta. Brak tomów pojedynczych, broszur, brak wszelkiego nieładu. Czy to znaczy, że Jaś książki posiada, lecz ich nie czyta, lub czy to jest przypadek dekoracyjny — o to mniejsza.

Teatr Polski: *Katarzyna*,
komedia w 3 aktach (7 obrazach) Alfreda Savoira,
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego.
Reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza.
Piosenki w II obrazie do słów Józefa Relidzyńskiego
[pantomima w układzie Tacjanny Wysockiej,
premiera 24 I 1931]

[234] Historia carów i caryc rosyjskich pełna jest ponurych i groteskowych anegdot, z których bije woń dziegciu i perfumy. Autor francuski z powodzeniem je zainscenizował i zgrupował wokół sławnej Katarzyny. Akcent jest położony zwłaszcza na barbarzyńskim, jaskrawym, nie wstydzającym się świadków erotyzmie. Dla publiczności francuskiej ma to jeszcze ten sam urok egzotyczny, jaki przed wojną do entuzjazmu doprowadzał mieszczuchów francuskich, wydłużając od nich milionowe oszczędności dla niewypłacalnego do dziś dłużnika rosyjskiego. Czasy zuchwałości erotycznej wróciły dziś po spirali dziejowej, historyczność jest pretekstem, pod którego osłoną można bezpiecznie oglądać ideały potężnej bezcergielności płciowej. Szeroko mówi się o tym, że księżniczka anhalcka Katarzyna dochowała się dla w. ks. Piotra panną; później zatrudnia nas jej serdeczny kłopot, żeby przestać być panną; opór w. ks. Piotra, strajkującego od 7 dni, przełamuje wreszcie jego ciotka, carowa Elżbieta, komenderując, żeby natychmiast maszerował do sypialni swej żony, z resztą to już sobie sama Kasia da rady, bo już wówczas była

energiczna i zdobywcza. W ostatnim akcie na kanapie leży kochanek Katarzyny, książę Patiomin, je śliwki i wypluwa pestki na podłogę, gdy carowa Katarzyna pisze list do Woltera. Likwidując swą przeszłość, carowa wysyła go jako wodza do Turcji, ale Patiomin jeszcze wraca na chwilę i zza łóżka swojej ukoronowanej eks-kochanki wyciąga rosłego młodzieńca; na próżno, gdyż po odejściu obydwu Katarzyna rozkazuje otworzyć szafę, z której wyskakuje kochanek zapasowy, gwardzista.

I tak dalej. Od anegdotek się roi. Np. gdy owa pozytywka schowana pod suknią księżnej anhalckiej zaczyna grać nie w porę — albo komedia z wyskakiwaniem gwardzisty przez okno na dowód, że gotów życie poświęcić za cara. [235]

Historyjki te splecione są z sobą tak zręcznie i żywo, że przez parę pierwszych obrazów nie czuje się żadnych martwych punktów. Autor ożywia te obrazy doskonałą ironią, która mu zastępuje poezję. Jednak dramat (w szerszym znaczeniu i komedia jest dramatem) jest formą, w której się nic ukryć ani wyszachrować nie da. Brak wyższego stanowiska autora wobec kawałeczka historii, który przedstawia, mści się wkrótce. Do zabawnej pornografii miesza trochę sentymentalizmu — i oto mamy ów towar, który w różnych odmianach podaje się dziś odbiorcom w teatrach (patrz sztuki Kiedrzyńskiego, Siedleckiego).

Kasia kocha! Aj, aj, naprawdę kocha! Któż by się był spodziewał! Jakie to czułe! I to tego draba w. ks. Piotra, który pierwszy raz powitał ją obelgami, będąc pijanym aż do czkawki, mając u swych kolan swą kochankę, księżnę Woroncową! A po ślubie pił na umor przez 7 dni i zegnał życie kawalerskie wszelkimi orgiami! Niech w ten sentyment uwierzy, kto chce. Można

go sobie tłumaczyć nawet, przypisując Kasi pewną dozę perwersji. Można nawet uwierzyć, że po prostu się jej podobał, choćby jako symbol przyszłej potęgi lub jako obiekt, przez którego ujarznienie i ona mogłaby dojść do władzy. Dość subtelnym rysem jest, że Piotr instynktownie się jej boi, jak pająk pajęczycy, i dlatego ociąga się z konsumacją małżeństwa.

[236] Ale tu nie tyle chodzi o prawdopodobieństwo psychologiczne, ile o intencję autora. A tą intencją było: panowie będą mieli w teatrze pikanterię, a panie trochę łezki. Ta biedaczka Katarzyna kochała, on nią wzgardził, on ją sponiewierał i dlatego ona stała się potem takim potworem na tronie! Mała rzecz, a takie ma skutki historyczne. Gdyby w tej kobiecie serce nie było się zmieniło na kamień, może by nie było i rozbiorów Polski...

Oczywiście, przesadzam tu trochę i szykanuję. Ale historiozofia autora rzeczywiście niedaleko odbiega od tego schematu. Bo nawet gdy „rozwój” kariery Kasinej opiera się na jej energii i talencie, niewiele nas to przejmuje: widzimy tylko intrygantkę. Dopiero gdy gwardzista, późniejszy książę Patiomkin, w użyczonym mu przez autora nadmiarze świadomości historycznej mówi: „My prości żołnierze, my gwardziści, my tutaj tworzymy tyranów!” — jest w tym pewien powiew prawdy historycznej. Bo każdy naród ma takich władców, na jakich zasługuje — jego mężowie stanu, jego wodzowie, nawet jego przywódcy duchowi są projekcjami jego duszy w materiał rzeczywistości...

Ale na ogół — warto zobaczyć. Można się zabawić i można sobie pomyśleć.

Powierzenie roli Katarzyny p. Modzelewskiej jest błędem reżyserskim, ale równocześnie wygraną kasową. Katarzynę carycę i Modzelewską — każdy zechce

zobaczyć tę kombinację. Ale na próżno nadrabia słodka Modzelewska energicznymi akcentami głosu — nie będzie nigdy początkującą megerą. Nie wierzy się nawet w jej zmysłowość. Ale czyż potrzebna jest taka stuprocentowa prawda? Przecież i tak całe przedstawienie jest bardzo solidne.

Teatr Letni: *Noc sylwestrowa*,
komedia karnawałowa w 3 aktach
(akt I i II w 2 odsłonach)
Stefana Krzywoszewskiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 30 I 1931]

[238] Po dwóch zaledwie naszkicowanych odsłonach następuje akt II, który zawiera ładną i pikantną scenę flirtu poetycznego lekkoducha Andrzeja z dwiema przyzwoitymi damami, które odprowadził do ich domu z reduty sylwestrowej. Cokolwiek za „oryginalny” i za słodki jest ten Andrzej jak na nasze brutalne stosunki, ale niechże widzowie mężczyźni wzorują się na nim w dobie karnawałowej. Obie panie są mu ra-de, lecz że jedna drugą pilnuje, Andrzej zasypia sam. Bo trzeba wiedzieć, że z łaski — to się dzieje na Mokotowie o 5 kilometrów od Warszawy — pozwoliły mu spać w hollu mieszkania. Niespodziewanie wraca mąż i Andrzej musi przed nim udawać służącego — motyw farsowy już dosyć zużyty. Rzecz się wikła dalej, gdy mąż znachodzi damski grzebyk na kanapie, na której spał Andrzej — lecz wszystko dobrze się kończy, gdy się wykrywa, że właścicielką grzebienia jest Frania, pokojówka. A więc żadna z pań, tylko ona nawiedziła Andrzeja w owej nocy sylwestrowej. Cnota dam jest uratowana — można powiedzieć — kosztem proletariatu, ponieważ poszkodowaną jest nie tyle Frania, ile jej narzeczony, lokaj. Mimo to oświad-

cza on, że się z nią ożeni „właśnie dlatego”, lecz będzie ją pilnować.

Bardzo często tak jest u tych naszych majstrów farsowych, że mimo woli popadają w nietakty. Takim nietaktem jest również wplecenie motywu, że gospodarz owego domu na Mokotowie, mąż jednej z pań, tej najbardziej podejrzanej, wyjeżdża akuratnie na Sylwestra, aby zażegnać strajk w swojej fabryce.

U Krzywoszewskiego, tak jak u Kiedrzyńskiego, główną atrakcją dla widza jest możliwość wygodnego, nieśpiesznego wyżycia się widza w scenach, że tak powiem, „bytowych”, to znaczy odtwarzających pewien sposób bycia, niefrasobliwy, z lekka drażniący, przyjemny. Taką sceną jest właśnie ów powrót trójki z re-duty, ich przeciągający się dalszy flirt, goszczenie mi-łego intruza u siebie, napięcie sytuacji, któremu na imię: czy? i która? Jeżeli ta część sztuki się udała, to właśnie dzięki owemu inteligentnemu lekkoduchowi, granemu przez znakomitego odtwórcę wszystkich naszych lekkoduchów, p. Osterwę.

[239]

Natomiast dalsza część sztuki też się ciągnie i przeciąga, ale już mniej zabawnie pomimo sprytnie przygotowanych eksplozj. Wodzi się widza za nos przez dwie odsłony, każe mu się podejrzewać i wierzyć, że to jedna z pań, tylko nie wiadomo która; w końcu ofiara okazuje się „tylko” pokojówką — to jest nawet jak na farsę dość nielegalny sposób zabawiania widza. Potrzebne jest do tego: zgaszenie światła, niezdradzanie się Andrzeja ni słowem, w ogóle zupełnie inne nastawienia ciekawości; jeżeli zaś poniektóry słuchacz z góry domyśla się kto, to dlatego, że ma w tych zagadkach pewną rutynę.

Role pań odtwarzają z wdziękiem pp. Górczyńska i Smosarska, Frani — p. Różańska. Występują też

pp. Orwid i Kurnakowicz (gra dobrze uchwycony typ gościa, który się nie umie bawić).

W roli owego męża, który nagle wyjeżdża i przyjeżdża, występuje p. Antoni Fertner, obchodzący teraz jubileusz swej 35-letniej pracy scenicznej. Niewiele on ma tutaj pola do popisu, godzi się jednak przy tej sposobności pomówić o nim trochę.

[240] Sztuka aktorska da się podzielić na dwa typy. Jeden typ to ci aktorzy, którzy wcielają się w grywane postacie niejako bez reszty, którzy się transformują, przemieniają i ambicję swoją zasadzają na tym, żeby o ile możności nie dać się poznać, żeby się ukryć. Drugi typ to ci, którzy wcale nie zacierają swej indywidualności, nie wyrzekają się jej, lecz za to starają się ją tak rozszerzyć, aby nią objąć owe postacie, które grać mają owe role — nie wcielają się w innych ludzi, lecz wcielają ich w siebie. (Ten podział nie jest mój, lecz Falkenfelda). Pierwszy typ odpowiada czasom poniekąd minionym, drugi jest nowszy. Oczywiście w praktyce każdy aktor ma w sobie coś z jednego i z drugiego. Czemu tamten typ ginie, a drugi zostaje, nad tym można by robić różne uwagi — to pozostaje w związku z prądami kulturalnymi. Reprezentantem pierwszego typu jest u nas np. Gustaw Fiszer, po części Kamiński, drugiego jest Solski (który jednak przy tym jest, gdy zechce, doskonałym transformistą). Otóż Fertner jest wspaniałym egzemplarzem typu drugiego — tu pomylić się nie można, to już nie typ, lecz rasa. Gra wciąż siebie. Nie „kreuje” ról, lecz je sobą wypełnia. Gdy indywidualnością swoją pochwyca rolę w swój zakres, gdy niejako dzięki tej roli spotęguje swą indywidualność, wydobędzie z niej świeże walory, wtedy jest na wyżynie. Tylko nie trzeba go zbyt często pokazywać. Gra jego się powtarza, ale sposoby mówienia, ruchów, zachowań się są tak urozmaicone i obfite, że ta

gra nie ma nigdy martwych punktów — może irytować, lecz nie nudzi. Gdyby nie to, że cała sztuka aktorska w Polsce oparta jest na systemie gwiazd — jak zresztą i literatura — może by i Fertner był się więcej rozwinął. Jego głównym żywiołem jest filisterstwo — w tych rolach jest niezrównany; epoka, która zrodziła sztuki Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego i Siedleckiego, musiała też zrodzić Fertnera jako ich aktorskie uzupełnienie.

Teatr Mały: *Koniec i początek*,
komedia w 3 aktach Mariusza Maszyńskiego.
Reżyseria A. Węgieerki,
dekoracje K. Frycza
[premiera 18 II 1931]

[242] Podążając w ślady swoich pradziadków, Szekspira i Moliera, nasi artyści dramatyczni — ściślej: komediowi, lubią ubiegać się także o laury autorskie. P. Maszyński, ulubieniec publiczności warszawskiej, tyle razy grał w sztukach cudzych, że pewnego razu powiedział sobie: nie święci te garnki lepiał! i zaryzykował swoją dotychczasową sławę: napisał komedię i sam w niej wystąpił. Może gdyby ją kto inny napisał, błąkałaby się długo po kancelariach dyrektorskich; niechybnie sława aktorska była protektorką autora i u dykcji, i u publiczności — ale cóż to szkodzi? Gdyby jego sztuka nie miała pewnych walorów, padłaby mimo protekcji jak długa (to jest tylko zwrot, jest ona dość krótka), a tymczasem osiągnęła powodzenie: publiczność się bawiła, interesowała, oklaskiwała, i zapewne nadal przychodzić będzie.

Krytykowi przypada niewdzięczna rola wyszukiwania dziur i — ponieważ to jest debiut — snucia domysłów, jakim, jako autor, jest ten nowo zaciężny komediopisarz, co wnosi z sobą, a czego jeszcze nie, słowem, oznaczyć położenie geograficzne jego zdolności.

Otóż najpierw: p. Maszyński nie skorzystał z przywilejów debiutanta, ażeby się puścić, przeholować, pozwolić sobie na wyskok — daje rzecz dosyć „gotową”, składną, sceniczną. Może by innej nie przyjęto, ale jako krytyk tyle razy już wyglądałem tych dziewiczych możliwości autorskich, tych wspaniałych czy tylko sympatycznych błędów, że mogę westchnąć, że i tym razem się zawiodłem.

Podczas pauz na przedstawieniu odzywały się głosy, że jest to sztuka „bezpretensjonalna”. Nie znam — nie uznaję takiego gatunku. Już samo napisanie i zaproszenie ludzi, żeby zobaczyli, jest przecież pretensją. I każdy — nawet mały — rodzaj literacki ma pewne zadania, pewne maximum i minimum ich wypełnienia — więc np. pretensja do ułożenia dobrego aforyzmu jest inną niż pretensja, że się napisało dobrą komedię, ale pretensją pozostaje. [243]

Takie pobłażliwe traktowanie autora wyrządza mu z góry krzywdę. Właściwie chce się powiedzieć, że p. Maszyński nie próbował latać, tylko jechał na rowerze.

Co mnie od razu uderzyło w sztuce p. Maszyńskiego, to jakiś wiew z dawnych czasów. Zaczyna od tzw. szarzyzny codziennego życia: małżeństwo, żyjące z sobą na wiarę od 20 lat, sprzeczają się ze sobą i ona w tym pojedynku, toczącym się, jak widać od dawna, posługuje się szantażowymi chwytami („złamałeś mi życie”), które kobiety znają od tysięcy lat, a które jednak wciąż na nowo budzą zastanowienie. Przypomina się epoka strindbergowska, w polskiej miniaturze Zapolska, Kawecki (*Dramat Kaliny*), Kisielewski (*Karykatury*). Dawno się to już z naszej literatury ulotniło, może niesłusznie. Dzisiejsze pokolenie literackie już nie psychologizuje, twierdzi, że takie konflikty są filisterskie i „nieciekawe”. Możliwe jest jednak, że p. Ma-

szyński albo swoje pierwsze zainteresowania literackie ma z tamtych czasów, albo sam na własną rękę odkrywa ten światek kwasów rodzinnych, którego znaczenie dawniej nad miarę przesadzano. Nowego nic tu autor nie wnosi, ale kreśli taką przykrą sytuację z dużą dozą łatwego prawdopodobieństwa.

Rychło jednak staje się kaliber sztuki lżejszym. Mąż okazuje się nowym wydaniem pana Dulskiego, który pod nieobecność żony umizga się do ładnej agentki handlowej i kupuje od niej froterkę elektryczną, jedną, drugą, byle mieć okazję zaproszenia jej na obiadek we dwoje. Za to jędzy żonie przydzielił autor zadanie tym razem oryginalniejsze: nie o zatarg małżeński mu chodzi, lecz o przedstawienie takiego charakteru, egoistycznego, podświadomie złośliwego, a przy tym obdarzonego temperamentem. Pokazuje, że taki charakter wszystko dokoła siebie zakwasza, przygasza, przygniata. A potrzebne mu to jest jako kontrast: gdyż obok niej pokazuje miłą osóbkę, słoneczną Zosię, która gdzie wejdzie, roztacza słodki czar, toteż starsi i młodszy lgną do niej jak muchy do miodu.

Kontrast ten po stronie jędzy udał się lepiej niż po stronie Zosi. Ale w każdym razie zamierzenie jest ładne, godne pochwały. W II i III akcie są sceny, gdzie ten cień niejako walczy z tym światłem. Nie wyszło to tak dobrze, jak zostało pomyślane, może z winy autora, może z winy reżyserii. Grano bowiem tę rzecz na wszelki wypadek jak zwykłą farsę. Ale zdaje mi się, że p. Maszyńskiemu jak na farsę nie starczy humoru i dowcipu sytuacyjnego. Ratuje się i posuwa się naprzód scenkami realistycznymi — trywialnymi trochę — a ciągnie go, i to dość żywiołowo, liryzm.

W tej Zosi od pierwszego wejrzenia zakochuje się Kazimierz, właściciel ziemski. Scena ich flirtu w II akcie ma kilka momentów zupełnie szczerej i pięknej po-

ezji. Wyznania po jednej i po drugiej stronie szafy — to jest także pod względem reżyserskim udatne. Ale to są chwile, z których autor ześlizguje się w zbanalizowany już od dawna sentymentalizm. Te pierwiosniki czy dzikie różyczki, tak ulubione przez polskich powieściopisarzy i komediopisarzy (tzw. specjalistów od „jasnych stron życia”), już się nam dawno opatrzyły. Są niewspółczesne. Nie wierzy się im ich absolutnej niewinności i naiwności.

I p. Maszyński wydaje się w tej sztuce jakiś — wczorajszy. Pogodny, niefrasobliwy, łatwowierny. Zosi wszystko idzie za łatwo i autorowi także. Raz, dwa, trzy — zakochał się w niej bogaty panek, i dziewczyna robi karierę. Spotyka ją wprawdzie w III akcie u swojego przyjaciela, owego Dulskiego, przy libacji szampanowej, ale mu to nic nie szkodzi, nie jest zazdrosny, nie podejrzewa — bo też i nie ma o co! — snuje swą arię miłosną dalej. Pikanterii ani za grosz. Panienki 15-letnie można na tę sztukę posłać. [245]

Od pewnego czasu jakaś pani przysyła mi listy ze skargami na niemoralność sztuk A. Grzymały-Siedleckiego. Uważam, że „Robotnik” nie jest ulem na takie skargi, raczej „Kurier Warszawski”, gdyby tam A. G.S. nie siedział (w tym sęk!). I przyszło mi na myśl, że chociaż i Siedlecki daje ów szlachecki, hreczkosiejski sentyment, ale gdy tu i owdzie wsunie ziarnko pieprzu, to go ratuje, to są przeprosiny za clikwość, przyznanie, że dworek, żabki i księżyc nie wystarczą.

Ten trzeci akt ze swoją tanią dobroduszością i wesołością pokazuje, że autor jeszcze nie umie humorystycznie likwidować nagromadzonych wątków. (Ja też nie potrafię). Kończy nastrojem melancholijnym — małżeństwo wraca do swej szarzyzny, jak w *Dramacie Kaliny*. A młoda para wyfruwa.

Grano sztukę po koleżeńsku, mimo to bardzo dobrze. Miałem to szczęście, że w roli Zosi p. Romanówna po raz pierwszy podobała mi się naprawdę. Kazimierza grał sobie sam p. Maszyński — więc mieliśmy rzadką sposobność widzieć stuprocentowo autentyczną interpretację roli. Mimo to — olśnienie miłosne nie wychodzi tak, jakby powinno. Winą jest za szczupłe pod względem literackim „artykułowanie” (rozwiniecie) tej sceny. Piękność i czar rozumie się sam przez się, gdy jest opisywany w książce, na scenie nawet lakoniczność powinna być jakoś wymowną (proszę czytać Szekspira). Jędzą była p. Modrzewska — tu Makużyński dodałby zastrzeżenie: najmiłsza artystka pod słońcem. Była raczej krzykliwa niż gderliwa. Mąż — p. Fritsche, bez zarzutu. Dużą rolę miał p. Małkowski jako lokaj u męża — jemu przypada też w udziale wygłosić sentencję końcową, która trochę wypada ze stylu sztuki:

— Nie ma radości bez cierpienia, rzekła małpa całując jeża.

Tak można kończyć każdą sztukę i — recenzję.

PS. Przychylne na ogół przyjęcie debiutu p. Maszyńskiego przez prasę tłumaczy się względami gościnności i wdzięczności. P. Maszyński swoją doskonałą grą aktorską tyle usług wyświadczył literatom naszym i obcym, że i literaci — nie ci sami, z wyjątkiem paru, lecz solidarność obowiązuje — teraz „wychodzą naprzeciw”. Przy drugiej sztuce literaci-krytycy bywają już surowi, nawet zbyt surowi (odwet?), wtedy już uważa się autora za „swojego”.

Teatr Narodowy: *O żonach złych i dobrych...*
Komedia w 4 aktach Adolfa Nowaczyńskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 24 II 1931]

Tytuł tej komedii brzmi jak tytuł humorystycznego [247]
felietonu lub co najwięcej powieści. Nie żona ta lub
owa, lecz to, co autor o nich powie, jest głównym te-
matem. Może ten tytuł to tylko figiel, ale bądź co
bądź prawdą jest, że i w tej sztuce, jak w innych sztukach
Nowaczyńskiego, żywioł epicki (powieściowy)
przeważa nad dramatycznym. Jest to oklepana praw-
da, pierwsza z brzegu. Ale bywali i dawniej bardzo
dobrzy dramaturdzy, którzy specjalnie taki dramat
z przewagą epiki uprawiali (nawet Szekspir), a teraz
ten gatunek wziął nawet górę jako rzekomo teatral-
niejszy — do tego stopnia, że nawet przerabia się po-
wieści na scenę.

Dlatego chcąc dojść do przyczyn, czemu komedia
Nowaczyńskiego słabo działa ze sceny, a bawi w lekturze
(rzecz wyszła właśnie nakładem księgarni F. Hoesicka
w Warszawie), trzeba sobie zdać sprawę z jakości
szczegółów.

Nowaczyński maluje życie wysokiej szlachty na
wsi, mamy zaszczyt oglądać i podglądać hrabiów Fir-
leyów (przez „y”, nie przez jakieś tam demokratyczne
„j”) i Habdanków, pokazując się też szambelan papie-

ski. Rzecz dzieje się w pałacu Arkadia pod Warszawą w 1930 — więc w sam raz w takim miejscu, gdzie kultura wiejska styka się dość blisko z miejską, nie przestając być sobą. Nowaczyński „maluje”. Objaśnienia dekoracyjne, drukowane kursywą przed każdym aktem, zajmują dużo miejsca i autor traktował je tak samo pieczołowicie jak dialog. Dokładność tła nie pozostawia nic do życzenia. Zza okien słychać pianie koguta i wraz też zegar gdański „odwala” godzinę szóstą. Gdy już jesteśmy w akcie trzecim, czujemy, że autor wciąż jeszcze robi tło — i że nie myśli z niego wychodzić. Malatura aż do samego końca. Sceny, które gromadzi, wiążą się z sobą tylko przez to, że dotyczą [248] mniej więcej pewnej określonej grupy osób, ale pozostają epizodami. To, co się mówi, służy głównie po to, aby być przyczynkiem do tła, aby jeszcze jednym rysem scharakteryzować środowisko. I każdy taki wątek urywa się właśnie w chwili, gdyby się mógł dramatycznie rozradzać, mieć następców — ustępuje miejsca nowemu wątkowi malarskiemu. Lub użyjmy innych słów: szczegóły gromadzone przez Nowaczyńskiego mają wartość statyczną, a nie dynamiczną.

Dlaczego nie mówię po prostu, że sztuka cierpi na brak akcji? Ponieważ nawet przy tej budowie akcja jest możliwa, jeżeli autor ma coś do powiedzenia. Taka budowa wymaga jeszcze większego artyzmu niż zwykły dramat, gdyż ruch dramatyczny jest w niej bardziej ukryty, jest ruchem myśli, nastrojów, wskazówek.

Przykład. W domu hrabiostwa Firleyów, ilekroć kto chce mówić o polityce, podaje mu się skarbonkę, do której ma za karę wrzucić jednego złotego na ochronkę. Ten drobny rys charakteryzuje doskonale sytuację. Firleye i Habdanki mają wszelkie powody po temu, żeby unikać rozmowy o polityce — w r. 1930!

Gości w tym domu eks-lotnik, „małoletni emeryt” wojskowy Popławski, który chce wyjechać do Peru, ponieważ, jak powiada: „Tęsknota za ojczyzną wypędza mnie z kraju... Wrócę, gdy będzie więcej ozonu w powietrzu”. I zaraz nadstawiają mu skarbonkę. Ale ten rys pozostaje izolowany. Nie ma żadnych konsekwencji ani filiacji. Brzmi prawie tak, jakby autor chciał się tłumaczyć, czemu ustanawiając rok 1930 jako czas akcji, nie potrąca o politykę. Mruga do nas porozumiewawczo oczyma, zdaje się mówić: nie wolno mi, moi drodzy, nie pozwalają, skonfiskują. Czy to nie jest wykręt? Czy koniecznie trzeba pisać aż o Brześciu i o wyborach, aby jednak być zupełnie współczesnym? Słonimski, uczeń Nowaczyńskiego (jako mistrza w sztuce besztania), w ostatniej swojej *Kronice* w „Wiadomościach Literackich” [249] rozmyślnie pisze o kwiatkach i motylkach, aby dać do poznania, że ma ręce skrępowane cenzurą. Niemożliwski w podobnym wypadku, za czasów okupacji niemieckiej, pisał przynajmniej ironicznie — o tresurze małp. Jest bon mot o literatach, którzy wstrząsnęliby umysłami, ale cóż — kiedy „piorun zostaje w cenzurze”! Mnie się jednak zdaje, że literat, dramaturg, essaista czy felietonista właśnie najlepiej oddziaływa, gdy oddziaływa pośrednio. Niech analizuje współczesną ideologię, niech pisze o tym, co doprowadza do Brześcia, ostatecznie niech transponuje zjawiska.

Czemu np. nie możemy się zorientować ani nawet przeczuć, czy to jest towarzystwo endeckie, czy arystokracja, która już się pogodziła z BB? Tyle jest w tej sztuce rozmówek o różnych rzeczach, ale niechby np. ktoś powiedział coś o tym, jak się zapatruje na sprawę „pomniejszania olbrzymów”. Nie ma podziemnego nurtu...

Mozaika szczegółów w *Żonach* jest w każdym razie misterna i szczegóły same są też przeważnie misterne, kosztowne, dobrze zaobserwowane, może zbyt pełne. Lecz ta obfitość ginie w teatrze, szczegóły przepadają wśród tempa scenicznego lub wydają się czymś, co się samo przez się rozumie, na co nie warto zwracać uwagi. Dziwne, że autor doświadczony w ten sposób nie docenia czy przecenia perspektywę sceniczną.

[250] Znakomite i wyraziste są figury malarza-kabotyńca i profesora „biomatyki”, głoszącego zbawczy kult grzybów. Obie aktualne i efektowne. Subtelniejsze jednak i równie ostro zarysowane są postacie panny Daisy Firley, nowoczesnej dziewczyny, i pani Dory Staroświęckiej. Ale i one żyją tylko życiem typu, nie przechodząc w dramat. O Dorze pisze autor w objaśnieniach tak:

„...pani Dora, jak wszystkie Dory, cokolwiek wyzywająca i efroncka, professional beauty, jeszcze po dawnemu się malująca, rzęsy pomalowane niebieskim łubinem, wargi przesadnie malinowe. Fryzura najmłodniejsza, pyjama najjaskrawsza i najśmielsza. Wyraźnie «wamp» (to znaczy kobieta-wampir)”.

Oczywiście, że jeżeli Dora jest „jak wszystkie Dory”, to nie może mieć i nie ma losów indywidualnych. Jej zawody miłosne, jej zuchwałość, kokainomania, spowiedź przed księdzem, powrót do męża — mają według autora wartość tylko jako jakieś powtórzenie, nie mają znaczenia nowego, osobnego. W ten sposób istotnie nie może powstać żadna akcja. W życiu każdy się chce oderwać, wyszarpnąć z typu, który w nim siedzi jak przekleństwo — zapada znowu w swój typ, ale przynajmniej walczy. Tutaj typ tylko rozwija się w sytuacjach aż zanadto „typowych”, którymi autor sam się nie wzrusza. To jest oczywiście jego prawem jako komediopisarza, ale życie, to jest zainteresowanie,

obawa, życzenie, nadzieja, nienawiść — znowu u widza rozwinąć się nie mogą.

Kontrastem Dory jest pani Firleyowa, żona „dobra”. Niegdyś aktorka, po wyjściu za mąż zostaje wspa- niałą gospodynią, administratorką, ma nawet ambicję, by wprowadzać u siebie wszelkie nowości rolnicze. Zanedbuje tylko nieco swoją „kobiecość”, wskutek czego przestaje „działać” na męża i mężulek — troszkę, ale nie bardzo — lampartuje się. Ale i tu ksiądz wywiera wpływ zbawienny, małżeństwo łatwo się naprawia i wszystko jest dobrze.

Sielanka wiejska? Trzecia z rzędu? A gdzież się podział pazur satyryczny? Ma się czasem wrażenie, że Nowaczyński więcej się liczy z klientelą endecką niż [251] z cenzurą bebecką.

Ale przecież wolno mu satyry nie robić. Kto powiedział, że musi? Nie trzeba autora petryfikować. W Nowaczyńskim, niegdyś pogromcy filistrów, jest — zdaje mi się — skłonność do filisterstwa, które zaczyna się objawiać od *Nowych Aten*. Imponował mu wtedy ideał amerykański. Nie uznawał ludzi, którzy nie jeżdżą slipingami. Kto wie, czy teraz i tych Firleyów, i Habdanków nie bierze na serio jako ludzi przyszłości. Podobnie jak „satyryk” Weyszenhoff. Nie idzie mi o to, aby autor składał w sztuce wyznanie swej wiary społecznej, lecz o jakąkolwiek busolę. Bo skoro go także losy indywidualne swoich ludzi nie obchodzą, to nie wiadomo, po co tę sztukę napisał.

Nie można by mieć nic przeciw temu, żeby przeciw zdawkowemu urbanizmowi (poezji miejskiej) wystąpił ruryzm (poezja opiewająca wieś), choćby nawet z księdzem jako mentorem i regulatorem sumień ludzkich. Ale niechby się pokazało, że przez to naprawdę podnosi się poziom umysłowy i moralny życia, że tryskają nowe źródła. Tego w komedii nie ma i wydaje

się, jakby sam autor na boczku ze swej nowej tendencji sobie pokpiwał.

Podobno niektórym figurom sztuki odpowiadają żywe modele. Autor nie mógł — czy nie chciał? — wybrnąć z gąszczów reportażu. Miejsce prawdy czynnej zastąpiła prawda bierna.

Reżyseria spisała się zaledwie poprawnie. Orgia w akcie I tak samo chaotyczna jak w *Słomie Kaweckiego*. Śledziłem przedstawienie mając egzemplarz w ręku. Za powoli się gra i mówi, wskutek czego rzeczy nieistotne olbrzymieją, a zacierają się zalety sztuki. W dialogu Nowaczyńskiego ważne są nie tyle konflikty myśli i uczuć, ile bujność stylistyczna, charakterystyczne, wykradzione życiu określenia i powiedzenia — że tak powiem: muzyka czy poezja kawałów. Na to należało położyć nacisk.

Z aktorów wymienię doskonale epizody pp. Węgrzyna i Baya-Rydzewskiego.

Teatr Ateneum: *Dom otwarty*,
komedia w 3 aktach Michała Bałuckiego.

Reżyseria: Stanisława Perzanowska.

Dekoracje i kostiumy: Jerzy Zaruba

[premiera 2 III 1931]

Teatr Ateneum pokazał nam piękny i ciekawy ekspe- [253]
ryment — teatralny, artystyczny, literacki, i nawet so-
cjologiczny.

Wznawianie starych sztuk w nowej formie nie jest już nowością. Próbowano już nawet *Hamleta* grać w kostiumach nowoczesnych. Rosyjski reżyser Tairow wznowił między innymi operetkę *Girofle-Girofla* — jako parodię — czyli że komizm podniósł do kwadratu, czy też jeden komizm, dawny, Offenbachowski, przetłumaczył na inny, groteskowy. Widzieliśmy w teatrze im. Bogusławskiego eksperymenty Schillera — przeważnie stylizacyjne, np. *Kapelusz słonkowy* Labiche'a grano akuratnie tak jak przed kilkudziesięciu laty. Wyobraźnia reżyserska ma w takich eksperymentach nowe i dla niej wdzięczne pole do popisu. Jest jeszcze dużo możliwości. Pomysłowy poeta Tadeusz Peiper w swojej mądrej książce teoretycznej pt. *Tędy* proponuje np., żeby spróbować dawne tragedie grać jako komedie i na odwrót.

Ale w każdym razie ten, który wpadł na kapitalny pomysł, aby właśnie *Dom otwarty* Bałuckiego uczynić przedmiotem reżyserskiego eksperymentu, powinien

dostać jakiś procent z tantiem. Nie wiem, jak się z tego zadania wywiązała Reduta — czytałem tylko sprawozdanie Z. Kisielewskiego o tym — co do Ateneum, to spisało się świetnie. Jest to jeden z najwyższych szczytów sztuki teatralnej osiągniętych w Polsce w ostatnich czasach. Byłem na jednym z późniejszych przedstawień, nadśluchiwałem, jak się ludzie bawili, jak ze sobą o przedstawieniu rozmawiali.

[254] Z moim pełnym uznaniem łączy się pewne westchnienie. Tak się gra, tak się reżyseruje, gdy literacka wartość sztuki jest obojętna, ustalona, gdy aktor i reżyser mają sposobność popisu niejako na jej marginesie. Gdybyż taką pomysłowość, taką werwę rozwinąć dla sztuki nowej?! A może to jest niemożliwe?

Przedstawienie *Domu otwartego* można nazwać ekspresjonistycznym. Komizm w ekspresjonizmie jest zjawiskiem rzadkim. Co rozumiem przez ekspresjonizm? Jest on spotęgowaniem pewnych charakterystycznych cech aż do wykrzywienia, do skurczu, do groteski, w ogóle do przesady. Ekspresjonizm to „krzyk duszy” — dąży do wyrazu nie zwykłego, lecz wyolbrzymionego. Przedstawienie *Domu otwartego* było rozmachane, rozbujane, krzykliwe i zgiełkliwe, bez tego umiarkowania i ostrożności, z jakim się traktuje w teatrze sztuki współczesne. Aktorzy i reżyserka okazali suwerenną swobodę nad tematem, którym jest: przedwojenny filister galicyjski. Wskrzესili go, unieśmiertelnili, zrobili z niego legendę.

Poreda szalał jak bożek tańca. Na rachunek komizmu mógł w sobie rozpętać żywiołowy temperament. Dominował nad całą sytuacją. Ten Fikalski pozostanie wszystkim w pamięci. Barwne wstęgi kostiumowe przydawały mu jeszcze lekkości, zdawało się, że pofrunie lada chwila.

Daniłowicz jako Wicherkowski, rogacz z systemem, był wśród ogólnego zgielku przedstawicielem komicznego, zimnego intelektu — z bystrymi oczyma i palcem wciąż przebijającym niewidzialnego przeciwnika.

Żeleński jako Fujarkiewicz z Mościsk miał do pokonania tradycję Kamińskiego i Nowackiego — stanowił godny kontrast do Poredy.

Jeszcze by wielu wymienić należało. Np. dwa świetne „czupiradła” — jedno pilnujące córek, znana z piosenek Boya „dama starsza” (p. Janecka), drugie — romansowa i dość apetyczna mężatka, z rzędu typów Zapolskiej, zaprawna obłudą pani Pulcheria (p. Buczyńska). Obie budziły komiczny zachwyt swymi strojami. [255]

Epokę jeszcze starszą reprezentowali — wuj (p. Łuszczewski), typ fredrowski, i jego służący (p. Purzycki) — coś jak Franciszek w *Opowieściach* Offenbacha. Typami „pozytywnymi” Bałuckiego, to znaczy tymi, których on ostrzega przed przykrościami prowadzenia domu otwartego, byli pp.: Mazarekówna i Dziewoński. Ci nie mieli sposobności do gry ekspresjonistycznej.

Ważną rolę w orgii komizmu ma grupa młodzieńców tancerzy, „zaproszonych z ulicy”, i grupa panienek na wydaniu, z utęsknieniem wyczekujących zaproszenia do tańca. Przy pierwszych reżyseria wysiliła się na scenę „wyżerki” przy bufecie — proszę obserwować tych łakomych panów, którzy się pokrępiją „solo”. Bukieciak czterech dziewczec na wydaniu był jednolicie ubrany jak girlsy, jednolicie się zachowywał, a jednak bystrzejsze oko rozróżni wśród nich indywidualności: jedna rozanielona, druga melancholijna, trzecia trusia, czwarta nadęta (ten ruch

brzuskiem i kuperkiem przy śniadaniu!) — znakomity zespół.

Na ogół da się powiedzieć: przeważały szczegóły kinowe. Nawet już uwzględniając kino dźwiękowe, bo muzyka i tupoty były stosownie dobrane i wyreżyserowane. Kto wie, czy ten kinowy element nie jest właściwym elementem aktora, tylko że w teatrze aktor może go sobie rozszerzyć, urozmaicić i wciąż z nowym rozmachem odtwarzać.

[256] Największe wrażenie wywiera balik w drugim akcie. Ale tu przechodzimy do kwestii sumienia. O baliku tym mówi się w III akcie, że się nie udał. Ale w akcie II jesteśmy świadkami takiej oszałamiającej zabawy, że nas samych porywa. Odsłona, podnoszona oklaskami, raz po raz idzie w górę — a ci jeszcze tańczą. Cóż z tego, że źle, niezgrabnie czy komicznie! Tym lepiej się bawią. Nieudały bal pani Żelskiej był udałym balem p. Perzanowskiej, reżyserki tego widowiska. Czy słusznie? Czy należało podkreślić zabawę „jako taką”, czy zabawę o pewnej jakości, zabawę drobnomieszczańską?

Ale to, co było, było efektowne — to grunt. I czemuż by nie przyznać, że te owady bawią się naprawdę, po swojemu — ale naprawdę! Że czujemy z nimi pokrewieństwo? Czyż na dzisiejszych dancingach jest inaczej? Różnica tylko w tym, że inne są lokale i trochę inne kłopoty. Ale filistrzy od tego czasu niewiele się zmienili.

Tajemnicą powodzenia *Domu otwartego* w dzisiejszych czasach — poza artyzmem zespołu Atencum — jest to, że lubimy zaspokajać swoją miłość własną kosztem bliźniego swego. W tym wypadku jest to bliźni przedwojenny, zbiorowy, jakiś typ czy typek, filister, drobnomieszczanin. Jesteśmy od niego mądrzejsi, energiczniejsi, mamy większe horyzonty, śmiejemy się

z jego ciasnoty, z jego trosk o rzeczy błahe, rozumie my go na wskroś. Ten typ jest już dla nas czymś okrągłym, czymś, co można obejść naokoło. Nie znał aeroplanów, radia, nie przeczuwał, że Polska będzie zbawiona, urządził się na swoim prowizorium jak ptaszek na krokodylu.

Jest to rzeczą ciekawą, że przecież i u Bałuckiego występują w tej sztuce dwa światy: jeden to ludzie porządni, stateczni, domatorzy, drudzy — to młodzież blagierska, głupia, już znudzona. Są też starszowie z trzeciego jeszcze pokolenia. Sympatie autora są po stronie tych statecznych, którzy w porównaniu z tą dekadencją młodzieżą wydają się nam, bądź co bądź, istotnymi filistrami. Jego konkluzją jest: [257] nie prowadź domu otwartego, nie puszczaj się, żyj w muszli!

Dziś żyjemy może także w muszlach, ale takich — jak mówi poeta — które toczy ocean. Z perspektywy naszej, z r. 1931, cały konflikt obyczajowy, ważny wówczas dla autora, wydaje się błaży. To, co dla niego było dynamiką, dla nas jest już tylko statyką. Te dwa czy trzy światy, przedstawione w jego sztuce, to dla nas jeden — światek. Uważamy, że tu wszystko należy do siebie, że filistrami są zarówno ci, jak tamci. Mamy ich wszystkich jak na jednej naszej dłoni — my olbrzymi z roku 1931.

Czy duch Bałuckiego cieszy się z takiego sukcesu? Czy takie przebudzenie z letargu nie jest gorsze od śmierci? Czy wszyscy nie dostarczamy wciąż materiału do parodii dla przyszłych pokoleń?

Zjawisko tej przemiany, tego przeniebowania walorów literackich sztuki Bałuckiego powinno być zanotowane w historii literatury. Warto nad nim podumać. Jak to z jednego znaczenia martwego wyrasta drugie żywe. Ni stąd, ni zowąd. Z powietrza. Produkt jakiejś

twórczości zbiorowej, sugerowany przez reżysera w formie tak fascynującej, że ludzie obiecują sobie: trzeba to zobaczyć raz jeszcze! Zobaczymy się na trzydziestym, pięćdziesiątym, setnym przedstawieniu.

Teatr Polski: *Lekarz na rozdrożu*,
sztuka w 5 obrazach Bernarda Shawa.
Przekład Floriana Sobieniowskiego.
Reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 5 III 1931]

Jeżeli recenzja w dzienniku ma być poniekąd reklamą, [259]
to sztuki Shawa jej najmniej potrzebują; wszak się je
wystawia zwykle po to, aby „na pewniaka” zrównoważyć
deficyty nie tyle materialne, ile intelektualne sztuk
innych. Za życia już ma Shaw dla repertuarów
teatralnych to znaczenie, co Szekspir.

Różni nasi styliści silili się, aby określić styl i formę
Shawa, i jak Falstaff, sam dowcipny, czynił swoim kosztem
wszystkich naokół dowcipnymi, tak Shaw, sam błyskotliwy
i paradoksalny, dawał kolegom natchnienie w tym samym
gatunku, aby jego genre w jak najbarwniejszy sposób
uchwycili. Pierwszy zrobił to u nas Nowaczyński, po nim
J. A. Kisielewski, Makużyński — ja też z nimi rywalizować
nie zamierzam. Mnie Shaw się podoba dzisiaj dlatego, że
tak lekko i swobodnie przechodzi od dramatu do dyskusji
i na powrót, że nie poprzestaje na dawnej recepcji
dramaturgów, by tylko przez sam dobór i układ swego
materiału podsuwać słuchaczowi swoją myśl, przemycać
ją niejako pod stołem, lecz przelamując uprzedzenia
etyczne, formułuje i wypowiada tę myśl wprost, nie
skąpi, nie używa podstępów. Robi ze sceny nie tylko

ołtarz dionizyjski, lecz także kazalnicę, disputatorium, zbliża się najwięcej ze wszystkich dramaturgów świata — prócz Kaisera — do dialogów Platońskich. Ta zuchwałość estetyczna jest jednak możliwa tylko wtedy, gdy idzie w parze z wielką siłą kształtującą, i tą też Shaw rozporządza. Ile razy jego dialog zaczyna się rozpraszać i nużyć, autor pociska inny guzik i przez scenę przechodzi nowy powiew niespodzianek życia.

[260] W *Lekarzu na rozdrożu* najbardziej shawowska jest ta scena, w której pięciu lekarzy znęca się w rozmowie nad jednym chorym malarzem, a on nad nimi. Są one w Teatrze Polskim znakomicie grane i wyreżyserowane; każdy lekarz jest w geście, w słowie, w milczeniu, w wyborze miejsca, gdzie stoi lub siedzi, dobrze zindywidualizowany — rozmówki od ust do ust zazębiają się bez przeszkód technicznych, czasem tylko otworzy się niepotrzebna luka. Powtórzeniem tej sceny, lecz zarazem jej kontrastem, jest akt IV, gdzie malarz Dubedat umiera wśród lekarzy, swoich mordców; jego fantazje przedśmiertne, jego credo artystyczne zaczynające się od słów: „Wierzę w Michała Anioła...” — są śliczne. Shaw okazuje się tu poetą, że tak powiem, bezpośrednim. Niegdyś sceny umierania były słynne, każdy dramaturg wysiłał się na nie, ale od jakich 50 lat wyszły z mody. Trzeba było takiego poety i śmiałka jak Shaw, aby ten dawny patos odświeżyć.

Ale uderzyło mnie to, że malarz aktu IV jest nieco inny niż w akcie III; tam jest tylko aroganckim łobuzem, tu jakimś artystą życia, szafarzem szczęścia. Autor postawił sobie zadanie trudne, może najtrudniejsze. Jego lekarze reprezentują ów sławny angielski „cant”, obłudę obyczajową, i Shaw, zwalczający jak zwykle purytanizm w swych sztukach, tym razem na biegunie przeciwnym postawił artystę, genialnego ma-

larza, jednak pełnego wad moralnych, szantażystę, cynika, naciągacza, niemal bigamistę. Bierze jego stronę przeciw lekarzom, apoteozuje go w scenie zgonu, a jednak obawia się przeciągnąć strunę — nie robi go aż zbrodniarzem. To, co dr Ridgeon miał jeszcze na ostatku w zanadru, aby zniszczyć jego pamięć w jej sercu, z pewnością nie byłoby jej zepsuło legendy o zgasłym malarzu (o którym napisała broszurę pt. *Człowiek-król*). Artyści nie są zbyt skrupulatni w sprawach pieniężnych i erotycznych — oto wszystko, co można o tym malarzu powiedzieć. Shaw każe lekarzom nazywać go aż „szubrawcem”, ale słuchaczowi pokazuje okoliczności łagodzące. Ktoś, co ma przed oczyma ciągle wizje artystyczne, żyje wśród gwarancji innego [261] świata, znanego jemu, lecz nie innym — zatracą poczucie proporcji w życiu praktycznym.

My w Polsce mamy o wiele większą wyrozumiałość dla takich sympatycznych urwipolciów niż oni tam w Anglii (przynajmniej w r. 1906, kiedy Shaw tę sztukę napisał). Przypomnę to, co legenda i plotka kolportowały o Przybyszewskim. Ale jeżeli niewyrozumiałość Anglików nie pochodzi z głupoty, z ciasnoty umysłu, to sztuka Shawa może wywrzeć wrażenie przeciwne zamierzonemu, może nas napoić pewnym respektem wobec wrażliwości moralnej tych lekarzy. My wybaczymy nawet sadyzm i okrucieństwo, jeżeli pochodzą od geniusza.

Shaw ułatwił sobie zresztą robotę biorąc za bohatera malarza. Trochę inaczej by było, gdyby był reprezentantem bieguna sztuki zrobił np. poetę. Poecie, który sam jest twórcą i sędzią problemów życia, nie można przebaczać tak, jak malarzowi-dziecku. Wtedy musiałoby przyjść pod rozstrzygnięcie stare pytanie: czy geniusz może być równocześnie łotrem? W miejsce Dubedata musiałby przyjść właściwy oskarżony: Oskar Wilde.

Shaw osłabił swoją zapewne pierwotną myśl także i przez to, że antagonistów malarza, lekarzy, zrobił po trosze karykaturami, a dra Ridgeona, tego, który rozstrzyga o życiu malarza, bo zamiast niego ratuje swoją metodą leczniczą kogo innego — robi mordercą świadomym. Ridgeon zapalał miłością ku żonie Dubedata i zapragnął uczynić ją wdową. Później, w akcie V wykręca się tym, że chciał uratować dla niej legendę o jej mężu, gdyby ten łobuz żył dalej, byłby jej złamał życie itd. Ani ona by nie uwierzyła, ani my nie uwierzmy. Prosta zazdrość i morderstwo przez zaniedbanie, lecz z premedytacją. Sumienie tego Ridgeona przez ten wybór i ową decyzję staje się co prawda dla nas [262] bardziej interesujące od sumienia Dubedata, ale nie może on już reprezentować „cantu”.

O wiele mniejsze natomiast znaczenie ma w sztuce Shawa jego satyra na lekarzy. Wydaje się przesadna i przestarzała. Shawowi, zdaje się, zależało na tym, aby tak samo jak w moralności, tak i w dziedzinie wiedzy uznać wyższość pierwiastka irracjonalnego (nieobliczalnego). Prawdziwi ludzie wiedzy zawsze się z nim liczyli, nigdy nie byli siebie pewni, a dziś zwłaszcza, po Bergsonie, zasada „ignorabimus” (nie będziemy wiedzieli) jest nawet modna. Ale zwracam uwagę na tę paralelę u Shawa, że sławetne grono popępnia w obu dziedzinach taką uzurpację.

Lekarzy grali pp. Samborski, Bogusiński, Stanisławski, Dominiak, Łapiński, Karbowski. P. Samborski potrafił swojego uczynić ludzkim; p. Stanisławski wymyślił nową odmianę rezonera. P. Kamińska, marnująca się tragiczka, ma ton przekonywający, potrzebny do roli żony tego malarza. P. Daczyński, malarz, był zły w akcie III. Jego to winą w największej części jest, że słuchacz nie rozumie, co mówią na scenie, a słowa dialogu Shawa nie powinny przepadać. P. Da-

czyński mówi tak szybko, przeskakuje od fortissima do pianissima tak niespodzianie, a przy tym garbi się i rzuca, że nie słyhać, co mówi. Miał być w akcie III według tekstu „czarującym”, a jest nieznośnym. Dopiero w IV akcie, gdy przykuty do fotelu śmierci nie może się już wiercić i rzucać, grał i mówił bardzo ładnie. W ogóle poleciłbym szkołom aktorskim, aby taki fotel stosowały do tamowania odruchów. Niech się adeptom sztuki aktorskiej związuje ręce i nogi, przytwierdza głowę tak, aby także nią ruszać nie mogli, i niech w tej pozycji deklamują. Starożytne szkoły retorów znały takie sposoby.

★ ★ ★

Jeszcze à propos „Ateneum” sprostowanie. Diablik drukarski płata mi w recenzjach często figle, co najgorsze, jest to diablik myślący. Jeżeli w mojej ostatniej recenzji z *Domu otwartego* w szpalcie 3-ej zamiast „komizmu” jest „komunizmu”, zamiast „bukiecik” — „bufecik”, to każdy może się domyślić, o co chodzi. (Po „bukiecik czterech” trzeba dodać „dziewic na wydaniu”). Ale jeżeli o kilka wierszy niżej kto przeczyta: „ten zuch z brzuszkiem i kuperkiem przy śniadaniu”, zamiast jak ma być: „ten ruch brzuszkiem i kuperkiem przy śniadaniu”, to ten figiel myślącego diabliska boleć może nie tylko autora, lecz krzywdzi także aktorkę, której grę chciał pochwalić.

Teatr Nowy: *Mam prawo odejść!*

Komedia w 3 aktach Somerseta Maughama.

Przekład R. Ordyńskiego, jego też reżyseria,

dekoracje W. Drabika

[premiera 10 III 1931]

[264] Mówią o tym, co lepsze: czy Shaw w Teatrze Polskim, czy ten Maugham. Otóż Maugham podoba mi się więcej; dialog u niego nie ma tej co u Shawa dążności do rozplynięcia się w refleksjach ogólnych — jeśli jest charakteryzujący, to znaczy, że ludzie się w nim zdradzają, nie wypowiadają. Płocha mężatka mówi np. tak: „Trudno kobiecie być inteligentną, jeżeli się mężczyzna w niej nie kocha”. Ma na myśli siebie samą — przegadała się. Słuchacze się śmieją; nie jest to jednak dowcip w znaczeniu shawowskim, tylko charakterystyka komiczna.

Albo gdy nowoczesna naiwna panienska, rozważając, co by się z nią stało, gdyby jej zarobkujący papa umarł, powiada: „Żadna dziewczyna nie może dziś zarobić prostytutką — dyletantki psują interes”, jest to również tylko charakterystyka środowiska, które sobie nie zdaje sprawy z tego, czym jest prostytutka.

Rozpocząłem tym nawiasem, ponieważ u nas wciąż nie odróżnia się dowcipu od komizmu. Oczywiście autor, który umie aranżować komizm, jest dowcipnym — choćby na scenie nie padł ani jeden dowcip czy paradoks taki, który by można oddzielić i nazajutrz opowiedzieć.

Komedia Maughama jest kłębkim kilku problemów; jedne są już z dawna znane, lecz odświeżone, inne nowoczesne.

Konflikt między dwoma pokoleniami, ojcami i dziećmi, nie jest nowy. Można go dojrzeć jeszcze w *Królu Lirze* Szekspira. Były powieści na ten temat. Przed wojną pewne wrażenie zrobił na scenie dramat rosyjski *Dzień Waniuszyna*. W zestawieniu z ponurą naturalistyczną sztuką komedia Maughama, która od tego konfliktu się zaczyna, może uchodzić za słoneczną. A przecież w niej obydwie pokolenia mówią sobie „prawdę”. Mimo to wszystko pozostaje w ramach pewnej elegancji. I rodzice, i dzieci są „dobrze wychowane”. Cóż dziwnego, były na to pieniądze, a pieniądze są ważnym buforem między ludźmi. Każdy konflikt rodzinny przebiega gładziej, gdy się ma pieniądze i duże mieszkanie. Sztuka angielskiego autora napisana jest dla sfer zamożnych: deficyt swój co do prawdy, wierności wobec życia, wynagradza komizmem. [265]

Wprawdzie jej bohater bankrutuje, ale pozostają mu jeszcze rezerwy. Nędza ostateczna nikomu nie grozi. Rozgrywają się pewne przebiegi społeczno-ekonomiczne, lecz o wiele łagodniej niż np. w *Ulicy*.

Po wojnie konflikt dwóch pokoleń się zaostrzył. Synowie zarzucają ojcom, że dopuścili do wojny, nie interesują się ich laurami wojennymi. Ciekawe, że to się widocznie dzieje nawet w zwycięskiej Anglii. Bo w Niemczech ten rozłam był tragiczny, stanowił w pierwszych latach po wojnie główną pożywkę dla dramatu ekspresjonistycznego — że wspomnę *Syna Hasenclevera* i *Ród Unruha*.

Aktualną w komedii Maughama jest charakterystyka nowoczesnej młodzieży: egoistyczna, arogancka. Nasi pedagogowie i rodzice mają sposobność spraw-

dzić, czy u nas nie jest gorzej, i pogadać o tym. Może by się znalazł polski pisarz, który by ten temat podjął.

Lecz u Maughama konflikt pokoleń jest właśnie tylko tłem. Nie „wybucha”. Za mało obie strony mają punktów zetknięcia z sobą — ojciec jest całymi dniami na giełdzie, nie wychowuje dzieci, nie zna ich. To osłabia ten pierwszy socjalny motyw sztuki.

Drugi motyw jest podobny, jaki swego czasu fascynował nas u Ibsena: człowiek, który odchodzi (Nora w *Domu lalek*, Hjalmar w *Dzikiej kacze*). Odchodzi, bo ma czegoś dosyć, bo przeniknął swoje środowisko, chce z nim zerwać, rozpocząć nowe życie.

[266] Zawiewa nas tą epoką, gdy makler giełdowy, Charlie Battle, po 12 latach ciężkiej pracy dla rodziny powiada nagle: Basta! teraz pomyślę o samym sobie! dosyć się już poświęcam! Czysto ibsenowskie jest nawet to postawienie sprawy, że bohaterowi przychodzi myśl o takim wyzwoleniu w chwili, gdy spotyka go katastrofa; potem sytuacja jego się naprawia, lecz on mimo to program swój spełnia. Zaczął już bowiem żyć swoim olśnieniem, ujrzał drogę i pozostaje jej wierny.

Dawniej wołano tylko o emancypację, dziś woła się o prawa. To nie jest tylko kwestia nazwy. Dawniejsze pędy nieświadome teraz się utrwalają, wyjaśniają, żądają forum dla siebie. Jest prawo do pracy — które jest właściwie prawem do zarobku, to jest do godziwego życia; kobiety reklamują swoje prawo do dziecka, do przerywania ciąży itp.

Brzozowski pisał parę razy o tym, jak plugawym i nienawistnym może się stać jarzmo rodziny. Dziś mówi się otwarcie, że rodzina rozkłada się. Dodaje się „burżuazyjna”. Ale ten kryzys jest głębszy. W stanie kryzysu jest dziś właśnie wszystko. Gdy epoka przedwojenna stała pod hasłem „życia” — terazniejsza ma za godło „kryzys”. Odczuwa kryzysy i szuka ich.

Różnica między Ibsenem a Maughamem jest ta, że ten ostatni silniej zaznacza moment ekonomiczny. Charlie pracował i zarabiał na rodzinę jak wół roboczy; teraz przejrzał i zaopatrując swoich jako tako (15 000 funtów dla was, 5 000 dla mnie), powiedział sobie: basta, już nie dam się więcej wyzyskiwać. Rodzina występuje tu jako głodny wampir.

Ale nie jest to głód chleba, jeno głód lepszej stopy życiowej. Dzieci chcą twardego kortu tenisowego zamiast trawnikowego, żona chce wyjechać na Rivierę. Stosunek socjalny pozostaje ten sam.

Charlie u Maughama odjeżdża, uregulowawszy stosunki sumiennie. W gazetach czytamy o wypadkach gorszych: ile razy tacy ludzie po prostu puszczają swoje rodziny w trąbę. Więc wypadek, choć po ibsenowsku postawiony, jest prawdziwy. Tylko że to, co ze strony takich ludzi jest łajdactwem, w tej sztuce zamienia się w problem; w dodatku nawet problem moralny, bo przecież kto nie korzysta ze swego prawa, jest tchórzem lub niedołągą. [267]

Wypadek Charliego nie jest tak pomyślany i postawiony tak ostro. Jest to coś dla starszych panów, którzy się czasem buntują przeciw swym obowiązkom. Kontraktacja jest słaba. W akcie III Charlie mimo próśb i pokus pozostaje nieugięty. Te próby skruszenia go są bardzo zabawne. Chce go uwieść i sprowadzić z drogi przyjaciółka żony — tak jakby się chciała dla niej „poświęcić” (mogłoby to być osobnym motywem komediowym). Po niej robi to samo z naiwności jej córeczka — również bezskutecznie. Potem jest rozmowa Charliego z własną córeczką, i w końcu z żoną, która mu aplikuje aforyzm: „mężczyzna ma (to znaczy w jej ustach: powinien mieć) największą przyjemność zarabiać na żonę i dzieci”. We wszystkich tych scenach chodzi o to samo: zachwiać decyzją Charliego — mi-

mo to urozmaicenie jest duże i pomysłowe. Tylko szkoda, że wypadek jest zanadto gładki: ten pan ma prawo odejść! Dramatyczniej by było, gdyby to prawo nie było tak wydestylowane, tak oczywiste.

Charliego grał jubilat — Wojciech Brydziński. Mógł skorzystać z napomknięć autora i zagrać oschłego giełdciarza, o którym dzieci mówią, że jest pozbawiony poczucia humoru. Ale grał go tak, jak filozofa z *Rozkoszy uczciwości* — z humorem. Był „causeurem”. Charlie dużo mówi — ale to jest człowiek, który nareszcie raz przemówił. Jego dawne milczenie powinno się zawierać w jego mówieniu. Może jednak nie było to złe. Ostatecznie komedia Maughama mimo cienkiej warstwy charakterystyk jest także tak samo „konwersacyjną” jak sztuka Shawa.

Teatr Polski: *Mąż z grzeczności*,
krotochwila w 3 aktach
A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego.
Reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 29 III 1931]

W Ateneum — *Dom otwarty*, w Teatrze Polskim — [269]
Mąż z grzeczności! Gdyby cudem — jakie dzieją się
w powieściach fantastycznych — zmartwychwstał który
teatroman polski z końca wieku 19 i przeczytał te
afisze, nie zmiarkowałby, że jednak dzięki automaty-
cznej sieczkarni czasu posunęliśmy się już daleko.
W Ateneum tknęłaby go obco i reżyseria, i wystawa,
i gra: byłby oburzony, powiedziałby: albo oni zwario-
wali, albo ja. Ale w Teatrze Polskim na *Mężu z grze-
czności* odzyskałby pewność siebie i swój humor
sprzed 30 laty. Co najwięcej powiedziałby: coś się sta-
ło, grają trzydzieści razy lepiej!

Do *Męża z grzeczności* nie dadzą się przyczepić
żadne takie rozważania historyczno-społeczne, jak do
Domu otwartego. Powiedzieć, że mamy tu środowisko
drobnomieszczańskie, które... wówczas... itd., to abso-
lutnie nie wystarczy. Z *Domu otwartego* dał się zro-
bić — nieco forsownie — jakiś przekrój społeczny, ta-
ki, w jakich się lubuje dzisiejsza dramaturgia (np. *Uli-
ca* lub *Przestępcy*). Lecz w *Mężu z grzeczności* na pie-
rwszym planie jest krotochwilna akcja — przeto i od
reżysera, i od aktorów, i od krytyka wymaga on inne-

go potraktowania. A także od publiczności! Nieco za mało było jej na drugim przedstawieniu. Mniemam, że dlatego: spodziewała się drugiego *Domu otwartego*, bo przywykła już do pewnego sosu, w którym się takie sztuki przyprawia, nauczyła się też o nich mówić, i ten gatunek snobizmu przy *Mężu z grzeczności* zawodzi! Bo nie ma co kręcić; pomimo kilku figur ubocznych, na które można spojrzeć „z perspektywy czasu” — jest to komedia charakterów. Komedyjka, krotchwilka, ale oparta na grze charakterów.

[270] W tym gatunku nie jest ona ani znakomita, ani odkrywca pod względem psychologicznym, ani konsekwentna — przeciwnie: stara i zdawkowa od urodzenia, jednak zawiera coś, co zawsze gwarantuje dobry efekt sceniczny: zmianę charakteru. Gdy nieśmiały i ultragrzeszny Hilary, znalazłszy się w opresji wskutek swej grzeczności, zaczyna wreszcie raz się złościć, krzyżeć, rzucać stołkami, prawić impertynencje — publiczność się na tym poznaje i kwituje go kilkakrotnie wybuchem oklasków. Kwituje nie tylko aktora p. Wesołowskiego, który tę scenę odegrał efektownie, ale nagradza samego Hilarego, że się na to zdobył, że się odważył, że przestał być ciemięgą.

I tu jesteśmy u źródeł sztuki teatralnej i dramatycznej raczej niż w *Domu otwartym*. Widz po to chce mieć teatr, aby widzieć, że ludzie się jednak zmieniają i jak się zmieniają; chce mieć złudzenie, że ten aż zbyt powoli przemieniający się świat nie jest wiecznym i że człowiek z swymi przywarami nie jest skazany na katordne pożycie z własną paskudną duszą, lecz może się przeobrazić, może się stać innym, zupełnie innym! Jeżeli nie w rzeczywistości, to przynajmniej w teatrze.

Inna jednak rzecz, jakiej to przemiany pragnie dzisiejsza publiczność i jakie jej instynkty zaspokajają dziś taki *Mąż z grzeczności*.

Grzeczniś Hilary z krotchwili wesołej spółki przedwojennej należy jeszcze do prastarego gatunku charakterów jednoznacznych, komponowanych na jeden tylko motyw, takich jak: natręt, zazdrośnik, marnotrawca, plotkarz, świętoszek itp. Sięgają one jeszcze czasów Teofrasta, bawili się nimi Molier, Krasicki, Zabłocki, Fredrowie (Albin, Dolski). Są to ludzie bardzo uproszczeni — żeby nie powiedzieć: teoretyczni — przystosowani do pojętności widzów. W życiu bowiem rzeczywistym, jak wiadomo, ludzie mają charakteru złożone, dwuznaczne i trójznaczne, nie dające się tak łatwo rozpoznać i określić. Abrahamowicz i Ruszkowski wzięli swego grzeczniśia z książek, próbują go jednak uzasadnić wyjątkowymi warunkami [271] wychowania. W ówczesnym życiu polskim chowali się tacy ludzie, zahukani przez innych ludzi lub przez ciasne warunki życia. Bezczelność nie była wówczas jeszcze tak popularną jak dziś. Bądź co bądź, nie byli takimi idiotami jak ów Hilary, który po ślubie nie wie, co robić z żoną — czy też się jej boi z grzeczności (sprawa w sztuce zupełnie nie wyklarowana). Gdzie dziś szukać takich grzeczniśiów i nieśmiałków, których by trzeba dopiero zachęcać do władczych gestów?

Znamy, zwłaszcza w stolicy, grzeczniśiów, lecz innego typu. To są ci, którzy pod wpływem mylnie pojętego ideału elegancji i kurtuazji francuskiej doszli do wysokiego stopnia obłudy towarzyskiej. Tacy, którzy w sposób aż przykry samych siebie poniżają, a rozmówcom schlebiają. Tacy, którzy sami chcą uchodzić za „miłych” i wszystkich widzą „miłymi”. Którzy każdy konflikt międzyludzki uważają za „nieporozumienie”, które tylko załagodzić należy, a wszystko będzie dobrze. Słowem: mydlki salonowe. „Dobre wychowanie” jako fabryka idealnych okrągłych serc.

Grzeczniś z *Męża z grzeczności* jest właściwie na innej drodze. Chce być grzecznym z dobroci i subtelności, a nie z dobrowolnej, nieszczerzej degradacji, aby się wydawać kim innym, niż jest. Albowiem można być przesadnie grzecznym, a w gruncie rzeczy „chamem”. Bo chamstwo może być nie tylko w tym, co się mówi, ale i w tym, czego się nie mówi, co się omija i co się przez przemilczanie podkreśla.

Jakiego gatunku jest ta wesołość, która wybucha wśród widowni, gdy Hilary wpada w pasję, staje się energicznym i zuchwałym?

[272] Obawiam się, że to jest ten sam śmiech, ten sam tryumf, który był podstawą sukcesu komedii *Topaz*. Przypomnę krótko, że to jest ten biedny guwerner (grany znakomicie przez p. Maszyńskiego), naiwny, nie znający się na interesach, który w końcu, podrażniony przez ludzi, bierze się także do interesów i pokazuje, że nie „święci” te garnki lepią — staje się takim samym, i jeszcze lepszym „bandytą kapitału” niż tamci, „wykiwuje” ich.

Publiczność lubi, gdy się kto poprawia, ale najlepiej lubi, gdy się w ten sposób poprawia. Gdy się staje gburem, oszustem, okrutnikiem — byle miał potęgę, byle mu się udało. Publiczność lubi grzeszyć na cudze konto, to znaczy grzeszyć myślami na konto bohatera sztuki.

Zdaje się, że to w sztuce *Dzień bez kłamstwa* było udowodnione, jak pożyteczne jest kłamstwo.

Ten sekret brania publiczności znali dramaturdzy już od dawna — Szekspir zrobił to znakomicie w *Po-skromieniu złośnicy*, gdzie Petrucchio dowcipną brutalnością robi ze swej żony posłuszną gołąbkę. Autorzy *Męża z grzeczności* bodajże trochę wzorowali się na tym klasycznym przykładzie.

Teraz co do gry.

Zdaje mi się, że p. Wesołowski lepiej by uczynił, jeszcze silniej podkreślając kontrasty w swojej roli. Można się jednak sprzeczać o to, czy wybuch w II akcie ma być prawdopodobny, a więc nieco hamowany, czy teatralny, więc szarżowany. Rola trudna, bo przez autorów nie „postawiona” odpowiednio.

P. Leszczyński miał rolę krzykliwego kapitana austriackiego — rola łatwa, obfita w powierzchowną charakterystykę, wyzyskana przez artystę w 200%. W sztuce jest to też paralela do Hilarego — wzrastające krzyki Hilarego znakomicie „harmonizowały” z rozsypującymi się w śmiech krzykami kapitana.

Forysia Fedkę („nie ma sztybla”) grał p. Dominiak — dla starych Galicjaków nie pozostawił nic do życzenia prócz chyba ruskiego akcentu.

Wanda (żona) — p. Lubieńska, grała aż zanadto dobrze. Nie jesteśmy przyzwyczajeni do takiego pełnego wykonywania szablonowych ról. Szeroka skala: od serdecznego śmiechu, poprzez gniew, do serdecznego płaczu. W II akcie wzruszyła kamienie. Pamiętam ją jeszcze z *Wilków* R. Rollanda — zdaje mi się, że jest to aktorka o wyjątkowych zdolnościach — albo raczej: o wyjątkowo szczęśliwej indywidualności psychofizycznej — coś jak p. Modzelewska. (Bez odpowiedniej inteligencji niewiele z tego bywa).

Teatr Narodowy: *Dzień jego powrotu*,
dramat w 3 aktach Zofii Nałkowskiej.

Reżyseria E. Chaberskiego

[dekoracja Wincentego Drabika,
premiera 11 IV 1931]

1.

[274] Znamienny zbieg okoliczności: w chwili gdy Komisja Rozbrojeniowa Ligi Kobiet Pokoju i Wolności zaczyna zbierać w Polsce podpisy na deklaracji przeciwwojennej (patrz numer „Robotnika” z 13 kwietnia), występuje kobieta polska, znakomita autorka Zofia Nałkowska, i na nowo stawia problemat zabójstwa człowieka. Nie ludzi, nie armii, lecz jednego człowieka, bo w zasadzie jest to przecież to samo. Człowiek był — i człowieka nie ma, a stało się to za sprawą drugiego człowieka — to jest zagadka, choć odwieczna i pospolita, jednak wciąż aktualna, zagadka, ponad którą serce kobiety nie mogło „przejsć do porządku dziennego”. Aby ją jeszcze bardziej podkreślić, dodaje autorka: nie ma przebaczenia, nie ma pokuty; bo co się stało, odstać się nie może.

W tej jednostronności, w tym nieubłaganiu jeszcze tego problematu nie oglądano. Filozofowie prawa zapewne nie zgodzą się na takie zdegradowanie aktu pokuty: Stary Dominik, który w sztuce Nałkowskiej wyobraża ową ideę nieprzejednaności i jest żywym sumieniem jej bohatera, Ksawrego — właściwie wyciąga tylko konsekwencję z samego faktu zabójstwa. Ono

samo jest okrutne, niecofnione, więc okrucieństwem swoim spada też na sprawcę.

Tej swojej myśli Nałkowska w swym dramacie właściwie nie wypełniła, tylko zaznaczyła ją na marginesie, zabłąkawszy się w gąszczu innych pomysłów. Mimo to utwór zawiera w sobie jako to, co ma najcenniejszego, atmosferę owej myśli. W dużej mierze zawiera ją także równocześnie napisany tom pięknych opowiadań więziennych *Ściany świata*¹, w którym powtarza się sporo motywów z *Dnia powrotu*.

A cóż na to mężczyźni? Uśmiechają się pobłaźliwie, mówiąc po cichu: Zabijać? Na tym już my lepiej się znamy. Zabijać — to sprawa męska, zadanie kobiety jest — wprost przeciwne. Co może ona wiedzieć o zabijaniu? Tylko z domysłu, ze słyhu i podsłyhu. Zaś p. A. Grzymała-Siedlecki w „Kurjerze Warszawskim” twierdzi, że i „zagadnienia morderstwa” mieliśmy w literaturze dosyć, i w ogóle — samych zagadnień (w tym zgadza się z Witkiewiczem i szkołą „najnowszą”). [275]

A jednak jest coś pięknego w tym, że właśnie kobieta swoim delikatnym i subtelnym umysłem wzięła się do zagadnienia, które zlekceważyli mężczyźni. (I w ogóle epoka literacka roztrząsania „zagadnień” jakby wszędzie wracała). Nie przekonała ich — nie tylko co do swojej tezy, lecz nawet co do szczerości swych intencji. Talentem Nałkowskiej nie jest przekonywanie, tylko błyszczenie. Są skargi na jej chłód, na „zbytek” intelektu (nigdy za wiele!). Z takimi zarzutami, zaczerpniętymi z naiwnej psychologii, trzeba być ostrożnym. Ciepło i zimno nie są żadnymi kryteriami literackimi. Prawdopodobnie uczucie u tej autorki nie

¹ I dramat *Dzień jego powrotu*, i te opowiadania *Ściany świata* wyszły świeżo w nakładzie Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

może się uspokoić, póki nie zastygnie w roziskrzonych stalaktytach jakichś rozpoznań filozoficznych. W każdym razie wolę jej *Dzień powrotu* i *Ściany świata* od nadzianej banalnym, słonimskowatym humanitaryzmem pacyfistycznym powieści *Choucas*. Tu gdzie jej pacyfizm jest niejako pośredni, bez pretensyj międzynarodowych, działa o wiele skuteczniej.

2.

[276] Z powodu *Dnia powrotu* ktoś przypomniał Przybyszewskiego z jego patosem fatalności i winy. Mnie ta sztuka przypomniła Przybyszewskiego w czym innym. Przybyszewski uchodzi za twórcę namiętnego i gorącego, a więc niby za kontrast do Nałkowskiej. A jednak bywało, że pewne gotowe teorie filozoficzne przemieniał na wizje, czyli że po prostu ilustrował rozpoznania naukowe. Takie miejsce jest np. w *De profundis*, gdzie rozszalałemu od miłosnego pożądania bohaterowi ukazują się przeszłe i przyszłe pokolenia, które przez niego przechodzą: to „gatunek” ludzki, który, według Schopenhauera, doprasza się w nim dalszego życia przez akt miłosny i zapłodnienie.

Podobnie jest w sztuce Nałkowskiej z inną teorią. Bohater — którego w „objaśnieniach” do tekstu autorka sama piętnuje jako „typ tragiczny urodzonego zbrodniarza” — zanurzony jest w wizjach. Wrócił z więzienia, odpokutował, lecz zdaje mu się, że wlecze wciąż jakiś łańcuch za sobą. Powiada: mnie samego jest tak mało, ja się kończę tuż, tuż, dalej we mnie jest ciemno, dalej to już nie jestem ja. A więc — *mare tenebrarum* (morze ciemności) Przy-

byszewskiego (i Grabińskiego)? Ksawery ma popełnić nowy mord — lecz jesteśmy wciąż świadkami jego zamroczeń, jakichś przesunięć się osobowości w nim, obawy przed sobą samym. W ten sposób autorka teorię — bardzo wątpliwą — o zbrodni jako wybuchu sił podziemnych, opanowujących człowieka — prosto z nauki wciela w żywą akcję. Niszczy przez to zapewne swoje własne intencje, gdyż taki człowiek działający pod „nieodpartym przymusem”, a więc pozbawiony wolnej woli, właśnie wcale tragicznym nie jest.

Zgadzam się pod tym względem zupełnie z p. Lorentowiczem. Powiada on, że autorka przejęła się bardzo na serio teorią Lombrosa. Zdaje mi się, że zasadnicze wrażenia naukowe autorki rzeczywiście wypadają na tę epokę, kiedy ta teoria miała jeszcze rozgłos i kiedy powieść Zoli *Człowiek-zwierzę* — który zabija również w zamroczeniu zmysłów, nawet nie wiedząc o tym, co robi — uchodziła za szczyt prawdy. [277]

Głównym motywem sztuki dramatycznej dla autora i dla widza jest ciekawość. Jak się coś odbywa, jak się coś odbędzie. Nałkowska zapragnęła sama dowiedzieć się, jak to się zabija, zbadać rzecz u źródła, pokazać ją „in statu nascendi” (w stadium rodzenia się). Wytwarza tedy akt mordu w swym laboratorium, nagromadziła wszystkie motywy, lecz snadź zabrakło jej jednej rozstrzygającej ingrediencji: przejścia od motywów do samego czynu. Zaczerpnęła je tedy z zewnątrz, z teorii. Ta bezradność jest wzruszająca, przynosi jej zaszczyt moralny, ale mężczyźni uśmiechają się tryumfująco.

Nałkowska raz opisała mord — i to wspaniale. W *Weżach i różach* matka morduje swoje dziecko — potwórka fizycznego i moralnego. Zdaje się, że zabija-

nie dzieci jest dla kobiet raczej zrozumiałe niż wszelkie inne.

Oczywiście Nałkowska wie bardzo dobrze, że są mordy popełniane pod nieodpartym przymusem fizjologicznym i mordy przypadkowe, i mordy, których się dokonywa w pełni świadomości moralnej, a które jednak nie przesądzają o wartości człowieka itd. O zapasie jej obserwacji i rozmyślań na ten temat świadczą *Ściany świata*. Fakt jednak, że gdy przystąpiła do dramatu, uchyliła się przed istotnym zagadnieniem, wybierając sobie za bohatera — wyjątek, choć wyjątek typowy. Co prawda Nałkowska stara się niejako dolepić mu z drugiej strony odpowiedzialność normalną i motywy normalne. Ksawery zabijając Tomasza, człowieka, z którym jego żona ma odjechać, działa przecież z zazdrości, prócz tego jest strasznie rozdrażniony rozmową z ojcem, który go potępił, rozdrażniony odmową posady, ponadto miewa bóle serca itd. Tyle motywów i uzasadnień! Ale mniej byłoby może tutaj więcej.

Prawdopodobnie będą w autorkę wmawiać — lub jej to podsunęto — że w jej sztuce panuje grecka „ananke” (konieczność), że to jest coś jak *Edyp-król*, i te świetne parantele oczywiście jej dogodzą. Nie będę tu się wdawał w wywód historycznoliteracki o pojęciu tragiczności. Dość, że autorka chybiła swego celu — zamiast obarczyć nieprzebaczalną winą człowieka, który zabił, rozgrzeszyła go gruntownie. Słowa, które pojawiają się w akcie I: „każdy z nas może zabić” — tylko mylą słuchaczy, bo sztuka co innego pokazuje. Należałoby do tych słów dodać: jeżeli w ostatniej chwili pomoże mu ciemna siła.

(Nieprzebaczalność zbrodni ma w religii katolickiej jako symbol — piekło. Piekło jest ogniem wiecz-

nym, zbrodni nie można odpokutować. Bóg nie przebacza nigdy, daje tylko amnestię. Dominik jest wysłan-
 nym do piekła).

3.

Podobno była w Polsce przez 10 lat jakaś rewolucja literacka, podobno reformowało się teatr i dramat, a jednak gdy kto chce napisać sztukę naprawdę dobrą, musi nawiązać do tradycji przedwojennych. Sztuka Nałkowskiej, najbardziej przemyślane przedsięwzięcie dramaturgiczne ostatnich lat, posługuje się techniką ibsenowską, która polega przeważnie na tzw. retrospekcji. Mianowicie akcja, działanie, posuwa się naprzód w ten sposób, że równocześnie odkrywa się i analizuje nieznaną i coraz to głębszą kawałek przeszłości; ta przeszłość wciąż oddziaływa na teraźniejszość; rozmowa o tym, co było i jak było, zmienia i zabarwia obecne stosunki osób między sobą, zmienia ich poglądy i światopoglądy; i w końcu, gdy ostatnie dno przeszłości zostało odsłonięte, następuje katastrofa lub, jak w *Rosmersholm*, ogólne oczyszczenie (katharsis). [279]

Ta technika, że tak powiem, detektywizmu moralnego była już tylekroć stosowana, że Nałkowska, jeżeli jej nie znała z samego źródła, mogła ją znać z drugiej i trzeciej ręki. A właśnie dla jej umysłu ona się najbardziej nadaje.

Pozwala na misterne plątanie faktów, czyni zadość owej potrzebie komplikacji, którą ta autorka, wczuwana na powieściach, posiada w stopniu o wiele wyższym niż który inny z naszych dramaturgów. Jej ulubioną dewizą dzisiaj, którą powtarza wciąż w ostatnich swych utworach, i w *Domu kobiet*, i w *Dniu powrotu*, jest:

Wszystko jest inne!

I tu znów jej humanitaryzm pokazuje się ze strony o wiele lepszej i ważniejszej niż w *Choucasach*. „Wszystko jest inne” — to znaczy, że nie trzeba się dać zwieść powierzchni, że czyny i słowa ludzkie są i lepsze, i gorsze, niż się wydają, że chcąc być sprawiedliwym trzeba patrzeć głębiej, uwzględnić i to, i tamto, i może nigdy nie sięgnie się zbyt głęboko. Dlatego w jej dziełach jest wciąż obecna atmosfera ostrożności moralnej i delikatnego szacunku dla człowieka, a jej ostatnia sztuka, chociaż w założeniu jako temat zupełnie chybiona, jednak w przekroju jako gatunek materiału, jako pewna poszukiwawcza wizja komplikacji życia stoi wysoko ponad dziesiątkiem dramatów udałych.

[280]

Znakomita pejzażystka w powieści — przeszła dziś do kreślenia krajobrazów względności, o wiele ważniejszych niż opisy przyrody. (O tym jej relatywizmie, który stwierdza także St. Kołaczkowski w swej literaturze — kiedy indziej).

I pod tym względem proszę też zważyć, ile razy w tej sztuce powtarzają się słowa: Nie to jest ważne, lecz tamto! Z mocy bowiem tej swojej sprawiedliwości, lub raczej wyrozumiałości — która w tym wypadku jest tym samym co wyobraźnia — autorka zmusza swoje osoby do coraz to nowych przesunięć na wadze, którą się oznacza wartość zdarzeń i czynów. Że wymienię jedno z nich: z początku wydaje się, że Ksawery zabił rywala, kochanka swej kochanki, że przeto zbrodnia jego miała podkład erotyczny, pochodziła z zazdrości. I tak też rozumie ją Monika, żona Ksawerego, i w odwet sama wybiera sobie Tomasza, z którym zamierza odejść natychmiast, skoro tylko Ksawery wróci z więzienia. Aliści w III akcie pokazuje się, że motyw zbrodni był całkiem inny, że żadnej zdrady

ani zazdrości nie było; Ksawery zabił owego człowieka z pobudek wcale nie romantycznych, lecz za to czysto męskich i że tak powiemy, prawdziwszych: obawa i ambicja. (Opis ten jest nowelą i zanadto obciąża akt III). Jest to więc przesunięcie na skali znaczeń bardzo zasadnicze; dodać muszę, że z braku czasu nie mogło już być odpowiednio wyzyskane.

4.

Ale ponieważ „wszystko jest inne”, więc też nawet i ten materiał budowlany, który uznaliśmy za lepszy od tematu, nie jest wolny od zarzutów. Autorka, która [281] tyle obliczyła, nie zauważyła jednak mnóstwa rzeczy dosyć prostych — i nie jest to pomyłką, przeoczeniem, lecz brakiem o wiele głębszym.

Wszyscy recenzenci zauważyli, jak nienaturalnym jest to, że Ksawery już w więzieniu nie wyznaje swej żonie właściwej prawdy o swojej zbrodni, że więc przez 4 lata znosi cierpliwie to, aby ukochana żona myślała wciąż o nim jako o wiarołomcy. Oczywiście bez tego zatajenia nie mogłoby być całego dramatu — autorka musi sztucznie odraczać wybuchnięcie miny aż do 3 aktu. Ale nie dosyć na tym. P. Lorentowicz słusznie zauważył, że Ksawery niepotrzebnie i stopień, i rodzaj swej winy kryje także przed swym ojcem. Dalej: Ksawery twierdzi przed ojcem, że przecież uznał i odpokutował winę, czemuż ojciec jest taki surowy i nie przebaczy. Ale w trzecim akcie pokazuje się, że Ksawery kłamał i ojcu, i sądowi, kłamał po to, aby otrzymać mniejszy wymiar kary. Mało tego — Ksawery namówił jeszcze obcą kobietę, aby kłamała przed sądem. I ten człowiek ma odwagę żądać od wszystkich, aby uwierzyli w szczerłość jego pokuty,

i autorka go w tym popiera — jakby nie wiedziała o tym, że pełne przyznanie się do winy jest minimum tego, czego do przebaczenia wymaga sąd, religia i — dramat, który od tych obu instytucyj pochodzi.

Następnie, cała Monika żyje kłamstwami, które mają uchodzić za słabość, za niezdecydowanie, ale ostatecznie i one sięgają przecież także w sferę jakiejś odpowiedzialności. Ksaweremu w więzieniu nie mówi, że już upatrzyła sobie nowego męża, a Tomaszowi nie mówi, że zdradzała go z dawnym mężem na desce więziennej. Wydaje się, jakby erotyczna obłuda kobiety była ulubionym motywem Nałkowskiej, bo także w *Domu kobiet* — niepotrzebnie! — wplotła taki sam epizod.

[282]

P. Łempicki (w „Kurierze Polskim”) mówi pochlebnie o tragedii nieporozumień. Ale te nieporozumienia stają się dla Nałkowskiej już jakby środkiem technicznym. Monika chce odejść — Ksawery się nie dziwi, bo myśli, że ona to robi ze wstrętu; przychodzi Bronia i myśląc, że Monika już wszystko wyznała, zdradza Ksaweremu jej tajemnicę; w końcu Ksawery zabija Tomasza — przez pomyłkę, bo gdyby był się wstrzymał parę minut, byłby się dowiedział, że Monika i tak nie byłaby odeszła, bo ona mimo wszystko kocha jego, a nie Tomasza.

Można wprawdzie powiedzieć, że tego rodzaju pomyłki i nieporozumienia są naturalnym wynikiem atmosfery naładowanej tragicznością, że właśnie w tej formie, pozornie przypadkowej, ziszcza się tragiczność, że coś o 2 minuty przychodzi za późno. (Pomyłki w *Otellu*, w *Romeo i Julii*). Nie chcę się tu wdawać w roztrząsania z zakresu dramaturgii. Wskażę na to, że jednak Ibsen w *Rosmersholmie* to całkiem inaczej robi. Ludzie Nałkowskiej wciąż jakby nałogowo coś wzajemnie przed sobą ukrywali, autorka zaś zdaje się

tego wcale nie dostrzegać. Mści się to na jakości dialogu. Jej ludzie właściwie nigdy nie rozmawiają ze sobą w pełnej znajomości faktów. Ich nieporozumienia są raczej mechaniczne niż charakterowe lub ideowe. Ich dialogi nie są tedy wielkimi starciami duchowymi, tylko wyładowywaniem się stłumionych sekretów, plotkarstwem podniesionym do godności tragizmu.

Do zbioru oszustw i mechanicznych nieporozumień, które nagromadziła Nałkowska w obu swoich sztukach, należy dodać jeszcze owego jegomościa z *Domu kobiet*, który przez 10 lat uchodzi w oczach żony za ideał, a równocześnie ma stosunek z drugą kobietą i płodzi z nią dwoje dzieci. Autorka wobec tego rodzaju faktów wylewa łzy aż metafizyczne i twierdzi, że to są „przepaście między ludźmi”, gdy tymczasem są to pospolite przykłady na niedowład organu prawdy.

[283]

5.

Ale znowuż i tutaj można zastosować ulubione przysłowie autorki: „Wszystko jest inne”. Albo raczej: jest takie, lecz także i inne, wszystko zaś razem... Nałkowska, nawet gdy popełnia błędy, robi to w sposób szlachetny i wielki. Napisał raz Hebbel (oczywiście), że prawdziwy poeta z każdej trudności wydobędzie korzyść dla siebie. Jakby wkoło drzazgi skupiają się twórcze fagocyty wyobraźni. A więc np. tę trudność, że Ksawery musiał odraczać swą generalną spowiedź aż do ostatniej chwili, stara się autorka pokonać, gromadząc bardzo subtelne i piękne motywy psychologiczne. Dobudowuje tutaj jakiś anielski dramat niedopowiedzeń. Ksaweremu zdawało się, że ona wie, przeczuwa, i nie chciał burzyć tego cichego, tym razem,

porozumienia. „Jeżeli ty się nie pytasz, to mnie nie wolno mówić”; „Nie mogłem bronić mojej miłości”; „Myślałem, że może nie pytasz przez pogardę... przez litość... przez dobroć” (s. 94 i 95). A potem, niby w okup za obranie sobie tak sztucznego punktu wyjścia — daje autorka tę śliczną, delikatną scenę liryczną, z której się dowiadujemy, że Monika oddała się Ksaweremu w więzieniu — więc taki fakt mógł go przecież utwierdzić w mniemaniu, że wszystko między nimi jest dobrze. Dyskrekcja fatalna w skutkach, ale boska jako metafora. Takich ludzi nie ma, ale tacy być powinni.

[284]

6.

Jakie może być powodzenie sztuki Nałkowskiej? W *Domu kobiet* miała do dyspozycji świetny trik. Trafiło się to jej tylko raz jeden, na ogół bowiem jej fabuły (powieściowe) są szare, autorka musi swoje utwory wypełniać materiałem obserwacji, opisów, uwag itd. — narracja zawsze szwankowała. Dopiero taka forma jak w *Ścianach świata* — opisowo-sprawozdawcza — zdaje się jej w pełni odpowiadać. Także *Dzień jego powrotu* zewnętrznie nie jest efektowny. Nałkowska pogardza „interesującą anegdotą” — w tym jednym ma gust taki sam jak formiści i inni moderniści.

Ale ma i ona swoją klientelę, głównie dzięki czysto kobiecemu i — powiem od razu — dosyć zacofanemu sposobowi przedstawiania miłości. Pomaga swoim wytwornym i tkliwym liryzmem podtrzymywać legendę o niej — w czym kobiety mają (miały?) swój seksualno-socjalny interes (wmawianie w męzczyznę). Taki kawałek, jak na przykład słowa Moniki: „Cokolwiek by się stało, ja jednak tylko ciebie kocham” — to

jest... sekret klienteli. To rozprawianie o miłości „prawdziwej”, półprawdziwej, ten z tamtą — a jednak i z tą, ta z owym, lecz jeszcze i z innym, a ona płakała, a ona mu się oddała, a on się nie chciał żenić, a ona nim pogardza, a ona go jeszcze pamięta, a on do niej wrócił i tak dalej, te rozmaite kombinacje, te komeraże, to całe sentymentalne cipcilipci — może i powinno się podobać szerokiej rzeszy kobiecej.

Raz w Parku Jordana przypadkowo podsłuchałem taką rozmowę dwóch Żydóweczek:

— Ty, Bronka, ty myślisz, że ja jego kochała? Ja jego nie kochała.

Takie samo wrażenie robią na mnie wszystkie ustępy, gdzie Nałkowska przedstawia to, w czym chyba powinna by być najkompetentniejsza — miłość. [285] Miłość wychodzi z jej pieca najgorzej — najładniej. W tym wypadku mężczyźni mogą się, już słusznie, nie tylko uśmiechać, lecz nawet niecierpliwić: do diabła z tą fałszowaną i fałszującą słodyczą!

7.

Aby jednak na końcu nie pozostawiać złego wrażenia, mogę spośród wielu wielkich zalet *Dnia powrotu* wymienić jeszcze jedną, która przynajmniej dla mnie, jako historyka literatury (od biedy), ma duże znaczenie. Oto marząc sobie czasem o tym, żeby kto napisał historię motywów literackich (albo coś jak problematologię), wyznaczyłem w tej urojonej książce poczesne miejsce dla rozdziału o utworach, w których autor pokazuje, jak to jest, gdy człowiek ma coś robić — drugi raz. Albowiem nie pierwszy raz, lecz drugi rozstrzyga o wartości czynu. Pierwszy raz mógł być przypadek, dopiero gdy okoliczności na nowo zejną się tak, że

czyn może być wśród nich świadomie powtórzony, to jest próba istotna. I teraz może się zdarzyć, że bohater albo czyn powtórzy (odmiana deterministyczna), albo się cofnie (odmiana optymistyczna). Do pierwszej należą:

Hebbla *Herod i Mariamne*, Kaweckiego *Balwierz zakochany*, Nałkowskiej *Dzień jego powrotu*.

Do drugiej: Calderona *Życie snem*, film Murnaua *Wschód słońca* (według noweli Sudermanna), Conrada *Lord Jim*.

Może kto wymieni więcej. Ale zdaje mi się, że umieściłem naszą autorkę w dobrym towarzystwie.

[286]

8.

Dzień jego powrotu okrzyczano zawczasu jako sztukę „makabryczną” (tj. sztukę z trupami) i z tego powodu jej powodzenie jest utrudnione. Brakuje happy end (szczęśliwego końca)! Teatr Narodowy ma więc w tym wypadku zadanie, by ratować — czy rehabilitować — nie tylko egzemplarz, lecz cały gatunek. Tradycja normalnego dramatu w polskim teatrze jest słaba, tolerowana jest tragedia klasyczna (Wyspiański), silna jest tradycja komedii. Aktorzy zbyt łatwo w dramacie „smutnym” wpadają w przesadę — trupem zanosi już na pół godziny przed zabójstwem. Pamiętam, jak jedna po drugiej padały sztuki Przybyszewskiego.

Ale najgorsze jest to wygodne, ciche gadanie. Cóż z tego, że p. Chmieliński, stary mistrz, grał doskonale, kiedy go słycać nie było! O koncepcji p. Węgrzyna pisali już inni recenzenci. Mniejsza o koncepcję, kiedy p. Węgrzyn, obmyśliwszy sobie jakiś zlampartowany ton, mówił jakby od niechcenia. Bez zarzutu była pod tym względem reszta wykonawców: pp. Gromnicka,

Lindorfówna, Łuszczewski. Lepiej grać trochę gorzej, byle wszyscy słyszeli wyraźnie i byle nie przewlekać zdań i nastrojów.

Z egzemplarzem w ręku mógłbym wykazywać, co na scenie przepada wskutek przyciszeń lub wskutek niewydatnienia poant (myśli). Ale uznaję też, że bardzo wielu rzeczom, które w czytaniu są słabe, artyści nadają mocne życie.

Teatr Letni: *Dobra wróżka*,
komedia w 3 aktach Fr. Molnara.
Przekład B. Gorczyńskiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracja Antoniego Aleksandrowicza
premiera 18 IV 1931]

[288] Komediodpisarstwo węgierskie przed wojną rywalizowało bodaj z francuskim, a było „pieprzniejsze”. Recenzenci stale o nim pisali: papryka węgierska. Na czele stał Molnar z Budapesztu i z sąsiedniego Wiednia, który dawał najwyższą aprobatę, ten towar rozchodził się na cały świat.

Ale po wojnie nastąpiła degryngolada. Jest to bardzo ciekawe ze stanowiska historycznoliterackiego. W przekroju tę degryngoladę mamy w *Dobrej wróżce*.

Temat jakby z przedwojennych komedyj: Oto dobrodusznna kokotka, chcąc dobrze naciągnąć bogatego kupca Amerykanina, podaje się za żonę adwokata — jeden ze znanych trików półświatka. Ale on koniecznie chce wiedzieć, jak się jej mąż nazywa, aby mu powierzyć swoje europejskie interesy i dać zarobić. Więc Lu — tak się nazywa ta dama — na chybił trafił otwiera księgę adresową, wybiera pierwszego lepszego adwokata: niech będzie dr Sporum, niech on robi majątek. Jakąż to niespodzianką będzie dla tego człowieka, ileż stąd popłynie zawikłań!

Przedwojenny Molnar byłby utrzymał tę ładną intrygę w stylu pikantnym, nie przeceniałby owej Lu.

Teatr Ateneum: *Europa*,
sztuka Jerzego Brauna w 5 obrazach
z prologiem i epilogiem.
Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego;
dekoracje M. i J. Żuławskich,
ilustracja muzyczna H. Gadomskiego.
Taniec układu T. Wysockiej w wykonaniu Tacjann-Girls
[premiera 8 V 1931]

Teatr Ateneum ma znowu interesujące widowisko. [305]
Przez tę malutką scenę przewiewa teraz wiatr, że tak
powiem, globowy. Wielkie kwestie na niej się ważą.
Z warszawskich scen jest to w tej chwili scena najbar-
dziej europejska, chociaż kosztem pewnego bluffu.
(Bluff jest też rzeczą europejską, choć wyhodowaną
w Ameryce). O sztuce Brauna można powiedzieć: de-
biut się udał, choć sztuka się nie udała. Teatr zatarł
braki, nadał jej życie i pełnię. Wystawienie efektowne
i nowoczesne. Nie ma dekoracyj, są tylko tła i odpo-
wiednie budowle sceniczne sięgające ku przodowi sce-
ny. Dzięki temu fragment okrętu, na którym spotyka
się Hindus Czandra z Człowiekiem, staje się niemal
symbolicznym: tu są dwie potęgi, które rozegrają par-
tię o sens świata. Także w dalszych scenach skupiono
mnóstwo życia na malej przestrzeni. W ostatniej od-
słonie (rozmowa dwóch duchów w zaświecie) rozwiąza-
no doskonale problem zaziemskiej substancji, w której
się taka rozmowa może odbywać. Kubistyczna techni-
ka jakby umożliwiła zmaterializowanie się duchów:
wyglądają one niby jakieś kryształy wśród mgły kos-
micznej. Ale te tematy zostawiam kol. Wallisowi, któ-

ry tym wszystkim pomysłom nada odpowiednie nazwy. Także o muzyce, w której pływa utwór, warto, by ktoś osobno napisał.

[306] P. Jerzy Braun, młody poeta, nie należy do żadnej „grupy” poetyckiej, chodzi samopas. Jego wiersze nie stoją na wyżynie nowoczesnych wymagań, za to jego powieść *Hotel na plaży* jest najoryginalniejszą w ostatnich latach. Objawił w niej niezwykle talent wcielenia abstrakcyj w życie. Ni mniej, ni więcej, tylko zgromadził na plaży morskiej cztery żywioły świata: ogień, wodę, powietrze i ziemię, w osobach czterech gości i nie tylko nie popadł w parodię, owszem, rozpoczynając od flirtów, zabaw, spotęgował ich stosunki między sobą, nadał im skalę dramatu i pomału rozszalał je, przeniósł w sferę katastrofy żywiołowej, gdzie wszystko wchodzi ze wszystkim, namalował jakiś „Ragnarök” — koniec świata. Zaiste, nie doceniano tej powieści, która w naszej literaturze nie miała żadnego precedensu.

Mniemałem, że ta zdolność przebywania na pograniczu między abstrakcją a światem konkretów jeszcze lepiej uwydatni się w zapowiadanej od dawna *Europie*. Ale się trochę rozczarowałem. Poeta ważył się tu na rzeczy, do których snadź jeszcze nie dojrzał. Przeciwwstawić sobie wzajemnie Azję i Europę w osobach dwóch przedstawicieli tych części świata, ukazać ich główne i najgłębsze cechy kulturalne i oczywiście wprowadzić je w jakiś konflikt ze sobą, czy nawet w końcu pogodzić je w jakiejś syntezie — to jest zadanie wielkie i niebezpieczne. Braun uniknął snobizmu filoinduskiego, nie dał się olśnić ani Rabindranatem Tagore, ani Gandhim, ale nie ominął mielizny — przy tym jego sztuka jest jakby nie dokończona i niekompletna. Zwłaszcza postać Człowieka, który ma reprezentować to, co w Europie jest najcenniejsze, pozostaje zanadto w cieniu.

Sztukę można podzielić na dwie części. W pierwszej Czandra, chciwy poznania Europy, jest nią z początku zachwycony; potem popada w ręce szantażystów, którzy z jego egzotyczności robią interes: tym zrażony, na bankiecie prawi Europejczykom „prawdę” w oczy (ach, te „prawdy” w teatrze! to tanie demaskowanie!); wtem wybucha wojna i Czandra radośnie bierze w niej udział, bo niby to dopiero w tej wojnie ma się oczyścić Europa.

Otóż autor sam później przez usta Człowieka powiada, że to nie jest ta Europa najlepsza, najgłębsza, lecz tylko jej powierzchnia; czemuż obok tamtej tej lepszej także się nie pokazuje? Czemuż uczony, którego spotyka Hindus, musi być idiotą — czy dlatego, żeby [307] pokazać uczoność europejską od strony jej automatyzmu? Czemu poetka, w której kocha się Czandra, musi być rodzajem Ewy Pobratymskiej i dzielić się plugawym zyskiem z jakimś oszustem, który ma znów reprezentować — prasę? Po co np. te girlsy i cały ten tani surogat tak zw. zepsucia europejskiego, który sprawia, że na tym tle ów Hindus, zamiast nam imponować swoją wyższą filozofią, staje się naiwnym wujaszkiem z prowincji, który przyjechał do stolicy, aby się trochę lampartować pod kierunkiem siostrzeńca.

P. Braun zajmował się także filmem (*Huragan*) i zapewne z zetknięcia się z tym biznesem wyniósł maniery, w których jest więcej sprytu niż geniuszu. Ma szeroki gest, zmysł do efektów; mocna teatralnie — i wizualnie — jest scena, kiedy Czandra w chwili wybuchu wojny wskakuje na stół, zrywa czerwoną kotarę i robi z niej chorągiew. Ale z tym upadkiem Europy „wpadł”. Słusznie nie lubimy takich kaznodziejów i nie wierzymy im. Czandra wujaszek, póki znajduje się w szponach pięknej Eleonory, gdy rzuca Europie w twarz oskarżenie, staje się — Rostworowskim pra-

wiącym o marności mamony (w *Niespodziance* tego autora drze się plik dolarów).

[308] Według Brauna prawdziwy człowiek europejski objawił się dopiero w okopach wojny. Mógł go jednak dojrzeć już nawet wśród zgnilizny kapitalistycznej. Przecież kapitalizm nie tylko jest panem i twórcą kultury — równocześnie jest także jej sługą. Kultura posługuje się kapitalizmem dla swoich celów. Oszuści są oszukiwanymi — na dłuższej przestrzeni czasu. Polityk posługuje się hasłem Paneuroпы, aby zaszachować wrogiego sąsiada — i wbrew woli zbliża utopię do realizacji. Komunistyczny myśliciel będzie ją przedstawiał po prostu jako nowy szwindel kapitału — a jednak w ten właśnie sposób ziszczają się ideje. Wiedział o tym Goethe, gdy określał szatana jako „częstkę tej siły, która wciąż chce złego, a wciąż stwarza dobre”. Takim szatanem jest też kapitał. Przez to oczywiście nie chcę pisać hymnów pochwalnych na jego cześć, chcę tylko uwydatnić jego rolę także twórczą. I Hindus, przyzwyczajony odróżniać pozory od istoty rzeczy, nie powinien był ulec pierwszemu rozczarowaniu.

Ale te sprawy właściwie nic wspólnego nie mają z kontrastem: Europa–Azja (a więc np. czyn i kontemplacja, bohater i święty, religia i technika). Człowiek pojawia się jako osoba działająca dopiero w drugiej, krótkiej części utworu, tej, która się rozgrywa w okopach w czasie wojny. Jest dysputa między Czandrą a Człowiekiem; ten ostatni powiada: wy (tj. Azjaci) jesteście wędrowcy, my jesteśmy żołnierze. Żołnierze — czego? Czy w przenośnym tylko znaczeniu, czy także dosłownym? I dopiero tutaj, bądź co bądź, jakiś kontrast się zarysowuje. Czandra — w szale pacyfistycznym — buntuje żołnierzy, aby wyszli naprzeciw nieprzyjaciół i pogodzili się z nimi, przecież to bracia. Część publiczności bije brawo — nareszcie mamy

proste hasło pacyfistyczne, tak samo europejskie, jak azjatyckie. Ale p. Braun przygniata to hasło drugim hasłem: Oto kapitan Człowiek zabija Czandrę wołając: obowiązek przede wszystkim! Druga część publiczności jest mniejsza, bije brawo tym razem. A więc autor polski w ideologii swojej nie posunął się dalej poza kapitana Stanhope'a z *Kresu wędrówki Sherriffa*. Wojnę, po głupiemu rozpoczętą, prowadzi się dalej — z obowiązku, dla honoru. Oczywiście, było tak. Ale czy w tym była kwintesencja Europy, najwyższy rozkwit jej ducha?

Otwarcie powiem — nie podobają mi się takie tendencje i takie stawianie spraw — w teatrze robotniczym. Pacyfizm nie jest ideą specjalnie azjatycką (może [309] bolszewicką? właśnie jak najmniej bolszewicką). Mówi się w tej sztuce także o socjalizmie, że dobry jest tylko dla zwierząt, i nikt tego nie prostuje.

Może autor zasłonił się neutralnością dramaturgiiczną, powie, że to tylko dialektyka hasel, że on sam po niczyjej stronie nie stoi itd. Znam to doskonale. Ale też i wyczuwam doskonale, dokąd autora serce ciągnie. Jego Człowiek to witalista, Kraftmensch — gdyby nie był zginął, znalazłby się zapewne w szeregach Mussoliniego. Oczywiście i to jest Europa — ale nie cała.

W każdym razie poruszone zostały ważne sprawy europejskie, i to nie w sposób publicystyczny, lecz na tle pewnej konkretnej, zajmującej, choć niewłaściwie dopasowanej fabuły. Mamy w *Europie* kawałek życia, z którego można wysnuwać różne wnioski i dyskutować za i przeciw. To jest też wiele jak na debiutanta.

Rolę Czandry grał znany z filmu p. Zbyszko Sawan, debiutant na scenie. Przeważnie sztywny i niepewny, rozegrał się w scenie bankietu i był wtedy bardzo dobry. Kto wie, może ma talent. Rolę Eleonory,

poetycznej szantażystki i tygrysicy, odtworzyła p. Mazarekówna. Typowa liryczka, Małgorzata i Margaryta — mimo łezki w głosie, potrafi jednak dobrze zrobić i to, a nawet — mam podejrzenie — wcale nieźle czuje się w tej nowej skórze. P. Jaracz, Człowiek, błysnął w scenie na okręcie; w okopach posłużył się najłatwiejszym chwytem aktorskim — irytował się. Zresztą wszystko grało poprawnie, w żywym tempie, we wzorowym i niechybnym montażu, takim, do jakiego nas już Ateneum przyzwyczaило.

O problemacie: Azja-Europa, kiedy indziej.

Azja i Europa.

Z powodu sztuki J. Brauna w Ateneum

Wystawiany obecnie w teatrze Ateneum dramat Jerzego Brauna *Europa* ma, jak wiadomo, za punkt wyjścia kontrast między kulturą Azji a Europy. To zagadnienie kulturalne, zdaje mi się, od przeszło 130 lat, zwłaszcza zaś od czasu podbojów kolonialnych, nie przestaje zajmować myślicieli europejskich. Lekceważenie dla kultury azjatyckiej mieniało się z przesadnym jej uwielbieniem, aż zapanowała jaka taka równowaga. [311]

Romantyzm skłonny był uwielbiać kulturę azjatycką już dlatego, że wydawała się prostszą, pierwotniejszą od europejskiej. Tak samo jak dziś z tego samego powodu różne snoby literackie i malarskie sławią kulturę murzyńską. W samej rzeczy jednak kultura Azji jest o wiele starszą, a europejska od niej pochodzi. Gdy uczeni zaczęli zaznajamiać z świętymi księgami Hindusów, wtedy przysłała nowa fala zachwytu. Myśli, które tam znajdowano, wydały się mądrzejszymi od całej filozofii europejskiej.

Ale właściwie to, co było najlepszego w mądrości indyjskiej, wyeksploatował już pesymista Schopenhauer, budując swoją filozofię kwietyzmu (spoczynku). Wszystko na świecie nic nie znaczy, nic się nie

rozwija, coś znaczy tylko sztuka — i dobre uczynki. Jedynym sensem świata jest wrócić do niebytu, pogrążyć się w Nirwanie (nicości).

Kontrastem do Schopenhauera — i prawdziwym wyrazicielem myśli europejskiej był Hegel, który ukazał sens dotychczasowego rozwoju dziejów. W skokach dialektycznych historii ziszcza się jakaś idea. Przeto świat jest pełen sensu, choć się wydaje chaosem. Jak wiadomo, na Heglu oparł się Marx. Socjalizm jest nauką czysto europejską. Buddyzm azjatycki, przejęty przez Schopenhauera, może doprowadzić tylko do pojedynczych dobrych uczynków, gdy socjalizm jest nauką o czynnej miłości bliźniego.

[312] Oczywiście na tym kontrast się nie wyczerpuje. I tu, i tam są zwyrodnienia. W środkowej Azji panuje bezmyślna bigoteria. W Europie czyn utracił swój cel, kapitalizm działa jak maszyna pozostawiona samej sobie.

Miesza się też jedno z drugim. W Europie Tagore, Ramakriszna zwracają głowę ludziom, ale w Indiach znowuż nauka europejska robi postępy. Opowiada o tym bardzo interesująco Bruno Winawer w swoich pogadankach przyrodniczych (*Łono natury* z cyklu *Świat dziwów*, biblioteczka Roju nr 167–168, cena 60 groszy).

Tematem: Europa–Azja, zajmowało się wielu uczonych. Ja znam z tego zakresu tylko książki Cohen Portheima, Theodora Lessinga i nieco Kayserlinga. W sposób bardzo przejrzysty formułuje ten kontrast znany pionier Paneuropy dr Coudenhove-Kalergi w dziełku *Obrońca techniki*. Tu podaję streszczenie jego wywodów.

★ ★ ★

Wielkość Azji polega na jej etyce — wielkość Europy na jej technice.

Azja jest nauczycielką świata w opanowaniu samego siebie, Europa w opanowaniu natury.

W Azji punktem wyjścia dla kwestii społecznej było przeludnienie, w Europie — klimat. Azja musiała przede wszystkim umożliwić pokojowe współzycie nadmiarowi ludności — to mogło się stać tylko przez wychowanie człowieka do bezinteresowności i opanowania samego siebie, przez etykę. Europa musiała zażegnować niebezpieczeństwa głodu i zimna: to mogło się stać tylko przez pracę i wynalazki, przez technikę.

Dwie są zasadnicze wartości życia: harmonia i energia; do nich dadzą się sprowadzić wszystkie inne wartości.

[313]

Wielkość i piękno Azji oparte są na harmonii; wielkość i piękno Europy na energii.

Azja żyje w przestrzeni: jej duch jest zadumany, zwrócony ku sobie samemu, spokojny i zamknięty; Azja jest kobieca, roślinna, statyczna, apolliczna, klasyczna, sielankowa.

Europa żyje w czasie: jej duch jest czynny, skierowany na zewnątrz, ruchliwy i dążący ku celom; Europa jest męska, zwierzęca, dynamiczna, dionizyjska, romantyczna, bohaterańska.

Symbolem Azji jest wszechogarniające morze, Koło — symbolem Europy jest dążący naprzód strumień, linia prosta.

Tu odkrywa się najgłębszy sens kosmicznego symbolu alfy i omegi. W języku znaków mówią nam one o mistycznej, wieczystej biegunowości siły i formy, czasu i przestrzeni, człowieka i kosmosu, która się kryje poza duszą Europy i Azji;

wielka Omega, koło, którego brama otwarta jest ku kosmosowi — jest symbolem boskiej harmonii Azji;

wielka Alfa, kąt ostry wskazujący ku górze, który przebija Omegę — jest symbolem ludzkiej aktywności i dążenia ku celom u Europy, która zrywa z wiecznym spokojem Azji. Alfa i Omega są również w znaczeniu freudowskim wyraźnymi symbolami rodzaju męskiego i żeńskiego, połączenie tych znaków będzie zapłodnieniem i życia i objawia wieczny dualizm świata. Podobna symbolika jest zapewne podstawą cyfr 1 i 0: skończona jedynka jest protestem przeciw nieskończonemu zeru — „tak” przeciw „nie”.

[314]

Dusze Azji i Europy wyszły z dwóch innych klimatów. Centra kultury azjatyckiej leżą w ciepłych okolicach. Europy w zimnych. Stąd wyniknęły ich różne postawy wobec natury. Na południu rozprawa między człowiekiem a naturą była spokojnie harmonijną, na północy bojowo-bohaterską. Dynamika Europy tłumaczy się tym, że jest ona najbardziej na północ wysuniętym środowiskiem kultury na ziemi. Zimno i skąpość gleby stawiają od 10 000 lat Europejczyka przed wyborem: „pracuj lub umieraj!” Zima wytępiła słabych, biernych, ociążałych Europejczyków i wychowała rasę twardą, czynną, bohaterską.

Gorąco zmusza człowieka do ograniczenia swej aktywności do minimum — zimno zmusza go do stopniowania jej do maximum.

Czynny, bohaterski człowiek Północy wciąż zwyciężał i zdobywał bierne, harmonijne Południe; za to później Południe asymilowało i cywilizowało północnego barbarzyńcę. Najwięcej podbojów wojennych w dziejach wychodzi od ludów północnych i kieruje się przeciw Południowi — najwięcej zaburzeń duchowo-religijnych wychodzi od ludów Południa i kieruje się ku Północy. Europa została podbita pod względem religijnym przez Żydów, pod

względem wojskowym przez Germanów. W Azji zwyciężyły religie Indyj i Arabii — podczas gdy jej główną potęgą polityczną jest Japonia.

W dobroci i mądrości człowiek Wschodu przewyższa Europejczyka — ustępuje mu pod względem energii i bystrości.

Europejski honor jest wartością bohaterską — orientalna godność wartością harmonijną.

Nieustanna walka hartuje serce, ciągły pokój je łagodzi. Dlatego człowiek Wschodu jest łagodniejszy od Europejczyka. Przy tym socjalna przeszłość Indów, Chińczyków, Japończyków i Żydów jest o wiele starsza niż np. Germanów, którzy jeszcze przed 2000 laty żyli w anarchii; dlatego Azjaci mogli swoje społeczne cnoty lepiej rozwinąć niż Europejczycy. [315]

Dobroci serca odpowiada mądrość ducha. Mądrość polega na harmonii — bystrość na zaostreniu ducha.

Także mądrość jest owocem dojrzalszego Południa, który na Północy jest rzadki. Nawet filozofowie Europy rzadko są mędrkami, jej etycy rzadko dobrotliwymi. Jeszcze kultura starożytna Europy była obfitsza w mędrców — ten typ w nowoczesnej Europie (wśród chrześcijan) prawie wymarł. Pochodzi to także stąd, że za czasów średniowiecza wśród zgiełku wojennego jedynym schroniskiem dla kontemplacyjnej mądrości były klasztory: tam chronili się mędrzy i wymierali jako ofiary ślubu czystości.

Europejskie wizerunki Chrystusa są surowe i smutne — posągi Buddy uśmiechają się. Myśliciele Europy są głęboko poważni — mędrzy Azji uśmiechają się, bo żyją nie w walce, lecz w harmonii z sobą, ze społeczeństwem i z naturą; każdą reformę zaczynają od siebie, nie od drugich i działają bardziej przykładem niż przez książki. Poza myśleniem odnajdują swoje dzie-

cięstwo — podczas gdy myśliciele Europy wcześniej się starzeją.

Mimo to Europa jest na swój sposób tak samo wielka jak Azja: ale jej wielkość nie polega na dobroci ani na mądrości, lecz na sile czynu i na duchu wynalazczym.

Europa jest bohaterem Ziemi; na każdym froncie bojowym ludzkości stoi na czele: w myślistwie, wojnie i technice Europejczyk więcej dokonał niż jakikolwiek inny lud kulturalny. Wytępił prawie wszystkie niebezpieczne zwierzęta w swoich krajach; zwyciężył i podbił prawie wszystkie ciemnoskóre ludy, zatryumfował nad naturą przez technikę.

Posłannictwem światowym Azji jest wyzwolenie ludzkości przez etykę — posłannictwem Europy wyzwolenie przez technikę.

(Podkreślenia Coudenhova).

Teatr Jaskółka (Łazienki — Pomarańczarnia):
Pinokio, bajka sceniczna dla dzieci,
według Collodiego,
opracowali Aleksander Maliszewski
i Ludwika Czerwińska.
Ilustracja muzyczna Władysława Surzyńskiego.
Oprawa sceniczna Wiktora Detkego.
Reżyseria zespołowa
[premiera 24 V 1931]

Drwal wystrugał chłopca z drzewa i nazwał go Pino- [317]
kio. Pinokio w bajce przemawia ludzkim językiem, ale
nie jest jeszcze człowiekiem w całej pełni. Drwal po-
kochał go, kupił mu elementarz i posłał go do szkoły.
Ale po drodze trafiają się Pinokiovi wciąż przygody.
Spotyka teatr marionetek i sprzedaje elementarz, aby
sobie kupić bilet na przedstawienie. Poczciwy dyrek-
tor teatru, Ogniojad, wyposaża go jednak ponownie,
aliści w lesie kot i lis ograbiają Pinokia i wieszają do
góry nogami. Ratuje go dobra wróżka, każe leczyć,
obiecuje, że zrobi go pełnym człowiekiem, lecz zanim
Pinokio dojdzie do tego szczytu, musi wpieryw prze-
być największą próbę: razem z innymi nicponiami do-
staje się do krainy próżniaków, tu przewycięża poku-
sę nieróbstwa i teraz jego zapal do nauki jest już
utrwalony.

Bajka ma 9 obrazów, trwa jednak niespełna dwie
godziny. Poeta p. Maliszewski ujął ją w piękny, łatwy
wiersz. Jest też sporo śpiewów i tańców, w ogóle dużo
urozmaicenia. Między aktami, gdy ustawiają dekorac-
je, przemawia do dziatwy dowcipnie „conferancier”
p. Ładosz i kuje żelazo, póki gorące, to znaczy rozpra-

wia z tą naprawdę publiczką o tym, co się na scenie działo. Taki kontakt z widzami może by — na próbę — dał się zastosować i w „prawdziwym” teatrze?

Aktorzy robią swoją rzecz naprawdę bardzo sprawnie i zgrabnie. W roli dyrektora teatru p. Surzyński daje oryginalną postać groteskową w stylu hoffmannowskim. Dzielnego bohatera elementarza, Pinokia, gra ładnie p. Śniadecka.

[318] Ale pedagogia, która przesyca *Pinokia*, nie jest pierwszej jakości. Wszystkie dzieci na sali są rade, że Pinokio idzie do szkoły, że ostatecznie przezwycięża przeszkody — ale czy to jest rękojmią ich przyszłej pilności? Dla uczniów szkoła jest dziś rodzajem klubu, kasyna. Do szkoły chce iść każde dziecko, bo przestała ona być surową i straszną. Od czasów Elleny Key jest coraz luźniejsza, więcej jest zabawy niż nauki. Przesadnie kładzie się wagę na wyczyny zbiorowe, całymi miesiącami przygotowuje się jakieś przedstawienia, natomiast nauka indywidualna jest zaniedbana. Wskutek przesadnej gorliwości, aby dziecka w domu nie przeciążyć, osiąga się to, że dziecko nawet indywidualnego listu napisać nie potrafi i w ogóle poza szkołą mało co pisze. Nauka historii jest po dawnemu martwa i nudna, nauki przyrodnicze również. Mnóstwo reform potrzebuje dziś szkoła, i to nie politycznych, lecz pedagogicznych. Na nic jednak one się nie zdadzą, póki jeden nauczyciel ma 50 lub więcej uczniów w klasie. I póki jest sytuacja taka, że Pinokio wnet nie będą mieli gdzie uczęszczać do szkoły, choćby chcieli.

Dlatego doping pedagogiczny, zawarty w tej sztuczce, wydaje mi się jakiś zdawkowy i nieaktualny. Zdałby się doping dla starszych, dla nauczycieli, dla ministerium oświecenia. — Wracając do sztuki, zauważę jeszcze: w tych sztukach dla dzieci wciąż jest za

dużo fantastyczności. (Podkreślam: fantastyczności, nie fantazji). Jeżeli chłopiec z drzewa mówi i porusza się, na tym się powinno przestać — a tu tymczasem przemawia także pisklę, lis i kot, dzieją się wciąż cudowności. Traci się kontrast, traci się grunt pod nogami. W takiej atmosferze nieprawdopodobieństw staje się wszystko możliwe i — niemożliwe. Szczególnie paniusie piszące dla dzieci na ich rachunek rozpuszczają swoją „fantazję” jak bicz dziadowski. Wszystko śmiecie pozostałe z czasów romantyzmu, różne nowoczesne sposoby i sposobiki, wygnane już z innych dziedzin literatury jako zużyte, aplikuje się dzieciom. Robi się dzieci jeszcze dziecinniejszymi, niż są. I to się dzieje w epoce freudyzmu!

Dzieci można by traktować w teatrze inaczej, nie tylko jako widzów chętnych i wdzięcznych, którym można podać byle co. Można im podać nawet psychologię dziecięcą w odpowiedniej formie. I więcej stosunków realnych, i w ogóle więcej prawdy — o nich samych, o rodzicach, o nauczycielach. Tu jest możliwa wielka reforma i ona przyjdzie. A przecież i tak powieść angielska i skandynawska dla dzieci od dawna bije naszą.

Teatr Polski: *Marieta, czyli Jak się pisze historię*.
Komedia muzyczna w 4 aktach Saszy Guitry'ego.
Muzyka Oskara Straussa.
Przekład i opracowanie Mariana Hemara
[reżyseria Karola Borowskiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 23 V 1931]

[320] Niektórzy krytycy nasi lubią się z zachwytem rozpisywać o tym, jak to Francuzi, wielbicieli wdzięków kobiecych, także w historii i w polityce chętnie widzą erotyczną interwencję kobiet i jak ich literatura, zwłaszcza komediopisarska, to ich zamięłowanie odbija. W recenzjach Makuszyńskiego i Boya jest dosyć takich wzorów. Ale mogą one pasować jeszcze np. do świeżo wznovionych *Nowych panów* Flersa, natomiast już nie w takiej pełni odnoszą się do *Mariety* Guitry'ego. Wprawdzie i tu historia jest podpatrywana przez dziurkę w drzwiach alkowy. Prowincjonalna aktoreczka w r. 1848 oddaje się ks. Ludwikowi Napoleonowi w dzień wyborów, które go zrobiły prezydentem Francji, a w 3 lata później doprowadziły do zamachu stanu i do cesarstwa. Rozgrywa się miłutka sielanka, wśród której raz po raz dochodzą echa przygotowań do walnej bitwy politycznej.

Ale snadź dzisiejsze czasy wymagają już innych akcentów w części politycznej. Niegdyś egzotyczny Król Serdanii w sztuce Flersa i Caillaveta budził wybuchy sympatii republikanów francuskich, dziś, po upadku monarchizmu w ogóle, trzeba ich podniecić

Teatr Ateneum: *Europa*,
sztuka Jerzego Brauna w 5 obrazach
z prologiem i epilogiem.
Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego;
dekoracje M. i J. Żuławskich,
ilustracja muzyczna H. Gadomskiego.
Taniec układu T. Wysockiej w wykonaniu Tacjann-Girls
[premiera 8 V 1931]

Teatr Ateneum ma znowu interesujące widowisko. [305]
Przez tę malutką scenę przewiewa teraz wiatr, że tak
powiem, globowy. Wielkie kwestie na niej się ważą.
Z warszawskich scen jest to w tej chwili scena najbar-
dziej europejska, chociaż kosztem pewnego bluffu.
(Bluff jest też rzeczą europejską, choć wyhodowaną
w Ameryce). O sztuce Brauna można powiedzieć: de-
biut się udał, choć sztuka się nie udała. Teatr zatarł
braki, nadał jej życie i pełnię. Wystawienie efektowne
i nowoczesne. Nie ma dekoracyj, są tylko tła i odpo-
wiednie budowle sceniczne sięgające ku przodowi sce-
ny. Dzięki temu fragment okrętu, na którym spotyka
się Hindus Czandra z Człowiekiem, staje się niemal
symbolicznym: tu są dwie potęgi, które rozegrają par-
tię o sens świata. Także w dalszych scenach skupiono
mnóstwo życia na małej przestrzeni. W ostatniej od-
słonie (rozmowa dwóch duchów w zaświecie) rozwiąza-
no doskonale problem zaziemskiej substancji, w której
się taka rozmowa może odbywać. Kubistyczna techni-
ka jakby umożliwiła zmaterializowanie się duchów:
wyglądają one niby jakieś kryształy wśród mgły kos-
micznej. Ale te tematy zostawiam kol. Wallisowi, któ-

ry tym wszystkim pomysłom nada odpowiednie nazwy. Także o muzyce, w której pływa utwór, warto, by ktoś osobno napisał.

P. Jerzy Braun, młody poeta, nie należy do żadnej „grupy” poetyckiej, chodzi samopas. Jego wiersze nie stoją na wyżynie nowoczesnych wymagań, za to jego powieść *Hotel na plaży* jest najoryginalniejszą w ostatnich latach. Objawił w niej niezwykle talent wcielenia abstrakcyj w życie. Ni mniej, ni więcej, tylko zgromadził na plaży morskiej cztery żywioły świata: ogień, wodę, powietrze i ziemię, w osobach czterech gości i nie tylko nie popadł w parodię, owszem, rozpoczynając od flirtów, zabaw, spotęgował ich stosunki między sobą, nadał im skalę dramatu i pomału rozszalenił je, przeniósł w sferę katastrofy żywiołowej, gdzie wszystko wchodzi ze wszystkim, namalował jakiś „Ragnarök” — koniec świata. Zaiste, nie doceniano tej powieści, która w naszej literaturze nie miała żadnego precedensu.

[306]

Mniemałem, że ta zdolność przebywania na pograniczu między abstrakcją a światem konkretów jeszcze lepiej uwydatni się w zapowiadanej od dawna *Europie*. Ale się trochę rozczarowałem. Poeta ważył się tu na rzeczy, do których snadź jeszcze nie dojrzał. Przeciwstawić sobie wzajemnie Azję i Europę w osobach dwóch przedstawicieli tych części świata, ukazać ich główne i najgłębsze cechy kulturalne i oczywiście wprowadzić je w jakiś konflikt ze sobą, czy nawet w końcu pogodzić je w jakiejś syntezie — to jest zadanie wielkie i niebezpieczne. Braun uniknął snobizmu filoinduskiego, nie dał się olśnić ani Rabindranatem Tagore, ani Gandhim, ale nie ominął mielizny — przy tym jego sztuka jest jakby nie dokończona i niekompletna. Zwłaszcza postać Człowieka, który ma reprezentować to, co w Europie jest najcenniejsze, pozostaje zanadto w cieniu.

Sztukę można podzielić na dwie części. W pierwszej Czandra, chciwy poznania Europy, jest nią z początku zachwycony; potem popada w ręce szantażystów, którzy z jego egzotyczności robią interes: tym zrażony, na bankiecie prawi Europejczykom „prawdę” w oczy (ach, te „prawdy” w teatrze! to tanie demaskowanie!); wtem wybucha wojna i Czandra radośnie bierze w niej udział, bo niby to dopiero w tej wojnie ma się oczyścić Europa.

Otóż autor sam później przez usta Człowieka powiada, że to nie jest ta Europa najlepsza, najgłębsza, lecz tylko jej powierzchnia; czemuż obok tamtej tej lepszej także się nie pokazuje? Czemuż uczony, którego spotyka Hindus, musi być idiotą — czy dlatego, żeby pokazać uczoność europejską od strony jej automatyzmu? Czemu poetka, w której kocha się Czandra, musi być rodzajem Ewy Pobratymskiej i dzielić się plugawym zyskiem z jakimś oszustem, który ma znów reprezentować — prasę? Po co np. te girlsy i cały ten tani surogat tak zw. zepsucia europejskiego, który sprawia, że na tym tle ów Hindus, zamiast nam imponować swoją wyższą filozofią, staje się naiwnym wujaszkiem z prowincji, który przyjechał do stolicy, aby się trochę lampartować pod kierunkiem siostrzeńca.

P. Braun zajmował się także filmem (*Huragan*) i zapewne z zetknięcia się z tym biznesem wyniósł manieri, w których jest więcej sprytu niż geniuszu. Ma szeroki gest, zmysł do efektów; mocna teatralnie — i wizualnie — jest scena, kiedy Czandra w chwili wybuchu wojny wskakuje na stół, zrywa czerwoną kotarę i robi z niej chorągiew. Ale z tym upadkiem Europy „wpadł”. Słusznie nie lubimy takich kaznodziejów i nie wierzymy im. Czandra wujaszek, póki znajduje się w szponach pięknej Eleonory, gdy rzuca Europie w twarz oskarżenie, staje się — Rostworowskim pra-

wiącym o marności mamony (w *Niespodziance* tego autora drze się plik dolarów).

[308] Według Brauna prawdziwy człowiek europejski objawił się dopiero w okopach wojny. Mógł go jednak dojrzeć już nawet wśród zgnilizny kapitalistycznej. Przecież kapitalizm nie tylko jest panem i twórcą kultury — równocześnie jest także jej sługą. Kultura posługuje się kapitalizmem dla swoich celów. Oszuści są oszukiwanymi — na dłuższej przestrzeni czasu. Polityk posługuje się hasłem Paneuropy, aby zaszachować wrogiego sąsiada — i wbrew woli zbliża utopię do realizacji. Komunistyczny myśliciel będzie ją przedstawiał po prostu jako nowy szwindel kapitału — a jednak w ten właśnie sposób ziszczają się idee. Wiedział o tym Goethe, gdy określał szatana jako „częstkę tej siły, która wciąż chce złego, a wciąż stwarza dobre”. Takim szatanem jest też kapitał. Przez to oczywiście nie chcę pisać hymnów pochwalnych na jego cześć, chcę tylko uwydatnić jego rolę także twórczą. I Hindus, przyzwyczajony odróżniać pozory od istoty rzeczy, nie powinien był ulec pierwszemu rozczarowaniu.

Ale te sprawy właściwie nic wspólnego nie mają z kontrastem: Europa–Azja (a więc np. czyn i kontemplacja, bohater i święty, religia i technika). Człowiek pojawia się jako osoba działająca dopiero w drugiej, krótkiej części utworu, tej, która się rozgrywa w okopach w czasie wojny. Jest dysputa między Czandrą a Człowiekiem; ten ostatni powiada: wy (tj. Azjaci) jesteście wędrowcy, my jesteśmy żołnierze. Żołnierze — czego? Czy w przenośnym tylko znaczeniu, czy także dosłownym? I dopiero tutaj, bądź co bądź, jakiś kontrast się zarysowuje. Czandra — w szale pacyfistycznym — buntuje żołnierzy, aby wyszli naprzeciw nieprzyjaciół i pogodzili się z nimi, przecież to bracia. Część publiczności bije brawo — nareszcie mamy

proste hasło pacyfistyczne, tak samo europejskie, jak azjatyckie. Ale p. Braun przygniata to hasło drugim hasłem: Oto kapitan Człowiek zabija Czandrę wołając: obowiązek przede wszystkim! Druga część publiczności jest mniejsza, bije brawo tym razem. A więc autor polski w ideologii swojej nie posunął się dalej poza kapitana Stanhope'a z *Kresu wędrówki* Sherriffa. Wojnę, po głupiemu rozpoczętą, prowadzi się dalej — z obowiązku, dla honoru. Oczywiście, było tak. Ale czy w tym była kwintesencja Europy, najwyższy rozkwit jej ducha?

Otwarcie powiem — nie podobają mi się takie tendencje i takie stawianie spraw — w teatrze robotniczym. Pacyfizm nie jest ideą specjalnie azjatycką (może bolszewicką? właśnie jak najmniej bolszewicką). Mówi się w tej sztuce także o socjalizmie, że dobry jest tylko dla zwierząt, i nikt tego nie prostuje. [309]

Może autor zasłonił się neutralnością dramaturgiczną, powie, że to tylko dialektyka haseł, że on sam po niczyjej stronie nie stoi itd. Znam to doskonale. Ale też i wyczuwam doskonale, dokąd autora serce ciągnie. Jego Człowiek to witalista, Kraftmensch — gdyby nie był zginął, znalazłby się zapewne w szeregach Mussoliniego. Oczywiście i to jest Europa — ale nie cała.

W każdym razie poruszone zostały ważne sprawy europejskie, i to nie w sposób publicystyczny, lecz na tle pewnej konkretnej, zajmującej, choć niewłaściwie dopasowanej fabuły. Mamy w *Europie* kawałek życia, z którego można wysnuwać różne wnioski i dyskutować za i przeciw. To jest też wiele jak na debiutanta.

Rolę Czandry grał znany z filmu p. Zbyszko Sawan, debiutant na scenie. Przeważnie sztywny i niepewny, rozegrał się w scenie bankietu i był wtedy bardzo dobry. Kto wie, może ma talent. Rolę Eleonory,

poetycznej szantażystki i tygryscy, odtworzyła p. Mazarekówna. Typowa liryczka, Małgorzata i Margaryta — mimo łezki w głosie, potrafi jednak dobrze zrobić i to, a nawet — mam podejrzenie — wcale nieźle czuje się w tej nowej skórze. P. Jaracz, Człowiek, błysnął w scenie na okręcie; w okopach posłużył się najłatwiejszym chwytem aktorskim — irytował się. Zresztą wszystko grało poprawnie, w żywym tempie, we wzorowym i niechybnym montażu, takim, do jakiego nas już Ateneum przyzwyczało.

O problemacie: Azja-Europa, kiedy indziej.

Azja i Europa.

Z powodu sztuki J. Brauna w Ateneum

Wystawiany obecnie w teatrze Ateneum dramat Jerzego Brauna *Europa* ma, jak wiadomo, za punkt wyjścia kontrast między kulturą Azji a Europy. To zagadnienie kulturalne, zdaje mi się, od przeszło 130 lat, zwłaszcza zaś od czasu podbojów kolonialnych, nie przestaje zajmować myślicieli europejskich. Lekceważenie dla kultury azjatyckiej mieniało się z przesadnym jej uwielbieniem, aż zapanowała jaka taka równowaga. [311]

Romantyzm skłonny był uwielbiać kulturę azjatycką już dlatego, że wydawała się prostszą, pierwotniejszą od europejskiej. Tak samo jak dziś z tego samego powodu różne snoby literackie i malarskie sławią kulturę murzyńską. W samej rzeczy jednak kultura Azji jest o wiele starszą, a europejska od niej pochodzi. Gdy uczeni zaczęli zaznajamiać z świętymi księgami Hindusów, wtedy przyszła nowa fala zachwyty. Myśli, które tam znajdowano, wydały się mądrzejszymi od całej filozofii europejskiej.

Ale właściwie to, co było najlepszego w mądrości indyjskiej, wyeksploatował już pesymista Schopenhauer, budując swoją filozofię kwietyzmu (spoczynku). Wszystko na świecie nic nie znaczy, nic się nie

rozwija, coś znaczy tylko sztuka — i dobre uczynki. Jedynym sensem świata jest wrócić do niebytu, pogrążyć się w Nirwanie (nicości).

Kontrastem do Schopenhauera — i prawdziwym wyrazicielem myśli europejskiej był Hegel, który ukazał sens dotychczasowego rozwoju dziejów. W skokach dialektycznych historii ziszcza się jakaś idea. Przeto świat jest pełen sensu, choć się wydaje chaosem. Jak wiadomo, na Heglu oparł się Marx. Socjalizm jest nauką czysto europejską. Buddyzm azjatycki, przejęty przez Schopenhauera, może doprowadzić tylko do pojedynczych dobrych uczynków, gdy socjalizm jest nauką o czynnej miłości bliźniego.

[312] Oczywiście na tym kontrast się nie wyczerpuje. I tu, i tam są zwyrodnienia. W środkowej Azji panuje bezmyślna bigoteria. W Europie czyn utracił swój cel, kapitalizm działa jak maszyna pozostawiona samej sobie.

Miesza się też jedno z drugim. W Europie Tagore, Ramakriszna zawracają głowę ludziom, ale w Indiach znowuż nauka europejska robi postępy. Opowiada o tym bardzo interesująco Bruno Winawer w swoich pogadankach przyrodniczych (*Łono natury* z cyklu *Świat dziwów*, biblioteczka Roju nr 167–168, cena 60 groszy).

Tematem: Europa–Azja, zajmowało się wielu uczonych. Ja znam z tego zakresu tylko książki Cohen Portheima, Theodora Lessinga i nieco Kayserlinga. W sposób bardzo przejrzysty formułuje ten kontrast znany pionier Paneuropy dr Coudenhove-Kalergi w dziełku *Obrońca techniki*. Tu podaję streszczenie jego wywodów.

★ ★ ★

Wielkość Azji polega na jej etyce — wielkość Europy na jej technice.

Azja jest nauczycielką świata w opanowaniu samego siebie, Europa w opanowaniu natury.

W Azji punktem wyjścia dla kwestii społecznej było przeludnienie, w Europie — klimat. Azja musiała przede wszystkim umożliwić pokojowe współżycie nadmiarowi ludności — to mogło się stać tylko przez wychowanie człowieka do bezinteresowności i opanowania samego siebie, przez etykę. Europa musiała zażegnować niebezpieczeństwa głodu i zimna: to mogło się stać tylko przez pracę i wynalazki, przez technikę.

Dwie są zasadnicze wartości życia: harmonia i energia; do nich dadzą się sprowadzić wszystkie inne wartości.

[313]

Wielkość i piękno Azji oparte są na harmonii; wielkość i piękno Europy na energii.

Azja żyje w przestrzeni: jej duch jest zadumany, zwrócony ku sobie samemu, spokojny i zamknięty; Azja jest kobieca, roślinna, statyczna, apolliczna, klasyczna, sielankowa.

Europa żyje w czasie: jej duch jest czynny, skierowany na zewnątrz, ruchliwy i dążący ku celom; Europa jest męska, zwierzęca, dynamiczna, dionizyj-ska, romantyczna, bohaterska.

Symbolem Azji jest wszechogarniające morze, Koło — symbolem Europy jest dążący naprzód strumień, linia prosta.

Tu odkrywa się najgłębszy sens kosmicznego symbolu alfy i omegi. W języku znaków mówią nam one o mistycznej, wieczystej biegunowości siły i formy, czasu i przestrzeni, człowieka i kosmosu, która się kryje poza duszą Europy i Azji;

wielka Omega, koło, którego brama otwarta jest ku kosmosowi — jest symbolem boskiej harmonii Azji;

wielka Alfa, kąt ostry wskazujący ku górze, który przebija Omegę — jest symbolem ludzkiej aktywności i dążenia ku celom u Europy, która zrywa z wiecznym spokojem Azji. Alfa i Omega są również w znaczeniu freudowskim wyraźnymi symbolami rodzaju męskiego i żeńskiego, połączenie tych znaków będzie zapłodnieniem i życia i objawia wieczny dualizm świata. Podobna symbolika jest zapewne podstawą cyfr 1 i 0: skończona jedynka jest protestem przeciw nieskończonemu zeru — „tak” przeciw „nie”.

[314] Dusze Azji i Europy wyszły z dwóch innych klimatów. Centra kultury azjatyckiej leżą w ciepłych okolicach. Europy w zimnych. Stąd wyniknęły ich różne postawy wobec natury. Na południu rozprawa między człowiekiem a naturą była spokojnie harmonijną, na północy bojowo-bohaterską. Dynamika Europy tłumaczy się tym, że jest ona najbardziej na północ wysuniętym środowiskiem kultury na ziemi. Zimno i skąpość gleby stawiają od 10 000 lat Europejczyka przed wyborem: „pracuj lub umieraj!” Zima wytępiła słabych, biernych, ociężałych Europejczyków i wychowała rasę twardą, czynną, bohaterską.

Gorąco zmusza człowieka do ograniczenia swej aktywności do minimum — zimno zmusza go do stopniowania jej do maximum.

Czynny, bohaterski człowiek Północy wciąż zwyciężał i zdobywał bierne, harmonijne Południe; za to później Południe asymilowało i cywilizowało północnego barbarzyńcę. Najwięcej podbojów wojennych w dziejach wychodzi od ludów północnych i kieruje się przeciw Południowi — najwięcej zaburzeń duchowo-religijnych wychodzi od ludów Południa i kieruje się ku Północy. Europa została podbita pod względem religijnym przez Żydów, pod

względem wojskowym przez Germanów. W Azji zwyciężyły religie Indyj i Arabii — podczas gdy jej główną potęgą polityczną jest Japonia.

W dobroci i mądrości człowiek Wschodu przewyższa Europejczyka — ustępuje mu pod względem energii i bystrości.

Europejski honor jest wartością bohaterską — orientalna godność wartością harmonijną.

Nieustanna walka hartuje serce, ciągły pokój je łagodzi. Dlatego człowiek Wschodu jest łagodniejszy od Europejczyka. Przy tym socjalna przeszłość Indów, Chińczyków, Japończyków i Żydów jest o wiele starsza niż np. Germanów, którzy jeszcze przed 2000 laty żyli w anarchii; dlatego Azjaci mogli swoje społeczne cnoty lepiej rozwinąć niż Europejczycy. [315]

Dobroci serca odpowiada mądrość ducha. Mądrość polega na harmonii — bystrość na zaostreniu ducha.

Także mądrość jest owocem dojrzałego Południa, który na Północy jest rzadki. Nawet filozofowie Europy rzadko są mędrkami, jej etycy rzadko dobrotliwymi. Jeszcze kultura starożytna Europy była obfitsza w mędrców — ten typ w nowoczesnej Europie (wśród chrześcijan) prawie wymarł. Pochodzi to także stąd, że za czasów średniowiecza wśród zgiełku wojennego jedynym schroniskiem dla kontemplacyjnej mądrości były klasztory: tam chronili się mędrzy i wymierali jako ofiary ślubu czystości.

Europejskie wizerunki Chrystusa są surowe i smutne — posągi Buddy uśmiechają się. Myśliciele Europy są głęboko poważni — mędrzy Azji uśmiechają się, bo żyją nie w walce, lecz w harmonii z sobą, ze społeczeństwem i z naturą; każdą reformę zaczynają od siebie, nie od drugich i działają bardziej przykładem niż przez książki. Poza myśleniem odnajdują swoje dzie-

cięstwo — podczas gdy myśliciele Europy wcześniej się starzeją.

Mimo to Europa jest na swój sposób tak samo wielka jak Azja: ale jej wielkość nie polega na dobroci ani na mądrości, lecz na sile czynu i na duchu wynalazczym.

Europa jest bohaterem Ziemi; na każdym froncie bojowym ludzkości stoi na czele: w myślistwie, wojnie i technice Europejczyk więcej dokonał niż jakikolwiek inny lud kulturalny. Wytępił prawie wszystkie niebezpieczne zwierzęta w swoich krajach; zwyciężył i podbił prawie wszystkie ciemnoskóre ludy, zatryumfował nad naturą przez technikę.

Posłannictwem światowym Azji jest wyzwolenie ludzkości przez etykę — posłannictwem Europy wyzwolenie przez technikę.

(Podkreślenia Coudenhova).

Teatr Jaskółka (Łazienki — Pomarańczarnia):
Pinokio, bajka sceniczna dla dzieci,
według Collodiego,
opracowali Aleksander Maliszewski
i Ludwika Czerwińska.
Ilustracja muzyczna Władysława Surzyńskiego.
Oprawa sceniczna Wiktora Detkego.
Reżyseria zespołowa
[premiera 24 V 1931]

Drwał wystrugał chłopca z drzewa i nazwał go Pino- [317]
kio. Pinokio w bajce przemawia ludzkim językiem, ale
nie jest jeszcze człowiekiem w całej pełni. Drwał po-
kochał go, kupił mu elementarz i posłał go do szkoły.
Ale po drodze trafiają się Pinokiovi wciąż przygody.
Spotyka teatr marionetek i sprzedaje elementarz, aby
sobie kupić bilet na przedstawienie. Poczciwy dyrek-
tor teatru, Ogniojad, wyposaża go jednak ponownie,
aliści w lesie kot i lis ograbiają Pinokia i wieszają do
góry nogami. Ratuje go dobra wróżka, każe leczyć,
obiecuje, że zrobi go pełnym człowiekiem, lecz zanim
Pinokio dojdzie do tego szczytu, musi wpierw prze-
być największą próbę: razem z innymi nicponiami do-
staje się do krainy próżniaków, tu przewycięża poku-
sę nieróbstwa i teraz jego zapał do nauki jest już
utrwalony.

Bajka ma 9 obrazów, trwa jednak niespełna dwie
godziny. Poeta p. Maliszewski ujął ją w piękny, łatwy
wiersz. Jest też sporo śpiewów i tańców, w ogóle dużo
urozmaicenia. Między aktami, gdy ustawiają dekorac-
je, przemawia do dziatwy dowcipnie „conferancier”
p. Ładosz i kuje żelazo, póki gorące, to znaczy rozpra-

wia z tą naprawdę publiczką o tym, co się na scenie działo. Taki kontakt z widzami może być — na próbę — dał się zastosować i w „prawdziwym” teatrze?

Aktorzy robią swoją rzecz naprawdę bardzo sprawnie i zgrabnie. W roli dyrektora teatru p. Surzyński daje oryginalną postać groteskową w stylu hoffmannowskim. Dzielnego bohatera elementarza, Pinokia, gra ładnie p. Śniadecka.

[318] Ale pedagogia, która przesycą *Pinokia*, nie jest pierwszej jakości. Wszystkie dzieci na sali są rade, że Pinokio idzie do szkoły, że ostatecznie przezwycięża przeszkody — ale czy to jest rękojmią ich przyszłej pilności? Dla uczniów szkoła jest dziś rodzajem klubu, kasyna. Do szkoły chce iść każde dziecko, bo przestała ona być surową i straszną. Od czasów Elleny Key jest coraz luźniejsza, więcej jest zabawy niż nauki. Przesadnie kładzie się wagę na wyczyny zbiorowe, całymi miesiącami przygotowuje się jakieś przedstawienia, natomiast nauka indywidualna jest zaniedbana. Wskutek przesadnej gorliwości, aby dziecka w domu nie przeciążać, osiąga się to, że dziecko nawet indywidualnego listu napisać nie potrafi i w ogóle poza szkołą mało co pisze. Nauka historii jest po dawnemu martwa i nudna, nauki przyrodnicze również. Mnóstwo reform potrzebuje dziś szkoła, i to nie politycznych, lecz pedagogicznych. Na nic jednak one się nie zdadzą, póki jeden nauczyciel ma 50 lub więcej uczniów w klasie. I póki jest sytuacja taka, że Pinokiowie wnet nie będą mieli gdzie uczęszczać do szkoły, choćby chcieli.

Dlatego doping pedagogiczny, zawarty w tej sztuczce, wydaje mi się jakiś zdawkowy i nieaktualny. Zdałby się doping dla starszych, dla nauczycieli, dla ministerium oświecenia. — Wracając do sztuki, zauważę jeszcze: w tych sztukach dla dzieci wciąż jest za

dużo fantastyczności. (Podkreślam: fantastyczności, nie fantazji). Jeżeli chłopiec z drzewa mówi i porusza się, na tym się powinno przestać — a tu tymczasem przemawia także pisklę, lis i kot, dzieją się wciąż cudowności. Traci się kontrast, traci się grunt pod nogami. W takiej atmosferze nieprawdopodobieństw staje się wszystko możliwe i — niemożliwe. Szczególnie paniusie piszące dla dzieci na ich rachunek rozpuszczają swoją „fantazję” jak bicz dziadowski. Wszystko śmiecie pozostałe z czasów romantyzmu, różne nowoczesne sposoby i sposobiki, wygnane już z innych dziedzin literatury jako zużyte, aplikuje się dzieciom. Robi się dzieci jeszcze dziecienniejszymi, niż są. I to się dzieje w epoce freudyzmu!

Dzieci można by traktować w teatrze inaczej, nie tylko jako widzów chętnych i wdzięcznych, którym można podać byle co. Można im podać nawet psychologię dziecięcą w odpowiedniej formie. I więcej stosunków realnych, i w ogóle więcej prawdy — o nich samych, o rodzicach, o nauczycielach. Tu jest możliwa wielka reforma i ona przyjdzie. A przecież i tak powieść angielska i skandynawska dla dzieci od dawna bije naszą.

Teatr Polski: *Marieta, czyli Jak się pisze historię*.
Komedia muzyczna w 4 aktach Saszy Guitry'ego.
Muzyka Oskara Straussa.

Przekład i opracowanie Mariana Hemara

[reżyseria Karola Borowskiego,

dekoracje Stanisława Śliwińskiego,

premiera 23 V 1931]

[320] Niektórzy krytycy nasi lubią się z zachwytem rozpisywać o tym, jak to Francuzi, wielbiciele wdzięków kobiecych, także w historii i w polityce chętnie widzą erotyczną interwencję kobiet i jak ich literatura, zwłaszcza komediopisarska, to ich zamięłowanie odbija. W recenzjach Makuszyńskiego i Boya jest dosyć takich wzorów. Ale mogą one pasować jeszcze np. do świeżo wznowionych *Nowych panów* Flersa, natomiast już nie w takiej pełni odnoszą się do *Mariety* Guitry'ego. Wprawdzie i tu historia jest podpatrywana przez dziurkę w drzwiach alkowy. Prowincjonalna aktoreczka w r. 1848 oddaje się ks. Ludwikowi Napoleonowi w dzień wyborów, które go zrobiły prezydentem Francji, a w 3 lata później doprowadziły do zamachu stanu i do cesarstwa. Rozgrywa się miłutka sielanka, wśród której raz po raz dochodzą echa przygotowań do walnej bitwy politycznej.

Ale snadź dzisiejsze czasy wymagają już innych akcentów w części politycznej. Niegdyś egzotyczny Król Serdanii w sztuce Flersa i Caillaveta budził wybuchy sympatii republikanów francuskich, dziś, po upadku monarchizmu w ogóle, trzeba ich podniecić

inną aktualnością. Więc mamy tutaj przyszłego władcę Francji, małpę wielkiego Napoleona, i oglądamy go od strony jego erotyki i — głupoty. Słyszymy, że kazał uwięzić deputowanych i osadzić w twierdzy, widzimy, jak się waha pod wpływem perswazyj swego krewniaka — bo po co mu tego zamachu stanu? Przecież on zaprzysiął wierność republice, mógłby po przestać na roli mniejszej a sympatycznej. Ale wszystko już jest nastawione, nie można się cofnąć, brak mu wewnętrznej decyzji, by przyznać się w duszy, że nie dorósł do objęcia spadku po Napoleonie, i nie wchodzić na drogę fatalną dla Francji.

Jak wiadomo, w rok potem plebiscyt 7 800 000 głosami przeciw 253 000 proklamował go cesarzem Francji, w 20 lat potem nastąpił Sedan. Oto do czego doprowadza uparta „legenda” narodowa. Napoleon III przegrał urok Napoleona I w opinii świata raz na zawsze, ujawnił to, co tkwi w bonapartyzmie: zdradę rewolucji. [321]

Komedia Guitry'ego oczywiście takich kwestyj nie dotyka; eksploatuje tylko współczesne zainteresowanie się dyktatorami. Zawiera przecież jeden bardzo mały, ale bardzo subtelny rys, charakteryzujący ludzi i stosunki. Zdobywając serce aktorki, książę pyta ją, czy ona wie, kim on jest. Okazuje się, że ona jednak domyślała się, że to jest jakiś książę, ale nie wie który. Wtedy [on dekonspiruje się] karykaturą i z dumą pokazuje jej: to ja! Naturalnie aktorka jest w siódmym niebie: sam Napoleon raczy... Zawsze tego rodzaju sielanki polegały na tym, że ona nie domyślała się, kim on jest, zakochiwała się w nim bezinteresownie, a on wystawiał ją na próbę i dopiero później, wzruszony jej miłością, zrzucał swoje incognito. Tu jest inaczej. Aktorka zachowuje cnotę, aby złapać grubszą rybę; a on, zamiast ją zdobywać indywidualnymi zale-

tami, aż zanadto spieszy się, aby jej wyznać: jestem Napoleon! Najlepszy dowód, że nim nie jest.

Ostatni akt zawiera dobry kawał: stuletnia Marieta, interwiewowana przez reportera co do swoich stosunków z Napoleonem, oblagowuje go niemiłosiernie, dbając o to, aby sama przy tym najlepiej wyszła. Zda się, że dla tego kawału głównie sztuka została napisana. Nie ma ona dosyć własnego życia, dlatego dodano do niej jeszcze muzykę. Aktorka operowa — przecież to okazja do wplecenia opery! Dzieje się ze sztukami teatralnymi coraz częściej to samo co z filmami: robi się z nich „dźwiękowce”.

Aby podkreślić satyrę polityczną, rolę Napoleona powierzono p. Grabowskiemu, który ją po swojemu wyjaskrawił i spopularyzował. Marietę grała p. Modzelewska, bardzo miła, zwłaszcza jako staruszka. O śpiewie poniżej.

Teatr Ateneum: *Gołębie serce*,
komedia w 3 aktach Johna Galsworthy'ego.
[Przekład Zygmunta Kaweckiego]. Z angielskiego.
Reżyseria: S. Jaracz,
dekoracje: E. Poreda
[premiera 3 VI 1931]

Główną rolę — litościwego malarza — gra w tej sztuce p. Jaracz. Oddaje doskonale jej powierzchnię: dobroć ze słabością połączona wzrusza nas, ale nie ma dużego pola do popisu. Postać ta właściwie stoi w miejscu, nie rozwija się, choć żyje; za to naokoło niej krążą inne postacie: biedaków, wykolejeńców i włóczęgów oraz inteligentów, którzy radzi by tę natrętną nędzę leczyć w inny sposób, biciem albo perswazją kapłańską. Zdaje się, że spośród tych oberwańców autor szczególnie upodobał sobie przybłądę Francuza, indywidualistę spod ciemnej gwiazdy, gdyż pozwala mu w dość długich przemówieniach wykladać swoją filozofię niezależności włóczęgowskiej. Dobrze gra tę postać p. Daniłowicz, i w ogóle przedstawienie jest, jak zwykle w Ateneum, bardzo staranne. Wytknąć jednak muszę ten sam stały błąd w teatrach warszawskich: część tekstu jest niedosłyszalna. Aktorzy tak są przejęci swoją grą, że zapominają o słuchaczu. Chce pech, że w tej sztuce jeden gra pijaczynę (p. Chmielewski, w intencji bardzo dobry), drugi człowieka obcego, który kaleczy język tutejszy — dwie okazje, żeby tekst jeszcze gorzej popsuć. [323]

Gołębie serce jest sztuką sprzed kilkunastu lat — przypomina strukturą środowiskowe sztuki Gorkiego (*Na dnie*), Czechowa. Kładło się wtedy akcent głównie na to biedackie środowisko, ciekawiła zamożną publikę dola „proletariatu łachmaniarskiego”. A i teraz, jeżeli Ateneum tę sztukę wydobyło, to zapewne dlatego, że wydaje się ona podobną np. do *Ulicy Rice’a*, ma modną fizjognomię. Nawet jej przebieg, raczej epicki (powieściowy), odpowiada dzisiejszym gustom teatralnym. Atoli *Gołębie serce* posiada założenia głębsze, choć nie rozwinięte, które tę sztukę czynią zastanowienia godną właśnie ze względu na socjalizm, i to nawet nasz socjalizm.

[324] Bo przecież nasz socjalizm w swojej literaturze przedwojennej miał dwa oblicza: jedno bojowe, patriotyczne, a drugie — to miłosierne, które mu nadał Żeromski. *Gołębie serce* — a przecież Żeromskiego nazwano (Brzozowski) sercem serc. Brakło oblicza zwróconego ku przyszłości jako budowie społeczno-politycznej.

Socjalizm pochodzi z litości, altruizmu i bez tej racji etycznej byłby nonsensem, ale sam nie potrzebuje być we wszystkich swoich ogniwach litością. Gdyby choć trzecia część ludzi miała *gołębie serce*, a 1 procent był świętych, gdyby wszystkie stosunki społeczne i gospodarcze między ludźmi dały się załatwić na drodze zgody, dobrej woli i dobroci, nie potrzeba by było socjalizmu.

I np. Kościół wciąż jeszcze do tej możliwości wraca, i każe w nią wierzyć. My jednak uważamy to za pobożne, nieświadome oszustwo. My nie wierzymy w przyrodzoną dobroć natury ludzkiej i chcemy altruizm skonstruować od zewnątrz, w organizacjach, w prawach, w ustroju, tak aby był przymusem. Według tej zasady ktoś, co np. z biedaka stał się boga-

tym, odziedziczył majątek, wygrał na loterii, nie rozda tego majątku między ubogich, lecz powie: niech prawo zabierze mój nadmiar, niech mi go obetnie przez podatki, daniny, wywłaszczenia, niech uszczupli moich spadkobierców tak, aby zaczynali sami pracować na nowo, itd.

Oczywiście, nie kładzie się tamy dobroczynności, ale się na nią nie liczy. Siła, która się wytwarza wskutek coraz bardziej potęgującego się poczucia sprawiedliwości, zbuduje więcej niż siła płynąca z miłości bliźniego.

Otóż istnienie takich ludzi jak malarz Wellwyn, bohater *Gołębiego serca*, jest właściwie zaprzeczeniem tej zasady. Gdyby tacy zaczęli się zanadto rozmnażać — o co nie ma obawy ani nadziei — zakwestionowaliby [325] socjalizm.

Galsworthy miał w ręku prawdziwy dramat, który mógł poprowadzić w dwóch kierunkach. Pierwszy — to ten wyżej wskazany. Wellwyn chce usunąć nędzę, roztaczając wokół czar dobrego serca, jak św. Franciszek z Asyżu, który hodował wszy w swoich szatach, mówiąc, że to perły Boże. Rzekłbyś, że on kocha nędzę, lubuje się w niej, gdy ci, którzy ją nienawidzą, którzy brzydzą się żebrakiem konkretnym, chcą nędzę tępić za pomocą odpowiednich instytucji, reglamentacji, w końcu za pomocą zmian ustroju społecznego. Otóż niewątpliwie istnieje wewnętrzna, i to dramatyczna sprzeczność między tymi dwiema metodami. Galsworthy ją zaznaczył, przeciwstawiając Wellwynowi trzy postacie: pastora, profesora i sędziego pokoju — lecz są one raczej karykaturami i nawet przestały już być aktualne.

Drugi prawdziwy dramat zawarty w sztuce Galsworthy'ego to byłby dramat czysto charakterowy. O Wellwynie mówi jego córka: Papo, jesteś niepoprawny! (gdy wciąż przyjmuje żebraków i rozdarowuje

im, co ma). Na to on: Cóż zrobić, kiedy to jest silniejsze ode mnie! Wstydzi się swego nałogu, tai się z nim. Inni uważają go za człowieka słabego, policjant mówi mu: bądź pan męskim! To wszystko jest przez autora doskonale podchwyczone i podpatrzone, wymaga jednak dalszej interpretacji charakterologicznej. Czy taki człowiek jest rzeczywiście słaby? Może raczej silny? Bo oto przecież wyobraźnia altruistyczna, nasycająca go obrazami cudzego cierpienia, działa w nim silniej niż w innych ludziach — jest czymś, co się nad nim znęca, koszmar, opętanie. Otóż nikt z ludzi otaczających nie jest w stanie domyśleć się i przeniknąć, z jaką siłą jednak Wellwyn się tym pokusom opiera, jak [326] cierpi i jak walczy — widzi się tylko tę resztkę litości, której już w sobie stłumić nie mógł.

Z tym jest podobnie jak z gniewem lub z oburzeniem. Uważa się pewnych ludzi za wybuchowych, lecz gdyby się zajrzało w ich serce, powinno by się powiedzieć raczej, że to są cynicy albo ludzie aż nadto spokojni i flegmatyczni. Albowiem w porównaniu z tym, jak oni wielodenne zło i rozgałęzioną podłość świata rzeczywiście widzą, czują i rozumieją, w porównaniu z ogromną ilością zła przez nich spostrzeganego — ich odruchy są raczej minimalne.

W sztuce widzimy, jak Wellwyna chwytą w szpony jego wyobraźnia. Przychodzi doń np. włóczęga — i zaraz dla Wellwyna staje się „ciekawym”, jego sprawa — powiada do córki — jest bardzo a bardzo skomplikowana. Już miarkujemy, jak się wessał w duszę tego nicponia, jak traci z oczu obiektywne proporcje tego małego wypadku — jakich jest tysiące — jak się z nim zespala subiektywnie, uważając go za wyjątek.

Litość jest jego namiętnością, on się nią upaja i — zatruwa. To jest człowiek, który nosi w sobie katastrofę.

Są charaktery od urodzenia tak zbudowane, że noszą w sobie sprzeczności lub siły zgubne — jak pewne mieszaniny chemiczne skazane z góry na rozkład i wybuch. Może on się opóźnić, może dzięki pewnym krzyżującym okolicznościom nigdy nie dojść do skutku; — katastrofa jest zawarta potencjalnie w założeniu. Utitz w swojej *Charakterologii* (Pan-Verlag 1925) konstruował takie charaktery teoretycznie, czyniąc ich motorem np. próżność lub egoizm. Wellwyn podpada raczej pod ukuty przez niego termin „Ich-Fugalität” (wymykanie się od swego „ja”). Brak mu tzw. zdrowego (?) egoizmu. Dąży ku rozkładowi, ku zgubie. Oczywiście, to, co ze stanowiska charakterologii nazwiemy rozkładem, a ze stanowiska praktycznego samozatrą, może ze stanowiska etycznego być czynem lub życiem wspinałym, życiem świętego. Takim był wielki uczony Pascal, który będąc już sam ciężko chorym, wziął do swojej izby chorego ubogiego i sam go obsługiwał i pielęgnował.

Takie katastrofalne charaktery przedstawia Szekspir w swoich tragediach: *Lir*, *Otello*, *Makbet*. W sztuce Galsworthy’ego tkwi też taki pierwszorzędny materiał, godny wielkiej a współczesnej tragedii.

Teatr Narodowy: *Raz, dwa, trzy*,
komedia w 1 akcie Franciszka Molnara
[przekład Tadeusza Kończyca],
i *Komedia o człowieku, który redagował gazetę
rolniczą*, w 2 aktach, według Marka Twaina,
napisał G. Timmory.

[Przekład I. Nowickiego].

Reżyseria A. Zelwerowicza

[dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 3 VI 1931]

[328] Ten typ komedii, w której ktoś rozumem, sprytem czy dzięki szczęściu przewycięża wszystkie przeszkody, może być zupełnie burżuazyjny, ale zdaje mi się, że będzie nieśmiertelny. Bo człowiek przynajmniej w teatrze lubi widzieć, że coś się udaje, lubi mieć w skrócie taki mikrokosmos, który zupełnie opanowuje.

W komedynie Molnara takim bohaterem, któremu się wszystko udaje, jest bankier Norrison. Musi on w ciągu godziny przerobić nieociosanego szofera w wykwintnego i dobrze sytuowanego dżentelmena; bo chodzi o to, aby takim go pokazać milionerom, rodzicom Alicji, z którą ów szofer wziął potajemnie ślub. Norrison, nie ruszając się od stołu, wprawia w ruch dziesiątki sprężyn równocześnie, pamiętając o wszystkim: kupuje pupilowi ojca utytułowanego, prezesurę fabryki samochodów, sprowadza fryzjera, krawca, fotografa, zamawia dla niego bieliznę, hotel w St. Maurice w Szwajcarii, dokąd mają wyjechać państwo młodzi — a dlatego w St. Maurice, bo to jest na takiej wysokości, że tam za nimi nie pójdzie teściowa — wypisuje go ze związku socjalno-radykalnego, a wpisuje do klubu golfowego itd.

Niedawno, pisząc o innej sztuce Molnara, zwróciłem uwagę na to, jak ten autor z nalogów przedwojennych dostosował się do austriackiej sytuacji powojennej i stał się również „społecznym”. Otóż w tej komedyjce mamy lekki odcień satyry: to świetne oszustwo możliwe jest tylko w zmechanizowanym świecie kapitalistycznym, który przerabia swój materiał bez względu na układ istotnych wartości. Że zresztą ten szofer wnet może będzie doskonałym hrabią i dyrektorem fabryki, to jest niewątpliwe — nie święci te garnki robią, demokracja jest nieodłączna od kapitalizmu.

Bankiera-dyktatora grał p. Zelwerowicz wspaniale. Ta rozmyślna monotonia w dykcji, aby podkreślić mechanizm, szybkość, nieomyślność — a na spodzie: humor. Wyreżyserował też sobie sztukę tak, aby do tej swojej idei dopasować resztę: pajace, które on porusza na sznurku.

W komedyjce amerykańskiej według Twaina popisywał się p. Kurnakowicz w roli bezczelnego redaktora. Ta sztuczka harmonizuje ze skeczem Molnara — zabawny i wesoły cały wieczór.

Teatr Mały: *Pierwsza pani Frazer*,
komedia w 3 aktach Johna Ervine'a.
Przekład F. Sobieniowskiego,
reżyseria G. Buszyńskiego
[dekoracje Karola Frycza,
premiera 2 VI 1931]

[330] Całkiem filisterska komedia angielska, w dialogu banalna, mimo to żywa i dość przyjemnie się słucha. Pan Frazer, bogaty jegomość, na starość się rozwiódł, ożenił z młodą lekkomyślną dziewczyną, która go zdradza — ale drugą połową jestestwa przywiązany jest jeszcze do swej pierwszej żony, mądrej i szlachetnej doradczynie. Ta stara miłość, która nie ma już w sobie namiętności, ale też i nie rdzewieje, w końcu zwycięża.

Anglicy zawsze mieli kult dla rodziny, od 18 wieku sławna jest ich powieść rodzinna. Kto jest bogaty, tego stać na porządek i komfort, więc także w życiu osobistym, rodzinnym. Pan Frazer wraca do pierwszej żony — instynkt monogamiczny zwycięża. Rozczulający jest ten niefrasobliwy kult rodzinny w Anglii, podczas gdy w Rosji sowieckiej rodzinę się burzy, robi się z nią eksperymenty.

Nowoczesną w sztuce Ervine'a jest właściwie tylko postać syna pana Frazera, który wciąż ironizuje ojca i dokucza mu; oraz druga pani Frazerowa, cynicznie przyznająca się, że jedynym jej ideałem jest używać życia.

Rolę tytułową gra pani Przybyłko-Potocka. Zawsze warto słuchać i widzieć jej indywidualność: ten spokój, tę mądrość, tę cichą wyższość nad otoczeniem i tłumione uczucie. Zresztą rola wdzięczna, zwycięska, podobna do tej, w której niedawno ją podziwialiśmy.

Trudniejsze zadanie miał p. Stanisławski, przyzwyczajony w ostatnich latach do grywania ról rezonerów i wesołych bonvivantów. Tymczasem p. Frazer jest — że tak powiem — nie rolą, lecz charakterem: egoizm, pospolitość, coś niesympatycznego — w kontraście do pani Frazer. P. Stanisławski nie skorzystał ze sposobności do gry obfitszej, pomagała mu rutyna — co zresztą wystarczało. W roli drugiej pani Frazer wystąpiła pani Zimińska. Ma ona bardzo dobrą dykcję — a to już dużo znaczy w naszych stosunkach, gdzie co druga artystka ma „feler” w głosie. Scena między pierwszą panią Frazer a drugą, w której pierwsza zwycięża, wypadła znakomicie.

Łódzki Teatr Miejski
(w kinoteatrze Capitol, Marszałkowska 125):
Potrójne wesele,
komedia w 3 aktach Anny Nichols.
Przekład H. Barwińskiego.
Reżyser: K. Tatarkiewicz
[dekoracje Bolesława Kudewicza,
występ gościnny w Warszawie 11 VI 1931]

[332] Zawitał do nas teatr łódzki i aby sobie od razu pozyskać pewną część publiczności, gra sztukę żydowską. Co więcej: amerykańsko-żydowską, co więcej: taką, która swej autorce przyniosła podobno 1 milion dolarów czystego zysku. Dowiedziałem się o tym od tych, którzy wiedzą wszystko o teatrach wszystkich. Na programie tego nie wydrukowano — gdyby to był film, reklama z pewnością zaczynałaby się od słów: Milion dolarów!

Warto tedy zobaczyć sztukę, która przyniosła milion dolarów. Czym wobec tego są zarobki naszych autorów! Zapewne musi to być „przebój” pierwszorzędny. Patrzymy, słuchamy — i z początku nie tyle podziwiamy, ile dziwimy się. Bo to taka sobie słaba, filisterska, familijna komedyjka — i w porównaniu z panią Nichols nasz Bałucki wydaje się Szekspirem. Robimy różne domysły narodowo-kulturalne. Część powodzenia zapewne położyć należy na karb prostolinijnej poczciwości (?) amerykańskiej. Oto bowiem mamy sztukę z tendencją bardzo postępową: w Nowym Jorku żyd i chrześcijanka zawierają małżeństwo z miłości, najprzód cywilne, a potem wśród różnych nie-

zbyt prawdopodobnych okoliczności przed rabinem, w końcu przed pastorem, tak że jest to małżeństwo niby trzykrotnie przypieczętowane. Ojcowie po jednej i drugiej stronie są wściekli, młodzi żyją bez ich pomocy rok, w końcu w wigilię Bożego Narodzenia pod drzewkiem podają sobie ojcowie ręce, tak jak już w II akcie uczynili to rabin z pastorem. Bardzo pięknie, ale dla Europy tego rodzaju konflikty na tle wyznaniowym były aktualne paręset lat temu — że wspomnę *Natana mędrca* Lessinga. Dla Europy, to jest dla myśli europejskiej — w praktyce bowiem ekskluzywność po stronie gojów i żydów trwa dalej, zwłaszcza gdy do różnicy wyznań przyłączają się jeszcze różnice majątkowe. Z wypadków, kiedy goj dla żydówki daje się obrzezać, bo inaczej ona nie chce — czerwoniaki robią sensację. Być może, iż w Ameryce, dla jakich tram-pów, farmerów, Indian, przemytników alkoholu taka sztuka jest objawieniem, że ich gazety prowincjonalne piszą o tej kwestii artykuły wstępne, że się odbywają dyskusje itd. To jest ciekawe. [333]

Ale niechby pani Nichols spróbowała w miejsce Żyda podstawić Murzyna, zaraz by Ku-Klux-Klan zrobił przeciw niej agitację. Albo po prostu — sztuki by nawet nie pokazano. Mimo *Chaty wuja Tomasza*, mimo wojny stanów północnych z południowymi. Natomiast widocznie biznesmen żydowski jest tam dość bliski chrześcijaństwu, kwestia żydowska nie jest tak niebezpieczna, skoro publiczność daje sobie aplikować taki morał tolerancyjny. Nie mówi się jednak w sztuce ani o garbatych nosach, ani o macach — wszystkie drażliwości antysemityczne są pominięte.

Znaczną część powodzenia amerykańskiego trzeba oczywiście przypisać także nahalnej reklamie, jaką robić umie tylko Ameryka — i Sowiety. Ale pomimo oczywistej słabizny tej sztuki ma ona w drugiej poło-

wie trochę walorów także teatralnych, które mogą na widownię amerykańską działać jeszcze silniej niż na naszą. Niedowcipna i niekomiczna z początku, od połowy podnosi się od razu na wyższy stopień, komizm niekiedy staje się prawdziwie groteskowym, amerykańskim, sytuacje są świeże. Gdy pan młody przez pomyłkę mówi do pastora: rebe; albo gdy panna młoda prosi rabina: panie rabinie, proszę się pomodlić, żeby biskup (chrześcijański!) pozwolił (na ślub doróżny) — jest to dobre wyzyskanie komizmów zawartych w sytuacji. To samo można powiedzieć o całym akcie III. Ojciec Żyd po kryjomu podkłada pod drzewko konia drewnianego jako prezent wigilijny dla wnuka; później ojciec chrześcijanin robi to samo z lalką, bo myśli, że dziecko, które się narodziło, jest wnuczką. Potem pokazuje się, że młodzi dogodzili jednej i drugiej stronie, gdyż mają dwojaczki. Takich kawałów jest sporo — można je nazwać jak w języku filmowym: trikami. Sztuka pozostaje oschłą, ale triki ją ożywiają. Czy pochodzą one od autorki, czy ona jest żydówką czy gojką, czy zostały dokonane w toku prób — nad tym niech się zastanawia historyk literatury amerykańskiej.

Zespół łódzki grał tę sztukę dobrze, ale w tempie zrazu za powolnym. Bardzo miłą aktorką jest p. Niedziałkowska. Żywiol komiczny reprezentują w sztuce państwo Kogenowie (pp. Dąbrowska i Zoner) — może zanadto przeciągają swoje role. Największą niespodziankę robi mi publiczność, która widocznie doskonale się bawi, kwituje oklaskami grube kawały — patrząc na to odgaduje się resztę tajemnicy sukcesu amerykańskiego.

Teatr Narodowy: *Lazurowe Wybrzeże*,
komedia w 3 aktach A. Birabeau i J. Dolleya.
Przekład B. Górczyńskiego,
reżyseria E. Chaberskiego
[dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 28 VI 1931]

Teatr Letni: *Hiszpańska mucha*,
krotochwila w 3 aktach F. Arnolda i E. Bacha.
Reżyseria J. Janusza
[dekoracje Antoniego Aleksandrowicza,
premiera 28 VI 1931]

[335]

Idiotycznym zwyczajem teatrów warszawskich dzień po dniu sypią się premiery i recenzent, gdy jedną opuści, nie może potem nadażyć. Jaki interes mają panowie kierownicy teatrów w tym, żeby sobie wzajemnie włożyć w kapustę, nie wiem. Czy może szło o to, aby premiery skupić około pierwszego?

Na razie powiem coś tylko o dwóch premierach. Obie są dobre i mieszkańcy stolicy, którzy z powodu redukcji płac zrzekli się wakacyj, będą się mogli pocieszyć.

Aktualne jest *Lazurowe Wybrzeże*: telefonistka, maszynistka, szef personalny — wprawdzie nie w ministerium, ale za to w wielkim domu kupieckim w Paryżu. Wypląca się tam dodatkową jednomiesięczną pensję! Jak to przyjemnie o tym bodaj posłuchać. Maszynistka jest zamężna i ma przyjaciela, telefonistka również zamężna i kocha się w swoim szefie. Lecz szef, człowiek oschły, pogrążony w interesach, nawet jej nie dostrzega.

Świątek biuralistyczny warszawski z pewnością zechce sobie te stosunczki obejrzeć. Wszak swego czasu

wielkie powodzenie miała komedyjka *Mysz kościelna*, gdzie stenotypistka zdobywa serce swego szefa, nie tylko wdziękami, lecz także pilnością i sprytem. (Pedagogiczna to była komedia dla biuralistek, coś jak udratyzowany taylorizm). A ileż to jest biuralistek, które zastawiają sidła na swoich szefów lub kolegów, sidła, w które same często wpadają. Wszak praca kobieca po biurach wytworzyła nowe typy stosunków erotycznych...

[336] W *Lazurowym Wybrzeżu* kopciuszek-telefonistka zdobywa królewicza — swego szefa, lecz w nieco inny sposób. Trochę jakby z *Dobrze skrojonego fraka*. Poczciwa koleżanka odstępuje jej wygrany na loterii bilet jazdy I klasą na Rivierę, pożycza wspaniałe kostium i kopciuszek jako wielka dama jedzie błękitnym ekspresem na południe. W wagonie restauracyjnym spotyka swego szefa, który właśnie jedzie również na południe — w podróży poślubnej, w towarzystwie żony i teścia. (Z racji tego ślubu była ta gratyfikacja).

I od tej chwili zaczynają się dziać rzeczy bajkowo-groteskowe, zabawne i dziwaczne, czułe i śmieszne. Szef, ta wcielona proza, zakochuje się we wspaniałej damie od pierwszego wejrzenia, jawnie, żywiłowo, jakby zahipnotyzowany, robi wielkie niedorzeczności, lata za nią, wlokąc z sobą żonę i teścia — w końcu, gdy już ta miłość na niczym skończyć się miała, gdy widzowie drżą na myśl, co to będzie, gdy szef pozna mistyfikację, szef-królewicz okazuje się godnym sytuacji i wspaniałomyślnie awansuje telefonistkę do godności swej żony (tamta żona nie liczy się, bo małżeństwo nie było jeszcze „skonsumowane”).

Czytałem o tej sztuce ujemną ocenę kolegi Brumera, który o niej mówi: farsidło! Otóż protestuję. Z literackiego punktu widzenia mamy tu do czynienia z ciekawą mieszaniną: pierwszorzędny materiał komediowy

wciąż robiony na farsę. Mnóstwo doskonałych pomysłów, obserwacji, niespodzianek — rozsypanych, marnowanych, źle użytych. Sytuacje często przewlekają się, powtarzają, nudzą, ratują się dowcipem, są niezdecydowane aż do końca — ale wciąż ta świeżość i obfitość konceptu, ta nie robota, lecz jak się lubi mówić w Warszawie — talent. Autor czy autorzy interesują literata bardziej od ich utworu. Ale utwór ma wewnątrz mocny kościec: ten élan miłosny człowieka trzeźwego, jedyny w życiu, wariacki, ostateczny. Scena w wagonie, gdzie zahipnotyzowany wpatruje się w swoją damę, traci pamięć i poczucie rzeczywistości, jest świetna i świetnie grana przez Stępowskiego.

Nie jest to farsa, bo rzecz oparta jest raczej na psychologii, na charakterach niż na sytuacjach. Ale tego nie poznać, bo ten lepszy, szlachetny materiał mistyfikuje się i wciąż przechodzi w farsę. [337]

Najtrudniejszą i najdłuższą rolę miał młody Frenkiel i wyszedł z zadania zwycięsko. Aktor pilny, pożyteczny i zdolny, choć nierówny. Dźwiga honor wielkiego nazwiska — i stara mu się sprostać. Małą rolę młodej żony zagrała dyskretnie i w sposób właściwy p. Halska. P. Ćwiklińska nie ma w sobie poezji, uczuciowość jej jest za słaba; nie rozumiała, że w tej roli kopcieszka musi się zdecydować, czy kocha naprawdę, czy tylko snobizuje sentymentalnie. P. Stępowski daje konsekwentną, żelazną kreację (suche drewno się zapaliło), ale to rola prosta.

Krotochwila *Hiszpańska mucha*, grywana już przed wojną, jest w typie sztuką zupełnie odmienną od *Lazurowego Wybrzeża*. Komizm jest najczystiej farsowy, wynika tylko z sytuacji. Środki, jakimi te sytuacje aranżowano, są stare — najstarsze! — i niewybredne: qui pro quo, głupawy uczonec, łobuz mąż, purytanka żona. Ale te środki są tak zręcznie użyte, że doprowa-

dzają do efektów niesłychanie komicznych, np. wprost — widmowych, gdzie chodzi o *qui pro quo* (gdzie się bierze kogoś za kogo innego). Robi się bałagan szczelny, wciąż żywy i odżywiany, coś jak bąk, który dobrze puszczony kręci się aż do końca 3 aktu. Jest z tą farsą jak z dowcipami niewybrednymi, które jednak mają efekt nieodparty.

Główne nici ma w ręku p. Orwid jako fabrykant musztardy, który i sam jest ofiarą sugestii, i roztacza sugestię naokoło. Tych nici nie puszczać, lecz w ciągłym napięciu trzymać, to sztuka większa niż błaznować. P. Balcerkiewiczówna miała pierwszy raz większą rolę i wywiązała się z niej dobrze. Występuje też rozpieszczony przez prasę i publiczność p. Kurnakowicz.

Teatr Polski: *Ludzie w hotelu*,
sztuka w 3 aktach (16 obrazach) Vicki Baum.
Przekład S. R. Standego,
reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 3 VII 1931]

Kto widział film *Miasto* Ruttmanna i chce podobnego [339]
oszołomienia w teatrze, niech pójdzie na *Ludzi z hote-
lu*. Hotel jako mikrokosmos życia, urbanizm, kolektywizm,
burzuje i proletariat — wszystek modny towar
filmowo-literacko-teatralny jest tu na składzie, podany
w formie dosyć frapującej, zwłaszcza z początku.

Wśród ciemności rozbłyska wewnątrz budki telefoni-
sty hotelowego, który łączy swoich gości; potem w sze-
regu pokoi co chwila to inny gość mówi do swego tele-
fonu, tak że poznajemy jego stosunki, jego charakter,
nawet jego chwilowe usposobienie. Taki jest niejako
prolog. Nie ma jednego bohatera, bohaterem jest zbior-
owe zaludnienie jednego hotelu. Portierzy, pokojówki,
boye, policjanci, rosyjska tancerka u schyłku sławy i jej
wierny kapelmistrz, szlachetny baron — złodziej szan-
tażowany przez kolegów bandytów, dyrektor przedsię-
wzięcia włókienniczego ze swymi niedolami i tryum-
fami w interesach, jego zbuntowany buchalter, który
zagrożony bliskim udarem sercowym usiłuje jeszcze
wziąć odwet w życiu i puszcza się niezgrabnie, steno-
typistka i zarazem kokotka, dalej garderobiana, radca
prawni, radca handlowy, syndyk, karcjarze itd.

[340]

Tę sztukę łatwiej opowiada się specyfikując spis osób niż streszczając jej fabułę. Albowiem fabuły w zwykłym znaczeniu nie ma, są tylko pewne ośrodki akcji, dość luźnie łączące się z sobą. Baron kradnie perły tancerki, lecz widząc ją potem płaczącą, woli perły oddać, a ją po męsku pocieszyć; kradnie potem portfel szczęśliwemu w grze w karty buchalterowi, lecz i tu oddaje, aż gdy próbuje okraść dyrektora, ginie ugodzony lampą. Łącznikiem między tymi różnymi grupami akcji jest też stenotypistka-kokotka: przystawia się do niej baron, używa jej podwójnie dyrektor, w końcu przechodzi ona w ręce buchaltera, bardzo uszczęśliwionego tym nabytkiem. (W powieści, z której ta berlińska sztuka jest wykrojona, buchaltera szlak trafia w chwili pierwszego szczęścia z tą panną Flaemmenchen, czyli panną Płomyczkiem).

Dzięki scenie obrotowej tych 16 obrazów, rozgrywających się w ciągu 36 godzin w różnych lokalach hotelu, mija dość szybko. Ich słowa końcowe rozbrzmiewają jeszcze dalej, gdy już światło ramp ściemniło się i scena obraca się dalej: wywiera to pewne wrażenie, gdy w takiej ciemności słycać jeszcze albo muzykę grającą w hotelu, albo hasła służby podawane coraz ciszej: auto pani Gruzińskiej... auto pani... auto... Teatr niemal dorównywa tutaj filmowi.

Ale pochodzenie powieściowe mści się od połowy sztuki. Brak w niej ściślejszego powiązania epizodów, brak wyższego sensu, jest dużo różnych „od”, a nie ma „do”. (W każdym dziele sztuki powinno być jakieś od — do). Dość powiedzieć, że np. tancerka nie dowiaduje się o zamordowaniu barona, tak że nawet ten jej osobny ośrodek akcji nie ma swojego zakończenia i swojej kulminacji. Być może, iż autorowi — czy autorce? — wydawało się: takie jest „życie”, bez zakończeń, wciąż otwarte, coraz to inne, rozgałęzione.

Atoli dramat jest właśnie formą, która „deformuje życie”, przecina jego nici w pewnym miejscu i łączy w sposób wprawdzie sztuczny, ale taki, który jest równocześnie i sądem nad tym „życiem”.

W *Przestępcach* lub w *Ulicy*, dramatach, które u nas grano niedawno, mieliśmy tę samą formę (synchroniczne, zbiorowe życie), ale zbiorowość jako pewna istota socjalna występowała nieco lepiej. Tutaj mamy zbiorowość właściwie tylko jako kupę, a nie zespół.

Ludzie w hotelu mają zresztą pewien swój morał i ukrytą jedność, ale jedno i drugie jest banalne. Filozofem hotelowym jest pewien doktor, który zna i obserwuje wszystkich, i powiada, że ten hotel to „życie” [341]. A zbuntowany buchalter powiada sobie, że powinien rzucić się w „życie”. (Wciąż orientacje à la Boy-Żeleński). „Życie” dla tych ludzi jest tylko tam, gdzie się dzieje coś drastycznego. O baronie-złodzieju mówi tancerka, że to jest „pełny człowiek”. Zaznacza się też w sztuce tania sympatia do proletariatu (reprezentowanego przez służbę hotelową, przez stenotypistkę), zaś równie tania antypatia do burżujów (owego dyrektora gra Samborski w stylu Grosza). I oto mamy w całej okazałości i w całej mieszaninie dzisiejszy snobizm: podryg starej woli do życia, czy raczej do wyżywiania się i rozpusty, podczas gdy dawnego filist-ra zastępuje burżuj, bankier, fabrykant itd.

Nie bronię oczywiście burżujów, tylko ostrzegam przed swoistą łatwizną. Znam bardzo bogatych ludzi, którzy lubują się w przepowiedniach o schyłku świata kapitalistycznego, w nienawiści do burżujów, choć sami są burżujami itd. Ten snobizm należy demaskować, a nie jest on obcy właśnie takim sztukom, jak *Ludzie z hotelu*, jako też np. repertuarowi Piscatora (sławnego reżysera berlińskiego, tamtejszego Schil-

lera), z którym zaznajomiła nas w Ateneum pani Strońska.

Wszyscy aktorzy świetnie wywiązali się ze swego zadania. Coś specjalnego warto powiedzieć o grze pani Kamińskiej w roli tancerki. Grała „za dobrze”. Jak to należy rozumieć? Otóż tak, że skoro ta sztuka jest „przekrojem” życia, to i figury w niej występujące powinny być typami, a nie ludźmi. Powinno się je grać niejako tylko od zewnątrz, a nie od wewnątrz, uwydatniać ich powierzchnię, a nie serce. Tancerka gruzińska widziana od zewnątrz jest tylko typem podstarzałej, zhistryzowanej kabotyńki; brana od wewnątrz, jest oczywiście istotą tragiczną, w jej duszy walczą artyzm z człowieczeństwem itd. Kamińska gra pięknie i przejmująco, i efektownie, a jeżeli mówię „za dobrze”, to dlatego, że coraz częściej zdarzają się w nowoczesnych sztukach role, w których gra się w ten sposób „za dobrze”. Sztuki te, oparte na doktrynach niwelujących indywidualność, coraz mniej pola dają aktorowi, są niejako tylko dwupłaszczyznowe, jak film. Ale teatr dzieli ten los z całą literaturą, i to jest przełom, nad którym warto się osobno zastanowić.

Teatr Łódzki (w Qui Pro Quo, Senatorska 29):
Ojciec, dramat w 3 aktach Augusta Strindberga,
z Karolem Adwentowiczem w roli tytułowej
[reżyseria Karola Adwentowicza,
gościnne występy Teatru Adwentowicza w Warszawie
1 VII 1931]

W tym małym teatrzyku, gdzie przez cały rok roz- [343]
brzmiewał śmiech frywolny, gra teraz doskonała trupa
łódzka potężny i ponury dramat Strindberga. Adwen-
towicza w roli ojca widziałem kilka razy, co prawda
dawno, a jednak na nowo mnie wzruszył, przejął, wy-
cisnął łzy, ogarnął uczuciami tragicznymi. Nic podob-
nego nie przeżywałem w teatrze przez cały boży rok.
Giganci kroczą po słabych deskach, z ich słów błyska
się i grzmi, piekielne czeluście się otwierają. Kto jesz-
cze niezbyt zaraził się kinowym „happy endem”, kto
jeszcze nie przysięga na to, że do teatru chodzi się po
zabawę, kto po dawnemu wierzy, że sztuka „smutna”
może i nam dać taką radosną wielką satysfakcję, jak
dawała Grekom — niech idzie zobaczyć tego ojca.

Adwentowicz gra naturalnie, po ludzku, a jednak
jest równocześnie wielkim, potężnym, demonicznym.
Czytałem, że gra „nerwowca” — może to i prawda,
wszystko razem jest w tej grze przejmującej. Od czasu
kiedy go ostatni raz widziałem, głos jego znacznie się
poprawił. Jeden jest tylko cień na jego grze: coś jakby
roztkliwienie się samym sobą, stylizowanie roli, robie-
nie jej na sympatyczną. Przez to szanse jej w sercu

widza z góry przechylają się na niekorzyść jego partnerki, Laury. W sztuce jest ten sam brak równowagi, lecz na scenie zaznacza się jeszcze bardziej. No, ale tak bywa zwykle z artystami, którzy przerastają swoje otoczenie. Całość kreacji jest wspaniała. Kiedyż nareszcie wynalazki kinowe postąpią tak daleko, żeby tego rodzaju arcydzieła aktorskie można było na zawsze utrwalić i potomności przekazywać? „Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze” — potomność nie plecie wieńców aktorowi — brzmi niemieckie przysłowie. To się może jednak rychło zmieni i wtedy będzie można założyć skarbiec pomników sztuki aktorskiej — na jedno z pierwszych miejsc wziąłbym Ojca Adwentowicza — ale tylko dlatego nie na pierwsze, że to sztuka niepolska.

W Teatrze Polskim *Ludzie z hotelu* — tutaj *Ojciec*. Co za pouczający kontrast! Tam jakiś nieokreślony kolektyw, tu dramat indywidualny. Ten dramat, do niedawna wyklęty i lekceważony przez teoretyków futurystycznych, dziś wraca na należne mu miejsce, tak podobnie jak powieść psychologiczna. Gdybym był profesorem, zaprowadziłbym swoich uczniów tu i tam, aby sami porównali, nawiązałbym do tych przedstawień parę lekcji z historii literatury i estetyki. Szkoda, że to nie w Teatrze Narodowym grają tego *Ojca*. A może i lepiej — na małej scenie w *Qui Pro Quo* sztuka wydaje się bliższą, intymniejszą, uderza w widza bezpośrednio.

Adwentowicz, apostoł Ibsena i Strindberga, powinien znaleźć naśladowców i następców. Przyjdzie jeszcze czas na wielki renesans tych autorów i to „stare piękno”, o którym mówił Przybyszewski na przedstawieniu swego *Mściciela*, odzyska swoją świetność.

Teatr Mały: *Roxy*,
komedia w 3 aktach Barry Connorsa
[przekład F. T. (Feliksa Tretera,
tj. Teofila Trzcńskiego)].
Reżyseria A. Węgieerki
[dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 11 VII 1931]

Temu, kto słucha tej sztuki, nasuwają się dwa wnioski: [345]
Autor przypomina Fredrę, Bałuckiego, Przybylskiego, w ogóle polskich piewców rodzinnego filisterstwa. Po wtóre: snadź także w rodzinie amerykańskiej tkwią pierwiastki filisterstwa.

Małżonek, który przez dwadzieścia lat siedział pod pantoflem i pozwolił, żeby żona szantażowała go komediami swego nieszczęścia, nagle buntuje się, grozi biciem, poskramia komediantkę — toż to figura jak gdyby od Bałuckiego wzięta. Być może, że brak (?) kobiet w Ameryce doprowadził do takich stosunków. — Następnie figura kopciuszka rodzinnego — Roxy — tyranizowanego przez matkę i siostrę, to również nie jest nam obce. — A flirt? Pomimo innych ram, które tworzy np. sport, wspólna nauka, większa swoboda w obcowaniu młodych ludzi ze sobą, panuje „łapi-chłopstwo”. Roxy łapie męża na stary kawał: ona się niby kocha w kim innym, a on będzie jej dawał rady, jak tego kogoś innego rozkochać. Oczywiście młody człowiek przy tej sposobności sam zakochiwa się w Roxy, która ma jeszcze tę satysfakcję, że konkurenta odbiła siostrze.

Przyznać trzeba, że sielanka między Roxy a tym młodzikiem jest dość ładna i miła, choć nieprawdopodobieństwo, żeby oboje, a zwłaszcza on, nie poznawali się na zasadzkach flirtu, jest nieprawdopodobieństwem w bardzo starym stylu. Dziś chyba nawet podlotki żeńskiego i męskiego rodzaju są aż zanadto uświadomieni co do spraw erotycznych.

[346] Tylko tło jest amerykańskie: że mówią o interesach kupieckich zamiast rolniczych, inaczej można by myśleć, że to się dzieje w Polsce, na wsi. Na karb amerykanizmu, być może, należy położyć taki pomysł, że Roxy, chcąc nabyć oglądy towarzyskiej i umiejętności dowcipnej rozmowy, zagląda do — podręcznika. Podręcznik jest głupi, i Roxy głupio z niego korzysta; uczy się na pamięć aforyzmów i powiedzonek, które stosuje opacznie. Stąd wynika dużo „hecy”: rodzice uważają, że Roxy pomieszało się w głowie; mimo to otoczenie zaraża się aforyzmami Roxy i zaczyna je powtarzać itp. Motyw sam, choć wyzyskany tylko do „hecy”, jest dobry i ciekawy — w Polsce by powstać nie mógł, żadna polska panna nie zajrzałaby do podręcznika. W Ameryce natomiast, gdzie się studiuje nawet efekty kinowe, także życie towarzyskie jest przedmiotem studiów: istnieją profesory od tych spraw, najmuje się specjalistów, którzy na przyjęciach i zabawach fachowo zabawiają towarzystwo itp.

I taki drobny, lecz świeży pomysł już wystarczy, aby ożywić bląhą, erotyczną komedyjkę! Ileż z tego mogliby się nauczyć nasi komediopisarze!

P. Węgielko zadał sobie wiele trudu, żeby pomysłowo wyreżyserować sztuczkę. Tyle zmian w rozplanowaniu osób na scenie; rozmawiają przed filarem, za filarem, naokoło filaru, za oknem, przed oknem, na kanapie, przed kanapą, na schodach i na pięterku, recenzent musi umieć zauważyć i docenić. Ale ostatecz-

ny skutek tej ruchliwości jest taki, że sceny, które powinny trwać krótko, przedłużają się, trywialności, nieodpowiednie w sztukach tego typu, puchną. Przy tym pozostały dwie stare, zwykłe wady naszych aktorów:

- 1) mówią zbyt często za cicho, mówią „sobie, a nie komu” — to jest takie niby realistyczne granie;
- 2) grają natrętnie, tak jak się gra w operetce lub w kabarecie. To znaczy podkreślają w swej grze zanadto pewne dowcipy, pewne śmieszności, pewne typy, opierając się przy tym na najgłupszej konwencji między sceną a publicznością. Nie gra się obiektywnie, pozostawiając widzowi wnioski, lecz podaje się wnioski już w grze samej, wyprzedza się widza.

Tak właśnie gra pani Jarkowska w roli tytułowej. Brak jej zupełnie naiwności, a przecież ma grać naiwną. Cóż z tego, że ma temperament i rutynę, i pewien talent. Nie ma talentu do naturalności. Jeden szczegół: wskakiwanie na kanapę i klęczenie na niej, przytulanie się do chłopca. Ileż razy to już było, jakież to ograne. Zresztą pani Jarkowska robi to jak uświadomiona uwodzicielka. Agresywność tę znać też w głosie. Głos altowy, miły, czasem przypomina Kurnakowicza — ale pytluje! połowy tekstu nie słyhać!

(Ale dodać muszę, że o ile chodzi o efekt u publiczności, ja nie mam racji — rację mają aktorzy i reżyser).

Z innych należy wymienić p. Dominiaka w roli zbuntowanego taty — powiedzieć można: „dał postać zupełnie fredrowską”. Czy to komplement, nie wiem. Wystąpiła też nowa artystka: pani Olszewska; trzeba ją pochwalić, bo mówi jasno i wyraźnie.

Teatr Letni: *Śledztwo*,
sztuka w 5 aktach M. Alsberga i O. Hessego.
Przekład Jacka Frylinga.
Reżyseria Emila Chaberskiego
[dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 30 VII 1931]

[348] Sztuki kryminalne z atakami na niesprawiedliwość sądownictwa są teraz w modzie, lecz dotychczas nie widzieliśmy nic wybitnego w tym gatunku. Ani *Sprawa Marii Dugan*, ani *Sprawa Jakubowskiego*, ani *Przestępcy* — innych tytułów sobie nie przypominam — ani sztuka teraz wystawiona w Teatrze Letnim nie mogą zadowolić wybredniejszego gustu. Przyczyną tego jest, jak mi się zdaje, głównie ta okoliczność, że autorzy nie umieją znaleźć odpowiedniego połączenia pierwiastka sensacyjnego z dydaktycznym (pouczającym).

Sensacyjne sztuki na tematy kryminalne bywały lepsze, i w teatrze, i w kinie. I prawie każda oparta jest jeżeli nie na pomyłce sądowej, to na pomyłce detektywa, bo gdyby sędzia czy detektyw od razu znajdował prawdziwego sprawcę, sztuka zbyt prędko by się skończyła. Ze sztuk dawniejszych wymienię np. *Ferreola Feuilleta*. I tak jak zręczny farsista umie wyzyskać założenie farsowe, aby doprowadzić do zabawnych nieporozumień i do eksplozji śmiechu, podobnie autor sztuki (czy powieści, gdyż często sztuki są przeróbkami powieści) powinien gospodarować swoim materiałem w ten sposób, aby dać widzom jak najwię-

cej zaciekawiającego napięcia, wprowadzić ich w nastrój tajemniczości i w końcu ten nastrój odpowiednio rozładować. Nie można za wcześnie odkrywać swych nici, ale też i nie za późno. Końcowa niespodzianka nie powinna wyskakiwać ni stąd, ni zowąd — lecz powinna być przygotowaną, przeczowaną, więc np. akt V powinien niejako rzucać cień już na akt I. Tego się dawniej ściśle trzymało; czytelnik czy widz domyślał się albo przeczował, kto jest łotrem prawdziwym, lecz nie był pewnym, jeszcze mógł się mylić, jeszcze wahały się podejrzenia w tę i ową stronę, zanim autor wykonał ostatnie „coup” (zwrot, cios) i wskazał winnego.

W *Śledztwie* tajemnica kryminalna nie jest dozowana w sposób umiejętny. Poszlaki zwracają się przeciw studentowi Berndtowi, że zamordował swoją kochankę, kokotę, aby się jej pozbyć i mieć wolne ręce do innego, szlachetniejszego związku. [349]

W toku śledztwa jednak podsuwają autorzy słuchaczowi podejrzenie, że zbrodni dokonał młody Bienert, syn sędziego śledczego a kolega Berndta, uproszony przezeń, aby zlikwidował jego stosunek z ową kokotą. W akcie IV jednak przekonywamy się, że Bienert jest także niewinny, a ponieważ nie możemy spocząć w podejrzeniach, myślimy sobie: a może to ta młoda Bienertówna, w której kocha się Berndt i dla której pragnął pozbyć się owego grzesznego stosunku?

Rozwiązanie zaś jest nie tyle kryminalne, ile proceduralne. Mianowicie sędzia śledczy zapomniał zbadać jednej okoliczności: czy zamordowana nie otrzymała w ostatnim czasie jakiejś znaczniejszej sumy pieniędzy, zwłaszcza że jest mowa o jakimś spadku, który ją spotkał. Otóż kto inny, laik, po prostu dowiedział się na poczcie o takiej posyłce i teraz sprawcę wykrywa się od razu, jest nim dozorca domu, w którym mieszkała owa kokota.

Sędzia śledczy Bienert popełnia rzeczywiście zbyt grube błędy — już nie dlatego, że zaniedbał badań dodatkowych, lecz przede wszystkim dlatego, że uczepiwszy się jednej poszlaki, stara się skonstruować oskarżenie w pewnym z góry powziętym kierunku. Czynność takiego sędziego jest pewnego rodzaju twórczością. Autor, który nie ma intuicji, który nie czuje rzeczywistości, nie zbuduje dobrego dzieła. Podobnie sędzia śledczy lub detektyw, jeżeli daje się ponieść fantazji łatwej, szablonowej, jeżeli się nie krępuje różnorodnymi realnościami życia i zbyt powierzchownie traktuje duszę ludzką.

[350] Tak więc *Śledztwo*, choć niezbyt zadowala jako sztuka sensacyjna, może i posłużyć jako ostrzeżenie dla zbyt lekkomyślnych sędziów i prokuratorów. Ostrzeżenie to rozumie się właściwie samo przez się w wypadkach, gdy chodzi o życie ludzkie. Ale o ileż więcej pomyłek zdarza się tam, gdzie stawka nie jest tak wysoka i tak niepokojąca sumienie, a więc w mniejszych sprawach kryminalnych, w sprawach cywilnych, w sprawach o tzw. przestępstwa polityczne itp. Przecież znamy procesy, w których faktyczny stan rzeczy jest całemu światu znany i oczywisty, a chodzi tylko o prawniczą interpretację tego stanu. I tu, znowu na oczach całego świata, dzieją się dziwy niesłychane, przekręcanie pojęć, urąganie zdrowemu sensowi, policzkowanie Temidy.

Dlatego nie tak bardzo wzrusza nas „problem” poruszony przez dwóch adwokatów wiedeńskich, którzy napisali *Śledztwo*. Lecz ponieważ wykrycie wszelkiej prawdy, naprawienie wszelkiej krzywdy, ukaranie każdego ukrytego łotra może w dzisiejszych czasach, tak pozbawionych tego elementu, zrobić człowiekowi satysfakcję — dlatego polecamy tę sztukę do zobaczenia. Trwa ona trzy godziny i wypełnia swój czas

uczciwie, ma momenty bardzo interesujące. Podnieść też należy jej nowoczesny materiał: konflikt moralny młodego Berndta, który nie może się pozbyć grzesznego stosunku, narzeczona, która to rozumie, dalej konflikt między ojcem a synem, tj. starszym a młodszym Bienertem.

Sztuka wyreżyserowana jest dobrze, z odpowiednim napięciem. Sędziego gra p. Brydziński z właściwą jemu siłą, jakkolwiek to nie jest rola dla niego; nie może on oddać tępoty i uporu tego człowieka, ma w grze za dużo inteligencji. Szarpaninę duchową oskarżonego wzruszająco oddał p. Solarski, w roli jego narzeczonej p. Balcerkiewiczówna pierwszy raz na scenie próbowała się — z powodzeniem — w większych skalach uczuciowych.

Teatr Ateneum

(Występy trupy Karola Adwentowicza):

Człowiek z teką,

sztuka w 5 aktach a 7 odsłonach Al. Fajki,
przełożył z rosyjskiego J. Brodzki

[reżyseria Karola Adwentowicza,

dekoracje Dłuskiego,

premiera 1 VIII 1931]

[352] Ta sztuka jest tak mocna i doniosła, że powinniśmy byli ujrzeć ją w pełni sezonu w którymś z głównych teatrów. To jest prawdziwa gratka, jeżeli w sezonie kanikularnym dają nam tak szlachetny towar.

Upprzedzam: rzecz kończy się o godz. 11, a teatr Ateneum jest tak daleko! A jednak każdy, kto się teatrem, literaturą, ludzką naturą i — Bolszewią interesuje, powinien to zobaczyć, musi to zobaczyć! A jeżeli zobaczy i pożałuje, to wolno mu mieć do mnie osobiste pretensje. Ja sam drugi raz pójdę.

Można z dzisiejszą Rosją sympatyzować lub nie sympatyzować, ale nie ulega wątpliwości, że tam się odbywa gigantyczny eksperyment dziejowy, społeczny, kulturalny. Eksperyment, który przyrównałbym do wielkiego dramatu dell'arte (tj. improwizowanego), chybionego w założeniu, ale świetnego w materiale. Czytam, co mogę, żeby się jak najwięcej dowiedzieć o tym, co się tam dzieje. Inne współczesne dramaty polityczne, nawet tragiczny szantaż niemiecki, nie zajmują mnie.

W ostatnich dniach przeczytałem jednym tchem książeczkę pośła Stanisława Mackiewicza pt. *Mysł*

w *obcęgach* (Warszawa, nakład Hoesicka). Nieporządnie napisana, ale z temperamentem i nowymi poglądami, głównie w zakresie politycznym, podaje ona garść informacji o Rosji Sowieckiej. Zasadniczą jej wadą jest, że identyfikuje bolszewizm z socjalizmem i każde niepowodzenie czy błąd bolszewizmu ogłasza z tryumfem jako dowód nieracjonalności socjalizmu. Ale o tym może kto inny napisać. Otóż stamtąd dowiedziałem się, że człowiek taki, jaki jest bohaterem sztuki wystawionej w Ateneum, to jest typ nazywany tam „liszeniec”.

„Liszeńcami — pisze Mackiewicz — są 1) duchowni, 2) ludzie, którzy mieli do czynienia z procesami politycznymi za czasów carskich, 3) ludzie, którzy [353] eksploatowali pracę najemnika. Liszeńcy są pozbawieni praw, są przedmiotem zemsty społecznej, muszą zebrać i kryć się. Ale na tym tle są różne sprzeczności. Były żandarm jest oczywistym liszeńcem — chyba że służy dziś w GPU (Czerezwyczajka). Inżynier, który pracuje w przemyśle sowieckim, nie jest liszeńcem, choćby był kiedyś dyrektorem fabryki i akcjonariuszem. Chłop, który najął kiedyś parobka do pomocy, jest liszeńcem. Każdy obywatel ziemski powinien być liszeńcem i jest nim; to nie przeszkadza jednak, że wybitnymi bolszewikami na wybitnych urządach są: jeden polski hrabia, b. właściciel dużych dóbr i jeden polski baron. O tym, kto jest liszeńcem, decyduje nie tyle widzimi się komisarzy, ile napięcie i kierunek agitacji bolszewickiej w danej chwili. Dziś ostrze walki z liszeńcami zwraca się przeciwko popom, mułom i kułakom. Najbiedniejsi chłopcy mogą być uznani za liszeńców, o ile w danej wsi bogatszych nie ma.

Instytucja liszeńców ma charakter defensywny i ofensywny. Defensywny — bo jest to ścieranie z powierzchni ziemi, a w każdym razie gniecienie klas spo-

łecznych podejrzanych o nieprzychylny stosunek do Rosji sowieckiej, mogących się stać podstawą kontrrewolucji. Ofensywny — bo dzień codzienny w Bolszewii potrzebuje podniety, potrzebuje morfiny politycznej. Liszeńcy są instytucją, na której wyładowuje się temperament rewolucyjny”.

[354] P. Mackiewicz uważa tę instytucję za niesprawiedliwą, nawet z punktu widzenia rewolucyjnego. „Skąd syn ma odpowiadać za ojca? Skąd wiadomo, że syn liszeńca nie będzie komunistą pierwszej klasy? Jak można go pozbawiać nauki dlatego, że jego ojciec jest czy był bogatszym chłopem? Ze statystyk ogłaszanych w Wielkim Muzeum Rewolucji wynika, że 73 % politycznych przestępców byłoby dziś liszeńcami. Rewolucję w Rosji zrobili liszeńcy. Kropotkin był nie tylko synem liszeńca, lecz nawet synem księcia. Sam Lenin był szlachcicem dziedzicznym i herbowym”.

Atoli bolszewicy dążą do zlikwidowania liszeńców, ponieważ sądzą, że u takich ludzi instynkty reakcyjne są tak już zakorzenione, że ich nic gruntownie zmienić nie zdoła. Nawet i to, że ktoś zerwał z dawną rodziną, nie daje całkowitej pewności. „Nawet — jak p. Mackiewiczowi opowiadał rektor pierwszego uniwersytetu moskiewskiego Kasatkin — jeśli kto nie widział ojca i matki od trzeciego roku swego życia, to my, bolszewicy, oczywiście widzimy w tym okoliczność łagodzącą, lecz i to nie daje nam pewności. Stoimy na stanowisku, że instynkty klasy ongiś posiadającej są groźne nawet wtedy, gdy udzielić się mogą tylko przez krew”.

Całkiem podobnie jak endecy wężą Żyda nawet po wychrzczeniu się, nawet w trzecim pokoleniu, nawet po naprawie nosa w instytucie kalotechnicznym. Socjalizm inteligentny oczywiście takich przesądów rasowych czy psychologicznych nie podziela.

Możemy sobie wyobrazić, że gdzie się pojawi liszeniec, tam rozgrywa się scena jakby z średniowiecza. Podejrzenie, nienawiść, szantaż, denuncjacja, znęcanie się — najdziksze instynkty rozpętują się. Lecz pisarz rosyjski oczywiście nie może położyć zbyt dużego akcentu na tę stronę losu liszeńca. Zajmuje się on liszeńcem jako charakterem i robi z niego — karierowicza. W ten sposób sam, mimo woli czy rozmyślnie, przyczynia się także do naganki na liszeńców.

Granatow, syn generała carskiego, uczony socjolog, zdołał zyskać zaufanie bolszewików i przekonać ich o swej rewolucyjnej prawomyślności — i oto jedzie pociągiem do Moskwy, aby tam w instytucie PIKR (Państwowy Instytut Kultury Rewolucyjnej) [355] objąć posadę profesora. Aliści do tego samego przedziału wsiada niejaki Lichomski, człowiek, który go szpieguje i który ma w ręku dowody, że Granatow należał kiedyś do organizacji dziś uchodzącej za reakcyjną. Jest to typ iście rosyjski — szpieg, pasożyt, ale szczery, wylany, natrętny, w tej kombinacji pocziwca z kanałią po prostu straszny. Toteż nie dziwimy się, że zdenerwowany do najwyższego stopnia Granatow w końcu tego Lichomskiego, pijaniusieńkiego, gdy oparł się o okno, wali papierośnicą po łbie i wyrzuca z pociągu przez okno.

Ale nie dostrzeżonym świadkiem tego czynu był Redutkin, były lokaj u rodziny Granatowów, i on wraz ze swoją nie znającą pardonu żoną będą teraz szantażowali Granatowa, uniemożliwiając mu życie.

A to życie układa się dla niego jak na bolszewickie warunki wcale pięknie: zajmuje stanowisko na jednym z „mostków kapitańskich”, jak mówią w Rosji, pozyskuje zaufanie młodzieży komunistycznej i nawet miłość studentki Ziny. A to zaufanie jest bardzo trudne, gdyż młodzież komunistyczna, wychowana już w in-

nej atmosferze niż ludzie przedwojenni, instynktownie czuje psychologię nierewolucyjną. — Tak przynajmniej chce autor; w rzeczywistości widnokrąg tej młodości wskutek szczególnej tresury (politgramota) jest mocno ograniczony.

Jednak przeszłość się mści. Wyłazi ze wszystkich nor — przypomina się w zdarzeniach zewnętrznych, a jak później zobaczymy, i wewnętrznych. Oto wraca żona Granatowa, Ksenia, z emigracji, z Paryża, gdzie się z początku dobrze bawiła, aż pieniądze wyszły. Razem z nią 14-letni synek profesora, Goga, który już niemal zapomniał mówić po rosyjsku. Ale profesor Granatow jest konsekwentny: nie chce przyjąć żony z powrotem i swoim nieubłaganiem doprowadza ją do samobójstwa.

[356] Aż dotychczas można by jednak myśleć: Granatow zmienił się radykalnie, chce być ideowcem i jest ideowcem, a że postępuje bezwzględnie, to dlatego, że naprawdę chce zerwać z przeszłością. To nas jednak dziwi, że do pewnego czasu nie słyszymy nic o jego przekonaniach, myślach, o procesie już to przystosowywania się dawnej duszy do nowych warunków, już to zmiany prawdziwej — widzimy tylko jego działanie, które można sobie różnie tłumaczyć. Dopiero w odsłonięciu czwartej demaskuje się Granatow przed nami zupełnie: gdy na posiedzeniu komitetu profesorów PIKR-u denuncjuje — niesłusznie — starego profesora Androsowa, swego byłego nauczyciela, jako zamaskowanego reakcjonistę. Sam liszeniec, chce odwrócić od siebie uwagę w ten sposób, że w innych wyszukuje liszeńców. Ale w tym wypadku nie kieruje się ani gorliwością ideową neofity, ani strachem — robi to po prostu dla kariery — chce zostać administratorem PIKR-u w miejsce Androsowa. Rozżalony Androsow umiera z niedowładu serca.

Młodzież poznaje się na tej podłości, choć Granatow czarem swej wymowy i dialektyki jeszcze nad nią panuje. Lecz Zina podsłuchuje słowa, które mówi Granatow do swego opornego synka: „Ja ciebie wychowam, bo ty musisz żyć w tym przeklętym kraju; ja potrafię zdławić w tobie sentymentalizm, zabiję w zarodku twoje ideały; będziesz żył wśród nich jak wśród zwierząt, lecz będziesz się bawił tymi zabawkami”. Zina bierze Gogę z sobą, ona go będzie wychowywać i wychowa go na innego człowieka. Ponad ludźmi starej daty — młodzi komsomolcy, jednolici, wierzący, prawdziwi. Jest to apoteoza rosyjskiej młodzieży komunistycznej.

Osaczony przez szantażystów i przez własne czyny [357] Granatow w wykładzie pt. *Inteligencja a przewrót komunistyczny* robi spowiedź ze swego życia. Ale nie jest to „kajanie się” dawnego typu, jak w sztukach Tołstoj. Granatow niczego nie żałuje, stwierdza tylko swoją istotę, stwierdza, że doszedł „do zaprzeczenia samego siebie” — i za sceną strzela sobie w łeb.

Na tym się kończy sztuka.

Bardzo nie lubię sztuk i powieści, których bohaterem jest zdecydowany, nieskomplikowany, jednolity szubrawiec. Dlatego np. wcale nie cenię *Świętoszka* Molierowskiego — Tartuffe właściwie nie jest pobożnisiem, snobem, tylko oszustem. Każdy łotr musi być zarazem oszustem, obłudnikiem. Oszust, szubrawiec, łotr — właściwie należą więcej do kryminału niż do literatury. Łotrostwo jest sprawą pod względem psychologicznym dosyć prostą. W życiu socjalnym i politycznym wprowadzie niezmierną rolę odgrywa, lecz w literaturze? Może dać sposobność np. do wymyślenia coraz to nowych trików literatury detektywicznych, w której łotr jest określoną stałą wielkością, działającą w pewien nicodmienny sposób, jak figura

szachowa. Podobnie jest z łotrami romantycznymi: działają jako plama barwna, jako kontrast do nieskończonej dobroci. Lecz już w romantyce pojawia się pewna komplikacja: występuje łotr, który ma tzw. dobre strony, kogoś kocha, ma odwagę albo spryt, albo dobry humor itd. Tak tedy w lotrze może zainteresować właśnie to, co jeszcze łotrostwem nie jest, albo sposób, w jaki został łotrem, okoliczności życia i duszy, które go na dno zepchnęły, w ogóle — psychologia.

[358] Jeżeli w dramatach, w powieściach wciąż napotykamy na figury łotrów zdecydowanych, a tylko ukrywających się, to jest to i było to prostactwo literackie, nieświadomość zadań swego rzemiosła, naiwność, łatwizna. Terenem poety jest i zawsze była dusza ludzka skomplikowana.

Ale w ostatnim dziesiątku lat, głównie pod wpływem literatury sowieckiej, a może i najnowszej filozofii niemieckiej, działa hasło inne: precz z psychologią, precz z komplikacją! Skomplikowane, dwoiste natury, załamane dusze, takie ni to, ni owo, to odpadki, to produkt rozkładu, to literatura burżuazyjna. To tylko burżuj albo ostatnia odrośl burżujska: dekadent, inteligent, ma duszyczkę dwoistą, nie może się odważyć ani na zło, ani na dobro, chce i tego, i owego, i tak samo pisarze dekadency chcieliby cały świat widzieć i opisywać tylko pod tym kątem. Otóż nieprawda, człowiek jest prosty, jest albo taki, albo owaki, nie zaś i taki, i owaki. Ale w ogóle człowiek jako jednostka nas nie interesuje, jego przemiany wewnętrzne, jego szarpaniny duchowe nie są dla nas ciekawe, dla nas jest on tylko jedną cząstką kolektywu i interesuje nas nie jako jakieś „ja” odrębne, lecz jako wytwór socjalny: burżuj, feudal, chłop czy proletariusz.

W ten dość sympatyczny sposób ujmują to nowe literackie wyznaczenie wiary. Ta zasadnicza zmiana

w ujmowaniu człowieka w literaturze jest niezmiernie ważna, a przyszła ona i do Polski. Np. sztuki Nałkowskiej są wobec niej anachronizmem. I gdy w komunistycznym „Miesięczniku Literackim” poeta Aleksander Wat omawiał *Dom kobiet*, powiedział, że wszystkie zawarte w tym utworze komplikacje duchowe są zbyt zbyteczne i nieciekawe, zwrócił natomiast uwagę na rolę służącej w tym domu kobiet — a więc na szczegóły, któremu żaden inny recenzent nie poświęcił najmniejszej uwagi.

Zaznaczam dla zupełności, że ja jako pisarz starej daty nie pochwalam tego kierunku literackiego, uchylającego się od opisywania wewnętrznych przeżyć jednostki, nie podzielałam wstrętu do „psychologizmu” [359] i uważam też, że zanosi się tu na zubożenie kultury literackiej i umysłowej w ogóle, a kultury socjalistycznej w szczególności. Socjalizm, moim zdaniem, objąć powinien wszystkie zagadnienia kultury burżuazyjnej i dodać do nich nowe, niczego nie upraszczać. Niemniej ten nowy kierunek studiuje i kiedyś o nim więcej napiszę.

Otóż wracając do *Człowieka z teką*, wystawionego w Ateneum, widzę w nim właśnie takie uproszczenie. Przecież proces przemiany syna generalskiego, prawdziwego człowieka spod carskiego reżimu, w prawdziwego człowieka rewolucji byłby godnym zagadnieniem dla poety psychologa. Są tu trzy możliwości: 1) albo ów stary człowiek nie może się zmienić i przystosować i wtedy musi odgrywać komedię, staje się karierowiczem obłudnym 2) albo przystosowuje się z musu, z lojalności, tak jak np. dziś w Polsce wielu urzędników wobec sanacji 3) albo zmienia się naprawdę, jest ideowcem, a nie karierowiczem; jeżeli obejmuje wyższe postępowanie, to mocą swego talentu czy energii, i taki człowiek może nawet wzbogacić kulturę re-

wolucyjną, powinien być dla niej pożądanym nabytkiem.

Otóż jest to ogromną pozycją ujemną w literaturze i kulturze bolszewickiej, jeżeli ona widzi tylko to pierwsze i drugie wyjście. Kieruje się jedynie psychologią środowiskową, ciasno pojętym marksizmem i wszędzie wywachuje i „demaskuje” ukrytych burżujów. Człowiek z teką, profesor Granatow, jest pospolitym obłudnikiem, karierowiczem.

[360] Ma się jednak wrażenie, że autor, Al. Fajko, przecież nie pojmował swego bohatera tak symplistycznie. Wyposażył go przecież niektórymi rysami sympatycznymi. I zapewne tylko narzucony z góry pogląd, ciannota doktryny bolszewickiej nakazała mu problem ścieśnić, zadała gwałt jego sumieniu poety i psychologa.

Są w sztuce ślady jakby oporu przeciw doktrynie. Gdy Granatow w akcie ostatnim występuje ze swym wykładem pt. *Inteligencja i przewrót bolszewicki* (bardzo aktualna kwestia i u nas!) i zaczyna mówić o sobie, spowiadać się, komsomolcy przerywają mu z oznakami sztucznego znudzenia: nas wasze osobiste życie nie interesuje! precz z tą analizą freudowską itp. — a więc powtarzają owe znane także już i u nas frazesy. Na to Granatow odpowiada im z ironią: A więc żywy człowiek was nie interesuje? A przecież on jest znacznie ciekawszy! I ostatecznie zmusza ich do wysłuchania swojej spowiedzi.

Tak tedy problem *Człowieka z teką* sięga bardzo daleko: jest nie tylko problemem bolszewickiej „czwartej brygady”, lecz także problemem literackim i kulturalnym, i to powszechnym.

Adwentowicz, grając Granatowa, śmiało przywrócił mu rysy ludzkie. Zrobił z niego niemal idealistę, entuzjastę bolszewizmu, który z prawdziwą rozpaczą chciałby wejść w to nowe życie, zmienić się, lecz mu

nie pozwalają. Trochę się to nie zgadza z tekstem, lecz takie pojęcie roli może się też powołać na przytoczony przeze mnie powyżej moment z odsłony ostatniej. Świetne jest wyniosłe, arystokratyczne lekceważenie, z jakim Granatow traktuje oblesne umizgi Lichomskiego. Piękna jest w ogóle jego gra mimiczna. Zbyt nerwowe przemówienie do Ziny. Piękne było przemówienie do syna. Nawiasem: w tej mowie pokazuje się, jak w Granatowie pokutują resztki przedwojennego „nadczołowieka”.

Inni grali poprawnie, lecz ze zbytnią gestykulacją. Tyczy się to zwłaszcza p. Arciszewskiej. Świetną rosyjską kanalię dał p. Serwiński w roli Lichomskiego, ale był również zbyt nerwowy w ruchach. Redutkina, szantażystę, grał p. Piekarski. Jeżeli się nie mylę — jest to Kaligula z teatru krakowskiego sprzed kilkunastu laty. Stary mistrz! Przypuszczam, że nawet gdybym go sobie nie przypomniał, wyróżniłbym jego doskonałą grę tak samo.

Jeszcze coś!

Dramat karierowicza nie jest w literaturze czymś nowym. Widzieliśmy takie typy w teatrze już nieraz. Np. swego czasu w *Otchłani* Konczyńskiego. Widzieliśmy nadludzi, którzy dla kariery łamią egzystencje ludzkie (*General Barcz* Kadena-Bandrowskiego). Ale *Człowiek z teką* czyni ten typ na nowo aktualnym; mamy świadomość, że w sąsiedztwie o ścianę, w tej chwili takie mniej więcej tragedie wciąż się rozgrywają, i to potęguje naszą uwagę i współczucie.

Teatr Narodowy: *Jastrząb*,
komedia F. de Croisseta w 3 aktach
[przekład Leona Chrzanowskiego,
reżyseria Jana Janusza,
dekoracje Wincentego Drabika,
premiera 30 VII 1931]

[362] Gdy zestawić — a zestawienie narzuca się samo — tę komedię francuską z *Człowiekiem z teką* granym w Ateneum, widzi się zaraz, jak bardzo ta komedia jest „burżujska”.

Nie tyle dlatego, że jest napisana przez burżuja dla burżuazji — te socjologiczne względy w moich oczach nie grają roli — lecz że jest wypchana fałszami, pisana bez idei, na zysk, obliczona na „wielkie sceny” (mężczyźni bardzo długo uwodzą kobietę, kochanek w akcie I, mąż w akcie III) i rzemieślnicze triki.

Rzemieślnik notuje sobie np. taki trik: trzeba na scenie zapowiedzieć pewne „albo-albo”, niech widz ma napiętą uwagę w kierunku pewnego wyboru — sam moment wyboru da efekt, niby krótkie spięcie. Np. w *Don Juanie* Rittnera uwodziciel naznacza kobiecie, że jeżeli zechce mu się oddać, niech mu da znak, rzucając mu świeżą gałąź do pokoju; po kwadransie wpada do pokoju gałąź, Don Juan to rozumie, ale nie rozumie mąż owej nieszczęsnej. Bo ktoś przy tym musi być wykiwany, wtajemniczony jest widz i aranżer triku.

Otóż w *Jastrzębiu* sieć nastawia mąż: jeżeli młody dyplomata René poda mu rękę, a podać mu, jako zde-

maskowanemu szulerowi, nie powinien — to widocznie kocha się w jego żonie, Marynie. Czekają — szuler, Maryna i widz. René podaje rękę i zdradza się. Oto trik.

Nie będę się wdawał w treść ani analizę, gdyż sztuka była już grana w Warszawie dość niedawno. Wskażę tylko na dwa momenty. Szuler powiada o sobie, że jego przodkowie niegdyś byli orłami, to jest rycerzami, rabusiami, którzy spadali z gór na podróży, a on jest już tylko jastrzębiem. Zdaje się, że sam autor bierze tę socjologię bardzo na serio, a jego widzowie nią się też przejmują. Tyle aparatu potrzeba, ażeby uzasadnić tego szulera i nadać mu pewną aureolę.

Drugi moment: Szuler w końcu powiada, że oszukiwał w karty tylko po to, aby żonie robić prezenty; z chwilą gdy ona go odeszła, odszedł mu też animusz do szulerki. To jest bardzo czułe, szczególnie dla pań. I zarazem nowa warianta: szuler z miłości, a nie z chciwości ani z przekonania. Przywodzi mi to jednak na pamięć jedną bardzo ciekawą i arcykobiecą odmianę Judasza. Maria Czeska, autorka wydawana przez Księgarnię św. Wojciecha w Poznaniu, w jednej ze swych nowel biblijnych stawia problem Judasza bardzo po prostu: Judasz sprzedał Chrystusa, aby mieć pieniądze na kupienie koralu swojej kochance Marii Magdalenie! Oto cały sekret! Nikomu z poetów, którzy opracowywali Judasza, nie wpadło na myśl: *cherchez la femme!* (szukajcie kobiety).

Sympatyczny szuler jest w ten sam sposób nieodzownym składnikiem tego wytwornego towarzystwa (hrabiowie, dyplomaci itp.), jak kokoty, chiromanci, ciekawi Amerykanie itd. Szuler potwierdza prawo własności nie gorzej od złodzieja. Jeżeli jednego wieczoru można przegrać od razu 80 000 frank. w karty, to szuler jest konieczny jako pewne wyrównanie

losu. Gagatek dyplomata René wypłaca ów dług szulerowi, ale wprawdzie musiał sprzedać swoją willę. I ten sam René „uszlachetnia” żonę szulera, Marynę! Autor mimo woli popadł w satyrę towarzystwa, dla którego pisze. A może pewien procent satyry, niby wentyl, jest dziś takim środowiskom potrzebny.

Rolę tytułową grał p. Junosza-Stępowski, bardzo po ludzku i naturalnie, raczej szaro niż błyskotliwie. Może brak dostatecznego kontrastu między Pochro-niem z aktu I i II a biedakiem z aktu III. Dobrotliwą i czułą Marynę grała starannie p. Majdrowiczówna; dziwne, że najnaturalniejsza była wtedy, kiedy się gniewa.

Teatr Ateneum: *Senat szaleńców*,
humoreska ponura w 3 aktach Janusza Korczaka.
Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej,
dekoracje Eugeniusza Poredy,
ilustracja muzyczna Romana Palestra
[premiera 1 X 1931]

Że Janusz Korczak, zasłużony wychowawca, jest także [365] świetnym poetą, o tym świadczy jego *Dziecko salonu*, jego książki dla młodzieży, pełne oryginalnych ujęć, błysków fantazji — jednak wszędzie literatura podporządkowana jest celowi społecznemu. Wyjątek stanowi przepiękna książeczka *Sam na sam z Bogiem, modlitwy tych, którzy się nie modlą* (nakład J. Mortkowicza, cena 80 gr) — cykl poezji prozą. Toteż premiera jego pierwszej sztuki w Ateneum z góry budziła duże zainteresowanie, chociaż nieco stłumione tym, że z góry też było wiadomo, iż będzie to dramat niesceniczny. Na szczęście pod tym względem nie było tak źle. Dramat jest niesceniczny, ale nie mniej niż np. *Nie-Boska*, *Achilleis* lub sztuki Witkiewicza. Życie na scenie jest, i to nie tylko jako zgiełk; jest w pewnych chwilach skupienie, groza, kiedy senat szaleńców staje się mimo woli trybunałem ludzkości.

Korczak należy do tego pokolenia pisarzy, które wystąpiło mniej więcej około 1904 r. Jego *Dziecko salonu* wychodziło w „Głosie” Dawida wtedy, kiedy właśnie Brzozowski urządzał tam kampanię przeciw Sienkiewiczowi. Korczak zawsze trzymał się z dala od

tumultu literackiego, ale przecież nasiąkł niektórymi cechami Młodej Polski, co się pokazuje w pewnym symbolizmie jego wczorajszej sztuki oraz w sposobie ujęcia literackiego wariatów. Styl jego był zawsze nie tylko bujny, lecz wybujały, zbyt wybujały, obfitość słowa ogromna, jedną rzecz powtarza na różne sposoby. Jest to zastraszające i — ze sceny — szkodliwe. Ale też styl ten ma dużą skalę. Jest stylem humorystycznego felietonu à la Słonimski, sięga jednak także w dziedziny tragiczne, filozoficzne — połączenie Słonimskiego, dajmy na to, z Krasieńskim. Jest w II akcie scena, w której Smutny Brat wygłasza monolog będący jakby walką z kimś niewidzialnym — może z pierwiastkiem zła? — i w końcu pada na ziemię, stęka w bóleści. Zaraz się przypomina *Improwizacja* Konrada, który mierzy się z krukiem. Te wskazówki mają na celu raczej umiejscowić i bliżej określić właściwości Korczaka jako poety, niż uchybić temu, co się tu mówiło o jego oryginalności.

[366]

A o jego stylu musi się mówić, ponieważ *Senat szaleńców* daje o wiele więcej miejsca słowu niż akcji. Autor umyślnie nawet stworzył sobie w tym celu odpowiednie ramy. Mianowicie rzecz dzieje się w domu wariatów; lekarz eksperymentator i pedagog pozwolił pacjentom bawić się w parlament. Więc wariaci się zbierają, obierają przewodniczącego, wygłaszają mowy, które się stenografuje, uchwalają rezolucje. Na porządku dziennym jest nie byle co: świat i życie. Każdy wariat wnosi jakiś osobny pomysł co do reformy świata czy diagnozy jego bolączek.

Więc jest np. jeden, który uważa, że o wiele ważniejsze od zbrodni jaskrawych są małe, ciche zbrodnie przeciw kulturze: strzelił do pani, która ze zbytnim trzaskiem zamknęła drzwi tramwaju, i dostał się do wariatów. Możemy się z tym wariatem nawet zgodzić,

nie co do jego czynu, lecz co do jego wyczucia, że drobiazgi życiowe, tzw. imponderabilia, małe chamstwa, dokuczliwości, perfidie, głupoty, niedelikatności — w sumie jednak składają się na wielkie zło.

Inny ma bzika humorystycznego: uskarża się na upośledzenie zmysłu powonienia, domaga się — koncertów węchowych, walki ze smrodem benzynowym itp. Inny spostrzegł inny brak w świecie: dlaczego tylko z jedzenia zrobiło się uroczystość, a fajdania człowiek się wstydzi? Więc rząd czy Kasy Chorych powinny urządzić odpowiednie „laksatoria”. Równie aktualny jest wariat, który protestuje przeciw dyktaturze zegara; albo inny, który swój ból zębów przypisuje temu, że w każdym zębie u niego siedzi szpieg i pilnuje każdego kęsa chleba, każdego słowa. Jeden proponuje założyć bank erotyczny, ma na sprzedaż trumny marmurowe z centralnym ogrzewaniem i elektrycznym oświetleniem.

[367]

Dramatyczną staje się dyskusja wtedy, gdy przemawia przewodniczący, pułkownik starego reżimu, a polemizuje z nim robotnik rewolucjonista. Pułkownik żąda szubienic, wysadzania maszyn w powietrze, rozstrzelania chemików i inżynierów, rozpędzenia parlamentów, przywrócenia tronów i miecza, więc przede wszystkim wojny. Robotnik występuje natomiast z tezą, która dosyć odbiega od modnego dziś, zwłaszcza u burżuazji, lecz także i wśród nieuświadomionych socjalistów, hasła „pracy”. Bo nie o pracę chodzi, lecz o zarobek, a po co? Po to, aby można było mieć godziwy odpoczynek, bo przecież człowiek został stworzony nie do pracy, jak mówi kłamliwie Biblia, lecz do twórczego lenistwa. „Trzeba się nauczyć, jak zbudować dzień bez pracy”. „Ten naród zwycięży, który się nauczy spoczywać najlepiej”.

Demokratyczny jest ten senat nie tylko dzięki nadzwyczajnej swobodzie wypowiedzania myśli, lecz także,

ponieważ bada możliwość rehabilitowania rzeczy i spraw dotychczas upośledzonych. I tak np. jeden wariat przemawia na korzyść grzechu. „A może czyn grzeszny wyzwala sumienie? A może sumienie dostało obłądu?”

Tak sobie debatuja i uradzaja wariaci — idealny parlament. Publicznosc raz po raz zafrapowana jest paradoksalna trafnościa ich poglądów. Często odzywaja się oklaski przy sprawach, które mają posmak aktualny, np. gdy się mówi: „Mądre rządzenie to jest — tak zabraniać, żeby każdy musiał coś ukrywać”.

[368] Szkoda jednak, że na tych debatach się kończy. Sprzeczki są zbyt krótkie, nie rozrastają się w dramat. Nie ma ani jednej kolizji między tym światem zamkniętym w sobie a światem rzeczywistości. Autor zizolował ich zupełnie i opromienił aureolą mądrości. Chociaż ta mądrość jest tylko groteskowa, hiperboliczna, jednak ma pod pewnym względem uchodzić za kwintesencję mądrości ludzkiej. Brak jej kontrastu, scenicznego i ideowego.

Powiedziałem, że w potraktowaniu wariatów autor okazał się symbolistą na sposób Młodej Polski. Zachował wprawdzie zupełnie dobrze realizm psychologiczny czy kliniczny, jego wariaci robią na zewnątrz wrażenie wariatów, ale — na wewnątrz? Na wewnątrz są to ludzie tacy jak inni, tylko z duszą, w której bolączki świata doprowadzone są do wysokiego stopnia wrzenia. Bolączki socjalne, filozoficzne, kosmiczne. Są to więc wariaci filozoficzni, ludzie, którzy wariują — za miliony innych ludzi. Ból, nienawiść, miłość (Smutny Brat) — uczucia u ludzi „normalnych” zaledwie początkujące — w tych duszach wyjątkowych przedłużają się i przybierają karykaturalne formy.

Tak samo ujmuja duszę wariatów rówieśnicy Korczaka: Roman Jaworski w swoich *Historiach maniaków*

i Zygmunt Kawecki w *Balwierz* *zakochanym*. Wymieniłem Młodą Polskę — lecz od dawna przywilejem i wygodą poetów było korzystać z postaci wariatów, aby przez nie wypowiedać różne myśli głębokie, które jednak trzeba podawać w sposób zawarowany. Do tego samego celu służyły im np. postacie dzieci lub sny. Przypominam wariatów Krasińskiego (*Nie-Boska*), Słowackiego (*Kordian*). A największy wariat literatury, *Don Kiszot*, jest przecież także pionierem pewnych ogromnych wartości kulturalnych, które nie mogą być dzisiaj ziszczone inaczej jak w sposób fikcyjny, zawarowany.

Nieco inny jest uchwyt nowoczesny duszy wariata, że wskażę na *Henryka IV* Pirandella. Idzie tu nie o wypowiedanie głębokich prawd pod maską, lecz o niepokojącą dwoistość — wariat czy zdrowy człowiek? Wariactwo jest tu nie pretekstem, lecz problemem wprost. (Porównaj nowelę Andrejewa *Myśl*). W *Senacie szaleńców* jest jedna postać, która zatracą o taką koncepcję — ale zamiast akcji mamy felieton, jest to powiedziane, a nie wykonane. Mianowicie jest kupiec Żyd, humorysta, który powiada: „Każdy wariat to symulant. Jemu się w życiu nie udało, więc postąpił najwygodniej, zrobił z siebie wariata. Tak jak kupiec, który sam sobie ogłasza plajtę. Mieli mnie ogłosić upadłość, ja sobie sam ogłoszę niepoczytalność. Kto raz zwariuje, ten ma spokój. Tak jak się szczepi ospę. To jest ostatnia rezerwa”.

Więc gdyby np. tych szaleńców-symulantów wyruszyć jakoś z tej ich wygody, mógłby powstać ciekawy nowoczesny dramat. Dramat mógłby powstać zresztą i w inny sposób. Np. choćby ten pierwszy wariat ze swoją przesadą co do imponderabiliów życia nadawałby się do pysznej komedii. *Don Kichot imponderabiliów!* Krzewiciel drobnej kultury!

Na najwyższe pochwały zasługuje gra Jaracza w roli Smutnego Brata, zwłaszcza wygłoszenie pięknej bajki po akcie I było arcydziełem sztuki deklamacyjnej. Ale za to w scenie — że tak powiem — walki z krukiem zgrywał się szpetnie. Zgrywał się, to znaczy szarpał się zanadto p. Poreda. Pochwalić go jednak trzeba za charakterystyczną, wariacką dekorację. Pochwalić też trzeba bardzo pp. Łuszczewskiego, Chmielewskiego, Malinowskiego, Buczyńską (pyszny typek mieszczańki) i wielu innych. Reżyseria p. Perzanowskiej sprawna, interesująca, pomogła bardzo dziełu Korczaka, jakkolwiek przydałoby się większe zindywidualizowanie wariatów co do tonu (żeby choć jeden mówił spokojnie).

Teatr Mały: *Katastrofa*,
komedia w 3 aktach Mariusza Maszyńskiego
[reżyseria Aleksandra Węgieerki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 8 X 1931]

Obecna sztuka Maszyńskiego nie jest tak bardzo [371]
zła — ponieważ poprzednia nie była tak bardzo dobra.
To jest moja odpowiedź wobec recenzenckiej giełdy,
która na premierze uchwała powodzenia i niepowodzenia.
Kto wie, jak się ta giełda odbywa, jak się kurs
tworzy, którzy ludzie bąkają i sugerują, jak się wzajemnie
rozumieją — a w dodatku wie, jakie tam kryteria
się obracają, jakiego poziomu, a jakiej absolutności —
ten zaiste za każdym razem mógłby się czuć sprowokowanym
do przekory.

Przyczyną powtarzania takich „bezprensyjnych” sztuk
jak Maszyńskiego jest właśnie ta giełda. Słonimski odkrył
w Maszyńskim — wdzięk — kryterium zupełnie à la
Grubiński, salonowe, nieokreślone, nicwarte, a otwierające
pole do widzimisię. Skoro mam wdzięk — myśli sobie autor —
to cokolwiek napiszę, będzie też miało wdzięk.

Sztuczka Maszyńskiego jest taka sama „pogodna”,
jak sztuczki Kaweckiego, Siedleckiego, Krzywoszewskiego.
Tak samo będzie miała swoją wdzięczną publiczność —
nie przeszkodzi temu brak skoncentrowania, brak wyraźnej
fabuły i inne braki budowlane. Je-

żeli pogawędka na scenie toczy się dosyć trywialnie, a okraszona jest dowcipkami lub choćby tylko kawałami, publiczność jest zawsze zadowolona. Stwierdziłem to na trzecim przedstawieniu. Maszyński ma nawet — w odróżnieniu od dowcipkarzy — zmysł do humoru i komizmu, a to co innego. Na dobro jego nawet zapisać należy, że dwie główne postacie, inżyniera i córkę hreczkosieja, potraktował nieszablonowo, bo z pewną dyskretną ironią. W ogóle ma on w swoim sposobie pisania pewne nieszablonowe właściwości: ale czy to jest niedowład, czy oryginalność, trudno o tym wyrokować. Nawet brak skoncentrowania, rozlewność, niezdecydowanie co do początku i końca mogłoby być zaletą, gdyby stąd powstawała nowa forma.

[372] Ze stanowiska czysto rzemieślniczego bowiem tworzywo czy materiał, którym się posługuje p. Maszyński, są godne uwagi. Jedyne z recenzentów spostrzegł się na tym p. St. Piasecki. Mianowicie są w tej komedyjce dwa gatunki włókien. Albo autor próbuje dialogu według recepty, powiedzmy, francuskiej, z dowcipami, paradoksami, które można wyjmować jak rodzynki z ciasta. Robi więc to, co przyświeca jako ideał np. Grubińskiemu, Beylinowi. I udaje mu się to czasem gorzej, czasem lepiej — dowód, że nie święci te garnki lepią. Ale jest druga grupa włókien. Są to małutkie obserwacyjki, np. co do zachowania się osób między sobą w czasie rozmowy, różne gesty, rękoczynny, miny, wykrętasy, szmery, hałasy... Jest to sfera, do której — po części przez analogię, po części wprost — otworzyło nam drogę kino wzrokowe, a potem dźwiękowe. Ono zaostriżyło naszą uwagę na niektóre drobiazgi nie wyzyskiwane dotąd przez żadną sztukę, pogardzane przez autorów literackich jako zbyteczne. Są to nowe możliwości dla realizmu (oczywiście nie nadrealizm). Realisci i naturalisci poprzednich epok popel-

niali ten błąd, że — z małymi wyjątkami — nie robili studiów laboratoryjnych nad strukturą powszedniego życia; zadowalali się szczegółami brzydkimi lub jaskrawymi. Te zaniedbania jednak można by uzupełnić.

I to się w literaturze powoli robi; bez planu, bez teorii, dorywczo, bo zgiełk literacki skupia się około innych usiłowań. W naszej literaturze czasem takich rzeczy próbował Kawecki, lecz tylko do tyła, żeby mieć z tego źródła małe efekty komiczne. Najwięcej Katerwa, zwłaszcza w swojej pierwszej sztuce *Urwis*, z którą recenzenci krakowscy nie wiedzieli, co począć. Na scenie gra się w bilard, biegają po niej pieski i kotki, panna wchodzi na drzewo, powstaje jakiś zgiełk nocny, z latarniami, strzałami, z panną w negliżu. Oczywiście wszyscy recenzenci, nastawieni wciąż na idee, na poruszanie problemów albo na satyry i satyrki, na aktualne dowcipy, na różne głębizny i płycizny według dotychczasowych wzorów, byli zgorszeni, oburzeni, uważali, że się ich bierze na kawał. Ja wówczas niewiele znałem futurystów, więc nie miałem analogii — lecz w tygodniku literackim „Maski”, po dużym namyśle, określiłem to zjawisko jako szkice w dziedzinie „drastyki”.

Drastyka, wyraz z greckiego (ten sam źródłosłów co dramat), oznacza pewien gatunek czynności, ruchliwości, rzucającej się w oczy. W komedyjce J. Romainsa *Doktor Knock* Maszyński gra lekarza kierującego szpitalem. W jednej scenie lekarz ten po pracy, jeszcze w fartuchu, myje sobie ręce. I Maszyński — właśnie autor *Katastrofy* — myje sobie ręce przez 10 minut, bawi się obfitą pianą z mydła itp. Robi to naprawdę, gdy dotychczas na scenie takie rzeczy tylko „markowano”. Kino zmusza bowiem także teatr do troskliwszego cyzelowania szczegółów, które dawniej bagatelizowano, bo zwracano większą uwagę na słowo.

(Czy teatr ma brać wzory z kina, czy iść drogą wręcz przeciwną, to jest nie rozstrzygnięte; i na jedną, i na drugą tezę są dobre argumenty).

Jest w jednej z jednoaktówek Nowaczyńskiego scenka, gdzie podczas nudnej rozmowy w salonie panna domu idzie do fortepianu, otwiera i uderza jeden klawisz, po czym mama przywołuje ją do porządku. W *Katastrofie* w akcie I kuzynek wciąż przerywa drugim rozmowę, manipulując koło radia. Scenka dzisiaj dość typowa, w komediach już nawet nadużywana (gramofon). Daje ona małe efekty komizmu, ale jest to raczej komizm pochodzący z zakłopotania autorskiego. Zapycha się nim dziury.

[374] Akt trzeci nazwali recenzenci bardzo powierzchownie i jakby na komendę — giełda! — skeczem. Niektórzy — dobrym skeczem. Czy dlatego, że w kabaretach i teatrach (*Bronx-Express*) widzieli w ostatnich latach parę sztuczek rozgrywających się w przedziale pociągu pośpiesznego? To byłaby tylko analogia według tematu. Ale skecz, tak jak nowela, polega na niespodziance, na jednym pomysle, na tzw. puancie, ale nie na szczegółach. Maszyński daje raczej studium — takie sobie felietonowe studium — życia kolejowego w takim przedziale. Oczywiście jest to szereg „hec”. Pasażerowie, którzy już usiedli, nie chcą wpuścić innych do przedziału, szukają biletów, nadeptują sobie na odciski, mają kłopoty z walizkami itp. Jest nawet znany moment, kiedy wskutek nagłego wstrząśnięcia pociągu jeden z nich zachwiewa się niebezpiecznie. (Wśród tego zgiełku główna para znajduje sposobność pocałować się, i to jest ta „Katastrofa”). Wyreżyserowano te sceny na chaotyczny bałagan — moim zdaniem — mylnie. Poza teatrem są to bałagany, w teatrze powinien być jakiś ład i plan w nieładzie, aktorzy nie powinni się „sami bawić”, inaczej nie wy-

dobywa się maksimum komizmu, które by można z takich scen wydobyć.

Jak powiedziałem, u Maszyńskiego ten materiał, który się tutaj starałem scharakteryzować, jest po większej części komizmem zakłopotaniowym, a może nawet spekulacją, a może pochodzi z doświadczeń aktorskich czy reżyserskich. Trzeba by bardzo uświadomionego autora, żeby taki realistyczny pył życia potrafił w sposób artystyczny przesiać, w imię jakiejś idei skupić czy zmontować (to modne dziś słowo może tu będzie odpowiedniejsze). Może by to zrobił jaki były futurysta lub formista. Na to zresztą trzeba pewnych bezinteresownych studiów i poświęcenia. Maszyński jest na to autorem zbyt praktycznym, zyskaliśmy w nim nowego Kaweckiego.

Jeszcze co do tej „pogody”. W II akcie pokazuje się, że p. inżynier ma stosunek ze swoją służącą czy gospodynią, mimo to zaleca się do córki właściciela dóbr. Zazdrosna służąca przerywa im czułości różnymi psikusami. Ten nietaktowny — ze społecznego stanowiska — gatunek humoru również ma w Polsce swą tradycję — oczywiście w teatrze, bo w życiu rozumie się sam przez się. W komedyjce „najpogodniejszego” z pogodnych Przybylskiego pt. *Wicek i Wacek* ci dwaj łobuzi szlacheccy wpadają na scenę i łaskocą wiejskie dziewczęta. To nie przeszkadza im ożenić się później z pannami swojego, szlacheckiego stanu.

Teatr Polski: *Romeo i Julia*,
tragedia Williama Szekspira
w 3 częściach (12 obrazach),
przekład Jana Kasprowicza.
Scena balkonowa w przekładzie
Adama Mickiewicza.

Inscenizacja i reżyseria A. Szyfmana,
dekoracje i kostiumy K. Frycza
[muzyka Jana Maklakiewicza,
tańce układu Taczanny Wysockiej,
premiera 29 X 1931]

[376] P. Lubińska, odtwórczyni Julii, robi szybką karierę. Żadna ze znanych mi aktorek scen warszawskich nie zagrałaby tej roli lepiej niż ona. Młodość, niepodejrzana uroda i wdzięk, głos dziewczęcy, który — jak u p. Niedzielskiej — brzmi najpiękniej, gdy staje się rzewnym. Jest także inteligencja w wygłaszaniu. A jednak to wszystko nie wystarczy, gdy mierzyć miarą wyższą, godną Szekspira. Jak nie wystarczyła cała sztuka Junoszy-Stępowskiego do sprostania roli Otella.

Wiem, bardzo łatwo popaść w snobizm, gdy się mówi o Szekspirze. Można wygłaszać nieokreślone, niemożliwe wymagania. Ale można też mieć pewien konkretny ideał, nie urojony, tylko trudny, a nieziszczalny tylko w tym środowisku i w tym danym czasie. I albo krytyk będzie się wstydził swego ideału i rzucił zdawkowe pochwały, albo...

Może słuszność ma Craig, że Szekspir, wbrew powszechnej opinii, nie nadaje się do teatru. To znaczy nadaje się tak dobrze, jak inny autor, ale w stosunku do tych emocyj, jakie daje w czytaniu, każde przedstawienie będzie rozczarowaniem. Dla tych oczywiście, którzy go czytają, którzy np. co do *Romea i Julii*

wiedzą bardzo dokładnie, jakie tam są „sławne miejsca”. Dla innych *Romeo i Julia* są dobrym filmem dźwiękowym. Ta druga kategoria słuchaczy jest szczęśliwsza niż pierwsza.

Romeo i Julia wcale nie są wdzięcznymi rolami. Przeważnie wypełniają je monologi, nienaturalne, wyrażające w zawitych metaforach podświadome myśli. Nawet gdy osoby z sobą rozmawiają, wciąż czynny jest ten aparat metafizyczny, pełen zawrotnych skoków wyobraźni. Wygłaszać te wiersze w ten sposób, ażeby za każdym razem dawać równoważniki wzruszeń i myśli pulsujących pod powłoką metaforyczną, jest niesłychanie trudno. Powinna być jakaś tradycja, to znaczy wyniki przedsięwziętych dotychczas w tym kierunku studiów — gdzież są one w Polsce? Co do Niemiec, to wiem, że literaci się nad tymi kwestiami nieraz zastanawiali. U nas istnieje tylko jedna kwestia: czy zacierać rym i rytm, czy nie zacierać?¹ Ale ta kwestia ani w części nie wyczerpuje trudności tekstu Szekspira. Nie chodzi o to, aby szanować „słowo”, bo to doprowadza do takiego cedzenia i siekania wierszy, do takiej monotonii tragizowanej, jak tego przykłady mieliśmy na przedstawieniach L. Schillera, zwłaszcza gdy wystawiał Wyspiańskiego. Nie słowa same są ważne, lecz wyobrażenia objęte słowami. Aktor ma zadanie co chwila rzucać słuchaczowi pewne sugestie. Nad tym powinno się zastanawiać szkoły aktorskie; może to robią, lecz skutku nie widać (mimo Reduty, mimo Tarasiewicza, Chmielińskiego, Osterwy). Trzeba się radzić poetów, studiować wzory i tradycje zagraniczne. Trzeba zaprowadzić instytucję sprawdzaczy, to jest takich, którzy by, siedząc na widowni, sprawdzali,

¹ W nazbyt eklektycznej książce Jana Kochanowicza, aktora, *Wstęp do nauki o teatrze*. Str. 97 i następne.

czy zamierzenia reżyserów i aktorów odnoszą skutek. Trzeba czasem zaangażować K. Rychterównę, najlepszą polską deklamatorkę, aby się z nią naradzić, jak co wygłaszać należy. Oczywiście i ona nie jest wyrocznią, sama też popełnia kolosalne błędy, połowę tekstu marnuje. Trzeba...

[378] Otóż nie można żądać od młodziutkiej aktorki, żeby obracając się w atmosferze bardziej kabotyńskiej niż artystycznej, sama dla siebie taką szkołę stworzyła. Toteż śpiewa, jak jej dzióbek urósł. Na ogół dostrzega się w niej dążność do tego, aby wiersz znaturalizować, to znaczy, że opanowawszy rzecz pamięciowo, wygłasza ją tak szybko, że może ją wygiąć w tę lub ową stronę, nadać jej ton dowolny. Stąd też pochodzi, że w jej deklamacji jest więcej logiki niż poezji i wyobraźni. Np. w monologu, który poprzedza wypicie eliksiru danego jej przez księdza, artystka zaczyna powoli, potem stopniuje głos i szybkość, w końcu od razu przechodzi do wypicia flakonu. Przepada gra wyobraźni, która wyprzedza swymi wizjami scenę przebudzenia się w grobie Kapuletów — zostaje krótki, strwożony krzyk i przejście do flakonu pozostaje nie wykorzystane; nie wiadomo, czy Julia, znalazłszy się u szczytu grozy, pije eliksir niejako na przekór sobie, aby się oszołomić, czy to oznacza moment świadomej decyzji: chociaż to wszystko tak straszne, jednak „do Ciebie, luby, spełniam ten toast”; a w takim razie powinna być pauza i ton odmienny.

Sonet pocałunkowy na balu nie „wyszedł” wcale; zmarnował się też duet porankowy w pokoju Julii, mianowicie ten dramacik, który tam jest rozpięty między wyobrażeniem słowika a skowronka. Świetnie natomiast wypadła scena balkonowa po balu. Na mnie największe wrażenie wywierały szczegóły drobniejsze: szept Julii, gdy wracając wzywa jeszcze raz Romea;

dotknięcie się dłoni obojga osiągnięte w ten sposób, że Julia uklękła — doskonały pomysł reżyserski; w scenie sonetu na balu kurczowe wyciągnięcie ręki, w chwili gdy Romeo całuje.

Partner p. Lubieńskiej p. Pawłowski nie był wcale taki zły, jak o tym mówiono; trochę zanadto podskakujący w scenie balkonowej, bardzo dobry w scenach z mężczyznami; lecz na ogół za mało uczuciowy; zdaje się, że powszechny dziś brak kultury w sprawach miłości nie wychowuje dobrych amantów.

Tekst jest bardzo umiejętnie skrócony, nacisk położono na sceny miłosne. Ale dlaczego Mercutio figuruje jako Mercurio? Czy to jakieś nowe odkrycie filologiczne? P. Boelke nie powinien był pozwolić na to, żeby mu odebrano legendę o królowej Mab; ale jeżeli się z tego nie potrafi stworzyć arcydziełka deklamacji, lepiej określić.

Z reszty ról, które bardzo starannie opracowano, najlepiej wypadła niańka, p. Janecka, i stary Kapulet, p. Chmielewski.

* * *

Teatr Ateneum wystawia teraz bardzo oryginalną sztukę Juliusza Romainsa *Szkoła obludy*. Na wskroś nowoczesna, jest ona krzykiem duszy dzisiejszego obywatela, przygniecionego przez obowiązki ze strony państwa i społeczeństwa i szukającego ratunku przed tymi zmorami. Tego obywatela grał p. Jaracz z wielkim talentem i — wytrwałością, ponieważ prawie połowę sztuki sam wygłasza. O sztuce i grze napiszemy później obszernie.

Teatr na Chłodnej: *Świerszcz za kominem*,
komedia w 4 aktach Karola Dickensa.
Inscenizacja i reżyseria A. Węgieerki,
dekoracje St. Śliwińskiego.
Muzyka L. Rogowskiego,
teksty piosenek J. Relidzyńskiego
[taniec układu Tacjanny Wysockiej,
premiera 28 X 1931]

[380] Filisterstwo czy sentymentalizm z dawnych dobrych(?) czasów? Bądź co bądź, w tej sztuce wykrojonej z opowieści Dickensa żyją jeszcze najlepsze strony tych jeszcze patriarchalnych stosunków między pryncypałami a podwładnymi, kiedy to pryncypał nie był wielkim panem, nie mieszkał daleko, lecz obcował ze swymi robotnikami, dokuczał im, obciążał robotą, wyzyskiwał, ale czasem też lubił okazywać „serce”, był hojny i towarzyski. Takiego Tackletona, który na końcu się „nawraca”, uznaje i wyznaje, że był nieznośny, zdręczał ludzi — takiego już dziś nie znajdzie ani ze świecą, ani ze słońcem elektrycznym. Dziś taki pan nie potrzebuje być przykrym, toteż później nie potrzebuje być niespodzianie uprzejmym; przykre dla jego ludzi są za niego — stosunki i prawa.

W każdym razie pryncypałowie powinni sobie obejrzeć tego najemcę z dawnych czasów, któremu dobry Dickens kruszy serce. Obejrzeć też ofiarę jego chciwości, starego Kaleba, tokarza chałupnika, wyrabiacza zabawek. Ze temu Kalebowi wpadło na myśl, żeby swojej ślepej córce opowiadać o Tackletonie jako o człowieku dobrym i szlachetnym i przez to dopro-

wadzić ją nawet do zakochania się w tym potworze — to jest również sielanka z dawnych dobrych (?) czasów — dziś nawet ślepcy nie są takimi idealistami.

Ale największa sielanka jest ta, która się rozgrywa między starym poczytliwym Dżonem a jego młodą żoną, Kropeczką. Różnica wieku przestała istnieć, Kropeczka naprawdę — i to bez „kompleksu ojca” — kocha swego męża, jest mu wierną, myśli tylko o gospodarstwie, o dziecku itp. Takie są cuda „Świerszcza za kominem”, opiekującego się ogniskiem rodzinnym. Wprawdzie lekki cień przesuwają się po jasności tego szczęścia małżeńskiego, lecz ten cień okazuje się fikcyjnym! Młodzieniec przebrany za nieznanego, z dużą siwą brodą, wkradł się do domu poczytliwa, prowadzi tajne rozmowy z jego żoną — doprowadza [381] Dżona do rozpaczki i do rezygnacji, bo on wie, że nie był godny jej miłości. Ale całe podejrzenie jest pomyłką — ów młodzieniec to amant panny Mey, narzeczonej Tackletona, a Kropeczka pomaga tylko w intrydze, która owego przybysza czyni mężem panny Mey, a Tackletona wystrychniętym dudkiem.

Że Dickens nawet przez chwilę nie dopuścił do tego, żeby to, bądź co bądź, niedobrane stadło małżeńskie zostało naprawdę zagrożone, to również tkwi w jego czasach. Świerszczyk był bóstwem, które pilnowało cnoty małżeńskiej, a przynajmniej tego, żeby nawet zdrada małżeńska nie potrzebowała być kwestią na serio, zdolną małżeństwo rozerwać. Od tego czasu kominki stały się czystsze, świerszcze przepędzono, a i małżeństwa nie chciały być w ten sposób, jak dawniej — zaświerszczone. Rewizja tego sakramentu stała się dopuszczalną. Wprawdzie jeszcze jedna sielanka nastąpiła, ale jakże odmienna! Mam na myśli *Żonę morza* Ibsena. Tam naprawdę żona kocha się w człowieku obcym i oto ma wybrać między nim a mężem;

wybór jest wolny, i ona wybiera — męża! Sądzę, że to mąż wziął ją na kawał z tym „wolnym” i nie przymuszonym wyborem. To było bodaj ostatnie ćwierknięcie świerszczyka rodzinnego w literaturze.

Zespół Teatru na Chłodnej gra tę miłą i czułą sztukę — nie chłodno, lecz ciepło. Głównie za sprawą pani Jarkowskiej jako Kropeczki, pełnej szczerego humoru, tak samo p. Dominika — Dżona. Atmosfera panuje w teatrze podobna jak w owym sławnym filmie Griffitha *Droga na wschód* z Lilianą Gish, filmie pochodzącym znowuż z tych dawnych dobrych czasów, kiedy nie było jeszcze filmu dźwiękowego.

Teatr Ateneum: *Szkola obłudy*,
sztuka w 4 aktach Juliusza Romainsa,
przekład Jerzego Zawieyskiego.
Reżyseria Z. Chmielewskiego,
dekoracje i meble projektowała Z. Węgierkowa
[premiera 28 X 1931]

Znany jest może czytelnikom z dawniejszych czasów [383]
felieton o człowieku, który ulega wszędy sugestiom
napisów zakazujących i nakazujących i — wariuje;
o innym, który mieszkając w wielkim mieście, nie
mógł się pozbyć starego materaca. Z tej kolekcji jest
ów „przeciętny” obywatel Jan Musse, bohater *Szkoły
obłudy*. Napastowany przez różne władze państwowe,
przez swego współnika, przez żonę, przez listy, odkry-
wa, że nie jest wolnym człowiekiem, że wszyscy mają
do niego jakąś pretensję, prawa, żądają od niego pie-
niędzy, różnych świadczeń przymusowych i dobro-
czynnych, nagabują, nalegają, wścibiają się, rabują
czas i myśli.

Znamy to. Zwłaszcza my, dziennikarze, zwłaszcza
my, krytycy, zasypywani wciąż książkami, rękopisami.
Waleczne przecięcie tego nawału, pewien zdrowy cy-
nizm wobec tych pretensyj — to jedyny ratunek. Pan
Musse postanawia jednak zasięgnąć rady u Ligi Obro-
ny Współczesnego Człowieka. Gdy godziliśmy się zu-
pełnie na przesłanki zawarte w I akcie, a tylko życzyć
by sobie należało większe i tragiczniejsze ich spiętrze-
nie, akt II przynosi pewne rozczarowanie. Satyra bo-

wiem tutaj zawarta jest gruba i jakaś fikcyjna (pomi-
mo zapewnień „programu”). Gdzie autor widział taką
Ligę, w której stawia się wnioski właśnie wprost prze-
ciwne wolności człowieka? Póki jeszcze chodzi o przy-
musy higieny, o zakazy używania alkoholu, tytoniu,
kawy, herbaty — możemy sobie przypomnieć kongre-
sy antyalkoholowe; póki się proponuje opiekę nad
grzeszną duszą człowieka, możemy mieć na uwadze
np. kongres eucharystyczny, ale gdy prezes Ligi wy-
rusza z wnioskiem mającym na celu międzynarodowy
przymus paszportowy, to już zakrawa na politykę, na
fasyzm, na te modne dziś zakusy, by przywrócić
ograniczenia średniowieczne. Zamiast automatyzmu
[384] maszyny społecznej, miażdżącej wolność człowieka
poza dobrą wolą jednostek, zamiast fatalizmu kultury
mamy do czynienia z świadomą celą, złośliwą mafią,
spiskiem, masonerią à rebours. Przez to — tak mi się
zdaje — założenie sztuki się przesuwa, choćby nawet
brać ową Ligę symbolicznie, podobnie jak symbolicz-
na jest np. obrona zamku w *Skarbie Staffa*.

W akcie III obywatel szuka porady w nowoczes-
nym biurze detektywów. Chce się ukryć, proponują
mu różne sposoby prowadzenia podwójnego życia.
Myślę, że autor tu już trafniej kontynuował swoją
myśl: jak się ukryć, jak się uwolnić. Chociaż i te wy-
kręty z podwójnym życiem też są dosyć — symbolicz-
ne, to dobre dla bogatych, ale nie dla „przeciętnego”
obywatela. Tu jednak autor robi nową woltę. Detek-
tywka, pani Laura, zachwala mu ustronny domek,
gdzie można się nie tylko ukryć, ale też i znaleźć
przyjemne grzeszki. W opisie jednego z klientów tego
domku pan Musse poznaje prezesa Ligi i dysząc
wściekłością, spotyka się z nim w akcie IV, zmusza do
tłumaczenia się. W ten sposób autor znowu podkreśla
spiskowy, polityczny, a nie społeczny charakter ucie-

mieżeń wolnego obywatela. Prezes Ligi tłumaczy się sprytnie: chcąc przeciwdziałać grzechom, trzeba się z nimi zaznajomić. Ale autor w osobie Musse'a wymierza w prezesa rewolwer; niech lajdak padnie na kolana przed publicznością i przyzna się do grzechu, którym jest — dawnośmy tego nie słyszeli — obłuda.

Czy ostatecznie autor potępią obłudę, czy właśnie w niej widzi jedyny skuteczny pancerz przeciw zamachom na wolność człowieka, tego już powiedzieć nie mogę, bo jego myśl podana jest nie tyle w faktach dramatycznych, ile w słowach, w wielkiej tyradzie, którą na końcu wykrzykuje p. Jaracz-Musse do prezesa i do publiczności, uradowany, zagniewany, ironiczny i tryumfujący. (Szkoda, że „program” tej mowy [385] nie podaje, zamiast traktować widza czyimiś tam niepotrzebnymi i anonimowymi poglądami). Przyznaję się więc otwarcie, że nie wyrozumiałem myśli autora aż do końca. Może być albo-albo, a może być i jedno, i drugie razem. Obłuda, czyli jak na wstępie zaznaczyłem, zdrowy cynizm, pozwala osobnikowi w ogóle żyć, inaczej by go zamęczyły dzisiejsze obowiązki i wszechstronna niewola. Zamiast „obłuda” powiedzmy lepiej: bierny opór. W ten sposób wrócimy do założenia, bo ten prezes, potomek Tartuffa, nie wiadomo po co się tu przyplątał. Ale oczywiście każdy obywatel powinien też dążyć do osiągnięcia takiego stanu czy ustroju, aby ów cynizm, ów bierny opór nie był potrzebny — stąd też słusznie wynika zasadnicze pojęcie obłudy (czy biernego oporu) jako metody życia; może ona być tylko paliatywem, środkiem przejściowym.

Sam jeszcze raz pójdę i sprawdzę tę konstrukcję — dla czytelnika ona wystarczy, aby go zachęcić do zobaczenia sztuki. Jej wartość artystyczna jest bodaj większa od wartości myślowej. Krzyk duszy współcze-

snej rozlega się od początku aż do końca w różnych odcieniach; odsłania się oryginalna perspektywa na splot terażniejszych sił kulturalnych; sceny w Lidze i w biurze detektywów mają zacięcie swiftowskie (genialna trzecia część *Guliwera*): rezoner jako figura (oto zagadnienie formy!) jest utożsamiony z bohaterem i jakby na nowo stworzony. Tak, literat ma pełną satysfakcję. To nie szablon: felieton, rewia, publicystyka — gdyż ten felieton żyje, żyje pasją autora, którego trąbą stał się na scenie Jaracz.

[386] Myślowa strona słabsza, gdyż autor wymigał się od spotkania się z tym, co się tu prosiło — z socjalizmem. *Szkoła obłudy* — to niejako łabędzi śpiew liberalizmu. Czyż właśnie nie socjalizm to jest okrzyczany przez liberałów starego typu jako owa bestia apokaliptyczna grożąca powszechną reglamentacją? Więc powinien był w akcie II pokazać np. kongres socjalistyczny. A w akcie III dać smak faszyzmu, który małpuje i przedrzeźnia socjalizm, spełniając jednak w ten sposób swoje historyczne przeznaczenie, albowiem wszelka taka karykatura polityczna, takie mimikry stają się mimo woli propagandą tego ideału, który chcą wykrzywić. A w końcu mógł autor dać jakąś dramatyczną egzegezę słów Engelsa, że socjalizm jest skokiem z państwa konieczności do państwa swobody. Taki jest bowiem istotny problemat tej sztuki, problemat, który i w socjalizmie jest tylko zaznaczony, postulowany, ale nie rozwiązany. Bo socjalizm jest dzieciem ideowym liberalizmu i dziedzictwa tego się nie wyrzeka, szuka jednak sposobów pogodzenia przymusu z wolnością naprawdę, wśród większych komplikacji i na wyższych piętrach.

Oczywiście powyższy „plan” sztuki jest zupełnie abstrakcyjny i schematyczny; rzeczą poety byłoby wypełnić go ciałem i odebrać mu proste linie. Jakkolwiek

dziś sztuka tendencyjna, taka z prostolinijnością (kubizm?), wyrosła na nowy legalny gatunek poezji, gdy przedtem była tylko tolerowanym bękartem. Przykładem *Szkoła obłudy*.

Nieco jeszcze o obłudzie. Myślę, że naiwna i nachalna walka z obłudą, której w Polsce patronował Boy-Żeleński, dziś już wszystkim się przejadła, tak samo jak sławetne „odklamywanie” i „odbrązowywanie”. Dość późno i jeszcze nie dość skutecznie, aby przemoc zgiełk, który naokoło siebie wytwarza ten autor, pojawiła się i w Polsce antyteza: pewna aprobata obłudy. Mam na myśli np. *Żeglarza Szaniawskiego*. W Niemczech ta ewolucja jest już dawno załatwiona, we Francji jej rzecznikiem jest właśnie [387] J. Romain. Jego filmowa powieść *Donogoo Tonka* wysławia fikcję i kłamstwo jako siły twórcze społecznie. W gronym także i u nas *Doktorze Knocku* widzimy go wciąż w kręgu tych problemów. Juliusz Romain należy podobno do szkoły unanistów, to znaczy tych, którzy zajmują się duszą zbiorowości. Ale jak widzimy ze *Szkoły obłudy*, taki jeden „izm” może w sobie mieścić różne kierunki i tendencje, na odmianę bowiem sztuka ta skupiła się na biegunie przeciwnym: dola — nie rola — jednostki w społeczeństwie. (W tym wypadku jednostki, która by chciała sobie życie urządzić jak najwygodniej. Ale cóż mówić np. o dziennikarzach, których P.T. Społeczeństwo wyciska jak cytrynę).

P. Jaracz obmyślił sobie taki sposób grania: Aby sztuce odjąć charakter felietonu, rozprawy, powiększyć jej akcenty czysto ludzkie, zagram Mussego jako charakter. Niech będzie neurastenikiem, pasjonatem, to mu najbardziej odpowiada. I grał go w ten sposób konsekwentnie, przejmował słuchaczy, ale bywał też monotony. Oryginalne ujęcie ról było u p. Perza-

nowskiej, p. Zawieyskiego i p. Chmielewskiego. W ogóle — myślący zespół.

„Programy” nie powinny narzucać słuchaczom syntez i wniosków, tylko informować, zachęcać, podniecać ciekawość. Inaczej są nudne i nietaktowne. „Program” nie ma być recenzją. A takie zdania jak: „Cechą naszego stulecia jest przewartościowanie wartości”, lub: „Sceny, które same za siebie mówią dostatecznie” — są głupstwem. Przy tym nawet informacje są mylące. O *Senacie szaleńców* powiedziano, że tematem jest regulacja urodzin, gdy tymczasem dotyczy to tylko jednego epizodu. Chyba, żeby trochę pokadzić Boyowi. Bierz was licho z waszą bezmyślną gadaninką o „zakłamaniach”!

Teatr Narodowy: *Sztuba*,
trochę komedii, trochę dramatu w 3 aktach
Kazimierza Leczyckiego.

Reżyseria: L. Solski,

dział kostiumowo-dekoracyjny: K. Frycz
[premiera 13 XI 1931]

Nareszcie wszystko jako tako w porządku i na scenie [389]
Teatru Narodowego rozmawiają znowu dobrzy znajomi. Mistrze: Chmieliński, Socha, Brydziński, Gawlikowski... Przymusowy wypoczynek posłużył im, grają wybornie. Belfrzy różnych odmian... Ciężką rolę nerwowego studenta opanowuje p. Solarski. Z nowego narybku jest miła i zgrabna p. Ankwiczówna, córka znakomitego profesora z Pragi. Czy sama będzie znakomitością, o tym jeszcze nic powiedzieć nie można.

Sztuba, którą wybrano na to inauguracyjne przedstawienie, jest dość oryginalna w zaletach i wadach, lecz na ogół słaba. Autor, debiutant w dramacie, zdaje się napisał przed 10 laty nowelki z walk polsko-ukraińskich, o szlachetnej pacyfistycznej tendencji, wówczas kiedy pacyfizm jeszcze nie był w modzie. Także *Sztubę* ożywia szlachetna myśl: więcej ciepła i słońca dla szkoły, więcej wnikania w indywidualności uczniów, precz z pedanterią, surowością, stryculcem!

I właśnie ta myśl wydaje mi się gruntownie chybiona, lub raczej mocno i fatalnie spóźniona. W pierwszym dziesiątku tego wieku w Niemczech wilhelmskich wielkie powodzenie osiągnęła sztuka szkolna

Ottona Ernsta: *Flachsmann jako wychowawca*. Występuje tam właśnie taki sam „słoneczny” profesor jak prof. Stanisław ze *Sztuby*, budzi nowego ducha w uczniach, zwalcza reprezentanta szkoły starej, nudnej i martwej, Flachsmanna. Wkrótce potem z podobną sztuką pt. *Szkoła* wystąpił we Lwowie Zygmunt Kawecki, gromadząc zaśniedziałości szkoły austriacko-polskiej. Trzeba też sobie przypomnieć, że to były czasy, kiedy u szczytu wpływów w pedagogii europejskiej była Ellena Key, kiedy się mówiło o „stuleciu dziecka”, kiedy Janusz Korczak zaczynał w Warszawie pisać i działać. Duszę dziecka rozumiano wówczas na wzór duszy ludu. Dziecko przychodzi na świat aniołem i mędrce, dopiero starsi je ogłupiają i psują — więc wychowanie powinno polegać na tym, aby jak najtroskliwiej uchylić od dziecka te wpływy wypaczające, natomiast jak największą dać folgę duszy dziecięcia, poddawać jej odpowiedni materiał, aby sama szukała swej drogi i rozwijała się według swoich własnych cudownych praw. Tę teorię o pierwotnej genialności duszy dziecięcej widać jeszcze dziś np. w traktowaniu nauki rysunków: broń Boże poddawać dziecku wzory, modele, wskazówki, niech dziecko rysuje tak, jak widzi, bo ono widzi właśnie... Ba, nie starsi mają być nauczycielami dzieci, lecz odwrotnie, dlatego malarze zaczęli studiować rysunki dziecięce, uczyć się z nich i naśladować je — dzieci stały się mistrzami na równi z Murzynami.

Czyż ten kierunek nie jest już dzisiaj zwycięskim? Czyż przeciwnie, nie odczuwamy już nawet jego ujemnych skutków? A rozwydrzenie w szkole, a lekceważenie dyscypliny i co gorsza, nauki, a terror i bierny opór, którym uczniowie odpowiadać umieją na niezbyt dzisiaj ciężki nacisk pedagogiczny ze strony profesorów? Uczniowie mają dziś samorząd, zabawy, wie-

czorki, jak dawniej nie było, ich prawa są w zasadzie uznane, gimnastyki, sportu, ćwiczeń wojskowych mają w bród. Szkoła dzisiejsza ma inne braki niż za czasów Flachsmanna wychowawcy.

Jestem znowu w tej niemiłej sytuacji, że w piśmie postępowym wygłaszam sądy na pozór konserwatywne. Lecz najbardziej nie lubię u literatów, gdy toczą boje już przewalczone, robią męczeństwo z rzeczy, za które dziś sypią się oklaski, odkrywają na nowo Ameryki. Trzeba zawsze umieć wyczuć chwilę, kiedy korona cierniowa starłszy swe kolce staje się modnym kapeluszem, kiedy mniejszość, przedtem wyklęta, zostaje po cichu większością.

Niewątpliwie są także i dzisiaj, i będą zawsze, profesorowie surowi i pedanci, jak ten dyrektor, którego gra p. Socha, będący kontrastem do prof. Stanisława. Ale ten typ już przestał być dominującym i miarodajnym tak jak dawniej; zdaje mi się — mam co do tego niejaki wiadomości — że natomiast niebezpiecznym staje się typ inny: snobów i snobek pedagogicznych à la Ellena Key. [391]

Zdziwiłem się nieco, że autor na końcu sztuki w sposób hebbłowski przyznaje rację i dyrektorowi, i prof. Stanisławowi, skoro przecież ze wszystkiego widać, że sympatią otacza tego drugiego. Zapewne chciał powiedzieć, że i jeden typ, i drugi jest potrzebny, że się wzajemnie uzupełniają. Ale jak powiadam, ten kontrast wydaje mi się nieaktualnym.

Co prawda — i tu zrobić duże zastrzeżenie przeciw samemu sobie — nigdy nie wiadomo, co w Polsce jest aktualne. Jest tu jeszcze wiele walk do rozegrania, które gdzie indziej już dawno załatwiono. Rzecz dzieje się przecież w gimnazjum w jednym z miast powiatowych kresów wschodnich i dzieje się zapewne w pierwszych latach naszej niepodległości, kiedy wszędzie

na urzędach znajdowały się różnorodne elementy. Tę pstrokaciznę widać w sztuce p. Leczyckiego i zdaje się, że byłby lepiej zrobił, zamiast się wdawać w problemy pedagogiczne, gdyby był poprzestał na dobrym reportażu realistycznym.

Ale jego reportaż to szczególne misz-masz. Są tu nagromadzone szczegóły prawdziwe, może nawet autentyczne, ale w ten sposób, że wszystko razem wydaje się często albo nieprawdopodobne, albo „heca”. Jest np. profesor matematyki, głuchy jak pień, któremu uczniowie i uczennice — jest to gimnazjum koedukacyjne — robią okropne figle. Że taki pedagog mógł na kresach niegdyś funkcjonować, to możliwe — [392] ale po co on zajmuje tyle miejsca w sztuce, czy tylko po to, aby być źródłem taniego komizmu? Odbywa się matura, klasa pisze zadanie maturalne — dyktowane z zewnątrz jej za pomocą radia, bo Edison gimnazjalny urządził dla wszystkich odpowiednie słuchawki. Czyba to jakaś „muzyka przyszłości”? A może satyra na maturę? Swoją drogą ten kawał z radiem na maturze może zapewnić sztuce powodzenie; to jest „coś, co trzeba widzieć”, kawał z tego gatunku kawałów, w których teatr może rywalizować z kinem.

Najlepszy jest akt I, typy profesorek oraz cały obraz dziwnego stosunku profesora Stanisława do dyrektora. Na konferencji skaczą sobie do oczu, mówią sobie niegrzeczności, zdawałoby się, że się pobiją lub że zaraz będą skutki dyscyplinarne — wnet jednak potem zachowują się względem siebie jak gdyby nigdy nic. To jest subtelnie zaobserwowane. Tematem ich sporu jest dusza najlepszego ucznia, Stebelskiego. Stebelski w ostatnim akcie wydobywa rewolwer, chce strzelać do dyrektora, ten odslania pierś — sceny tyleż sentymentalne, ile dramatyczne, ale dobrze, że autor je ryzykuje.

Do misz-masz należą również sceny wynikające z koedukacji: uczniowie kochają się w koleżankach, jedna z nich rzuca się na szyję profesorowi... Dużo tego wszystkiego, ale jakoś nieskoordynowane.

Jeszcze w uzupełnieniu uwag o duszy dziecka: legendę o anielstwie dziecka gruntownie zburzył Freud. Prekursorem jego w literaturze pięknej był Wedekind, którego sztuka *Przebudzenie się wiosny* (seksualne początki u dzieci) zrobiła swego czasu wielkie wrażenie.

Teatr Letni: *Kłopoty pana Bourrachona*,
komedia w 3 aktach Laurentego Doilleta,
przekład Bolesława Gorkczyńskiego.

Reżyseria E. Chaberskiego

[dekoracje Karola Frycza,
premiera 14 XI 1931]

[394] Komizm miłości został już przez farsistów wyzyskany, komizm zapłodnienia i ciąży jeszcze nie bardzo. Istnieje farsa *Trzysta dni*, polegająca na tym, że jest testamentowy warunek, aby do tego terminu narodził się dziedzic, więc odbywają się zabiegi, aby w tym celu skojarzyć parkę uprawiającą bierny opór. W *Kłopotach Bourrachona* akcentuje się — pológ. Tego jeszcze, zdaje się, nie było, chyba w krótkich dowcipach (np. o rodzącej Żydówce, która krzyczy najpierw: Mon Dieu! potem: mój Boże! — w końcu: Aj, waj!). Otóż w chwili kiedy kobietę chwytają bóle, na scenie, ramię pod ramię, chodzą niespokojnie dwaj panowie: ojciec oficjalny i nieoficjalny. Pierwszy, mąż, pan Bourrachon, troszczy się jeszcze tylko o zdrowie żony, drugi — eks-kochanek — o to, co to będzie, gdy się z rachunku okaże, że pani Bourrachon, rodząc potomka w 5 miesięcy po ślubie, chyba już przedtem musiała być w interesującym stanie.

Taki drastyczny komizm jest w guście współczesnej epoki. Istnieje komedia Pirandella pt. *Bydlę*, gdzie kochanek wraz z żoną zastawiają sidła na męża, rzadkiego w domu gościa, bo kapitana okrętu, aby go

sprowokować do jednorazowego przynajmniej stosunku z zaniechywaną żoną i w przyszłości zwalić na niego koszt utrzymania dziecka. W Krakowie sztuka ta padła. Snadź jesteśmy jeszcze niedojrzali do tego humoru. Ale za to podobała się nam tutaj inna sztuka Pirandella na podobny temat — grano ją zeszłego roku — tylko że wzięta na serio. W Niemczech ekspresjonista Kaiser napisał komedię *Centaur*, gdzie pewien sumienny człowiek, mając się ożenić znowu z testamentowym warunkiem splodzenia potomka, wprzód — na innej osobie — próbuje, czy w ogóle jest zdolnym do płodności.

Co to znaczy? Czy humor się zdemokratyzował, czy szuka innych, nawet niebezpiecznych i zdawałoby się niemożliwych tematów? [395]

Autor *Kłopotów Bourrachona* jest najwidoczniej takim ryzykantem. Widać to choćby z dalszego przeprowadzenia rzeczy, która kończy się w sposób karkołomny, a jednak bardzo uprawdopodobniony i „życiowy” — że mąż z radością przyjmuje dziecko za swoje.

Ta zuchwale w założeniu pomyślana sztuka mogłaby nawet być naprawdę komiczną, gdyby nie to, że jej wykonanie nie dopisuje, jest pedantyczne, rozwlekłe, kładzie wszędzie kropkę nad i. W dodatku autor wypada ze stylu: zamiast farsy robi komedię opartą na charakterach. Pan Bourrachon, aptekarz, to typowy burzuj — trochę jak z książki — biada w I akcie, że go w tym dniu dwa nieszczęścia spotkały: cena kamfory podskoczyła i żona go zdradziła. Lepszy jest rysunek jego siostruni: kobieta, która jest równie energiczna, jak głupia, i przez to staje się dyktatorką losów łagodnego Bourrachona. (Głupota połączona z energią to problemat naszych czasów wart osobnej sztuki).

Co do gry, to wydaje mi się słuszna opinia p. W. Brumera w „Kurierze Porannym”, że obsada nie

była właściwa. Bourrachona grał p. Fertner. Zauważyłem dodatkowo, że jednym z warunków jego powodzenia jest bardzo wyraźna dykcja. Grał bardzo starannie, jednak nie uniknął swojej, że tak powiem, fatalności aktorskiej: obśmiewania roli. Jak na farsę może to było dobre, ale ta sztuka — jak powiedziałem — ma jeszcze wyższe pretensje. Energiczną siostrę grała p. Gella — zupełnie jak należy.

Teatr Mały: *Dr Julia Szabó*,
komedia Władysława Fodora,
przekład J. A. Hertza.
Reżyseria St. Stanisławskiego,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 18 XI 1931]

Autor tej komedii, Węgier, w dniu jej premiery [397] w Warszawie odebrał sobie życie wraz z żoną. Powodem była podobno nędza. Natychmiast odczuwa się chęć wyczytania z jego sztuki jakichś bliższych szczegółów, które by rzuciły światło na autora.

Komedia jest salonowa; bogaty właściciel dóbr zakochuje się w doktorce medycyny, asystentce szpitala, młodej, pięknej, energicznej, i w końcu po dłuższym oporze z jej strony zdobywa ją i poślubia. Chyba nie megalians jak na dzisiejsze czasy, nawet ciotka jego, osoba starej daty, ani myśli oburzać się — bądź co bądź, jest w tym jakaś demokratyzacja, chociaż autor tę socjalno-gospodarczą stronę zupełnie pomija, i nie dowiadujemy się, czy dr Julia prócz piękności i dyplomu ma jeszcze jaki posąg. Ale konflikt socjalny polega na tym, że hreczkosiej flirtuje z drem Julią jako pacjent, chciałby nią rozporządzać nie tylko jako lekarzem, lecz i jako kobietą, alarmuje ją telegramem i sprowadza ją sobie na wieś pod pozorem, że jest ciężko chory. Czyli, jak się to nazywa trywialnie, lecz bez ogródek: dobiega się do niej, próbuje jej cnoty, bo stać go na to. Ba, ale autor chce, żeby to tym razem

była miłość „prawdziwa”, taka, której wszystko jedno, w jakiej formie będzie posiadała swój przedmiot.

Więc trochę jest tego konfliktu, ale w bardzo dyskretnym opakowaniu.

Występuje w tej komedii jeszcze jedna istotka zaangażowana w tarapaty miłosnych: aktoreczka czy tancerka Lola, która jest kochanką — lub żeby tak dosadnie powiedzieć — utrzymaneczką owego pana dziedzica. Chciałaby się za niego wydać, lecz dr Julia usuwa ją z pola bitwy, posyła ją do sanatorium jako nerwowo chorą. Czyżby wyczuwała w niej rywalkę. W rozstrzygającej chwili aktorka wraca na pole bitwy, lecz po to, aby dostać stanowczego kosza, przy czym [398] dr Julia przekonywa się, że dziedzic tylko ją, Julię, kocha i pożąda. Atoli mimochodem dowiadujemy się, że aktorka leczy się w sanatorium na koszt dziedzica, że on może na odczepne dać jej pieniędzy, ile ona zechce, itp. Wszystko to jest nam zakomunikowane bardzo dyskretnie, ale jest.

Tejże nocy dr Julia oddaje się dziedzicowi — bezinteresownie!? Bo ona jego kocha, on ją. Z tą bezinteresownością i tą „prawdziwą” miłością jest prawdziwy kłopot. Jestże to „zaliczka” rozkoszy małżeńskich, czy może dr Julia cofnie się potem, bo zechce mieć tę dumę, że „oddala się” naprawdę bezinteresownie — przecież i takie szlachetności już bywały w komediach, nowelach i powieściach, a i w życiu również. Komedie śp. Fodora nie wdaje się w te socjalno-pieniężne różnice, czemu? Zapewne dlatego, że zbyt jaskrawe ich uwydatnienie odstraszałoby bogatszą klientelę uczęszczającą do teatru, z drugiej zaś strony pominięcie takich szczegółów „miłości” jest dziś niemożliwe.

Mamy więc — dosyć typową — zakulisową tragedię literacką dostawcy literatury teatralnej dla dzisiejszej publiczności, węgierskiej i międzynarodowej. Wę-

grzy przed wojną, dzięki swemu bogactwu, stali się wybitnymi fabrykantami pikantnej teatralnej literatury, z Molnarem na czele, na równi z Francuzami. Wyrobili sobie nawet pewien swoisty genre, który szablonowym recenzentom zawsze przypominał paprykę. Po wojnie skapcianieli. Fabryka została, ale choć towar jest jeszcze dość dobry, już niewiele go poszukują, prestiż przemysłowy został utracony. Dawne powodzenie nie wraca, a to trudno przeboleć. Inteligent skazany na to, aby być proletariuszem — to ciężka dola! Mieliliśmy podobny przykład w Warszawie — samobójstwo Arcybaszewa, autora sławnego przed wojną *Sanina*.

Przełom socjalny współczesnego teatru uwydatnia się doskonale w takich niezdecydowanych sztuczkach, pisywanych dla zabawy klas bogatych. Trzeba im pochlebiać, nie trzeba niepokoić. Dziedzic jest bogaty, próżniak, ale sympatyczny. Może zmieni się, gdy dostanie taką energiczną żonę? Jest zresztą w tej sztuce, napisanej przed 8 laty, także pewien pierwiastek filisterski, który ją zbliża do Bałuckiego, mianowicie: resztki dawnych uprzedzeń do emancypacji kobiecej, do jej dążeń, aby osiągnąć wyższą naukę i dyplomy. Wprawdzie dr Julia w pierwszej połowie sztuki swoją medycyną pobija szlachcica na głowę, ale za to w drugiej razem z aktoreczką mówią sobie: a przecież my jesteśmy tylko kobietami! I zręka się kariery lekarskiej, zostaje na wsi, pyta nawet mężusia: a kto będzie naszym domowym lekarzem? Czyli: zwycięstwo miłości nad dyplomem i emancypacją.

Zwycięstwo dziś zupełnie nieaktualne, gdy dyplomy i zarobki kobiece stały się nie szykiem, nie epatowaniem starego świata, lecz koniecznością gospodarczą, gdy emancypacja jest przymusem.

Komedia Fodora ma — przy tych zasadniczych brakach — doskonały dowcip i humor. Zwłaszcza

„walka” erotyczna między nim a nią, „gaszenie” jego przez nią w akcie I jest znakomicie przeprowadzone.

P. Maszyński ma ambicję grać role amantów, do których się nie nadaje, choćby z powodu swojej gestykulacji: wciąż to samo rozkładanie rękami, wyciąganie palca wskazującego, prostowanie szyi. Dziedzic z tej komedii powinien być amantem „a priori”, czarować, inaczej raptowny „upadek” Julii w akcie II nie jest uzasadniony. P. Romanówna grała Julię bardzo dobrze, chociaż więcej się jej wierzyło zwyciężoną kobietką niż surowego doktora. Zupełnie dobra jako aktoreczka była p. Zimińska, wypowiedziała kilka swoich dowcipów doskonale.

Teatr Narodowy: *Baltazar*,
komedia w 3 aktach Leopolda Marchanda,
przekład St. Szpotańskiego.
Reżyseria L. Solskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 5 XII 1931]

Baltazar — to nie ten władca z dawnych czasów, które- [401]
mu w czasie uczyty zaświeciły na ścianie trzy złowrogie
słowa — całkiem przeciwnie! Chociaż to także władca,
bo miliarder, ale swojego fatum finansowego jeszcze
nie widzi — przynajmniej w sztuce nie ma o tym mo-
wy, owszem, pełen jest zaufania w swą gwiazdę, pełen
tupetu, przedsiębiorczości, a przede wszystkim fantazji.
Pierwszy akt to zetknięcie się tego Baltazara z rodziną
rentierów, filistrów — oczywiście Baltazar góruje nad
nimi inteligencją, miętosi ich swoim genialnym zacho-
waniem się. A widz lubi być świadkiem, a przez to
i uczestnikiem takich zwycięstw — dlatego dobrze się
bawi, jest to pięściarstwo intelektualne na scenie. Re-
cenzent pisma socjalistycznego musi jednak zauważyć,
że strona socjalna tego zetknięcia się dwóch światów
jest mniej dobrze uwypuklona. Jeżeli Baltazar owłada
duszami filistrów na wysepce wakacyjnej, to przecież
głównie dzięki swej domniemanej wyższości majątko-
wej — spada między te żaby, jak nowoczesny rewizor
z Petersburga. On mógłby takich Filipów-rentierów,
którzy już nie pomnażają swego majątku, pożreć paru-
set, nawet gdyby nie był takim oryginałem, jakim jest.

Druga część komedii przesuwaa nas na inne pole. Znowu pięściarstwo intelektualne, lecz drugim zapaśnikiem jest tym razem znakomity doktor psychiatra, który wmawia wszystkim, że miliarder jest wariatem. Oczywiście stąd płyną bardzo komiczne nieporozumienia, w zasadzie znane nam np. z *Domu wariatów* Laufsa. Ale najlepszą sceną, najbardziej w guście nowoczesnej komedii, jest mecz intelektualny między doktorem a Baltazarem; z najwyższym zajęciem przypatrują mu się widzowie zarówno na scenie, jak na widowni. Zwycięża Baltazar, ponieważ istotnym wariatem jest nie on, lecz doktor.

[402] Doskonały komizm tej sceny jest jednak trochę nielegalnym. Pomaga mu to mianowicie, że autor wciąż zakrywa swoje karty przed nami, każe nam zgadywać i ostatecznie atuta wygrywa na końcu. To jest bardzo zręcznie zrobione, ale to nie jest najlepszy, najszlachetniejszy gatunek.

Baltazara grał p. Węgrzyn, doktora p. Gawlikowski — obydwaj znakomicie. U p. Węgrzyna jest to zasługa tym większa, że właściwie jako typ gestowogłosowy nadaje się on raczej do ról Hamletów niż do ról buńczucznych zdobywców świata. P. Janusz z dyskretnym humorem grał bezradnego rentiera, lecz był jakoś a priori nieszczęśliwy. P. Ćwiklińska, żona Filipa, i p. Kurnakowicz, jej amant poeta, odegrali trafnie humorystyczną scenę miłosną, zasugerowaną im przez Baltazara. Zresztą figura tego poety jest postawiona przez autora tak naiwnie i kompromitująco, jak w niektórych nowszych komediach naszego wyrobu.

Godny zapamiętania jest następujący aforyzm Baltazara:

„Nie wystarczy mieć rację; trzeba jeszcze wmówić w ludzi, że się ma rację”.

Złote słowa. Dawniej się mówiło: trzeba jeszcze mieć siłę. Ale dobra reklama jest też siłą. Bez tego racja jest skromnym fiołkiem w trawie, pachnie tylko Bogu. (Złote słowa — to znaczy, że prowadzą do złota).

Teatr Polski: *Elżbieta, królowa Anglii*,
sztuka w 5 aktach (12 obrazach)
Ferdynanda Brucknera,
przekład Mariana Szyjkowskiego.
Inscenizacja i reżyseria A. Węgieerki,
dekoracje St. Śliwińskiego,
kostiumy według projektów Z. Węgieerkowej,
ilustracja muzyczna L. Marczewskiego,
teksty piosenek Józefa Relidzińskiego
[premiera 5 XII 1931]

[404] W klasycznej a bardzo patetycznej sztuce Fr. Schillera *Maria Stuart* jest scena, w której ona i jej siostra, królowa Elżbieta, zaczynają się klócić... po prostu o „chłopa”, to jest hr. Leicestera. W tym jednak miejscu Schiller urywa, miarkuje się, że wypada ze stylu, królowe nie powinno się swarzyć o kawałek mężczyzny, jak dwie przekupki o ziemniak. Gdzie Schiller kończy, tam Bruckner zaczyna. Jego królowa Elżbieta bije kochanka po twarzy, popycha swoje damy dworu, jest ordynarna na scenie, tak jak była w życiu. Sztuka staje się w tych ustępach zupełnie podobną do granej niedawno z p. Modzelewską *Katarzyny Savoira*. Lecz gdy francuski komediopisarz całość utrzymał w tonie żartobliwie satyrycznym, nie unikając balastu historycznego, starał się zabawić widza szczególnie miłośnikami młodej carycy, Bruckner ma wyższe aspiracje. Znamy go przecież ze sztuki *Przestępcy*, modnie nowoczesnej w formie — kilka działań rozgrywa się w jednej kamienicy, splatając się z sobą — a krytykującej koszlawy wymiar sprawiedliwości. *Elżbieta* jest również utworem modnie nowoczesnym i dlatego warto ją zobaczyć. Podobno miała w Niemczech duże powodzenie.

Nowoczesność jej polega na tym, że — rozmyślnie! — nie jest to zwarty dramat starego typu, z jednolitą akcją, która by rozwijała jakąś ideę czy choćby jakiś charakter — lecz jest kronika udramatyzowana, a może historiozofia, bądź co bądź coś naukowego, coś, co trąci podręcznikami historii. Siedzący przy mnie poeta Leśmian — muszę się tym towarzystwem pochwalić — powiedział, że w takim razie można by i Gobineau inscenizować (którego dzieło o ludziach renesansu napisane jest zwykłą prozą). Mamy w *Elżbiecie* np. radę koronną, na której mówi się o podatkach, królowa rzuca różne cyfry co do kosztów przyszłej wojny z Filipem, później jest mowa o zrzeczeniu się przez królową dochodów z monopoli na rzecz budżetu państwowego itp. Pamiętam, jak przed 30 laty niemieccy teoretycy dramatu wyklinali takie tematy jako niedramatyczne, jako zbyt prozaiczne, ponieważ zaprzatają rozum, a nie uczucie. Jakże to się dziś zmieniło! I ta zmiana jest korzystna, można by powiedzieć: demokratyczna. Odbywa się niejako aneksja i tej dziedziny, polityki, cel, budżetów, na rzecz poezji. Poeta nie potrzebuje tych stron życia wymijać, owszem, znajduje w nich „nowy dreszcz”.

[405]

Elżbietę można streścić jako wychowanie królowej przez wypadki historyczne, od „romantyzmu” (ten wyraz jest tutaj trochę nie na miejscu, bo rzecz rozpoczyna się w XVI wieku), od kaprysu władczego — do wyższego rozumu państwowego. Autor wplata w swoją sztukę dzieje romansu *Elżbiety* z hr. Essexem, który przeciw niej spiskuje — królowa z bolejącym sercem skazuje go na śmierć, równocześnie zaś decyduje się wydać nareszcie Filipowi II hiszpańskiemu wojnę, z którą od dawna zwlekała.

Łamanie losów osobistych na rzecz myśli państwowej to ulubiony motyw tych poetów niemieckich, któ-

rzy wpatrzeni byli we wzór pruski (Kleista *Książę Homburg*, Hebbła *Agnieszka Bernauer*). Był jednak i prąd inny: przywódca Młodych Niemiec Gutzkow napisał dramat o hrabi Essexie w duchu wolnościowym. Bruckner o tyle idzie raczej za pierwszym wzorem: Essex u niego jest śmieszny; królowa, która go miażdży, jest w zgodzie z myślą dziejową, z „królem-duchem” Anglii. Trochę w tej historiozofii Brucknera jest tego, co się nazywa „vaticinium ex eventu” — wróżenia z wyniku. Gdy się wie, co się stało, łatwo jest udowodnić, że tak się stać musiało, i przyznawać rację temu, który wygrał. Nie jest to szlachetne.

[406] Bruckner nie jest poetą wysokiej miary, ale jego kompozycja postaci głównej wzbudza zaciekawienie; ta Elżbieta jest bądź co bądź osobą głębszego ducha niż samiczka Katarzyna w komedii Savoira.

Jest jeszcze w tej sztuce Brucknera trochę pacyfizmu efektownie ujętego. Równocześnie na scenie odbywają się dwie akcje: w Escorialu, w zamku Filipa, odbywa się narada króla co do wydania wojny Anglii oraz rada koronna w Londynie, która uchwała wydać wojnę Hiszpanii. Tu i tam te same racje: dobro państwa lub dobro wiary; i Elżbieta, i Filip żałują przysłych ofiar, lecz oświadczają, że nie mogą inaczej postąpić; zwroty, argumenty są niemal tak podobne, że gdy jedno zaczyna zdanie, to drugie kończy; za pomocą takiego triku zewnętrznego ujawnił autor bardzo dobrze ohydny mechanizm wybuchu wojen.

Sztuka została wystawiona bardzo okazale, ze ścisłością co do kostiumów. Elżbietę gra pani Przybyłko-Potocka; uwydatnia znakomicie majestat królewski, melancholię ostatnich lat Elżbiety, jej uduchowanie, robi ją więc sympatyczną i interesującą — mało natomiast wierzy się jej ordynarności. Króla Filipa, posęp-

nego i pobożnego tyrana, gra wstrząsająco p. Junosza-Stępowski — rola nie dość wyposażona przez autora. Essex, zwanego przez Elżbietę „małpeczką”, gra p. Pawłowski, niedawny Romeo — jest w sam raz i „małpeczką”, i rycerzem.

Znowu cenna premiera w Teatrze Ateneum
[*Śmierć Dantona* Jerzego Büchnera]

[408] Teatr robotniczy Ateneum, najruchliwsza dziś i najciekawsza scena polska, wystawia teraz *Śmierć Dantona*, dramat Jerzego Büchnera, poety niemieckiego, pochodzący sprzed stu laty. Jest to dzieło genialne, nieśmiertelne i Ateneum przez wystawienie go staje w rzędzie najważniejszych scen europejskich.

Jerzy Büchner, brat znanego pioniera materializmu, Ludwika, umarł mając 24 lata, jako docent w Zurychu, w roku 1837. Studiował nauki przyrodnicze, medycynę, filozofię. Wcześniej brał udział w tajnych kółkach politycznych; za wydanie ulotki *Heski posłaniec* zaopatrzonej mottem wziętym z francuskiej rewolucji: „Pokój chatom, wojna pałacom”, zagrożony śledztwem, musiał uciekać z Hesji. Sztukę *Śmierć Dantona*, *dramatyczne obrazy z czasów terroru we Francji*, napisał w kilku tygodniach. Godnym uwagi jest też jego dramat *Woyzeck* (Wojciech?) mający ideę antimilitarną; udręczony przez władzę wojskową szeregowiec — może Polak — popełnia samobójstwo. Gdy w *Śmierci Dantona* Büchner stąpa jeszcze śladami Grabbe'go, maluje ludzi o wielkich gestach, w tym drugim dramacie kreśli pospolitą dolę proletariusza — na

owe czasy rzecz niezwykle oryginalna. Śliczna komedia *Leonce i Lena* wywodzi się z romantyki i z Szekspira. Wpływ stylu Szekspira pokazuje się także i w obu dramatach, których akcja posuwa się w scenach rozerwanych, w monologach, w wielkich zespołach; są to typowe „dramaty książkowe”, które dopiero teraz, dzięki ulepszonej maszynerii scenicznej, mogą być także grane. Ale właściwym ich losem jest jednak książka; w książce dopiero, przy lekturze, można zupełnie upoić się ich czarującym stylem, fantazją, bogactwem przenośni i epigramów, głębokimi myślami.

Toteż *Danton* Büchnera w literaturze niemieckiej odegrał rolę głównie jako książka; był jednym z pierwszych natchnień Hebbła, który się nim rozkoszował [409] tuż przed napisaniem swojej *Judyty*. Na scenę wprowadził *Dantona* dopiero Reinhardt, zamiłowany w aranżowaniu scen zbiorowych w teatrze. Reinhardt wystawił *Dantona* w cyrku, położył nacisk na sceny ludowe — zgodnie zresztą z ogólną dzisiejszą tendencją, która najwybitniej zaznaczyła się w rewiach rewolucyjnych urządzanych przez bolszewików.

Sceny ludowe u Büchnera pokazują wprawdzie wyraźnie wpływ takich scen u Szekspira: ludzie dowcipkują, przekomarzają się, krzyczą wspólnie, typy nie są dość zróżniczkowane; ale mimo to jest w nich mnóstwo życia i zajmujących rysów drobiazgowych, zgodnych z epoką historyczną. Na ogół jednak Büchner, tak jak Szekspir, kreśli zmienność nastrojów wśród tłumu z pewną ironią znaną nam z *Koriolana* i *Juliusza Cezara*. Tłum skłania się tam, gdzie słyszy drastyczniejsze argumenty, tłum jest zarazem okrutny i szlachetny itp. Jest to ten pogląd na tłum, który został później skodyfikowany w płytkim dziele *Le Bona Psychologia tłumu*. Dziś psychologia mas zrobiła już postępy — lecz dla literata ciekawe jest to zjawisko,

jak bardzo i niepostrzeżenie wpływ literacki Szekspira, arystokraty z ducha, mógł zaważyć na technice pisarskiej rewolucjonisty Büchnera, to znaczy na jego sposobie ujmowania dynamiki mas.

Monumentalne są za to te sceny zbiorowe, które rozgrywają się w klubie jakobinów, w Konwencji oraz przed trybunałem rewolucyjnym, a których bohaterami są Danton, Robespierre, St.-Just. Ich wielkie przemówienia brzmią tak, jakby były autentyczne, i z pewnością też autor oparł je na dostępnym mu podówczas materiale historycznym, tak jakby to zrobił dziś jakiś Emil Ludwig lub inny autor piszący biografie powieściowe. Ale Büchner przemówienia te nie [410] tylko utrzymuje w tonie charakterystycznym dla danej osoby i dla danego czasu — nadto je amplifikuje (powiększa ich głos), uwzniośla. Mówią nie tylko prawdziwie, zgodnie z historią, ale nadto i pięknie, i tragicznie, bo każdy staje się jakby najlepszym wyrazem szalejącego w nim żywiołu. Np. mowa St.-Justa w Konwencji o konieczności krwi w rewolucji jest mową niejako wieczną; mogła być wygłoszona tak samo w r. 1794, jak w roku 1871, jak teraz przez kogoś z członków Czerezwyczajki w Rosji.

Treść sztuki rozgrywa się w ciągu kilku miesięcy w r. 1794, od chwili kiedy Robespierre, zazdrosny o wpływ Dantona na lud, postanawia go zgładzić i intryguje przeciw niemu. Danton, zmęczony niemożnością opanowania wzburzonych fal rewolucji, prócz tego dręczony wyrzutami sumienia za rzeź wrześniową w r. 1792, nie broni się. Wierzy dalej w swój wpływ potężny, mniema, że „oni się nie odważą”, kocha się, rozmyśla nad rewolucją, światem, człowiekiem i wiecznością, hamletyzuje. Ale Robespierre i St.-Just przeforsowują uchwałę uwięzienia go; Danton ma jeszcze sposobność zabłysnąć swoim talentem orator-

skim przed trybunałem; po czym razem ze swymi zwolennikami staje na gilotynie. Prócz tych trzech ludzi rewolucji przesuwają się przez scenę oczywiście szeregi innych, mniej sławnych, lecz również ciekawych: serdeczny przyjaciel Dantona, Desmoulin, intrygant Barrère itd. Z kobiet większe role mają Julia, żona Dantona, i Lucyla, żona Desmoulina¹.

Główne zainteresowanie skupia się oczywiście około Dantona, geniusza rewolucji, świetnego mówcy i polityka. Człowiek o kolosalnej budowie ciała, brzydki, z głosem jak piorun, fascynował lud swymi mowami, poskramiał go zawsze, kiedy chciał, zabawiał go dowcipami, a głównym sekretem jego powodzenia było, że umiał ten lud besztuć i gromić, ale w sposób taki, że zarazem okazywał mu serce. Jego rola w rewolucji nie jest jeszcze dotąd dostatecznie wyjaśniona. Jak wiadomo, rewolucja francuska była głównie rewolucją burżuazyjną, chociaż były w niej też epizody socjalistyczne (spisek Babeufa), ale stan czwarty nie wyodrębnił się jeszcze wówczas politycznie od stanu trzeciego. Tematem, który w r. 1794, w czasie kiedy się rozgrywa nasz dramat, był na pierwszym planie, była nie organizacja gospodarczo-socjalna, lecz uprzątnięcie resztek po monarchii, obrona przed koalicją reakcji europejskiej, walka z kontrrewolucją w kraju, a przede wszystkim: terror czy nie terror? Demokracja dość szybko dotarła do tego najjaskrawszego swojego problemu, który się nazywa demagogią, i stanęła przed nim jakby zdumiona. Wszechwładza ludu okazywała się wszechwładzą trybunów, krążenie woli narodu między ludem a przywódcami było pełne dzikich

[411]

¹ Piszę to wszystko przed zobaczeniem sztuki w teatrze; nie wiem, jakie niemiłe niespodzianki może jeszcze sprawić „przeróbka p. Al. Tolstoja”.

niespodzianek. Lud sam niby nie miał woli, dawał sobie narzucać wolę jednostek, ale ta wola jednostek równocześnie w jakiś szczególny sposób nie mogła być dowolną, musiała się trzymać pewnych ram, odgadywać przypuszczalną nie wolę, lecz chęć ludu. Lud miał tyranów i sam był tyranem. W sieci tych zagadek socjologicznych uwikłał się Danton Büchnera, wpatruje się w sfinksowe oblicze rewolucji i kamienieje, jeszcze zanim pójdzie na gilotynę.

Oto, co mówi do swych przyjaciół, którzy go ostrzegają:

[412] „Robespierre jest dogmatem rewolucji i nie można go wymazać. I nie udałoby się to. Nie my zrobiliśmy rewolucję, ona nas zrobiła. A zresztą — choćby się udało — wolę być zgilotynowanym niż kazać gilotynować. Dość mi tego; po co my, ludzie, mamy walczyć ze sobą? Powinniśmy sięść obok siebie i mieć spokój. Stał się błąd, gdy zostaliśmy stworzeni; czegoś nam brakuje, nie mam na to nazwy, ale tego czegoś nie wygrzebiemy sobie wzajemnie z wnętrzości, więc po cóż sobie w tym celu ciała otwierać? Precz, precz; jesteśmy nędzni alchemicy”.

A Kamil Desmoulins odpowiada mu:

„Patetyczniej można by powiedzieć: pókiż ma ludzkość w wiecznym głodzie żreć własne członki? Albo: pókiż my, rozbitkowie na szczątkach okrętu, mamy sobie wzajemnie wysysać krew z żył, usychając z pragnienia? Albo: póki my, algebraicy mięsa, szukając nieznanego, wiecznie ukrywanego iks, będziemy nasze rachunki pisali rozstrzępionymi członkami?”

Nigdy piękniej nie wyrażono najgłębszego sensu ludzkiego kotłowania się socjalnego. I nigdy pesymistyczniej. I to jest nawet trochę dziwne u rewolucjonisty Büchnera. Hamletowska melancholia Dantona jakby i jego w swój płaszcz owijała. Da się to po części

tym wytłumaczyć, że dzieje rewolucji francuskiej były znane wówczas przeważnie z dzieł i relacji historyków, którzy nawet z nią sympatyzując, wygłaszali o niej sądy głównie etyczne, podobnie jak później Carlyle i Taine. Historia tej rewolucji, jaka wówczas oficjalnie krążyła, stała mniej więcej na poziomie naszych podręczników szkolnych. Danton uchodził np. za sprawcę rzezi wrześniowej, a dziś jest dowiedzione, że wprawdzie nie mógł jej wstrzymać, ale też jej nie inspirował. Także opowiadania o rozpuszcie Dantona w przeciwieństwie do oschłej cnoty Robespierre'a, których ślady znajdują się w sztuce Büchnera, są podobno również bardzo przesadzone. Wykazało się natomiast, że Danton, okrzyczany jako wódz terroru, [413] gdzie mógł, tamował terror i byłby nawet ocalił żyrondistów, gdyby nie ich doktrynerstwo. Więc, że był... może nawet tym zdrajcą i kontrrewolucjonistą, jakim go denuncjuje Robespierre — on, Danton, bożyszcze ludu, symbol rewolucji po wszystkie czasy?

W tym związku trzeba koniecznie mówić o dramacie Stanisławy Przybyszewskiej pt. *Robespierre i Danton* wystawionym niedawno we Lwowie. Nie mógł on się jakoś doczekać wystawienia w Teatrze Narodowym, ale jego fragmenty, podane w „Wiadomościach Literackich”, świadczą, że jest to dramat głęboki, na skalę europejską. Przybyszewska bierze stronę Robespierre'a przeciw Dantonowi, którego uważa za zdrajcę sprawy, za człowieka płytkiego i chwiejnego, podczas gdy właściwym dobrym duchem rewolucji, według jej zdania, był ten poniżany dotąd na rzecz Dantona przez wszystkich historyków Robespierre. Zdaje mi się jednak, że autorka tego procesu wznowionego nie wygra, zdaje mi się tak nie tylko dlatego, że kocham Dantona, lecz i na podstawie faktów, które są o nim wiadome. W komentarzu do swej sztuki Przybyszew-

ska nawet zlekceważyła trochę dramat Büchnera. Oczywiście — Danton Büchnera jest bohaterem w stylu romantycznym, bo też i Danton rzeczywisty razem z Napoleonem, Byronem itd. należą do żelaznego kapitału wyobrażeń romantyki. Przybyszewska swoje ujęcie tragicznego konfliktu: Danton — Robespierre, zawdzięcza może wpatrzeniu się w rewolucję bolszewicką, w postać realisty Lenina. Ale atmosfera umysłowa tej ostatniej rewolucji jest już inna, mniej jest w niej pięknych, „teatralnych” gestów, za to więcej praktyczności, bądź co bądź zamierzonej, choć nie zniszczonej. Nie znając bliżej dzieła Przybyszewskiej, trudno o nim wydać sąd. W każdym razie powinno już było dawno ukazać się w druku i jest to po prostu skandalem, że wydawca się nie znalazł, nie zgłosił. To jest raz nareszcie naprawdę „odklamanie” postaci dziejowej jak się patrzy, coś takiego jak Ibsena *Katylina*.

Także dramat Büchnera powinien by znaleźć u nas nakładcę, rzecz jest przecież nieduża. W ogóle wszystkie ostatnie premiery w Ateneum objęły sztuki tak wysokiej wartości, że można by z nich zrobić osobne wydawnictwo.

W dalszych felietonach omówię wystawienie, grę i podam ratami we własnym przekładzie kilka piękniejszych scen (mowę St.-Justa, wyrzuty sumienia Dantona, mowy Dantona przed sądem, scena na gilotynie, a w końcu też wyjątki z *Heskiego posłańca*).

Teatr Ateneum: *Śmierć Dantona*,
tragedia w 4 aktach a 12 obrazach,
podług J. Büchnera,
opracowali A. Tolstoj i P. Szczegolew,
przełożył Leo Belmont.
Reżyseria: St. Perzanowska,
konstrukcja sceniczna: E. Poreda
[premiera 11 XII 1931]

W nrach 436 i 437 „Robotnika” streściłem i oceniłem [415]
Śmierć Dantona według oryginału Jerzego Büchnera
i przy tym zaznaczyłem, że nie wiadomo jeszcze, jakie
przykre niespodzianki przyniesie przeróbka. Rzeczy-
wiście, zawód był gorszy, niż się spodziewałem.

Połowa tej sztuki, którą się gra w Ateneum, idzie
wyłącznie na rachunek panów Rosjan, jedna czwarta
jest przekręcona z Büchnera i zaledwie jedna czwarta
jest tekstem autentycznym, który wśród ubogiego
duchem tekstu przerabiaczy przedstawia się tak jak
skradziona kolumna alabastrowa w chacie żebraka.
Różne sceny ludowe są dodane, np. sceny z woła-
niem o chleb, sceny Dantona z żebraczką nie ma
u Büchnera, sceny przed trybunałem rewolucyjnym
są rozwałkowane gwoili teatralności, przydługa scena
więzienna jest własnym utworem Rosjan — u Büch-
nera jest parę scen więziennych, ale zupełnie in-
nych; zeskamotowane są sceny w klubie jakobinów
i w Konwencie, chociaż one właśnie najlepiej oddają
swoisty patos francuskiej rewolucji i są bardzo teat-
ralne; dodana jest ta symboliczna figura, która dekla-
muje o gilotynie przed wstąpieniem Dantona na sza-

fot, itp. Role Desmoulinsa i St.-Justa zupełnie okrojone.

Ponieważ przypadkiem znam tekst autentyczny, może sam jeden w Warszawie — podkreślam, to nie zasługa, lecz przypadek — więc proszę bardzo P.T. Kolegów Recenzentów, aby nie oceniali talentu Büchnera według tej mieszaniny, którą pokazuje Ate-neum. W recenzji p. Lorentowicza widzę np. słowo: „genialny”, w odniesieniu do Büchnera, ujęte w cudzysłów; ja bym tak samo zrobił, gdybym rzeczy skądinąd nie znał.

[416] Największa zmiana jest w stosunku Robespiera do Dantona. Cały dialog między nimi jest już to przekręcony, już to dokończony. Np. wzmianka Robespiera o tym, że oto skończyła się rewolucja polityczna, a zaczyna społeczna, pochodzi z głowy Rosjan i jest zupełnym anachronizmem jak na owe czasy. Co prawda autorom chodziło może właśnie o „uwspółcześnienie” tragedii, i to w duchu trochę — bolszewickim. Robespierre jest bardzo złagodzony.

Tak trzeba było dla Rosji bolszewickiej, skąd wzięto tę przeróbkę, ponieważ bolszewicy uważają Dantona za burżuja, a Robespiera za prawdziwego przedstawiciela proletariatu. Oczywiście te analogie w zastosowaniu do tamtej epoki są nie na miejscu.

Zamęt w opiniach słuchającej publiczności, jaki panował na premierze prasowej, powiększył jeszcze jeden pan, który widział *Śmierć Dantona* w Rosji i irytował się teraz, że oto Robespiera przedstawiono jako kanałię, a zapoteozowano Dantona, co jego zdaniem mija się z intencją Büchnera. Snadź w Rosji wystawiono tę sztukę bez ceregieli pod firmą Büchnera. Że w dalszym ciągu przeróbki, którą tu oglądamy, Danton jest istotnie bohaterem, to już jest skutkiem założenia sztuki Büchnerowej, którego nie można było

złamać, bo inaczej musieliby przerabiacze sami napisać nową sztukę, a nie pasożytować na cudzej.

Mam wielką pretensję do dyrekcji teatru, że nie postarała się zbadać tych wszystkich literackich okoliczności i zapoznać się z tekstem autentycznym; w każdym razie powinna była postarać się przynajmniej o przeróbkę niemiecką, graną u Reinhardta, bo ta z pewnością lepiej uszanowała ducha utworu. Mam też pretensje do p. Belmonta jako literata, że tego nie zrobił, że nie dał dyrekcji stosownej rady, lecz przyczynił się do barbarzyństwa.

Poza tym rzecz jako widowisko jest niezła i może obudzić zainteresowanie widzów bohaterami rewolucji. Wyreżyserowano ją bardzo skrupulatnie i pomysłowo, zwłaszcza w scenach ludowych. Np. scena, w której najęci ludzie z latarni podżegają przeciw Dantonowi — jedna z tych, w których teatralne rozwinięcie motywów büchnerowskich lepiej się autorom udało. Danton p. Chmielewskiego miał dużo dobrego patosu i rozmachu, ale był też zanadto po polsku jowialny. Robespierre p. Łuszczewskiego, ponieważ był według intencji autorów Rosjan, nie miał w sobie nic z historycznego Robespiera. P. Sawan (St.-Just) szczupłość swej roli nadrobił tajemniczością wystąpienia, bardzo dobry był Desmoulins p. Zawistowskiego i Lacroix p. Żeleńskiego. Panie Buczyńska, Drabikówna i Faleńska odznaczyły się w rolach epizodycznych.

Teatr Nowy: *Drugie imię miłości*,
komedia w 3 aktach Stanisława Miłaszewskiego.
Reżyseria W. Biegańskiego,
dekoracja K. Frycza
[premiera 21 XII 1931]

[418] Miłaszewski napisał kilka sztuk pięknym wierszem. Ich powodzenie było rozmaite. Teraz daje nam sztukę prozą. Nareszcie raz. Póki bowiem autor obcuje z nami owinięty w tuman wiersza, nie jest tak uchwytny. Obcuje — obcy; w prozie musi się zbliżyć na długość zwykłego człowieka.

Co prawda i ta proza p. Miłaszewskiego jest jeszcze gęsto przetykana „ariami” poetyckimi, metaforami i dowcipami innego kalibru, które sprawiają, że dialog czasem wypada ze stylu. Podobnie się działo Staffowi, gdy raz odważył się na napisanie sztuki prozą (dramat *To samo*).

Autor, przebywający swobodnie w towarzystwie Farysów i Don Kiszotów, trochę niepewnie czuje się wśród nowoczesnego podludzia, jako to: znakomity dyrektor banku, niezbyt fachowa buchalterka, rutynowana śpiewaczka kabaretowa.

Pytałem obecnego na sali fachowca:

— Co pan myśli o tym dyrektorze banku?

— Że to jest porcelanowy bankowiec. P. Miłaszewski chyba nigdy w banku nie był.

I zaraz, jak każdy fachowiec, opuścił swój teren i zaczął wychwalać znakomitą grę aktorów. Myślę, że

tak źle nie jest. Miłaszewski trzymał się dzielnie, choć nieostrożnie wdał się w sprawę zbyt „terenowe”.

Chciał zrobić owego dyrektora twardym, energicznym, chłodnym mężem cyfr; w kontraście do niego jego syn, zastępca i następca, miał być miękkim, niepewnym, ale sympatycznym. Tamten niby proza, ten — kawałek poezji. Z tego kontrastu miało nawet wiele wynikać dla akcji, bo oto obydwaj kochają jedną kobietę i są dla niej innymi światami. Ale ta charakterystyka została tylko zaznaczona, autor nie wypełnił jej odpowiednimi szczegółami dramatycznymi, z których byśmy ją sami wyczytali. Tak samo jest z kobietą, która jest przedmiotem ich walki. Ta pani, wdówka z dzieckiem, przychodzi starać się o posadę. Autor [419] robi ją naiwną, ale sugeruje nam, że ona ma także duży spryt. Że twardy dyrektor angażuje ładną kobietkę, w to można uwierzyć — od razu można się domyśleć: do flirtu, nie do prawdziwej roboty. Ale tenże dyrektor potem chwali jej spryt w interesach, sposób postępowania z klientami — czyli że bierze ją na serio także jako siłę roboczą. W to się już nie chce wierzyć, to trzeba na faktach pokazać. Grano w Teatrze Letnim dobrą niemiecką komedijkę Fodora (właśnie autora *Dra Julii Szabó*) na ten temat: tytuł jej *Mysz kościelna*, doskonała rola p. Leszczyńskiej. Otóż tam przychodzi również do banku petentka starać się o posadę i zdobywa nie tylko posadę, lecz i sympatię, a potem i serce dyrektora banku. Ale jak ona się zachowuje! Jak z miejsca uzasadnia swoją rutynę i spryt! Wkręca się „fuksem” przed innymi petentkami, wtrąca się w rozmowy fachowe i nie proszona odbiera z telefonu cedułkę giełdową itp. — perła biuralistek. W tej technice charakteryzowania typów i środowiska zagraniczni komediopisarze jeszcze biją naszych.

[420]

Toteż Miłaszewski rychło schodzi na teren tak zw. ogólnoludzki i obiera sobie rozmyślnie temat już dosyć spospolitowany: rywalizację ojca i syna o kobietę, która jest uboga i przeto musi lawirować między głosem serca a głosem troski o byt. Tym bardziej że ów syn zbliża się do niej incognito, udaje komiwojażera. Ale nawet i potem, gdy incognito się odsłania, autor robi sobie dość kłopotu, aby skojarzyć ostatecznie tę młodą parę — kłopotu stąd, że wchodzi w grę sympatia do starszego pana, a ciągle nieporozumienia z niemrawym młodszym panem. Na tej kanwie dzierga sobie autor różne psychologiczne esy i floresy, mniej lub więcej udane i ciekawe. Stwarza nawet sytuacje fałszywe, zawikłane, z których nieraz jedynym wyjściem jest szczerłość, ale i ona staje się podejrzana. Prowadzi wielką grę o dusze, komedię swoją stawia ryzykownie na pochyłości, z której widać dramat. Nie chciałbym tych scen bliżej analizować, jest w nich obok rzeczy trafnych i efektownych sporo nietaktów i niepotrzebnych zagadek. Opóźnienia w rozwiązaniu węzła nie są okupione wyjątkowymi naświetlaniami czy raketami. Słuchacz zadaje sobie pytanie: po co ci dwaj panowie męczą tę biedną kobietę, która oczywiście chciałaby się wydać za męża, najlepiej za młodego i bogatego, jak nie można, to za starego i bogatego, a jak i tego nie można, to choćby za młodego i gołego — byle nie być sama, i tego jej nikt nie powinien mieć za złe. Pytanie jest trywialne, ale i sztuka często ze swych wyżyn ześlizguje się w trywialność.

Zakończenie staromodne: najprzód poświęca się syn, a później ojciec — przy czym zupełnie niepotrzebnie obiera metodę rozmyślnego kompromitowania się à la Traviata. Gdyby zwycięstwo syna było zarazem zwycięstwem jego innej metody życiowej — a więc

według założeń I aktu „miękkości” nad „twardością”, komedia stanęłaby wyżej.

Miłaszewski jest autorem zdolnym. Nie należy jednak do tych, co są gotowi od razu, za to ma tę zaletę, że umie się uczyć. Może następna komedia prozą uda się lepiej. Ale i ta ma, zdaje się, zapewnione powodzenie, sądząc z oklasków, którymi wywoływano autora po II i III akcie.

Główne role odegrali bardzo dobrze pp. Górczyńska, Ankwiczówna, Samborski, Wesołowski.

PS. Kolega Brumer w swej recenzji (w „Kurierze Porannym”) jako jedyną z zalet sztuki wymienia unoszącą się w niej „atmosferę czystości”. W akcie II mówi bohaterka: „Tu (do mego domu) można wejść z nie wyczyszczonymi butami, ale nie wchodzi się tu z brudnymi myślami”. Otóż tak: wszyscy ci ludzie są w zasadzie zanadto poczcwiwi, jakąś wsiową poczcwiwością, i to sprawia, że w tej komedii jest wprawdzie dosyć dowcipu, ale nie ma — humoru. Humor bowiem powstaje głównie na tle przewyciężenia „grzesznych” myśli. Ta zasadnicza poczcwiwość sztuki Miłaszewskiego nadaje jej piętno filisterskie, ale to lubi część publiczności — jak o tym świadczy powodzenie sztuki Hertza *Pod falami*.

Teatr Letni: *Omali nie noc poślubna*.
Krotochwila w 3 aktach W. Ellisa (z angielskiego)
[przełożyła Teodora Drzewiecka,
reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 22 XII 1931]

[422] Ta sztuczka znowu należy do typu nowych farsz wypełnionych kinową drastyką. Drastyka — nie w znaczeniu nieprzyzwoitości, lecz w tym znaczeniu, że jest w niej dużo scen ruchliwych, które działają przez zmysł wzroku, a nie wymagają komentarzy ustnych. W I akcie młody lord chowa się pod biurko przed wierzycielami i później czołga się na kolanach aż do drzwi, przez które ucieka. W II akcie przyszłe małżeństwo urządza sobie gniazdko; jest więc sprzątanie, zamiatanie, ustawianie łóżek — pan młody raz po raz upada na plecy przy rozprostowywaniu dywanu. W III akcie tego samego pana, przeziębionego, lokaj leczy w ten sposób, że przez bibułę prasuje mu plecy gorącym żelazkiem. Są też kawały z garderobą: można widzieć Malicką, jak się rozbiera i ubiera; widzieć Osterwę, jak po pijanemu wdział damską piżamę, ale spodnie od fraka ciągną się jeszcze za nim, przyczepione za pętelkę.

Już przy omawianiu *Katastrofy* Maszyńskiego zwróciłem uwagę na ten kinowy element, który w nowych farsach zajmuje coraz więcej miejsca. Właściwie i w dawnych farsach było nieraz podobnie, ale nie była to jeszcze metoda.

Główny jednak efekt łożkowy nie dopisuje. Jeżeli się na scenie postawi dwa łóżka, do jednego wpakuje się Malicką, do drugiego Osterwę, a oboje nic nie wiedzą o sobie — to z tej sytuacji powinny by wynikać sceny dowcipne i pikantne. Taką jednak jest tylko jedna scena, ta mianowicie, że gdy już oboje zasnęli na dobre — nie dzieje się nic, zasłona się spuszcza, autor pokazuje publiczności figę.

Rzecz trwa za długo. W I akcie figura lekkomyślnego lorda utracjusza jest dobrze zarysowana, w duchu trochę wildowskim. Osterwa gra go świetnie, ale ta zbyt dobra gra przedłuża. Partnerką jest miła jak zawsze p. Malicka. Dużą rolę lokaja gra wybornie p. Hnydziński.

Teatr na Chłodnej: *Panna młoda z dachu*,
komedia w 3 aktach

George'a Middletona i Stuarta Oliviera,
przekład Ludomira Wileckiego.

Reżyseria A. Zelwerowicza,

dekoracja St. Śliwińskiego

[premiera 23 XII 1931]

[424] Nowy Jork. Bogacze ekscentryczni. Dzieciuchostwo dwóch starych kawalerów. Narwana ciotka. Klejnoty za sto tysięcy dolarów. Noc, burza. Przez okno w dachu wchodzi tajemnicza piękna istota. Rozgospodarowuje się w domu. Bezczelna. Wdziewa męskie piżamy. Panna młoda czy złodziejka? W nocy u schowka na klejnoty spotykają się dwie latarki elektryczne. Wierny służący, złodziejka. Sygnały świetlne dawane katarzyniarzowi. Inspektorzy policji. niespodziewany całus. Fałszywy lekarz z domu obłąkanych. Złodziejka wraca wciąż. Nieporozumienia. Walizka. Krzyk w nocy. Rewolwery. Dziwna oferta małżeńska. Białe okazuje się czarnym, czarne białym, czyli przyszła kryśka na Matyska. Nagrodzone przeczucie, czyli: ubabił się.

Takie byłyby tytułiki tej sensacyjnej opowieści dramatycznej, którą — rzecz by można — wyświetla Teatr na Chłodnej. Jej detektywizm jest pierwszej klasy, napięcie trwa aż do końca, bez szwów, bez luk, przekonująco, intrygująco. Publiczność wciąż otrzymuje cząstkowe prawdy jak cukierki, w końcu jak tort całą prawdę.

Obsada jak najlepsza. K. Lubieńska, dziś najmłodniejsza artystka w Warszawie, jest tym ślicznym znakiem zapytania, który — wślizgnąwszy się przez dach — wygina się po scenie w różnych piżamach i sukniach. Czy nie męczy się biedactwo tylu rolami? Jej partnerem jest Zelwerowicz — spokojny stary złodziej. Inspektor policji p. Chmielewskiego wniósł trochę aktualnego humoru policyjnego. Pani Sulima gra wyborny nowoczesny typek: starszą ciotkę, która chce demoralizować swych opornych siostrzeńców: pp. Buszyńskiego i Mierzejewskiego.

Sztuka będzie miała powodzenie — amerykański detektywizm w połączeniu z amerykańskim sentymentalizmem może zabawić. Choć to komu daleko, ale po-fatygujcie się na Chłodną!

Teatr Narodowy: *Fortepian*,
komedia w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego.
Reżyseria E. Chaberskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 9 I 1932]

[426] Szaniawski odziedziczył po Młodej Polsce kult dla sztuki bezinteresownej (*l'art pour l'art*). Dał mu wyraz najbardziej w sztuce *Ptak*. Nad pocziwym miasteczkiem ktoś sobie wypuszcza ptaka barwnopiórego — więc pytania: co zacz ten człowiek? czy nie anarchista? Co znaczy ten ptak? czy to znak do rewolucji? Nie — odpowiada student, który ptaka wypuścił — to taki sobie ptak, ptak i nic więcej; jeżeli wam się podobał, to wystarczy. Zawiera się w tym jak gdyby wyparcie się tendencji w poezji, ironiczne, subtelne i jednak bojaźliwe i niepewne. W innych znów sztukach Szaniawski zajmował się konfliktem pięknego lub użytecznego pozoru z brzydką prawdą (najręczniejsz i najsilniejsz w *Żeglarzu*) i ujął się za prawami pozoru. Ta miękka, dobrotliwa tolerancja wobec zła zaznaczyła się także w jego ostatniej sztuce *Adwokat i róże*, która była w Warszawie grana 180 razy!

Takie powodzenie musi zastanowić. Niewątpliwie Szaniawski ma znaczny talent dramatyczny: zdolność zainteresowania publiczności, właściwą ekonomię środków, sekret łatwego i pewnego stawiania figur, specjalny patos przyćmiony lirycznie; zwłaszcza zaś sugesty-

wne operowanie tajemnicami i umiejętne dozowanie tzw. myśli, ani za wiele, ani za mało, ani za trudne, ani za łatwe, akuratnie tak, aby zwykły widz został do myślenia pobudzony i żeby mu takie zaproszenie autora pochlebiało. Ale z drugiej strony powodzenie Szaniawskiego u inteligencji tkwi w warunkach czasu: wobec rozprężenia się dawnych kryteriów, wobec ogólnej niepewności, tolerancja jest hasłem, to zriaczy kompromis i uległość.

Taki jest wydzźwięk wpływu Ibsena w Polsce, którego technikę — *via* Rittner — technikę mówienia symbolami odziedziczył Szaniawski. Za Ibsena, gdy prawa padały, strzelał grom oburzenia i rozpacz; do tolerancji dochodził Ibsen drogą bolesną. U Szaniawskiego prawda jest zgodliwa i — wygodliwa; dba głównie o to, aby jej nie zredukowano i aby miała dach nad głową. [427]

To się dosyć plastycznie pokazuje w jego najnowszej sztuce *Fortepian*, której dwa pierwsze akty bardzo intrygują i przejmują, trzeci jednak przynosi rozczarowanie. Po części jest temu winna stara i uparta technika symboliczna sztuki, której następstwem jest: tajemniczenie, granie w ciuciubabkę, a głównie niewspółmierność użytego symbolu z tym momentem życia, który ma być w nim zawarty.

Są dwa ogniska akcji.

Jest sławna fabryka fortepianów firmy Baltów, przy niej szkoła muzyki, kompozycji, biblioteka itp. Ale to nie jest zwykła fabryka ani nie zwykła szkoła. To coś jak Reduta Osterwy lub elswie Lutosławskiego. Uczniowie są specjalnie umundurowani, pielęgnuje się tam wysoki ton duszy, geniuszem opiekuńczym jest duch Krzysztofa Balta, genialnego kompozytora zmarłego w 15. roku życia. A więc świątynia sztuki „jako takiej”, Monsalwat, nie zwykłe konserwatorium.

Kiedy Hauptmann napisał *Dzwon zatopiony*, ktoś powiedział: nigdy nie myślałem sobie, że na odlewacza dzwonów potrzeba takiej filozofii. To samo powiedziano o *Budowniczym Solnessie* Ibsena. O świątyni Baltów również powiedzieć by można: to jest dosyć naciągane, żeby z wirtuozerii, a nawet kompozycji robić aż przybytek etyczny. Wiemy o akademiach malarzkich, że tam wesoło bywało, a jednak tędy malarze z nich wychodzili. Raczej szkoła poezji, gdyby istniała, mogła być takim klasztorem, ale nie na wzór średniowieczny.

[428] Otóż ten Monsalwat fortepianowy ma odwrotną stronę medalu. Nie oplaca się, nikt fortepianów nie kupuje, dach nad nimi przecieka. Atoli pani Baltowa, córka sławnego kupca Bayera, ma spryt do interesów i potajemnie weszła w spółkę z niejakim Tilem, który ma jakiś zakład zupełnie odmiennego gatunku niż dom Baltów i ciągnie zeń duże zyski. Pani Baltowa za swój udział w tych zyskach podtrzymuje byt firmy i naprawia dach.

Czym jest to przedsiębiorstwo tajemniczego Tila, o tym dokładnie się nie dowiadujemy. Wiemy, że znajduje się gdzieś na Kaczym Targu, jak u nas na Kiercelaku, i że nie jest domem rozpusty. Może kabaret lub nocna kawiarnia. Najważniejsze jest, że używa się tam nie fortepianów, lecz gramofonów, i że Til popiera kompozytorów innego typu: takich, co robią „przeboje” kabaretowe, na wpół pornograficzne, co przerabiają motywy sławnych kompozytorów w sposób mechaniczny i wulgarny, co dla ludu preparują płytką muzykę miejską, a dla mieszczan fałszują muzykę ludową.

W bardzo efektownej rozmowie między Tilem a Walewiakiem, kompozytorem idealistą starej daty, wyjawia się ten stan rzeczy. Til wyrasta prawie na de-

mona, chciałby wciągnąć Walewiaka w swój krąg, okrąża go... W tej chwili korytarzem przebiegają uczniowie szkoły Baltów: znudzili się na obowiązkowej środzie i „idą na dziewczynki”.

Rzecz już opowiedziana. Ani Til nie jest tak zły, bo oświadcza się z sympatią do Walewiaka — Mefisto do anioła, ani pani Baltowa nie taka prozaiczna, skoro jednak uważa dalej za stosowne opiekować się orgiami idealizmu w domu Baltów. Walewiak mógłby zdemaszkować kaczy fundament Baltowego Monsalwatu, ale nie robi tego. Til mógłby namawiać Walewiaka do produkcji popłatniejszej niż wariacje na temat motywów Krzysztofa, ale tego nie robi. Córnka Baltów, malarka, mogłaby pokochać Walewiaka, ale ma już lotnika, a Walewiak ma już też swoją pannę. Wszystko się unowocześniło, rogi kontrastów zostały starte. Rzecz kończy się tym, że otwierają uroczyście fortepian, nie używany po śmierci Krzysztofa, i najlepszy wirtuoz szkoły zaczyna na nim grać owe wariacje Walewiaka. Stary Balt, który o niczym nie wie, jest wniebowzięty. Przeboje kabaretowe i gramofony zarobiły na „wielką sztukę”.

Nie wiadomo, czy to ironia, czy pogodzenie się z rzeczywistością. Czy to ma znaczyć, że podłoże kwiatów kultury musi być — albo może być błotniste? Sojusz między sztuką a merkantylizmem, zdaniem naszym, może nastąpić tylko wtedy, gdy sztuka ograniczy się do l'art pour l'art lub — jak się dziś mówi — do dobrego rzemiosła i zrzeknie się wielkich horyzontów. Wielka sztuka była zawsze rewolucyjną. Ale te sprawy łatwiej zademonstrować na poezji niż na muzyce.

Szczyśliwą myślą autora sięgnąć do sprawy gramofonów, radia, przebojów. Tu widzimy go na drodze realistycznej w obliczu aktualnej rzeczywistości. Kto

wie, czy nie powinien był iść dalej za tym śladem, w świat Tila, i wtedy doszedłby np. do faktu, że wulgaryzacja jest często nieodłączna od demokratyzacji. Gdzie krokiem w tym gąszczu tajemnic *Fortepianu* ruszyć, wszędzie jakaś kwestia i wszędzie — bałamuctwo. Symbole mają to do siebie, że rozrastają się same i wciągają autora w swój wir; wszystko jest pełne kokietyryjnych znaczeń, z bliska zaś rozplywa się. Nie jest to sztuka w wielkim stylu i Szaniawski mógłby już zarzucić tę metodę, jeżeli nie chce, żeby który z przyszłych historyków literatury powiedział o jego fortepianach, że pomimo całej swej subtelności pochodzą raczej od firmy Tila niż od Balta.

Grano *Fortepian* w doskonałej obsadzie. Chmieliński miał rolę drugoplanową: starego Balta. Oddał jego piękny entuzjazm z niezbędnym odcieniem humorystycznym. Z świadomością zaszczytu współdziałania w tak uroczystej premierze grali pp. Dulębianka, Lindorfówna, Brydziński, Gawlikowski i inni. P. Węgrzyn, nienadzwyczajny jako amant i bohater klasyczny, wybucha czasem wspaniałymi kreacjami w rolach charakterystycznych. Taką kreacją jest jego Til: maska, głos, gesty obmyślane w każdym szczególe, realizm przepływający w fantastykę, groteska jak z *Opowieści Hoffmanna*. Jak ogromna jest wyższość teatru nad filmem, ileż może zrobić sam aktor swoją osobą, bez aparatu zewnętrznych sztuczek ekranowych à la Caligari.

Autora publiczność wywoływała po I i II akcie nie tylko z kurtuazji, lecz i z głębi przekonania.

Teatr Mały: *Po prostu truteń*,
komedia w 3 aktach Brunona Winawera.
Reżyseria A. Zelwerowicza,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 18 III 1932]

Gdy się tę komedię później rozważa, wydaje się ona [431]
lepszą, niż gdy się ją widzi na scenie. Brakuje jej elek-
tryczności. I okłaski, którymi część widzów chciała
wywołać autora, były zbyt skąpe.

Skąd to pochodzi? Głównie stąd, i to czuł każdy,
że satyra wpleciona w komedię jest słaba i przestarza-
ła. Zakładanie wariackich przedsięwzięć i wyłudza-
nie na ten cel pieniędzy od rządu — to było niegdyś
bardzo aktualne w Polsce i na ten temat pisali kome-
die Perzyński, Wroczyński, Siedlecki i sam Winawer.
Zapewne i dziś się to trafia, ale już nie jest na pierw-
szym planie zainteresowania. Przeszedł nam już hu-
mor do tych rzeczy, stosunkowo drobnych. Kto by
dzisiaj chciał pokpiwać z tzw. grynderstwa i mieć od-
dźwięk u publiczności, musi dany wypadek wrysować
w inne tło.

W pierwszych latach istnienia niepodległej Polski
grynderstwa, choćby oszukańcze lub narwane, miały
inny charakter, były bądź co bądź świadectwem pew-
nego rozmachu w budowie Polski. Więc komedie,
które o takich faktach z dowcipną przesadą mówiły,
przyjmowano życzliwie, a faktami się nie oburzano.

Dziś grynderstwa są trudniejsze, zwłaszcza prywatne. Nie ma kapitału, trzeba naciągać rząd. I tak też jest w komedii Winawera. Żyk, naciągacz, po prostu truteń, klei przedsiębiorstwo mające się zająć eksploatacją fikcyjnych pól radioaktywnych i pozyskuje poparcie „odnośnego” dygnitarza, Mopsa. Idzie mu tylko o to, aby mieć pierwszą asygnatę w kieszeni, a potem już sobie da rady. Owszem, tak bywa. Tak bywało np. w 1927 roku, kiedy była druga fala rozmachu w budowie Polski, zwana ironicznie „radosną twórczością”. Ale tu już wchodzi w grę momenty polityczne, do jakiej partii należy ów Żyk i ów Mops. Autor się w to jednak nie wdaje i traktuje swój wypadek w oderwaniu od tła. Tak jakby on się działo np. w roku 1922. Ale jeśli się tej daty wyraźnie nie podaje, to widzi ma większe pretensje i wychodzi z teatru nienasycony, z nierozładowanym zapasem czegoś, co by autor miał swoim humorem wyzwolić.

Można jednak powiedzieć: autorowi wolno bardzo swobodnie obchodzić się z historyczną rzeczywistością. Tak jest. Ale to trzeba inaczej wynagrodzić. I nie wtedy, gdy zresztą cały wypadek lokalizuje się bardzo szczegółowo. Wymieniona jest np. ulica Topolowa i nawet ulica Lekarska, która o ile mi wiadomo, powstała dopiero cztery lata temu.

Drugim ogniskiem zainteresowania w komedii Winawera jest osoba inżyniera Renną, który ma swoją powagą naukową popierać szwindle Żyka i czyni to tylko pod wpływem czułości na wdzięki kobiece. W tej postaci Winawer kontynuuje swój ulubiony typ: uczonych wynalazców, którzy są niezaradni w życiu, uczciwi, uczuciowi i szlachetni. Niegdyś, kiedy Winawer napisał swą *Księgę Hioba*, myślałem, że rozwinie on później na szerszą skalę i charakter, i problem intelektualisty w zetknięciu z życiem współczesnym. Ale

się dosyć zawiodłem. Zdaje mi się, że tzw. lęklivość, niezaradność, a także nadmierną uczciwość powinno się raz pokazać nie jako sympatyczne śmieszności, lecz jako wyniki pewnej postawy życiowej, którą wnosi intelektualista w życie współczesne jako uboczne skutki nowego sposobu traktowania spraw tego świata — a więc jako skutki np. subtelności, sumienności, poczucia komplikacji. Autor miał sposobność w tym kierunku pogłębić tę postać w porównaniu z Żykiem, blagierem i tupeciarzem, lecz porzucił na powierzchni życia, którą zresztą oddał ręką bardzo pewną (doskonałe sceny w laboratorium!).

Akcję komediową poprowadził i zakończył w sposób felietonowy. I tak: [433]

1) Akt III kończy się dowcipnym paradoksem: póki przedsięwzięcie było błagą, póty Żyk i Mops nim się zajmowali, ale w chwili gdy Renn w swoim laboratorium wykrywa obecność jakichś reakcyj radioaktywnych w materiale przyniesionym z pól, które mają być eksploatowane — obaj ci panowie lekceważą jego badania i cofają się, tak bardzo nie wierzą, żeby w Polsce mogło się coś naprawdę udać. Wobec tego Renn postanawia zainteresować tymi polami amerykańskich kapitalistów. A więc solidność przeciwstawiona blade, która już nie czuje się pewną siebie, gdy ma pod nogami grunt prawdy.

2) Po prostu trutniem — jest przede wszystkim Żyk, darmozjad i pasożyt. Ale autor próbuje podciągnąć pod tę nazwę i inż. Renn. Mianowicie panna, która się w Rennie kocha, wyczytuje w dziele o pszczołach, że trutnie odznaczają się także tym, że nie mają narządów do chwytania pyłku z kwiatów, to znaczy nie umieją zarabiać na życie. Takie igranie z nazwami jest chwytem felietonowym.

Sztuka jest dosyć mdła w wykonaniu, za to dość oryginalna i zabawna w przesłankach, jak np. historia katastrofy samochodowej, która wprowadza Renną na scenę.

Cały prawie akt pierwszy upłynął wśród rozkosznego harmideru, który robią szczebiocące panie, a z którego trudno coś wyrozumieć. Sztuka ustabilizowała się dopiero z chwilą, gdy przyszedł p. Maszyński (Renn) — zresztą z nowym cielesnym kawałem (śmiech świszczący). Zabawny był też p. Zelwerowicz jako Mops, urzędnik mówiący „dialektem” galicyjskim (ta-joj).

Teatr Letni: *Bank Nemo*,
komedia w 3 aktach (8 odsłonach) L. Verneuila
[przekład Gustawa Olechowskiego,
reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 26 III 1932]

Jest tu mowa o kryzysie, o bolszewikach, o bankructwach — wszelkie pozory współczesności, a jednak sposób, w jaki autor chwyta życie, nie wydaje się współczesny. [435]

Najpierw — ten szablonowy francuski erotyzm, ta wiara autora — czy też tylko jego spekulacja na tę wiarę u publiczności, że sprężyną „wszystkich” spraw na świecie, politycznych, finansowych, literackich, jest — kobieta, że wszędzie — *cherchez la femme!* Kto zechce, może tę konwencjonalną, czysto towarzyską, grzecznościową wiarę znaleźć np. w rozprawach i recenzjach Boya-Żeleńskiego, jako dogmat, jako marksizm swojego rodzaju. *Bel ami* Maupassanta jest klasycznym przykładem dzieł opiewających zawrotną karierę ładnego chłopca, psutego i protegowanego przez kobiety.

Otóż Verneuil, autor zwykłych burżujskich fars, gdy tknął się tak nowoczesnego tematu, jak szwindle i bankructwa finansowe, nie mógł się zrzec tego niezawodnego we Francji efektu. Postawił swego Labréche'a między dwiema kobietami. Jedną, swoją kochanką, a później żoną, on sam się posługuje, aby so-

bie pozyskiwać mężczyzn — stręczycielstwo, łagodzone w oczach publiczności tym, że on ją przecież kocha i nie dopuszcza do „ostateczności”. Druga kobieta to podstarzała żona bankiera Nemo — tę Labréche rozkochuje w sobie, aby awansować z kasjera na plenipotentę firmy. (A zaczął od roznościciela gazet).

Ta podwójna gra erotyczna trwa przez „większą połowę” sztuki, aż wreszcie autor zdobywa się na inną metodę. Tę właśnie, jaką swego czasu mieliśmy sposobność obserwować w wielu komediach angielskich i amerykańskich, których bohaterami byli nowocześni spryciarze finansowi, zuchwali, zręczni, przeskakujący od powodzenia do powodzenia ponad kałużami oszustw bez zawalania sobie lakierków. [436] [Labréche] urasta również do godności takiego typu. Już nie kobietom, ale sobie samemu zawdzięcza swoją dalszą karierę od plenipotenty do właściciela firmy, a potem do głównego potentata finansowego Francji. Sobie samemu, to znaczy swemu tupetowi i sprytowi, czy jak niektórzy uważają: geniuszowi.

Wspomniane komedie angielskie i amerykańskie były napisane z dużym znawstwem środowiska ludzi interesu i znawstwem mechanizmu operacji i oszustw finansowych. Główne triki komediowe były równocześnie trikami finansowymi, zaczerpnięte były z tajemnic tego właśnie świata. To było nowe i świeże, dla znacznej części publiczności prawie pouczające. Te komedie prawie że obywateli się bez erotyzmu lub też erotyzm był jakby poza nawiasem głównej intrygi. U VerneUILa tak nie jest. Intryga w jego komedii, o ile jest finansową, jest zarazem jakoś niewiarygodną i powierchowną.

Niedawno w tutejszym Związku Zawodowym Literackim miał b. minister Matuszewski odczyt, w którym ubolewał — słusznie czy niesłusznie — że literaci

polscy za mało się interesują wielkimi działaniami państwowymi, współczesną dynamiką finansową i gospodarczą. Ale oto mamy współczesnego autora francuskiego, bardzo modnego i wziętego, który nie bardzo literatów polskich pod tym względem przewyższa.

Na końcu usiłuje Verneuil zagrać na strunie — radykalnej. Wchodzi na scenę były kasjer banku Nemo, który za drobną stosunkowo kradzież siedział dwa lata w więzieniu — wchodzi z dowodami szwindłów Labréche'a w rękę i dysząc zemstą, chce go szantażować. Labréche broni się zrećźnie, w końcu policja zamiast uwięzić Labréche'a aresztuje tego biedaka. Ten, zbity z tropu i zdezorientowany zupełnie co do etyki świata, woła: więc gdy kto ukradnie chusteczkę od nosa, wsadza się go do kryminału; a gdy kto ukradnie 10 milionów, to dostępuje największych zaszczytów? Wracam do kryminału.

[437]

Publiczność, czy tylko jej część, bije w tym miejscu brawo. Ale ta sama publiczność oklaskiwała przedtem powodzenie zręcznego karierowicza. Również ta sama — warszawska — publiczność entuzjazmowała się swego czasu spryciarzami z owych komedii anglosaskich. Publiczność jest amoralna, podziwia tylko siłę lub akcenty siły. Taki sam jest autor: niby ubolewa nad nieprawościami, ale w gruncie rzeczy stoi po stronie sprytu. Pokazuje, co prawda — i to jest pewna nowość — uczciwość, odwrotną stronę medalu, lecz zawiadawcą jej robi takiego durnia i inscenizuje ją — rozmyślnie! — w sposób tak naiwny, aby w kontraście tym wyżej podnieść „sympatycznego” oszusta.

Rzecz jest żywa, miejscami wesoła, choć zbyt rozciągnięta. Podobno dyrekcja sama wykreśliła całą jedną odsłonę, zawierającą posiedzenie rady ministrów, która bierze w obronę Labréche'a. Zdaje mi się, że to jest obelga dla naszej rady ministrów.

Rolę Labréche'a grał p. Leszczyński — znakomicie, świetnie, brylantowo, powiedziałbym: jak anioł, przy czym akcent nie na białość, lecz na lot. Pannie Gorkczyńska i Rotterowa — również doskonale. P. Kurnakowicz w roli niezręcznego uczciwca pokazał, że to jest najgłębsza postać w tej sztuce. Pomysłowo opracował swą rolę p. Hnydziński. Występuje też p. Fertner (Nemo), który gdy chce grać normalnie, może to robić z powodzeniem.

Teatr Nowy: *Młodość szumi*.
Komedia w 3 aktach
Aleksandra Camasii i Nina Oxilii,
przekład Emila Chaberskiego.
Reżyseria W. Biegańskiego,
dekoracje Karola Frycza
[premiera 1 IV 1932]

Ta sztuka włoska, choć mówi o młodości, jednak [439]
w ujęciu rzeczy jest bardzo stara. Przypominają się
Cyganeria Murgera, nasz *Gamaston* (*Lamparcie życie*),
Sienkiewicz z *Tą trzecią* i setki nowel — wówczas
pisano tyle nowel, ile dziś wierszy — na temat
bujnego życia cyganerii artystycznej i studenckiej.
I tamte wszystkie utwory były obfitsze, szersze,
świeższe. W tej nowoczesnej komedii młodość ukazuje
się jakaś zwężona, stylizowana — świadoma swych
wdzięków.

W akcie III studenci, którzy już zdali egzaminy,
przybierają ton elegijny, określają — aż zbyt dobrze
i zbyt „po literacku” określają tę dopiero co zakoń-
czoną epokę swego życia. Mamy tu jakby szowinizm
młodości. Nie lubię takiego zbyt uświadomionego
i rozgadanego o sobie gatunku bycia. Nie lubię chłopa,
gdy jest chłopomanem. Nie lubię kobiet, które
w towarzystwie wciąż o sobie mówią: „ja jestem już
taka”. Tylko wielka sztuka Wierzyńskiego zdołała po-
godzić mnie z tym, że swoją świetną karierę poetycką
rozpoczął od natrętnego określania i zachwalania swej
młodości.

Tyle ogólnych uwag warto powiedzieć z okazji tej premiery. Ale recenzja być musi. Otóż trzeba, niestety, jeszcze coś powiedzieć o tym zwężeniu. Tłumacz mimo woli zaszkodził sztuce, kładąc młodość w czasie terażniejszym, nie w przeszłym. (Tytuł oryginału brzmi: *Addio, giovinezza*, to znaczy: *Żegnaj, młodości*). Bo jakże ta młodość szumi? Trochę się uczy, trochę się kocha, trochę się bije między sobą — po dziecinnemu, poduszkami. Ubocznie jest też mowa o strajku studenckim — jedyny bodaj ślad, że rzecz dzieje się już dzisiaj. Są jeszcze długi i studencka bieda, ale niezbyt wielka. To za małe, jak na młodość. Przecież młodość nad poziomy wylatuje — i to można pokazać [440] od strony humorystycznej.

Jest jeszcze niefrasobliwość społeczna — tak jak gdyby od czasów *Cyganerii* nie upłynęło 40 czy ileś lat. Jeden student ma za kochankę szwaczkę, drugi — medyk — modystkę, córkę swej gospodyni. Że to są romanse „na grubo”, to pokazuje się dość późno; dziecinny, sielankowy ton, jaki sztuka ma w akcie I, kazałby przypuszczać, że to tylko flirt. Otóż jakże to tam jest z tymi sielankami? Wprawdzie młodość i miłość wyrównuje podziały społeczne, w wesołym życiu modelek z malarzami niektórzy historycy kultury upatrywali nawet symbol przyszłej harmonii społecznej, inni nawet zbliżenie się do ludu, zarodek „rewolucji”.

Tak jest, gdyby nie skutki społeczne, to jest dzieci i syfilis, byłaby sielanka. W pierwszym rozdziale *Nędzników* Wiktora Hugo opisana jest wesoła sielanka trzech urwisów i trzech dziewcząt, ale kończy się tym, że po odejściu chłopców: „jedna tylko Fantina zapłakała. Biedna dziewczyna była matką”. I potem z tej Fantiny robi się kokota. Taki jest koniec sielanek. Co będzie z Doryny i z Emmy? Autorzy — bo aż dwóch

kucharzy Italiańców złożyło się na ten ekstrakt młodości — stawiają w perspektywie, że poczciwy medyk, skoro tylko ustali swój byt, wróci po swoją Dorynę i ożeni się z nią. Perspektywa dość niepewna — stawiana tylko po to, aby publiczność nie opuszczała teatru z niesmakiem, aby się wszystko załatwiło po bożemu. Ale cały humor sztuki, sławiącej młodość, wskutek tych skrupułów społecznych miejscami pęka i trzeba go sztucznie łączyć.

Bo młodość to nie tylko wylatywanie nad poziomy, ale też wielki kłopot, co zrobić z tym największym rewolucjonistą, jakim są genitalia. A Freud przenosi ten kłopot nawet na lata dziecięce, twierdzi, że i one nie są wolne od tego irracjonalnego pierwiastka, jakim jest seksualizm. Nie wiem, jak się wobec tych odkryć Freuda (co prawda, dosyć kwestionowanych) zachowuje literatura dla młodzieży i dla dzieci, która dotychczas wmawiała w nas, że lata dziecięce są „sielankowe, anielskie”. Ale z młodością ponad — dajmy na to — lat 18 jest tak, że gdy ona szumi i pieni, jest tam też dużo niesielankowego brudu. [441]

Co prawda żyjemy w czasach Boya, w czasach środków zapobiegawczych i „małżeństw koleżeńskich”. Jeden i drugi środek może stępić zatruty kołec społeczny radosnych momentów życia i przywrócić im sielankowość. Ale kto ciekaw tych perspektyw, tego odsyłam do recenzji Boya, która z tej sztuki pojawi się w „Kurierku Krakowskim”.

Najlepszą częścią tej sztuki jest jej trochę świadoma, lecz bardziej nieświadomiona dulszczyzna. (I pod tym względem Polska wyprzedziła Włochy). Medyk Mario — to przyszły pantoflarz, Doryna — samiczka, walcząca chytrze i otwarcie o swoje gniazdko, nazywa się to: o swoją miłość. Wchodzi jej w drogę bogata pani, która zagięła parol na jej kochanka — a on też

pragnie mieć przygodę z wytworną damą. Lecz Doryna skłania ją do ustąpienia z placu boju: groźbą — jest przygotowana do obicia jej pantoflem, prośbą — klęka przed nią i płacze, trywialnością — bo nie waha się skompromitować kochanka: Pani widzi, że on ma porządny surdut i krawatę? Ale pod spodem! Bielizna brudna i podarta, my to wiemy, ja i matka, bo my ją pierzemy i łatamy! Rys godny Zapolskiej.

P. Biegański wyreżyserował sztukę starannie, ale zdaje mi się, że przeholował, potęgując jej momenty kinowe (epizody, jak całowanie się w szafie, oblewanie się wodą, zapakowanie kolegi do kosza). Być może jednak, że bez tej krętaniny i fizycznego rwetesu sztuka miałaby za mało humoru. Dorynę gra doskonale pani Smosarska, bogatą damę pani Gella. Sceny walki o chłopca są kapitalne. Medyka grał p. Wesołowski — zgodnie ze swym nazwiskiem. Dobrą siłą okazuje się p. Ziejewski.

Teatr Ateneum: *Car Lenin*,
sztuka w 3 aktach z epilogiem Franciszka Porché.
Przekład Jerzego Zawieyskiego.
Inscenizacja [dekoracja] i reżyseria Iwona Galla,
pomocnik reżysera: Stanisław Daniłowicz
[premiera 6 IV 1932]

Zapowiedzi, że w Ateneum przygotowuje się znowu [443]
wielka rzecz, sprawdziły się. Oryginalna sztuka, oryginalna reżyseria, znakomita gra zespołu z Jaraczem na czele w roli Lenina.

Car Lenin kończy się o godz. 11, a jednak ta trzyaktówka jest wypełniona treścią po brzegi, dzięki szczególnej formie, jaką autor zastosował, a można powiedzieć: wynalazł. Jest to nie tylko reportaż historyczny, życiorys Lenina, ujęty w dramat, tak jak się dziś życiorysy sławnych ludzi ujmuje w powieść. Jest to także eksperyment formalny, można powiedzieć, formistyczny, jaki od dawna powinni byli dokonać tzw. formiści, gdyby się nie byli obracali w sferze eksperymentów tylko zabawkowych.

Widowisko zrobione przez Porchégo można nazwać kalejdoskopem, montażem filmów mówionych, reportażem, inscenizowaną kroniką dziennikarską — to jeszcze nie wyczerpie jego istoty. Jest w nim też coś z formy *Wesela* Wyspiańskiego, gdzie rzeczywistość napęlnia się postaciami fantastycznymi, które symbolizują myśli i marzenia osób żyjących, a nawet — jak Chochoł — są ich obiektywną krytyką.

U Wyspiańskiego ten eksperyment nie wychodził jeszcze całkowicie z ram realistycznych; forma *Wesela* da się wyjaśnić poniekąd jako wizja senna.

W widowisku *Car Lenin* mamy dowolności jeszcze większe niż w teatrze Szekspira, gdzie na jednej i tej samej scenie, prawie bez żadnych zmian dekoracji, odgrywano kilkadziesiąt scen jednego dramatu, mamy dowolności większe niż u Wyspiańskiego, gdyż oto żywe osoby gadają nie tylko z postaciami swojej wyobraźni, lecz także np. z innymi żywymi osobami znajdującymi się na innym punkcie świata. Np. Lenin w Paryżu rozmawia z ludźmi w Rosji, lub też ci ludzie na kształt chóru wplatają swoje głosy w jego monologi, zadają pytania, stawiają zarzuty, podniecają go. Coś jakby uplastycznione radio.

[444]

O takiej swobodzie aparatu scenicznego dawniej ani marzyli autorzy, gdy starali się zachować jedność miejsca i czasu i wtłoczyć w każdy akt trzyaktowej sztuki jak największą ilość treści. Wyrobiła się szczególnie we Francji osobna zręczność techniczna, by za pomocą różnych napomknień i nawiasów, równocześnie z posuwającą się naprzód akcją, dawać jej przesłanki, to znaczy opowiadać także wypadki poprzedzające. To się nazywało umiejętnością ekspozycji, celował w niej np. także Ibsen.

Patrząc na *Cara Lenina* wydawałoby się, że takie ceregielenie się z ekspozycją było niepotrzebne, może nawet małoduszne, tchórzliwe. Wyobraźnia widza, która za czasów Szekspira potrafiła ubożuchną scenę uważać za pałac, za las, potrafi jeszcze więcej. Akt II *Cara Lenina* obejmuje zdarzenia 8 miesięcy; następują one po sobie bez sceny obrotowej, bez klatek symultanicznych à la *Przestępcy* Brucknera, za to w zręcznych skrótach, niejako w dawkach homeopatycznych;

zaledwie chwilami zasuwają się wewnętrzna zasłona, lecz zawsze ktoś zostaje na scenie.

Taka forma dramatyczna, znosząca — jak mówi Jaracz — ustalone pojęcia jedności miejsca i czasu, z jednej strony rozdłuża, z drugiej skraca wypadki. Może łatwo objąć większe okresy historyczne, ale za to poniekąd odejmuje wartość pojedynczym przełomowym momentom. Jakby zgodnie z duchem czasu: więcej uogólnia, niż indywidualizuje, jest bardziej ekstensywna niż intensywna. Oczywiście taka forma, dająca tyle ułatwień, może być szczególnie łatwo nadużyta. Chaotyczne gadulstwo jest przy niej możliwe niż przy każdej innej formie. Trzeba prawdziwego talentu, aby ją opanować, aby jej dowolności, że tak powiem, okupić walorami treści. Bo właściwie nie jest to forma w ścisłym tego słowa znaczeniu, takim jak go używa estetyka, nie jest to forma jako pogłębienie, jako wewnętrzna rękojmia wartości utworu — jest to na razie tylko wynalazek techniczny, foremka, ramka, pewna metoda, pewien proceder pisarski. [445]

Jaracz w wywiadzie twierdzi, że „pomysł (ten pomysł formalny) został przeprowadzony przez autora po prostu genialnie”. Co do tego można mieć duże zastrzeżenia. Niewątpliwie autor, nie znany nam zresztą bliżej p. Porché, jest zdolny, zręczny, często nawet okazuje się poetą. Zwłaszcza akt I jest wyśmienity. Może dlatego, że najlepiej pokazuje Lenina jako jednostkę prywatną, pokazuje jego własny, wewnętrzny dramat, jego nadzieje, spory, wahania, postanowienia. Gdyż cokolwiek bądź dzisiejsza estetyka komunistyczna mówi o potrzebie wymazania uczuć jednostkowych — dramat odczuwać, oceniać można tylko poprzez duszę jednostki, przez medium własnej duszy, bo żaden komunizm na to nie pomoże, że człowiek sam cierpi, sam kocha, sam umiera. Poznajemy

Lenina jako męża, jako syna, jako brata, który się mści za swego brata, poznajemy niejako orła w chwili wylotu z gniazda.

Natomiast akt II nie wywiera już takiego wrażenia. Tematem jego jest walka z kiereńszczyzną, tajne agitacje, machinacje, w końcu rewolucja październikowa. Tu już wypadki stają się tak zewnętrzne, że Lenin zanika jako bohater dramatyczny, zostaje bohater działacz. Mamy nie dramat, lecz rekapitulację historii. Forma obrona się mści, jakby się już opatrzyła, czuje się, że za dużo jest małych roztrzęsionych scenek, za mało dramatu. Zaledwie w brutalności, z jaką Lenin traktuje i kolegów, i w ogóle wszystkich jako głupców — [446] czuje się prawdziwy konflikt dramatyczny, jak w ogóle gdy pojedyncze dusze ludzkie zahaczają się o siebie. Trwa oczywiście wciąż tzw. dramat historyczny, lecz ten w ogóle nigdy nie jest uchwytny dla wyobraźni i uczucia, tylko dla rozumu.

Akt III się poprawia. Może dlatego, że tak samo jak w akcie I różne drobne scenki przynajmniej optycznie koncentrują się koło wspólnego ogniska, którym jest: biurko Lenina. To biurko to charakterystyczny mebel dzisiejszy, to tron nowego władcy, który, bądź co bądź, pozostaje też zawsze człowiekiem pióra i myśli. Akcja zewnętrzna tego aktu polega na tym, że bolszewicy są zagrożeni w wojnie z białymi gwardiami, w końcu nadchodzi wieść o zwycięstwie. Akcja wewnętrzna ma polegać na tym, że sam Lenin mniej więcej uświadamia sobie, że „zdradził” swoje dawne ideały, czy też, że one obróciły się przeciw niemu, że on, bojownik wolności, został tyranem i musi Dzierżyńskiemu wydać nakaz zaostrenia terroru, przy czym sam też nie jest pewny przed Czerezwycząjką.

Otóż ta akcja, która jest kwintesencją dramatu rewolucji, tak samo dziś, jak była za czasów Dantona,

w *Carze Leninie* jest zaledwie zaznaczona, i to jest z pewnością ważnym brakiem całej sztuki. Lecz o tym będę mówił w następnym felietonie, gdzie rozważę pytanie, jakie sobie zadawali niektórzy widzowie: czy ta sztuka jest socjalistyczna, czy burżuazyjna. Bez takich pytań dziś ani rusz, co krok się je słyszy.

Czy *Car Lenin* jest sztuką socjalistyczną, czy komunistyczną, czy burżuazyjną?

Z wielkiego materiału dzieł Lenina oraz dziejów rewolucji bolszewickiej Porché wykroił z ręcznie jego charakterystyczne odezwania się, tezy i negacje. Podkreślił jego prostolinijność, oschłość, nieczułość na czary sztuki, na wdzięki kobiece, na zabawy i urozmaicenia życia. Ten Lenin jest nieznośnie praktyczny, nie znający wa- [447] hań, zawsze pewny siebie. Czy człowiek z tak twardą głową i twardym sercem może być w ogóle bohaterem dramatu? Bo dramat, o ile polega na konfliktach wewnętrznych, to jakieś załamanie się, jakieś „nie poznaję już świata”. Lenin jest nie filozofem, lecz doktrynerem. Z nauki o demokratyzmie wyssał szczególną truciznę: pogardę dla „jednostki” — szacunek jedynie dla „masy”, która dla niego jest taką samą abstrakcją, jak dla innych państwo lub ojczyzna. Jednostka jest niczym, masa jest wszystkim. Dlatego jednostki trzeba poświęcać bezwzględnie — i stąd płynie jego wciąż (w tej sztuce) wygłaszane hasło: cel uświęca środki.

Z drugiej strony jednak autor pragnie uwydatnić „ludzkie” przymioty Lenina i Jaracz, jako artysta szukający tematu do ekspresji, tę stronę sztuki szczególnie sobie wziął do serca. Jego zdaniem — tak powiedział w wywiadzie — Lenin był uczuciowcem, zaś okrutność i bezwzględność Lenina to „dalsze formy jego uczuciowości”.

I te momenty też Jaracz — jak sam wyznaje — najsilniej w swej roli podkreśla. Stąd też jego kreacja,

na ogół potężna i imponująca, w zasadzie, kto wie, czy nie jest chybiona. Ma się wrażenie, jak gdyby ten Lenin nieustannie się na wszystkich gniewał i był ogromnie nerwowy. Jest przez to może istotnie bardziej ludzki, ale za to nie taki monumentalny, jakim zapewne miał być według intencji autora i jakim jest dla prawowiernych bolszewików. Mniej natomiast uwydatnił się ten oschły doktryner, który rozprawia o „matematyce rewolucji”, szary i nieefektywny Napoleon bolszewicki. Lecz właśnie autor nie nastawił swego bohatera na szarość, chociaż w tym tkwiłoby nowe i zupełnie nowoczesne zadanie dla dramaturga. Albowiem do pytania: czy Lenin może w ogóle być bohaterem dramatu? (dramatu — a nie sztuki teatralnej?), dodaję pytanie: czy Lenin jest postacią poetyczną?

[448]

Gdy swego czasu Hebbel chciał — po Grabbem — opracować Napoleona w dramacie, po wielu latach studiów przyszedł do następującego przekonania: „W charakterze Napoleona tkwi coś tak nieprzewycięzalne trzeźwego, że wątpię, czy poeta dramatyczny przyszłych wieków kiedykolwiek zdoła mu bodaj pożytyć brakującej zawartości ideowej”. A jeszcze w 5 lat potem zapisał sobie w notatkach: „Dlaczego charaktery takie jak Napoleon lub Fryderyk Wielki są niepoetyczne? Ponieważ nie można ich zidealizować. Ponieważ są wielkie tylko przez swój rozum, a rozum jest przeciwieństwem ideału”.

Mniemam, że te skrupuły Hebbela co do Napoleona — nie rzeczywistego, lecz jako postaci ewentualnego dramatu — można zastosować i do Lenina. Faktycznie widzimy, że autor różnymi sposobami stara się wydobyć z niego poetyckość i nie może. O wiele prościej poradził sobie z Leninem Waclaw Grubiński w swej jednoaktówce *Lenin*, granej w Warszawie przed kilku laty: zrobił go kondotierem rewolucji i w ten

sposób uzyskał jednolitą postać, postać, jak się to mówi, z brązu czy z żelaza. Ale, niestety, Lenin bez wiary w ideały rewolucji i socjalizmu nie jest prawdziwym Leninem.

Porché nie odjął mu tej wiary, ale tak samo jak Grubiński, tylko z większą ilością autentycznych szczegółów, pokierował rzeczą tak, że oto rewolucja w swych skutkach wyrasta Leninowi ponad głowę. I przy tym Lenin ma odczuwać coś w rodzaju wyrzutów sumienia. Gdy zasypia nad biurkiem, staje nad nim jakiś duch i przypomina mu zdeptane dawne ideały. Robi się więc z niego nawet już nie Napoleon, lecz Szekspirowski Ryszard III.

Podobno wyrzuty sumienia według psychologii [449] bolszewickiej są czymś burżuazyjnym, i w tym też sensie sztuka Porchégo byłaby rzeczywiście burżuazyjna. Ale żart na stronę. Porché jako Francuz upodobnił postać Lenina do postaci z wielkiej rewolucji francuskiej. Wspomniana scena z *Cara Lenina* przypomina nam scenę wyrzutów sumienia Dantona ze sztuki granej niedawno w Ateneum (*Śmierć Dantona* Büchnera), gdy w nocy woła: wrzesień! wrzesień! Francuz nie umiał wyjść poza ten szablon.

Ale Lenin nie miał tego „burżuazyjnego” sumienia, co Danton. Był jak wszyscy bolszewicy od razu blankistą. Dyktatura, terror — to nie były rzeczy improwizowane, niespodziewane, jak za czasów rewolucji francuskiej, lecz zjawiska z góry przewidywane i przemysłone. O dyktaturze proletariatu istniała przecież cała teoria i literatura. I według mego przekonania nie można pisać dramatu o Leninie, nie rozprawiwszy się wprzód wewnętrznie z tą teorią — a tu wchodzi także i kwestia demokracji, i samego socjalizmu.

Zdaje mi się, że socjaliści wcale nie potrzebują upajać się twardością, żelazem, konsekwencją Lenina,

że w ogóle tego rodzaju charaktery tygrysie dobre są dla burżuazji, dla bandytów kapitalizmu, militaryzmu czy faszyzmu. Mówię to dlatego, iż wiem, że wśród socjalistów znajduje się też sporo czcicieli żelaznej pięści i ci żywią duży respekt dla nieboszczyka Lenina. Trzeba by jednak raz zrewidować ideały socjalistyczne, o ile one się tyczą poezji. Porché zbliża się do Lenina właśnie z taką czią, która mi się wydaje przestarzałą: Oto jeszcze jeden Napoleon, jeszcze jeden siłacz, Bismarck, Attyła, Fryderyk II. I chyba to właśnie jest „burżuazyjne”.

Ale przyznać trzeba, że mimo owego burżuazyjnego respektu dla przemocy i sukcesu sztuka Porchégo jest obiektywna. Daje publiczności dużo materiału do przemyślenia i przedyskutowania. Jest to sztuka ciekawa i użyteczna, zwłaszcza dla młodzieży. Wyobrażam sobie, że każdy profesor historii powinien przyjść do Ateneum ze swymi uczniami na przedstawienie i na drugi dzień omówić z nimi sprawę Lenina.

Duże uznanie należy się I. Gallowi za pomysłową inscenizację. Podobno według tekstu akcja sceniczna ma się rozgrywać na trzech planach sceny równocześnie. Gall zamiast tego utworzył „bęben”, w którym ześrodkowuje główną akcję około Lenina, naokoło zaś ustawia różne osoby i akcje uboczne, z którymi Lenin coraz to wchodzi w kontakt.

W przedstawieniu bierze udział cały personel Ateneum. Każda rola została starannie opracowana, ale forma sztuki jest taka, że nie ma ról drugorzędnych, lecz dopiero trzeciorzędne i dalsze. Lenin przez cały czas wygłasza jakby wielki monolog. Wymienić należy przynajmniej p. Buczyńską — żona Lenina, p. Malinowskiego — Martowa, p. Krella — Trockiego, p. Chmielewskiego — generała starej daty, p. Daniłowicza — Dzierżyńskiego.

Teatr Letni: *Życie jest skomplikowane*,
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego.
Reżyseria W. Biegańskiego

[dekoracje Karola Frycza,
premiera 11 V 1932]

Według tytułu można by się wiele spodziewać. Teraz- [451]
niejsze życie jest bardzo skomplikowane. Życie, co
prawda, jest zawsze skomplikowane, ale dziś więcej
niż kiedykolwiek. Spojrzeć na tę zmorę od strony hu-
morystycznej, na chwilę uwolnić nas z trybów maszy-
ny, która nas zahacza ze wszystkich stron — to zadanie
wspaniałe, to mogłaby być „boska komedia”.
Trzeba jednak pokazać, że człowiek szamocący się
w sieciach komplikacji jest komiczny.

To, co pokazuje w swej najnowszej komedii Kiedrzyński, jest właściwie tylko sytuacją alternatywną, sytuacją „albo — albo”, znaną jako problem osła Buri-
dana: osiołkowi w żłobie dano, w jeden owies, w drugi
siano... Mecenasa Ornitowicz, bogaty stary kawaler,
kocha swoją sekretarkę Annę, córkę szewca, i rad by ją
nawet poślubić. Ale Anna kocha Rogoyewskiego, mło-
dego nicponia, lecz rasowego arystokratę. Rogoyew-
skiemu należy się po swych przodkach powstańcach
majątek, skonfiskowany niegdyś przez rząd rosyjski —
idzie o to, żeby ten majątek wyprocesować. Otóż An-
na żąda od swego mecenasa, aby nie prowadził tego
procesu, choć proces taki przyniósłby mu zysk sięga-

jący w krocie tysięcy. O co chodzi Annie? 1) Mylnie mniema, że Rogoyewski zajęty jest kokotą Mirą — jest to nieporozumienie wynikłe wskutek intrygi Ornitowicza, sztuczne i niewiarygodne, najslabszy punkt w komedii; 2) Anna obawia się, że gdy Rogoyewski weźmie majątek, zacznie go puszczać, będzie szukał żony w sferach wyższych, przestanie być skromnym urzędniczyną z jej sfery — to już prawdopodobne, a nawet skomplikowane, z tego powodu, że Anna działałaby tu przecież wbrew interesom ukochanego, a nawet swojemu. Ale właściwą ofiarą komplikacji ma być Ornitowicz.

[452] A więc Anna, doprowadzona do pasji tym, że Rogoyewski niby to zadaje się z Mirą, przyjmuje oświadczenia swego mecenasa, ale stawia warunek: aby wyrzekł się procesu. Ornitowicz godzi się, odwołuje swoje zastępstwo — tymczasem Rogoyewski, naciśnięty potrzebą, ofiarowuje mu już nie 20, lecz 30, 40, 50 i 60 procent udziału w majątku. Mecenas jest na torturach — tu interes, a tam serce. To jest najlepsza, centralna scena komedii — która byłaby jeszcze lepszą, gdyby chciwość mecenasa tak samo silnie się uwydatniała, jak jego kochliwość. Ale ostatecznie wszyscy też chcemy dużo zarobić, i doskonale rozumiemy, że gdy się ma w perspektywie zysk 900 000 zł, można się wahać, czy nie poświęcić w tym wypadku tzw. — praw serca. I nawet mu współczujemy, gdy z przerażeniem widzimy, że mecenas decyduje się — na jedno i na drugie. „Oślina pośród jądła...” Ożeni się z Anną, ale przy tym tajemnie prowadzi proces dalej. Oszustwo. Oczywiście, ale czyż pretensja Anny nie jest dziwaczna? Gdy Anna już będzie jego żoną, zrozumie go jakoś i pogodzi się — ze zwiększeniem wspólnego majątku.

Szkoda, że przesłanki tej zasadniczej sytuacji są tak bardzo naciągane, szkoda, że nie wynika ona natu-

ralnie i łatwo z samego życia, bez intrygi mecenasa i bez głupoty Rogoyewskiego. Bo trzeba dodać, że cała sytuacja byłaby niemożliwa, gdyby Rogoyewski był już w I akcie powiedział, że kocha Annę, że stara się właśnie dla niej o ten majątek, i gdyby ponadto przez zadawanie się z Mirą nie wywołał u Anny wrażenia, że jej nadzieje co do zdobycia go są płonne. Cały ten sposób wikłania komedii jest przestarzały: A kocha B, B jednak kocha C, a C kocha znów kogoś tam. Kocha? Jak gdyby tu nie było skali i gatunków. Rogoyewski niby to kocha Annę, i to bardzo, ale po cóż łązi z Mirą i wywołuje podejrzenia Anny? Dowiadujemy się o nim później, że ma taki słaby charakter. Ale jednak jest dosyć silny na to, żeby miłość do Anny [453] wstrzymywała go od fizycznych stosunków z Mirą. Autor każe nam w to wierzyć, lecz wtedy pytamy: co on robił z tą Mirą? To coś nienowoczesnego. Chłopaczek pozostaje „czystym” do samego końca, choć nawet Anna oświadczyła mu złośliwie, że była kochanką mecenasa.

Autor chce utkać komedię z nowoczesnych pierwiastków, a popada wciąż w staroświecczyznę. Nieznośna jest np. ta poczciwość, którą w III akcie zdobywa ze wszystkich swoich ludzi: z karierowicza Czupurka, z kokoty Miry, a nawet z adwokata Ornitowicza, który przecież nie tak bardzo winien, bo — kochał! Ta poczciwość jest, rzekłbym, jakaś dziecięco moralistyczna, polska — nic w niej nie ma z ducha nowoczesnej komplikacji. Po wtóre: autor nie umie zatrzymać się na głównym motywie, którym przecież, według założenia i tytułu, są komplikacje życiowe — nie umie czy nie chce, czy nie czuje tego. Wątek istotny wymyka mu się z rąk i w akcie III komedia staje się zupełnie niepotrzebnie jakąś dziką i przy tym trywialną tragedią. Sztuczne nieporozumienie między

kochankami, które od biedy można było przyjąć jako przesłankę, gdyby autor opłacił to widokiem komicznej komplikacji — to nieporozumienie zaczyna grozić konsekwencjami na serio: mecenas już ma iść z Anną do ślubu, Rogoyewski czeka w przedpokoju, ze złamanym sercem i z wyjaśnieniami, w których pomaga Czupurek, i nawet choć się wszystko wyjaśniło, napięcie trwa dalej: mecenasa mało szlag nie trafia, panna młoda mdleje, Rogoyewski wyleciał z domu, może strzeli sobie w łeb — i po co to wszystko!

[454] Ale u Kiedrzyńskiego zawsze tak: nie umie napisać czystej komedii, zawsze ją miesza z rzeczami nie tylko smutnymi, lecz gorzej: przykrymi przez nietakt autorski, zawsze przeciąga strunę. A że ma temperament, to tym gorzej. Krytycy piszą o nim, że jest zręczny. Ja sądzę, że przeciwnie, więcej ma talentu niż zręczności. Pierwszy akt jest zupełnie dobry, sposób skupienia osób w izbie szewca — pomysłowy, kilka dobrych ubocznych figur, dużo jest też dowcipu, zwłaszcza w aluzjach (przytykach) aktualnych, akt II niezły z tą opisaną już zasadniczą sytuacją. Dużo tzw. życia, to jest życia scenicznego — nawet aż za dużo, i można to wytrzymać, póki komedia obraca się w obietnicach, zapowiedziach. Później, gdy się widz rozczaruje, ta bujność, to konwulsyjne szarpanie i rzucanie się osób, ten nadmiar konfliktów — niecierpliwi i dręczy. Ma się wrażenie, że autor absolutnie nie umie — wybrnąć z naplątanych sytuacji i skończyć.

Być jednak może, że dla szerszej publiczności melodramat III aktu będzie właśnie pociągający.

Szkoda tematu i zagadnienia.

Sztuka nie zawiera trudności do grania, owszem — jest to „samograj” — tyle w nim każdy aktor znajdzie dla siebie „rejestrów”. Rolę główną, mecenasa, gra p. Samborski — już raz przez p. Miłaszewskiego ska-

zany na rolę podstarzałego nieszczęśliwego amanta młodej dziewczyny (w komedii *Drugie imię miłości*). Annę gra p. Malicka, Mirę — p. Gorczyńska, Rogoyewskiego — p. Łuszczewski. Czupurka p. Kurnakowicz — jest to dobra rola charakterystyczna, charakterystyczną parę rodziców Anny — pp. Chaveau i Gawlikowski.

[Teatr Mały: *Miłość panińska*,
sztuka w 4 aktach Marii Kuncewiczowej,
reżyseria Aleksandra Węgierki,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 4 V 1932]

Teatr Narodowy: *Historia dwóch serc (Romance)*,
sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem
E. Sheldona

w przeróbce R. de Flersa i F. de Croisseta,
przekład Kazimierza Dunin-Markiewicza.

Reżyseria [i inscenizacja]: E. Chaberski,

[456] dział kostiumowo-dekoracyjny: K. Frycz
[premiera 14 V 1932]

Zanim się zajmę Teatrem Narodowym, wstąpię na chwilę do Teatru Małego. Grają tam sztukę M. Kuncewiczowej *Miłość panińska* — podobno bez większego powodzenia. Dlaczego? Przecież temat — przerywanie ciąży — jest modny i pikantny. Tak, ale autorka zgrzeszyła przeciw innym upodobaniom publiczności, nie poszła z „rytmem czasu” i nie tylko sam temat, lecz w ogóle miłość potraktowała na serio, „na ciężko”. A tego publiczność dzisiejsza, szczególnie zaś warszawska, bardzo nie lubi. Przerywanie ciąży? Tant de bruit pour une omelette? (Tyle hałasu o nic?) Tego nie trzeba przecież brać tragicznie — po co zatruwać sobie słodkie chwile roztrząsaniem okoliczności i możliwości, które właściwie są kwestią — kwestią czego? Kwestią nie socjalną ani etyczną, ani filozoficzną, lecz po prostu kwestią techniki! Przecież gdy się wynajdzie jakiś tani aparacik do bezbolesnego spędzania płodu, cała kwestia i tak zniknie. Więc po co się martwić! Więc po co ta starożytna Kuncewiczowa!

I ciekawe jest, że w tej kampanii przeciw autorce *Miłości panińskiej* prym wiodą kobiety. One chcą, żeby miłość brać „na lekko” — właściwie wbrew własnemu interesowi socjalnemu.

Otóż wznowiona w Teatrze Narodowym stara sztuka Sheldona właśnie się tym oznacza i w niej bierze się miłość „na ciężko”. Nie tylko bierze ją w ten sposób ten naiwny pastor protestancki, który zakochał się w sławnej śpiewaczce, gotów jest zenić się z nią bez względu na jej grzeszną przeszłość — była kokotą i jest dotychczas utrzymanką. Także śpiewaczka, wzruszona naiwną miłością tego dudka, dostaje ataku tzw. prawdziwej miłości i pod jej wpływem, zamiast uwieść pastora i dokończyć sielanki, „po ludzku” wyznaje mu „wszystko”, czyli, jak to się dziś mówi: robi tragedię. Wyznaje mu „wszystko”! Ileż to takich scen było w dawnych — choć nie tak odległych — czasach! Miłość zaczynało od wyznań — nie miłości, lecz przeszłości. Kto miał — czy miała — jaki „grzech” na sumieniu, wyznawał go przed drugim „ja” swego serca, zamiast całować — spowiadał się, zamiast pić z nowego źródła — przede wszystkim kąpał się w nim ze swych brudów. Odbywały się spowiedzi i oczywiście także „przebaczenia”. Chociaż nie zawsze. Wydarzało się, że jedna lub druga strona albo obie razem przeholowały w zwierzeniach, i wtedy związek się rozbił. Zwłaszcza mężczyźni nie zawsze bywali szlachetni, nie zawsze „przebacza” kobiecie przeszłość i korzystając z pierwszej lepszej sposobności, puszczali ją w trąbę.

Ale, bądź co bądź, piękne to były czasy, kiedy wyznawano sobie tzw. „wszystko”, to znaczy: często wielkie dzieciństwa. Dziś sobie żaden i żadna ze swej przeszłości nic nie robi, uważa się przeszłość za swoją prywatną własność, do której nikomu nic, i dzisiejsza

Elza w nocy poślubnej wcale nie pyta swego Lohengrina, jakie jego „miano i ród”: byle miał dużo forsy, niechby nawet był zbiegłym bandytą.

Ale w *Historii dwu serc* dzieje się jeszcze gorzej: Oto kiedy — według naszych wyobrażeń — pastor przytomnie, kiedy w nim się „budzi męczyzna”, kiedy gotów jest sam też „zgrzeszyć” i pieścić nawet to „skalane” ciało śpiewaczki — kominka robi właśnie ona i w imię miłości właśnie powiada mu: nic z tego. Miłości tak wysublimowanej nie trzeba psuć „realizacją”, trzeba ją schować do szkatułki wspomnień i rozstać się.

(„Idź — powiada — i pomódl się za mnie”).

[458] Mógłbym wymienić z dziesięć utworów przedwojennych, w których w ten właśnie paradoksalny sposób zakatrupiano miłość, aby „ocalić” jej „istotę”, jej „ideę”, jej fantom. Cała miłosna literatura przedwojnia posługiwała się z lubością motywem rezygnacji: że wspomnę *Komedie miłości* Ibsena, *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego lub nawet *Thaïs* Anatola France’a — z jej fabułą tak bardzo podobną do *Historii dwu serc* (ona anieleje właśnie w chwili, gdy on daje się zwyciężyć „szatanowi zmysłów”).

Nie będę tu rozważał, o ile poprzednia epoka ze swoim „ciężkim” pojmowaniem miłości była wyższą nad dzisiejszą. Zastanawia mnie kwestia powodzenia sztuki. Otóż *Historia dwu serc* mimo swej niewspółczesności może mieć u dzisiejszej publiki powodzenie, a to właśnie dzięki dystansowi między przeszłością a terażniejszością, który jest w samej sztuce zaznaczony. Główny jej dramat dzieje się w Nowym Jorku w roku 1862, ale jest jeszcze prolog i epilog, które rozgrywają się w najnowszych czasach: ówczesny młody pastor jest już biskupem, ma wnuków, gramofon przypomina mu arię z *Mignon*, którą niegdyś słyszał

z ust śpiewaczki, i to pobudza go do wspomnień, które są ujęte w trzy akty. Tak więc widz warszawski nie potrzebuje brać bezpośredniego udziału w sercowych wstrząśnieniach pastora i prymadonny z r. 1862 (pierwsza wystawa paryska), może z wysokości swojej dzisiejszej boyowskiej wyżyny cywilizacyjnej spojrzeć pobłażliwie na tę „sympatyczną parę wariatów”, może nawet łaskawie zainteresować się tym, co nazwałby „nieciekawym” lub irytującym, gdyby się działo dzisiaj, w sztuce współczesnej — słowem, może się czuć dobrze. Tym bardziej, że panowie Flers i Croisset, nowocześni komediopisarze, odpowiednio do dzisiejszych gustów sztukę przyprawili i zapewne sfalszowali. Przypuszczam, że najwięcej przerobili owego milionera de Rocharda, na którego utrzymaniu jest śpiewaczka, ze swoją pobłażliwością, wyrozumiałością dla obojga kochanków przypomina on niemal typy starszawych panów ze sztuk Saszy Guitry’ego (np. tego jegomościa, który dowiedziawszy się, że jego utrzymanka uciekła z jego monterem — sprowadza się do gniazdka młodej pary, aby się wygrzewać przy ich ciepłe).

Śpiewaczkę i pastora grali pp. Ćwiklińska i Osterwa — zasługują tym bardziej na uznanie, że te role nie były dla nich zbyt odpowiednie. Wyrozumiałca grał oczywiście p. Stanisławski, oczywiście dobrze. Towarzyszkę śpiewaczki — znakomicie p. Czaplińska, dwie stare jędzulki — pp. Łaska i Dulęba.

Teatr Mały: *Dzika pszczoła*, komedia w 3 aktach
Ludwika Hieronima Morstina.

Reżyseria: A. Zelwerowicz,

dekoracje: St. Śliwiński

[premiera 28 V 1932]

[460] Goethe, tegoroczny jubilat nieboszczyk, napisał za młodu sztukę pt. *Stella*: dwie kobiety kochają jednego mężczyznę, on je też kocha — obiedwie — i konflikt miłości i zazdrości kończy się tym, że postanawiają kochać się wszyscy razem, utworzyć uświadomiony trójkąt. W późniejszym wieku Goethe, licząc się ze zgorzeniem czytelników, zmienił ten happy end — szczęśliwy koniec na nieszczęśliwy: nie powinno być innego wyjścia z takiej fatalnej sytuacji, jak tylko śmierć jednego z uczestników. Później Maeterlinck swoją *Aglavenę i Selysetę* rozpoczął od tego, na czym Goethe skończył swoją pierwszą koncepcję, od uświadomionego trójkąta, aby go zepsuć tragicznym poświęceniem się jednej z kobiet. Nowoczesny dramaturg niemiecki Kaiser w *Jeanne* stawia kobietę między dwoma równo kochanymi mężczyznami: rzecz kończy się tym, że gdy oni nie umieją tego docenić, ona się truje.

Morstin, snadź chcąc na swój sposób uczcić jubileusz Goethego, w swojej komedii wznawia ten stary problem...

Jest mężczyzna między dwiema kobietami: on, starosta, zdaje się z rządowego stronnictwa, one: jego żo-

na i pewna rozwódka, która wprawdzie miała męża, ale dopiero przez starostę naprawdę się w miłości uświadomiła. Chwali się autorowi, że konflikt rozgrywa się inteligentnie, środkami szczerości, ale nie chwali mu się, że podobnie jak Jewreinow w *Miłości pod mikroskopem* nie może wyjść z zaczarowanego koła: Kocham, kochasz, kocha — naprawdę, nie naprawdę, to jest miłość zmysłowa, tamto duchowa; jakże to może być: niech kocha tylko jedną albo drugą itd. Ponieważ autor jest filozofem i w sztuce swojej dużo filozofii zużywa, trzeba mu zwrócić uwagę, że to jest operowanie pojęciem miłości jako hipostazą, jako absolutem; jeżeli chciał komedię swoją wznieść na wyższy stopień, powinien był przełamać tę orientację romantyczną, salonową czy pensjonarską. Mógł do tego celu użyć np. profesora Eustachego, ojca rozwódki, który bardzo dużo filozofuje w sztuce, ale nie tam, gdzie potrzeba. Wskutek tego zaniedbania autora panem sytuacji staje się i najmądrzej przemawia starosta, tzw. mocny człowiek, który obie kocha i nie widzi w tym nawet konfliktu, uważa, że to nic nikomu nie szkodzi, że nie trzeba robić tragedii. Jak odnosi się sam autor do tego bohatera: czy uważa go za łotra, czy przyznaje mu słusność — zupełnie nie wiadomo. Rzecz kończy się właściwie na niczym: najprzód chciała jedna pani wyjechać, potem druga, potem obie, w końcu zostaje jedna, a potem i druga. Znaczyło chyba, że godzą się obie na to, co przedtem było, i dzielają zdanie starosty. Albo też znaczy to: takie sprawy nie kończą się nigdy gładko, wciąż kuleją, jątrzą się. Tamto byłoby zakończenie klasyczne, całkowite, à la Goethe, to zaś zakończenie realistyczne, tzw. życiowe.

[461]

Autor jest odważny, ale chciałby, żeby tego nikt nie widział. Dawniej religiant, moralista, raczej Clau-

dela obierający sobie za wzór, teraz stał się śmiały jak Shaw. Rozwija się!

Ale wspomniany konflikt rozgrywa się właściwie dopiero w drugiej połowie sztuki; cóż się w niej zresztą dzieje? Najwięcej miejsca i czasu zajmuje ów profesor Eustachy, entomolog, który studiuje życie owadów, zwłaszcza pszczół. Autor dużo talentu zużył, aby tego swego rezonera wyposażyć zaletami humoru, tolerancji, paradoksalności. Udało mu się z nim kilka ubocznych scen, ale w najważniejszych sprawach profesor nie stał się shawowską latarnią, oświetlającą choćby à rebours bieżące wypadki. Nigdy nie potrafi uchwycić steru, wszystko dzieje się mimo niego. Nawet jego entomologia nie na wiele nam się przydaje. Co jest np. z tą dziką pszczołą. Według objaśnień profesora dziką pszczołę wychowuje się na pszczołę kulturalną w ten sposób, że się ją karmi na listkach róży. Do kogo się to w sztuce odnosi, nie zgadujemy; raz profesor mówi, że pani starościna jest dziką pszczołą, ale dlaczego? — nie wiemy i nie domyślamy się. Tak więc tytuł wcale się nie tłumaczy; autor może dużo zamierzył, ale zamiaru swego nie uplastycznił. Reżyser powinien był mu zwrócić w czas uwagę na to, że tu czegoś brakuje.

Dużo było inteligentnych zamiarów, np., że profesor ma być aspołeczny. To słowo pada z ust starościny i oświetla — szkoda, że sobie sami bez niej tego powiedzieć nie możemy. Ale gotowi jesteśmy też sprzeciwić się, bo w tym środowisku prowincjonalnym, jakie nakreślił autor, tzw. aspołeczność byłaby raczej oznaką niezadowolenia z kołtuństwa małomiasteczkowego. Niestety, to środowisko narysowane jest operetkowo, karykaturalnie.

Jeżeli kto pisze komedię z proszowskiego powiatu i z ściśle oznaczonego okresu dziejów nowej Polski,

powinien pilnie i trafnie wystudiować sylwetki. Nie potrzebują to być głębokie obserwacje, ale przynajmniej zarysy powinny być interesujące i jako tako prawdziwe. Inaczej wypada się ze stylu. Ale cała scena posiedzenia komitetu pomocy bezrobotnym — zresztą zbyteczna — jest niegodna Morstina jako autora, tyle w niej karykatury, i to szablonowej. Takie rzeczy już Rączkowski zrobił lepiej od niego, a cóż dopiero Bałucki i dawniejsi. Złe rzemiosło i złe stąd konsekwencje. Bo jeżeli inteligencja małomiasteczkowa jest złożona z takich idiotów, jeżeli burmistrz jest krety-nem, to nic dziwnego, że starosta sanacyjny zdobywa nie tylko kobiety, ale i komitety, nic dziwnego, że zapowiada, iż sam będzie rozporządzał funduszem komitetu. Autor i tutaj był połowiczny, bał się — a przecież mógł „pójść na całego” i dać obrazek ze współczesnej prowincji. Przecież te komitety były niedawno bardzo aktualne i warto było uwiecznić je w komedii.

Jeżeli mimo te wszystkie i inne jeszcze błędy słucha się komedii Morstina jednak z pewnym zainteresowaniem, to właśnie dlatego, że nadpoczyna on wiele, przyrzeka, że lada chwila nastąpi coś inteligentnego — a choć nie dotrzymuje, jednak już do samej obietnicy trzeba talentu.

Profesora Eustachego grał p. Zelwerowicz, szeroko, lecz bez szczególnej werwy. Tego profesora należało wesprzeć jakimś trikiem aktorskim. Trójkąt był znakomity: pp. Kamińska, Gryf-Olszewska, Różycki. Dość dobre sylwetki studenta niby komunisty i zapalczywej studentki odtworzyli pp. Pawłowski i Jarkowska (przepętlowała niezrozumiale 1/3 roli).

Autora wywoływano po II i III akcie.

Teatr Polski: *Zbyt prawdziwe, aby było dobre*,
zbiór kazań scenicznych w 3 aktach
Bernarda Shawa,
przekład F. Sobieniowskiego.
[Inscenizacja i] reżyseria A. Węgieerki,
dekoracje St. Śliwińskiego
[premiera 4 VI 1932]

[464] Shaw dostarczał zawsze felietonistom wiele tematu osobistego: jaki to on zuchwały, paradoksalny, szelmowski, czarujący itd. Ale o granicach talentu Shawa nie wiem, czy kto pisał, zaczynają się zaś one ujawniać nie dlatego, że Shaw jest stary — przeciwnie, w swoim gatunku osiąga on coraz wyższe szczyty — lecz dlatego, że teraźniejsze zadania i zagadnienia, które w swych koncepcjach omawia, są za ciężkie na jego lekką figlarność, a gdy Shaw przestaje być figlarnym, bywa nudnym i w wyniku, choć nie w szczegółach, banalnym. Prócz tego jego stanowisko wobec świata współczesnego jest mimo wszystko, np. mimo jego swoistego socjalizmu, stanowiskiem angielskim, stanowiskiem członka wielkiego, bogatego i jako tako zabezpieczonego państwa. Więc choć np. głosi, że świat leci w przepaść, jednak wzorem prawie wszystkich pisarzy anglosaskich nie traci dobrego humoru. Charakterystyczne jest na przykład to, że w jego sztukach nie ma właściwie ludzi złych, beznadziejnie złych; wszyscy tacy mają swoją podszewkę zrobioną z czegoś dobrego, tak że można ich przefasonować. Ich grzechy są raczej błędami intelektualnymi, pomyłkami, które mo-

zna sprostować. W tym tkwi oczywiście oryginalność i znaczenie Shawa, ale ten optymizm często nie wystarcza...

Nie piszę tu jednak analizy tak obszernego i niełatwego pod względem literackim i myślicielskim zjawiska, jakim jest Shaw. W ostatniej swej sztuce zdeklarował on się otwarcie jako kaznodzieja. Że nim jest, o tym wiedzieliśmy od dawna. Jego technika jest zwykle taka.

Akcję zaniedbuje, zwłaszcza w drugiej połowie sztuki, gdzie rozrastają się jego komentarze. Aby jednak nie nudzić, zastępuje akcję trikami; wtedy nagle dzieje się coś drastycznego, brutalnego, metresa dusi króla, pułkownik bije szanowną matronę parasolem po głowie, jakiś ktoś okazuje się kim innym i jakieś coś okazuje się czym innym, i ten zwrot daje nowy materiał do obgadania. To jest zrobione bardzo genialnie i ma często wielką doniosłość odkrywczą. Np. gdy w *Uczniu szatana* Shaw pokazuje, że można być bohaterem także bez tradycyjalnych gestów bohaterskich. W sztuce ostatniej zwykły szeregowiec okazuje się lepszym strategiem i politykiem od swego pułkownika — ukrywa swe talenty, bo czuje się wygodniej jako szeregowiec niż jako oficer. W ogóle coś niepozornego lub w pozorach odmiennego, coś śmiesznego, lekceważonego, staje się u Shawa bardzo często czymś ważnym, istotnym, obejmuje miejsce skompromitowanej dotychczasowej prawdy. Jest w tym głęboki rys demokratyczny, choć może często nie według potocznych zapatrywań na demokrację. Ale też wiele takich zwrotów czy koziołków u Shawa jest obojętnych lub sztucznych.

Zaniedbanie akcji, a wysunięcie debaty i tendencji na pierwszy plan jest też w charakterze teraźniejszej epoki literackiej. Jednak, mimo całego podziwu dla

[466]

Shawa i starej sympatii dla tzw. tendencyjnej literatury, zaczynam snuć refleksje, czy przez tę metodę obgadywania nie zatracą się często to, co by było najistotniejsze. Czy np. doprowadzenie jakiejś rozpoczętej akcji konsekwentnie do pewnych końcowych, ostatecznych, zamkniętych rezultatów nie byłoby pożyteczniejsze, czy nie ujmowałoby spraw głębiej. Czy Shaw, obgadując, nie zagaduje zagadek. Jego metoda jest, że tak powiem, wybitnie odśrodkowa: bierze pewien kłębek faktów, rozsypływa go, wyciąga nitkę po nitce i te nitki plącze razem w pewien desień kaznodziejski, feletonistyczny. Zamiast żeby starą dośrodkową metodą pozwolić faktom samodzielnie do końca się rozwijać, a widzowi więcej pola do namysłu zostawić, Shaw, bawiąc widza, rozleniwia go. Przy tym trafia mu się coś gorszego: Mianowicie dopuszczam i zawsze chętnie witam, gdy dramaturg w dramacie operuje osobami uświadomionymi, które w pełni zdają sobie sprawę ze swych konfliktów, i przez to je zmniejszają lub powiększają — to wszystko może należeć do dramatu samego. Ale u Shawa osoby wybiegają zbyt często poza zakres dramatu, nie rozmawiają, lecz przemawiają, to znaczy mówią nie o sobie i swoim stosunku do innych osób, lecz — przy okazji — o wszystkim. Nie rozmawiają ze sobą, są „tubą autora”. To jest dosyć znane i zostało nawet co do Shawa wyniesione do wielkiej godności. Ale nasuwa się też uwaga, czy Shaw, uwiedziony tym pochlebstwem świata, nie zatracił w sobie prawdziwego dramaturga, ze skuteczniejszymi piorunami.

Tyle wobec otwartego wyznania autora, że chce być głównym kaznodzieją.

Pierwszy akt nowej sztuki jest świetnym sketchem scenicznym. Zwraca uwagę udział czynnika fantastycznego: bakcyl, który przemawia i rozmawia jak

w bajce. Jest młoda chora, którą matka zadręcza swą troskliwością. Chora ma odrę, razem z nią zachorował zdrowy dotąd bakcyl. Lekarstwa, zastrzyki, dwie kołdry, brak powietrza i słońca. Zwrot w tej sytuacji dzieje się za sprawą nowej pielęgniarki, która — po shawowsku — odsłania się jako złodziejka, i jej współnika, włamywacza, który — znów po shawowsku — wnet odsłania się jako kaznodzieja z powołania. Przerazona napaścią tych intruzów, chora — to jest trik najzabawniejszy i najsympatyczniejszy w sztuce — wyskakuje z łóżka, zadaje pielęgniarce potężnego sztukańca, a włamywaczowi takiegoż kopniaka w żołądek — jest zwyciężczynią! To, co zdawało się słabym, okazuje się mocnym! I w dodatku przedsiębiorczym. [467] Córunia, znudzona do syta opieką mamusi, sama zabiera klejnoty, które jej miano zrabować, zawiera ze swymi dwoma zwyciężonymi napastnikami spółkę i ucieka z nimi do Afryki, aby tam udawać osobę uprowadzoną przez bandytów i w ten sposób wymusić na rodzicach suty okup. Oczywiście, nie chciwość, lecz głód wrażeń jest jej pobudką. (Fakty podobne były często opisywane w gazetach).

W Afryce eks-pielęgniarka, a właściwie eks-pokojówka udaje hrabinę, a dawna chora jest jej niewolnicą z plemienia tubylczego. Eks-włamywacz podkochuje się w zbiegłej pannie, oddaje się nałogowi kaznodziej-skiemu — ale i obie panie chętnie dysputują i perorują. Nastrój ani bandycki, ani przygodziarski, raczej sielankowy, jak w pasterskich scenach w *Don Kiszocie*. Zabawne jest, że tępy pułkownik angielski, który na czele swego oddziału poszukuje zaginionej Angielki, nie przeczuwa, że ona jest tuż obok; dopiero sprytny szeregowiec podsuwa mu podejrzenia — aby jednak sztuka zbyt prędko się nie skończyła, eks-niewolnica uchodzi w oczach pułkownika za szpiega — Ligi Na-

rodów. W akcie III wchodzi na widownię dwa nowe czynniki: stary tatuś kaznodziei, teremtujący na upadek cywilizacji Zachodu niczym Spengler, i mamusia zaginionej. Zanim intryga się wykryje — wykrycie jest już bezefektywne — wszyscy nagadają się do syta, każdy niejako zaśpiewa swoją arię, także ów ojciec i matka. Kończy zaś w imieniu autora kaznodzieja, staje na podium i oświadcza, że ponieważ na świecie źle się dzieje, on nie przestanie przemawiać, choć właściwie nie ma nic do powiedzenia, bo jest bezradny. (Ta bezradność jest jednak dość dumna).

[468] Tematów porusza Shaw w tych kazaniach mnóstwo: wojna, wychowanie, stosunek rodziców do dzieci, religia, nagość ciała, od której gorszą jest nagość duszy — przez co się rozumie pewien cynizm młodego pokolenia, itp. Ale zajmę się czym innym: jak reaguje na to wszystko nasza publiczność. Otóż publiczność lubi Shawa, bawi się na nim, ale rozumie z niego tylko to, co w nim jest, że tak powiem, boyowskie. Shaw to jest 1) wyzwalacz i swawolnik, 2) demaskator tzw. obłudy. Wszystkie ustępy, które w sztuce Shawa, choćby z daleka, zatracają takim boyizmem, witane są niejako z daleka i kwitowane są skwapliwie. Ale żałuję, że publiczność szuka u Shawa tylko potwierdzeń, a nie także nowej nauki. Wszystko, co poza te dwie kategorie wystercza, zostawia publiczność obojętną, zdumioną, czasem nawet nieprzyjemnie zdumioną. I tak np. widzowie solidaryzują się niemal z tą chorą, a później kopiącą ludzi Angielką; bardzo się im to podoba, że ona kopie także sentyment do domu rodzicielskiego i ucieka, by szukać wrażeń i by się „wyżyć”. Ale gdy kaznodzieja, eks-włamywacz mówi o tym, że jest także inny, wyższy poziom wrażeń i „wyżycia się”, a nie tylko awanturniczość, która jest oznaką „bardzo niskiego stopnia żywotności” — publiczność milczy, czy to

stropiona, zbita z pantalyku, czy nie rozumiejąca. Ktoś tam inny zabił z kaprysu policjanta i Angielka opowiada o tym z podziwem jako o „czynie” — kaznodzieja wytyka jej to w ten mniej więcej sposób: „Czyżby na świecie nic ciekawszego do roboty nie było? Mimo wszystkich wrażeń jest w tobie ubóstwo umysłu. Cuda przyrody nie wystarczą...” Publiczność nie kwituje. Albo taka subtelniejsza myśl. Pułkownik dostaje z Anglii odznaczenie, na pozór nie zasłużone, bo przecież nie on, lecz ów sprytny szeregowiec opanował bunt krajowców. Mimo to pułkownik nie waha się przyjąć zaszczytu i przytacza taki argument: „Tyle razy bywałem pomijany, kiedy się naprawdę zasłużyłem, czemuż bym nie miał wziąć teraz nagrody, choć [469] ona mi się właściwie nie należy? Sprawiedliwość jest sprawiedliwością, chociaż jej wymiar odbywa się zwykle przez pomyłkę”. Ręczę za to, że publiczność wolała drugi argument pułkownika: przyjmę zaszczyt, bo zależy na tym mojej żonie.

Grają: Angielkę — Modzelewska, pielęgniarkę — Romanówna, matkę — Słubicka, kaznodzieję — Maszyński, pułkownika — Buszyński, szeregowca — Bonecki, sierżanta — Dominiak, ojca — Bogusiński (ucharakteryzowany na Świętochowskiego), doktora — Chmurkowski, bakcyła — Lelska. Wszyscy zasłużyli na uznanie, trudno mi kogoś specjalnie wyszczególnić. Ale co do reżyserii, mam jedno zastrzeżenie — może niesłuszne? Wszyscy ci, którzy mieli tyrady, wygłaszali je ze zbyt wielką siłą przekonania, podkreślając właśnie kwestie popularne u naszej publiczności. Jeżeli Shaw nie pisał swej sztuki na oślep i nie gadał, co mu ślina na język przyniosła, jeżeli różne kwestie harmo- nizował, może jedną wynosząc nad drugą lub jedną wywodząc z drugiej, należało chyba uwzględnić to w reżyserii. Ale gdy artyści wszyscy mówią tak, jak

gdyby w ich osobnej kwestii właśnie była zawarta kwintesencja sztuki, jeżeli tą cząstką myśli stają się natrętni, jeżeli np. w III akcie każdy kończy, a nikt skończyć nie może, jeżeli machają rękami z zapalem i zapalczywością niestonowaną — to nasuwa się przypuszczenie, że może nie czytali całej sztuki, tylko swoją rolę. To jest męczące. Może to wina tylko Shawa, ale zdaje mi się, że to był problem i zadanie dla reżyserii. Nie znając sztuki dokładnie — podobno ją obcięto, ja byłem na trzecim przedstawieniu — nie mogę ze swych zastrzeżeń formułować zarzutu. Przy tej sposobności wyrażam pod adresem P.T. Księgarzy ponownie żal, czemu nie wydaje się sztuk Shawa w książkach.

Teatr Ateneum: *Strach*,
sztuka w 4 aktach (9 obrazach)
Aleksandra Afinogenowa.
Przekład H. Pilichowskiej,
reżyseria: Z. Chmielewski,
dekoracje: I. Gall
[premiera 8 VI 1932]

Strach i — cenzura!

[471]

Nie sposób nie mówić o niej, gdy oto już druga sztuka z kolei pokaleczona zostaje ołówkiem cenzury.

W zasadzie nie jestem zwolennikiem sztuk tak napisanych, że „piorun” może „zostać w cenzurze”. Wolę sztuki, w których tendencja czy idea zawarta jest niejako chemicznie w każdym przekroju, tak że się mechanicznie usunąć nie da. Wolę w sztuce działanie pośrednie, niech będzie: chytre, przez wyobraźnię, niż bezpośrednie, przez zakrzywienie. W recenzji ze sztuki Shawa przeciwstawiłem się temu nowoczesnemu, moim zdaniem, płytkiemu prądowi w sztuce. Tymczasem poznałem dokładnie, jakie to skreślenia porobiła cenzura w utworze Shawa. Dramatowi samemu one istotnie nie zaszkodziły. Ale właśnie utwór Shawa, jako „zbiór kazań”, oparty jest właśnie na kazaniach; jeżeli się z nich skreśli wypadki np. przeciw wojnie, przeciw klerowi czy kościołowi, konfiskuje się coś, co dla Shawa było istotne. Czytałem te ustępy i dziwiłem się bojaźliwości cenzury. Rzeczy podobne jak te, które tu skonfiskowano, dziesiątki razy objęły się w naszej publicystyce, w powieściach polskich

i tłumaczonych. Całego Remarque'a trzeba by skonfiskować... Ale rozumiem jeszcze te skreślenia: wysoka polityka i, panie tego, zgoda z Watykanem. Ale czemu cenzor się tak przestraszył, że drżąca jego ręka wybiegała nawet poza te dziedziny, podkreśliła ustępy niewinne, choć pozornie zuchwałe? Np. matka mówi: zabiłam swoich dwoje dzieci. Gwałt, to trzeba skonfiskować, bo inaczej polskie matki zaczną też zabijać swoje dzieci. Ale p. cenzor chyba nie rozumiał, że ta matka tylko w przystępie rozpaczy niesłusznie sama siebie oskarża — „zabiła” dzieci przez nadmierne ich rozpieszczenie, przez niehigieniczną troskliwość itp. I w interesie tężyzny wychowania domowego raczej [472] leżałoby, aby matki to samooskarżenie usłyszały.

Wszędzie jednak cenzura przecenia wrażliwość i pobudliwość naszych obywateli. Żeby tam jeden i drugi zaklaskał — „państwowego” znaczenia to by przecież nie miało. Przesada, przesada! Gorszyliśmy się dawniej wielu rzeczami, które dziś nas nawet nudzą. Każde kino wywiesza fotosy, które by dawniej uważano za pornografię — a dziś... dziś te całujące się twarze rozśmieszają nas swoją banalnością. Podobnie jest z pacyfizmem: władze nie powinny Shawa brać tak bardzo na serio, niechby sobie gadał...

Ale premiera sztuki *Strach* w Ateneum przekonała mnie, że z tą teorią o pośredniości i bezpośredniości, o chemii i mechanice, mogą być doprowadzony do absurdu, bo oto cenzura może nie tylko wykreślić to i owo; może też sztukę przeinaczyć. Jeżeli np. obraz ostatni robi się przedostatnim, a przedostatni ostatnim, to naprawdę żadna chytryść autorska wtedy nic nie pomoże. Cenzura staje się twórczą, tak jak dawniej cenzura filmowa...

Może to rewanż na bolszewikach? Oni u siebie w Rosji przekręcają wszystkie sztuki europejskie tak,

aby im nadać tendencję komunistyczną. Czekajcie, w odwet my wam popharaczemy waszą sztukę tak, żeby się obróciła przeciwko wam...

Sztuka Afinogenowa jest bardzo zajmująca, ale tak jakoś... przystosowana, że trudno się w niej zorientować: kto, z kim, przeciw komu, po co i jak...

Ktoś się przestraszył tego *Strachu*...

Widzieliśmy już — właśnie w Ateneum — parę sztuk bolszewickich (Katajewa *Kwadratowe koło*, Fajki *Człowieka z teką*) i to przyznać im trzeba, że one się... nie boją... Mówi się o niesłychanym ucisku prasy w Bolszewii. To jest prawda, ale ten ucisk odbywa się na wyższym poziomie, jest bardzo sprytny, dopuszcza krytykę, aby ją zbijać — igra z niebezpieczeństwem. Namacalny dowód tej inteligentnej metody mamy także na tych sztukach, które u nas pokazano. Zwłaszcza na *Człowieku z teką* i *Strachu*. [473]

Nie mówi się o stryczku w domu powieszzonego? Otóż w Rosji się tego nie boją. Mówią. Kładą stryczek na stół jako temat. Wyłgują się jakoś. Może to spryt, może to cynizm, a może odwaga, a może nawet czyste sumienie. Dość, że mi to imponuje.

Strach! Istnieją niesamowite nowele Andrejewa na ten temat. Ale tu mamy do czynienia ze strachem politycznym, z terrorem. Terroru się nie neguje, owszem — maluje się go w barwach lokalnych, to znaczy okropnych — ale potem się go uzasadnia, rehabilituje. Zwycięża racja państwowa, ale wprawdzie nazwawszy rzecz po imieniu.

Sztuka Fajki była bardziej skoncentrowana. Los inteligencji i ludzi starego reżimu, nie mogących się pogodzić z nowymi stosunkami, objawiał się na jednym człowieku. W sztuce Afinogenowa mamy ich aż ośmiu, członków pewnego instytutu naukowego. To rozprasza uwagę i zainteresowanie widza. Także na-

cisk strachu politycznego, zmuszający ludzi do kłamstwa, zdrady, prowokacji, karierowiczostwa — nie jest uwydatniony tak plastycznie, jak w *Człowieku z teką* — wyraża się raczej bezimiennie, istnieje za kulisami.

Ale za to jest wśród tematów *Strachu* coś więcej: atak ze strony inteligencji na politykę i polityków. W dramaturgii rzecz nowa, choć nie w publicystyce. Podczas wojny światowej powstał we Francji i w Niemczech, na tle pacyfistycznym, ruch, który jego najsłynniejszy reprezentant, Kurt Hiller, Niemiec, nazywał aktywizmem intelektualistów (nie inteligencji, jako pewnej warstwy społecznej, lecz intelektualistów, to znaczy ludzi myśli, uczonych, artystów itp.). O tym [474] Hillerze i jego „logokracji” pojawi się wkrótce mój obszerny artykuł w „Wiadomościach Literackich”. Zwracam też uwagę na wstępne artykuły naszego polskiego „Zetu”, gdzie niepewnie i w formie wypaczonej zaczynają przebłyskiwać podobne idee.

Socjalizm bardzo sobie szkodzi, jeżeli — według swego starego szablonu — lekceważy sobie te ruchy wśród inteligencji i intelektualistów. Zwłaszcza zaboliał mnie pod tym względem bardzo artykuł towarzysza Krzesławskiego. Przecież socjalizm sam jest pierwszym ruchem intelektualistycznym, w tym znaczeniu, że pragnie opanować chaos świata środkami rozumu. Jeżeli bolszewicy zwalczają tzw. inteligencję, to nie tylko dlatego, że widzą w niej niedobitków burżuazji, lecz także ponieważ może przeczuwają w niej swoich przyszłych konkurentów, ponieważ najmocniej zwalczają się i nienawidzą typy bardzo do siebie zbliżone.

U Afinogenowa ta nowa ambicja inteligencji wyraża się w sposób dość naiwny. Oto profesor Borodin, człowiek przedwojenny, zakłada Instytut Fizjologicznych Impulsów, mający badać pobudki postępowania

ludzkiego. Badać się powinno nie króliki, lecz ludzi — powiada. Bardzo słusznie, lecz u niego ludzi bada się jak króliki. Jest to profesor bardzo starej daty, bodajże pozytywistycznej, eksperymenty jego przypominają mi dzieła Angela Mossa o lęku, o zmęczeniu. Za cztery główne bodźce ludzkich czynów uważa Borodin: głód, miłość, gniew i strach. Bardzo szczupło! bardzo lichy psycholog! A gdzież np. ambicja, żądza prestiżu, to poczucie godności lub wyższości, które jest dziś głównym pojęciem tzw. psychologii indywidualnej (Alfred Adler) i wkracza stamtąd do socjologii (De Man). Borodin — jak to zresztą wynika z tekstu jego przemówienia podanego w ostatnim programie teatru Ateneum — niewiele ma pojęcia o psychologii, o socjologii, o polityce. Mówi np.: „Zbliży się chwila, gdy nauka zaczyna rugować politykę”. Bardzo dobrze, ale taka nauka właśnie sama przez to staje się polityką, bo kieruje ludźmi. Staje się polityką innego rodzaju, polityką inteligentną, opartą na nauce społecznej i ekonomicznej, a nie na rutynie dyplomatycznej i administracyjnej, na frazesach o sile, o państwowości, o elicie itd.

Ale prawdopodobnie całego przedsięwzięcia prof. Borodina nie należy brać dosłownie, jeno symbolicznie — idzie mu o strach. Może to był jego trik, osłonięty naukowo, aby ciemnym żywiołom bolszewickim zaaplikować pewne skrupuły etyczno-społeczne. Powiedzieć wprost: znieście terror! byłoby nieskuteczne. Więc Borodin zamiast „terror” powiada „strach”. W mowie swej stwierdza: „Żyjemy w epoce wielkiego strachu... 80 proc. zbadanych ludzi znajdowało się pod działaniem tego bodźca. Reszta to «wydwiżeńcy», którzy są panami kraju... Obróćcie wniwecz strach — a zobaczycie, jak bogate życie twórcze rozkwitnie w tym kraju”... Czyli, gdy przetłumaczymy to na język polityczny, przywróćcie metody demokratyczne!

Argumenty Borodina odpiera stara członkini partii, Spasowa. Przytacza słusznie, że strach jest bodźcem politycznym w Rosji i gdzie indziej nie od dziś dopiero, że od dawien dawna ciemnizyńcy mas pracujących posługiwali się strachem; więc jeżeli teraz kierownicy tej masy wyzwolonej posługują się też strachem, to jest to — nie odwet, lecz żelazna kuracja.

Niestety, snadź cenzura — dobrowolna czy narzucona — okroiła argumentację przeciwników prof. Borodina. Nie wiemy, jak odparli ciężar jego oskarżenia. Przypuszczać można, że pisarz bolszewicki zdołał ten ciężar zrównoważyć i na drugą szalę jeszcze mocniejsze argumenty rzucić. Inaczej jego sztuka nie miałaby [476] w Moskwie takiego powodzenia. Ale choćby nawet tak nie było, choćby po stronie Borodina znalazło się pewne plus — podziwiam tę wielkoduszność dzisiejszych władców Rosji wobec tak niebezpiecznej krytyki.

Być może, iż sekretem powodzenia w Moskwie było głównie to ryczałtowe zohydzenie inteligencji, którego dopuścił się Afinogenow. Albowiem prócz Borodina, który pozostaje sobie wierny i za to idzie do więzienia, wszyscy inni inteligenci blamują się w okropny sposób. Snadź autor chciał dać dowód na tezę bolszewicką — i niestety po części także socjalistyczną — że inteligencja dotychczasowa to rasa bez przyszłości, na wskroś spodlona. Ale cóż jej przeciwstawia? Ludzi dobrej woli, ale naiwnych. Oto jest np. Kozak Kimbajew, „wydwiżeniec”, który chce „dogonić”, czyta i czyta dniami i nocami, aż w oczach czuje piasek, aż dostaje hysterii. Również Makarowa i Newskij, członkowie partii, nie mogą uchodzić za pionierów nowej, narastającej inteligencji. Więc widocznie autor chciał być bezstronnym?

Gdy się słucha tych sowieckich dramatów, wciąż wraca przypuszczenie: czy nie stoi może poza nimi

nadzwyczajna chytryść? Czy ci autorzy, pragnąc przemycić idee i motywy w gruncie rzeczy antybolszewickie, nie opłacają tego innymi ustępstwami na rzecz obecnego tam reżimu? A więc: chytryść autorów czy wielkoduszność tamtejszej cenzury? Trzeba by mieć pełne, autentyczne teksty przed sobą, aby to ocenić.

W każdym razie sztuka ciekawa, zastanawiająca, fascynująca — nawet mimo okaleczeń.

O samym przedstawieniu niestety nie mogę się zbyt pochlebnie wyrazić. Z winy czy to samej sztuki, czy to cenzury, czy jednak także reżyserii, zbyt wiele scen było nie skoordynowanych, bałamutnych. Ludzie chodzą dużo po scenie, mówią jakby mimo siebie, wciąż wychodzą i wchodzą, i trzaskają drzwiami, a żaden kontur nie chce się zarysować. Coś jest nie w porządku. Zapewne na dalszych przedstawieniach nastąpi poprawa. Zwracam też uwagę po raz setny na konieczność głośnego mówienia, choćby wprost w stronę widzów; zwykle dzieje się tak, że jedną trzecią sztuki konfiskują mimo woli sami aktorzy przez niewyraźne mówienie.

Przekład p. Pilichowskiej bardzo dobry.

Teatr Letni: *Adwokat w opalach*,
komedia w 4 aktach Wakefielda.
Przekład T. Drzewieckiej
[reżyseria Wiktora Biegańskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 17 VI 1932]

[478] Spotkanie się jego z nią w hotelu w nocy, w pobliżu wrywanego łóżka, jest zaaranżowane zręcznie jako wynik szeregu przypadków. Jest w Londynie ciężka mgła, ludzie obawiają się wśród niej używać zwykłych środków lokomocji. W pewnym hotelu odbywa się bal kostiumowy: po zabawie ona woli zostać i szuka po pokojach hotelowych noclegu. Równocześnie zajechał do tego hotelu adwokat, który ma nazajutrz rozprawę w sądzie; zajął pokój z salonikiem i, zdorożony, chciałby zasnąć. Lecz napada go owa dama: chciałaby, żeby jej ustąpił pokoju, gotowa zadowolić się salonikiem z kanapą. Adwokat jest z początku twardy, nieustępliwy, czuje, że to jest egoistka pierwszej klasy, ale powoli mięknie, gdyż ekspansywna napastniczka jest piękna i miła. W ten sposób ona zdobywa jego — pantofle, płaszcz nocny, posiłek, w końcu i łóżko, a jego wysuwa do saloniku.

I tak dalej: to znaczy, że ta zaborczość kobieca, która tak charakterystycznie i zabawnie pokazuje się w akcie I na drobiazgach, potem ujawnia się i w rzeczach większych. Najprzód: oddaj pantofle! dalszy etap: zaryzykuj dla mnie swoją kompromitację, nara-

żaj swoją karierę i dopiero po tych próbach otrzymasz moją rękę. Zdawałoby się: Strindberg w komedii! Ale rzecz jest raczej niewinna, zmierza ku farsie z nieporozumieniami, nie ku ostrej charakterystyczności. „Vamp” nie jest tak straszny, jak go z początku namalowano, a pantoflarz urasta na bohatera.

Pp. Gorczyńska i Junosza-Stępowski świetnie prowadzili główne dialogi. Znakomitymi trikami ożywił p. Grabowski rolę lorda, uroczystego jołopa; jest to pierwszorzędna kreacja aktorska. Charakterystycznym był także p. Hnydziński.

Teatr Narodowy: *Fanny*,
komedia w 4 aktach Marcelego Pagnola,
przekład B. Gorczyńskiego.
Reżyseria E. Chaberskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 21 VI 1932]

[480] Niedawno wyszła książka Emmanuela Berla *Le bourgeois et l'amour* (*Burżuj i miłość*), w której autor dowodzi, że nowoczesny burżuj zgubił miłość i boi się miłości, dlatego traktuje ją jak każdy inny towar, atomizuje, sprowadza do wartości pieniężnych, rozróżnia w niej gatunki lepsze i gorsze. Np. kokota to dla niego specjalistka, tym droższa, im więcej miała amatorów. Burżuj wierzy, że wrażenia miłosne pochodzą z techniki, jak gra Paderewskiego, jak sekrety kuchni. W kobiecie, która się sprzedaje, uwielbia przede wszystkim pieniądze, który go ona kosztuje. A kobieta — „wamp”, która go niszczy, kocha pieniądze, nie dlatego że są pieniędzmi, lecz że są duszą burżuja; robi to, co średniowieczna czarownica, która od swych ofiar wyludzała duszę.

Owóż w sztuce Pagnola — autora chlubnie znanej u nas komedii *Pan Topaz* — mamy dobry przykład takiego traktowania spraw miłosnych. Młodziutka Fanny oddała się swemu narzeczonemu Mariuszowi; potem on, jako marynarz, wyjeżdża w morze. Dziewczyna jest skompromitowana. Trafia się jednak bogaty, ale stary kupiec Panisse, który rozumuje w sposób

równie szczerzy, jak charakterystyczny: ja stary, ona młoda, to się nie zgadza; ale jeżeli ona się już trochę wykochała, to już jej pierwsza ciekawość minęła, już miała swoją przygodę, do tego podupadła w opinii, ja to naprawię; w ten sposób nasze szanse się zrównają. Wtem dowiaduje się, że Fanny jest przy nadziei. Bravo! — dzięki temu szanse już zupełnie się zrównają, ideał uczciwości kupieckiej osiągnięty! Ba, może Fanny w tej transakcji zostanie oszukana, bo właśnie on, Panisse, od wielu lat pragnął mieć syna, aby mu zostawić w spadku swój interes; pierwsza żona była bezpłodna, a teraz, jako stary, trochę sobie nie ufa i wołałby przyjść do gotowego.

Kalkulacja na pozór bez zarzutu; ale właśnie [481] w tym sedno, że takich spraw mierzyć i przymierzać nie można bez śmieszności.

Fanny, z pewnym, dość dziwnym ominięciem skrupułów — między obojgiem młodych nie było zerwania, tylko nieporozumienie — wychodzi za Panissa, jest uczciwą żoną i idealną matką. Wtem wraca Mariusz i w pierwszej chwili jakby zanosilo się na to, że on rozwali ten mieszczański porządeczek. Oddajcie mi Fanny, oddajcie mi dziecko! — woła z głębi swej nieskomplikowanej duszy marynarskiej. Ale i Fanny, która go niby to „jeszcze wciąż” kocha, i jej mąż, i nawet jego własny tato, szynkarz Cezar, tak tłumaczą, tak filozofują, że w końcu przekonują Mariusza, że dla dobra wszystkich, zwłaszcza dla dobra dziecka, powinien ustąpić i wrócić na morze. Niby że on wprawdzie jest ojcem fizycznym, ale Panisse jest też w jakiś sposób ojcem tego dziecka. Stary Cezar po kupiecku ujmuje to tak: widzisz, dzieciak waży teraz 9 kilo, 4 kilo to twoja zasługa, ale dalszych 5 to zasługa Panissa, a po części i moja, bo ja tego malca też pielęgnowałem.

Autor rozmieścił zresztą szansę słuszności po obu stronach tak sprawiedliwie, że jeżeli przebaczymy Panissowi jego kupieckie narowy, musi się nawet mieć podziw dla jego dobroci. Sprawa jest diablo zawila i autor ustawił ją tak chytrze, że zawinił Mariusz, bo wyjechał nie troszcząc się o Fanny; winna Fanny, że nie naraziła się raczej na skandal — ale z tej sieci losu wyłowił kupiec rybkę dla siebie.

Tendencja autora jest zresztą dość niejasna; może i nie miał innej prócz tej, że najważniejsze jest, aby dziecku było dobrze. Satyra — jeżeli jest, jeżeli jej tu nie podsuwamy — to jest dość ukryta. Ale niewątpliwie trzeba dużo talentu, aby sprawę tak, bądź co bądź, przykrą ująć w sposób humorystyczny, jakoś bezbolesny, razem z całym „problemem”.

Rzecz napisana jest w sposób oryginalny, jak gdyby niefrancuski. W miejsce dowcipu słownego humor i komizm sytuacji i charakterów. Szczególna uwaga zwrócona jest na charaktery poszczególne, jak na charakter całego tego środowiska: świątek kupiecki w Marsylii w zetknięciu ze świątkiem marynarskim, to daje pewien osobny kolor.

Cały akt I poświęcony jest ekspozycji zaciętego i przekornego charakteru starego Cezara; autor pozwala sobie tutaj na takie retardacje (odwleknięcia) w dialogu, że nasuwa mi się myśl: może studiował styl Szekspira.

O grze nic osobliwego nie mam do powiedzenia. Grali dobrze i ładnie. Fanny — p. Malicka, Panisse — p. Orwid, matka Fanny — p. Czaplńska, Cezar — p. Samborski, listonosz — p. Małkowski, Mariusz — p. Wesołowski.

Teatr im. Żeromskiego: *Dzień październikowy*,
sztuka w 3 aktach Jerzego Kaisera
[przekład Janiny Krasuckiej,
reżyseria Ireny Solskiej,
wznowienie 24 VI 1932
(premiera 7 III 1932)]

Byłem onegdaj w teatrzyku im. Żeromskiego, który [483]
gra teraz w sali przy ul. Boduena 4. Zdaje mi się, że
spośród wielu coraz to nowych przedsięwzięć teat-
ralnych ten teatrzyk ma specjalne szanse rozwoju —
jeżeli przestanie się pieścić swoimi brakami techni-
cznymi, uprawiać osterwowskie wejścia od strony
widzów, a zwróci pełną uwagę na rzeźbienie dialo-
gów, na potęgowanie tych wszystkich możliwości,
jakie się zawierają w słowie i grze, w ogóle w czło-
wieku żywym.

Oczywiście bowiem można w teatrze obejść się bez
zasłony, bez kulis, bez dekoracji, nawet bez mebli; sa-
ma wyobraźnia słuchacza i widza, gdy jest podnieco-
na, stwarza fikcyjną rampę między nim a grającymi
aktorami; tak było przecież w teatrze szekspirowskim,
gdzie zamiast dekoracji stawiano na scenie słupki
z napisem: „Pałac królewski”, „Pole bitwy”, „Mo-
rze”, i to wystarczyło. Ale wtedy maszyna teatralna
nie była jeszcze udoskonalona i braki techniczne były
skutkiem ubóstwa, a nie teorii.

Jeżeli dziś w epoce wynalazków wraca się do for-
my szekspirowskiej, to jest to wynikiem teorii, która

jeżeli nie ma być snobizmem, powinna nawiązać do dwóch momentów:

[484] 1) Teatrowi zagraża film dźwiękowy, który gdyby chciał się rzec efektów dawnego filmu niemego, potrafi wszystko to, co teatr. Potrafi — z wyjątkiem jednej rzeczy: jego aktor będzie zawsze, nawet gdyby wynaleziono film trójwymiarowy, będzie zawsze tylko martwą odbitką. Tylko teatr potrafi dać aktora żywego, a więc nieobliczalnego, kapryśnego, lecz twórczego, bezpośrednio. Różnica jest podobna jak między mechanicznym fortepianem, radiem, gramofonem, pianolą a żywym wirtuozem czy śpiewakiem. Stąd oczywiście płyną pewne konsekwencje, których tu bliżej nie rozwijam. Człowiek żywy jest nieskończenie gorszy od maszyny, ale też i nieskończenie od niej wyższy. Są to braki, które — obowiązują i które wskazują nowe drogi.

2) W teatrach większych, Narodowym, Polskim, nawet Nowym, słuchacz w dalszych rzędach przeważnie pół sztuki nie słyszy. Skarzyłem się na to nieraz. Akustyka sal jest licha, aktorzy są niepoprawni i dla swojej wygody grają realistycznie, mówią tak, jak w życiu, to znaczy: za cicho. Otóż taki teatr kameralny jak Teatr im. Żeromskiego, umieszczony w salce dla małej liczby widzów, ma tę kolosalną wyższość nad teatrami dużymi, że można w nim słyszeć każde, kaździutkie słowo. Co za rozkosz, co za wytchnienie dla widza, który chce sztukę nie tylko widzieć, lecz także słyszeć i rozumieć. Publiczność, która już prawie nauczyła się chodzić do teatrów jak do kina, rozumiejąc słowa piąte przez dziesiąte — publiczność inteligentna tu, w tym teatrze kameralnym, może mieć pełną satysfakcję.

Grano niesłychanie zajmującą sztukę Jerzego Kaisera — najwybitniejszego dziś dramaturga niemieckie-

go — pt. *Dzień październikowy*. Jest ona równie sensacyjna, jak głęboko poetyczna. Kusi mnie, żeby przy tej sposobności rozpisać się o Kaiserze i wyklócić się z kolegami recenzentami, którzy o tej sztuce pisali różne niewłaściwe rzeczy. Ale ponieważ to nie jest już premiera, zaniecham sprawozdania literackiego i polemiki. Zaznaczę tylko, że sztuka w skróceniu trwa około półtorej godziny, tyle, ile zwykły film (a ten teatr jest tańszy, prawie za darmo).

Inscenizacja i gra zadowalające. Tło — energiczny, surowy stryj — dał p. Brodzikowski. Na tym tle zarysowuje się i powoli coraz wyżej się wznosi, jak wieża kryształowa, nieprawdopodobne i cudne małżeństwo z ducha między jego bratanicą Margaretą a porucznikiem Jeanem Marc Marrien. Grają: utalentowana i subtelna liryczka p. Świerczewska i dawny Kalaf z *Księżniczki Turandot*, p. Rozmarynowski, kiepski jako wojskowy, ale świetny jako rozmarzony amant. Pierwiastek przyziemny, czeladnika rzeźnickiego, który był mimo woli „tym trzecim” — grał p. Baczyński w sam raz, bo bez nadmiernego realizmu.

Teatr Polski: *Jim i Jill*,
komedia muzyczna w 6 obrazach
Clifforda Greya i Greatrexa Newmana,
przekład i piosenki Mariana Hemara,
muzyka Vivian Ellisa i Richarda Meyersa.
Reżyseria: A. Węgierko,
kierownictwo muzyczne: M. Hemar i Feliks Rybicki,
dekoracje: Stanisław Śliwiński,
choreografia: Jan Trojanowski,
kostiumy: Zofia Węgierkowa
[premiera 13 VII 1932]

[486] Wyliczenie osób, które zakulisowo stworzyły tę sztukę, trwa tak długo, że przypomina szereg nazwisk wyświełanych na początku dzisiejszych sztuk filmowych. Głównych autorów jest tym razem aż czterech, jeżeli się jeszcze nie policzy wstawek piosenkowych Hemara. Uniwersalistyczny ideał J. N. Millera (ideał zbiorowej pracy) został prawie osiągnięty. Od strony autorskiej jakieś bezoblicze, rozlane w dziesiątek oblicz; ale za to od strony aktorskiej dwa wyraźne oblicza, które nadają piętno przedstawieniu: Modzelewska i Bodo w rolach tytułowych. Triumf tych dwóch gwiazd aktorskich jest zupełny, reszta poza ich grą zdaje się nie istnieć. Muzyka — prawie żadna, mozaika rewiowa, wśród której się znajdzie nawet *Wezwanie do tańca* Webera. Muzyka jest po to, aby jeżeli tym dwojgu w nadmiarze czułości czy humoru zechce się śpiewać, mieli w orkiestrze oparcie.

A jednak sama sztuka, pod względem literackim, jako tło do wyczynów aktorskich, jest nie do pogardzenia, wznosi się ponad poziom operetkowy. Tłem jest pewnego rodzaju kontrast społeczny między zubożałą rodziną lordów Lancastrów a rodziną przemysłowego

milionera Kempa. Reprezentowanie konserwatywnej obłudy lordowskiego domu, znanej nam ze sztuk Shawa czy Wilde'a, wzięła na siebie pani Sulima (lady Lancaster), której gra w dramacie, zawsze cokolwiek przesadna, znakomicie się tutaj nadaje. W ten to sposób nowy gatunek sztuk może wywołać nową selekcję między aktorami. Okazuje się to np. na Modzelewskiej, która w komedii normalnej była tylko jedną z pierwszych, a w roli Jill jest idealną; nie potrzebuje budować postaci, wystarczy jej być samą sobą.

Jest jeszcze coś ciekawego — pod względem literackim — w tej sztuce: postać męskiego Kopciuszka. Jest to Jim, pasierb lady Lancaster, odsuwany i pomiatany przez nią na rzecz jej własnych synów. Jim uratował milionera Kempa od utonięcia, ale ten czyn przywłaszczył sobie jego zły brat. Jimowi nie wolno pójść na bal do Kempa, na którym jego źli bracia zabiegają o rączki królewien i księżniczek dolarów. Ale Jim da sobie rady, pójdzie na bal przebrany na sławnego podróżnika, podbije serca, wykryje złodzieja, który ukradł brylantowy naszyjnik córki Kempa, milionerki (jest nią właśnie wspomniana Jill). Królewicz z bajki zamienił się w królową, która zarazem jest dobrą wróżką męskiego Kopciuszka. Bo Jill, przebrana za służącą, pod dachem państwa Lancastrów poznała Jima, pracuje razem z nim, doradza mu, flirtuje — i w końcu, po tradycyjnym wybadaniu, kto kocha bezinteresownie, a kto jest posagołowcą, Jim i Jill pobierają się. [487]

A więc fundamenty literackie tego widowiska są wcale solidne.

Męskiego Kopciuszka gra p. Bodo, którego widziałem po raz pierwszy. Przyznam się do tego bez wstydu — rzadko zachodzę do kabaretów — za to może zdołam coś świeżego o nim powiedzieć. Podczas gdy humor Modzelewskiej jest humorem rozswawolo-

nego dzieciaka, żywiołowy i rozkoszny — humor p. Bodo jest skupiony, utajony, zbliża się do tego gatunku, który nazywa się amerykańskim, i najlepiej bywa wyobrażany przez Buster Keatona (a nie Harolda Lloyda). Gdy np. po szeregu drastycznych wyczynów wobec swej miłej rodziniki powiada spokojnie: jestem krnąbrny! — cała sala wybucha śmiechem.

Sceny wspólne służącej Jill z popychadłem rodziny, Jimem, gdzie swojemu państwu różne figle wyrabiają, są niezmiernie zabawne. Skąd oni mają tyle pomysłów! Ach, tak, gdy aktora wypuścić z ram służby dla ściślejszej literatury, gdy może grać sobie, wciąż siebie, wtedy, swobodny, cudów dokazuje. Ale to może się prędko sprzykrzyć i jemu, i widzowi.

Bardzo dużo nowych wrażeń i myśli zawdzięczam tej wspaniałej parze aktorów na wczorajszym przedstawieniu. Nie mogę ich tutaj rozwijać. Zaznaczę jeszcze, że publiczność była zachwycona i wniebowzięta, że aż wstyd.

* * *

Tak oto zainaugurował dyr. Arnold Szyfman nową fazę historii swoich teatrów. Na konferencji, którą tuż przed przedstawieniem odbył z reprezentantami prasy, wyłuszczył nam, co się stało i co się stać ma.

Kryzys teatralny, który tamtego roku doprowadził do upadku Teatrów Miejskich i do rozbicia się wszystkich zespołów aktorskich w Warszawie, trwa dalej. Teatry Szyfmanowskie prowadzone były w tym roku z początku na wspólny rachunek zespołu, ale aktorzy na tym źle wychodzili; od kwietnia objął dyr. Szyfman te teatry we własny zarząd. W czasie swojej 20-letniej działalności stracił dla sztuki swój własny

majątek i także cudze pieniądze, ma jednak teraz nadzieję spłacenia długów, które jego teatry zrobiły. Klęski swoje finansowe przypisuje nieuczciwej konkurencji Teatrów Miejskich, które, korzystając z subwencji i ulg, zamiast spełniać swoją wielką misję kulturalną, chciały koniecznie być także przedsiębiorstwem handlowym.

Nowa faza, w którą wchodzi teatry Szyfmanowskie, pozwoli im odetchnąć na lat kilka.

Przed kilku dniami zawiązała się pod nazwą Teatry Zjednoczone spółka tych teatrów z właścicielami teatru Banda. Dyrektorem naczelnym jest Szyfman, kierownikiem literackim Tuwim, teatralnym Hemar, osobnym kierownikiem Bandy, która ma nadal pozostać kabaretem, Járosy. Banda, wzmocniona o kilka wybitnych sił, będzie grała w Teatrze Małym od października do maja. W tym celu Teatr Mały zostanie przebudowany i powiększony o sto kilkadziesiąt miejsc. Dotychczasowa „monotonia” (powinien był dyr. Szyfman powiedzieć „monopol”) Bandy zostanie przerwana, wprowadzi się nieco nowych autorów (niech sobie jeszcze i inni sprawiają wille i samochody).

Jednak główna zmiana polegać będzie na tym, że w Teatrze Polskim zagości komedia muzyczna i będzie dawana na przemian z dramatem. Sezon zostanie otwarty w październiku dramatem. Od maja do jesieni będzie się dawać wyłącznie komedie muzyczne. Przy doborze repertuaru dramatycznego będzie się ściśle uwzględniało dochodowość sztuk.

Co do komedii muzycznej, to dyr. Szyfman ma na oku gatunek trochę odmienny od operetki niemieckiej, nie tak zbanalizowany — gatunek, którego Warszawa jeszcze nie zna, a który przyjął się w Anglii i Francji. Są to komedie częstokroć nawet lepsze od komedii normalnych. Prócz tego wznowi się i zmodernizuje le-

żący dotąd w Warszawie odłogiem repertuar operetki klasycznej. Będzie się też dążyło do stworzenia operetki polskiej.

Dyr. Szyfman szuka aktorów komediowych mogących śpiewać. *Jim i Jill* został wystawiony jeszcze po amatorsku. Przedstawienie to wiele zawdzięcza p. Janowi Trojanowskiemu, który był 20 lat głównym baletmistrzem w Dreźnie i pracował też u Reinhardta.

Po paroletnim podreperowaniu się finansowym spodziewa się dyr. Szyfman jednak wrócić w całości do repertuaru dramatycznego, który uważa za swoje główne zadanie. W nowym repertuarze uważa się jeszcze za dyletanta i dopiero się uczy.

[490]

Przyznajemy, że jeżeli to jest degradacja teatrów Szyfmanowskich, to bardzo honorowa. Dyrektor wzbogaci swoje doświadczenie i ma nadzieję, że ono mu się przyda także w dramacie. Ale tymczasem otworzył wyłom w murach i wpuścił konia trojańskiego (Bandę), z której wychodzą nowi ludzie, mogący go zdystansować. Będą to ciekawe zapasy — czy zyska na tym Sztuka?

Sytuacja jest chaotyczna i groźna, bo wszystko jest płynne. Organizuje się nowy teatr ZASP-u, a przecież i Krzywoszewski nie spoczywa, i Ateneum się dobrze trzyma; z drugiej zaś — czy trzeciej — strony powstają małe konkurencyjne teatrzyki dramatyczne (Solskiej, Reduty), które również mają szanse rozwoju. Więc wydawałoby się, że na dramat jest taki popyt, a tu dyr. Szyfman redukuje swój dramat, czyli że z góry się poddaje. Ale czy nie boi się w dziale muzycznym konkurencji, którą mu z pewnością zrobi opera? Czy Warszawa, przy kryzysie, będzie mogła dać utrzymanie tylu przedsiębiorstwom?

Ale o tym wszystkim nie można mówić bez rozważenia równocześnie kryzysu technicznego, kulturalnego

go i duchowego, w jakim się znalazł dramat. Wielkie teatry muszą walczyć z małymi, jak niegdyś rycerstwo z chłopami. A inwazja Bandy do teatrów Szyfmanowskich jest jakby pierwszym zwycięstwem tej demokracji. Kosztem jakości rozszerza się podstawa społeczna teatrów wśród wstrząsów dość gwałtownych.

Teatr Letni: *Gwiazdy ekranu.*

Komedia w 3 aktach Brunona Franka,
przekład Zdzisława Kleszczyńskiego.

Reżyseria: E. Chaberski,

dekoracje i kostiumy: K. Frycz

[premiera 16 VII 1932]

[492] Racją bytu tej sztuki na naszej scenie jest tylko to, że daje ona pani Gorczyńskiej obszerne pole do popisu aktorskiego, i to w dwóch rolach. Jest gwiazda ekranu Nina Doria, kobieta wytworna i inteligentna. I jest jej „dublerka”, to znaczy zupełnie do niej podobna statystka, Mizzi Pumpernikiel, która ją zastępuje w scenach nie wymagających gry. Ta Mizzi jest ordynarna, głupia i o tyle zaborcza, rozpychająca się łokciami, o ile jej pierwowzór jest skromny i nie spragniony hołdów i sławy. Pod wpływem męża, który jest spragniony spokojnego pożycia małżeńskiego, pani Breuerowa — bo takie jest cywilne nazwisko gwiazdy — po cichu rezygnuje z kariery filmowej, a jej miejsce, jej sławę i jej pseudonim obejmuje Mizzi pod tresurą genialnego reżysera Hyrkana. Pani Gorczyńska, grając i Dorię, i Mizzi, ma sposobność zabłysnąć bogatą skalą swego talentu, ucieleśniać dwa kontrasty kobiecości. Robi to znakomicie. Jej partnerem jest p. Junosza-Stępowski, grający rolę męża.

Sztuka sama jest, niestety, dość słaba w pomysłach i szara w dialogu. Świat filmowy ma o wiele więcej stron interesujących niż to, że jego divy nie mają cza-

su na szczęście domowe; nawet można powiedzieć, że takich div i takich mężów jest chyba bardzo niewiele. Sam motyw zazdrości męża o życie artystyczne żony jest zresztą stary, mieliśmy go w utworach, gdzie chodziło o artystki teatralne, powieściopisarki, malarki, pianistki; równie często żony cierpiały wskutek zawodu artystycznego swoich mężów.

Nasz Rapacki, autor komedylek z życia aktorskiego, byłby ten temat opracował zręcznie i dowcipnie.

Konieczność, że jedna aktorka ma grać dwie role, doprowadziła autora *Gwiazd ekranu* do tej nienaturalności, że nie może on dać ani jednej sceny, w której by pani Doria Breuerowa spotkała się z Mizzi, chociaż takie sceny wciąż się proszą. Autor musi wciąż używać jakichś wymówek na to, np. w akcie ostatnim pani Breuerowa musi popełnić po prostu afront i uchyla się od spotkania ze wślawną tymczasem dublerką, niby że to uchyliloby jej godności. Widz mimo woli usposabia się przychylnie do Mizzi, która jest przez wszystkich zanadto wysmiewana i poniżana.

Autor mógł się być zrehabilitować, gdyby był przynajmniej z reżysera Hyrkana zrobił charakterystyczną nowoczesną postać, wyposażył go w ciekawe szczegóły, gdyby był pokazał, jak wygląda geniusz biznesu. Ale i to się nie stało, tak że p. Grabowski musiał Hyrkana ożywiać własnym komizmem. Tak samo nie wyzyskaną jest przez autora figura sekretarki divy; grała ją dobrze p. Różańska.

Teatr Letni: *Bracia Castiglioni*.

Komedia w 3 aktach Alberta Colantuoni,

przekład A. Guttry'ego z włoskiego.

Reżyseria L. Solskiego,

dekoracje K. Frycza

[premiera 29 VII 1932]

[494] Zaczyna się od typowej sceny rodzinnej: wszyscy na gwałt czegoś w domu szukają, przewracają w szufladach, szafach, kufrach, wypruwają tapety, a przy tym tak samo wzajemnie sobie przewracają w bebeczach, besztają się: tyś winien! tyś winna; a, ja winien? to ty! — wyłażą wtedy na wierzch różne zastarzałe kwasy rodzinne. Dobrze to jest uchwycone i komiczne.

A czego szukają? Ubogi wujaszek, któremu dokuwali, kupił los na loterii, umarł, a w kilka dni po jego śmierci na ten los padła główna wygrana: milion. A że ten wujaszek był kawalarzem, przed śmiercią przygotował na wypadek wygranej szereg już to humorystycznych, już to makabrycznych mistyfikacyj, które wprawiają jego rodzinę w szal chciwości, niepewności i zniecierpliwienia, zgrozy i wściekłości. Marionetki poruszane ręką nieboszczyka podrygują śmiesznie — snadź ma on z nich na tamtym świecie uciechę. Czy i słuchacz na tym świecie także? W każdym razie jest jeszcze parę żywiołowych scen komicznych, jak scena z powolnym, formalistycznym doradcą prawnym i z — zapowiedzianym z góry! — głosem nieboszczyka w telefonie.

Tematem oczywiście nie może ta sztuka rywalizować z grywanym równocześnie w *Bandzie Buntem w domu poprawczym*. Ale i tu mamy rodzaj psychologii zbiorowej, tylko że na wesoło.

Aktorzy szarżowali na potęgę, z czego wynikał szereg efektów już to doskonałych, już to płaskich, a zarazem rozwlekłych i psujących linię sztuki. Odznaczyli się w tym chciwi gry za wszelką cenę pp. Samborski i Węgrzyn. Umiarkowanie grał p. Małkowski doradcę prawnego. Scena wspólna tych 3 panów w III akcie — kontrast między zniecierpliwieniem a flegmą — pokazywała dobitnie różnicę obu sposobów gry.

Teatr Letni: *Ruleta*,
komedia w 3 aktach Władysława Fodora,
przekład K. Wroczyńskiego.
Reżyseria W. Biegańskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 10 VIII 1932]

[496] O autorze tej sztuki niedawno obiegała pogłoska, że się zastrzelił. Na szczęście nieprawdziwa, gdyż autor jest utalentowany i ciekawy jako typ pisarski. Kilka jego komedyj widzieliśmy na naszych scenach, np. *Mysz kościelną*. Opowiada o gorliwej i sympatycznej biuralistce, która poprzez niebezpieczne przejścia do swej cnoty zyskuje miłość szefa i w końcu jego rękę. Z pewnością od tego czasu pilność biuralistek się podwoiła. Szefowie banków zapewne wyznaczyli Fodorowi jakąś ekstra nagrodę poza jego tantiemami teatralnymi. Takich sztuk, zalecających pracownikom dbałość o dobro swego szefa i dobre zachowanie się, dałoby się więcej napisać, dla każdej branży, i cóż, kiedy tej pracy coraz mniej.

W *Rulecie* Fodor zostaje tym, czym był — dostawcą solidnego towaru komediowego dla swoich bogatych odbiorców. Rzecz dzieje się w Monte Carlo. Para nowożeńców przyjeżdża tam aeroplanem na noc poślubną, atoli lekkomyślny pan młody wciąż odracza swe prawa, aż wygra dużo, dużo pieniędzy, z tym skutkiem, że rozbija bank, ale tymczasem znudzona i wyposzczona pani młoda znalazła sobie sympatycz-

nego starszego pana, który się w niej na zabój zakochał i z którym w końcu odjeżdża.

To by nie było wiele, gdyby nie dwa momenty modernistyczne. Pierwszy na tym polega, że Ela — tak się nazywa ta nieszczęśliwa istota — kobieta z tzw. dobrego towarzystwa, wśród oczekiwania na roznamiętnionego ruletą małżonka, zaprzyjaźnia się z kokotką montekarłowską, jego była kochanką, rozmawia z nią na równi, interesuje się jej fachem. Drugi moment: Ela, nie chcąc jeść sama kolacji, postanawia udawać kokotę i zdobyć partnera do towarzystwa. I otóż właśnie szczęśliwie natrafia na owego starszego pana, poczciwego i mądrego. Szczęśliwie — bo mogłoby być gorzej, mogła wpaść w szpony jakiegoś pięknego i młodego Pochronia. Ale właśnie w takich komediach opatrność czuwa nad damami z dobrego towarzystwa. Jest ryzyko „puszczania się”, ale to ryzyko nie jest ryzykiem, bo starszy pan wyczuje, że coś jest w nieporządku, że choć ta śliczna osóbką jest może kokotką, ale jej dusza jest niewinna i czysta. Otóż to! — dama z dobrego towarzystwa nie może zostać naprawdę kokotką! Ale może się drażnić i ocierać o „niebezpieczeństwo”!

[497]

To przypomina ową księżniczkę Halszkę z jednej z powieści Weysenhoffa, która bardzo lubi mówić „psiakrew!” — poza tym pozostaje jednak wciąż arystokratką. I przypomina mi owych Amerykan, którzy po Paryżu szukają prawdziwych apaszów i ich spelunek — tak że istnieją już nawet agencje aranżujące specjalnie dla tej klienteli cały romantyzm apaszowski.

Zresztą ta sytuacja, że dama udaje kokotę, nie jest tak bardzo nowa, zdaje mi się, że widzieliśmy ją nawet np. w którejś z komedijek p. Beylina. Fodor z pewnością ją opracował, jego sztuka jest żywa i dowcipna. Zawiera szereg sylwetek z światka międzynarodowego;

specjalnie uwzględnia obsługę domu gry. Dobra jest ta sprytna kokota, jeszcze lepszy patetyczny kelner, który kocha się w dystyngowanych damach i ofiarowuje im od siebie kwiaty, a najlepsza ta kwiaciarka, której marzeniem jest, żeby pan kelner się z nią prześpał.

Elę gra p. Lubieńska, czarująca nie tylko swym odrobinę rzewnym głosikiem, ale i dobrą grą; ta mała heroina jest więc użyteczna i w sztukach salonowych. Starszego pana gra mistrz Stępowski, kokotę p. Różańska, kelnera — p. Grabowski, pana młodego — p. Wesółowski — wszystko dobrze. To, że sztuka ta da się grać tak dobrze bez żadnej reszty nie wypełnionej, świadczyłoby właściwie przeciw jej wartości literackiej.

Teatr Narodowy: *Tajemnica zamku Leftsbury*,
komedia [w 3 aktach] w 6 odsłonach
Franciszka Croisseta,
w przekładzie T. Kończycyca
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 20 VIII 1932]

Tajemnica zamku! Zналиśmy takie tytuły przed 20, [499]
30 laty. I trochę sensacyjności i kryminalności à la
tajemnice zamku jest też w tej komedii, która oto
chce wydrzeć ostatni bodaj romantyczny temat z py-
ska żarłocznemu filmowi. Ale gdzież jeszcze są za-
mki z taką tajemniczą atmosferą? Chyba jeszcze
w Anglii, do której francuski komediopisarz przenosi
akcję. Może tam jeszcze znajdzie się lord utracjusz,
który czyha na śmierć ostatniego potomka innej li-
nii, aby po nim zagarnąć majątek, i w tym celu nie
gardzi nawet trucizną. Jak w *Bladej hrabinie* albo
w *Aktach nr 113 Gaboriau'a* albo w *Bez rodziny*
Malota, powieściach, których dzisiejsi czytelnicy nie
znają, bo to było przed 40 laty. Dzisiaj, jeżeli są tacy
lordowie z innych linii, to chyba trudnią się bizne-
sami, łatwymi, a zyskownymi. Zresztą — nie znam się
na lordach.

Za to lepiej się znam na drugim temacie tej sztuki:
na przerabianiu ludzi w aniołów. Tej sztuki dokonuje
Słowacki, ale na bardzo długiej przestrzeni czasu.
O wiele krócej robi to pewien sławny chirurg wojen-
ny, naprawiający twarze.

Jest Mary, dziewczyna zła wskutek brzydoty. Od dziecka ją bito, i raz wskutek takiego urazu twarz jej się przekrzywiła. Mary jest bardzo inteligentna, wstąpiła do bandy szantażystów i oddaje jej doskonale usługi. I właśnie ów lord o czarnym charakterze udaje się do tej bandy z następującym zapotrzebowaniem: trzeba mu pięknej guwernantki, która by się wślizgnęła do zamku Leftsbury, opętała starego wujaszka, pozyskała przychylność ostatniego potomka, 9-letniego Boba, i wykradła go z zamku na jacht, gdzie już on, truciiciel, łatwo się z malcem upora.

[500] Mary dowiaduje się przypadkiem o słynnym chirurgu, poddaje się operacji, staje się piękna i sama obejmuje rolę guwernantki, ale ludzie, ujęci jej ładną buzią, już ją teraz lubią i kochają; to zmienia jej charakter. Z demona robi się szlachetną, krzyżuje nieczne zamiary lorda łajdaka, a wychodzi za mąż za innego lorda, który wprawdzie pisze powieści, ale jest zresztą porządnym człowiekiem.

Interesująco i nawet ładnie jest przeprowadzona przemiana Mary, fizyczna i psychiczna. Ale samą sprawę kryminalną likwiduje autor w ostatnim akcie zbyt pośpiesznie, już bez tej finezji, z jaką ją zaczął. Spodziewaliśmy się, że jeszcze łotrostwo nieraz zatryumfuje, że będzie jakaś ostatnia chwila, że zawiśnie jakiś miecz Damoklesa, a Mary powstrzyma go, narażając swe życie. Autor nie dał nam tych wrażeń, które nam daje niejeden dobry film detektywistyczny, z nawróconymi łotrami jako bohaterami; zdaje się, że namyśliwszy się, wolał nam dać coś z psychologii: niespodziany rozwój charakteru pod wpływem piękna i dobroci ludzkiej. Ale żyłka sensacyjności wpłynęła i na ten zamiar; nie wyszedł poza zdawkowość i kilka efektownych scen.

A jednak sam temat, gdyby mu trochę ulżyć, odejmując balast kryminalny — godny jest opracowania

w wyższym stylu. Nie potrzebowałaby to być komedia socjalistyczna, a jednak głosiłaby mimo woli ideę socjalistyczną. Byłoby to coś z materialistycznego pojmowania dziejów. Dajcie ludzkości ładną twarz, zmieńcie ją pod względem fizycznym, niech ludzie będą piękni, a przede wszystkim dobrze odżywieni, zdrowi i zadowoleni ze swego ciała, a wtedy już będą także dobrzy. Ale gdzież chirurg, który taką operację przeprowadzi? Ludzie żebrzą o wielkiego chirurga-dyktatora, oddają się różnym szarlatanom i partaczom, niestety, jedna tylko jest droga, ludzkość musi być sobie sama chirurgiem.

Jest piękny wiersz Hebbła o ślicznej dziewczynie, która w nocy po raz pierwszy widzi siebie nagą w zwierciadle. Wywiera to na nią niesłychane wrażenie: postanawia sobie, że także całe jej życie wewnętrzne będzie odpowiadało tej harmonii fizycznej, boskiej, jaką ujrzała w swoim ciele w owej chwili zachwycenia.

Dosyć daleką od takich idei jest komedia Croisseta. Ponadto jest w niej jeden moment przykry. Nie lubię mówić o tzw. uświadomieniu klasowym; uważam, że się tego słowa często nadużywa. Ale ta dziewczyna, która sama pochodzi z dołu społecznego, miesza się z jego mętami, a w końcu wkręca się do domu bogaczy, aby sobie tam złapać męża — powinna by sobie uprzytomnić, że jest karierowiczem. Nie jest grzechem przejść z jednej klasy do drugiej po moście miłości, ale jakaś pamięć powinna być, jakaś solidarność z tym, co się opuszcza, i to powinno się uwydatnić, choćby w jakimś np. humanitarnym postanowieniu.

Rolę Mary grała bardzo pięknie i inteligentnie pani Gorczyńska. Jest to rola z dużą skalą: od ponurości do promienności, z recydywami. Autor tej skali nie wyzyskał; pani Gorczyńska narysowała tę linię mocniej niż on. Bardzo dobrzy byli pp. Gawlikowski i Buszyński, i mała osóбка grająca Boba.

Teatr Kameralny (K. Adwentowicza):
Dziewczęta w mundurkach,
sztuka w 3 aktach (12 obrazach) Krysty Winsloe.
Przekład I. Grywińskiej,
reżyseria Z. Modrzewskiej,
dekoracje Z. Węgierkowej
[premiera 15 XI 1932]

[502] Ta niemiecka sztuka zaczyna się podobnie jak Lampela *Bunt w domu poprawczym*, o którym niedawno p. Gładych z takim entuzjazmem zdawał sprawę na łamach „Robotnika”. Mamy tutaj alarm społeczny; tym razem dotyczy on pensji żeńskiej, gdzie uczennice poddane są pod surowy a niepedagogiczny rygor, odcięte od świata, sekowane przez nauczycielki. Ta pensja wychowuje córki domów arystokratycznych, przeznaczone na żony wojskowych, coś jak dawny Instytut Maryjski, w którego murach mieści się dzisiejszy Sejm warszawski. W sztuce mówi się o tym, że dzisiejsze Niemcy znowu potrzebują ludzi z żelaza; rzecz dzieje się tedy już po wojnie; oznaka to, że dawny duch junkierski nie zaginął pomimo powojennych powiewów demokracji. Sztuka pani Krysty Winsloe przypuszcza tedy szturm do ostatnich już zapewne bastionów konserwatyizmu niemieckiego. Ale i u nas tu i owdzie panują jeszcze takie zaśniedziałe stosunki wychowawcze, jak o tym świadczy reportaż pani Milkiewiczowej *Za murami klasztoru* („Wiadomości Literackie” z 3 lipca 1932 r.) o zakładzie wychowawczym sióstr niepokalanek w Nowym Sączu. Ale jeszcze da-

wno, bo 50 lat temu, podobne stosunki opisała Zapolska w *Przedpieklu*.

Ale gdy udramatyzowany reportaż Lampela był sztuką silną i przedstawiał sprawy drastyczne i okrutne, sztuka pani Winsloe jest nie bardzo przekonująca. Za dużo snobizmu jest już w tych wszystkich reportażach, za dużo pozy „odkłamującej”, a przy tym zawsze zez w stronę przewrotnej erotyki. Usposobienie publiczności jednak z góry jest takie, że tego rodzaju reportaże przyjmuje ona od razu na serio, oburza się łatwo i wierzy autorowi czy autorce na słowo. Ale stosunki, przedstawione przez autorkę, ostatecznie nie wydają się tak okropne. Jest rygor niemal koszarowy i są rewizje niespodziewane, przenikające aż do kufereków. Przed wojną nie było w Polsce ani jednej bursy, w której by nie działy się takie rzeczy. Nie wiem, jak jest teraz. Napięcie walki między wychowywanymi a wychowawcami, między uczniami a nauczycielami będzie trwało zawsze, nawet w „szkołach pracy”, w „wolnych szkołach” itd. Zasada, że człowiek jest człowiekowi wilkiem, pokazuje się w takich stosunkach najdosadniej. [503]

Sztuka pani Winsloe nie chwyta sprawy w punkcie najważniejszym, nie pokazuje niewoli duchowej, uciemieżeń, urazów, które odnoszą uczennice. Wszystkie one są jakieś zanadto rozbawione, rozkołysane, pewne siebie. Może niewola dobrze im robi — pytamy — może budzi ducha buntu, nawet humoru, może kuje charakter? Tych uczennic jest mnóstwo, nauczycielek zaledwie kilka — już sama ta proporcja liczebna na scenie jest niewłaściwa. Może tu jest też wina reżyserii, która z tej części sztuki zrobiła raczej satyrę. Większość nauczycielek, nawet przełożona, to są raczej komiczne koczkodany, panie Dulskie niż potwory. Natomiast uczennice trzpiotują się i swawolą tak

jak girlasy. Nie ma ponurego nastroju! Jest to taka sobie sympatyczna mafijka, jak w *Sztubie* Leczyckiego; jeżeli nie zwycięska, to co najmniej bardzo odporna.

[504] W środku ten reportaż zmienia się w dramat. Jedna z uczennic, najzdolniejsza i najwrażliwsza, zakochuje się w swojej nauczycielce. Do perwersji oczywiście autorka nie dopuszcza; jest to dopiero nieuświadomiona miłość homoseksualna. Po przymusowym rozłączeniu się z ukochaną nauczycielką Manuela — tak się nazywa to zakochane biedactwo — zabija się. Wielka odwaga ze strony autorki, że w dzisiejszych czasach odważyła się na zerwanie z happy-endem (tradycją szczęśliwego zakończenia). Dotychczas mężczyźni, zwłaszcza w powieściach, pozwalali sobie przedstawiać stosunki pederastyczne; kobiety rzekły: a my także sobie, i my to potrafimy. Niechże im będzie! Miłość zwykła już się znudziła na scenie, ludzie potrzebują większej podniety — niechże na odmianę zapanuje homoseksualizm, zresztą w formie tak bardzo wytwornej jak w tej sztuce. Powinno na to chodzić gimnazystki, niech i one się uświadamiają — o ile już nie są uświadomione; nie mam nic przeciw temu, żeby całe szkoły czy klasy chodziły na to przedstawienie za zbiorowymi zniżkami.

Ten dramat pani Winsloe jest bardziej interesujący niż jej reportaż. (W ogóle przepowiadam tu rychłą zmianę mody na reportaż). W Niemczech kult dramatu jest bardzo zakorzeniony i nawet trzeciorzędne autorki potrafią w tym zakresie sklecić coś poważnego.

Sztuka jest wystawiona starannie. Trzeba by tylko przyćmić swawolę girlasów. W roli Manueli 17-letnia debiutantka Andrzejewska okazała duży talent; ale znowuż w scenach pustoty była lepsza niż w scenach melancholii i łamania się. Dobra też była pani Grywińska jako ubóstwiana nauczycielka.

Niewiasta kochała niewiastę, niewiasta przeszkodziła, niewiasta napisała, niewiasta przełożyła, niewiasta reżyserowała, niewiasta dekorowała, same niewiasty grały — „nie masz mężczyzn w naszej chacie!”

Ostatecznie i to jest także dobry środek do regulacji urodzin...

Teatr Nowy: *Wszystko dla bliźnich.*

Komedia w 3 aktach Jerzego Berra.

[Przekład S. S.] Z francuskiego.

Reżyseria K. Borowskiego

[dekoracje Karola Frycza,

premiera 30 XII 1932]

[506] Znamy sztukę Galsworthy'ego *Gołębie serce*, której bohaterem jest człowiek obarczony straszliwą namiętnością miłosierdzia, chociaż widzi, że skutki jego dobrot są często odmienne od zamierzonych. Bohater komedii wystawionej teraz w Teatrze Nowym, senator La Valette, jest humorystyczną odmianą tego rzadkiego typu. Dobroć płynie u niego nie tyle z serca, ile ze słabych nerwów. Kto wie nawet, czy nie z wygody, z niedołęstwa, z sybarytyzmu. Znana jest anegdotka o bogaczu, który woła do swych lokajów: „Wyrzućcie tego żebraka, bo mi serce rozrywa!” Podobny jest La Valette, milioner. Skutki jego dobrych czynów są groteskowe. Swoją drogą autor dba o to, aby je jak najwięcej skarykaturować i w ten sposób podkreślić tę, że tak powiem: dialektykę miłosierdzia.

La Valette wspiera mimo woli różnych nicponiów, wykpigroszów, nie ma dość energii, żeby się nie dać oszukiwać.

„Muszę ci kupić chustki do nosa — powiada do swego lokaja — bo mam wyrzuty sumienia, że posługujesz się moimi”. Nie umiejąc pływać, wskakuje do wody za topiącym się samobójcą, skutek jest taki, że

samobójca musi jego ratować, a przez to siebie. Rozwścieczony samobójca żąda teraz od swego zbawiciela, aby mu dał nowy sens życia: La Valette odstępkuje mu swoją żonę. I tak dalej.

Ale najparadoksalniejsze są skutki jego dobroczynów dla niego samego. Pan senator nie jest z natury próżny, ale też i nie unika reklamy; dzięki temu jego filantropia w ostatecznym wyniku wychodzi mu na dobre — zostaje on ministrem. Zauważyć trzeba, że tej strony sprawy autor nie wykorzystał należycie. Zręczny psycholog i paradoksylista, ale nie umie czy nie chce przenieść swego problemu na pole socjalne. A przecież wnioski socjalne nieraz aż się proszą. Shaw by się nie wstrzymał. Przecież dobroczynność w ustroju kapitalistycznym — przekonaliśmy się [507] o tym już nieraz — pomimo „dobrej woli” dobroczyńców bywa farsą, jeżeli nie obłudnym zażegnaniem nędzy — (bale na cele dobroczynne).

Nędza, tak jak istnienie złodziei, jest dziś tylko czarnym tłem dla szczęścia tych, którym jest dobrze. Po ulicach miasta w łachmanach i w niezłych czasem jeszcze odzieniach łązi pełno żywych świadectw dzisiejszej filantropii ludzkiej i głosem nie zebrzącym, lecz coraz wścieklejszym błaga o datki. I św. Franciszek z Asyżu już by dziś nie wytrzymał, zrewolucjonizowałby chadecję. Nie wynika z tego, żeby np. w przyszłym społeczeństwie socjalistycznym ludzie dobrego serca stali się zbędnymi, nieszczęścia będzie zawsze pełno, ale dobra wola La Valettów będzie inaczej zorganizowana, nie będzie miała plew.

Oryginalna i cenna komedia Berra w jednym tylko punkcie wydaje mi się niekonsekwentną; gdy poczciiwy pan senator zaczyna intrygować. Zakochał się w swej sekretarce i aby ją rozłączyć z narzeczonym, nastęrcza temu młodzieńcowi bardzo korzystny oże-

nek, po czym oczernia go w oczach panny, z którą sam chce się ożenić. Tak więc i ci oboje mają być uszczęśliwieni wbrew swojej woli, ale buntują się, naiwna intryga wykrywa się — po czym wszystkie dobrodziejstwa senatora odkręcają się, młodzi wracają do siebie, a niedoszły topielec odsyła swemu dobroczyńcy żonę do domu; za to na pociechę po tych fiaskach „spada” na senatora teka ministerialna.

Dowcip Berra jest raczej sytuacyjny niż słowny, nie krystalizuje się w kawalerskich powiedzonkach; toteż nasza publiczność siedziała na premierze dość chłodna i jakby nie zorientowana. Dopiero gdy padł dowcip z gatunku warszawskich kabaretów (o jegomościu, który dostał order za protekcją woźnego), odezwały się oklaski.

Rolę główną gra p. Samborski, który bardzo wyraziście rysuje jej kontury, ale cóż, kiedy nie ma w grze humoru. W jaki sposób się to odczuwa? Prawdopodobnie dlatego, że ruchy p. Samborskiego (np. stereotypowe ruchy dłonią w przegubie) i jego sposoby mówienia mają w sobie za dużo nacisków właściwych ludziom woli i energii. La Valette powinien być raczej miękki i rozchlapany. Dobrze przez autora naszkicowaną postać zazdrosnego przyjaciela, podejrzewacza dobrych czynów, grał p. Brydziński. Inne role wypełnili pp. Macherska, Gryf-Olszewska, Biegański, Małkowski i Kierczyński.

Teatr Narodowy: *Pierwsza sztuka Fanny*,
komedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem
Bernarda Shawa,
w przekładzie Fl. Sobieniowskiego.
Reżyseria [i inscenizacja] K. Borowskiego
[dekoracje Karola Frycza,
premiera 31 XII 1932]

Ktoś zwrócił mi uwagę na następujące przeinaczenie [509]
tekstu tej sztuki: W akcie II, gdzie matka biada nad
szalonym zachowaniem się córki, wykrzykuje do niej:
postąpiłaś jakby jaka komunistka! W oryginalnym tek-
ście jest nie „komunistka”, lecz „sufrażystka”. Wi-
nien jest zapewne nie tłumacz, lecz reżyseria, która
chciała w ten sposób zaktualizować sztukę. Bo któż ze
zwykłej publiczności wie czy pamięta dziś, że sufraży-
stka przed wojną była takim samym postrachem dla
cnotliwych rodzin, jak dziś komunistka albo, co gor-
sza: gepistka.

Czy ta przedwojenna sztuka Shawa jest jeszcze ak-
tualna, czy nie? I „tak”, i „nie”. Oczywiście, są
w niej walory nie starzejące się: ogromna żywość ak-
cji, dowcip i humor, rozmach agresywny. Ale Shaw
chce być sam wciąż aktualny, więc także i tą miarką
mierzyć go należy. Konflikt dwóch pokoleń, bunt
młodszych przeciw starszym, nagle i zdobywcze wy-
rwanie się z filisterskiej szarzyzny życia na szerszy
świat — czy to jest jeszcze aktualne? Tak, gdyż za-
wsze jajo będzie kurę uczyło, rodzice nie będą rozu-
mieli dzieci, dzieci będą lekceważyły ich doświadcze-

nie. Obydwa pokolenia będą zawsze we wzajemnej walce korzystały ze wszystkich swoich przywilejów i środków: młodzi, aby wprowadzić jak najprędzej nowe wartości, starzy, aby ich dawne wartości, niegdyś też młode, miały dość czasu, żeby się wyżyć, utrwalić i wejść w krew kultury. Dziś socjologia bardzo poważnie studiuje prawa, jakimi się rządzi ten konflikt; wskazuje przy tym np. na momenty monopolu i konkurencji.

[510] Ale treść konfliktu dziś wygląda inaczej niż przed laty. Młody człowiek bawił się z dziewczyną lekkich obyczajów, upił się, awanturował się z policją i dostał się do kozy na dwa tygodnie. Młoda panna, zamiast wracać do domu z wycieczki, poszła na zabawę ludową w towarzystwie nie znanego, lecz sympatycznego człowieka — znowu bójka z policją, panna wybija policjantowi dwa zęby i idzie na dwa tygodnie do kozy. Te „przeżycia” niby to wstrząsają nimi, emocjonują, zmieniają wewnętrznie. Ale dziś pierwszy lepszy akademik endecki popadnie w konflikt z policją; zresztą i dawniej targanie się z policją uchodziło za dowód tężyzny i rewolucyjności charakteru. Ci awanturnicy później już wcale rewolucyjności nie okazywali, stawali się prawidłowymi obywatelami, statecznymi ojcami rodzin, dyrektorami banków lub nawet — dyrektorami policji, aby z kolei sami karać następne pokolenie wybrykantów. Trochę inna rzecz jest z pannami — ale swoboda młodych bogaczek amerykańskich, które z kandydatami na swych mężów urządzały podróże przedślubne, aby wypróbować ich charakter, stworzyły i tu już od dawna precedens i przykład dla wszystkich warstw społecznych. Wszystkich, oczywiście, prócz proletariatu, dla którego wszelkie tego rodzaju „swobody” i przygody są wynikiem jego nędzy; człowiek z proletariatu całkiem odwrotnie: pragnie ra-

czej normalnego i filisterskiego spokoju — lecz bieda, przymus poszukiwania zarobku skazują go na ustawiczne anormalności.

Otóż nie bardzo nas wzrusza przygodziarstwo córek i synów handlarzy angielskich, tym bardziej że ich przygódki ocierają się tylko o fikcyjne niebezpieczeństwo. Co by było, gdyby panna z dobrego domu wpadła w ręce nie poczciwego Francuza, lecz handlarza żywym towarem albo apaszów, którzy by ją zgwałcili — tę przykrą ewentualność autor wymija. Syn z dobrego domu zadaje się z wesołą kokotką — ale co by było, gdyby to nie była „złociutka Dorcia”, lecz jakaś potworzyca, która by naprawdę namalowała na ścianie tego dulskiego domu diabelskie sprośności, wyzwiska i — choroby? Łobuzeria Shawa jest wciąż zbyt salonowa, wytworna, pełna tzw. dobrego smaku. To bardzo ładnie, ale po cóż w takim razie udawać śmiało zapuszczanie się w dziedziny, które są absolutnie smutne i niesmaczne.

Shaw czuje to i bierze „poprawkę”. Nie on napisał tę sztukę, lecz młodzietka Fanny, dziecię zacofanego ojca, dziewczę, które albo tylko nadkąsiło zakazany owoc, albo tylko pod wpływem lektury lub opowiadań marzy o przygodach na wpół anarchistycznych. Bardzo zręcznie się w ten sposób Shaw wykręcił, pisząc z ducha Fanny, mógł sztukę wystylizować, unaiwnić i uromantyczyć, a przy tym nadać jej pewien urok marzycielski. „Złociutka Dorcia” — to akuratnie taka prostytutka, jak ją sobie wyobraża panna z porządnego domu, która widziała w teatrze *Cyganerię* Pucciniego. A tej Dorci odpowiada fantastyczny lokaj, który potem okazuje się — księciem. Bohaterka sztuki Fanninej szuka przygód, gotowa jest nawet wyjść za mąż za lokaja — pod warunkiem, żeby był księciem! Bodajże w tym tkwi najsubtelniejsza satyra.

Sztukę grano doskonale. Dla reklamy wymienić należy, że lokaja-księcia gra p. Junosza-Stępowski. Dwie kobiece role zaś grają prześlicznie panie Lubieńska i Malicka; tym razem prym przyznaję p. Malickiej (Dorcia). Gdyby tak obie panie później zamieniły się rolami, byłby to wspaniały konkurs.

Teatr Narodowy: *Most*,
sztuka w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego.
Reżyseria K. Borowskiego,
dekoracje K. Frycza
[premiera 28 I 1933]

Zima. Rzeka. Most. Kry. Rzeka, coraz bardziej wzburzona, taranem kier obala most. I wtedy aktualnym staje się — 80-letni przewoźnik, wróg mostu. Jak kiedy samochód ugrzęźnie w piaskach, wyciągają go — konie. Kontrast kultur, ujawniony skutek katastrofy w przyrodzie. [513]

Ten most i rzekę oraz brzeg przeciwny widać z domu przewoźnika, w którym się akcja rozgrywa. Efektowne bywają sztuki, w których coś, co dzieje się poza sceną, wciąż zahacza się z akcją na scenie. *Most* jest efektowny.

Syn przewoźnika, architekt, właśnie ukończył plan na gmach Ligi Przyjaciół Człowieka i ma go wysłać na konkurs. Termin ostatni, a tu most, prowadzący do miejscowości pocztowej, runął. Przewoźnik staje się aktualnym. Jego łódeczka, wioząca duży kwadratowy pakiet, przemyka się między krami. Arcyramię tego chłopca ratuje arcydzieło architekta, inteligenta. Ładna, efektowna scena.

Ale nie byłby Szaniawskim, gdyby akcja, po ekspansji na zewnątrz, natychmiast nie cofnęła się w głąb dusz. Spór między architektem a jego narzeczoną.

Ona wysłała przewoźnika z wiarą, że on zwycięży żywioł, że musi zwyciężyć. Jej sumienie jest w porządku. Ale nie jest w porządku jej narzeczony, architekt, bo on — nie wierzył, on miał zawsze paniczny strach przed wodą; on powinien był siekierą porąbać czołno, a nie dopuścić ojca do niebezpiecznego rajdu. Cóż z tego, że Liga Przyjaciół Człowieka posiadzie gmach wspaniały, jeżeli weń zostanie wmurowana — zbrodnia, wprawdzie niedoszła, ale jednak potencjalna.

[514] Tu pierwsze stop. W zasadzie pochwalam nawiercania psychologiczne, gdyż bez nich nie może być prawdziwego dramatu; przecież psychologia prowadzi do etyki albo ją zastępuje, albo nawet nią jest. Dziś chyba minęła już zupełnie futurystyczna fala pogardy dla psychologii. Ale w *Moście* skrupuły architekta wydają się nam sztuczne i przesadne, a przy tym — nie przekonywające. Swego czasu Ibsen, Przybyszewski, a po nim Grabiński posługiwali się gęsto motywem zbrodni przez zaniedbanie, przez ominięcie, zbrodni biernej. To był etap bardzo ważny. Zaraz się znajdziemy w środku tego zagadnienia, gdy sobie uprzytomnimy, że większość naszych zbrodni socjalnych są zbrodniami biernymi. Ale gdybyśmy zbyt ciężko brali grzechy myślowe, nieporządeczki sumienia, gdybyśmy je przesadzali tak jak ów architekt, który już się czuje aż niegodnym swej narzeczonej — to byłaby pedanteria, jakiś sybarytyzm, może nawet obłuda, bo każdy dziś ma na sumieniu grzechy konkretniejsze. I na tej, że tak powiem, rubasności sumienia polega płodozmian w literaturze, od tamtych czasów do dzisiejszych. Snadź Szaniawski tego nie wyczuwa. Jest nadal — subtelny. Może to i dobrze, że jest ktoś w literaturze, kto posługuje się tak małymi ciężarkami. Może mu się uda lepszy rzut, może nawet synteza.

Akt trzeci zewnętrznie wynika z tej samej opowieści, ale ma jakby inny wątek dramatyczny. Bohaterem jest znowu stary przewoźnik: w bardzo efektownej pod względem dialogu scenie między narzeczoną architekta i agentem policji pokazuje się, że ten wróg mostów pomógł rzece, podpiłowawszy filary mostu. Agent, mimo próśb panny, musi uwięzić przewoźnika, bo inaczej wi-na spadłaby na okolicznych „wywrotowców” (wyraz „komuniści” nie przejdzie autorowi przez gardło). I panna to uznaje. Na końcu aktu, gdy starzec zasiada do dobrze zasłużonego posiłku, zjawia się policja — i tu zasłona spada, rzecz się kończy, efektownie, lecz o wiele przedwcześnie. Nie rozumiemy intencji autora, jak się to wszystko razem łączy. Czujemy, że między [515] czynem starego a skrupułami jego syna jest jakieś pokrewieństwo — tu i tam coś połowicznego, chytrego, niepewnego. I perspektywa nowej „zbrodni” (czy ktoś zginął? — nikt! tylko samorząd ma stratę!) jest zapewne krytyką skrupułów architekta. On się skrupulił, a ten ojciec to dobry numer. Atoli autor nie pokazuje już refleksów sprawy przewoźnika na sprawę architekta. Nikt nie wypowiada tej myśli, która się sama prosi: skoro ojciec zniszczył most, to nic dziwnego, że powinien był pojechać i pojechał. To nie zmniejsza uznania dla jego odwagi, ale zmniejsza uznanie dla poświęcenia. Spełnił swój obowiązek, a ten obowiązek był dla niego rozkoszą, ostatnim szczytem życia. Ale dzięki temu i skrupuły jego syna mogą zmaleć — przynajmniej obiektywnie, jeżeli nie subiektywnie. Gdyby mu był stary powiedział: muszę pojechać, bo to ja zniszczyłem ten most! — sytuacja syna w owej chwili byłaby nieco inna.

Szaniawski w ostatnich swych sztukach wyrobił sobie własną formę: lakoniczności, przemilczania. Przewrotny biegun np. do Shawa. Kombinuje głębie, nad którymi ma zawisać domysł i rozmysł. Sugeruje sza-

cunek wobec zaciszy. Mniema, że przez niedopowiedzenia duszę widza zapładnia się lepiej, niż gdy się wszystko powie. Lubuje się w tej formie, powtarza ją w różnych przełomach swego kryształu. Oto np. rozmowa ojca z domniemaną przyszłą synową w III akcie; starzec nie wie, że z ich małżeństwa już nic nie będzie, i mówi jej: ty będziesz dla niego najlepsza itp. Proporcje wtajemniczeń na scenie są różne, stąd powstaje gra, którą ma się przejmować widz jako wtajemniczony najbardziej. Szaniawski zażywa tej formy zręcznie, ale jest bliski — maniery, kokieterii i czasem bezradność podaje jako głębokość. Jest widocznie zwolennikiem tzw. trącania strun — ostatni bodaj ślad impresjonizmu w naszych czasach.

Poza tym w innych warstwach formy — szaniawszczyzna pierwszorzędną i z pierwszej ręki. Mimo stylizowanego realizmu, mimo że miejsce i czas akcji są nieokreślone, potrafi wyłaniać intrygujące postacie, jak np. ów agent policji w III akcie, co to uważa za szczyt swojej urzędniczej etyki, aby „być w porządku”, i swoją rewelacją: „więzienia są u nas higieniczne, ale śledztwa nie bardzo” — wywołuje oklaski na widowni. No, no, Szaniawski puszcza się na takie aktualności! Ten małomówny, delikatny, obcy panicz!

(Towarzyszu Wohnout, tutaj macie część odpowiedzi na Wasze niedawne skargi. Literaci nie potrzebują reagować zaraz; wrażenie zapada w ich duszę, żłobi podziemne krużganki, wsiąka w ich dzieła... Nie żądajcie jednak „krzyku” od pokolenia, które już nie jest Waszym pokoleniem).

Rzeka K. Frycza i pejzaż zimowy w III akcie godne zobaczenia. Stępowski-przewoźnik, Brydziński-agent, również Lindorfówna — niezła. Architekt-Węgrzyn — zbyt masywny na tę rolę.

Autora wywoływano wcale serdecznie po II i III akcie.

Reduta w Krakowie

[Teatr Miejski im. J. Słowackiego

za dyrekcji Juliusza Osterwy:

Egipska pszenica, sztuka w 3 aktach

Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej),

reżyseria Józefa Karbowskiego,

dekoracje Hieronima Zwolińskiego,

premiera 8 X 1932.

Koń parowy. Zabawka dla dorosłych z 3 części

— kręci się na ziemi dziś,

Adama Bunscha,

opracowanie sceniczne i oprawa malarska autora, [517]

pomoc reżyserska Juliusza Osterwy,

premiera 28 I 1933]

Niedawno J. N. Miller pisał w „Robotniku” z okazji 13-lecia Reduty. Ponieważ właśnie w tych dniach byłem w Krakowie na dwóch przedstawieniach Reduty w tamtejszym Teatrze Miejskim, zajmuje mnie znowu stary kompleks wyobrażeń i myśli, któremu na imię: Reduta. Jedne z tych myśli trzeba wypowiedzieć, inne zachować przy sobie. Po większej części zgadzam się na wywody kolegi Millera. Ale gdy wymienia słowo „idealizm”, mam ochotę sięgnąć dalej. Mimo stanowczego nawrotu Polski do życia ultrapraktycznego, nawet do amerykańizmu — który już tymczasem wystrzępił się — mimo takich objawów, jak boyizm lub komunizm, biorący „materializm” dziejowy zbyt dosłownie, istnieją jeszcze w Polsce różne rozproszone grupki albo jednostki, które po cichu utrzymują stare tradycje idealistyczne, czczą jeszcze takie rzekomo przestarzałe hasła, jak: prawo przed siłą, duch nad materią itd. Że wymienię np. obu Hulewiczów, niegdys

wydawców ekspresjonistycznego „Zdroju” w Poznaniu, albo Artura Górskiego — Wacława Berenta, Zygmunta Kisielewskiego, Tadeusza Łopalewskiego, albo najruchliwszego z nich wszystkich, Jerzego Brauna, redaktora „Zetu”, który niestrudzenie i systematycznie głosi filozofię Hoene-Wrońskiego i nawet robi próby, żeby od teorii przejść do praktyki i tę filozofię do objawów życia współczesnego stosować. Połączyć te rozproszone wysiłki najlepszych w Polsce intelektualistów, oskrobać je z wszystkiego, co jest religianctwem, mistycyzmem, nawet spirytyzmem, i natchnąć je nowym życiem na wyższym stopniu spirali dziejowej — to byłoby może wdzięczne zadanie. Ale do tego, jak [518] wiecie, kolego Miller, trzeba nie tylko dobrej woli, lecz i nowych idei ożywczych.

Wśród wspomnianych grup czy wysepek idealistycznych Reduta była najciekawszą. I to także z socjalistycznego punktu widzenia, jako próba „komuny duchowej” — co podnosi Miller. A dodać jeszcze należy: demokratycznej komuny duchowej. Reduta z zasady unikała „systemu gwiazd i gwiazdorów” — kładła nacisk na zespół, żyła wiarą, że gdy się rozpali wspólne ognisko sztuki, każdy sobie zeń weźmie tę iskrę, która się zwykle nazywa talentem, to znaczy: zagra swą rolę nie tylko najlepiej, jak umie, ale jeszcze lepiej. Jak wiadomo, są nauczyciele śpiewu, którzy utrzymują, że każdy człowiek ma głos i z każdego można zrobić śpiewaka, tylko trzeba wiedzieć, jak się wziąć do tego. W dziedzinie gry aktorskiej takie eksperymenty robiła Reduta. Mówiono, że dlatego, ponieważ jej dyrektor, Osterwa, nie chciał ścierpieć obok siebie żadnego prawdziwego talentu. Gdyby tak nawet było, nie odbierałoby to wartości eksperymentowi.

Jakiś czas Reduta miała wielkie powodzenie w Warszawie, póki była sensacją. Potem wyparły ją inne sen-

sacje. Kupiecki grunt Warszawy jest właściwie dla Reduty obcy. Dlatego najwięcej mogła zdziałać na prowincji, gdzie znalazła dusze jeszcze nie przerafinowane stołeczną pseudokulturą. Miller pisze, że Reduta nie miała szczęśliwej ręki w repertuarze. Ja bym to rozumiał tak, że Reduta, zwróciwszy uwagę głównie na stronę teatralną, to jest reżyserską i aktorską, oraz poświęciwszy się różnym kultom, nie zdołała z siebie wyłonić własnego nowoczesnego repertuaru. Pod tym względem zresztą Reduta podzieliła los wszystkich teatrów polskich, nie inspiruje, bierze materiał przypadkowy.

W Krakowie gra Reduta teraz dwie sztuki polskie: jedną normalną, rodzinną komedię, drugą — oryginalną groteskę społeczną. [519]

Uwaga Krakowa skupiła się na sztuce pierwszej: jest nią *Egipska pszenica* Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej), właśnie byłem na jej 25 przedstawieniu. Sztuka ta nie stoi na wysokości utworów lirycznych tej poetki, ma ładny, czasem zręczny, czasem poetyczny dialog, ale na ogół zalatuje — Kiedrzyńskim, przez to, że zbyt serio traktuje marne zdarzenia i marnych ludzi. Jest też pewien rys niby satyryczny: mąż zarzuca żonie, że jest niepłodną! W dzisiejszych czasach takiego męża chyba trudno spotkać. W kilkanaście lat później następuje tryumf niewiasty nad złośliwym mężem: nie ona była winna, lecz on, ona bowiem robi sobie dziecko, i to z przybranym synem swego męża. Ten tryumf zwabia do teatru dzisiejsze neoemancypantki, robi się pewien zgielk około dziecka tzw. — chcianego; ale szkoda właśnie, że autorka ziarno pszenicy swojej satyry ukryła wśród plewy.

O wiele mniejsze powodzenie ma sztuka młodego malarza Adama Bunscha pt. *Koń parowy*, choć jest inteligentniejsza. W futurystycznej oprawie scenicznej

autor daje jak gdyby filozofię dzisiejszego przełomu gospodarczo-społecznego. Rzecz dzieje się w warsztacie i domu szewca, który z drobnego majstra staje się wielkim fabrycznym przedsiębiorcą. Z jednej strony mamy jego stosunek do wynalazcy i do maszyny, z drugiej do czeladzi: raz robotników swoich wyrzuca, to znów zaprasza ich z powrotem i podwyższa im płacę, raz nawet podczas przejściowej rewolucji oni są panami, a on musi pracować. Jest i stosunek do klientów: popyt się wzmacnia, potem obniża, następuje kryzys, buty wracają do magazynu, majster je niszczy.

[520] O autorze można powiedzieć, że ma talent jakiś specjalny. Ulokowanie u szewca całej akcji, obejmującej rozwój dziesiątków lat, to rzeczywiście jajko Kolumba. Pewną oschłość jego pedagogii miarkuje wyblaskujący tu i owdzie humor groteskowy. Matematyka jego utworu mogłaby należeć do dziedziny piękna, gdyby treść zawarta w tych formach nie była zanadto uproszczona, gdyby autor miał większe wykształcenie socjologiczne — oczywiście nie po to, aby się nim popisywać, lecz żeby kontrolować swoje wizje. Raziło mnie też pewne jakby lekceważenie, z jakim autor traktuje rewolucję w I akcie — rewolucja miałaby tylko być jednym z epizodów, po którym kapitalizm wraca i odbywa swe dalsze etapy? I ten, i tym podobne szczegóły nie odpowiadają ani schematowi historycznemu, ani logice wewnętrznej kapitalizmu. Jest to socjologia trochę à la Rostworowski.

Na końcu wynalazca wkłada w głowę swego konia parowego skrzyneczkę zawierającą sztuczny mózg i maszyna, która dotychczas pracowała za człowieka, zaczyna też za niego myśleć — po czym wybuch, katastrofa. Czyżby takie miały być konsekwencje myśli? Samobójstwo myślącej maszyny? A przecież myśl jest czymś, co samo w sobie ma wentyl bezpieczeństwa;

ona samą siebie nieustannie sprawdza i poprawia, przykładem: bergsonowska metoda intuicji.

Autor sam wyreżyserował swą sztukę i namalował do niej dekoracje. Pod tym względem rekord stołeczny został doścignięty. Sztuka rozgrywa się w dwóch kondygnacjach połączonych schodami; występujące na scenie grupy osób zachowują się jak manekiny, sugerując przez to, że są symbolami pewnych sił społecznych. Słowem: maszyna — maszynowo przedstawiona. Interesujący eksperyment! Sądzę, że autor mógłby nieco przerobić swoją sztukę i dać ją do naszego Ate-neum.

Zespół Osterwy w Krakowie nie ustępuje zespołom stołecznym. Fenomenalny jest p. Karbowski, który jednego dnia grał główne role w dwóch sztukach, razem przez 6 godzin!

Teatr Letni: *Smaczny chleb kłamstwa*,
komedia w 3 aktach Brunona Winawera
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 23 II 1933]

[522] Kawał w samym tytule!

Człowiek lubi, gdy prawda lub cnota zostanie „wykiwana”, więc spieszy zobaczyć, jak to się tym razem stanie. Mieliliśmy przecież w tym samym Teatrze Letnim parę temu lat jakąś sztukę angielską, w której kłamstwo tryumfowało na potęgę ku ucieście widzów i radości kasjera. Ale tym razem wabik jest tylko w tytule, niestety! Raz tylko w sztuce jest wspomniane, że jej bohaterka uczęszczała do gimnazjum humanistycznego, tam przejadła się literaturą i wskutek tego później w życiu odznacza się przywarą, którą lekarze nazywają „pseudologia phantastica” (kłamanie z urojeń). Jest w tym ślad bojów, które niedawno autor staczał w „Wiadomościach Literackich” ze zwolennikami nauk humanistycznych. Szkoda, że to tylko takie sobie felietonowe ukłucie, szkoda, że na ten temat sztuki nie napisał.

I tym razem bohaterem komedii Winawera jest inteligent — nie inżynier, co prawda, ale inżynier od ciała, czyli lekarz, i to genialny. Jednak już nie kocha się niemrawo, już nie jest skromny i niedołączny; dosyć takich typków i nam, i autorowi. Jego dr Links-Tor-

gau to kolos, to piorun, to pruski but, to Witkiewiczowski Tumor Mózgowicz wyposażony Winawerowskim humorem, straszny i dziecięcy, mądry i naiwny — postać kipiąca życiem, sympatyczna i wariacka. Może to głównie zasługa Leszczyńskiego, który grał tę rolę; może inny aktor na jego miejscu byłby tego Torgaua zmiękczył, zrobił go nerwowcem zamiast raptusem, myślicielem zamiast zbzikowanym geniuszem. Trzeba by przeczytać lepiej sam tekst, aby rozstrzygnąć, czy p. Leszczyński miał szczęście do roli, czy rola do Leszczyńskiego. Dość że warto zobaczyć tę burzę, która szaleje w jego osobie na scenie przez trzy akty — w akcie pierwszym, który jest tylko zapowiedzią, najlepiej.

[523]

Torgau, ścigany przez żonę, taką samą wariatkę jak on, chroni się do Zakopanego, lecz i tu ona go przyłapuje. Dobrana para! Panią Torgauową gra świetnie i z należytą ekspansją p. Ćwiklińska, godna partnerka p. Leszczyńskiego. Lecz autor skrzywdził ją mocno: kazał jej przemawiać na wpół po czesku, tak że się połowy nie rozumie! Już Nowaczyński w swojej *Wiosnie Ludów* próbował tego efektu, który jednak, stosowany za długo, nuży i nudzi. Lepiej by było, żeby autor ten tekst naprawił i pozwolił pani Torgauowej przemawiać bez filtra czeskiego.

Oczywiście, że przez tak wirtuozowską grę została treść sztuki potargana na strzępy. Nie wiem nawet, czy w końcu państwo Torgauowie godzą się z sobą, czy nie. Nie jestem też pewny, czy autorowi na tej treści zależało tyle, ile na wplecionych w sztukę kawałach. Bądź co bądź, z próżnego nie należy i gdyby był autor nie dał odpowiednich ram, nie stworzył zabawnych sytuacji, nie byłoby poła do aktorskich popisów. Ale gdy się zważy, że zapewne miał jakieś swoje zamiary, można powiedzieć: przegrał sztukę, wygrał sukces.

Na końcu w akcie III autor zaryzykował żart dość niezwykły: doktor wraca z wycieczki z cudzą żoną, pewniusięńki, że ją uwiódł, i z tego powodu bardzo zmartwiony; szczerze wyjawia wszystko; mąż w rozpacz; ale w końcu okazuje się, że doktorowi to się tylko śniło. Humor tej sceny spalił na panewce, ratowały go jednak postronne dowcipy; może gra p. Orwida jako męża była zanadto „dobra”, może sama historyjka dobra jest na anegdotę, lecz nie na scenę kulminacyjną; dość, że coś nie było w porządku i coś się nie skończyło, a może nawet na dobre nie zaczęło.

Teatr Letni: *Dramat Kaliny*,
sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego
[reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 10 III 1933]

Przed 30 laty byłem na premierze *Dramatu Kaliny* we [525]
Lwowie i napisałem z niej krytykę. Pochwaliłem de-
biutującego autora, polemizowałem z zarzutami in-
nych krytyków, należą więc poniekąd do inwentarza
tego jubileuszu, który powszechnie lubianemu autorowi
jego wielbiciele teraz urządzili.

Coraz to wynurza się z przeszłości jakiś upiór lite-
racki, pyta: jak się wam podobam? — zbiera stereoty-
powe oklaski i zapada się w zapomnienie, tym razem
już bezpowrotnie. To nazywa się jubileuszem. Zapada
może niesłusznie, ale świat jest futurystyczny, lubi za-
pominąć.

Dramat Kaliny należał do tej grupy sztuk, których
tematem było małżeństwo artysty z kobietą filisterką.
On pochodził z warstwy zdeklasowanej, ona z warstw
niższych, jeszcze nie uczęszczała do gimnazjum. Taką
sztuką były J. A. Kisielewskiego *Karykatury*. Natura-
lnie z tego niedobrańia się wynikał konflikt, który mo-
żna było traktować np. po strindbergowsku, jako
przykład „odwiecznej” walki między kobietą a męż-
czyzną, albo socjalnie, to znaczy jako objaw środowi-
ska drobnomieszczańskiego.

U Kaweckiego jest jedno i drugie, a oprócz tego jeszcze coś trzeciego, co dla mnie jest najważniejsze.

Pani Kalinowa to kobieta-wampir, ale wampir nie na sposób wielkich kokot, jeno taki sobie domowy wampirek, który krępuje „wzloty” męża poety, rad by jego talent przystosować do potrzeb codziennego życia — niech zamiast być poetą, rozmienia swe zdolności na drobną monetę i zostanie np. dziennikarzem, byle mieć stałą pensję. Pani Kalinowa nie jest wampirem kobiecym tej miary, jak bohaterki Strindbergowskiego *Pelikana* lub *Ojca*, za to, bądź co bądź, występuje jako sumienie społeczne pana Kaliny, jako wróg jego jestestwa indywidualnego, jako sędzia złośliwy, lecz [526] sprawiedliwy. Bo czy p. Kalina ma talent, czy nie — to jeszcze nie wiadomo, musi walczyć o prawo tego talentu do bytu. W taki to sposób strindbergizm przełamuje się w *Dramacie Kaliny*. — Trochę poza wolą i wiedzą autora, który akcent kładzie na inne pierwiastki w swej sztuce.

Z wielką lubością odmalował był Kaweckie środowisko pijaków, nicponiów, matolek i kabotynów otaczające Kalinę. Tego psiarstwa w sztuce jest więcej niż samego Kaliny. Lubość, którą autor znajduje w stawianiu takich figur „charakterystycznych” na scenie, w tym odpisywaniu „życia”, jest aż podejrzana. Kalina-Kaweckie nigdy się z niej nie wyemancypował, pisywał potem różne *Fury słomy* pełne wesołych urwipolciów, został komediopisarzem w guście Bałuckiego, Blizińskiego, Przybylskiego, z tym jakimś swojsko-polskim uśmiechem biorącym publiczność — nigdy nie przeszedł do prawdziwej satyry. Jego obserwacja bywała zwykle zewnętrzna, wychwytywała z „życia” raczej zabawne kawały niż cechy symptomatyczne. Nasuwa się porównanie z Zapolską. Pani Kalinowa to pani Dulaska w młodości, Kalina jest nie uja-

zmionym jeszcze Dulskim. Obserwacja Zapolskiej jest ostrzejsza, bardziej przekonywująca, budowa sztuki zwartsza, jej sens społeczny wyrazistszy i bardziej rzuca się w oczy — w ogóle jest to autorka, która od razu wystąpiła z większym uświadomieniem — sobie i drugim — swych celów, ale... ale...

Ale właśnie w *Dramacie Kaliny* wybitne jest to, co go od Zapolskiej różni, a nie to, co go do niej zbliża. W *Domu pani Dulskiej* potępienie drobnomieszczańskiej filisterii pojawia się jako idea już gotowa, ogólnie przyjęta, rozumiejąca się sama przez się; ta sztuka jest wyborną ilustracją dla wiary już ustalonej — wiary? a może przesądu? *Dulska* jest sztuką, że tak powiem, dedukcyjną, gdy *Dramat Kaliny* jest sztuką indukcyjną. W *Kalinie* dulskość dopiero się przesila, jeszcze nie jest skryształizowana, skompromitowana. Autor nie sądzi Kaliny, on się z nim solidaryzuje, pomaga mu w walce. Kalina jest tu jeszcze wyższy ponad swoje otoczenie, jeszcze się do niego nie przystosował; usiłuje się od niego uwolnić w ten sposób, że je zaklnie w sztukę, że je odmaluje, przeniesie w sferę idealną, zapanuje nad ludźmi aktem swojej wyobraźni. [527]

Oczywiście, ten sposób walki — walki piórem — ma też stronę odwrotną, ujemną. Kalina niezdolny jest uwolnić się od swych pęt w życiu, stwarza sobie namiastkę wyswobodzenia w wyobraźni. I to namiastkę podława. Imaginuje sobie, że jego żona go zdradzi, a wtedy on będzie mógł z nią łatwo zerwać i z miną tryumfatora jeszcze krzyknie do niej: ty podła! Za słaby jest na to, aby z nią zerwać bez pretekstu, czeka na szczęśliwy przypadek, który mu pomoże. Ale rzeczywistość zbija z pantalyku jego chorobliwą konstrukcję. Pani Kalinowa jest wierną, sidła, które na nią zastawiał, nie pomogły, okazały

się naiwnymi. Może ten zawód, i życiowy, i artystyczny zarazem, pozwoli Kalinie potem wznieść się na wyższy stopień.

Taki jest sens dramatu Kaliny — z cudzysłowem i bez cudzysłowu — zarysowany niezbyt wyraźnie, przykryty balastem różnych szopek ubocznych i niepotrzebnych.

Każdy konflikt społeczny — tego nie przestanę powtarzać — ma tę stronę, w której staje się konfliktem indywidualnym, jednostkowym. To jest jeszcze niewiadome, czy Kalina jest filister, czy jeszcze nie wygra lub czy się nie odegra. Rządzą w tej sferze prawa autonomiczne. Używamy pewnych wyrazów — [528] jak: drobnomieszczaństwo, inteligenci itp., jako gotowe liczmany i straszaki. Do celów politycznych to wystarczy, ale sztuka jest właśnie tą instancją, w której sprawa dopiero się toczy i wyrok jeszcze nie zapadł. I dlatego też, podczas gdy *Dulska* ma wartość doskonałego u dramatyзованego — felietonu, *Kalina* jest dramatem prawdziwym.

Oczywiście, kto patrzy tylko z zewnątrz, z wysoka, z wierzchołka swej wyuczonej perspektywy społeczno-politycznej, temu się będzie zdawało, że widzi tylko „drobnoustroje”; może nawet powie — jak to się dzisiaj często mówi — że one go nic nie obchodzą, że wszystko jedno, czy one się wiją w prawą, czy w lewą stronę.

Później Kawecki popłynął po fali łatwych komicznych obserwacji. Zdeprawowana opinia i krytyka, która stawia małe wymagania, zrobiła zeń rodzaj Makużyńskiego w zakresie komedii. Tylko w *Balwierzem zakochanym* zdobył się jeszcze raz na wyskoczenie ponad siebie i stworzył rzecz o nieprzemijającej wartości.

Obecne przedstawienie w Teatrze Letnim ma na sobie piętno tego samego nieporozumienia czy niezro-

zumienia, o którym wciąż w niniejszej krytyce piszę. Robi się z *Dramatu Kaliny* to, co swego czasu Ateneum zrobiło z *Domem otwartym* Bałuckiego. Położono nacisk na środowisko ówczesne i odtwarzając je — niezbyt autentycznie! — wyśmiano je, zrobiono zeń „hecę”. Zaszugerowano chciwej łatwego śmiechu publiczce: oto macie kawałek dawnej Galicji — Golicji! Role trzech pijaków zawały scenę do niemożliwości. P. Samborski ryczał jak bestia apokaliptyczna, swoją szarżą mimo woli demaskując szarżę autora. P. Kurnakowicz w roli Kaliny robił inteligenta-nerwowca (drganie nogami przy biurku), jego gra była nie tyle wcielaniem się w rolę, ile krytyką roli.

Całkiem inaczej grał Kalinę swego czasu Kamiński. Nie stąpił się z otoczeniem, lecz górował nad nim we wszystkich scenach, czy z przyjaciółmi kompanami, czy z żoną, znać było wyższość intelektualną poety, jego rezerwę jako obserwatora i myśliciela. Kamiński był Kaliną, bo weń jeszcze wierzył.

Dziś inteligencja jest w pogardzie. I dlatego rolę Kaliny powierzono komikowi, p. Kurnakowiczowi, który się nad nią namyślił, który ją „ujął”, ale tak, jak się gra dzisiaj np. w Rosji sowieckiej role nie chcących się przystosować do komunizmu inteligentów.

W ogóle degradacja Kaliny — na scenie i w życiu.

W porównaniu z przedstawieniem lwowskim przed laty 30 tylko rola Albiny — pani Kalinowej — wypadła lepiej, o wiele lepiej. Pani Gorczyńska wlała w nią pewną dobroć, nawet czar. To nie była tylko pani Dulska, raczej — coś z Maryni Połanieckiej. Wierzyło się, że Kalina nie „wdepnęła” przypadkiem „w sakrament”, lecz że został wciągnięty w krąg erotyczny i że przez to jego sytuacja jest tym trudniejsza.

Sceny kłótni między mężem a żoną są niezniszczalne — mimo swego komizmu wywierają zawsze dramatyczne wrażenie.

Teatr Ateneum: *Dorota Angermann*,
sztuka w 5 aktach Gerharta Hauptmanna.

Przekład: Józef Brodzki.

Reżyseria: Leon Schiller.

Dekoracje: Wł. Daszewski

[premiera 10 III 1933]

[530] Podobieństwo do *Dziejów grzechu* jest uderzające. Dorota pochodzi tak samo jak Ewa z rodziny „porządnej”, robi „falszywy krok” i potem stacza się w „otchłań występku”, zostaje kokotą u boku człowieka, który — podobnie jak Pochroń dla Ewy — jest jej złym duchem — po czym już dla niej nie ma powrotu. Ale powieść Żeromskiego przewyższa sztukę Hauptmanna dziesięć razy pod względem siły uczucia, potęgi wyszarpującej życie z głębin — nawet plastycznością i wiarygodnością wydarzeń. W porównaniu z Żeromskim sztuka Hauptmanna jest dziełem drugorzędnym, jej postacie są jakieś schematyczne i nie przekonujące. Ta analogia będzie ogromnie szkodliwa *Dorocie* w zdobywaniu sobie sympatii w Polsce.

Ale w porównaniu z *Dziejami grzechu* wziętymi jako dramat, choćby np. w adaptacji i inscenizacji Schillera, *Dorota Angermann* stoi na stopniu wyższym, i to nie tylko dlatego, że od razu jest napisana jako dramat. Siła Żeromskiego także w przedstawieniu stanów wewnętrznych, w poetyckiej interpretacji cierpienia, miłości, rozpacz, upokorzenia — które to stany przeplata drastycznymi ciosami, aby posuwać akcję

naprzód i przynosić coraz to nowy materiał dla swych nadludzkich lirycznych pogłębień. Co do Hauptmanna zaś, to nie jest on wprawdzie dramaturgiem czystej wody, sztuki jego są co do fabuły zbudowane powieściowo, ale ma tę rutynę dramatu, która w Niemczech wystudiuwana została najlepiej, i dlatego raz po raz daje silne kontrasty i silne zetknięcia dramatyczne, czy raczej teatralne.

Więc zaraz w I akcie kontrast: młody, uczciwy profesor Herbert oświadcza się Dorocie, ona daje mu odraczającą odpowiedź i zaraz potem pada w objęcia Maria, swego uwodziciela — kucharza, który na nią oddziałał zmysłowo: gdzieś na strychu hotelowym posiadł ją był na wpół gwałtem. (W tym hotelu Dorota [531] uczyła się gotować; snadź jej ojciec, pastor więzienny, wychowywał ją na gospodynię, nie na filozofkę).

W drugim akcie silna scena między jowialnym, ale i okrutnym pastorem a szelmą kucharzem; ponieważ Dorota zaszła w ciążę, trzeba zmusić kucharza, by ją poślubił i — wyjechał z nią do Ameryki; udaje się to jednak tylko dzięki obietnicy niezłego posagu, który otrzyma Dorota.

I to już jest węzeł dramatyczny: Dorota kocha właściwie profesora, nienawidzi Maria, ale pastor w obawie przed skandalem chce załatwić sprawę „po bożemu” i mimo woli sam popycha córkę na drogę nieszczęścia. Po prostu: błąd chwilowy Doroty wskutek przesądów środowiska i niekorzystnej, że tak powiem, konstelacji osobowej, zmienia się w wielkie nieszczęście. Jest to schematyczne, ale typowe i naturalne. Jak wiadomo, w *Dziejach grzechu* przyczyny upadku Ewy są najsłabszą stroną powieści, cała historia z wieczną nieobecnością Łukasza jest dosyć wyjątkowa.

Trzeci i czwarty akt zawierają klasyczny niemal przykład na to, co Freytag w swojej dramaturgii nazy-

wa „zwrotem” i „momentem ostatniego napięcia” — to znaczy, że akcja tragiczna znajduje się już w tym stadium, z którego nie ma powrotu; mimo to następuje ostatnia próba ratunku, na chwilę zdaje się, że pomoc zwycięży — ale to napięcie, ta próba jest tylko po to, aby się tym dosadniej pokazało, że zguba jest nieuchronna. Dorota żyje w Nowym Jorku w najgłębszej poniewierce, porzucona przez męża, który przegrał już jej pieniądze, a potem był jej alfonsem. Ale zjawia się jej dawny wielbiciel, Herbert, który jej nie może zapomnieć; jeszcze raz gotów jest, mimo wszystko, połączyć z nią swe losy, zabiera ją do Europy, a nawet zapłaci odczepne mężowi, który już znowu jej szuka. Silna scena spotkania między rozjuszonymi mężczyznami. I Dorota, która w II akcie była jeszcze tylko ofiarą przypadku i za nic w świecie nie chciała pójść za Mariem, a została tylko zmuszona przez ojca — teraz, postawiona przed wolnym wyborem, wybiera — świat nędzy i występku. Uważa, że ona już tu należy — i oto ładny rys: razi ją Herbert, razi ją też jego brat, razi ją ich wyniosłość, z jaką traktują Maria jako łotra; ona czuje się bardziej solidarną z nim niż z nimi, ba! — Dorota, wyrzekając się ich, stosuje nawet wyraz: inna „klasa”, jako że to ma być klasa ludzi porządnych, nie rozumiejących gehenny ludzi upadłych. Jest pewna wielkość i szlachetność w tej decyzji Doroty. Ale skoro już przeprowadzam analogię, to przypomnę drobniutki moment, który w *Dziejach grzechu* zaznacza przynależność Ewy do Pochronia: gdy już po włamaniu się do Niepołomskiego policjanci chcą bić Pochronia i Ewa rzuca się, aby jego przede wszystkim zasłonić! (Ten subtelny rys podniósł swego czasu W. Feldman).

Akt V to likwidacja: następuje jeszcze niezbędna dla tego dramatu rozmowa porachunkowa między Dorotą a pastorem, po czym Dorota się truje.

Nie chcę się wdawać w prawdziwą krytykę tej sztuki, jako przecież obcej. Wolę uwypuklić to, co mi się w niej wydaje najcenniejszą myślą przewodnią: oto ta jakby niezmieszaność człowieka ze swoim losem, jego oddzielanie się od dobra i zła; duch, chociaż jest przykuty do swego przeznaczenia, jednak nie jest z tym przeznaczeniem identyczny; jest u niego w niewoli, może je aprobować, ale może też je odrzucić — lub wyobraża sobie, że może. W akcie II jest chwila, kiedy Dorocie wydaje się, że jest rozdwojona, i z daleka patrzy się nawet obojętnie, co się z nią dzieje i co się z nią stanie. I rzeczywiście, takie jest przyrodzone uczucie człowieka w wielkich, rozstrzygających chwilach swego życia; jest widzem lub aktorem. Może to jest tylko jego złudzenie optyczne, ale w tym złudzeniu tkwi gwarancja jego szlachetności. I tu warto zwrócić uwagę, że na odwrót Hauptmann nie podkreśla ani nawet nie przedstawia takich chwil, w których by Dorota była wprost szelmą, przedstawia tylko ich refleks; tak że się niemal wierzyć nie chce, żeby niewiasta, która się tak zachowuje, mogła się także „puścić”. Tajemnica zła jest tak samo głęboka jak tajemnica dobra. Nie zgłębił jej także i Żeromski, chociaż nurkował głęboko — że przypomnę scenę, w której Ewie piszącej list do Szczerbica wydaje się, że wyrastają jej skrzydła szatańskie u ramion. Ale stąd też pochodzi w sztuce Hauptmanna nieustanne wrażenie, iż „zło”, które on opisuje jako swoją konieczną przesłankę swoich wniosków dramatycznych, jest jakby nierzeczywiste, lub nawet... szablonowe. Wydaje się, jakby więcej przebaczał, niż wiedział i rozumiał...

To wrażenie potęguje się jeszcze bardziej wskutek gry p. Kuncewiczówny, która po prostu psychofizjologicznie nie dojrzała jeszcze do roli Doroty. Bardzo dobra i wzruszająca w aktach pierwszych, potem nad-

rabiała kołysaniem się w biodrach, garbieniem się, giętkimi ruchy itp. Taka demoniczna i ponura kokota, wątpię, czy zdołałaby dużo zarobić. W ogóle w aktach ostatnich panował pewien jęcząco-męczący ton — wskutek zbytniego przejęcia się aktorów wrażeniem, które ma wzbudzić ich gra, zamiast samą grą. To jest podobny sposób grania jak przy operetce, tylko na smutno. Doskonali byli pp. Damięcki jako Mario i, oczywiście, p. Stanisławski — wypożyczony? — jako pastor. Zresztą, poza wspomnianą już wadą ogólną, bardzo solidne i staranne wykonanie.

Teatr Letni: *Ach, ta gotówka!* Komedia
wiedeńska Fr. Cammerlohra i Ebermayera
[przekład Władysława Krzemińskiego,
reżyseria Emila Chaberskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 1 IV 1933]

Z Wiednia otrzymywaliśmy dotąd żalose komedie, [535]
ilustrujące tamtejszą mizeryę dzisiejszą po przedwo-
jennej świetności. Ale komedyjka zagrana na prima
aprilis w Teatrze Letnim jest naprawdę wesoła i lek-
ka. Jej treścią: magiczna siła pieniądza jako bodźca in-
teresów i spekulacji. Fałszerz, uciekając przed policją,
włożył monterowi do torby 70 000 dolarów; ten właś-
nie ma zamknąć światło w domu podupadłego biznes-
mana; otwiera torbę, znajduje skarb; radość, zdziwie-
nie, refleksja; on sam poprzestałby na znalezonym, któ-
re by mu pozwoliło założyć fabryczkę; ale za sprawą
kobiety, córki owego bankruta, godzi się na to, aby
przez chwilę pozwolić pieniądzom odgrywać swoją
właściwą rolę: on ma je tylko z daleka pokazywać, mi-
gać jako cudem gotówki, a taki pieniądz będzie wywa-
biał z ukrycia inny pieniądz. Sceny, w których się uja-
wnia misterium gotówki i doprowadza do szału inte-
resowiczów, kiedy na drożdżach ich rozbudzonych
namiętności wyrasta chleb zawadiackiego przedsię-
wzięcia — zrobione są ze znanstwem spraw finanso-
wych, a przy tym pełne fantazji i humoru. Potem słu-
żący przypadkiem spali kopertę z dolarami, a nieba-

wem okaże się, że to były dolary fałszywe, barometr uczuć od radości skoczy ku rozpaczy i do uspokojenia — ale tymczasem już pieniądz zrobił swoje; on był fałszywy, ale zrodził szczęście prawdziwe: połączył z sobą parę zakochanych.

Zasadniczy pomysł tej komedyjki nie jest nowy; przed kilku laty widzieliśmy go w tymże Teatrze Letnim w jakiejś sztuce angielskiej, która miała wielkie powodzenie. Ale zrobiona jest zręcznie i efektownie.

Zastanowić musi jej charakter — pólstatyry. Autorzy niby to śmieją się z łatwowierności czy z namiętności grynderów (ludzie, co robią interesy na poczekaniu), ale jak wiadomo — dzisiejsi władcy lubią się oglądać w karykaturze. Mimo woli przebija się z tej sztuczki wiara w dolar i tęsknota do inflacji. Ciekawa jest rola montera: mamy tu coś jakby „bratanie się z ludem”, mamy szacunek dla proletariusza, ale i coś jakby chęć zasymilowania go. Bo gdy i on dotknie interesu, natychmiast jego uczciwa dusza zapłonie również niepomiarkowaną żądzą zysku, będzie podbijał kurs, będzie przechytrzał — ku zabawie publiczności, która lubi nowych zwycięzców.

Grze aktorów trzeba oddać wielkie pochwały. Na czele para zakochanych: p. Lubińska — ten uroczy głos i ta wola, żeby zawsze grać jak najlepiej — i p. Wesołowski, który nie pogniewa się za powiedzenie, że tej roli i Leszczyński lepiej by nie zagrał. Rekinów interesu reprezentowali wspaniale pp. Orwid, Kurnakowicz, Hnydziński.

Teatr Nowy: *Kwadrans przed świtem*,
sztuka w 4 aktach Juliusza Wirskiego.

Reżyseria: G. Buszyński,

dekoracje: K. Frycz

[premiera 30 IV 1933]

Czytelnicy „Robotnika” znają Wirskiego z licznych [537]
poezji, które zamieszczał w naszym piśmie. Dusza entuzjastyczna i rewolucyjna, umysł niezależny — wielu zjawiskom życia współczesnego towarzyszył swymi strofami, zawsze pięknymi w formie, czasem przeladowanymi retoryką. Wirski jest idealistą dawnego autorkamentu, autorem dużego poematu o Don Kiszocie; jego ulubionym żywiołem jest niecierpliwość, bezkompromisowość, szturm. Strona myślowa natomiast szwankowała często.

Gdy taki liryk pisze sztukę dramatyczną, to jest to przede wszystkim dla niego samego objaw wewnętrznej przemiany; z prostolinijnego staje się trójwymiarowym, obrasta w ciało, nie tylko liczy się już z rzeczywistością przeciwną, lecz nawet musi ją sam u siebie stwarzać i ożywiać jako dramatyczną kontrę (*Gegenspiel*). Poeta się pogłębia, ale idzie o to, jak na tym wychodzi słuchacz.

Bez wątpienia można w tej sztuce odnaleźć Wirskiego-liryka. Jego bohater, prokurator, który staje się obrońcą, jest tak samo prostolinijny jak on, szlachetny, pełen poświęcenia się dla maluczkich, nieugięty

wobec kłamców. To jest jeden z tych „dudków nieży-
ciowych”, których tak nie lubi Boy-Żeleński. Jest
w postępowaniu owego prokuratora wiele naiwności,
tego idealizmu, który nam przypomina czasem niektó-
rych bohaterów Żeromskiego. Ale gorzej jest z tym,
że gdy Wirski-liryk chwyta się prozy, ta proza przez
nadmierną poetyczność i patetyczność staje się tym
więcej prozaiczna. Jego osoby rozmawiają z sobą
w sposób schematyczny, programowy; charaktery za-
rysowują się słabo.

[538] Tyle by można powiedzieć przeciw sztuce Wirskie-
go ze stanowiska, że tak powiem, wygowatego (stano-
wisko à la wyga). Bo z drugiej znów strony przyznać
się musi, że ten patos jest szczery, że bije z tej sztuki
wewnętrzne ciepło, jakieś bezkierunkowe i zbłąkane,
które się jednak udziela słuchaczowi. Autor nie traci
czasu na szczegóły, na rysunek realistyczny, wciąż
spieszy do syntez, do wniosków dramatycznych, do
kropek nad i — i to działa na słuchacza podniecająco.
Niestety, jego ideologia — ta mianowicie, która prze-
ziera z tej sztuki — jest niepewna i zawodna.

Prokurator oskarżał dziewczynę, która zabiła była
starego dygnitarza nastającego na jej cnotę. Dziewczy-
na została skazana na śmierć, ponieważ wywiad polity-
czny twierdził, że z teki dygnitarza znikły równocześnie
ważne dokumenty, przeto zabójczyni była widocznie
komunistką. Prokurator nie jest o tym przekonany,
i dlatego ułatwia jej ucieczkę, po czym odżegnywa się
od swego zawodu. Ideałem jego życia staje się: wzno-
wienie jej procesu i wykazanie jej niewinności.

Sprawa owej dziewczyny nie jest dość jasno skon-
struowana i wyłuszczone. Chodzi przecież o dwa mo-
menty. Owa dziewczyna, choć sama zabójczyni, ma
być ofiarą zaborczości burżuazji, złych warunków ży-
cia. Podobnie jak np. matka, która zabija swe niemo-

włą, sama jest też ofiarą nędzy, wywołanej przez niedołążny system społeczno-gospodarczy. Ale jest jeszcze drugi moment: powiedzmy, polityczny. Zginęły dokumenty, dziewczyna jest posądzona o komunizm, to pogarsza jej sprawę wobec sądu i władz. W praktyce, oczywiście, jeden i drugi moment mogą się zraszać, ale w dramacie autor powinien był obydwoma osobno uwypuklić, obydwom nadać ich osobny walor. Rewizja procesu pięknej — no, bo autor chce ją mieć piękną — zabójczynie ma być czymś takim jak rewizja procesu Dreyfusa. Autor dość rozmyślnie potrąca o tę reminiscencję. Ale wiadomo, że dreyfusjada, czyli rewizja procesu Dreyfusa, z występem Zoli, była — w oczach prawowiernych marxistów — tryumfem burżuazji, ciosem zadany militeryzmowi jako ostatniej ostoi „feudalizmu”.

[539]

Tak więc nie wiadomo, czy prokurator-Wirski występuje jako krytyk społeczny, czy jako polityk, czy po prostu jako humanitarysta, jako człowiek, który bez względu na partie, reżimy i prądy społeczne chce, aby była na świecie sprawiedliwość.

W sztuce Wirskiego parę razy mówi się o „starym świecie”. Nie wiadomo, czy prokurator-Wirski zdaje sobie z tego sprawę, że i on, taki jaki jest w tej sztuce, należy właściwie także do tego starego świata — przynajmniej np. według poglądów komunistycznych. — Przecież prokurator wciąż chce działać tylko sam, jednostkowo — mimo woli zbiera laury i sławę nieustraszonego niedołągi, jest aspirantem na Zolę. Zaś w akcie ostatnim jest to już kandydat na Chrystusa: adwokat złodziejaszków broni ich za darmo, drze pieniądze przyniesione mu jako zadatek na obronę jakiegoś łotra burżuazyjnego, chodzi w podartych butach, nie ma na komorne. A więc poświęcenictwo z epoki przedwojennej, jakby z Żeromskiego. Nie wyśmiewam poświę-

cennictwa, lecz nie mogę go ocenić ani gdy chodzi o diagnozę, ani gdy chodzi o terapię społeczną. Późno dopiero eks-prokuratorowi strzela do głowy myśl: aby dokuczać burżujom, trzeba równocześnie na nich zarabiać i drzeć z nich skórę. To jest dobra komplikacja, od której trzeba było wcześniej zacząć.

A jednak, wbrew spodziewaniu, w sztuce Wirskiego znajdujemy też wiele momentów z gatunku, że tak powiem, zręcznościowego. Dużo napięcia ma intryga, dzięki której prokurator wyswobadza swoją niewinną zbrodniarkę na kwadrans przed świtem, to znaczy tuż przed egzekucją. Zręczną klamrą jest, że w ostatnim akcie ta wyswobodzona dziewczyna wraca — jako kokota — i rzuca mu w twarz: ja jednak byłam winną, a mimo twojego czynu nie uniknęłam swego losu — po czym rzuca się w przepaść. Zręczne są kolizje między sędziakami: gdy koledzy prokuratora gotowi są ułatwić mu wyjście z sytuacji i zatuszować jego czyn, pełni zresztą uznania dla jego szlachetności, on pojmuje sprawę inaczej, on rad by ją raczej rozmazać. Szkoda tylko, że odnośne akty (II i III) urywają się jakoś jakby za wcześnie. A wreszcie dość zręcznie ujęta jest postać żony prokuratora jako jego kontrast: praktyczna, zdecydowana na życie użyciem, nienawidząca jego świata. Ale mimo to ona zdolna jest rozumieć jego świat lepiej niż on jej — to powinien był autor szerzej rozprowadzić.

Wykonanie sztuki Wirskiego jest doskonałe. Nic z niej nie ginie. Jedyną trudność nastęrcza postać główna — prokurator. P. Justian, stosownie do swego temperamentu, grał go jako ironistę i krytyka, mniej akcentując jego wzloty idealistyczne. Zrobił tzw. typowego inteligenta, zbliżając go trochę do bohaterów Winawerowskich.

Publiczność przyjęła sztukę dość przychylnie, z widocznym zainteresowaniem.

Teatr Polski: *Ptaki* (według Arystofanesa),
widowisko w 2 częściach Bernarda Zimmera,
transkrypcja Juliana Tuwima,
muzyka Michała Kondrackiego.

[Inscenizacja i] reżyseria: A. Węgieńko,

kostiumy: W. Daszewski,

dekoracje: St. Śliwiński [kapelmistrz Anatol Zarubin,

choreografia Pauli Nireńskiej,

premiera 9 V 1933]

Premiera tej sztuki odbyła się w roku 414 przed naro- [541]
dzeniem Chrystusa, w Atenach. Jest to najwspanialsza
z komedyj Arystofanesa; w żadnej tak jak w tej nie
pokazało się, że złośliwy satyryk polityczny jest także
wielkim poetą. Napęlnia ją szum skrzydeł, szczebiot,
śpiew, zgiełk ptasi oraz urok przyrody, jakiego przed
Szekspirem nikt inny w dramacie nie roztoczył. W le-
kturze te wartości wychodzą jeszcze lepiej niż na sce-
nie. Przeniesienie ich na inny język jest zadaniem tru-
dnym, lecz wdzięcznym. U nas próbowano tego kilka
razy, ostatnio przełożył ją świetnie poeta Józef Jedlicz,
lecz na próżno marzył o wystawieniu jej w postaci
pierwotnej, nieprzystosowanej, na którejkolwiek sce-
nie polskiej. Musiała ona do nas przyjść dopiero
w adaptacji niemieckiej, obładować się aluzjami do
polityki współczesnej, upozować się na rewię kabare-
tową, aby znaleźć jakie takie łaski w oczach przedsię-
biorcy i u publiczności.

Ptaki są właściwie marzeniem o utopii. Arystofa-
nes, obywatel ateński, w czasach nieszczęśliwych wo-
jen, jakie prowadziła jego ojczyzna, chciał się otrząs-
nąć z przygnębienia, uciec ponad ziemię i spojrzeć na

nią — z lotu ptaka. Taki jest punkt wyjścia autora i taki też początek sztuki. Dwaj ateńscy obywatele, powiedzielibyśmy dzisiaj: inteligenci, wyemigrowawszy z ojczyzny, trafiają do państwa ptaków i rewoltują je przeciw niebu i ziemi. Ptaki budują miasto w chmurach, przez to nie dopuszczają do nieba dymu z ofiar składanych przez ludzi; wygłodzeni bogowie muszą zawrzeć pokój z ptakami i przyznać im równą rangę. Pomysł ten sam przez się nie ma w sobie nic politycznego, jest tylko igraszką wyobraźni, jaka w owych czasach, kiedy jeszcze nie było Verne'a, Wellsa i — kina, fascynować musiała. W tysiąc kilkaset lat później podobny pomysł podał satyryk Swift, [542] imaginując w *Podróżach Guliwera* latającą wyspę, która zasłaniając mieszkańcom ziemi w dowolnych punktach słońce, wymusza na nich opłaty. Fantazja Arystofanesa jest bardziej bogoburcza, mogła być swego czasu uważana nawet za bluźnierczą, gdyby był już Homer nie przyzwyczał Greków do pełnej humoru poufałości z bogami — w poezji.

Ptasia rzeczpospolita podobno jest odzwierciedleniem lekkomyślnego charakteru Ateńczyków — coś jak *Wyspa Pingwinów* A. France'a w stosunku do Francuzów. Dużo miejsca zajmują u greckiego poety egzekucje poetyckie: oto różne typy ateńskie przybywają do miasta ptasiego, zwabione rozgłosem śmiałego przedsięwzięcia, i proponują swe usługi, lecz zostają przepędzone. Adaptacja współczesna miała tu najwięcej pola do popisu. Z figur Arystofanesa zachował się tylko prawnik tudzież poeta, mówiący napuszonym stylem — teraz zrobiono z niego futurystę. Dalej wprowadzono polityka, sportowca, wojskowego, bankiera, inżyniera — który marzy o naśladowaniu lotu ptasiego itp. W bankierze egzekwuje się molocha pieniądzy, w wojskowym — molocha militarysty, w spor-

towcu — manię sportu. Są to wkładki zrobione dosyć dowcipnie i aktualnie, ale ponieważ wszystkie zbudowane są tak samo, jednak nużą. Przydałyby się skrót. Jest też mnóstwo nowoczesnych wycieczek politycznych. Co do nich, zauważyć należy:

Niektóre, np. te, które się zwracają przeciw tamowaniu wolności obywatelskich, „chwytają” publiczność i są oklaskiwane. Inne dziwią, wywołują pewne zdumienie, dezorientację — dobrze, że nie sprzeciw. Nie wiadomo, co ma się przypisać Zimmerowi, a co Tuwimowi. Dość że spojrzenie z lotu ptaka na współczesną rzeczywistość polityczną wypadło zbyt neutralnie i zbyt wszechstronnie. Dostało się tam coś sanacji, o wiele więcej nacjonalistom, ale także i demokracji, i parlamentaryzmowi. Snadź autorzy trzymali się hasła Goethego: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen” (Kto wiele przynosi, każdemu coś przyniesie). Jest to humor Cyrulika, lecz nie sewilskiego, tylko warszawskiego. Starodawny humor polityczny był jednoznaczny i odważny. [543]

Tyrada przeciw gorgonomanii prasowej nie jest godna poety, stoi na poziomie zwykłego gderania dziennikarskiego.

Na największą swobodę pozwolił sobie Zimmer w przerobieniu postaci tych dwóch obywateli ateńskich, którzy rewoltują państwo ptaków. W oryginale są oni tylko doradcami ptaków, Zimmer zmienił jednego z nich na dyktatora, na Mussoliniego, który opanowuje gród ptasi, a potem wykonywa zasięg imperialistyczny ku niebu. Oczywiście potęguje to aktualność sztuki, ale psuje intencję oryginału. Gród ptasi — sławna Nefelokyggia (Chmurokukawiec) — w ten sposób traci charakter utopii; polityka ludzka przenosi się nawet do ptakogrodu, nie ma się nawet i tutaj wytchnienia.

Dyktatora grał z wielką swobodą i swadą p. Fabisiak. Wygłasza on prawie połowę sztuki; gdyby nie jego nienaganna dykcja, byłoby to nudne. Role ptasie, ludzkie i boskie zostały wykonane — bosko.

Szczególłą przyjemność sprawia słuchaczom wytworna i jędrna polszczyzna Tuwima i jego doskonały wiersz. Na wielkie uznanie zasługuje też muzyka Kondrackiego, która dobrze akcentuje momenty humorystyczne, daje miły podkład pod ustępy liryczne i w ogóle ptasi się i trzepoce rozkosznie. Barwne kostiumy też nie chybają wrażenia.

Teatr Kameralny: *Zabawka*,
szkic dramatyczny w 3 aktach (4 odsłonach)
Zygmunta Hofmoki-Ostrowskiego
[reżyseria Karola Adwentowicza,
premiera 10 V 1933]

Że też w czasach, gdy feminizm, nieszkodliwa namiastka rewolucyjności, jest u szczytu swego powodzenia, prawdziwą sztukę feministyczną musiał napisać mężczyzna! Kobieta jest zabawką mężczyzny, on nie bierze jej na serio, ani w pracy, ani w miłości — lecz biada mu! Oto znalazła się kobieta nowoczesna, która tego nie zniesie: panna Jadwiga Zadębska. Fabrykantowi, który ją zgwałcił, strzeliła w łeb — adwokata, który ją rozkochał, lecz poprzestał na powierzchniowych pieszczotach, zamiast do dna ciała wychylić tzw. kielich rozkoszy — truje! Truje go za to, że jest w miłości tchórzem, że nie da się wciągnąć w wir, że tylko ona miałaby być jego (własnością), a nie także on jej! Jakikolwiek byłby jego stosunek do niej, czy jako męża — musiałby się rozwieść — czy jako kochanka, ona chce go mieć całego, nie zniesie sztuczek, kompromisów, wykrętów, połowiczności! To jest kobieta zaborcza, coś całkiem innego niż nasze feministki ze swoim kultem równouprawnienia i ułatwienia — w łóżku! Ona gotowa nawet mieć dziecko! Prawdziwie — kobieta niebezpieczna, nowoczesna Judyta!

Sztuka sławnego mecenasa o sławnym mecenasie nie jest zbudowana poprawnie i jednolicie, jest w niej sporo nielogiczności, kokieterii, a nawet śmieszności, jest przeładowana epizodami niepotrzebnymi, aforyzmami o wątpliwej wartości („widzi pani...”), a jednak jest zajmująca od początku do końca, jednak wciąż utrzymuje słuchacza w napięciu, zapowiada coraz to nowe niespodzianki i kwestie. Ostatecznie nic dziwnego: autor długo „pracował w terenie”, to znaczy: w zawodzie adwokackim, zna jego szczegóły i tajniki, czerpie z pełni, a że ma werwę i inteligencję literacką, może — i powinien był — dać przynajmniej jedną dobrą sztukę. Nie budowa rozstrzyga o jakości sztuki — [546] z tą budową stanowczo się dziś przesadza! — ani nawet nie dialog, jeno to, czym utwór płynie, czym się naprzód posuwa, i autor zdolny ma w ręku możliwość odnowienia i naprawienia każdej chwili tego, co napisał poprzednio. Cóż z tego, że są tu sensacje kryminalne, kiedy one są też napięciami; cóż z tego, że są płycizną, kiedy tuż obok i razem z nimi płyną sprawy głębsze — które zastanawiają i na nowo intrygują; cóż z tego, że autor nie dotrzymuje, jeżeli przynajmniej dobrze zapowiada.

Do takich zapowiedzi należy np. sprawa adwokata Krogulskiego jako sprawa charakteru i zawodu. Roztapia się on w swym zawodzie, drobne i wielkie, lecz cudze sprawy pochłaniają go tak, że nie stać go już na życie samym sobą, stać go tylko na małe grzeszki, którymi osładza sobie to mimowolne wywłaszczenie się ze swego ja. Może on prawić pięknie o szczytnej misji swego stanu, o tym, jak to adwokat-obrońca idzie przeciw społeczeństwu, może przeczuwać luki w kodeksie karnym, który nie obejmuje wielu zbrodni nieuchwytnych — on sam takie zbrodnie właśnie popełnia, na sobie i na swoim otoczeniu. To są tragedie

kultury, którą przechodzi nie tylko adwokat, ale np. także polityk, lekarz, literat, gdy rozprasza się w swym zawodzie. W takich to właśnie momentach kobieta, miłość mogą wstąpić w życie mężczyzny jako jego sędzia i jego mściciel. W ten też sposób, zdaje mi się, sprawa panny Igi, czyli Jadwigi, łączy się dość organicznie ze sprawą mecenasa Wiktora. A poza tym, oczywiście, można z dużą słuszością powiedzieć, że panna Iga jest demonem drugiej klasy, a pan Wiktor dość zwykłym błagierem i spódniczkarzem.

Trochę z treści. W akcie II mamy rozprawę sądową à la Gorgonowa. Oskarżoną o zabicie fabrykanta jest inna jego funkcjonariuszka, ale widz przeczuwa, że winowajczynią jest Iga. Przemówienie biegłego rusznikarza (z pokazem za pomocą skioptikonu — dosyć to zajmujące, ale bez większych konsekwencji), mowy prokuratora, obrońcy, uwolnienie oskarżonej. Akt II: adwokat u siebie, jego żona, jego interesy, jego romanse. Szczególne, że p. mecenas robi sobie harem właśnie w swoim biurze, na ogół szefowie unikają takiej poufałości ze swoim personelem.

Zaczyna w tym akcie rosnać rola dependenta, który również kocha się w Idze; ma nadzieję zaimponować jej swoim wynalazkiem: misterografem, który będzie wykrywał przeszłe tajemnice zawarte w eterze, a więc wskaże także i właściwego zabójcę fabrykanta. Dobrze się wybrał, gdy tym zabójcą jest właśnie Iga. Autor z tego na wpół fantastycznego motywu nie wydobyl odpowiedniej porcji efektów. Wprawdzie w akcie III dependent przychodzi już do Igi z gotowym odkryciem i wie, że ona jest sprawczynią, i to jeszcze bardziej podnieca jego miłość; ale ani to odkrycie, ani ta miłość nie wejdą już jako składniki w efekt końcowy, którym jest otrucie zbereźnika-mecenasu za to, że się chce wysliznąć z matni, w którą się

sam zaplatał. (Dla mężczyzn zagadka: czy na miejscu p. mecenasa nie byłoby woleli zaplatać się do reszty?) Inne zakończenie mogło być np. takie, że w miejsce mecenasa nagrodzonym byłby jego dependent.

Adwokata grał zbyt dawno już nie widziany — a zwłaszcza nie słyszany — p. Różycki, rasowy kochanek. Igę — pani Grywińska, zaprezentowała się w tej roli jako heroina wysokiej miary. Inne role i w ogóle całe wykonanie tak doskonałe, że ani w Teatrze Narodowym, ani Polskim lepsze by być nie mogło.

Publiczność jest niewdzięczna, nie wywołała autora. Zaciekawia się, ale sama nie wie o tym. Snadź są tylko pewne typy efektów, które nasza publiczność umie kwitować. Moi koledzy recenzenci wychowują wśród premierowej publiczności tylko snobów i arogantów. Ta publiczność nie ma odwagi przyznać się, że coś na nią działa; woli mądrować, podejrzewać, znęcać się nad autorem; zajadłość głupawej i małodusznej analizy przeżarła ją na wskroś.

Teatr Narodowy: *Wir*,
sztuka Noela Cowarda w 3 aktach.
(Z angielskiego?)
[przekład Teodory Drzewieckiej,
reżyseria Zbigniewa Ziemińskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 7 V 1933]

P. Krzywoszewski snadź najwięcej wierzy w sztuki [549]
dające pole do popisów aktorskich i przy tym w sztuki
bez wyrazu, odpowiednie dla bezmyślnej, lecz płacą-
cej publiczności. Taką jest *Wir*, rzecz napisana z pew-
nością z myślą o jakiejś starzejącej się aktorce, której
trzeba było dać rolę. Jest takich sztuk mnóstwo; auto-
rzy i dyrektorzy starają się bowiem o to, aby podupa-
dającą gwiazdę wyeksplloatować nawet w tym, że pod-
upada.

Nas, zepsutych warszawiaków, zadziwia w tej
sztuce pewien rozmach moralizatorski. Nerwowy sy-
nalek gorszy się tym, że jego mama ma (przepraszam
za te trzy „ma’’) kochanka, z którym zdradza męża.
Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, żeby w sztukach im-
portowanych, zwłaszcza z Francji, być świadkami jak
największej tolerancji pod tym względem. Mąż patrzy
przez palce na grzeszki żony, żona męża, syn matki
itd. Zwłaszcza gdy rzecz dzieje się wśród wykwintne-
go, najburżuazyjniejszego towarzystwa, które ma do-
syc pieniędzy na to, aby wytwarzać w sprawach eroty-
cznych bufory między duszami. Co najwięcej, kocha-
nek razem z mężem bywali zazdrośni o tego czwarte-

go. A tu raptem — wybucha eksplozja zazdrości, i to — synowskiej! Nie czytałem recenzji, ale założyłbym się, że ktoś napisał o „kompleksie matki”.

Dość, że niczym Hamlet w IV akcie *Hamleta*, pan Nicky Lancaster urządza w ostatnim akcie piłę moralną swojej mamusi, pani Florance, która chce korzystać z ostatków swej młodości. „Popatrz do lustra, jesteś stara!” Dalibóg, jak w *Hamlecie*. I pani Florance z początku reklamuje swoje prawa do życia, ale potem się kaja; straciła kochanka, ale zyskała, czy odzyskała, syna. On, biedaczek, ponad 20 lat — nigdy nie miał matki!

Jest to bardzo umoralniające dla wyższego towarzystwa londyńskiego. Wir! Babilon! Sodoma i Gomora! Na dobitkę syn już mało co że nie stał się kokainistą — rezygnacja matki ratuje go.

Kłóćcą się parkę, matkę i syna, grali con amore pp. Ćwiklińska i p. Ziemiński.

Teatr Letni: *Trzeba mieć szczęście*,
komedia w 3 aktach
Marcelego Acharda (z francuskiego)
[przekład Felicji Bernard,
reżyseria Józefa Śliwickiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 7 V 1933]

Dziwna jest ta Nell, sławna śpiewaczka! Kocha tenora [551]
Zamore'a, który marny jest jako śpiewak, a jako człowiek — nicpoń, tchórz, zarozumialec, choć zresztą dosyć wesoły szalaowała. Kocha tego durnia, a nie chce kochać Chalabre'a, który ją kocha szczerze i głęboko. Ale raz robi próbę. Gdy widzi, że Zamore ją zdradza, porzuca go i odchodzi z Chalabre'em. Jednak po pół roku już nie może wytrzymać i wraca do swego Lulu — Zamore'a, choć ten stracił już głos i skapcaniał.

Ach, bo któż kiedy zbadał serce kobiety! Miłość jest darem niebios... Jak to śpiewa Carmen? Miłość to ptaszek... Na język naukowy przetłumaczywszy miłość: to sprawa irracjonalna.

P. Stanisław Piasecki, z którego recenzjami w „ABC” stale się teraz konfrontuję, właśnie w owej irracjonalności widzi smak tej sztuki i chwali, że autor „daleki jest od sprowadzania rzeczy na modny «freudowski grunt seksualizmu i doboru płciowego»”. Jego zdaniem, postać Zamore'a jest rozmyślną groteską (pajacem?) i przez to właśnie ma się uzmysławiać tę prawdę, że miłość jest tajemnicą, że nie mieści się w kryteriach rozsądku.

Jakoś mi się wierzyć nie chce. Komedia jest zręczna, choć niezbyt dowcipna, ma pewne pretensje do „stawiania” charakterów, ale w tym gatunku jest nietęga.

Ale choćby nawet i było tak, jak chce p. Piasecki — sama teza czy idea poetycka tej sztuki dopiero wtedy mogłaby napawać nas poezją, gdyby w nas się nie budził przeciw niej bunt intelektualny, gdyby nas autor uspił jakimś narkotykiem. Tymczasem on odwołuje się do naszych zdrowych zmysłów.

[552] Więc jednak widzę w tej sztuce jakiś nawrót do przeszłości. Takich sfinksów kobiecych i męskich pełna była niegdyś literatura francuska. Lubowano się w motywie zatraty erotycznej. Achard wywleka ten motyw z lamusa. Sztuka jego zaczyna się od słów Nelli: „Za co ja ciebie właściwie kocham?” — i kończy się jego pytaniem: „Za co ty mnie kochasz?” Autor świadomie chce nie wiedzieć.

Lepiej by jednak było, żeby — niekoniecznie po francusku — podał przyczyny tej niezrozumiałej miłości i dopiero na tej podstawie powiedział: a jednak, a mimo to — ta miłość pozostaje nadal tajemniczą.

Freud o tych sprawach zresztą nie pisał. W dziele freudysty Stekla „o impotencji miłosnej” kobiet jest mowa o tym, iż pewien gatunek kobiet — jak i mężczyzn — potrzebuje dopiero pewnej degradacji, pewnej atmosfery poufałości i małości, aby się rozpalić. Stekel przytacza wiele przykładów, a z literackich — *Marię Grubbe*, powieść Jacobsena o arystokratce, która wybrała sobie za męża człowieka z gminu. Są niewiasty wyniosłe i próżne, którym zaledwie król wystarczy, a są takie, które dobrze się czują dopiero z Murzynem (*Desdemona?*). Poniżej króla czy — w drugim wypadku — powyżej Murzyna nie kochają, mogą być kochane, ale w łóżku pozostają bryłą marmuru. (Wy-

padków, kiedy król jest Murzynem lub Murzyn królem, nie rozważam; są zbyt skomplikowane).

Autor nie potrzebował zresztą sięgać aż do seksualizmu, żeby miłość Nelli uzasadnić: mogła jej robić przyjemność np. rola poniekąd macierzyńska wobec tego niedołęgi albo to, że jako artystka przewyższała go, ostatecznie, że on był jej pierwszym itp. Ale ponieważ — umyślnie czy nie — zostawił tę miłość aż do końca nie uzasadnioną, pozostawił nam wrażenie przykrości i niesmaku. Byliśmy — zazdrośni...

Malicka i Leszczyński znakomicie grają tę parę. Leszczyński umie grać osła bez natręctwa, bez prowokowania galerii — w tym sztuka. Ale czasem robi też zwykłą „hecę”. Malicka — dobra i ciepła, jak Desdemona.

Jeszcze raz: dziwne by było, żeby właśnie Francuz teraz, celowo, programowo, nawracał do irracjonalizmu. Irracjonalizm był zwykle monopolem Niemiec, choć z zapalem naśladowano go także u nas (Młoda Polska). Hitleryzm jest takim wybuchem irracjonalności, rozpaczliwym kultem durnia (rasowego). Tym razem jest to kult robiony na pokaz dla Europy: patrzcie, do czego nas doprowadzacie! Już zwariowaliśmy...

★ ★ ★

W Teatrze Nowym idzie dalej pełna szlachetnych intencji sztuka Juliusza Wirskiego *Kwadrans przed świtem*. Z każdym dniem kasa jest coraz lepsza, to znaczy, że sztuka „się wyrabia”. Tym bardziej dziwi nas to, że repertuar zapowiada zdjęcie jej w środe. Byłoby to krzywdą dla autora i dla publiczności. Czyżby się tę sztukę wystawiło tylko od parady, na odczepne dla autorów polskich, licząc z góry na jej niepowodzenie?

Teatr Narodowy: *Kobiety i interesy*,
komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego
[reżyseria Ludwika Solskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 18 V 1933]

[554] Czy warto — i czy trzeba — przy tej sposobności trochę nagderać?

Coś się psuje w królestwie ZAD-u (Związku Autorów Dramatycznych). A może i nigdy tam dobrze nie było. Brak ambicji! Jest kryzys dramatu, jest okupacja teatru przez szal reżyserski¹ i przez szal reportażowy, i przez swoistą inwazję... amazonek (kobiet-dramaturżek), a ci panowie, przecież mężczyźni, i to starsi, i to rutynowani, i to sławni, i to obrośli już z dawna w pierze, nie rzucają się w szańce, nie starają się zerwać nowych sztandarów i przepędzić intruzów, to znaczy pokazać, że jednak stary, normalny dramat był najlepszym. Nazwiska ich niech będą proskrybowane: Wroczyński, Krzywoszewski, Siedlecki, Kiedrzyński, J. A. Hertz, Kawecki... Jeden Grubiński zapewne nie daje za wygrane, zaszył się gdzieś i zapewne nie chce

¹ A jednak niedawno czytałem w jednym z dzienników biadania p. J. Strzeleckiej nad tym, że tak mało się u nas ludzie zajmują reżyserią! Jeszcze za mało? Kto chce, jest reżyserem(rką). Ale to jest już tak, że kierunek zwycięski albo udaje, że jest kierunkiem męczeńskim, albo jeszcze się nie orientuje w zdobytej pozycji.

wystąpić z byle czym. Zapewne! zapewne — usprawiedliwia tych panów kryzys gospodarczy, gorszy od kryzysu literackiego; podczas kryzysu nawet literat chce coś sobie zarobić, pogarsza swój towar — czy raczej: obniża koszty jego wyrobu i zamiast uprawiać sztukę, woli uprawiać przynależne do niej rzemiosło. Ale to są tylko okoliczności łagodzące.

Wroczyński, autor doskonałych *Dziejów salonu*, napisał znowu sztukę, po której widać, że „przeżywamy” kryzys, że chodzi o ten nieszczęsny zarobek... Stać go przecież na sztukę dziesięć razy lepszą.

Wiem, jaka to brzydka maniera, gdy krytyk wychwala inne, nieaktualne utwory autora po to tylko, aby tym skuteczniej przyganić utworowi aktualnemu, [555] to jest temu, o który właśnie w tej chwili chodzi. (Tak że autor nieraz ze zdumieniem dowiaduje się wtedy o różnych swoich powodzeniach, o których by się kiedy indziej nigdy nie dowiedział). Ale w tym wypadku ta maniera jest może na miejscu. Ograniczę się jednak do *Kobiet i interesów*. Będzie to z pewnością sztuka kasowa — chociaż rzemiosło, jakie w niej autor ujawnia, jest nierównej dobroci. Doskonale i efektowne są epizody i kawały, natomiast kanwa sama błada i nijaka.

Akt I to znowu biuro, urząd, „satyra” na polską biurokrację, łatwa i zupełnie przesadna, bo dziś, kiedy się wszystko trzyma za mordę, nie ma już po biurach tych sielankowych stosunków, jakie dawniej w swych komedyjkach kreślili np. Perzyński i Winawer (*Promienie FF* z satyrą na biuro ministra Miriama). To, co autor tutaj daje, jest po większej części konwencją, umową między autorami a publicznością, że to a to ma być śmieszne, ale takie konwencje, tułające się zwłaszcza po kabaretach, bywają zastarzałe.

Teraz — stosunek biuralistki do szefa. Niewątpliwie coś aktualnego. Ale i tu — konwencja! Biuralistka

musi być ładną, stosunek musi być zaprawiony erotyzmem. I oto sam rdzeń sztuki jest zatruty filisterstwem, gorzej: kłamstwem. I w tym wypadku użyję pewnego terminu socjalistycznego, którego zresztą używam tylko raz na rok: jest to kłamstwo drobnomieszczańskie. Nie ma, niestety, szefów tak głupich, nie ma biuralistek tak pięknych, w ogóle nie ma takich sielanek biurowych. Stosunki te oparte są w rzeczywistości na wyzysku pracy albo na wyzysku płci. Jest jednak pasją autorów, znów muszę tego słowa użyć: drobnomieszczańskich, żeby istotę tych stosunków przekręcać, przebarwiać na różowo. Od *Myszy kościelnej* do dziś widzieliśmy może z 7 sztuk na ten temat, obcych i swoich (Miłaszewskiego, teraz Hofmokla), a we wszystkich ten sam fałsz. [556] Najtypowsza była *Mysz kościelna*, której sensem było, że biuralistka pilna, sprytna i nieszpeta zawsze może zdobyć serce szefa i zaprowadzić go do ołtarza.

U Wroczyńskiego jest przecież ta odmiana, że jedna z biuralistek, osobista sekretarka pewnego dygnitarza, założyła sobie równocześnie zakład kosmetyczny, w którym nie tylko łupi się klientów, lecz nadto uprawia się handel protekcjami, czyli coś jakby nierząd biurokratyczny. Bardzo aktualne połączenie! Są takie damy przedsiębiorcze! Jesteśmy wielkim miastem, Warszawę stać na takie balzakowskie egzystencje, jak pani Sabina. Świetna też jest pierwsza połowa aktu II, w której autor pokazuje zgiełk w podwójnym interesie pani Sabiny; świetny jest zwłaszcza fryzjer, wygłaszający z namaszczeniem swoje kosmetyczne i eugeniczne abrakadabra. Ale świetne jest to póty i do tyła, póki i o ile jest rewia. Spojrzenia szczerego, satyrycznego tutaj autorowi brak. Zdaje mi się, że znajduje on się jeszcze naprawdę w stadium balzakowskiego odczuwania tych spraw: upaja się życiem, które wre w naszej stolicy — życiem koniecznie „szampańskim”, choćby

pod nielegalnymi postaciami, sympatyzuje ze spryciarzami i spryciarkami za to, że tak dobrze dają sobie radę.

Znaliśmy Wroczyńskiego-moralistę, ale teraz spuścił z tonu. No, bo żeby się utrzymać na poziomie *Dziejów salonu*, na to trzeba wysiłku, a przecież — jest kryzys. Więc i krytyk rozgrzesza! Po cóż śrubować wymagania! Ale krytyk pragnie sobie wytłumaczyć, dlaczego komeraże i intrygi erotyczno-mażeńskie zajmują w tej sztuce tyle miejsca. Z pewnością dlatego, że publiczka to lubi, ale jest i druga przyczyna. Autor sympatyzuje ze spryciarką Sabina, zamiast tę babę trochę wychłostać. A że sympatyzuje, chce ją wydać za mąż, i nie wie, za kogo by najlepiej. Tym jest wypełniona sztuka.

[557]

A może autor nie docenił publiczności?

Może też i inne jego obliczenia i triki są mylne. I tak w akcie III (dancing) mamy nieustanną płataninę: osoby szukają się wzajemnie, wchodzą do różnych osobnych gabinetów i wychodzą — to zapewne ma być miłe. Ale jest tylko niecierpliwiące. Dopiero znakomity epizod z szarlatanem mongolskim czy indyjskim — znowu aktualność warszawska! — ratuje sytuację. Jest to taki sam kanciarz, jak Sabina, ale — szczerzy, cyniczny. Rozmowa obojga — to najlepsza scena w sztuce, jakkolwiek słuchacz spodziewałby się, że wyjdzie z niej coś więcej niż — rady mażeńskie.

Panie Gella i Gorczyńska, które grały biuralistki, są winne temu, że wszelka satyra została zamazana. Zwłaszcza w grze p. Gelli nie było nic a nic znac spryciarki, tylko — miła sobie kobietka. Albo autor źle napisał, albo panie źle grały — tego nie mogę rozstrzygnąć.

Znakomity — i mistrzowski — był p. Węgrzyn w roli lekarza-szarlatana. (Zawsze musi się chwalić jego rólki epizodyczne, gdy w rolach bohaterskich dość

często nie dopisuje). Także pp. Hnydziński, Łapiński, Małkowski oraz p. Lindorfówna w — nie dość wyzyskanym, choć dość oklepanym — epizodzie przemiany charakteru i postaci (z rubasznej na „miłą”).

Teatr Letni: *Ten stary wariat*,
komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego.
Reżyseria: Emil Chaberski,
kostiumy i dekoracje: Karol Frycz
[premiera 31 V 1933]

Stanowczo, z ZAD-u (Związku Autorów Dramatycznych) [559] nie wychodzą promienie, a może nie wyjdą nigdy.

Pełen sukcesów autor, St. Kiedrzyński, pisze sztukę, która by mogła być sztuką początkującego. Lecz ostatecznie — rutyna w sztuce jest zawsze legendą. Rutyna — czasem pielęgnowanie tych samych błędów przez 30 lat. Kiedrzyński nie może wyjść poza pewien ciasny widnokąg tak formy, jak treści. Źle jest ze sztuką, która przede wszystkim wyzywa do krytykowania formy. Więc oto dialog — trywialny mimo dowcipu. Osoby mówią wciąż to, co się samo przez się rozumie, co jest już zawarte w sytuacji wyjściowej. Jeden drugiemu opowiada, co zrobił dla niego i jaki jest ich wzajemny stosunek (Rajgrodzki w akcie I i III). Ekspozycja jest szeregiem skrupulatnych referatów, rzadko rys, który by ubocznie wyświetlał zastaną sytuację, a równocześnie sam przez się posuwał akcję naprzód. Autor wkuwa niejako w słuchacza treść, okoliczności, charakter; nie waha się powtarzać po kilka razy. Grubymi krechami zarysowuje sytuację, żeby słuchacz się nie pomylił. Inteligentna igraszka

dwuznacznościami, dialektyką życia jest mu zupełnie obca. Może w tym leży sekret popularności, przystępności, ale to jest też niski poziom. Mimo woli bohaterzy stają się cyniczni. Bohaterka Laura, owdowiała po swym kochanku utrzymanka, oświadcza wręcz i powtarza publicznie, że celem jej życia jest użycie, rozkosz, miłość itp.

[560] Ktoś na przerwie powiedział mi, że w sztukach Kiedrzyńskiego mówi się o pieniądzach, o testamentach lub o żarciu. Tak dosłownie nie jest. Wrażenie to pochodzi raczej z owej niedyskrecji, z jaką autor wywleka na tapet wszystkie pobudki działających osób, upraszcza je jak najbardziej. Głód, zysk, miłość... do tych ogólnikowych źródeł sprowadza się u tego autora całe życie. Uderza fakt, że w jego sztukach jest tylu małych łotrów, oszustów, szantażystów. Być może, że autor uważa to za „życie”. Ale i strona dobra, porządni ludzie, jest też jakoś nędzna, choć na inny sposób. Bardzo przygnębiająca atmosfera panuje w komediach Kiedrzyńskiego, ale to nie z powodu, że „życie jest już takie”, lecz że autor przez swoją ciasnotę nie daje nam żadnego promienia. Prawda nigdy nie może przygnębiać. Ale w sztukach Kiedrzyńskiego jest tylko prawdopodobieństwo, polegające na tym, że przecież, jak było wiadomo, życie jest małostkowe i podłe. Prawdopodobieństwo okupione najtaniej.

W tzw. komediach Kiedrzyńskiego jest często dowcip, nie ma humoru. W gruncie rzeczy są one ponure. Właśnie przez tę swoją beznadziejną, bezwyjściową ciasnotę. Czasem banalny morał, banalna szlachetność — to nie jest żadne wyjście. To jest świat zabity deskami, choć się w nim mówi o rzeczach aktualnych, jak o redukcji i kryzysie.

Wbrew przyzwyczajeniu muszę znowu użyć wyrażenia: drobnomieszczański. Sztuki Kiedrzyńskiego są

drobnomieszczańskie nie dlatego, że w nich jest mowa o drobnych mieszczańach: jakaś kapitalistka, zredukowany urzędnik, restaurator, były właściciel kamienicy, handlarz starzyzną, dozorca domowy, adwokat — lecz przez swój sposób traktowania. Można pisać o tej sferze, jak można pisać o lumpenproletariacie, o kochankach, nawet o bakteriach, a pisać po europejsku. Zapróżona to robiła, choć jej europeizm był dosyć spóźniony...

Fabula tej ostatniej komedii jest naciągana, kinowa, zdawkowa, ale o to byłoby mniejsza, gdyby autor użył jej do poruszenia ciekawych sprężyn lub kwestyj. Tego nie ma. Walczą z sobą niedołążna, zasmarkana poczciwość z cyniczną czy aż zbyt szczerą chęcią [561] szczęścia. Szczęście bezpośrednie — to właśnie idealik drobnomieszczański. Równa się on wygodzie, pozbyciu się trosk, egoizmowi. Oczywiście szczęście jest miarą i sprawdzianem wszystkich ideałów; szczęście jako największy wyraz ekspansji jestestwa ludzkiego i w tym znaczeniu nawet nieszczęście, jeżeli bohaterkie, jeżeli wzniosłe, może być szczęściem. Kapitalistka Laura chce po prostu używać, autor zaś, zamiast ją w tym ośmieszyć, robi z niej tragiczną istotę.

Otóż umarł kochanek Laury i zostawił ją w biedzie; aliści jest testament! Testament dziwaczny: zapisuje gruby majątek dwojgu ludziom pod warunkiem, że się pobiorą i będą sobie wierni, i że ich przeszłość będzie nienaganna itp. Tym drugim jest Kajtuś, niedołąga, zredukowaniec, psi tata, bo utrzymuje się z tresowania psów. Niegdyś przez 5 miesięcy kochał się on w Laurze, póki go nie puściła w trąbę dla bogatego, do którego poszła na utrzymanie, wciąż jednak swemu amantowi dokuczała Kajtusiem (to dobry rys): gdyby tu był Kajtuś, on był taki dobry, on nie byłby pozwolił itp., tak że ów amant uwierzył w te opowia-

dania i właśnie Kajtusia wyznaczył w testamencie na męża Laury. Wyplątał jej przez to niemałego figła, bo właśnie Laura już sobie była upatrzyła młodzika. Wychodzi jednak za męża za Kajtusia, z tą myślą jednak, aby się go jak najprędzej pozbyć. I tu się zaczyna tragedia.

[562] Bo Kiedrzyński nie może wytrzymać, żeby w każdej swojej sztuce nie wpleść tragedii. I to takiej, która jest żadną, bo nie ananke (konieczność, według wyobrażenia wielkich tragików) jest jej patronką, lecz po prostu kryminal. Laura wprawdzie nie truje Kajtusia, ale stara się go pozbyć w inny sposób, podsunięty jej przez testament. Niech się np. wykaże jaka plama na jego honorze. Trafia się ktoś, który potwierdzi, że on przedtem kradł psy i sprzedawał je pod kościołem. Ta tragiczna psia historia trwa przez półtora aktu, aż się wykaże niewinność Kajtusia, i to niewinność podwójna. Albowiem ten mazgaj, aby ułatwić Laurze rozwód, woli już ściągnąć na siebie podejrzenie o niewierność małżeńską — całkiem jak w starych romansach. W takie same podejrzenie popada jednak Laura, bo ów szantażysta, świadek co do psów, z obawy przed namacalną zemstą ze strony dawnych przyjaciół Kajtusia — ta obawa jest zręcznym motywem — nocuje w jej domu pod nieobecność męża. Nazajutrz szantażysta, widząc, że szantaż co do psów nie udał się, robi szantaż inny: twierdzi, że to była noc grzechu Laury z nim. Wprawdzie potem znowu — sterroryzowany przez owych przyjaciół Kajtusia — odszczekuje, ale autor pozostawia nas niepotrzebnie w wątpliwości, czy to jednak nie była prawda. Mechanicznie wikła autor swą rzecz i gromadzi mechanicznie takie coraz to nowe sceny tragiczne, które mogą być lub nie być, ale nic nie znaczą. W końcu niby to godzi się z sobą ta śmieszna parka; ona mówi do niego: Czemuś ty taki

słaby? — Słaby? Otóż tu znowu coś autorowi przyszło na myśl: żeby słabością Kajtusia tłumaczyć obojętność Laury dla niego; ale ten motyw przychodzi już nie w porę i jest przyłatany niefrasobliwie.

Chciałoby się najpierw bić Laurę, której nikt nie demaskuje; potem — bić Kajtusia za jego fantastyczną dobroć dla tej wścieklej baby, jak gdyby już nic lepszego z majątkiem zrobić nie umiał — w końcu chciałoby się bić autora, człowieka zresztą prawdziwie utalentowanego, który jednak z takim tałatajstwem za pan brat się zadaje — zachowuje wobec niego obiektywizm graniczący ze ślepotą.

Złe charaktery *Starego wariata* nie budzą w nas tego respektu, jaki np. budzą złe zwierzęta. Mogą jednak być jeszcze dwa źródła zainteresowania ludźmi w dramatach: pod względem socjalnym albo pod względem wyrażania się. Laura, Rajgrodzki, Graciński, poniekąd i Kajtuś — są niby wynikiem kryzysu. Żeby sam kryzys był w tej komedii bohaterem, byłoby to coś godnego uwagi, ale figuruje on tutaj tylko jako ozdoba aktualna. Barwną plamą na tym całym szarym obrazie jest wesola kompania Kajtusia, która się nim opiekuje; wyrażają się żargonem podmiejskim i zachowują się „byczo”; to będzie główna atrakcja dla publiczności. Publiczność dzisiejsza, tak samo jak publiczność za czasów Moliera, lubi, gdy złym ludziom doraznie wymierza się na scenie karę; pod tym względem *Ten stary wariat* ma znamiona prawdziwej sztuki „ludowej”. Dla publiczności atrakcją może być i to, co ja uważam za wadę: absolutna jednoznaczność. Jeden tylko Kazio, nałogowy blagier, który wierzy w swe kłamstwa i upaja się nimi niemal artystycznie, jest postacią dosyć urozmaiconą. Autor jednak i tutaj jest „ludowym”: Kazio w końcu nawraca się i zaczyna mówić prawdę. [563]

Rzecz dziwna: przy tej ogólnej szarzyźnie dialogu autor zdobył się na kilkanaście paradnych dowcipów, które publiczność chętnie kwituje oklaskami. Te ro-dzynki oraz kompanijka Kajtusiowa, na której czele stoi Fertner, tym razem siłacz — asekurują sztukę od niepowodzenia kasowego.

Laureę grała p. Kamińska — za dobrze, przetragizo-wała. Ale tak chyba było w intencji autora; powinien był z Laury zrobić snobkę, np. boyistkę. Kajtuś — Kurnakowicz, Rajgrodzki — Orwid, Fertner — tym razem świetny. W roli Kazia, jako młodszy amant, zaprezentował się p. Michalak, chłopak z tem-peramentem i miłym szczebiotliwym głosem.

Teatr Polski: *Fräulein Doktor*,
faktomontaż prawdziwy w 6 obrazach
Jerzego Tępy.
Inscenizacja i reżyseria: Janusz Warnecki,
dekoracje: Stanisław Śliwiński,
efekty dźwiękowe: Józef Maliniak
[premiera 2 VI 1933]

Tę sztukę kilku dyrektorów wydzierają sobie z rąk, [565]
autor miał o nią proces z jakimś czeskim autorem,
a jest on spikerem lwowskiego radia. Tyle doniosła
reklama. Faktycznie mamy tu do czynienia z niezgor-
szą „bombą”, zręcznie wykrojoną z jakiejś niemieckiej
powieści czy reportażu powieściowego, opiewającego
czyny i losy sławnej niemieckiej szpiegini, Anny Marii
Lesser, podczas wielkiej wojny. Tego typu sztuki
przed wojną nazywały się właśnie „bombami”. Sław-
ną bombą była zwłaszcza *Urzędowa żona*, rzecz o ko-
biecie, która o mało co nie zabiła cara — sztuka ta,
wykrojona z powieści Savage’a, obiegła wszystkie sce-
ny europejskie. Chodzi zawsze o to, że czyjeś życie
jest na włosku i w ostatniej chwili następuje zwrot
nieoczekiwany. Właśnie film detektywiczny daje nam
już takie emocje. Detektyw, Harry Piel czy inny, idzie
między bandytów, poznają go, chcą schwytać, ukarać,
a on się wywija.

Nazywać *Fräulein Doktor* faktomontażem czy re-
portażem to nieporozumienie, albowiem tych określeń
używa się dziś dla pewnego typu sztuk i utworów
społecznych. Gdy się chce, żeby przemawiała naga

rzeczywistość, jak najbardziej surowa, w swoim majestacie suchych faktów i cyfr, gdy z szacunku dla prawdy chce się usunąć pośrednictwo fantazji — wówczas robi się faktomontaż, taki, jaki np. wystawiono na wystawie w Poznaniu (pióra A. Wata), albo reportaż, który dobrowolnie posługuje się stylem plotki lub gazety, aby dotrzeć do jak największej liczby słuchaczy. Okropność pewnych społecznych faktów (*Krzyczcie, Chiny!*) albo potrzeba agitacji usprawiedliwiają taką formę.

[566] Tutaj jest ona snobizmem. Los szpiegini nie potrzebuje krzyczeć. Wprawdzie autor, czy raczej prze-rabiacz, tu i owdzie próbował wsunąć jakieś refleksje pacyfistyczne, ale są one bardzo zdawkowe. Od takiej sztuki domagamy się raczej, żeby była jak najlepszą bombą. Jej „prawda” nic nas nie obchodzi. Domagamy się efektów. Otóż kilka pierwszych obrazów ma ową dynamikę detektywiczną, polegającą na bliskości śmierci. Ale całość nie ma odpowiedniej osobnej dynamiki. Efekty się powtarzają, nie stopniują i ostatecznie faktomontaż, który by miał dyszeć prawdą, okazuje się nieprawdziwym, bo niezupełnym. Kto zacz jest ta Fräulein Doktor, co nią powoduje, że uprawia swoje rzemiosło szpiegowskie z takim zapałem, z jakim Natan Krwawy w *Duchu puszczy* mści się na czerwonoskórych Osagach? W akcie pierwszym wspomina się coś o jej kochanku i o jakimś dziecku, ale potem ten motyw znika. Autor trzyma się swoich niekompletnych materiałów tak wiernie, że nie odważa się zaryzykować i przeprowadzić żadnej tezy psychologicznej. Szpiegini Anna Lesser pozostaje aż do końca zagadką. Zbytek skrupulatności, który może zdobić naukowe dzieło historyczne, na scenie staje się nieprawdą i znamionuje albo brak wynalazczości, albo brak wy-czucia formy. Fräulein Doktor może być tajemniczą,

ale pod warunkiem, aby się zagadka na końcu wyjaśniła.

W roli Anny Lesser p. Eichlerówna, nowo nabyta siła aktorska, uwydatniła swoje doskonałe warunki: zdolność patosu i zdolność do przemian, wybredność efektów i sporą rutynę.

Poza tym całe przedstawienie razem z wystawą jest doskonale i — mimo wyrażonych powyżej zastrzeżeń literackich — interesujące.

Teatr Ateneum: *Rewolucja w Pikutkowie*,
wodewil Jana Nestroya, ze śpiewami i tańcami
w 6 odsłonach.

Inscenizacja [i reżyseria] (nie tylko inscenizacja:
sens i doskonały, dowcipny tekst piosenek)

Leona Schillera.

Dekoracje: Władysław Daszewski.

Tańce: Jadwiga Hryniewiecka

[premiera 2 VI 1933]

[568] Mam p. Schillera w podejrzeniu, że swoją własną za-
sługę przesunął na Nestroya. Lubię bardzo takie mis-
tyfikacje, takie plagiaty na odwrót. Bo Nestroy był to
sobie dosyć płytki kpiarz wiedeński, i nie przypisuję
mu takiej intuicji historycznej, żeby mógł w r. 1848
ówczesnej rewolucyjce drobnomieszczańskiej dać oświe-
tlenie marksowskie. Po prostu bezbożnie ośmieszał dro-
bnych mieszczan pikutkowskich. Tak mi się zdaje, gdyż
tej jego *Revolution in Krähwinkel* nie znam. Trzeba by
próbować porównać przeróbkę z oryginałem i mnie-
mam, że zasługa p. Schillera wyszłaby wtedy dokume-
ntnie na jaw. Oprócz zasługi odwaga. Bo nie lada od-
wagi potrzeba, żeby na deskach sceny popularnej ilus-
trować taki doświadczalny pewnik historyczny, jak ten,
że wszystkie rewolucje mieszczańskie i drobnomiesz-
czańskie są powierzchowne, że ich aranżerowie tylko
posługują się ludem, ale w ostatniej chwili zdradzają
go, poprzestają na kompromisie, który nie sięga w głąb
i nie prowadzi do gruntownej przebudowy ustroju spo-
łecznego. Czy publiczność przychodząca do Ateneum
wyrozumie ten morał? Czy nie trzeba by dla niej jakie-
goś wstępu, jakiegoś odczytu?

Siedząca przede mną p. Maria Kuncewiczowa, uzdolniona autorka *Przymierza z dzieckiem*, zauważyła, że nie powinno się wyśmiewać żadnej rewolucji, choćby nawet drobnomieszczańskiej, bo to jest niepedagogiczne. Obawiam się, że może p. Kuncewiczowa ma słuszość.

Wystawiana równocześnie w Teatrze Polskim faktomontażowa sztuka Tepy *Fräulein Doktor* wyzywa do pewnych porównań. Schiller odważniej wykorzystał swój materiał niż Tępa. Nadał mu pewną wyraźną ideę, bez której rzecz Nestroya byłaby, jak na nasze czasy, czymś zupełnie starożytnym. Ale nie mógł w sztukę Nestroya wpisać całej sztuki swojej własnej, bo to wymagałoby specjalnego wysiłku twórczego. [569] Wzmocniał, poprawiał, uwypuklał, tu i owdzie coś dodał, ale miał do czynienia — prawdę rzecz trzeba — z materiałem niezbyt wdzięcznym. — Dość roztrzęsiona jest ta sztuczka Nestroya, jej intryżka miłosna i testamentowa jest wątła i niewyraźna. Wrażenie trzeba podporać kostiumami, śpiewkami i tańcami.

Mimo ukrytego (raczej: schowanego) wewnątrz sztuki ostrza satyry to mieszczaństwo pikutkowskie ze swoim naiwnym zapalem rewolucyjnym jest sympatyczne, zwłaszcza dla tych, którzy tę epokę znają skądinąd. Marzenie romantyczne, niedołęstwo i ostre podmuchy kwestii społecznej. Jeszcze poczylił grał na trąbce i jeszcze stróż nocny wołał, żeby gospodarze szli spać. Inscenizacja Schillera przysuwa do nas blisko te — z naszego dalekiego brzegu patrząc — miłe czasy; teraźniejszość i przeszłość dają tu sobie rendez-vous.

Nie ma roli w sztuce, której by nie zagrano znakomicie, a sceny zbiorowe, których jest dużo, wypadają harmonijnie i barwnie. Przy tym wszyscy umieją śpiewać.

Był to popularny wykład rzeczy w gruncie dość skomplikowanej; odnosimy wrażenie, że ostatecznie werwa rewolucyjna, chociaż i pikutkowska — bierze górę nad nieufnością marksisty.

Teatr Kameralny: *Perfumy mojej żony*,
komedia w 3 aktach Leona Lentza
(przekład J. Zawisza-Krasuckiej z niemieckiego)
[reżyseria Michała Znicza,
premiera 7 VI 1933]

Dość już faktomontaży, reportaży, tendencji, cyrków [571]
i Syrkusów, teatru czystego i teatru nieczystego, Chin
i Bostonów, proletariatu i matriarchatu na scenie, cięż-
ży kobiet i obciążania mężczyzn! Idźmy raz na dobrą
farsę starego typu do Teatru Kameralnego!

Ale tak nas już teraz po tych teatrach wyuczono,
że i tu spostrzegamy politykę! Państwo — tym razem
nie państwo kapitalistyczne, lecz państwo profesoro-
wie — godzą się z sobą, ale kosztem swoich służą-
cych!! Aby pan mógł pójść na bal maskowy bez wie-
dzy pani, a pani bez wiedzy pana, musiał lokaj poło-
żyć się na noc do łóżka pana, a do łóżka pani pokojó-
wka i musieli potem popełnić grzech, ale on myślał, że
ma zaszczyt z panią, a ona, że ma przyjemność z pa-
nem! Tak zostali oszukani o tę jedną noc! Później się,
oczywiście, nieporozumienie wyjaśnia, lokaj ożeni się
z pokojówką, ale — krzywda klasowa jest, choć krzy-
wda mimowolna! Taka ci to farsa burżuazyjna!

Grają świetnie panie Grywińska, Niemirzanka,
Grelichowska i panowie: Znicz, Kwiatkowski, Ścibor.
Skąd jest ten p. Znicz, który występuje jako gość? To
jest aktor pierwszej klasy. Co prawda, gdy się aktora

pierwszy raz widzi, przypisuje się grze i obmyśleniu to, co wynika z jego właściwości; trzeba go widzieć także w innych rolach, aby się przekonać, jaka jest proporcja między wygrywaniem samego siebie a wygrywaniem roli. Ale stwierdzić trzeba już kilka wielkich zalet: 1) głos czysty i donośny, 2) obfita gra niema, 3) komicizm nienatarczywy. Choć rola jego sama przez się nie jest komiczna, mimo to wypada zabawnie.

Teatr Narodowy: *Pocałunek przed lustrem*.

Sztuka w [3 aktach] 8 obrazach

Wł. Fodora.

Przekład Wł. Krzemińskiego

[reżyseria Karola Borowskiego,

dekoracje Karola Frycza,

premiera 23 VI 1933]

Sztuk tego węgierskiego pisarza widzieliśmy już tyle, [573] że można by o nim napisać syntezę. On, tak samo jak Molnar, pisze swoje sztuki jeszcze manierą przedwojenną, polegającą na zręcznych trickach i napinaniu ciekawości widza gwałtownymi środkami. Gdy mąż (adwokat), mając już dowody zdrady żony, rzuca na nią postrach, niby nic nie wie, ale stawia pytania wieloznaczne; gdy tenże mąż z szafeczki wyjmuje rewolwer, a wiemy, że zapatrzył się we wzór swego przyjaciela, zabójcy wiarołomnej żony — czekamy, lada chwila będzie jakiś pif-paf, już zatykamy sobie uszy, lecz autor sprytnie odracza rozstrzygnięcie od obrazu do obrazu, rozładowując stare napięcia i gromadząc nowe. Poza tym jest z nałogu dostawcą dla publiczności burżuazyjnej, takiej jaka zapelniała teatry w Wiedniu i w Budapeszcie przed wojną; ale ponieważ czasy się zmieniły, wplata tu i owdzie jakąś figurę, jakiś motyw zupełnie nowoczesny. Pamiętamy jego *Mysz kościelną* — steno-typistkę, która oczarowuje szefa i — wychodzi za niego za mąż!

W *Pocałunku przed lustrem* ten żywioł nowoczesny reprezentują: 1) wieczny koncypient adwokacki, alko-

holik i filozof, 2) koncypientka, doktorka praw, zastępczyni p. mecenasu, ale stroić się lubi; 3) sceny w sądzie, proces, prokurator, wielka mowa obrońcy — znamy to, to jest upodobanie do scen kolektywnych w dramacie. Ale gdy np. w *Bostonie* (granym na Żoliborzu — każdy powinien zobaczyć) widz od początku do końca nie ma żadnych niespodzianek, wie, po czyjej stronie jest słuszość, a mimo to jest zainteresowany — obfitą perspektywą społeczną i polityczną — tutaj wrażenie dramatyczne wywołane jest, że tak powiem — nielegalnie. Adwokat wygłasza mowę w obronie swego przyjaciela zabójcy, w kieszeni ma rewolwer, w audytorium siedzi jego żona w śmiertelnej trwodze: czy mąż wie, czy nie wie? — i teraz czekamy, że adwokat wgada się w szal nienawiści do wiarołomnych żon; już, już głos jego wibruje niesamowicie, już ręka wyciągnęła rewolwer w stronę żony — na sali sądowej! — ale znowu nic. Egzekucja wiarołomnej zależeć będzie od werdyktu przysięgłych: jeżeli przysięgli orzekną, że jego przyjaciel zabił swoją żonę z premedytacją, a nie w afekcie, wówczas padnie i jego żona, ta śmiertelnie udręczona biedaczka, która już oto wije się u jego stóp, błagając o przebaczenie. Przysięgli nie zatwierdzili premedytacji, życie jej jest uratowane, ale, oczywiście, mąż wypędza ją z domu.

Autor wprowadza problem odpowiedzialności sumienia: premedytacja może się posługiwać afektem! — ale nie umie zbudować na nim swej sztuki, choć zresztą jest dobrym budowniczym. Przykre są sceny pastwienia się nad bezbronną wiarołomną; radzi byśmy wtedy zapytać: czy żona pana mecenasu miała posag, czy jest całkowicie na jego utrzymaniu itp. — w ogóle zanalizować wypadek od strony ekonomicznej i zakwestionować prawa pana męża do zachowywania się jak rozwścieczony Otello.

Tytuł sztuki pochodzi stąd, że osiową sceną jest pocałunek przed lustrem: mąż całuje w kark żonę, która się właśnie stroi; żona się irytuje i w tej chwili w lustrze pokazuje się jej twarz, zła i obca. Tę scenę mamy najprzód w opowiadaniu owego przyjaciela, oskarżonego o zabójstwo żony; potem adwokat przeżywa ją na samym sobie. Dobry i plastyczny motyw, ale trochę nowelistyczny.

Główne role grają pp.: Gorczyńska, Brydziński, Buszyński. Tym razem trzeba podnieść skupioną i pełną uczucia grę p. Buszyńskiego w opowiadaniu o motywach zabójstwa.

Sztuki tego typu, jak *Pocałunek*, ze swoimi napięciami, choć „nielegalnymi”, mają zawsze w teatrze rację bytu, i nowoczesna dramaturgia społeczna powinna by sobie przyswoić ich sposoby, uszlachetniając je zarazem.

Teatr Nowy: *Stefek*,
sztuka w 3 aktach Jakuba Devala.
Reżyseria Zb. Ziemińskiego
[przekład Bolesława Górczyńskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 28 VI 1933]

[576] Sztuka męcząca i licho skomponowana, miejscami humorystyczna, ale ma temat niezbyt często poruszany w teatrze: konflikt rodziców z dzieckiem.

Stefek jest typowym niesfornym, lecz zdolnym łobuzem. Swego czasu *Pamiętnik* takiego łobuza, napisany przez jakiegoś Amerykanina, był bardzo popularny. Stefek pod tym względem nie jest nowy. Gdy telefonuje do Akademii i zapytuje, jaka będzie pogoda, to jest to psikus z repertuaru już znanego. Na próżno by tutaj szukać tzw. konfliktu dwóch pokoleń, jaki swego czasu widzieliśmy np. w *Dzieciach Waniuszyna*; ot, zwykły kłopot z krnąbrnym dzieckiem.

Ale za to dobry jest akt 2, gdzie Stefek różnymi figlami przeszkadza ojcu, staremu lowelasowi, iść na randkę i rozwściekla go. Na wpół tylko uświadomiony seksualnie Stefek ma wciąż górę nad zniecierpliwionym samcem, pastwi się nad nim. To jest śmiało, tego jeszcze nie było.

Ale uświadamianie Stefka przez dojrzałą kobietę, takie forsowne „przebudzenie wiosny”, to znowuż nic nowego. I gdy matka Stefka po wahaniach postanawia zatrzymać w domu ładną służącą, aby panicz

miał się kim zabawić, przypomina się nam nasza Dul-ska.

Tylko że satyra domu mieszczańskiego jest u Zapolskiej przeprowadzona konsekwentnie, a tutaj wyłazi dopiero na końcu.

P. Roland w roli Stefka nie zdołał być dosyć naiwnym i świeżym. Takie role dotychczas obsadzano kobietami. Pani Dulębianka, jako mądra i dobra matka, przesadziła w powstrzymywanej, zatajonej mądrości; ten wciąż ściszony głos razi w końcu jakby pewną sztucznością, czy nie lepiej by było trochę się rozruszać i częściej pozwalać sobie na podnoszenie głosu? P. Samborski w roli groteskowego pajaca ojca byłby zupełnie dobry, gdyby miał w sobie odrobinę fertneryzmu.

Teatr Mały: *Roxy*,
komedia Barry Connorsa.
Reżyseria T. Trzcíńskiego
[przekład F. T. (Feliksa Tretera),
tj. Teofila Trzcíńskiego),
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 12 VII 1933]

[578] Ta zgrabna komedyjka często pojawia się na repertuarze, gdyż aktorki lubią się popisywać w tytułowej roli. P. Zaklicka, grając pannę *Roxy*, zaprezentowała się jako bardzo sympatyczna artystka, mająca wdzięk, humor i liryzm. Szkoda, że głos jej trochę razi. W scenach, gdzie *Kopciuszek-Roxy* zwycięża, p. Zaklicka osiągnęła duży sukces. Dobrym jej partnerem jako amant był p. Fabisiak.

Ulubiona *Roxy* jest godna zobaczenia także jako obraz stosunków drobnomieszczańskich, przypominających polskie stosunki przedwojenne. Amantci są naiwni, ale nie wtedy, gdy chodzi o to, żeby parcelę tanio kupić, a drogo sprzedać, od tego prawa kupieckiego nie wymiga się nawet przyszły kochany teść. Dziewczęta zaś doskonale sobie dają radę w łapaniu mężów — zupełnie jak w *Siostrach Malinowskich* Konara. Wprawdzie trik, którym posługuje się *Roxy*, jest prawdziwie amerykański: uczy się aforyzmów z podręcznika dla wykształconych panien i tą doraźną mądrością olśniewa swego amanta. Ale i siostry *Malinowskie* również posługiwały się zręcznie załapaną tu i ówdzie mądrością, a gdy już wyszły za mąż, rzuciły

książki w ką. Zdaje się, że i dziś niewiele się pod tym względem zmieniło.

Wystawieniem *Roxy* zaczyna się nowa era Teatru Małego. Przez pewien czas służył Bandzie, teraz wraca jak syn marnotrawny na powrót na łono prawdziwej sztuki. Pod światłym i wytrawnym kierownictwem dyrektora Trzcńskiego niechże przetrwa kaniwę i kryzys.

Teatr Narodowy: *Hau-hau*,
komedia w 4 aktach Hodgesa i Percyvala
[przekład Władysława Pomorskiego,
reżyseria Zbigniewa Ziemińskiego,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 15 VII 1933]

[580] Wystawienie tej komedyjki poprzedziła sława dosyć niedobra, jako że ona jest błaża. Ludziska są obłudne: żądają dziś sztuk społeczno-politycznych, ale na nich przeważnie się nudzą; potępiają sztuki błahe, ale się nimi bawią. Panuje tu nieporozumienie: sztuka społeczna niekoniecznie musi być traktatem ani artykułem wstępnym.

W danym wypadku mamy do czynienia z komedią „charakterologiczną”, w guście *Pana Jowialskiego* lub *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Bohaterem jest stary oryginał, burczymucha, gderliwiec, dający się we znaki otoczeniu pomimo dobroci. Nie ma tu kontrastów klasowych, ale w tym małym społeczeństwie jest ten stary jegomość przecież tyranem, dyktatorem. Nie należy lekceważyć roli charakteru w polityce, w wewnętrznym pożyciu grup i stanów między sobą, w życiu towarzyskim.

Gdyby *Hau-hau* było studium pomimo komizmu ostrym i wyrazistym, miałyoby dużą wartość. Ale tak jak jest, jest przeważnie „heca”. Staruszek, którego nazwano „Hau-hau”, zapewne dlatego że często szczeka, choć nie kąsa, czyli po naszymu dziaukacz,

służy do zabawy. Gdy występuje on, i oprócz niego pojawiają się starzy lokaje, stary lekarz, i gdy trwa niezadarna, kłótniwa, w beznadziejnym kółku obracająca się rozmowa — publiczność pęka ze śmiechu. Ale przecież takie rozmowy ludzi głuchych psychicznie wydarzają się nie tylko między staruszkami; są w polityce i w literaturze.

Pan Hau-hau jest eks-detektywem i mimo swego — pozornego — niedołęstwa doskonale rozwiązuje zagadkę detektywistyczną z kradzieżą diamentu, która się zdarza w jego domu. Jest to afery sensacyjna, dość zręcznie ujęta — jej wadą jest jednak to, że ani jako uzupełnienie, ani jako kontrast nie ma ona właściwie nic wspólnego z portretem charakterologicznym pana Hau-hau. Przeciwnie, wydaje się nam nawet dość wątpliwe, żeby ten człowiek, którego poznajemy zrazu jako starego idiotę, mógł być Sherlokiem Holmesem na emeryturze.

Ale publiczność się bawi dlatego, że to jest także komedia rehabilitacyjna. Jest to niejako dzień triumfu starych niedołęgów. Zdrowy instynkt publiczności kwituje ich oklaskami za niespodziany poryw dzielności i sprytu. Zupełnie podobna zabawa odbywa się na komedii *Roxy* (w Teatrze Małym), gdy stary pantoflarz, po wielu latach dulskiego pożycia małżeńskiego, wpada w pasję i terroryzuje żonę sekutnicę. To się żywiołowo podoba, gdyż podoba się każdy bunt, gdy jest uzasadniony.

W roli pana Hau-hau wystąpił gość, p. Znicz, i zagrał go z frenklofską swobodą. Poznaliśmy tego aktora niedawno w Teatrze Kameralnym i mamy nadzieję, że osiadzie w Warszawie na stałe. Nie można go tym razem uwolnić od zarzutu rozwlekania swej roli, ale jego gatunek komizmu jest przedni.

Teatr Ateneum: *Dziwak*,
sztuka w 4 aktach Aleksandra Afinogenowa,
przekład Haliny Pilichowskiej.
Reżyseria Edmunda Wiercińskiego.
Dekoracje Daszewskiego
[premiera 18 VII 1933]

[582] W zapadłej prowincjonalnej miejscowości ZSRR istnieje fabryka papieru, na której czele stoi Drobnyj, były piekarz (p. Wojdan). Przewodniczącą Komitetu Fabrycznego jest Troszczyzna (p. Bohdańska). To są reprezentanci rdzennej partii komunistycznej, do której z osób sztuki należą także: stary robotnik Pietrow (p. Hajduga), poeta Wiszniakow (p. Fidler) i buchalter Rygaczew (p. Woszczerowicz). Do żywiołu inteligentkiego, stojącego poza partią, należą Igor, kierownik administracyjny fabryki (p. Damięcki), który marzy o tym, żeby przenieść się do stolicy i uczyć się na inżyniera, dalej maszynistka Julia (p. Borowska), która właśnie została żoną Igora. W Julii kocha się po cichu Borys, kierownik rachuby w tej fabryce (p. Chodecki), również „inteligent”, właściwy bohater sztuki. Cały konflikt między żywiołem „inteligentkim”, a więc w Sowietach poniekąd „obcym” i niemalże — parszywym, a prawdziwymi komunistami i prawdziwym światem proletariackim polega na tym, że Borys tworzy w fabryce „kółko entuzjastów”, a członkowie partii biorą to za intrygę i nie wierzą w szczerą jego intencję. Kółko stawia sobie za zadanie wpływać na

pracę w fabryce w ten sposób, żeby jej piatiletka mogła być wykonana w 4 latach. Ale ta gorliwość wydaje się podejrzana; jest to niejako sabotaż na odwrót. Podejrzana jest mianowicie pod względem politycznym: gdyż oto przy zakładaniu kółka entuzjastów pominięty został Komitet Fabryczny, pominięta jacejka komunistyczna; wytworzona została jakaś władza moralna konkurująca z władzą legalną — dwutorowość.

Jest to bardzo ciekawy konflikt socjalno-polityczny. Zrazu myślimy sobie: szczęśliwy kraj, w którym powstają takie kółka, w którym ludzie tak się rozpalili do pracy, do ziszczenia swojego przemysłowego ideału, że ich pilność wzrasta z własnej woli o jedną piątą. I faktycznie istnieje w fabrykach sowieckich tzw. socjalistyczna rywalizacja, rodzaj wyścigów pracy, uprawianych namiętnie, z całym aparatem propagandy. Zdarzają się nawet oszuści w takich wyścigach, i tak pewna fabryka regularnie zwyciężała ilością wyrobów tkackich, aż się okazało, że one były obciążone barwnikiem w niedozwolonej mierze. Ale ta rywalizacja jest zarazem — racjonalizacją, taylorizmem swojego rodzaju. W *Dziwaku* mamy sprzeczkę między Borysem, dziwakiem i entuzjastą, a Igorem, który bierze sprawy trzeźwo, rachunkowo. Igor perswaduje Borysowi: „Zwyciężą nie psychologowie, lecz matematycy”. Zarówno Igor, jak Borys mylą się. W racjonalistycznie prowadzonych przedsiębiorstwach także psychologia uległa obliczeniom matematycznym. W rachunek kosztów w kalkulowuje się zapal, sztucznie organizowany, nawet nakazywany. Sowiety to umieją. Z tym się rzecz ma tak, jak z zapalem na polu bitwy: z początku jest on wymuszony, a potem już dobrowolny.

Wielką zaletą *Dziwaka* jest, że wprowadza nas w najważniejszą komórkę Sowietów, w ustrój pracy u dołu. Jest to temat nowy, w literaturze europejskiej

niebываły. Zagadnienie dobrej woli i wiary w system stoi w środku sztuki. Ale nieodłączne jest też zagadnienie polityczne: dyktatura czy demokracja? jacejka czy kółko? centralizacja czy autonomia? Feiler, ekonomista burżuazyjny, który napisał najlepszą książkę o wewnętrznym ustroju Sowiec, opisuje ustrój pracy po fabrykach jako „misterny splot elementów demokratycznych i dyktatorskich”. Faktycznie jednak w znacznej części Europy mamy do czynienia z tą samą zachłannością władzy, która od chwili gdy się przekonała, że tzw. samorzutne odruchy ludności może łatwo inspirować — albo centralizuje na potęgę, albo fałszuje autonomię. Dawniej centralizm szanował autonomię jako swoją kontrolę, jako współprąd w jednym drucie elektrycznym; teraz, od kiedy państwa stały się narodowe, autonomia wydaje się niepotrzebną i zostaje wzięta pod kuratelę.

[584]

Borysowi, dziwakowi, wytykają: „Wykoszlawiacie entuzjazm!” i nawet: „Entuzjazm to kontrrewolucja!”, „Na popularność lecciel!” I w końcu dziwak przegrywa: „wiatrak zaczął się kręcić i jego skrzydło odtrąciło Don Kiszota”, jak to określa Igor.

Sztukę Afinogenowa można nazwać raczej ciekawą i pouczającą niż mocną. Ona wprowadza, lecz nie wtajemnicza. Po dawnemu, jak w *Strachu* tegoż autora i jak w innych sztukach sowieckich znanych u nas, dominuje problem inteligenta i problem moralności, które jednak w tym wypadku, to jest według założeń tej sztuki, nie powinny być ważne. Dobrze zawiązana — rozwiązuje się ona w sposób nieinteresujący. Zwłaszcza że autor chciał czy musiał być błagonadziożnym i w pewnym punkcie swej krytyki na gwałt nawracał z drogi.

Borysa gubi prosta intryga: przenocował u siebie robotnicę, Żydówkę Symę (p. Wiercińska), nad którą

znęca się brutalny, przybyły ze wsi, robotnik Kotow (p. Daniłowicz). Stąd podejrzenia przeciw jego moralności, zarzuty, że proteguje Symę przy rozdawnictwie materiałów w fabryce. Zarzuty te potwierdza robotnica Dobrzyna (p. Draczevska). Borys zostaje wydalony, ale jego zwolennicy układają protest w jego obronie. Karierowicz Igor, chcąc się przypodobać władzom, wstrzymuje protest, ale — po zajściach antysemitycznych, które się kończą samobójstwem Symy, po wahaniach Julii między Borysem a Igorem, po różnych nieporozumieniach i zrozumieniach — mięknią komuniści i sama przewodnicząca Komitetu Fabrycznego, Troszczyzna, podpisuje się pod protestem. Znaczący to, że entuzjazm zostaje uratowany, że jednakże [585] legalna władza sowiecka, choć złożona z ludzi niewykształconych, intuicją poznaje, gdzie słuszność i dobra wola, i wspaniałomyślnie zachowuje się wobec inteligenta, dziwaka i donkiszota, natomiast inteligent-karierowicz zostaje skompromitowany.

Wszystkie znane nam sztuki sowieckie kończą się takim aktem wspaniałomyślności władzy. Ma się wrażenie, że autorzy bardziej wychowują władzę niż ludność. Mniejsza jednak o to. Jeżeli się pominie ten pokłon w stronę potężnej partii, pozostaje po sztuce Afinogenowa wrażenie bardzo dodatnie: oryginalny konflikt, powiew nowego idealizmu. Większy podziw budzi się do natężonej atmosfery duchowej, w której mogą się rodzić takie sztuki, niż do autora.

Wszyscy artyści grali dobrze i z przekonaniem, ale reżyseria nieco szwankowała. Za pośpieszny był obrysunek sytuacji socjalno-politycznej w dwóch pierwszych aktach, za powolny rozwój intrygi w dwóch aktach następnych. Czwarty akt grano tak melancholijnie, jak się grywało sztuki Czechowa. Czechowski element jest w sztuce Afinogenowa — ro-

syjska chandra, ale tę należało krótko załatwić, a nie podkreślać.

Pies Borysa, Wygo, który występuje w sztuce, nie tylko gra przyzwoicie, ale w dodatku był doskonale ucharakteryzowany, mianowicie — zabłocony. Czulo się prowincję, złe drogi, włóczęgostwo; był to pies „regionalny”.

Teatr Mały: *Dżimbi*.

Komedia w 3 aktach S. Zágona (z węgierskiego).

Reżyseria T. Trzcíńskiego

[przekład Artura Marii Swinarskiego,

dekoracje Stanisława Śliwińskiego,

premiera 22 VII 1933]

Romantyczna wiara w szczególną dobroć człowieka [587] niecywilizowanego dzisiaj przedostała się nawet do filmu, jest zdawkowym motywem komedijek pisanych „na zręczność”, ale nie na prawdę. Punkty wytyczne tego pochodzenia szlachetnych dzikusów przez literaturę europejską to *Atala* Chateaubrianda, to *Syn pustyni* Halma, który wypowiada sławne przed stu laty słowa: „My, dzicy, przecież jesteśmy lepsi ludzie” — a skończyło się na *Dżimbi*. Węgier wygotował z tego starego motywu ostatnie resztki. Węgrzy to umieją; przecież niedawno i fauna, i nawet diabła przerobili na melancholijne komedie. Co to znaczy? To znaczy, że romantyczny czar prymitywizmu doszczętnie się zmerkantylizował.

Maritana, córka pampasów — chciałem powiedzieć: *Dżimbi*, córka wybrzeży środkowej Afryki, przywieziona do Europy, też się merkantylizuje, staje się dziwo-wiskiem à la Jozefina Baker, sławna tancerka murzyńska, za którą przepadają snoby paryskie i londyńskie. Ale wpieryw *Dżimbi* nagada wiele impertynencji cywilizowanym Europejczykom, popelni kilka tak ulubionych przez stołecznego snoba demaskacyj, i nawet za-

tęskni do swej murzyńskiej ojczyzny, gdzie na nią czeka silny czarny wódz, porządniejszy od oblesnych firyków europejskich.

W takich sztukach autora obowiązują przede wszystkim efekty kontrastu. W *Dzimbi* te efekty zostały doskonale wyzyskane. Od chwili gdy Dzimbi wypada z głębi jakiegoś kominka, aby ryczeć, jest istotą równie niesamowitą, jak zabawną i wzruszającą. Szczególnie efektowny jest moment, gdy Dzimbi, dotychczas poddana pod surowy reżim męski, sama zaczyna gustować w tyranii nad mężczyzną, gdy znalazł się taki wielbiciel, który woli być owładanym niż władcą. Dzimbi daje nauki Europejczykom, ale sama też szybko przyswaja sobie korzyści cywilizacji europejskiej.

Żeby to wszystko było przeprowadzone dosyć wiarygodnie pod względem psychologicznym, tego powiedzieć nie można — ani może nawet żądać nie można. Dzimbi jako „dziecię natury” jest dosyć stylizowana, czasem zakrawa nawet na operetkę.

W roli Dzimbi p. Zaklicka znalazła większe pole do popisu niż w roli Roxy. Tym razem okazała nie tylko temperament i humor, ale także przedni liryzm w momentach wspomnień ojczystych Dzimbi.

Z innych wykonawców wymienić trzeba zabawnego impresaria p. Grabowskiego oraz p. Daczyńskiego w roli zachwyconego malarza.

Teatr Polski: *Porucznik Przecinek*.

Groteska satyryczna [w 3 aktach] Franka Maara
[inscenizacja i reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
muzyka Romana Palestra,
teksty piosenek Jerzego Paczkowskiego,
kapelmistrz Zdzisław Górzyński,
choreografia Jana Trojanowskiego,
premiera 25 VII 1933]

Autorem tej sztuki jest podobno Austriaczka (austro- [589]
-węgierski towar w teatrach Szyfmanowskich!). Jej sztuka powinna by się rozgrywać raczej w przedwojennych Prusiech, w państwie osławionego Króla Patacake (Wilhelma II), w państwie osławionym Köpenikiadą, lecz zapewne, aby nie drażnić dzisiejszych pobratymców, a przyszłych może władców Austrii, wolała akcję przenieść do caratu. Aby zaś znawcy stosunków rosyjskich nie mieli nic do gadania, wolała autorka przedstawić je groteskowo, nawet operetkowo. Car może być jakimś Pawłem, Aleksandrem lub Mikołajem, ale, bądź co bądź, zachowuje się jak Kaligula, ale czasem i zaśpiewa sobie jak Mikado. Rola akuratknie jakby stworzona dla p. Bodo, który sceny tragiczne gra jak sam Solski, ale i o komice nie zapomina.

Najłatwiej było z obsadzeniem roli porucznika Przecinka, ponieważ — osoba ta wcale nie istnieje. Przecinek narodził się z błędu kancelarii; sekretarz, któremu dyktowano listę poruczników, nie zrozumiał dyktanda i ze wskazówki pisarskiej zrobił nazwisko, które potem siłą szablonu biurokratycznego nabrało życia i odbyło dziwną karierę. Porucznik Przecinek za

wzniesienie okrzyku: „Na pomoc!” — pod oknami cara bierze baty, zostaje zdegradowany, zesłany na Sybir, ulaskawiony, zaocznie ożeniony, potem staje na czele wojska wiernego carowi, zwycięża samozwańczego carewicza, jest ranny, choruje w szpitalu i...

I... tu już największy czas, żeby Przecinek stał się konkretną osobą. Aż dotychczas przepychał się przez swoje fikcyjne życie w ten sposób, że dworacy, którzy się zawikłali w tę intrygę, nakazywali nie patrzeć się na Przecinka, czy też na miejsce, w którym by powinien być Przecinek. Wszyscy, którzy go konwojują, żenią — mają odwracać głowy.

[590] To nieprawdopodobieństwo, upiękzone nazwą: groteska, przeprowadza autorka zbyt konsekwentnie i o wiele za długo. Dopiero w ostatniej chwili, gdy już sam car ma przyjść do szpitala, aby uścisnąć swego najwierniejszego sługę i przyjaciela, zwycięskiego już — generała Przecinka, w miejsce fikcji wskakuje żywy człowiek, porucznik Rybow, ten, który niegdyś krzyknął owo: „Na pomoc!” — i ocalał od batów tylko dzięki temu, że — znowu przez pomyłkę kancelarii — wypadł z ewidencji i przestał istnieć na rachunek swojego nazwiska, a potem ogłosił się carewiczem Iwanem Bezimiennym i zaatakowawszy stolicę cara, został zwyciężony przez Przecinka.

Pomimo trochę niecierpliwiego przedłużania fikcji sztuka jest napisana zręcznie, ale i to raczej w sytuacjach niż w dialogu. Ma ona, podobnie jak *Kapitan z Köpenicku*, ilustrować znaczenie legendy w życiu społecznym i w historii. Podobnie jak chłopcy rosyjscy wierzą w coraz to nowego carewicza samozwańca, bo ta wiara pasuje do ich umysłów, tak samo z niczego powstaje jakiś manekin militarny, prowadzi żywot według mechanizmów, które tkwią w danych stosunkach, i w końcu staje się potrzebny samemu carowi.

Historię nazwał Napoleon bajką umowną; fikcje wojują w niej z fikcjami, a żywy człowiek nazbyt późno przychodzi do rozpoznania, że te fikcje wytwarza on sam. (Jak wiadomo, marksizm polega na demaskowaniu takich autofikcyj ludzkich).

Mogłaby to więc być poważna i mądra komedia, ale w innych rękach. Autorka austriacka zmerkantylizowała Przecinka, podobnie jak autor węgierski zmerkantylizował dzikuskę. Z dowcipnego pomysłu, który by starczył dobrze na krótki sketch, zrobiła 10 obrazów w 3 aktach.

Czym one są wypełnione? Kaligulskim carem — my ten temat znamy lepiej niż Wiedeń — i znaczną porcją sentymentalizmu. Jedna z dam dworu kocha Przecinka, bierze z nim zaocznie ślub, długo na niego czeka i w końcu zaspokaja swą tęsknotę z eks-Rybowem. Tę damę bardzo ładnie grała i śpiewała p. Brochwiczówna, obdarzona miłym, lirycznym głosem w rodzaju Lubieńskiej.

Teatr Narodowy: *Obiad o ósmej*,
sztuka w 10 obrazach
Kaufmana i pani lub panny Ferber. Z angielskiego.
[Inscenizacja i] reżyseria K. Borowskiego
[przekład Teodory Drzewieckiej,
dekoracje Karola Frycza,
premiera 5 VIII 1933]

[592] Dyrektor Krzywoszewski ma zamiłowanie do sztuk wczorajszych, które mu się wydają dzisiejszymi. *Obiad o ósmej* znajdował się w jego biurku zapewne już przed 8 laty. Jest to sztuka spokojna, konflikty społeczne pojawiają się w niej przede wszystkim od strony salonowej. Najważniejszą sprawą jest obiad proszony na piątek — rzecz dzieje się w wyższym, ale niezbyt wysokim towarzystwie amerykańskim — obiad, na który zaproszeni są jacyś lordowie, bogaty dorobkiewicz, jego żona eks-pokojówka, gwiazdor filmowy i parę jeszcze osób. Obiad sprawia pani domu wiele kłopotów, bo i goście najważniejsi nie dopisują, i „ausszpik” z homarów się zepsuł (przyczyna: bitka dwóch lokajów w kuchni o pokojówkę). Sztuczne rozpacze gospodyni kontrastują z prawdziwą i cichą tragedią pana domu, dyrektora towarzystwa transportowego. Dorobkiewicz podkopuje jego stanowisko, wykupując po kryjomu akcje towarzystwa. Zdaje mi się, że to już nie są dzisiejsze fatalności kryzysowe: ktoś by dzisiaj wykupywał akcje, gdy przedsiębiorstwa ledwo zipią. Innych znaków kryzysowych na niebie nie widać, mimo to cała sztuka ma grube a nieuzasadnio-

ne pretensje do tego, żeby przedstawiać tak zw. zepsucie (czy: zgniliznę) klas posiadających. Głupstwo! Zepsucie nie doprowadzi ich do ruiny, póki w nich będą takie rekiny, jak ów dorobkiewicz, i porządni ludzie, jak ów dyrektor firmy. Zepsucie rujnujące tych klas może polegać tylko na zamąceniu inteligencji organizującej takim, jakiego dowodem była niedołączona konferencja londyńska. Zaś na jakieś wyschnięcie szpiku, zżarcie przez syfilis, zniewieściałość i wycieńczenie kapitalistów przez nadużycia płciowe i inne — klasy pracujące nie powinny liczyć. To tylko w szkołach się uczyło i zapewne jeszcze uczy, że Rzym upadł wskutek nadużyć cielesnych.

Ta sztuka prawdopodobnie wydała się p. Krzywoszewskiemu reportażem z życia wyższych sfer. Jest w niej sporo materiału plotkarskiego (obiady, stroje), który może znieść do teatru tzw. dystygowaną publikę, dając jej z drugiej strony złudzenie, że się słucha sztuki „społecznej”. Podobieństwo do reportażu ogranicza się właściwie do tego, że ta sztuka, roztrzęsiona na 10 obrazów, aż do końca się nie koncentruje, przepływa jak wycinek z powieści, a przy tym nie przynosi z sobą nic skomplikowanego, w dialogu jest trywialną, rozrabia bardzo szeroko rzeczy, które się rozumieją same przez się. Teatralnie efektowna jest kłótnia dorobkiewicza ze swoją żoną — w której oboje mówią sobie tzw. prawdy; oraz dwa obrazy z życia gwiazdora filmowego, kaboty na. [593]

Gwiazdora grał genialny p. Adwentowicz. Ujrzelismy go znowu u szczytu jego sztuki. Jak wspaniale wyraził poczucie godności własnej. Złośliwy mój sąsiad powiedział: widać, że został dyrektorem dwóch teatrów. Niema gra Adwentowicza zawsze nas zachwycała; przyznać też trzeba, że nie jest nigdy przesadna. Sąsiad mój powiedział też, że Adwentowicz ma

zawsze pewien czar, „aurę”. Rzeczywiście, głos jego czasem nie dopisuje (teraz się poprawił!), ale ruchy i całe wzięcie się uspasabiają go specjalnie do pewnego typu ról: ról ludzi upadających. Jakże świetny był jako Hamlet — choć go nie mówił dobrze — albo jako ojciec u Strindberga. Jak Osterwa jest prawdziwym „księciem niezłomnym”, tak Adwentowicz jest prawdziwym „księciem złamanym”. Kocham go za to.

Może dla tej roli istotnie warto było wystawić tę sztukę. Daje ona sposobność do gry, łatwej zresztą, także innym artystom. Parka dorobkiewiczowska: Samborski i Kościeszanka, kłóciła się koncertowo. Dyskretna i wytworna gra p. Buszyńskiego zawsze zasługuje na uznanie. Z efektowną pasją odegrał swoją kłótnię z gwiazdorem p. Małkowski. Przypomniała nam się też bardzo dobrze p. Rotterowa. Sądzę dalej, że p. Jezierska, która się zapowiada jako duplikat Malickiej, wszystkim się podobała. Gdy tyle trzeba chwalić, to się namyślałam, czy jednak stary ćwik Krzywoszewski nie miał racji, puszczając tę sztukę.

Teatr Narodowy: *Testament jaśnie pana*,
komedia w [3 aktach] 11 odsłonach
Hjalmara Bergmana,
przekład J. Kossowskiego.
Reżyseria Zb. Ziemińskiego
[dekoracje Karola Frycza,
premiera 1 IX 1933]

W Szwecji, kraju, który wydał Strindberga, nie mia- [595]
łoby się znaleźć dzisiaj lepszego talentu dramatycz-
nego niż ten Bergman? Kryzys czy upadek? Nie wy-
nika z tego, żeby ta sztuka była zła, tylko że jest nieam-
bitna, a przecież od zagranicy wymagamy więcej niż
od siebie, chcemy, żeby nas olśniła, żeby pokazała, do
czego dążyć należy.

Dobry jednak jest ten *Testament* jako obraz oazy
feudalnej, jaką by u nas można znaleźć chyba gdzieś
u Czartoryskich, Czetyrtyńskich lub Zamojskich —
ale nasze feudały są chyba już bardziej cwane i uprze-
mysłowione, i uhandlowione niż ten baron szwedzki,
liczący co prawda już 75 lat. Tyran złośliwy, który znę-
ca się nad służbą, nad krewnymi, pozwala sobie na bo-
lesne żarty w stosunku do takich ludzi straconych, jak
on sam — ale lubi młodzież i potrafi ją ocenić. — Nie
ma też widać przesądów rodowych, skoro ostatecznie
zapisuje swój majątek synowi swego wiernego kamerdy-
nera, z warunkiem, żeby się ożenił z jego córką Blendą,
nieprawym dzieckiem spłodzonym z pokojówką. Czyż-
by to była „demokratyzacja”? Nie, bo spadkobierca bę-
dzie zapewne takim samym „panem na...”, jak on.

Testament jest głównie malowidłem charakteru — coś jak szambelan z *Glupiego Jakuba* Rittnera. To zestawienie nie wychodzi na korzyść szwedzkiego autora. Bo gdy u Rittnera szambelan przechodzi jakiś kryzys dramatyczny, gubi siebie przez niewczesną miłość, ten baron... (jakże mu tam? dyrekcja nie przysyła programów!) pozostaje aż do końca takim samym, twardym, pewnym siebie tyranem; nikt go nie zachwiewa, nie dezawuuje (dobre słowo, ale francuskie, po polsku: zbija z pantalyku), ani krewni, ani młodzi, ani służba, ani poddani. Nim przyjdzie na niego kosa śmierci, on sam jest ostrą kosą, która zżyna chwasty, ale nigdy nie natrafia na kamień.

[596] Barona... (jakże mu tam?) grał Junosza-Stępowski. Niedawno jedno pismo tutejsze podało gaże wszystkich aktorów, ze Stępowskim na czele; gaża wysoka, nadministerialna; ale, dalibóg, Stępowski jest wart, to gwiazdor prawdziwy, od surowca począwszy (głos i postawa), na talencie skończywszy. Mistrzowska jest scena, kiedy baron powoli wstaje z łóżka, skrobie się, pije śniadanie, ubiera się, kłóci się z kamerdynerem itd. Może to są „gierki” zbyt cielesne, fizyczne, ale w dobrym guście i ta sztuka innej gry nie wymaga. Ale doskonałym partnerem Stępowskiego był w tej scenie p. Znicz jako kamerdyner. P. Znicz, który niedawno w *Hau-hau* grał takiego samego tyrana, z pewnością na boku podziwiał Stępowskiego, a swoje grał dyskretnie, nieznacznymi ruchami głowy, rąk wypełniał do reszty swą rolę, był — drugim.

Na szczególną pochwałę zasługuje jeszcze p. Dominiak. Natomiast p. Andrzejewska, na swoje nie-szczęście przedwcześnie przechwalona, grała Blendę zbyt krzykliwie, natrętnie, jakby chciała zamanifestować: ja jestem młoda, ja jestem łobuz! Tymczasem zdaje się, że ta rola, rola panienki, która zmienia

przedmiot swego uczucia w miarę tego, jak kto jest pokrzywdzony — jest raczej liryczna, coś à la Malicka. O Andrzejewskiej — i o wielu innych aktoreczkach — dałoby się powiedzieć to, co niegdyś Zapolska napisała o początkującej Mrozowskiej: że „robi postępy w minoderii”. No, ale ta pucówka Mrozowskiej się chyba przydała.

P. Czaplińska grała rolę obłudnej pastorzycy — poprawnie, ale obłuda nie leży w jej warunkach osobistych.

Teatr Letni: *Spódniczka czy toga*,
komediofarsa w 4 aktach P. Vébera i A. Madisa.
Przekład E. Woronieckiego.

Reżyseria L. Solskiego

[dekoracje Karola Gajewskiego,
premiera 16 IX 1933]

[598] Jest to farsa przedwojenna, ale dopiero dziś znajdujemy się na wyżynie jej przesłanek, gdy mamy już u siebie adwokatki.

Gdy z soku owocowego robi się wino, trzeba — między innymi — wpuścić do roztworu także ziarnko ryżu. Ono przyczynia się podobno do tęższego zalkoholizowania napoju. Otóż tak samo jest z farsą, że do flaszki głupstwa — wpuszcza się jedno ziarnko prawdy, zdrowej obserwacji, często aktualności i często pewien nowy temat zaczyna swe życie w farsie, zanim przejdzie do dramatu. Tak się dzieje zwłaszcza z tematami społecznymi.

Niegdyś sensacją było, że kobieta w ogóle może być adwokatką czy lekarką. Teraz aktualność się przesunęła: kobieta staje się rywalką zawodową mężczyzny. Na wielu polach to widzimy. Niedawno w branży chemicznej zdarzył się u nas taki wypadek, że chemiczka się otruła, ponieważ koledzy chemicy szykanowali ją, krytykując jej pracę. Nawet w literaturze istnieje już taka rywalizacja. Wszędzie mężczyzna wyzyskuje swoje „prawo zasiedzenia się”, a kobieta korzysta z prawa uciśnionej mniejszości, ze swych przywilejów

kobięcych, liczy na rycerskość męczyzny itd. Zupełnie tak, jak to się dzieje w natłoczonym tramwaju.

Rywalizacja zawodowa zaostrza się, jeśli rywalizuje z sobą małżeństwo. Co prawda nie jest to już walka o chleb; małżeństwa architektki z architektką, lekarza z lekarką, nauczyciela z nauczycielką pracują z sobą zgodnie, często dzielą między siebie pracę tak, że mężczyzna jest odpowiedzialnym kierownikiem, kobieta pomocnicą. Natomiast cierpieć może w większym stopniu ambicja: kto z nas dwojga jest lepszym zawodowcem, kto więcej umie, kto jest zdolniejszym itd. Niedgdyś Lemaître we *Flipocie* opisał małżeństwo znakomitej aktorki z marnym kabotynem; biedaczka do pewnego czasu pochlebia mu, aż raz, rozzłoszczona, demaskuje go jako zero, oczywiście stosunek miłosny w zetknięciu z ambicją pryska jak szklany kielich. Niedawno mieliśmy też podobną sztukę w Teatrze Małym (z Malicką i Leszczyńskim).

[599]

Farsa spółki francuskiej ma w sobie to jedno ziarnko prawdziwe: grę ambicji na tle zawodowym. Jest adwokat i adwokatka, oboje początkujący, po odbyciu podróży poślubnej otwierają kancelarię, lecz oto ona ma większe powodzenie niż on. Dzięki czemu? To raz on wyłuszcza w kłótni: bo jesteś nieuczciwa, bo jesteś blagierka, bo nie masz honoru zawodowego... Rywalizacja potęguje się jeszcze przez to, że oboje stają jako przeciwnicy w procesie rozwodowym: ona broni żonę, on męża. Doskonały pomysł.

To jest też jedyne ziarnko, które trafiło się dwom kogutom farsowym, Véberowi i Madisowi. Poza tym ingrediencje ich wina dość pospolite. Przede wszystkim pomysł nie został rozwinięty jednorodnie, lecz zmieszany z banalnościami. Rozłam małżeński łąta się miłością jak u Bałuckiego. Wprowadzono kokotę, zadręć, zdradę małżeńską i kochankowską w ogrom-

nych porcjach itp. Dziwna rzecz, że farsowe tricki francuskie, które przed wojną „brały”, dziś nie „biorą”. Np., że kokota okazuje się kolejno kochanką wszystkich osób grających w farsie, nawet prezesa sądu. Ma to być — według nomenklatury Bergsona w jego studium o śmiechu — komizm przez powtarzanie. Ale o tych kwestiach już milczę, bo znowu Słonimski będzie mi przez 4 lata wypominał, że rozpisuję się o byle farsie.

Sztuka jest dość trudna do grania, bo ma mnóstwo scen zespołowych. Solski wyreżyserował ją znakomicie, zwłaszcza scenę w sądzie — groteskową i w swoim nieprawdopodobieństwie proceduralnym nawet fantastyczną. Adwokatkę grała ze swoim niesłychanym wdziękiem p. Lubieńska — lecz gdyby szło o prawdę charakteru w farsie, gdzież ta pewna brutalność tego karierowicza w spódnicy. Jej partnerem był p. Wesołowski, kokotką p. Jarkowska. Wszystko w porządku.

Przekład p. Woronieckiego doskonały. Szkoda, że delikatniejszy dowcip w tej farsie, tak dobrze przezeń uwypuklony, ginie pod nawalem niewybrednego komizmu.

Teatr Rozmaitości: Cztery jednoaktówki
[*Piękny sen*, operetka Leona Falla;
System doktora Goudron,
dramat Andrzeja de Lorde,
wg noweli Edgara Allana Poe,
przekład Bolesława Gorczyńskiego;
Głos człowieczy, monodram uczuciowy
Jana Cocteau,
przekład Róży Czekańskiej,
reżyseria Teofila Trzcńskiego;
Julek umie być wdzięczny, farsa Piotra Vébera,
przekład Bolesława Gorczyńskiego,
reżyseria Karola Bandy,
dekoracje i kostiumy Tadeusza Gronowskiego,
kierownictwo muzyczne Tadeusza Sygietyńskiego,
premiera 10 X 1933]

[601]

Przed kilku laty mieliśmy w Warszawie teatr Szkarłatna Maska, który miał być „teatrem niesamowitości” — czymś w rodzaju paryskiego Grand-Guignolu. Być może, iż pod względem technicznym ten teatr nie poczynał sobie dobrze — przedstawienia zaczynały się o północy — dość że po paru miesiącach zwyrodniał, stracił swój odrębny charakter, stał się teatrem normalnym i w końcu stał się siedzibą operetki. Przecenił pojętność publiczności warszawskiej wobec żywiołu niesamowitości. Zwyczajny warszawista lubi kabaret i kawały, zresztą repertuar naturalistyczny, ale od repertuaru wysokiego stroni, a niesamowitość to dla niego „bujdy”. I w ogóle jednoaktówek nie lubi z tego samego powodu, dla którego stroni od nowel: nie chce mu się kilka razy na jeden wieczór wdrażać się w nowe przesłanki.

Teatr Rozmaitości, który pragnie teraz wypełnić lukę pozostawioną przez inne teatry i dawać jednoaktówki, jest ostrożniejszy niż Szkarłatna Maska i nie chce opierać swej działalności tylko na repertuarze z Grand-Guignolu. — Pierwsze jego przedstawienie, które się onegdaj odbyło, było zręczną mozaiką: operetka, niesamowitka, monodram, farsa — wszystko krótkie, łatwe i przystępne, jak cztery papierosy przedniej jakości.

[602] *Piękny sen*, operetka Leona Falla, jest ładną i melodyjną miniaturą biedermajerowską; występuje w niej znana primadonna, Elna Gistedt. Małe szczęście małych ludzi: dwoje staruszków, którym w 40 rocznicę ślubu wraca młodość. Ale to jest młodość liryczna, bez pieprzyku erotycznego, upostaciowana w alegorycznej figurze, która śpiewa — grając na skrzypcach (p. Romanowska).

Potem jest gwóźdź wieczoru: *System dra Goudron*, dramat A. de Lorde (przekład B. Gorczyńskiego) według noweli Poego. Straszne: dwaj dziennikarze, którzy przyszli na wywiad z dyrektorem domu wariatów, dostają się między wariatów, popadają w niebezpieczeństwo; domniemany dyrektor okazuje się najgorszym wariatem. Ciarki przechodzą nam po skórze — ciarki! tego słowa nie słyszało się już dawno w Warszawie i ludzie zapomnieli już zapewne, co to jest. Ciarki umiejętnie dozowane przez autora. Ale z początku tu i ówdzie słyhać było na widowni śmieszek, zapewne któryś warszawista mówił swoje: „bujda”. Ale jednak zwyciężyło napięcie niesamowitości: bohater sztuki, p. Brydziński, mistrz w takich rolach, swoim sugestywnym głosem przełamał uprzedzenia.

Obie sztuki znakomicie wyreżyserował Teofil Trzciniński, zasłużony dyrektor teatru krakowskiego — dziś ograniczony do ciasnego odcinka pracy, ale i tu można dużo pokazać.

Teraz rodzynek — p. Mila Kamińska w 15-minutowej rozmowie telefonicznej (sztuka Jana Cocteau, przekład R. Czekajskiej). Coś jak aria, sposobność do roztoczenia całej skali uczuć rozpacz, rezygnacji, miłości, ukorzenia się, niepokoju. Głos p. Kamińskiej, jeden z najmiłszych, znakomicie się do tego nadaje, jej czule serduszko także. A jednak, czy że sztuka źle napisana, bez dramatycznego stopniowania, czy też deklamatorce brak „kantyleny”, tak iż niemal rozprasza się ona we łzach i westchnieniach — trochę jest to męczące.

Na końcu — kontrast do początku, mocna pikantaria: *Julek umie być wdzięcznym*, farsa P. Vébera, przekład B. Górczyńskiego. Randka z mężatką w pokoju kawalerskim, udaremniona przez komornika, który każe wynosić odpowiednie meble: pianino, stół, kanapę. Miłość zaś bez mebli jest niemożliwa, takie jest prawo natury i ekonomii. Meble wykupuje — mąż, ale ten trzeci, Julek, umie być wdzięcznym, i rezygnuje... Ta przeszkoda natury „moralnej” jest jeszcze komiczniejsza od poprzednich przeszkód meblowych. Dobrze grali: pp. Kościeszanka, Benda, Walter.

Teatrzyk, który świetnie spełnia swoje skromne zadanie — ale zapewne niebawem który ze zbytkownych literatów napisze, że wszystkie sensacje, których tam można doznać, są — niezdrowe, filisterskie, burżuazyjne itp.

Teatr Polski: *Miarka za miarkę*
[William Szekspira,
komedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem,
przekład Leona Ulricha,
przygotowany do użytku scenicznego
przez Michała Rusinka,
inscenizacja i reżyseria Janusza Warneckiego,
dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego,
premiera 20 X 1933]

[604] Lubię czytać Szekspira, nie lubię go na scenie. Wydaje mi się przestarzałym. Na to zdanie nie odważyłbym się, gdyby tego samego nie był powiedział także znakomity teatrolog angielski, Craig. Ale *Miarki za miarkę* nie lubiłem nawet czytać. Komentatorzy jedni uważają, że to nie jest autentyczna sztuka Szekspira, inni, że on tylko opracował cudzy dramat. Mniejsza jednak o to, przecież sztuka ta, podobnie jak wszystkie Szekspirowskie, jest i tak na wskroś feudalna; brak jej tylko Szekspirowskiego rysunku charakterów.

Ale przedstawienie w Teatrze Polskim wydobyło z *Miarki za miarkę* — nie Szekspira wprawdzie, lecz całą wartość widowiskową sztuki. Trzeba sobie bowiem uprzytomnić, że za czasów Szekspira teatr zastępował także kino, chciał widza ująć sensacją, dziwnym spleceniem losów ludzkich, nawet kryminalistyką. *Miarka za miarkę* to, bądź co bądź, dramat detektywiczny. Jeno że detektywem jest tutaj sam monarcha, który w przebraniu mnicha kontroluje swego namiestnika, wchodzi do więzień, ratuje niewinnych, knuje szlachetne intrygi, aż w końcu, odsłoniwszy oblicze, wymierza sprawiedliwość. Monarcha dobry,

mądry i wyrozumiały. Jedną tylko wadę ma jego mądrość: skoro już raz się był przekonał, że Angelo postąpił nieuczciwie (z Marianną), po co go ustanawia swoim namiestnikiem i wystawia na próbę — niebezpieczną dla wszystkich. No, ale to jest bajka. Bajka przeważnie ponura, ale zręcznie zadzierżgnięta, przy tym dobrze się kończy (amnestia).

W zapowiedziach wystawienia tej sztuki czytaliśmy, jakoby ona poruszała problemat władzy. Trudno się tego dopatrzeć. Chyba że ten książę ze swoją próbą miałby reprezentować wszechwidzące oko władzy, która ma też ostatnie słowo. Rzeczywiście, ów książę to „deus ex machina” — bóg pojawiający się w ostatniej chwili na maszynie. W innych sztukach Szekspira jest „deus ex machina” przewyciężony, los ludzi rozwija się według swoich praw wewnętrznych, interwencja z zewnątrz na nic się nie przydaje. [605]

Poza tym kilkanaście razy różne osoby wymieniają słowo „władza”, ale bez widocznego związku z aktualną terażniejszością.

Przedstawienie jest — jak już zaznaczyłem — zupełnie przyzwoite i, że tak powiem, popularne. Coś jak *Kredowe koło* lub *Żółty kaftan*, albo *Księżniczka Turandot*, które z takim powodzeniem grywano w Warszawie. Artyści — przeważnie nowe siły — spisywali się dobrze. Ale p. Borowska w roli Izabeli miała ciężar może ponad swoje siły; w przemowie błagalnej do Angela brakło jej tego ciepła, które go uwiodło. To bowiem nie zostało dostatecznie uwydatnione, że Izabela, broniąc grzechu brata, mimo woli sama grzech wywołuje. Angela grał p. Socha ze stosowną w tej roli sztywnością; dobrze, że nie grał obłudnika, gdyż Angelo jest tylko człowiekiem namiętym, nagle opętanym przez żądzę. Żywioł komiczny dobrze reprezentowali pp. Fabisiak i Małkowski; ale komizm

Szekspirowski jest już dziś za twardy. Książę był młodziutki — jak w bajce; ale gdy spod szaty mniszej wyłuskuje się na końcu w krótkich spodenkach, to, dalebóg, wygląda jakoś pajacykowato, zwłaszcza w porównaniu z otulonym w długie szaty Anżelem — trochę to ośmiesza władzę.

Teatr Nowy: *Nie igra się z miłością*,
komedia Alfreda Musseta w 3 aktach.

Przekład Boya-Żeleńskiego.

[Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Węgieerki.]

Dekoracje K. Frycza,

muzyka Jana Maklakiewicza,

[układ scen tanecznych Pauli Nireńskiej,

premiera 31 X 1933]

Teatr Kameralny: *Obudzenie się wiosny*,
dramat [w 3 aktach] Franka Wedekinda,

przekład Zofii Wójcickiej-Chylewskiej.

Reżyseria E. Wiercińskiego,

oprawa sceniczna Mieczysława Różańskiego

[premiera 3 XI 1933]

[607]

I

Wystawiono dwie stare sztuki, godne odświeżenia. Każda jest żywa, każda czego innego uczy — i każda pojawia się w zgiełku naszego życia ideowego jak istota z innego świata. I obie mają to do siebie, że odychają młodością, ach, jakąż młodością! — a jednak jakby szronem zwarzoną. I można by tytuły obu sztuk zamienić bez szkody.

Mówi się, że młodość jest szczęśliwa. Nie — szczęśliwe jest dzieciństwo i niezbyt schorowana starość, ale nie młodość — ta pierwsza fala rozbijająca się o skałę życia, to pierwsze otwarcie oczu wobec potworności, te pierwsze rozczarowania, pierwsze klęski, pierwsze kompromisy. Młodość jest tragiczna.

Tak pięknie, tak serdecznie i tak czule nie mówi się dzisiaj ani w teatrze, ani może nawet w życiu, jak rozmawiają z sobą Kamila i Oktaw u Musseta w sce-

nie nad źródłem. Czy wrócimy kiedy do tego źródła? Powiedziałyby się: Adam i Maryla gdzieś w jakiejś litewskiej świątyni dumania. Piękne to jest nie dlatego, że przypomina romantyzm, lecz dlatego, że każda młodość jest romantyczną. Naiwna szczerłość, naiwna wiara, nawet naiwna mądrość życia łączy się w ten stop kryształowy, który się tyłu barwami mieni w sztuce Musseta. Przedwczesna wizja klęsk życia, którą Kamila zaczerpnęła z opowiadania cudzego i przed którą ona chce się cofnąć do klasztoru — ten szron właśnie podnosi urok jej wiosny. Równą miarką przedwczesnej dojrzałości odpowiada jej Oktaw: trzeba samemu doświadczyć, życie trzeba prowadzić na własny rachunek. Rzekł-

[608]

byś: dwoje dzieci zagrożonych nadciągającą burzą. Oczywiście, bliższa analiza literacka wykryje w tej wielkiej poezji Musseta także inne elementy: coś z dworskiej sztuki flirtowania, z rokokowych przekomarzań się miłosnych; baronowicz Oktaw ma już zadatki na wygę salonowego. Kamila na okrutnicę erotyczną. Przecież to się dzieje we Francji, nie w Polsce.

Bardzo ciekawe jest tło społeczne komedii i wyobrażam sobie, że gdzieś w Sowietach można by z niej łatwo zrobić sztukę oskarżającą — niestety tylko feudalizm. Są włościanie, ujęci przez autora sielankowo; jest patriarchalny stosunek baronostwa do wsi; młody panicz jest lubiany, tańczy i bawi się z chłopami i chłopkami, z ostatnimi to nawet bardzo niewinnie. Druga warstwa: były nauczyciel domowy panicza, ksiądz proboszcz, ochmistrzyńni — głupcy i pasożyty. I wreszcie Rozalia, chłopka, mleczna siostra Kamili, zostaje wciągnięta w grę miłosną obojga młodych; aby doświadczyć Oktawa, Kamila popycha go ku Rozalii na przekór. Oktaw niby wchodzi w jej intencję i chce się ożenić z Rozalią; ale teraz Rozalia bierze sobie sprawę do serca; zakochała się w Oktawie i gdy widzi, że tych dwoje

graczy godzi się z sobą, bo przecież należą do siebie jako równa z równym — ona zabija się. Taka francuska Halka między paniczem Januszem i jaśnie panienką Zofią — tylko że bez utraty cnoty i bez porzuconego dziecka. Gdzie się dwoje godzi, tam trzecia strona zostaje oszukana; w tym wypadku autor nie pozostawia wątpliwości, że ofiarą pada żywioł uczciwszy, pierwotniejszy i naprawdę niedoświadczony.

Kamilę i Oktawa grali pp. Malicka i Węgieerko, sławna para z *Świtu, dnia i nocy*. Wytworność, piękna dykcja, piękny gest — ale czegoś, czegoś brakowało im. Może w ich dialogu za mało było zapału czy naiwności, może potrzebna była gra podwójna, jakieś uwydatnienie tego, że „my się przecież kochamy”. [609] W dialogu nad źródłem czyż nie powinien był wibrować, drżeć ten motyw wzajemnego pociągu, który oni sztucznie w sobie tłumią?

I dlaczego w scenie w kościele motyw: „my się przecież kochamy!” — nie stał się zasadniczym, dlaczego nie wybuchnął jako ostateczne rozwiązanie sprzeczności? Przecież utwór Musseta tak dramatycznie, tak konsekwentnie zdąża do tego momentu. Nie wiem, czy w oryginale jest owo „przecież”, czy je tylko opuścił p. Węgieerko; gdy swego czasu widziałem tę sztukę za reżyserii Pawlikowskiego, brzmiało mi to „przecież” jak wyzwolenie. Rzeczą reżysera jest nieznacznie, ale mocno wprowadzić logiczną spoistość w przedstawienie.

Za to reżyser był staranny w stylizowaniu, zrobił miłe tło, gawoty raz po raz przypominały nam, że cofnęliśmy się o sto lat wstecz. Tylko zachodzę w głowę, jak by w takim razie należało wystawić *Romantycznych* Rostanda, żeby odróżnić epokę prawdziwego romantyzmu od romantyzmu z drugiej ręki? Ale może i słuszość miał reżyser, poddając nam rytm gawoty;

tak było najefektowniej. Sceny ludowe rozwiązywały się przeważnie przed zasłoną, główne — te między państwem — na właściwej scenie, lecz były też sceny mieszane; bądź co bądź, dzięki temu zużytkowaniu przestrzeni przed kurtyną, zdołano osiągnąć to, co daje zwykle scena obrotowa: uniknąć niepotrzebnych przerw.

II

[610] Gdy rozważam *Obudzenie się wiosny* (tak powinien brzmieć tytuł) Wedekinda, uderza mnie przede wszystkim to, jak bardzo wrażenie z obecnego przedstawienia odbiega od wrażenia, które z lektury tej sztuki otrzymałem przed blisko 40 laty, kiedy ona była zupełną nowością, kiedy razem z Hauptmannem, Przybyszewskim, Strindbergiem fascynowała, wydawała się błysnięciem nowego światła po wysadzeniu skały w tunelu. Dziś byle *Cyjanjali*, byle *Dziewczęta w mundurkach* podają te same morały społeczne o wiele konsekwentniej, gdy chodzi o uświadamianie erotyczne czy pedagogiczne uczniów, rodziców czy nauczycieli. Dyr. Adwentowicz z pewnością odnosi się z ogromnym pietyzmem do owej epoki literackiej, z którą związał początki swojej pięknej kariery artystycznej; ale cóż, gdy się ma teatr w piwnicy, gdy się ma taką konkurencję, trzeba czymś także przyciągnąć snobistyczną publiczność: i oto *Przebudzenie się wiosny* staje się czymś jak film uświadamiający, podkreśla się to, co w nim jest boyizmem czy russelizmem, a reszta zostaje na drugim planie.

Cóż to jest ta reszta? Jaka różnica zachodzi między tym stanem kwestii, jaki był wówczas, a tym, jaki jest dzisiaj? Wówczas był to rzeczywiście krzyk de profun-

dis, niejako drgający kawał mięsa wyrwany z ciała życia; dziś kwestia jest znana, utorowana — choć jeszcze wcale nie uporządkowana! — łobuziak z drugiej gimnazjalnej zna ją dokładnie i dysputuje o niej z koleżankami. Jest pewne plus w sztuce Wedekinda, które się dzisiaj staje może minusem; wydaje się nam, ludziom dzisiejszym, irracjonalne, kapryśne, może nawet nudne; ale to właśnie jest poezja.

Co to znaczy „poezja”? I to jest właśnie przykład pouczający, przykład — nawiasem to mówię — od którego bym mógł zaraz przeskoczyć do swojej polemiki z p. Świeckim.

Poezja to znaczy ów przedracjonalny, mgławicowy stan dzisiejszej „kwestii” — niejasny, ale napełniony [611] uczuciem zagadkowości, rozpaczy, ponurości, śmieszności, nawet groteski. Wedekind wprowadza monolog, figury fantastyczne — jest raczej ekspresjonistą w znaczeniu dzisiejszym niż naturalistą; bo pasja go rozsądza; słyhać ton raczej osobistej urazy niż ton kaznodziei społecznego. Jego utwór to nie jakiś przykład odstrasający, nie reportaż czy protokół z jakiejś zawikłanej afery szkolnej — on jeszcze żyje w tym znaczeniu, że pozostają w nim jeszcze zaułki ciemne, sprawy nie załatwione, gotowe rozrastać się. Taki Maurycy — galareta onanistyczna, pijana swoim nałogiem; taki Melchior — gimnazjalny nadczłowiek, dziś może hitlerowiec, może odkrywca biolog, zgubiony geniusz. Nawet scena, w której Wendla każe się wysmagać prętem, to nie jest „po prostu masochizm”, jak by się wydawało dzisiejszym zrationalizowanym mądralom; to jest coś o wiele naiwniejszego i zarazem o wiele prawdziwszego niż „po prostu masochizm”.

Przedstawienie w Teatrze Kameralnym po części zdołało jednak oddać ów czar wiośniany, zawarty w utworze Wedekinda. Niestłuchaną sprawnością tech-

niczną i tutaj zdołano obfitość i różnorodność scen Wedekindowskich pomieścić w normalnym czasie widowiskowym.

A ponieważ jestem — podobno — pedant, znowu muszę wytknąć jeden niby-drobiazg. W rozmowie poczciwej matki Bergmannowej z córką Wendlą, która jest w trzecim miesiącu, matka płacząc woła: „Dziecko — ty masz dziecko!” W tekście granym w Teatrze Kameralnym jest tylko: „Ty masz dziecko!” A właśnie powinno być tak, jak ja to przypominam, i tamten tekst jest nie tylko autentyczny, lecz nawet lepszy, bo w tym drobnym zetknięciu się słów zawiera się tragiczne piękno sytuacji: dziecko ma dziecko! dziecko prawie nieświadome, wydane na łup losu, zmysłów, miłości — na łup wiosny!

★ ★ ★

(Autor programu niech pisze uczciwe informacje, a nie recenzje, i niech nam oszczędzi takiej pretensjonalnej gwary, jak „ożywienie toniczne sceny”, „teatralna dynamika”, „nowy rytm” itd., to już do nas należy — on niech pisze najpopularniej. A drugi przypadek od „dr Heine” jest „dra Heinego”. Tytuł sztuki należy poprawić).

Teatr Mały: *Baronowa Lenbach*,
dramat w 2 aktach Mirosława Krleży,
przekład Zofii Nałkowskiej.
Reżyseria Wiktora Biegańskiego
[dekoracje Stanisława Śliwińskiego,
premiera 9 XI 1933]

Mirosław Krleża, pisarz chorwacki, socjalista, choć [613]
nie należy do partii, autor poezyj, powieści, dramatów
i wielu rozpraw literackich i politycznych, bardzo nas
zainteresował tym swoim debiutem na naszej scenie.
Chwalić go kurtuazyjnie, jako że jest gościem, byłoby
jednak niebezpiecznie, gdyż podobno wypisał raz re-
prymendę swoim krytykom chwającym — musimy to
wprowadzić u siebie! — więc mówmy prawdę.

Największą niespodzianką tej sztuki było, że skoń-
czyła się z drugim aktem. Zaraz kilkunastu widzów
wpadło na dowcip: że oczekiwało się aktu trzeciego,
w którym by zabił się jeszcze adwokat, jako jedyny
ocalały z katastrofy tragicznej trojga osób, kończącej
się w pierwszym i drugim akcie samobójstwem. Zoba-
czymy, czy Słonimski zdobędzie się na jeszcze lepszy
dowcip. Ale to są warszawskie kawały, dotyczące oko-
liczności czysto zewnętrznych.

Jak się z artykułu pani Nałkowskiej dowiadujemy,
dramat ten jest częścią powieści, oryginalnej w for-
mie, opiewającej dzieje schyłku rodziny Glembajów,
z której wywodzi się właśnie bohaterka sztuki, baro-
nowa Lenbach. Mimo tego związku z powieścią dra-

mat stanowi do pewnego stopnia organiczną całość, skupioną około osoby baronowej. Nie wiadomo, czy sprawiła to swoista interpretacja tłumaczki, pani Nałkowskiej, czy też było to zamiarem autora, dość że dramat w tej postaci, jak go nam podano na scenie Teatru Małego, jest sztuką prawie — prawie że feministyczną, walczy jakoby o prawa kobiety przeciw mężczyznom. Dwaj mężczyźni gubią baronową Lenbach, niegdyś arystokratkę, teraz krawczynię. Najpierw jej mąż, były pułkownik kawalerii austriackiej, karciaz i pijanica, dostawca koni do cyrku, szantażuje żonę wciąż groźbą samobójstwa i wydobywa od niej pieniądze. Postać wspaniale wyrzeźbiona, ale nie powiem: [614] z jednej bryły, gdyż jej główny sens polega na tym, iż jednoczy w sobie dwa przeciwieństwa: to jest rzeczywisty łajdak, ale z drugiej strony jest to rzeczywisty arystokrata, ma w sobie coś szlachetnego. Gdy żona go prowokuje: no, to strzel sobie w łeb! ale się boisz! — on, nic nie mówiąc, strzela się na poczekaniu. Taki zgon rehabilituje go: zgon przypadkowy, lekki, jak lekkomyślnym i dorywczym było całe jego życie.

Drugi mężczyzna, adwokat Kriżowec, amant baronowej, to znów doskonały intelektualista, mówca, nawet myśliciel, póki chodzi o teorię — załamuje się jednak wobec praktyki życia. Baronowa, wstrząśnięta śmiercią męża, szuka otuchy u kochanka, a on pograża się w przyjacielskie wspomnienia o Lenbachu, opowiada jej o jego zaletach — w takiej chwili! Pyszna to jest scena — jak ten mądry obiektywizm Kriżowca staje się torturą duchową dla udręczonej już i tak dostatecznie kobiety. I ostatecznie także z niego wyłazi obłuda męska i egoizm: po prostu chciałby się pozbyć baronowej, bo już zaczyna się zabawiać gdzie indziej. Teraz następują sceny, w których królewska pani Przybyłko-Potocka, grająca baronową Lenbach, czuje

się w swoim żywiole: przenika mężczyznę, gasi go, odkrywa w nim pospolitego głupca i zabija się, bo życie straciło dla niej wartość, ona go przecież kochała!

Czym imponuje nam ten Chorwat? Zrazu rzecz wydaje się nużąca i ciężka, uboga w teatralne wolty, aż do chwili, kiedy ten ciężar, podniesiony jakby olbrzymią siłą, zaczyna kłaść się powoli i na nas. Dramat posuwa się prawie samymi monologami, w których rekapitułuje się cała przeszłość bohaterów, jednak te monologi, te autocharakterystyki, te dociekania, te akty oskarżenia, te napaści na prawie że milczącego partnera — wytwarzają niebywale, potężne, choć ponure życie dramatyczne. Zagęszczenia treści w tych, bądź co bądź, dialogach są niesłychane. Ze znanych dramaturgów tak utrudniał sobie robotę tylko Hebbel i może Strindberg. A jednak to nie jest tylko dobre do czytania, to robi także wrażenie teatralne. I ci dowcipnisie, którzy orzekli, że powinien być jeszcze akt trzeci — mimo woli dawali wyraz swemu wrażeniu: oto widzowie dopiero oswoili się z tym nowym typem dramatu, dopiero zasmakowali, dopiero się rozpalili, chcieliby słuchać dalej, a tu dramat przedwcześnie się skończył.

[615]

Przedwcześnie jak przedwcześnie — przecież kończy się normalnie o wpół do 11 — a jednak publiczność, już podniecona, niechętnie opuszcza teatr.

W czym jesteśmy dalej od Krleży? W tym, że pomimo całej tak oryginalnej sugestywności sztuki ona nas nie przekonywa. To jest typ starej tragedii, zwłaszcza niemieckiej, która z zamiłowaniem robiła bohaterami zwłaszcza kobiety. Myśmy już u siebie przebyli pewien kryzys tragiczności — jej granice odsunęliśmy o wiele dalej, niż to bywało. (*Kochankowie Grubińskiego* dezawuuują *Edypa* Sofoklesa). — Może jesteśmy dziś ludzie gorsi, mniejsi, tchórzliwsi, płytsi — dość

że niespieszno nam do śmiertelnego zakończenia i skłonni jesteśmy nie wierzyć, żeby było aż tak źle. W tym wypadku nie widzimy potrzeby, żeby piękna i, bądź co bądź, zamożna wdowa musiała się zabić, nie mogła sobie znaleźć innego amanta. Zapytujemy, dlaczego baronowa już dawniej nie poznała się na płytkości gadatliwego adwokata — to znów gotowiśmy, przynajmniej my, mężczyźni, stanąć po jego stronie; baba się go przyczepiła, baba go szantażuje owdowiawszy: cieszyłeś się mną przez 3 lata, teraz żen się, nieboże, a przynajmniej trzymaj się dalej mojej spódnicy! Niemrawe odpowiedzi, którymi adwokat broni się wobec potoku zarzutów ukochanej, odpowiedzi w rodzaju: uspokój się, kochanie, napij się szklankę wody, jesteś zdenerwowana itp. — także nie czynią go partnerem godnym aż takiej egzaltacji tragicznej ze strony baronowej. W podobnym położeniu Ciągiewicz z *Łuku Kadena* zachowuje się w sposób bardziej wyrafinowany.

Pani Potocka grała efektownie, lecz podobno niezgodnie z intencją autora, który baronową chciał mieć istotą łagodną i naiwną, a nagle złamaną. P. Junosza-Stępowski — jako złajdaczony baron — dodał nowy egzemplarz do swej sławnej kolekcji takich typków. P. Biegański wygłaszał piękne tyrady adwokata z takim przekonaniem i zapałem, że zapomniał jakoś uwydatnić głosem ich pływiznę: zadanie bardzo trudne, a może i niemożliwe, gdy się zważy, że nawet publiczność całą jego mowę w akcie I o kryzysie moralnym uważała niemal za komentarz autora i autor sam dość późno tego człowieka odsłania.

Teatr Polski: *Kościuszko pod Raclawicami*,
widowisko w 6 obrazach
Władysława Ludwika Anczyca.
Inscenizacja i reżyseria: A. Zelwerowicz,
dekoracje i kostiumy: K. Frycz
[premiera 11 XI 1933]

Pięćdziesięciu lat od śmierci Anczyca potrzeba było, [617]
żeby rozwój nowoczesnej dramaturgii potwierdził tak-
że pod względem artystycznym wartość tej sztuki,
której pożytek patriotyczny był już powszechnie uzna-
wany, ale traktowano ją jako „bombę”. Trzeba było,
żeby Rosja Sowiecka urządziła u siebie rewie wojsko-
we i rewolucyjne teatralne na wielką skalę, abyśmy
i my sobie przypomnieli, że mamy w swoim repertua-
rze taką rewię, i to znakomitą — właśnie *Kościuszko
pod Raclawicami*. — Nadawałaby się ona do wystawie-
nia z wielkim szumem i pompą wojskową; nawet moż-
na by ją, sowieckim śladem, ale na polskie przełożyw-
szy — zaktualizować. Ale cóż, to by było bratanie się
partyj, uznanie potęgi ludu — nasuwałyby się mimo
woli porównania; ktoś by napisał, że pojednanie się
Kościuszki z ludem jest albo wyjątkiem, albo nie-
szczerością solidarystyczną; więc z drugiej strony ak-
tualizowanie byłoby nie na czasie i nie na miejscu.

Ucho nasze zaostrzyło się jednak na konflikty spo-
łeczne i podziw zbiera — jak wiernie oddał je Anczyc,
demokrata starej daty. Zwłaszcza gdy chodzi o szlach-
tę, która jest odmalowana jako nieustępliwa, nieprze-

jednana. Ale chłop jest u Anczyca tylko „chłopkiem”; a Żyd jest jeszcze wciąż Jankielem z *Pana Tadeusza*. Autor nie pokazał w nim owych zarodków, które wybuchły w r. 1848. Co prawda epoka bitwy raclawickiej to dla Polski społeczne zawieszenie broni, chwila osobliwa, w której optymizm wystrzelił fajerwerkiem i zgasł. Tuż poza rewią Anczycową znajdują się ścieżki do *Wesela* Wyspiańskiego i do *Kordiana i chama* Kruczkowskiego.

Przedstawienie efektowne i ładne. — Dziwne tylko, że na premierze chybiła scena batalistyczna: atak na armaty moskiewskie; kosynierów było za dużo. Moskali za mało i zachowywali się jak na pozorowaniu. To chyba się już poprawiło na następnych przedstawieniach. Serdeczny i ciepły był Kościuszko Warneckiego; figurę burmistrza ujął Zelwerowicz popularnie i twórczo jako Zagłobę czy Falstaffa; Daczyński w roli Abramka okazał duży talent charakterystyczny; Samborski — Bartosz. Socha — lirnik. Justian — starosta, i wszyscy inni, w większych czy mniejszych rolach, spisali się, jak przystało na stołecznych aktorów, gdy grają sztukę patriotyczną bez dobroczynnego lekceważenia.

Teatr Rozmaitości: *Manekiny szatana*,
rzecz niesamowita w 2 aktach Karola Meré,
przekład Z. Kaweckiego,

reżyser: K. Benda;

Wina i... kara,

groteska satyryczna w 1 akcie Michała Zoszczenki,

reżyser: F. Chmurkowski;

Synuś dostanie na przeczyszczenie,

farsa w 1 akcie Jerzego Feydeau,

reżyser: T. Trzciński

[dekoracje: Tadeusz Gronowski,

premiera 11 XI 1933]

[619]

Doskonały w swoim gatunku teatrzyk, tylko za słabo reklamowany. W najnowszym programie przeważa ciężarem gatunkowym część humorystyczna. „Niesamowitka” — może by takie słowo urobić można — Merégo jest zbyt mechanicznym nagromadzeniem efektów straszności: jest i cmentarz, i upiór, i strzały po nocy, i magik, i somnambuliczka, i manekiny, które lada chwila ożyć mają, ale — mniej byłoby więcej. Jeden efekt wchodzi w drogę drugiemu. Ale sytuacja sama jest naprawdę niesamowita: wewnątrz wozu cyrkowego, który w nocy zatrzymał się pod cmentarzem; z tego mogłoby coś być. A w roli magika, ożywiającego manekiny i dręczącego ciało kobiety położonej w środku sceny na tapczanie, p. Brydziński ma nie lada popis. Dla samej jego gry warto to zobaczyć.

Groteska Zoszczenki wprowadza nas w światek drobnoustrojów sowieckich, jak swego czasu sławna *Kwadratura koła* Katajewa. Męża woła władza, może GPU, więc zapewne będzie z nim koniec. Ale ludzie tak się już do takich epizodów przyzwyczaili, że jego

żona, czy też przyszła wdowa, pochlipując łzami, sprzedaje całe urządzenie domowe i zdąża wyjść powtórnie za mąż, zanim rzekomy skazaniec powróci do gołych ścian i bezradnej żony. Brakuje jeszcze tego, żeby eks-mąż poszedł się upić na ślubie nowej pary. Nie można lepiej wykpić mechanizmu takich stosunków społecznych.

Ostatnia farsa, z przeczyszczeniem, to niemal nowy gatunek. Komizm ustroju — już nie społecznego, lecz cielesnego. W komedii Moliera *Chory z urojenia* bohater zbiega ze sceny z powodu nagłej potrzeby. Ta sytuacja powtarza się w farsie dwa razy, a jednak nikogo nie „gorszy”, nikt nosa nie zatyka, wszyscy się śmieją. Dowcip francuski odnosi triumf, nawet gdy „dotyka” takich rzeczy. Zręczny jest motyw taki: fabrykant porcelany wyrabia nocniki dla armii francuskiej, aby się „poilu” francuski w zimie nie zaziębiał. Patriotyzm porcelanowy! Ale dostawca próbuje towaru — nocniki powinny być trwałe, dalejże tedy rozbić je o ścianę. Jeden po drugim pęka — oszustwo. Czy u nas taki komiczny koncept na rachunek armii byłby możliwy? Czy cenzor nie skonfiskowałby tych nocników?

Teatr Kameralny: *Ktoś...*,
komedia w 3 aktach Franciszka Molnara,
[przekład Czesława Strzeleckiego] z węgierskiego
[reżyseria Karola Adwentowicza,
oprawa sceniczna Mieczysława Różańskiego,
premiera 25 XI 1933]

Coś nie z socjalizmu, lecz z socjologii. Jakby ilustracja [621]
do teorii o mitach. Tylko że na wesoło.

Mit — to coś bardzo poważnego, coś, co ogarnia
cały naród lub całą warstwę społeczną. Np. mit o po-
wstaniu — mit o strajku generalnym. Według takiego
mitu układają się marzenia i plany na przyszłość.
Oczywiście, te mity tłumaczą również w jakiś sposób
i terażniejszość i wtedy nazywają się teoriami. Ale
w życiu codziennym istnieje tysiące — nie mitów, lecz
mitków, bez których obyć się nie możemy, którymi
chwytny rzeczywistość. Można tutaj zamiast wyrazu
„mit”, który po dziełach Sorela nabral specjalnego
znaczenia, użyć wyrazu: legenda, sugestia, fikcja, sza-
blon, przesąd, złudzenie, pośpieszne wyprzedzanie fa-
któw. Gdy Chlestakow — w sztuce Gogola — przyje-
chał do małego miasteczka, fantazja — ale ta najgor-
szego gatunku — fantazja miejscowych mieszczu-
chów, mających nieczyste sumienie, stworzyła — re-
wizora z Petersburga. Z nicponia zrobiono groźnego
olbrzyma, po czym w ruch poszły czołobitności i ła-
pówki. Objawił się automatyzm pewnych wyobrażeń
społecznych. Podobną sztukę dziś, nie tak doniosłą,

napisał też jakiś kolega Molnara, Lengyel czy Fekete, pt.: *Dobrze skrojony frak*. Krawczyk przywdziewa frak swego klienta, paraduje w nim na balu, zdobywa uznanie, zaszczyty, pozycję, miłość. A niedawno widzieliśmy taką sztukę nawet, w której prawie że nie było żywego podkładu do fikcji, fikcja powstawała niejako sama, jakby w powietrzu, niewidzialnie, zrobiona z pomyłek, intryg i plotek. To *Porucznik Przecinek* — osoba nie istniejąca, która jednak mimo to działa, walczy, jest przedmiotem miłości kobiet i ludu — gdy wyobraża legendarnego carewicza, zbuntowanego przeciw ojcu — i w końcu nawet umiera. Ciekawe, że autorem czy autorką tego *Porucznika* jest wiedeńczyk. Molnar [622] jest Węgrem — można by z tych faktów wysnuwać wnioski historiozoficzne, np., że oba państwa pocieszają się po klęsce, oddając się na całego wierze w fikcje.

Otóż Molnar przewyższył autora *Porucznika Przecinka* i osiągnął rekord. Gdy tam jeszcze za owego Przecinka, bądź co bądź, działał jakiś człowiek — choć taki, któremu car żyć nie pozwolił — tutaj człowieka zastępuje — kufer. On jest „ktosiem”, on jest hrabią Quisquerssem, który kupił zamek nad Dunajem, ożenił się z piękną śpiewaczką, maltretując ją zazdrością, a sam bierze udział w wyprawie filmowej do Brazylii. Zamiast niego figurują w zamku: jego sweter, jego rękawice bokserskie, szczoteczka do zębów, listy miłosne, jego własne artykuły myśliwskie, artykuły pisane o jego powodzeniach itp., i oczywiście także pieniądze. Tego „ktosia” stwarza były wielbiciel śpiewaczki, gracz-psycholog, aby jej sprokurować męża. Póki jakiś rzeczywisty Robert nie wpadnie w sidła rzekomej hrabiny, musi pękać z zazdrości, drzeć przed przyjazdem hrabiego, rozkochiwać się w cudzej własności.

Zręczny aranżer tej mistyfikacji opiera swoją grę na takiej tezie: sam człowiek nie jest rzeczą ważną,

może nie istnieć, muszą istnieć tylko jego działania. I te działania inscenizuje. W drugim akcie hrabia Quisquers, wylazszy z kufra, zaczyna żyć. Wciąż nadchodzą od niego telegramy, a ludność miejscowa szybko ustosunkowuje się do niego według swoich potrzeb i wyobrażeń. Jeden go kocha, drugi nienawidzi. Hrabia robi fundacje, hrabia bierze mimo woli udział w walce wyborczej, ktoś egzekwuje od niego dług sprzed 15 laty, jest też taka, która go skarży o alimenty. I tak dalej, aż do chwili, kiedy Robert już się gotuje od miłości, doprowadza „hrabinę” do „zdrady” „męża”, chce ją rozwieść i poślubić. Teraz już fikcja jest niepotrzebna i aranżer morduje hrabiego: we właściwej chwili przychodzi z Ameryki telegram, że hrabia umarł na żółtą febrę. Jedynym, który naprawdę po nim żałuje — jest stary kamerdyner, wyglądający z tęsknotą swego nowego pana.

Rzecz zręcznie napisana, choć szwy w niej widać. Ale te szwy bodajże jeszcze lepiej uwypuklają tezę, niż gdyby miało się wszystko zgadzać.

Uwielbienie fikcji staje się w komedii europejskiej dość ulubionym motywem. Że oprócz sztuk przytoczonych powyżej wspomnę jeszcze o tej granej przed laty u nas z Zelwerowiczem, która wykazywała potęgę nie istniejących pieniędzy. Z naszych autorów hołd bogini Fikcji złożył tylko Szaniawski (*Żeglarz*).

Komedyjka Molnara została w Teatrze Kameralnym doskonale wyreżyserowana i odegrana w głównych rolach przez pp.: Horecką (hrabina), Kwiatkowskiego (starszy pan), Brodzikowskiego (Robert).

Teatr Ateneum:

Pan z lepszego towarzystwa,
komedia Waltera Hasenclevera.

Przekład I. Krzywickiej,

[inscenizacja i] reżyseria Leona Schillera,

dekoracje T. Roszkowskiej

[premiera 5 XII 1933]

I

[624] Hasenclever, poeta niemiecki, należał do grupy, która po wojnie światowej wystąpiła z hasłami republiki narodów, pacyfizmu, rewolucji społecznej. Nazywali się aktywistami ze względu na swoje oblicze społeczne, jako literaci zaś byli ekspresjonistami. Była to epoka wzniosłego porywu poezji niemieckiej; po klęsce wojskowej odgrywali się właśnie niewojskowi. Publicyści Rubiner i Hiller formułowali swoje postulaty logokratyczne (panowania rozumu), grano Kaisera *Obywateli Calais*, apoteozę odwagi cywilnej mierzącej się z soldateską, działali poetycko Frank, Werfel, Unruh, Schickele, Kafka, Edschmid, Goll, Brod, Benn, Däubler, Leonhard, Sternheim i inni. Hasenclever debiutował dramatem *Syn*, w którym jaskrawo przeciwstawił nowe, najmłodsze pokolenie pokoleniu starymu, z czasów przedwojennych. Potem przysła pacyfistyczna tragedia *Antygona* z ludem jako głównym bohaterem, fantastyczny dramat *W zaświecie* i komedia *Pan z lepszego towarzystwa*. Gdzie dziś znajduje się Hasenclever, w Niemczech hitlerowskich czy na emigracji — nie wiem.

Ten *Pan*, wystawiony przez Ateneum, podobał się wszystkim. Komedia i dowcipna, i komiczna, i nowo-

czesna, taka, jakiej się teraz żąda, a jednak tendencja nie wyłazi jak sztywność z worka. Niektóre jej motywy widywaliśmy już na naszych scenach w innych kompleksach, jednak całość jest zupełnie świeża. Napisana jest jako groteska, coś tak jak *Kapitan z Koepenick*, charakterystycznymi scenkami, wybornie wyreżyserowanymi przez Schillera, który w tego rodzaju sztukach jest wprost kongenialny z autorem.

Przede wszystkim na sposób sternheimowski wykpione jest życie milionera, Kompassa, władcy interesów przemysłowych i giełdowych. Pan Kompas osiągnął ideał racjonalizacji — sam zamienił się niejako w maszynę, wszystko jest u niego odmierzone i wyrachowane, życie osobiste nawet poddane jest zasadzie [625] jak największej oszczędności sił.

Zabawna jest scenka, kiedy przyszedłszy na kwadrans „na łono rodziny”, przy herbatce równocześnie załatwia telefonem interesy i z rodziną obraduje nad zamążpójściem swej córki. Ta narada rodzinna wygląda zupełnie tak jak posiedzenie jakiejś rady nadzorczej. Dzieci trochę się buntują przeciwko ojcu i przeciwko matce, która jest przedwojennym, nie unowocześnionym jeszcze typem — ale autor pokazuje później, że jabłko niedaleko pada od jabłoni.

Drugim ośrodkiem naszego zainteresowania jest hochsztapler Moebius, który założył sobie biuro donżuanerii listowej, prowadzone skrupulatnie i z zyskiem. Wyzyskuje on niezaspokojone tęsknoty kobiet z warstwy drobnomieszczańskiej i ubogiej, pisuje do nich listy, chodzi na randki, za to każe sobie płacić. Akt III rozgrywa się właśnie w tym biurze; jest ono skromne, ale utrzymuje i pomysłowego drania Moebiusa, i jego sekretarza; piętrzy się już w nim duże archiwum, które w razie bankructwa posłuży Moebiusowi — za łódź ocalenia: dostarczy mu materiału do

pamiętników à la Urke Nachalnik. I tutaj mamy więc pewien sposób zracjonalizowania życia; Moebius eksploatuje potrzebę miłości, tak jak kabalarki eksploatują potrzebę miłości, media spirytystyczne — potrzebę wiary w duchy — jest niejako męską prostytutką, tylko że oddającą się przeważnie sposobem pocztowym. Ale tu zachodzą pewne komplikacje i nieporozumienia między autorem a jego tematem, które później uwzględnimy.

II

[626] Otóż ośrodek pierwszy w ten sposób zahacza się z drugim, że panna Kompasówna, gardząc zalotnikami ze sfery swego tatusia, podaje do gazet anons matrymonialny; na ten anons zgłasza się Moebius; ona zakochuje się w nim, on w niej; ona z początku zżyma się na jego proceder, ale potem jej się to nawet podoba; tatuś również jest z początku niezadowolony, ściga Moebiusa policją, ale w końcu przychodzi do przekonania, że to jest cwaniak nad cwaniaki, może nawet geniusz finansowy, któremu by trzeba dać szersze pole do popisu — i przyjmuje go na zięcia. Okazało się, że córka miała trafną intuicję. Ale i syn się spisał: wprawdzie żeni się z sentymentalną służącą, która pisała najpiękniejsze listy do Moebiusa, ale wpierw zarabia grubo na giełdzie, skupując papiery ojca, zachwiane wskutek pogłoski o skompromitowaniu się jego córki.

Happy end — tylko mama Kompasowa mdleje na końcu, nie rozumiejąc niemoralnego ducha dzisiejszych czasów.

Sensem społecznym komedii jest więc: oto jak się kapitalizm wciąż odradza, jak następna generacja wrasta w poprzednią mimo różnic, jak pieniądz czuje po-

ciąg do przedsiębiorczości — w ogóle: błędne koło. Tak zapewne myślał sobie autor; ale pomysłowość jego była większa niż przejrzystość. Lepiej to — niejako samoródtwo kapitalizmu pokazane jest w sztuce Pagnola *Pan Topaz*, gdzie człowiek, wykpiony z początku przez biznesmenów, uczy się interesów, prześciga i pobija swych przeciwników, aż w końcu zostaje przez nich przygarnięty jako nowa obiecująca siła.

Ale w *Panu z lepszego towarzystwa* ten drugi wątek, ten interes donżuański Moebiusa, ma swoje własne życie i niejako wystercza poza to, co by zawierała antykapitalistyczna — i, moim zdaniem, dość już ograna — tendencja komedii. Interes ten ma dwa oblicza. Moebius raz jest pospolitym oszustem, jakich [627] sporo grasuje wśród nędzy; tym bardziej pogardy godnym, im większą jest ta nędza. Ale Moebius zakrawa też i na donżuana w wielkim, choć nowoczesnym stylu; to pocieszyciel kobiet, konduktor ściągający w siebie ich energię erotyczną. Przypomina się nam tutaj dr Fregoli, bohater głośnej sztuki Jewreinowa *To, co najważniejsze*, który założył niejako tajną poradnię i pocieszalnię dla ludzi wykolejonych, zbiedzonych, spragnionych — robi to, co by powinni robić księża. Dr Fregoli wynajmuje nawet aktora, który ma udawać miłość do starej panny, nauczycielki. Dr Fregoli ma szeroki program swojej misji. Otóż na jednym z odcinków tego programu pracuje także Moebius. Jego biuro donżuańskie jest wspaniałym laboratorium psychologicznym. Ten oszust to nie Hugo Senk, który zwabiał służące, wyludzał od nich oszczędności i mordował je, a w końcu zginął na szubienicy, to dobrodziej połowy ludzkości.

Aby dowieść Kompasowi swej niewinności, zwołuje Moebius wiec swoich klientek i ten wiec mimo woli przyznaje mu rację. (Nawiasem: bardzo dobra kulmi-

nacyjna scena). Kompasą to przekonywa — ale nas nie bardzo.

Niekonsekwencja w sztuce na tym polega, że o ile Moebius spełnia rolę przewidzianą w programie dra Fregolego, o tyle jest szlachetnym idealistą, a więc właściwie nie nadaje się jako przysły współnik interesów papy Kompassa. Chyba żeby się pokazał mężem czynu, działaczem społecznym oryginalnego autoramentu — ale ku temu komedia Hasenclevera nie zmierza. O ile zaś nadaje się jako cenny nabytek dla świata panów Kompasów — jest brzydkim oszustem, ba — szantażystą. Papa Kompas pracuje przynajmniej w materiale bezimiennym, nie wie, kogo wyzyskuje i jak, bo jest już zautomatyzowany przez wielki aparat kapitalizmu; Moebius byłby szubrawcem bezpośrednim.

Takie dwa wątki odmienne mogłyby się wspomagać; ale w tej komedii przeszkadzają sobie, jeżeli się zechce analizą przedłużyć je i uchwycić ich istotne konsekwencje. Ale we wrażeniu bezpośrednim, nie analizującym, komedia sprawia wrażenie jednolite, sympatyczne i daje zabawę pierwszorzędą.

P. Woszczerowicz w roli Moebiusa był zanadto łobuzem warszawskim, ale zresztą grał żywo i z humorem. W roli Kompassa doskonały jest p. Butkiewicz. Pani Buczyńska, jako wdówka zakochana w Moebiusie, tworzy świetną groteskę. Tak samo p. Hajduga jako sekretarz Moebiusa. Inne role: matka, synalek, córka, służąca, policjanci, agenci wychodzą bardzo dobrze. A we wszystkich współgrającym aktorem jest Leon Schiller. On wydobył groteskę, on pohamował niepotrzebne uboczne kawały aktorskie, poddał potrzebne gesty i intonacje — tak! taka racjonalizacja godna jest największej pochwały.

Teatr Wielki: *Emilia Plater*,
dramat historyczny w 3 aktach
Tadeusza Konczyńskiego.
Inscenizacja i reżyseria autora
[premiera 8 XII 1933]

O Wyspiańskim można powiedzieć, że zaopiekował się [629]
dawną tzw. bombą patriotyczną, znalazł w niej nowe
uroki, pogłębił ją. Konczyński na tym polu podjął usi-
łowania samodzielne. Napisał trzy dramaty patriotycz-
ne: *Demostenes*, *Maria Leszczyńska* i teraz *Emilia Pla-*
ter. Ale nie zawsze unikał tego nieznosnego dziś sta-
ropatriotycznego tonu, który pobrzmiwa zresztą
i u Wyspiańskiego. *Demostenesa* nie znam; według te-
go, co pisze o nim program, ideą miało być: „Niech
ocuceni zginą” (Helleńczycy). To by było niezłe. *Ma-*
rię Leszczyńską znam i odrzucam. *Emilia Plater* już
z góry apeluje tylko do młodzieży. To źle. Wyspiański
adresował do starszych, przełamywał ich opór. Ale
dziś, po odzyskaniu niepodległości przez Polskę, Wy-
spiański pisałby zapewne co innego. Nie bez skutku
przeszła i po nas fala pacyfistyczna.

Konczyński ma za sobą obfitą i efektowną działal-
ność dramaturgiczną. Było to w czasach przedwojen-
nych. Jeżeli pisarz z tych czasów odzywa się dziś jako
twórca, nadśluchuję na to z sympatią, ale i z obawą.
Zdobycie uwagi dzisiejszego pokolenia wyobraża sobie
Konczyński za łatwo.

[630]

Ale za to Konczyński ma dobrą starą szkołę i dobre stare wzory. Przy pisaniu *Emilii Plater* przyświecał mu zapewne przykład *Dziewicy Orleańskiej* Schillera. Joanna d'Arc w chwili ostatniej porwała mężczyzn do boju i uratowała Francję. Emilia Plater również dopinguje mężczyzn, chce być płonącą żagwią powstania. Ale gdy u Schillera bohaterka za tę chwilową przewagę swoją płaci później — wybuchem tłumionego seksualizmu — u Emilii Plater nie ma żadnego dramatu wewnętrznego. Ona już przewyciężyła w sobie miłość, poświęciła się cała ojczyźnie, jest po prostu tylko amazonką. Ma trudności i kłopoty czysto zewnętrzne: musi się wykręcać Moskałom, musi uciekać, wygrywa jakieś utarczki, ale przegrywa częściej. Jej radości i zawody pokrywają się z radościami i zawodami samego powstania. Po prostu wzorowa dziewczyna z dzisiejszego PWK (Przysposobienia Wojskowego Kobiet) — co nie ubliża ani PWK, ani Emilii Plater.

To jest niedramatyczne, jak tylko może być. Trzy akty tej sztuki nie rozwijają żadnej akcji istotnej. Jest to jak gdyby reportaż w rodzaju *Fräulein Doktor* — która to sztuka zresztą, mimo nadmiaru epizodów wojennych, nie zaniedbała przynajmniej wskazać na zagadkowość postaci bohaterki.

Niedramatyczne — ale za to ma duże walory teatralne. Raczej Sardou niż Schiller. Akcja ożywia się krótkimi spięciami, bardzo zręcznymi. W I akcie emisariusz zakonnik, uwięziony przez Moskali, przynosi do dworku szlacheckiego radosną wieść o wybuchu powstania. W drugim srożenie się moskiewskiej soldateski kontrastuje się efektownie z delikatną postacią Emilii Plater. Ci wojskowi rosyjscy to ludzie z krwi i kości — chociaż ujęci po staremu, zawsze to Moskał musiał się beznadziejnie kochać w Polce.

Najlepszy jest akt III. Tu nareszcie zawiązuje się jakby prawdziwy dramat, ale bohaterem jest nie Emilia Plater, lecz generał Giełgud, jeden z tych nieszczęsnych wodzów, których nazwiska obijają się w historii jako tych, którzy się gdzieś spóźnili. Wówczas nie było radia, więc często ktoś się spóźniał. Giełgud operował na Litwie, wykonał nieudany atak na Wilno i musiał się cofać ku granicy pruskiej. I on, i Chłapowski chcieli przejść przez granicę pruską i złożyć broń. W tym oto momencie autor sztuki zsyła mu Emilię Plater — jest to swoboda poetycka, bo Emilia Plater prawdziwa wtedy już znajdowała się w niewoli. Otóż Emilia Plater staje się sztandarem buntu wojskowego, który żąda od wodzów niewycofania się bez bitwy — [631] Giełgud lekceważy ją i opiera się, w końcu jednak ulega, godzi się na to, żeby albo przerznąć się między wrogów — jak to faktycznie zrobił Dembiński — albo dać Polsce nowe Termopile. Tuż po tej decyzji wpada z zewnątrz kula jednego ze zbuntowanych żołnierzy i zabija Giełguda. Rzeczywiście Giełgud został zastrzelony przez kapitana Skulskiego, który go podejrzewał o zdradę. Konczyński rehabilituje pamięć niefortunnego generała, przypisując mu nawrócenie się w ostatniej chwili do religii bohaterstwa. Chorągwie pochylają się nad zmarłym, obecni pod wodzą Emilii Plater wyruszają na bój ostateczny.

Ach, ten grottgerowski nastrój bojów ostatecznych! Żuławski zakończył nim swego *Dyktatora*. Wypsiański próbował zerwać z tradycją w *Warszawiance*, ale nie zrobił tego w sposób dość stanowczy i jasny. Konczyński zrobił wspaniałą scenę, lecz trochę zbyt deklamacyjną. Ma się wrażenie, iż Giełgud ulega dlatego, że Emilia tak pięknie i górnie mówi. To nie jest w porządku. Dla niego racją ostatnią powinna być sytuacja strategiczna. Powstania polskie upadały wcale

nie wskutek braku odwagi w wojsku; odwagi było do-
syć. Przez szaleństwo odwagi Skrzynecki skrwawił
swoje wojsko ostatecznie pod Ostrołęką. Wycofanie
się za granicę nie było też czymś tak bardzo niehono-
rowym; w niedługi czas później wycofywały się jesz-
cze większe armie polskie i żołnierze ci szli do Francji
przez całe Niemcy, pochodem tryumfalnym, rozno-
sząc hasła wolności.

Rolę tytułową grała pani Godlewska z wielkim za-
palem i talentem, a jednak bez tej wariackiej iskry Bo-
żej, która jest potrzebna Joannie d'Arc. Tempo jej dy-
kcji często było za powolne. Najlepsza była w akcie 3.
Na zupełne pochwały zasłużyli sobie pp. Wyrzykow-
ski (Giełgud), Strycki i Freyman (wojskowi rosyjscy),
Działosz (ksiądz emisariusz), Wojdalińska — podko-
morzyna i jeszcze wielu innych, których nie wymie-
niam. Autor ma zasługę, że to grono zdolnych a bez-
robotnych artystów zatrudnił, że stworzył dla nich
placówkę pracy, której należy się uznanie i poparcie.

Teatr Polski: *Nad przepaścią*,
fantazja polityczna G. B. Shawa.
Przekład F. Sobieniowskiego.
Reżyseria Leona Schillera,
dekoracje Władysława Daszewskiego
[premiera 15 XII 1933]

Sensację tej premiery stanowi pytanie: czy Bernard [633]
Shaw został faszystą, czy nie został? Atoli sam tekst
sztuki wyraźnej odpowiedzi nie daje. Jeżeli nawet zo-
stał faszystą, to raczej w duchu Roosevelta niż Hitle-
ra. Shaw jako socjalista zawsze robił niespodzianki.
Pamiętam artykuł Brzozowskiego przeciw Shawowi
pt. *Niespodzianki w socjalizmie* — Brzozowski niezado-
wolony był z urągań Shawa przeciw marksizmowi.
Ale Shaw jest i pozostał nadal socjalistą fabiańskiego
chowu. Nie tylko jego dzieła dramatyczne świadczą
o tym, lecz przede wszystkim grube teoretyczne dzieło:
*Drogowskaz dla inteligentnej pani o socjalizmie i kapita-
lizmie*. W dziele tym wyznaje, że Marxa *Kapitał* prze-
konał go do socjalizmu, lecz sądzi też, że marxizm, tak
jak bolszewizm, faszyzm i imperializm ostatecznie pro-
wadzą do — nowej teokracji. Tamże pisze o faszyzmie,
że będzie rywalizował z kapitalizmem państwowym,
usuwając najbrzydsze strony dzisiejszych stosunków,
ale w końcu ulegnie „przekleństwu nierówności, wobec
którego żadna cywilizacja ostać się nie może”.

Ale w dziele tym wierzy on jeszcze w drogę poko-
jowego rozwoju ku socjalizmowi, nie spodziewa się

zaś wiele po rewolucji. „Rewolucja polityczna — pisze — może być wprawdzie potrzebna, ażeby złamać potęgę przeciwników socjalizmu, gdyby się wzdragali przyjąć socjalizm w drodze reformy parlamentarnej i gdyby się tej drodze przeciwstawiali albo przez faszyzm, albo przez zamach stanu, który by przywrócił dyktaturę kapitału. Lecz ani gwałtowna rewolucja, ani szereg pokojowych reform parlamentarnych sam z siebie nie stworzy socjalizmu, bo socjalizm nie jest ani hasłem bojowym, ani hasłem wyborczym, lecz podziałem produkcji i majątku urządzonym w ten sposób, żeby dochód wszystkich był równy. Dlatego socjaliści, którzy rozumieją się na swojej robocie, są zawsze [634] przeciw przelewowi krwi... formuła Sidneya Webbsa o konieczności stopniowego rozwoju jest niezbitą. Jeżeli będziemy głupimi, to o każdy krok tego rozwoju możemy niepotrzebnie walczyć. Może przyjść do zbrojnej walki o władzę między proletariatem pasożytniczym a proletariatem socjalistycznym, gdy kapitalistyczni przywódcy tego pierwszego zechcą obalić parlament i konstytucję i rozstrzygnąć sprawę krwią i żelazem, a nie głosowaniem. Na końcu tej walki jednak będziemy wszyscy biedniejsi, ale nie mądrzejsi; gdy socjaliści zwyciężą, to może droga do socjalizmu będzie otwarta, ale bruk będzie rozorany, a cel będzie dalszy niż kiedykolwiek”.

W ostatniej komedii Shawa na próżno by kto szukał upadku jego wiary w socjalizm. Natomiast jest co innego: zwątpienie o parlamentarystyce i demokracji, a nawet nie zwątpienie, lecz raczej jak gdyby zrozpaczone i zaprawione ironią oburzenie, że w obecnej dobie dziejowej parlamentarystyka nie umie czy nie chce zrobić tego, co do niego należy. Z tego powodu triumfować i brać Shawa na świadka koronnego przeciw socjalizmowi — to jest absurd. Shaw oczywiście bije

na wszystkie strony, bije i w socjalizm, ale to jest taka jego swoista komediowa dialektyka. Jeżeli władcy dopiero wtedy czują się na dobre popularnymi, gdy się rozpowszechnia ich karykatury, gdy stają się przedmiotem satyry, to i socjalizm może już sobie pozwolić na taką popularność. Nawet faszyzm jest do pewnego stopnia miarą rozpowszechnienia się socjalizmu i, moim zdaniem, pomimo wszystko, chcąc nie chcąc, toruje socjalizmowi drogę.

Dlatego nie pojmuję, czemu p. Dick w „Kurierze Porannym” doszukuje się przede wszystkim satyry na socjalnych demokratów z Kociej Wyspy. Tekst komedii wcale tego nie potwierdza. Deputacja z Kociej Wyspy, wysłana do prezesa ministrów, zachowuje się całkiem godnie. Poznaje się nawet na jego nicości. [635] „Czujemy, że pan nic nie czuje” — mówi przewodniczący deputacji. „Myśmy jednak dzisiaj coś tutaj uzyskali; to, co dotąd posiadał tylko pański krawiec: pańską miarę”. Oczywiście później deputacja różniczkuje się co do charakterów i typów. Wicehrabia, udający proletariusza, wraca na łono swej kasty. Inny członek deputacji, stary wyga, zostawszy sam na sam z premierem, dzieli się z nim swoją niewiarą w rewolucję — czemuż by nie! Ale nie można mierzyć sztuki Shawa naszymi stosunkami. W Anglii parlamentarizm i demokracja są tak zabezpieczone, że Shaw może je bóg swymi rogami, wywołując tylko wrażenie swawoli.

Ale poza tym sztuka *Nad przepaścią* jest tak samo, jak i inne ostatnie sztuki Shawa, gawędą komediową. Syt laurów dramaturgicznych, Shaw pragnie dziś być tylko wieszczem swego narodu — tylko że na wesoło. Ważniejsze jest to, co mówi przez usta swych osób, niż to, co przedstawia. Jesteśmy skłonni dysputować z nim, ale nie jesteśmy skłonni przejmować się losami

jego osób. To źle. Tym gorzej, że pomimo bardzo starannej dykcji naszych artystów, przecież niejedna kwestia na scenie przepada. Chciałoby się tę rzecz najprzód przeczytać w książce, zastanowić się. Również stosunki polityczne i parlamentarne, które są tłem sztuki, są dla nas tak obce, że trudno zorientować się i w tej wątlej akcji, którą Shaw owinął swoimi rozumowaniami.

W I akcie widzimy polityczne kłopoty — prawdziwe i rzekome — sir Arthura Chavendera, premiera brytyjskiego. Shaw snadź nie lubi polityków w ogóle, uważa ich za pasożytów i nieuków. Cały gabinet sir Arthura trudni się przelewaniem pustego w próżne. [636] Pan premier wciąż przygotowuje się do przemówień, nie ma czasu na gruntowne przeczytanie czegokolwiek. Nie zna Marxa, o którym gada. „Umiera niemal wskutek absolutnego braku ćwiczenia umysłowego”. „Jest to bardzo ciężki wypadek umysłowego żakostwa”. Mimo to czuje się bardzo zmęczonym. „Mężczyźni rozpróżniaczeni zawsze marzą o jakimś wytchnieniu”. I oto pewna dama, lekarka dusz, proponuje mu kurację w „schronisku dla ludzi umysłowo niedopracowanych”. Premier przyjmuje ofertę.

Cierpka satyra na polityków kierujących!

W akcie II widzimy już cudowne skutki kuracji. Premier odmłodził, poduczył się czegoś, zorientował się w kwestiach, o których dotąd tylko blagował, i oto wystąpił z mową zawierającą program — prawie że bolszewicki! Upaństwowienie wszystkiego, ale przy tym wzmocnienie policji i armii. Podwyższyć o sto procent podatek majątkowy, odebrać ziemię obszarnikom, ale za odszkodowaniem, i ziemię tę upaństwowić; z drugiej zaś strony praca ma być przymusowa, a strajki zakazane. Czy to jest program samego Shawa? Nie wiemy i to nas właściwie nie obchodzi.

Obchodzą nas losy dramatyczne projektu sir Arthura. Prawdę powiedziawszy, nie są one zbyt dramatyczne. Projekt się rozłazi. Koledzy premiera — prócz ultra-konserwatywnego wicepremiera, który grozi uzbrojeniem 50 000 koszul — przyjmują z początku projekt niby to z zapalem; każdy widzi w nim spełnioną część swoich życzeń, ale ostatecznie wszyscy go po kolei porzucają.

Wyznam, że przyczyny, dla których program sir Arthura nie wchodzi na dalsze tory, pozostały dla mnie niejasne. Autor z pewnością chciał powiedzieć to jedno: że wśród dzisiejszych roztrzęsionych stosunków politycznych i parlamentarnych w Anglii — każde radykalne rozcięcie węzła jest, niestety, tylko fantazją. Program sir Arthura odrzucają także socjaliści; nie podoba się im warunek pracy przymusowej i odszkodowanie za ziemię, w ogóle zaś boją się — kapitalistycznej pułapki.

[637]

W akcie III premier załatwia swoje sprawy rodzinne i gotów jest wziąć dymisję. Ogarnia go melancholia. „Gdyby się znalazł ktoś, co by chciał przeprowadzić mój program, zniechęciłbym go” — powiada. Ale w końcu zdobywa się na list do króla, w którym pisze: „jedyne wyjście jest parlament zamknąć i powierzyć kraj mnie na kilka lat”. Ale to chyba znaczy tylko: powierzyć mnie, Shawowi!

O dyktaturze jest parę razy mowa w sztuce. Ktoś powiada: Lepszy jeden dyktator, biorący przed całym światem odpowiedzialność, niż dyktatorzy na każdej ulicy. Ale na to odpowiada sam sir Arthur: Niech pan nie wylewa dziecka razem z kąpielą!

Taka jest dialektyka Shawa. Nie oświadcza on się za niczym, tylko za rozumem i decyzją. W światku przezeń przedstawionym wszyscy szachują się wzajemnie; jakżeż może się stać cokolwiek? Zdaje się,

że sam Shaw mówi przez usta żony sir Arthura polityka:

„Ty żyjesz w świecie bajki, a raczej ja w świecie twardej rzeczywistości. Nikt nie rządzi krajem, kraj posuwa się sam naprzód jak żółw”.

Szkoda, że Shaw, zamiast wciąż pisać swoje testamenty i memoriały komediowe, nie dał prawdziwego dramatu owej dialektyki, jaka tkwi w urządzeniach demokratycznych. Zresztą jego sztuka jest jak zawsze miłą ku słuchaniu; choć jak zawsze ku końcowi słabnie, jednak jest w niej ta ciepła atmosfera Shawowskiego rozsądku i sprytu, w której — zdawałoby się — wszystko mogłoby być gładko obgadane i po dżentelmeńsku załatwione. Tu i owdzie wybuchają małe komediowe konflikty, bardzo zabawne; Shaw nawet wśród potoków swego gadulstwa nie zapomina o takich trickach, aby się nikt nie nudził.

Uświadomionego premiera wspaniale reprezentował i mówił p. Junosza-Stępowski. Poza tym odznaczały się panie Sulima, Borowska, Romanówna i pp. Małkowski, Fritsche, Fabisiak, Zelwerowicz, Samborski, Justian i jeszcze wielu innych.

Publiczność była dosyć zdezorientowana, ale trudno; Shaw nie filozofuje łopatą do głowy.

Teatr Mały: *Zalotnicy niebiescy*,
sztuka w 3 aktach
Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej).
Reżyseria: J. Warnecki,
dekoracje: St. Śliwiński
[premiera 14 XII 1933]

Poetka Maria Jasnorzewska cieszy się powszechnym [639]
uznaniem; jej miniatury, w których dowcip łączy się
z ładnym sentymentem i subtelnością spostrzeżeń, są
rzeczywiście czarujące. Ale dotyczą one tylko małego,
salonowego odcinka życia; jest w nich gotowy już wy-
kwint damy, która idzie na bal i chce się podobać; jest
sybarytyzm, nie ma ani cienia jakichś walk wewnętrz-
nych, co najwięcej jakieś smuteczki i akty litości. Bądź
co bądź przebija się w tych wierszach szczere i oryginalne
życie liryczne, tak silne w formie, że może wytrzymać konkurencję z niejedną poezją „proleta-
riacką”.

Ale z dramatem to już nie idzie tak łatwo. Choć
dramat jest formą obiektywną twórczości, trzeba być
kimś, aby jej podolać, trzeba się mimo woli zdradzić —
chcąc nie chcąc — ze swoim upodobaniem i zamiara-
mi i wylegitymować ich rolę w świecie. Dlatego to nie
każdy liryk i nawet powieściopisarz podola próbie
dramatu.

Pierwsza sztuka Jasnorzewskiej, komedia *Szofer
Archibald*, wydała mi się snobistyczną, druga, *Egipska
pszenica*, trywialną, *Zalotnicy niebiescy* — to już sztu-

ka dziesięć razy lepsza od tamtych. Jest w niej jakieś dążenie do badania i próbowania form życia; to ją zbliża do innych feministek naszej literatury, tylko że Jasnorzewska nie jest tak wulgarną.

[640] P. Piasecki z „ABC” za główną zaletę *Zalotników niebieskich* uważa to, co by było zaletą raczej epicką: że przedstawia ona środowisko lotników, ich sposób myślenia i odczuwania... Jak gdyby celem literatury była rejestracja dzisiejszego inwentarza Polski. Jak gdyby ci *Zalotnicy* czy *Lotnicy* mieli być zaszeregowani do tego samego rodzaju poezji „rzeczowej”, co np. *Rzemiosła* Brauna, zbiorek ilustrujący poetycko kilkanaście rzemiosł, albo F. Janczyka *Misterium pracy*, gdzie i kelner, i fryzjer doczekali się płaskorzeźby lirycznej. Niewątpliwie — *Zalotnicy* są pierwszą naszą sztuką lotniczą fachowo napisaną — to znaczy taką, w której lotnik i jego samolot nie występują tylko jako rekwizyt symboliczny. Mamy tu nawet różne typy lotników: drapieżny Jastramb, cyniczny i zblazowany Kobuz, zrównoważony Herrub, naiwny, młodzieńczy Milan. Rozmawiają językiem i gwarą, jakie się wyrobiły w świecie hangarów i korkociągów czy ósemek niebieskich. Ale przyznać trzeba, iż realizm ten nie idzie za daleko i nie zakrawa na studium środowiskowe.

Bardziej uderza mnie pewien, że tak powiem, młodopolski składnik w sztuce p. Jasnorzewskiej. W ogóle zaś ilekroć nasza dramaturgia chce się wznieść na wyższy stopień, cofa się do tradycji Młodej Polski lub europejskiej „moderny”, do Przybyszewskiego, Ibse-na itp. Otóż z tym Jastrambem, bohaterem sztuki, dzieją się rzeczy nie z dzisiejszego świata, lecz ówczesnego. Gdyby takiego lotnika przejrzał na wskroś futurystyczny szef włoskiego lotnictwa, generał Balbo, dałby mu dymisję. Jastramb to jest przecież człowiek,

który myśli, kombinuje, co gorzej — rzeźbi miłość, chce ją mieć wielką, chce z niej zrobić jakąś sztukę, czyli — chce być artystą miłości. Takie idee były właśnie za czasów Młodej Polski, lecz wojna je pożarła, dziś one są anachronizmem — bodaj że wyśmiewanym; jeżeli kto chce je lansować na nowo — do czego ma się pełne prawo — musi takiego człowieka otwarcie postawić jako wzór, typ nowy, nie istniejący, choć — dla autorki, czy i dla widzów? — pożądany.

Jastramb jest wściekle zazdrosny o przeszłość Noli, nienawidzi jej kochanków. To w porządku, to „stuprocentowy” mężczyzna (o tej stuprocentowości wciąż się mówi, a myśli się właściwie: brutal). Ale gdy Jastramb usiłuje tę przeszłość Noli przewyciężyć w ten sposób, że ją wypytuje o szczegóły, o ilość kochanków itd. — to przypomina Mykitę z *Homo sapiens* Przybyszewskiego albo kogoś tam z *Bajki* Schnitzlera. Rozgrzebywanie erotyczne przeszłości swojej kochanki było wówczas nie tyle naturalnym odruchem zazdrości, ile pewną grą psychologiczną, a więc czymś, co dzisiaj wzięte pod lupę byłoby uważane raczej za „morbidez” (spróchnielina) [641]

W ogóle cały psychologiczny konflikt tej sztuki mógłby z małymi zmianami rozegrać się także np. w świecie inżynierów, profesorów, aktorów; w każdym zaś razie wyrafinowanych intelektualistów. Zajęcie lotnicze chyba nie sprzyja zamiłowaniom do analizy psychologicznej i do traktowania kobiety jako „instrument” do wygrania na nim jakiejś Pieśni nad pieśniami. Przypuszczam — nie wiem — że lotnicy, jako lotnicy, są nowoczesnymi kochankami normalnymi, przesadzają w tej dziedzinie raczej w wyczynach fizycznych niż duchowych. Lotnicy, jako lotnicy — potwarzam; mogą być wyjątki, ale to już się liczy na karb indywidualności. Poznałem raz lotnika, który jest

zachwycającym intelektualistą — czy mu to pomaga w jego zawodzie, śmiem wątpić.

[642] Trzeci składnik w dramaturgii p. Jasnorzewskiej to feminizm, który ją zbliża do bardzo ruchliwej grupy: Krzywicka, Mścisławska, Szczepkowska. Są to panie z różnych obozów, ale myślą torem jednakowym. Modny jest zwłaszcza — od czasu wystąpień Boya — kompleks antyzazdrościowy¹. Także pani Nola w *Zalotnikach* zajmuje się leczeniem zazdrości; jej pacjentem jest ów Jastramb. Nie odbywa się to zbyt delikatnie. Nola chce z tego „stuprocentowego mężczyzny” wydobyć tzw. człowieka. Ilekroć słyszę to słówko, zaraz widzę „człowieka” — Słonimskiego i jego ideologię z czasów Boya i Woltera. Z jakąż emfazą wymawia się to słówko, które dziś jest już truizmem i nie chwytą skomplikowanej rzeczywistości. Otóż pani Nola stosuje wobec kochanka zabiegi pedagogiczne o skuteczności wątpliwej, a dość natrętne. Jastramb przemówił się z Herrubem, więc: „podajcie sobie, panowie, ręce” — mówi pani Nola. To coś jak mamusia mówi do niegrzecznego synka: przeproś! Albo np. Jastramb dowiaduje się o śmierci dwóch byłych kochanków pani Noli, którym sam życzył, aby skręcili kark — ale wobec tej żalobnej wieści ogarnia go skrucha i żal. Takim cię kocham, takim cię chcę mieć — mówi pani Nola, która ten objaw uważa za „człowieczeństwo”. Ale to może być coś innego; to jest dżentelmeństwo, Jastramb był i jest po prostu człowiekiem porządnym, a nie tzw. świnia; próby i tresura pani Noli nic tu nie znaczą, gdy minie chwila grobowa, Jastramb będzie znowu zazdrosny.

¹ „Reportaż”, tygodnik poświęcony „życiu świadomemu”, wyłącza już od pewnego czasu „Wiadomości Literackie” w tym dziale i właśnie w przedostatnim numerze także „zwalcza” zazdrość.

Na końcu wylania się jeszcze jedna sprawa, która właściwie wywraca cały sens sztuki. Mąż Noli, doktor Odbiecki, który toleruje jej stosunki z innymi mężczyznami, popełnia tę bezczelną niedyskrecję, że wyjawia najintymniejszy sekret swego pożycia małżeńskiego: oto Nola jest kobietą bez temperamentu, zimną, której by się przydały jakieś tam zastrzyki; on, doktor, odstąpi ją Jastrambowi, a sam ożeni się z kobietą normalną. Otóż nie rozumiem, po co pani Jasnorzewska zaciąga się do ekshibicjonistek i hucpistek naszej literatury. Skoro na tapet wychodzi sprawa kobiecej „frigiditas” (oziębłość), to jest to sprawa innego kalibru i wymaga potraktowania osobnego, a nie mimochodem. Jeżeli całe postępowanie pani Noli można wytłumaczyć jej fizjologią, a nie jej górnolotnymi dążeniami, nie jej prawdziwym idealizmem erotycznym, to cała sztuka psuje się i wali. Jakże głupio wygląda ten Jastramb wobec wiedzącego doktora! Czemuż nie powie mu: mogłeś pan to schować dla siebie! Ale snadź autorka nie czuje, jak straszne nietakty popełnia w ostatniej chwili. Żąda plotki zwycięża nawet konstrukcję dramatyczną; z dramatu robi się płaska komedia.

Jest jeszcze pewien element à la Zapolska w tej sztuce: tam gdzie autorka wyśmiewa narzeczoną Milana, pannę, jako niedorosłą do tego, by być żoną lotnika. Jest to płaska i egoistyczna gąska. Ale tak tylko kobieta kobietę urządzić potrafi, jak tutaj urządzone zostało to głupiutkie biedactwo.

Mimo zastrzeżeń, które zawiera moja analiza, należy się tej sztuce duża pochwała. Bądź co bądź idzie w niej o wartości duchowe, o wpływ ludzi na ludzi, o pytanie, co może być naprawdę ważne dla nowego typu człowieka.

Wystawienie sztuki było nader staranne. P. Warnecki jako Jastramb stanął wobec dwoistego zadania:

być stuprocentowcem i zarazem idealistą — robił to z wielkim prawdopodobieństwem. Pani Gorczyńska jako Nola uwydatniła głównie dobroć — można sobie wyobrazić, jak nieznośną byłaby ta rola, gdyby ją grała królewska pani Przybyłko-Potocka. W roli gąski-narzeczonej popisała się pani Świerczewska, uwydatniając talent także do ról charakterystycznych. Kobuz bardzo dobry — nie wiem, kto go grał. Tak samo inni lotnicy. Doktor Brydzińskiego może zbyt „sympatyczny”.

Artykuły

Dyrektorzy i aktorzy

Związek Artystów Scen Polskich zaprosił [647] wczoraj reprezentantów prasy na konferencję informacyjną. Przewodniczył dramaturg J. A. Hertz.

Sekretarz Związku p. Bojanowski wygłosił referat w sprawie obecnego sporu między aktorami a dyrektorami. Spór, jak wiadomo, powstał stąd, że dyrektorzy zamierzali skrócić sezon teatralny do 10 lub do 8 miesięcy. Najgorsza sytuacja jest w Teatrach Miejskich, na których czele stoją ludzie uchylający się od odpowiedzialności za użycie subwencji. ZASP jest zdania, że jeżeli się np. sezon opery w Warszawie chce ograniczyć do 8 miesięcy, czyli aktor ma z tego powodu ponieść ofiarę, wtedy on sam staje się także niejako instytucją subwencjonującą Teatry Miejskie i musi się zastanowić nad tym, czy wina spada także na niego i czy chwila istotnie wymaga od niego takich ofiar. Czyni się go współnikiem do strat, a nie jest współnikiem do pracy ani do rady. ZASP podejmuje się prowadzić na własną rękę teatry zagrożone. Odpowiednią ofertę złożył np. w imieniu ZASP jego prezes p. Dygas magistratowi poznańskiemu co do tamtejszej opery, ofiarując się prowadzić ją przez 12 miesięcy

przy pomocy dotychczasowych subwencji. Magistrat jednak uznał za stosowne obrazić się za użyty w ofercie zwrot o niechęci władz miejskich w Poznaniu do organizacji aktorskich. Poznańska Rada Miejska złośliwie zamknęła operę i zatrzymując chór i orkiestrę urządziła filharmonię. Podobnie też zlikwidowano operę w Katowicach, tak że opera niemiecka z Bytomia będzie tam miała wolne pole. Upadek jednej i drugiej placówki jest szkodą po prostu narodową.

[648] O wiele lepszy jest stosunek aktorów do dyrekcji w teatrach prywatnych (np. Szyfmana), lecz i te się załamują finansowo, a wtedy głównie poszkodowanym staje się znowu aktor, bo dyrektor musi zapłacić za węgiel, za płótno, za drzewo, musi opłacić podatki, krawca itd., ale wobec aktora może z wypłatą zwlekać, bo aktor poza teatrem nie znajdzie zajęcia.

W Wilnie, w Grodnie, w Łodzi po załamaniu się indywidualnej gospodarki powstały teatry zrzeszeniowe z inicjatywy ZASP. Z początku uważano tę inicjatywę za objaw niezdrowy, jednak gospodarka zrzeszeniowa na ogół okazała się dobrą i zyskała sobie zaufanie.

W tej chwili spór między dyrektorami a ZASP polega na tym, że dyrektorzy nie chcą się zgodzić na trzy żądania aktorów:

- 1) na poręczenie minimum gaży aktorskiej, mianowicie dla rzeczywistego członka ZASP 350 zł miesięcznie, dla kandydata 250 zł;
- 2) na prowadzenie teatru przez cały rok;
- 3) na to, żeby przy cenie biletów można było w kasach pobierać od publiczności dobrowolne 10-groszowe datki na Dom Aktora.

Zgoda jest trudną wobec tego zwłaszcza, że dyrektorzy nie mają własnego związku, tylko blok, który tworzy się od czasu do czasu. Aktorzy są każdej chwili

gotowi przystąpić do dalszych rokowań, lecz ze strony dyrektorów spotykają się z obojętnością. Czyżby dyrektorzy grali na przetrzymanie?

W dyskusji, która się wywiązała, obecny na konferencji dyrektor departamentu sztuki p. Skoczyłaś oświadczył, że departament gotów jest pośredniczyć w sporze, jeżeli obie strony zwrócą się o to do niego.

Lokaut przedsiębiorców zaczyna być gorszącym i nie da się już usprawiedliwić kryzysem finansowym w ogóle, a teatralnym w szczególności. W tej ogólnej klęsce jedynym żywiołem czynnym i zabiegliwym o dobro teatru okazują się związki zawodowe i po ich stronie będą sympatie publiczności.

Nowe oświetlenie żądań ZASP-u

[650] Tydzień temu pod tytułem *Dyrektorzy i aktorzy* zamieściłem na łamach „Robotnika” bez podpisu proste dziennikarskie sprawozdanie z konferencji, którą urządził ZASP dla prasy, aby ją poinformować o swoim zatargu z dyrektorami teatrów. Ponieważ bierze się u nas stronę słabszego i ponieważ aktorzy cieszą się zawsze szczególnymi względami, przeto zakończyłem to sprawozdanie stereotypowym wyrażeniem sympatyj dla związku zawodowego walczącego o poprawę płacy.

Po tej konferencji w „ABC” spod pióra p. Stanisława Piaseckiego, recenzenta tego pisma, zaczęły wychodzić śmiałe i cięte artykuły, które na całą sprawę nowe światło rzucają. P. Piasecki za jedną z głównych przyczyn obecnego kryzysu teatralnego uważa wygórowane pensje aktorów, zwłaszcza wyższej kategorii, gwiazd i gwiazdorów. W Teatrach Miejskich większość (!) pensyj zaczyna się od 1000 zł, a niektóre dochodzą do 4000 zł. W teatrach Szyfmana są pensje nieco mniejsze. Ponadto mają aktorzy dodatkowe dochody od występów, mają zyski z toalet używanych na scenie, wolno im urządzać występy gościnne i także grać w filmach. Zarobki

aktorów w teatrzykach kabaretowych są oczywiście jeszcze większe.

P. Piasecki stwierdza też, że żądania postawione dyrektorom przez ZASP pomijają interes najbiedniejszych aktorów, godzą się bowiem na obniżenie najniższej pensji aktorskiej z 350 zł na 250 zł.

Oczywiście, że po takich wyjaśnieniach — które dla wielu są rewelacjami — sprawa broniona przez ZASP wydaje się bardzo wątpliwą. Jest to wprawdzie związek zawodowy, ale prowadzi go arystokracja aktorska.

Referat o zatargu wygłosił był w imieniu ZASP jego sekretarz p. Bojanowski. Referat był tak nieprzejrzysty i rozwlekły, że komuś, jak ja, nie znającemu [651] sprawy, niemożliwe było zorientować się w chaosie liczb i faktów. Albo omijał sedno sprawy, albo nie umiał się wygadać — przypuszczałem i dziś przypuszczam, że to drugie. Najwięcej mówił o zespołach operowych. Rzuciłem był wówczas pytanie, jaki jest stosunek gaź solistów do gaź reszty zespołu oraz stosunek Związku do personelu technicznego. Otrzymałem odpowiedź bałamutną, lecz uspokajającą. Obecni na konferencji literaci, jak Hertz, Grubiński, Konczyński, Świerczewski, Boy-Żeleński, w zapytaniach swoich wcale nie poruszali kapitalnej kwestii, jaką jest nadmierna rozpiętość między gażami oraz wygórowanie gaż w ogóle. Pojmuję jednak, że niektórzy z nich, będąc sami dramaturgami, a więc ludźmi zależnymi od aktorów, nie chcieli się w te drażliwości zapuszczać.

Był też obecny p. Piasecki i zarzutów nie stawiał; snadź wolał schować sobie swój materiał do szeregu sensacyjnych artykułów — czego mu zresztą, jako sam dziennikarz, nie mam za złe. Ale konferencja toczona w ten sposób nie może przynieść prawdziwego pożytku, zabiera tylko czas ludziom niepotrzebnie.

P. Piasecki jeden ze swoich artykułów zatytułował: *Koniec legendy gwiazdorów*. Jego zdaniem soliści nie są już dla publiczności tą atrakcją, co dawniej, dobry zespół, dobra sztuka okazały się tak samo skutecznymi w zwabianiu widzów do teatru.

Czy tak jest i w jakiej mierze, nad tym mogło się być przecież zastanowić zebranie złożone z artystów, pisarzy, publicystów, a więc inteligentów. — Kto zaś wychował i uprawiał legendę gwiazd i gwiazdorów? Kto ten snobizm zaszczeplił publiczności latami całymi? Prasa. Nic dziwnego, że także artyści w to uwierzyli i może także pod ciężarem tej megalomanii ugięły się teatry.

Aktorzy i dyrektorzy

W ostatnich dniach na polu wojny teatralnej było parę [653] ważnych wypadków.

Pośrednictwo dyrektora departamentu sztuki p. Skoczylasa między ZASP-em (Związkiem Artystów Scen Polskich) a związkiem dyrektorów skończyło się na niczym. W wywiadzie dziennikarskim dyr. Skoczylas stwierdza, że z góry nie uważał się za powołanego do rozsądzania sporu, szło mu tylko o stworzenie platformy do dalszych rokowań. Myśl jego była taka:

„Ponieważ ZASP-owi chodzi z jednej strony o ochronę minimum egzystencji każdego aktora, z drugiej zaś o utrzymanie zasady 12-miesięcznego roku pracy, zaproponowałem następujące wyjście: W razie gdyby teatr uważał za konieczne przestać grać w lecie, dyrekcja gwarantowałaby przez dwa miesiące letnie wszystkim aktorom minimum płacy (350 zł). Ponieważ rokowania o gaże odbywają się poza tym indywidualnie między poszczególnymi aktorami a dyrekcjami teatrów, pozostałaby każdemu aktorowi indywidualna możliwość uzyskania takiej gaży, która by mu odpowiadała i która by mu pozwoliła pokryć ewentualny niedobór letnich miesięcy.

Dyrektorzy teatrów, jakkolwiek nie mając oficjalnego pełnomocnictwa swego związku — wyrazili zgodę na taką zasadę do rokowań, natomiast reprezentanci ZASP-u odrzucili ją wręcz, nie chcąc nawet rozmawiać na ten temat. Wobec tego uważam — powiada dyr. Skoczylas — misję moją za skończoną i zrzekłem się dalszej roli mediatora”.

Tymczasem słychać, że magistrat m. Warszawy zamierza zamknąć Teatry Miejskie, przede wszystkim operę. Według innych pogłosek magistrat chce oddać zarząd scen miejskich w ręce spółdzielni artystów albo wydzierżawić.

Teatry dramatyczne prowadziłoby miasto w przyszłym sezonie tylko wtedy, gdyby się udało osiągnąć samowystarczalność, tj. gdyby miasto nie potrzebowało do nich dokładać. W ogóle w żadnym wypadku kasa miejska nie będzie nikomu udzielała subwencji. (Może to tylko na postrach?)

Post scriptum: Notując krótko te zdarzenia, korzystam ze sposobności, aby przeprosić p. Bojanowskiego, sekretarza ZASP-u, za przykre słowa, które napisałem o jego referacie wygłoszonym na konferencji prasowej w lokalu ZASP-u. Wina po mojej stronie, gdyż słabo orientuję się w tym całym bałaganie teatralnym. Lecz robię już postępy.

Aktualności Wyspiańskiego

Próba

Przebrzmiały uroczystości Wyspiańskiego i pytanie [655] zachodzi, co po nim zostanie. Albowiem jubileusze bywają często ostatecznym pogrzebem. Pytanie to już nieraz się pojawiało, bo człowiek dzisiejszy lubi nie tylko przewidywać przyszłość, lecz nawet chce ją mierzyć własną terażniejszość.

Z pewnością pozostanie sztuka Wyspiańskiego, jego artyzm, ale co zostanie z jego idei? I jeżeli się pytamy: co zostanie? to pytamy właściwie: co powinno zostać?

Powinna zostać i zostanie stworzona przez niego legenda Wawelu. Mają inne narody legendy ze swej zamierzchłej przeszłości piękniejsze i autentyczne; lecz w dziejach literatury Wyspiański — razem ze Słowackim (*Lilla Weneda* i *Balladyna*) — jest jedynym i niesłychanym wypadkiem tworzenia legend sztucznych, które naród przyjmuje tak, jakby były prawdziwe. Jest to fenomen literacko-kulturalny. Pisze się: poeta „opromienił” Wawel. Ale z biegiem czasu poezja (*Legenda*, *Akropolis*, *Skalka*) tak wsiąknie w Wawel, że zacznie już jakby „wypromieniowywać” z samego Wawelu. Już dziś, ktokolwiek zwiedza Kraków

i Wawel, czuje wszędzie to niewidzialne życie, które tam rozsnął i zostawił poeta. Szczególnie dotyczy to katedry; za lat kilkanaście każdy 10-letni uczeń gimnazjalny będzie wiedział, które to tamtejsze posagi i malowidła żyją u Wyspiańskiego, i z drzeniem przechodząc tamtędy, będzie sobie wyobrażał ich życie o zmroku nocnym.

Ale *Wesele*? Czy z chwilą przywrócenia niepodległości Polski przestało ono być aktualne?

[656] Tu trzeba zwrócić uwagę na jedną właściwość *Wesela*, której się zwykle nie uwzględnia. *Wesele* głosi powstanie, ale jest to powstanie według staroczesnych wyobrażeń, jest to *levée en masse*; cały naród w boju, „twierdzą nam będzie każdy próg”. Tak wyobrażał sobie powstanie Mochnacki, takie ono miało być w latach 1848 i 1863. A więc powstanie — nie jako zorganizowany ruch militarny, lecz jako ruch społeczny i moralny, jako sprawa sumień polskich. Nawet jeszcze w *Wyzwoleniu* Wyspiański mówi przez usta Konrada: „Jest tyle sił w narodzie, jest tyle mnogo ludzi”. Wyspiański mniemał, że sama liczba powinna wystarczyć; żeby naród 20-milionowy mógł być w niewoli, to wydawało mu się absurdem, koszmarnym snem. Wydawało mu się, że dość, żeby olbrzym-naród z tego snu się ocknął, a zrzuci z siebie zmorę dławiącą. Wiedział wprawdzie z drugiej strony, że to byłby cud, taki, o jakim mówił Krasiński: „jeden tylko, jeden cud: z szlachtą polską polski lud” — ale wierzył, że ten cud jest przecież możliwy i socjologicznie, i psychologicznie.

Trzeba przypomnieć, że przecież wówczas jeszcze i Tolstoj, i wielu jego wyznawców wierzyło, że gdyby wszyscy żołnierze porzucili broń, wojny przestałyby istnieć. Tolstoj nie doceniał — lub nie chciał doceniać — potęgi organizacji przymusowej, która z tysiąca opor-

nych ludzi potrafi zrobić posłuszny hufiec bohaterów o nie swoją sprawę. A przeciw organizacji może wystąpić tylko organizacja, aby zaś ona się zawiązała, trzeba nie tylko ofiar i wysiłków woli, lecz miejsca i czasu. Przeceniano siłę tzw. ruchów żywiołowych; takie ruchy jednak to mają do siebie, że gdy nie są opanowane przez organizację spiskową, zamierają wkrótce.

Kiedy Wyspiański później zetknął się z Piłsudskim, to znaczy z realnym zawiązkiem powstania, przygotowywanego przez PPS — oczywiście powitał tę inicjatywę z entuzjazmem; kto wie jednak, czy w duchu nie pomyślał sobie, że to nie to. Albowiem spisek, organizacja, jest czymś wprost przeciwnym niż [657] wybuch żywiołowy, niż *levée en masse*.

Znane i do syta nadużywane jest powiedzenie Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu*, że Polska ma prawo istnieć jako państwo. W kilka lat później teoretyk ruchu niepodległościowego Brzoza (dr Feliks Młynarski) ujął tę myśl głębiej — jako „konceptualizm”. Co to znaczyło? To znaczyło, że Polska, choć pozornie straciła niepodległość, nie przestała być państwem, że jest państwem w stanie potencjalnym — potrzebuje tylko rozprostować się, aby ten stan zamienił się w kinetyczny. Zdaje mi się, że to była najlepsza ówczesna interpretacja myśli Wyspiańskiego, choć na pozór z dziełami poety nie miała związku.

W *Weselu*, jak wiadomo, powstanie nie dochodzi do skutku. Dlaczego? Odpowiada się: chochoł — marazm — paraliż. Tak samo odpowiadał Wyspiański. Ale to nie wystarcza. Chochoł ostatecznie jest tylko symbolem, a nawet alegorią: nie wyjaśnia, dlaczego wysiłek się nie udaje. Chochoł to jest skrót, który ma zawierać w sobie dramat nieudanego wybuchu. Nieudanego — czemu? Jak ten paraliż przetłumaczyć na ję-

zyk realny? Chyba tylko tak, że członki jednego ciała narodowego nie mogą się same pozbierać do kupy, bo brak im nie woli, lecz organizacji — to znaczy: woli do organizacji.

Mnie się zdaje, że przez Chochoła Wyspiański mimo woli krytykuje także samego siebie, mianowicie ową przejętą przez siebie po przodkach koncepcję powstania jako *levée en masse*. Wyspiański robił po staremu doping narodowy, ale jego koncepcja była mylna. Wyspiański pomyślał *Wesele* raczej w kategoriach moralnych niż socjologicznych.

Ale ta „pomyłka” poety, usymbolizowana w Chochole, ma w sobie coś wiecznego; jest to dialektyka, która jeszcze nieraz powtarzać się będzie. Każde społeczeństwo, nie tylko Polska ówczesna, miewa sytuacje, kiedy powiedzieć trudno, kto i co jest winno temu, że zbiorowy wysiłek nie przychodzi do skutku, chociaż wszyscy opanowani są jednym zamiarem. Czy wien jest brak organizacji, czy niedołęstwo ogółu? Jak przepływa jedno w drugie? W jaki sposób wytwarza się to straszliwe błędne koło — socjologiczne czy — powiedzmy lepiej — wewnętrzznopolityczne? Przecież mamy prosty, naoczny przykład: ilu jest proletariuszy, a ilu kapitalistów? Ale sama liczba nic tu nie znaczy, znaczy — chochoł.

I jeszcze nieraz chochoł całym ciężarem będzie się kładł na Polskę, i jeszcze nieraz symbol ostatniej sceny *Wesela* będzie aktualny. *Wesele* to rozpaczliwy spazm każdorazowej niewoli.

Dramaty o gwałcie

Zygmunt Kisielewski: *Margrabia*.

Sztuka historyczna w 4 aktach.

Warszawa 1933.

Skład główny „Dom Książki Polskiej”.

Zawile to są zapewne drogi, które doprowadziły autora idealistycznego *Doktora Pawła* do zainteresowania się postacią męża gwałtu, jakim był margrabia Wielopolski. Co prawda i Doktor Paweł, nawrócony z materializmu na idealizm, stał się na końcu dość agresywnym — nie zdjął z siebie Szawła. Ten idealizm, gatunku bergsonistycznego, religijnego, gotowy do wiary w objawienia i cuda, nie stroni także od wiary w ludzi wyjątkowych, kierujących dziejami. Tym można sobie wytłumaczyć, dlaczego w sztuce Kisielewskiego powiązania polityczne, socjalne mało się uwydatniają, główna zaś uwaga jest położona na losie osobistym margrabiego jako demiurga dziejów. [659]

Jest to przede wszystkim portret dramatyczny — można powiedzieć: w nadnaturalnej wielkości, uwytklony bardzo plastycznie, żywy i zajmujący. Wielopolski to człowiek twardy, uparty, bardzo mądry, a przy tym bardzo zarozumiały — takim go przekazała historia i takim go tutaj widzimy w szeregu scen charakterystycznych. Prawdziwy, niesympatyczny, a jednak bohater. Wyzwanie dla aktorów, aby według tego tekstu podjęli się wcielić w życie scenicz-

ne tę nową postać z dziejów polskich, jeszcze nie tykaną.

[660] W dzisiejszych czasach, gdy gra się wciąż sztuki środowiskowe, gdzie tzw. bohater jest tylko bohaterem formalnym, a właściwie jest emanacją swojej warstwy, i to nawet nie w tym sensie, w jakim roślina jest emanacją gleby, lecz tak jak ziarnko piasku należy do kupy piasku — *Margrabia* jest co do formy albo sztuką przeszłości, albo nierychlej jeszcze przyszłości. Metoda w niej użyta da się porównać z metodą Nowaczyńskiego we *Fryderyku* albo *Grabbe* w *Napoleonie* i *Hannibalu*, gdzie również chodzi głównie o wyraz, o gest, o skoncentrowanie charakteru w dosadnych rysach. Otoczenie margrabiego służy przeważnie po to, żeby on się mógł wypowiedzieć, żeby jemu dać sposobność do pewnego zachowywania się. Autor zderzył wprawdzie margrabiego z drugim reprezentantem ówczesnej szlachty, Andrzejem Zamojskim, przywódcą „białych”, ale tego typu, który w polityce był kontrastem Wielopolskiego, do jakiejś akcji dramatycznej nie wyzyskał.

Nie Zamojskiego przeciwstawia autor Wielopolskiemu, lecz — Traugutta! Robi to z takim samym suwerennym naruszeniem przekazanej historii, jak to robił Grabbe, gdy np. Hannibalowi kazał zażyć trucizny po trzeciej wojnie punickiej, po zburzeniu Kartaginy. *Margrabia* spotyka się z Trauguttem dwa razy — czego w rzeczywistości nigdy nie było. Drugie spotkanie odbywa się już w chwili, gdy po ogłoszeniu branki okazuje się, że ten środek tylko przyspieszył wybuch powstania. Traugutt występuje w tej scenie niby upostaciowanie wyrzutów sumienia, a margrabia — jak duch borów litewskich, gdzie kryją się powstańcy. Charakterystyczne są tutaj słowa Wielopolskiego: „Popelnilem jakiś błąd w rachunku”. Skrucha jego jest skruchą zawiedzionego rachmistrza. Przeciw nie-

mu Traugutt reprezentuje świadomie — konieczność szaleństwa powstańczego. Dla Kisielewskiego, irracjonalisty, Traugutt, w ten sposób ujęty, mógł być właściwie jeszcze wdzięczniejszym tematem dramatycznym niż Wielopolski.

Obydwóch stawia autor jako ludzi biorących, każdy na swój sposób, odpowiedzialność za dzieje i za zbiorowość. Traugutt wynurza się wśród spiskowców od razu jako energia największa, od razu okazuje się tym powołanym, chwyta władzę nad nimi — na chwilę jak gdyby twarz jego zlała się z fizjonomią duchową Piłsudskiego. Po czym ten Traugutt rośnie jak ogromny cień poza Wielopolskim — cień grottgerowski. Rośnie i staje się niemal fantasmagorią, która łamie margrabiego. Pod jego dotknięciem także margrabia jakby występował z ram portretu realistycznego i otrzymywał trzeci wymiar — los. Autor, który zaczął jak Grabbe, kończy niemal jak Wyspiański. Ale styl pozostaje do końca skoncentrowany, charakteryzujący. Wielopolski skazuje na uschnięcie swą rękę, która wydawała fatalne rozkazy! Takie wota robili dawni rycerze; u Wielopolskiego jest to jeszcze jeden i już ostatni wyraz woli. Świetny rys!

Powinien by się znaleźć teatr, który by ten dramat wystawił, choć nie jest ani reportażowy, ani faktomontażowy. Czyżby to nie było zadaniem właśnie Teatru Narodowego?

Maciej Szukiewicz: *Barabbasz*.

Sztuka historyczno-obyczajowa w 4 aktach.

Dekoracje projektował dr Zbigniew Bocheński.

Kraków 1933. Nakładem autora.

Wybitny, lecz dziś niesłusznie zapomniany dramaturg Młodej Polski występuje ze sztuką, która — jak czyta-

my w jego przedmowie — jest współczesną, a nawet aktualną, mimo niedzisiejszej swej szaty. Autor powiada, że musiał akcję przerzucić w wiek XVII, i sądzi, że go widz z tego rozgrzeszy. Cóż więc autor ukrywa i po co?

Bo pisarze autoramentu przedwojennego byli wstydliwi i aktualność ich była pośrednią, dawała się raczej odgadnąć po dobrej woli, niż żeby się natrętnie narzucała jako tendencja. A w tym wypadku to idee autora nawet dopiero metodami domysłów wydobywać na jaw potrzeba, tak jest ukryta. Bo chodzi o gwałt. W przedmowie swojej nic nam autor o tym nie mówi, objaśnia tylko tło i rodzaj użytej formy.

[662] Rzecz dzieje się w 1658 r. w Krakowie, po wyjściu Szwedów. Szwedzi pozostawili po sobie dużo demoralizacji, posługiwali się przekupstwem, przeciw bramę miasta wysadził przekupiony przez nich zbrodniarz nazwiskiem Tetryk. Poszukiwaniem Tetryka zajmuje się płatnerz Duszcyc, obywatel krakowski, który stracił całą swoją rodzinę wskutek owego wybuchu miny pod bramą miejską. Dramat zaczyna się właśnie sceną, gdy Duszcyc przeszukuje ruiny. W różnych przebraniach śledzi Duszcyc za sprawcą bezpośrednim i sprawcami dalszymi. Okazuje się, że Tetryk siedzi już w więzieniu, lecz że nie ma przeciw niemu oczywistego dowodu winy. Dowody te ma w ręku Duszcyc, lecz nie może z nich jawnie korzystać, ponieważ wpływ w mieście mają wciąż jeszcze dawni poplecznicy Szwedów, zwłaszcza możny szlachcic Lubieniecki.

Ale skąd — Barabasz? Tutaj nawiązuje autor do pięknej, humanitarnej tradycji polskiej. Przy kościele krakowskich OO. Franciszkanów było osadzone jałmużnicze Bractwo Męki Pańskiej, czyli „męcarze”. Mieli oni przywilej, że raz na rok w Wielki Czwartek wśród więźniów miejskich, zwłaszcza spośród „głow-

ników”, tj. skazanych na śmierć, mogli wybierać jednego, którego bezwzględnie wypuści się na wolność. To był *Barabbasz*. Otóż *Lubieniecki* terrorem i szantażem przeprowadza wybór zdrajcy *Tetryka*, przeciw któremu oburzona jest powszechna opinia. Odbywa się na rynku krakowskim w obliczu burmistrza uroczystość: najpierw występują inni więźniowie, których męczarze wykupili uzbieraną jałmużną, a potem *Barabbasz* — *Tetryk*. Już zdjęto mu z szyi miecz, już kat swoim zwyczajem ogłasza, że jest „szkodny, bysja utraciwszy z jatki”, i kwestuje dla siebie „na nowy postronek” — aliści *Duszcyc*, przebrany za męczarza, sam podejmuje leniwy miecz i zabija *Tetryka*, dając wyraz potrzebie zemsty społecznej. Zbrodnia nie powinna ująć bezkarnie: gdy władza, zdemoralizowana czy słaba, ociąga się, gdy także „prawo łaski stało się frymarkiem” — wtedy wyjątkowo zwykły obywatel zyskuje prawo do zadośćuczynienia sprawiedliwości... „człek potulny w mordercę się zmienia, byle ocalić w drugich skarb sumienia”. Lincz i liberum veto razem!

Niezwykłe oryginalna i zuchwała jest idea tej sztuki *Szukiewicza* — zwłaszcza w dzisiejszych czasach, gdy zasadzie gwałtu i przymusu oficjalnego, idącego z góry, przeciwstawia się z dołu żądanie humanitaryzmu, wolności, demokracji. Ale *Barabbasz* nie jest echem tych politycznych aktualności; gdy się wśród wypadków najnowszej doby szuka zdarzenia analogicznego, napotyka się tylko na czyn — *Muraszki*, który zastrzelił wypuszczonego z więzienia *Rzplitej* komunistę *Wieczorkiewicza* w czasie transportu do Rosji. Trudno się domyślić, o ile autor solidaryzował się ze swoim bohaterem. Dzisiaj żąda się od autorów otwartej deklaracji etycznej, politycznej (nawet estetycznej! — *St. I. Witkiewicz* żądał); dawniej żądano od niego tyl-

ko obiektywizmu i konieczności zdarzeń. Bądź co bądź, wadą sztuki jest, że główna, a przynajmniej najciekawsza dla nas myśl wybucha w niej dopiero na końcu; przez całą resztę jesteśmy świadkami detektywnej działalności rozżalonego Duszyca. Przy tym ów Duszyc mści się także swojej własnej krzywdy; czy ta okoliczność uwłacza wartości etycznej jego czynu, czy owszem, potęguje — to jeszcze pytanie.

Pod względem teatralnym rzecz jest znakomita, niektóre sceny mają wiele poezji; autora wspomaga cudowna znajomość realiów. Stary Kraków żyje w jego sztuce, ze swoimi dziwnymi zwyczajami, mieszaną okrucieństwa i dobroci, głuchym buntem mieszczaństwa przeciw szlachcie. Niestety autor zakonspirował fatalnie nie tylko ideę swojej sztuki, ale i samą sztukę, napisawszy ją językiem, „jakim mówiła Polska Wazów”. Usprawiedliwia to w przedmowie swojej potrzebą „skąpania, wytarzania się w polszczyźnie jędrnej, barwnej i pachnącej jak zakwiecone łąki i połoniny Krępaku” — i powołuje się na stylizowaną mariaczką polichromię Matejki! Ale za te kąpielowe zachcianki autora musi pokutować czytelnik, który przy lekturze utworu musi posługiwać się aż osobnym słowniczkiem zamieszczonym na końcu. Może by jednak udało się jakoś przerobić tego *Barabbasza* na język podłejszy, ale dzisiejszy, i wystawić na scenie; byłby to renesans Szukiewicza.

Biblioteczka Niemiecka, seria II. Tomik 40.
 Friedrich Hebbel: *Agnes Bernauer*, ein deutsches
 Trauerspiel in 5 Akten.

Wydał oraz wstępem, posłowiem i przypisami
 zaopatrzył Michał Friedländer.

Książnica Atlas, 1933.

Ach, właśnie tę najsporniejszą z tragedyj Hebbela musiałeś wybrać, panie profesorze Friedländer! Państwo! myśl, idea państwowa! Państwo przeciw jednostce! Oto znak czasu!

Ni mniej, ni więcej, tylko mord państwowy opiewa Hebbel w tej swojej tragedii. Rzecz dzieje się w XV [665] stuleciu. Młody książę bawarski, Albrecht, poznaje na turnieju piękną córkę golarza Agnieszkę, zwaną „aniołem z Augsburga” — żeni się z nią.

Lecz jego ojciec, książę Ernest, ma w głowie dynastyczne interesy; widząc, że Bawarii grozi rozłam, każe pod nieobecność syna napaść na jego zamek i utopić Agnieszkę. Wybuchają wojna między ojcem a synem; na polu bitwy spotykają się, Otto wygłasza wielką mowę pojednawczą — arcydzieło dialektyki — zjawia się też wysłaniec cesarza i zażęgnywa dalszą walkę; oszalały z bólu Albrecht godzi się wreszcie na swój los, przejmuje władzę książęcą z rąk ojca, który wstępuje do klasztoru. (Fakty przypominają nam trochę *Marię Malczewskiego* — temat do porównań szkolnych).

Hebbel, poetycki namiestnik ducha dziejów — jak Hegel był jego namiestnikiem w filozofii — w tej *Agnieszce* osiągnął szczyt swego konserwatywnego protestu przeciw radykalnym Młodym Niemcom z Gutzkowem na czele. Jeszcze potem przyjdzie tylko *Pierścień Gigesa*, w którym przez usta króla ginącego za karę za złamanie tradycji zawoła: „Nie tykać nigdy snu

świata”. Wzorem wszystkich konserwatystów Hebbel uważał, że jeszcze nie czas. Spór o aktualną konieczność dziejową trwał wówczas tak samo, jak trwa dzisiaj. Razem z Heglem i Marxem Hebbel należy do wielkiej światowej dyskusji o rewolucjonizmie, właśnie przez swoje jaskrawe stawianie sprawy i oczywiście także przez wysoką poetycką wartość swych utworów, w których „Idea (sławna heglowska Idea, czyli przeznaczenie) nie jest czymś z zewnątrz przyłatanym, lecz pojawia się zrazu jak gwiazda przez mgły, potem jak słońce w południe, a w ostatnim akcie jak wszystko niszcząca kometa”.

Nie wiem, czy wydawca jest tak łatwowierny, że w swoich objaśnieniach przedstawia „konieczność państwową” jako coś, co się samo przez się rozumie. Mówi o Heglu, o Bismarcku, o wojnie światowej, która wzmogła znaczenie państwa, mówi nawet o konstytucji wajmarskiej, że nie dorosła do zadań współczesnych. Ale istotną problematykę przeciwieństw między państwem a jednostką pozostawia p. Friedländer na boku. Profesorzy germaniści w szkołach mają to chyba uzupełnić? Ale w porównaniach z teraźniejszością niech będą ostrożni — o ile ich z tej ostrożności nie wykurzą kłopotliwe pytania uczniów.

Dramat w teatrze

Najudatniejszymi zjawiskami sezonu dramatycznego [667] w r. 1933 były *Most* Jerzego Szaniawskiego i *U mety* Karola Huberta Rostworowskiego.

Szaniawski ma piękną własną linię rozwoju. *Ptak* i *Lekkołuch* — hołd marzeniu i pięknu wbrew pozytywistycznym wymaganiom życia; *Żeglarz* — rehabilitacja pozorów przeciw odbrązowywaniu; *Adwokat* i *róże* — zakonspirowane poświęcenie, niespodziewane sąsiedztwo *Przepióreczki* Żeromskiego; *Fortepian* — i tu znowu wahają się szale: muzyka szlachecka jako pozór i muzyka podłych, lecz popularnych przebojów jako materialna podstawa tamtej. Szaniawski jest mistrzem w kombinowaniu fabuły tak, żeby się mieniła różnorodnością i kontrastem perspektyw. W *Moście* bohaterem jest 80-letni przewoźnik: w pierwszej części sztuki nadludzkim wysiłkiem przewozi on na drugą stronę arcydzieło swego syna architekta, które ma być wysłane na konkurs, właśnie w chwili gdy kry zerwały most. Siła, wola i odwaga tryumfują, gdy dzieło cywilizacji — most, runęło. Ale w drugiej części okazuje się, że stary wróg mostu rozmyślnie wywołał ten bieg wypadków: podpalił jego

filary. Musi to odpokutować więzieniem. Tak więc, jak w *Fortepianie* — piękny czyn ma odwrotną stronę, bohaterstwo podszyte jest anarchią, która znów ze swej strony jest uzasadniona, gdyż ów most był wieczną krzywdą dla staruszka. Któż teraz ośmieli się go pochwalić, kto potępić; los jego głębszy jest od wszelkich ocen. I co za „dialektyka faktów”: musi paść most, musi syn natury odzyskać na chwilę swoje prawa, aby powstała nowa budowla à la Corbusier.

[668] Mniej świeże są perypetie syna przewoźnika, owego architekta. W chwili rozstrzygającej dopuszcza on do tego, by ojciec naraził się na śmierć, a przecież nie wierzy w powodzenie przeprawy. Całkiem inaczej niż jego narzeczona, która od razu uwierzyła, że przeprawa musi się udać. Jej sumienie jest w porządku, ale on załamuje się pod upartą myślą: cóż z tego, że Liga Przyjaciół Człowieka posiadzie gmach wspaniały, oparty na jego projekcie, jeżeli w ten gmach zostanie wmurowana zbrodnia, wprawdzie niedoszła, ale jednak potencjalna. Tu już protestujemy. Skrupuły architekta wydają się nam sztuczne i przesadne. Swego czasu Ibsen, Przybyszewski, a po nim Grabiński posługiwali się motywem zbrodni przez zaniedbanie, przez ominięcie, zbrodni biernej. To był etap bardzo ważny. Ale dziś, gdyśmy sobie uprzytomnili, że większość naszych zbrodni socjalnych są zbrodniami bierności — taki drobny nieporządek sumienia, jaki nam prezentuje architekt, robi na nas wrażenie pedanterii, sybarytyzmu, nawet obłudy, a nie — subtelnosci. Na tej, żeby się tak wyrazić, rubasznosci sumienia polega płodozmian w literaturze, od tamtych czasów do dzisiejszych. Ale może to i dobrze, że jest ktoś w literaturze, kto posługuje się tak małymi ciężarkami.

Raid starego przewoźnika przez rzekę, którą widać z daleka — dekoracja Frycza — zainscenizowany jest

przez autora doskonale. Jakże efektowne bywają sztuki, w których coś, co dzieje się poza sceną, wciąż zachacza się z akcją na scenie. *Most* jest efektowny. Ale nie byłoby „szaniawszczyzny”, gdyby akcja, po takiej plastycznej ekspansji na zewnątrz, natychmiast nie cofała się w głąb dusz. Zresztą teraz „szaniawszczyzna” już się nieco zmieniła: to już nie tylko gra symboliką faktów, to świadoma forma lakoniczności, przemilczania. To już zaczęło się w *Adwokacie*. Przeciwny biegun np. do Shawa. Sugeruje szacunek wobec zaciszy. Mniema, że przez niedopowiedzenie duszę widza zapładnia się lepiej, niż gdy się wszystko powie. Lubuje się w tej formie, powtarza ją we wszystkich przełomach swego kryształu. Oto np. rozmowa przewoźnika z domniemaną przyszłą synową w III akcie; starzec nie wie, że z ich małżeństwa już nic nie będzie, bo na tle owych skrupułów zerwali ze sobą, i mówi jej: ty będziesz dla niego najlepsza itp. Nie wie też, że gdy zasiadł do zasłużonego dobrze posiłku, już krąży naokoło niego agent policji, który go musi uwięzić, bo inaczej wina spadłaby na okolicznych „wywrotowców” (wyraz „komuniści” nie przejdzie autorowi przez pióro). Ale o tym czyhającym nań niebezpieczeństwie wie ona, rzekoma przyszła synowa, i nie może mu zapobiec. Tak więc proporcje wtajemniczeń na scenie są wciąż różne; stąd powstaje gra, którą ma się przejmować widz jako wtajemniczony najbardziej. Szaniawski zażywa tej formy zręcznie, ale jest bliski — maniery, kokieterii, i czasem bezradność podaje jako głębokość. Jest widocznie zwolennikiem tzw. trącania strun — ostatni bodaj ślad impresjonizmu w naszych czasach.

W zupełnie inną atmosferę, atmosferę konkretnej, brutalnej czasem szczerości wprowadza nas Rostworowski w sztuce *U mety*, będącej zakończeniem try-

logii losów nieszczęsnego Franusia (po *Niespodziance* i *Przeprowadzce*). Wobec wielkich walorów teatralnych tej sztuki i rozgłosu, który jej wystawieniu towarzyszył, mimo woli bierze się losy jej bohaterów symbolicznie, a nawet w duchu polityczno-socjalnym. Inteligent zostaje pognębiony, wykazuje się jego małość duchowa; wychwalony zostaje natomiast prosty robociarz, o zdrowej, nieskomplikowanej duszy. Byłaby to „zdrada klerka” i ukłon w stronę aktualnych upodobań i hasel, gdyby nie to, że ów dramat indywidualny osób *U mety*, który by mógł służyć do uogólnień, ma w sobie tyle prawdy i własnej doniosłości, że nie trzeba mu pomagać adaptacją do gustów politycznych.

[670] Franuś, syn chłopskich rodziców, którzy w *Niespodziance* popełnili rabunkowy mord przypadkiem na swym drugim synu, już w *Przeprowadzce*, pogrążony w nędzy, mało co nie ugiął się pod naporem pokus; resztkami woli obronił się im, ale uczuł się zdolnym do rzeczy najgorszych, i to poczucie odbiera mu chęć do życia; od samobójstwa ratuje go szwagier Felek, ów robociarz szofer, dodaje mu ducha, niesie mu pomoc materialną. Ale samobójstwo było tylko odroczone. W trzeciej sztuce (*U mety*), gdy Franek stanął u mety, został profesorem wszechnicy, ponownie wzięła się w sieć stosunków dwuznacznych. Ma się żenić z córką bogatego sklepikarza Cimkiewicza; aby nie mieć trudności, zataja swe pochodzenie chłopskie, nie zaprasza Felka na wesele. Rozwścieklony przyjaciel wpada jednak na wesele i swoją brutalną szczerością — znakomita scena — psuje wszystkie szyki: „kompromituje” Franka, ale kompromituje też jego narzeczoną, znaną wśród szoferów z tego, że się po kryjomu puszcza. Na próżno potem poczciwy Felek próbuje swój nietakt naprawić i pomaga teściowi w klejeniu małżeństwa na powrót; dalsze konsekwencje wyciąga

już panna młoda, osoba silna w złem: widząc się zde-maskowaną, cynicznie oświadcza, że woli być kokotą arystokratów niż żoną „chama”. Upokorzony podwójnie Franek, nie mogąc przeboleć utraty kobiety, której pożądał, strzela się.

Akcji zewnętrznej dużo, efekty się piętrzą, a jednak nie są to puste hałasy melodramatyczne. Bujne jest życie wewnętrzne tej sztuki, w której żadna osoba nie pozostaje do końca tą samą, każda niejako obraca się naokoło swej osi: panna młoda decyduje się na otwartą podłość; szczery Felek z dobrego serca kłamie, że nie wie o tym, o czym wie dobrze; bogacz Cimkiewicz przeklina uwielbianą córkę i jako sam człowiek pracy, podaje rękę Felkowi; wreszcie Franek jeszcze raz poznaje ohydę swej duszy, obciążonej — w jego wyobraźni — zbrodnią rodziców. Wybuch sił etycznych jak u Tołstoja; likwidacja porachunków tak gruntowna jak, nie przymierzając, u Szekspira; a przy tym niewymuszenie w tych osobach wchodzi z sobą w kolizję różne siły społeczne. Postulat, żeby dramatyczność społeczna wynikała nie tyle z ilościowej walki klas, ile z konfliktów osobistych, które by poza wiedzą osób działających stawały się reprezentatywnymi — ten postulat, słusznie postawiony przez L. Pomirowskiego w *Nowej literaturze w nowej Polsce*, został w dramacie *U mety* spełniony, bez demagogii i bez doktryny.

Najmniej zadowala niezawiniony fatalizm zbrodni rodziców, ciążyący na Franciszku. Krytycy zauważyli, że niepotrzebnie on swoją przeszłość zatajał i w ogóle niepotrzebnie sobie tyle z niej robił. Pomirowski we wspomnianej książce, pisząc o *Przeprowadzce*, tłumaczy ten punkt subtelniej: fatalność owa jest fatalnością tylko dlatego, że Franciszek sam ją tak pojmować może: jest ona dla niego niby urazem psychicznym, uspra-

wiedliwieniem dla jego własnej marności. Nie ma tu greckiej ananke, jest swoboda indywidualna; lecz sam pomysł, że syn w jakiś sposób, choćby negatywny, poczuwa się do odpowiedzialności za swoich przodków, jest — pomimo niedostatecznego rozwinięcia — głęboką wariantą starej kwestii fatalizmu rodowego.

[672] Trzecią najwybitniejszą sztukę 1933, Stanisławy Przybyszewskiej *Sprawę Dantona*, spotkał ten los, że rozpętana dokoła niej polemika polityczna przytłumiła jej literackie, a właściwie także życiowe znaczenie. Część prasy podniosła zarzut, że dyrekcja Teatru Polskiego z olbrzymiego podobno skryptu autorki wykroila sobie tendencyjnie sztukę, która by usprawiedliwiała zbrodnię i terror, jeżeli one służą racji stanu. Ale trudno rozstrzygnąć, o ile ten zarzut trafia tylko dyrekcję, póki sztuka nie została wydrukowana, a na to się niestety nie zanosi. Niestety — dlatego że dzięki sztuce Przybyszewskiej włączamy się do jednego z wielkich, najbardziej fascynujących kompleksów międzynarodowej dramaturgii (po Judaszu, Kaliguli, Don Kiszocie); znajdujemy się w kręgu tematów, które zajmowały nie tylko Francuzów, lecz zwłaszcza Niemców (Büchner, Hamerling, Bleibtreu), i które dziś tak są aktualne ze względu na coraz większe komplikowanie się stosunków między masami a rządzącymi. Chociaż rewolucja rosyjska ilościowo dała zjawiska większe, ale dzieje terroru rewolucji francuskiej pozostaną zawsze klasycznymi, bo forma terroru wśród głoszonej wolności dopiero się w niej wyrabiała i można śledzić jej powstawanie, podczas gdy w Rosji pojawiła się jako już coś gotowego, jako duplikat. W Rosji od razu zgnieciono swoich żyrondistów, a walki między Dantonami i Robespierre'ami rozgrywały się bez tego patosu historycznego, jaki jest możliwy tylko przy asyście rzeczywistego ludu jako chóru

antycznego. Tylko Francja miała talent do maksimum teatraliki i maksimum grozy w swojej rewolucji. Ze stracenia pary królewskiej zrobiono widowisko narodowe, zamiast tę sprawę załatwić bezefektownie i rzeczowo gdzieś w piwnicy, jak to zrobiono w Rosji; i ścierały się z sobą jeszcze nie klasy, lecz indywidualności, nie w zakamarkach gabinetów, lecz na oczach ludu i całego świata.

Faworytem dramaturgów był dotychczas głównie Danton, bohater na modłę romantyczną. Dlaczego Przybyszewska w zapale rewizjonistycznym znienawidziła tego stuprocentowego mężczyznę, a wyniosła na cokół Robespierre'a, to pozostanie zapewne zagadką nawet dla tego, kto by znał najnowszy stan badań nad sprawą: Danton i Robespierre. Zdaje mi się, że fakty dotąd wiadome (znam dzieło Hentiga o Robespierre z 1924) potwierdzają dawną tezę, że był psychopatą, który wśród klimatu rewolucyjnego stracił wszelkie otamowania. Ale być może, iż zachodzi tu jakieś przestarzałe uprzedzenie i że czyny i przemówienia Robespierre'a, rozważane dziś pod pewnym szczególnym kątem widzenia, rozwinęłyby się w pewną prostą ideową linię. Tak właśnie pojmuje go autorka; Robespierre u niej reprezentuje rację stanu rewolucji, jest jedynym, który czuwa, aby napięcie rewolucyjne nie zmarnowało się, lecz realizowało się w odpowiednich urządzeniach. Robespierre miałby tedy być jedynym świadomym geniuszem rewolucji, prekursorem Lenina. Ale według historii takim był z początku tylko Marat, który miał pewne przeżucie sprzeczności między kapitałem a pracą, później świadomym już socjalistą był Babeuf, podczas gdy Robespierre — stwierdza to wyraźnie socjalistyczny historyk Belfort Bax — był petit bourgeois, filistrem do szpiku kości, przy tym nie znał się na admini-

[673]

stracji, na sprawach ekonomicznych, ulepszył tylko technikę osiągnięcia władzy.

Ale Przybyszewskiej, jak każdemu poecie, przysłużyło prawo obejścia się z historią swobodnie. Z prawa tego skorzystała na samym początku, obciążając Dantona zbrodnią przekupstwa na rzecz Anglii; aby go jeszcze bardziej pograżyć, odebrała mu miłość jego żony Ludwiki, która niby widzi w nim brzydkiego i przykrego potwora. (Całkiem inaczej u Büchnera, gdzie Danton jest zupełnie nasyconym erotycznie). Według samowyywiadów autorki zamieszczonych w „Wiadomościach Literackich” kontrast i antagonizm obu terrorystów polega na tym, że Danton jest geniuszem ujemnym rewolucji, a Robespierre jest geniuszem pozytywnym i że gdy obaj się wzajemnie przeniknęli, musi dojść między nimi do walki na śmierć i życie. Robespierre zachowuje się naiwnie, szczerze, prostolinijnie (Mirabeau powiedział o nim ze zdziwieniem: ten człowiek wierzy we wszystko, co mówi); „władza jest dla niego środkiem twórczości, jako dyktator on tylko zawiaduje energią masy”. Danton natomiast jest „renegatem”; „treść mentalnego prądu” — powiada Przybyszewska w tym samowyywiadzie — „jest u niego negatywna”; on chce tylko władzy, „heroizm gromadny wydaje mu się masowym obłędem”, ale... ale jest coś, co się na nim mści: wygłodniały geniusz, który w końcu przeżera się przez skorupę „animalnego” egoizmu, napada nań i wtedy następuje „proces rewelacji”; „zatajone rozszczepienie wychodzi na jaw, rozpoczyna się orgia samonienawiści, na której polega demonizm renegata”.

Ten plan autorki został rzeczywiście zniszczony w świetnej scenie rozmowy między Dantonem a Robespierre'em. Trzeba wielkiego znawstwa ludzi, i także znawstwa błyskawic, jakie strzelają od duszy do

duszy, aby taką scenę zbudować. Słowa: ja pana znam! — rozlegają się parę razy, to z ust Dantona, to z ust Robespierre'a. Robespierre, na pozór zimny, bo wyzuty z subiektywizmu, robi swoje szczerze propozycje, których Danton nie może zrozumieć, bo musi, po swojemu, wietrzyć w nich podstęp; teraz występuje Danton ze swoją szczerością namiętą i natrętną, chce nią opętać przeciwnika, zmusić do solidarności z sobą, ofiarowuje mu wspólny rząd dusz, pochlebia, zgrywa się; odepchnięty i przeniknięty, rzuca mu do nóg jeszcze prawie że wyznanie miłosne (według interpretacji autorki); pikanterię i groźbę powiększa jeszcze fakt, że cała scena jest podsłuchiwana przez stronników Dantona, ukrytych przez niego, tak że Danton gra niebezpieczną grę, wybuch szczerości musi potem nazwać komedią, ale nie wszystkich zwiedzie. [675]

Dramatyczne zdruzgotanie przez sam dialog jeszcze nigdy nie było u nas tak mocno oddane. Także Robespierre odnosi z tej rozmowy uraz rozstrzygający: zwątpienie o dojrzałości natury ludzkiej, ale według przyznania samej autorki ta zmiana nie jest dość wyraźnie zaznaczona. Zresztą sztuka obfituje w momenty silne, jej charakterologia jest na najwyższym u nas poziomie; ale są też ustępy puste, schematyczne, napełnione łatwą historiozofią, a kompozycja jest roztrzęsiona. Samowyywiady autorki, choć nie grzeszą jasnością, zasługują na specjalne wyróżnienie, gdyż nie zdarza się u nas tak często taki wysoki stopień uświadomienia sobie rzemiosła pisarskiego, a dramatycznego w szczególności; — stopień na równi z talentem twórczym. Tylko liryka cieszy się dziś u nas taką równowagą między teorią a praktyką.

Znakomita poetka liryczna, Maria Jasnorzewska (Pawlikowska), wystawiła w 1933 dwie sztuki: *Zalotników niebieskich* (w Teatrze Małym w Warsza-

wie) i *Egipską pszenicę* (w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie). A więc oto jeszcze jedna ambitna autorka „z przekładnią”! Rzecz ciekawa, że łatwiej się u nas przechodzi od liryki do powieści lub od powieści do dramatu niż od liryki do dramatu, chociaż to ostatnie przejście jest, według teorii, najnaturalniejsze i tak też było np. u Staffa. Ale Staff pisał swe sztuki w okresie dramatu neoromantycznego i mógł w nich posnuwać swoje rzemiosło zdobnicze; Jasnorzewska, chcąc tworzyć sztuki nowoczesne, musi się rozstać ze swoim, tak wyrobionym, instrumentem drobnych spostrzeżeń i wzruszeń lirycznych; przynajmniej nie widać, w jaki by sposób te jej dwie komedie były, że tak powiem, allotropią jej znanych miniatur. Są to przecież zupełnie normalne sztuki, bez „puent”, bez specjalnych poetyckich perspektyw; natomiast ze środowiskiem, z kwestiami, i to nawet zaczepnymi, z intrygą erotyczną.

[676]

W sztuce *Zalotnicy* chwaliła prasa głównie to, że przedstawione jest w niej środowisko lotników, ich sposób myślenia i odczuwania — a więc chwaliła niemal — reportaż. Tak dziwnie nastawiony jest u naszej krytyki, oficjalnej i prywatnej, filtr oczekiwań i pytań, że tylko pewne ziszczenia i pewne odpowiedzi mogą znaleźć potwierdzenie i aprobatę. Zresztą jeżeli tylko o reportaż chodzi, to przyznać trzeba, iż *Zalotnicy* są pierwszą naszą sztuką lotniczą fachowo napisaną — to znaczy taką, w której lotnik i jego samolot nie występują tylko jako rekwizyt symboliczny. Mamy tu nawet różne typy lotników: drapieżny Jastramb, cyniczny i zblazowany Kobuz, zrównoważony Herrub, naiwny i młodzieńczy Milan. Rozmawiają językiem i gwarą, jakie się wyrobiły w świecie hangarów i korkociągów czy ósemek niebieskich.

Ale to są owoce pilnej i zręcznej obserwacji; dla autorki samej o wiele ważniejszą być się zdaje w tej

sztuce — kwestia miłości, bardzo zdewaluowana po wojnie. Jastramb kocha się w pani Noli nie tą miłością, tzw. zdrową czy „rzeczową”, jak dziś, lecz miłością przez wielkie M, tą, która chce być sztuką, w zachłanności swojej chce zagarnąć całą duszę kochanej kobiety — czyli w praktyce, w tym wypadku — dręczy ją zazdrością o przeszłość, wypytuje o poprzednich kochanków lotników, bo chce tę przeszłość przewyciężyć. I podobnie jak w dramacie Przybyzszewskiego, popełnia Jastramb mord przez tajne życzenie: niech tych, co ją mieli i potem porzucili, niech tych, co wiedzą, spotka katastrofa.

Natomiast pani Nola występuje przeciw tym pretensjom — prymitywnym lub nie? — w całym rynsz- [677] tunku nowoczesnego feminizmu: zazdrość jest uczuciem nieludzkim, Jastramb powinien ją w sobie pokonać — i leczy go podstępem. Lotnicy ocaleli, Nola zataja ten fakt przed kochankiem i wówczas Jastramba ogarniają skrucha i żal, uczucia człowieczeńskie; na ten widok Nola mu przebacza: takim cię kocham, takim cię chcę mieć! Ta perypetia nie bardzo jest przekonywająca; Jastramb, po chwilowym porywie szlachetności czy koleżeństwa, może się dalej trawić zazdrością i znów nie będzie grzecznym według gustów pani Noli.

Jakkolwiek bądź, idzie w tym dramacie o subtelną grę wartości duchowych, o wpływ ludzi na ludzi, o pytanie, co może być naprawdę ważne dla nowego typu człowieka. Sztuka ma zresztą jeszcze jedno uboczne zawikłanie: pani Nola ma męża doktora, który jednak z nią nie obcuje, ponieważ jest płciowo zimną; snadź także i Kobuz, i Milan nie mogli się w niej doszukać kobiety, skoro ją porzucili; dopiero, zdaje się, Jastramb był jej typem, to jest tym, który w niej zmysły obudził. Autorka jako feministka porusza tu dość

dyskretnie jedno z nowoczesnych zagadnień erotycznych i niejako głosi prawo kobiety do poszukiwania swego typu mężczyzny („dążeniem do czystego małżeństwa” nazywa to autorka w wywiadzie z współpracownikiem „ABC”).

[678] Zdaje się, że mniej więcej ta sama myśl, chociaż w formie bardziej zamaskowanej, przyświeca Jasnorzewskiej w *Egipskiej pszenicy*. Tu znów mąż zarzuca żonie, że jest nieplodną. W kilkanaście lat później następuje tryumf niewiasty nad złośliwym mężem: nie ona była winna, lecz on; ona bowiem rodzi dziecko, ale z przybranym synem swego męża. Ziarno pszenicy, schowane w sarkofagach egipskich, może więc nawet po wiekach zakiełkować, gdy trafi na grunt właściwy. Zapewne i tutaj płodność jest synonimem potencji miłosnej (dotąd ten synonim obejmował tylko mężczyzn, zresztą ze stanowiska fizjologii niesłusznie). Pod względem literackim *Egipska pszenica* stoi o wiele niżej od *Zalotników*.

Adam Grzymała-Siedlecki, autor kasowych fars, dał tym razem komedię poważną, *Czwarty do brydża*. I tutaj chodzi o miłość, miłość prawdziwą w przeciwstawieniu do miłostek i uciech erotycznych. Grzeszki lekkoducha Denhella najpierw doprowadziły do rozbicia dwóch rodzin: z jedną kobietą sam się rozwiódł, drugą rozwiódł z mężem, a później, po wielu latach zagrażają szczęściu dwojga młodych, córce Denhella i synowi pokrzywdzonego męża. Autor umiętnie pokazuje, jak ten upiór z nieznannej przeszłości wychyla się, rośnie, zawisa nad młodą parą, doprowadza ją do decyzji tragicznych — lecz w końcu znika, zażegnany ich prawdziwą miłością. Piękny jest motyw, że — podobnie jak w sztuce Jasnorzewskiej — właśnie chęć poznania przeszłości kochanej istoty wywołuje niebezpieczeństwo. Ciężar tego niebezpieczeń-

stwa spada na młodych, a nie na właściwego sprawcę, który ma z niej tylko pewne kłopoty. Doskonale narysowany jest ten Denhell, miły „papusiński”, wykręcający się od odpowiedzialności dramatycznej, któremu córka wreszcie rzuca w oczy: ach, tobie się nigdy nic nie stanie! Największym jego zmartwieniem jest, że zabrakło czwartego do brydża i że napięty już flircik diabli wzięli. On nie rozumie, nie może się wczuć w delikatny charakter tej paniki, jaka ogarnęła serca kochające po raz pierwszy.

Polemika, jaka wybuchła wśród krytyki z powodu *Czwartego*, była nie tylko interesująca, ale i zasadnicza. Pomijam jej tło polityczne, ale szło o interpretację i ocenę zamiarów autora, o dociągnięcie nadpoczętych przez [679] niego linii. Otóż gdy jedni (np. p. Krzywicka), solidaryzując się niejako ze stanowiskiem Denhella, twierdzili, że sprawy rodziców sprzed 20 lat nic dzieci obchodzić nie powinny, że przeto proces wytoczony przez autora jest fikcyjny — drudzy (np. p. Piasecki) odpowiadali na to: To właśnie jest logika Denhella, reprezentanta dzisiejszego „życia ułatwionego”, ale młodzież, która nadchodzi, będzie już inna; koniecznie trzeba oczyścić atmosferę życia erotycznego, gdyż jego błędy mszczą się na dzieciach urazami psychicznymi itp. Sztuce Siedleckiego nadano więc charakter agresywny wobec pewnych szerzonych dziś idei, zrobiono z niej sztandar. Ale znowuż p. Nowaczyński raczej ubolewa, że *Czwarty* to tylko „sztuka dla sztuki, luksus, biżuteria... Czym są bowiem wobec wszędzie trzęsącej się ziemi... te mikroskopem odkrywane tragedijki samcze... ten sądny dzień nad «jętką jednodniówką», nad lowelasem, nad erotomanem...” *Czwarty* według Nowaczyńskiego jest dramatem asocjalnym, choć purytańskim.

A więc już nie tylko pisarze skrajnej lewicy, lecz i prawicy głoszą konieczność tendencji w dramacie, ko-

nieczność stawiania kropek nad i. Jest to jednak żądanie, które właściwie łamie dotychczasową strukturę dramatu. Ale może by jeszcze wystarczyła stara zasada, że zdarzenie indywidualne, prywatne, w dramacie powinno w jakikolwiek sposób nabierać znaczenia ogólnoludzkiego, bez przymusu ze strony przemijających tendencji. Pod tym względem sztuka Siedleckiego, może z nadmiaru dyskrecji, nie domaga; nie przesuwa się bowiem, nie rozrasta poza wypadek jednostkowy.

Przystąpmy teraz do debiutów.

[680] Wielki hałas towarzyszył debiutowi Anatola Sterna, poety, który niedawno debiutował w dziale powieści (*Namiętny pielgrzym*). Tytuł jego komedii *Szkoła geniuszów*. Tradycje takiego tytułu są świetne: szkoła kobiet, szkoła plotek... Autor chciał postawić pod pręgierz satyry praktyki pewnego wpływowego pisma literackiego, lecz ograniczył się do powierzchni zjawisk. Redaktor Duszek lubi kreować wielkości; nawinął mu się złodziej Kłós, który napisał powieść o włóczęgach, więc jego narzuca publiczności na faworyta. Kłós staje się wziętym; odwiedzają go prezesi różnych lig reformatorskich, apostołka życia ułatwionego chce mu się oddać natychmiast, otwiera się przed nim także kariera polityczna. Już ma się odbyć bankiet na cześć Kłosa, gdy Duszek dowiaduje się, że właściwym autorem powieści Kłosa jest podstarzały pisarz, który niegdyś, doprowadzony do rozpaczki monopolem klik literackich, wołał zaszyć się w kącie. Miałyby nastąpić nowe rewelacje, miałyby zabłysnąć nowa gwiazda czy gwiazdor; lecz on woli pozostać incognito: niech Kłós uchodzi nadal za autora i pomści nas wszystkich, zapoznanych niesłusznie i sterroryzowanych literatów.

Ten protest wystrzela na końcu z hukiem niespodziewanym, z pasją już zbyt groźną jak na poprzedni

ton komediofarsowy. Odpowiedziały mu w niektórych organach prasy również nie dość zrozumiale potępienia — lub przemilczenia. Autor mógł się uważać za męczennika. A przecież sztuka nie jest dociągnięta do tego oburzenia, jakim ją w niektórych kołach obdarzono. Z początku dużo obiecuje, potem przekrzywia się w farsę, potem się gubi, aby na końcu zerwać się do lotu — fałszywego. Jako debiut rzecz była udatna; autor pokazał zręczność, dowcip i humor. Ale wbrew łacińskiemu przysłowiu — *difficile est satiram scribere*. Nie robi się satyry samym stwierdzeniem ubocznych fakcików, aluzjami wymagającymi klucza, kabaretowymi docinkami. To jest broń raczej tych, których autor chciał zwalczyć. Trzeba by przy tym sięgnąć w samą istotę klikostwa jako objawu socjologicznego. Zadanie to pozostało odłogiem. [681]

Juliusz Wirski, dotąd radykalny poeta liryczny, debiutował dramatem *Kwadrans przed świtem*. Wiele jest w nim szczerego i ciepłego patosu; autor nie traci czasu na szczegóły, na rysunek realistyczny; wciąż spieszy do wniosków dramatycznych, do kropek nad i — i to działa na słuchacza podniecająco. Prokurator bada sprawę pewnej dziewczyny, która zabiła starego dygnitarza, i ułatwia jej ucieczkę na kwadrans przed świtem, to znaczy tuż przed egzekucją. Dążąc wciąż do rewizji jej procesu, staje się obrońcą, ubożeje broniąc za darmo złodziejasków i wtedy — to jest zręczna kłamra — na jego drodze znowu staje ta dziewczyna. Wraca jako kokota i rzuca mu w twarz: ja jednak byłam winna i mimo twego czynu nie uniknęłam swego losu — po czym rzuca się w przepaść. Ciekawe jest w tej sztuce, iż bohater, walcząc z potentatami „starego świata”, działa na własną rękę, nie przyłącza się do żadnej partii. Autor przy swoim radykalizmie jest też idealistą starej marki; napisał przecież ładny poemat o Don Kiszocie.

Haliny Dąbrowskiej *Przystań zbłąkanych* była debiutem młodej autorki, która wydała niedawno tom oryginalnych nowel *Zielony parawan. Przystań* — świadczy o bogactwie pomysłów i bezradności w ich użytkowaniu dramatycznym. Interesujące są typy skupione w domu obłąkanych; zwłaszcza jedna biedaczka, która sobie wyobraża, że jest odmieniona, że jej twarz, ręce itd. nie do niej należą — godna była osobnej noweli, a może nawet sztuki. Ale traktowanie wariatów symboliczne, jako ludzi nie anormalnych, lecz nadnormalnych, będących niby hiperbolą naszych zwykłych skłonności i zachceń — odpowiada raczej minionej dobie literatury. Zgodnie z tą dawną, dosyć [682] poetycką teorią Helena, właścicielka „przystani zbłąkanych”, nie leczy swoich pensjonariuszy, lecz zostawia im zupełną wolność. Można by oczekiwać, że dalszy ciąg sztuki przyniesie np. potwierdzenie jej humanitarnej teorii lub katastrofę. Nic podobnego; autorka wplata wnet motyw inny. Pojawia się lotnik, Henryk, którym interesują się nie tylko wariaci, lecz i starsza od niego Helena; jest ładna scena miłosna między obojgiem, nie należąca zresztą w żadnej mierze do akcji. Lotnik, chłopiec wesoły, w guście lekkoduchów Szaniawskiego, z całą swobodą wchodzi w tok myślenia wariatów i obiecuje każdemu przywieźć ze swojej podniebnej podróży jakiś podarek: jednej lusterko wycięte z księżyca, drugiej trochę nieba w słoiku itd. Czy te obietnice mają jakiś sens leczniczy, nie wiadomo; gdyż tymczasem autorce przyszła już inna myśl do głowy: żeby na przekór przysłowiu: „obietnanki caca-nki”... zrehabilitować obietnicę jako obietnicę, pokazać, że ma ona wartość sama przez się, bez względu na to, czy się ziści, czy nie. Wariaci są pewni, że wyprawa Henryka się uda. Wprawdzie ktoś psuje motor samolotu, Henryk może spadnie; ale w ostatnim akcie,

w czasie balu obłąkańców, lotnik wraca szczęśliwie, aby rozdać swoje dary. Tu kończy się — rękopis dramatu; w sam czas, gdyż należałoby teraz pokazać, w jaki sposób Henryk ziścił nadzieje. Sztuka faktycznie wystawiona skończyła się inaczej, gdyż reżyserka, pani Irena Solska, samowolnie koniec zmieniła: wariaci tańczą jakiś taniec chocholi, Henryk powraca jako zjawia nie z tego świata, sprawa zaś samego ziszczenia obietnicy pozostaje rozmyślnie nie rozstrzygniętą, a raczej odsuniętą na bok wobec wymagań nastroju. Charakterystyczna była ta adaptacja według gustów młodopolskich pani Solskiej; charakterystyczne, że autorka na nią się zgodziła.

Jeszcze jeden debiut: *Fräulein Doktor* — Jerzego [683] Tepy. Niezgorsza bomba, zręcznie wykrojona z jakiegoś niemieckiego reportażu powieściowego, opiewającego czyny i losy sławnej niemieckiej szpiegini Anny Marii Lesser podczas wielkiej wojny. Autor nazwał swoją bombę „faktomontażem prawdziwym”, choć ten termin przysługuje właściwie tylko pewnym utworom społecznym, które chcą, żeby przemawiała naga rzeczywistość, jak najbardziej surowa, w swoim majestacie suchych faktów i cyfr, bez pośrednictwa fantazji — materiał zaś do *Fräulein Doktor* już ułożyła fantazja dostawców sensacyjnej lektury. Gdzie już chodzi o wyjaśnienie zagadkowego charakteru bohaterki, autor chowa się poza swoje skąpe materiały i nie śmie czy nie umie zaryzykować żadnej hipotezy psychologicznej. Wsunięte tu i owdzie refleksje pacyfistyczne są bardzo zdawkowe.

W r. 1933 nie zabrakło oczywiście także sztuk trzech głównych dostawców towaru komediowego: Kiedrzyńskiego, Wroczyńskiego i Winawera.

Smaczny chleb kłamstwa — Brunona Winawera, swoim tytułem obiecuje dużo, dotrzymuje mniej.

I tym razem (jak w innych sztukach tego autora) bohaterem jest inteligent, ale już wcale nie skromny i niedołączny, lecz zawadiacki i genialny. Dr Linkstorgau to kolos, to piorun, to pruski but, to Witkiewiczowski Tumor Mózgowicz, wyposażony Winawewskim humorem, straszny i dziecięcy, mądry i naiwny — postać kipiąca życiem, sympatyczna i wariacka. Torgau, ścigany przez żonę, taką samą wariatkę jak on, chroni się do Zakopanego, lecz i tu ona go przyłapuje. Ta świeża i nowa charakterystyka osób wynagradza braki treści, dosyć roztarganej.

[684]

Kobiety i interesy — Kazimierza Wroczyńskiego znowu jak zwykle dają sporo zabawnych scen, kilka zręcznie zaobserwowanych i dobrze postawionych figur i nie są naprawdę komedią. Akt I to przestarzała satyra na biurokrację; świetny jest akt II. Osobista sekretarka pewnego dygnitarza założyła sobie zakład kosmetyczny, w którym nie tylko łupi się klientów, lecz nadto uprawia się handel protekcjami. Aktualne połączenie! Są takie damy przedsiębiorcze! Jesteśmy wielkim miastem, Warszawę stać na takie egzystencje jak pani Sabina. Autor pokazuje zgiełk w podwójnym interesie Sabiny; świetny jest zwłaszcza fryzjer, wygłaszający z namaszczeniem swoje kosmetyczne i eugeniczne abrakadabra. Poza tym komeraże i intrygi erotyczno-mażeńskie zajmują w sztuce za dużo miejsca; różne obliczenia i triki autora wytwarzają tylko nieustanną płataninę. W akcie III dopiero epizod z szarlatanem mongolskim czy indyjskim — znowu aktualność warszawska! — ożywia sytuację. Zresztą spryciarka Sabina cieszy się widoczną sympatią autora, który całą sztukę oparł na tym, jak by ją najlepiej wydać za mąż.

Ten stary wariat — Stefana Kiedrzyńskiego obfituje w zawikłania, ale mechaniczne i trochę za ponure

jak na komediofarsę. Zmarły kochanek Laury zapisał jej gruby majątek pod warunkiem, że wyjdzie za Kajtusia, swego dawnego wielbiciela, którego mu ona wciąż stawiała za wzór. Wcale dobry wątek komediowej kary: Laura już sobie upatrzyła kogo innego, musi jednak wyjść za Kajtusia. Teraz myśli o tym, żeby się go jak najprędzej pozbyć, i tu się zaczyna kryminał. Kajtuś, zredukowany urzędnik, utrzymywał się z tresowania psów, nazywano go „psi tato”; więc Laura rzuca nań podejrzenie, że te psy kradł, nastawia nawet fałszywych świadków. Barwną plamą na tym szarym obrazie jest wesoła podmiejska kompania Kajtusia, która się nim opiekuje i w końcu wyprowadza z opałów, nie bez groźby pięściami i drastycznej besztaniny.

[685]

W roku 1932 *Sprawa Moniki Marii Morozowicz-Szczepkowskiej* mimo powodzenia zaliczona została do tej klasy literackiej, od której oficjalna literatura odgradza się trzaśnięciem drzwiami. W 1933 autorka wystąpiła z nową sztuką *Milcząca siła*. I ten dramat tak samo jak poprzedni ma typowe wady i typowe zalety literatury feministycznej (o ile ją piszą kobiety): żarliwość i energia w propagandzie, płytkość w ujęciu. Mamy tu śmiały zarys wstępu do przyszłego matriarchatu: jakaś wszechkobieca spółdzielnia (trust Iniany), która gromadzi środki materialne do zbiorowego wystąpienia kobiet na arenie politycznej. Cel: powszechny pokój, zwalczenie supremacji męskiej. Ale nic z *Gromiwoi*, to znaczy z bojkotu seksualnego wobec mężczyzn. Charakterystyczne jest, że autorka lubuje się w swojej utopii raczej od tej strony, od której ona jest przedsiębiorstwem — pełno ruchu, telefonów, biurowości, czeków — niż od strony ideowej, która pozostaje skąpa. Zresztą rychło wchodzi w grę sprawa prywatna: redaktorka wszechkobiecego pisma daje kosa mężczyźnie, który ją niegdyś porzucił. Najwięcej,

zdaje się, pociągał autorkę wodzowski, dyktatorski charakter tej naczelniczki. Tak więc, nawet gdy kobieta zacznie snuć utopię o zorganizowaniu swojej mniejszości (nb. mniejszości tylko politycznej), jej wyobrażenia socjalno-psychologiczne idą jednak tymi samymi torami, co pomysły mężczyzn. Jeszcze jeden przykład, że „co” nie jest tyle ważne, ile „jak”.

Na ogół biorąc rok dramaturgiczny 1933 nie tylko obfitował w bardzo wybitne premiery, ale nadto i poziom zamierzeń autorskich znacznie się podniósł.

**UZUPEŁNIENIE
DO TOMU 1, 3**

Diabelskie marionetki

Molnar w Teatrze Polskim

[*Czerwony młyn*,

sztuka fantastyczna w 3 częściach

(18 obrazach) Franciszka Molnara,

przekład Zdzisława Kleszczyńskiego,

układ sceniczny i reżyseria Karola Borowskiego,

dekoracje Stanisława Śliwińskiego,

ilustracja muzyczna Ludomira Michała Rogowskiego,

efekty świetlne Wiktora Materko,

premiera 28 V 1924]

[688] We współczesnej twórczości dramatycznej mnożą się sztuki o charakterze widowiskowym. Zanika dramat i tragedia czystej obserwacji, które pokazywały albo charakter, albo tezę, albo jakiś konflikt między paru osobami, które wpadały na siebie jak lokomotywy, albo konflikt jednostki ze społeczeństwem. Ten gatunek teatru i teoretycznie, i praktycznie najlepiej rozwinięty został w krajach germańskich i skandynawskich. Dziś jednak, zamiast charakterów, wielkich czy subtelných, zamiast gry sił wrogich, a mniej więcej równych, pisze się sztuki teatralne z ludźmi „jako takimi”, to znaczy ludźmi pojętymi jako gatunek, a nie jako indywidualia. Albowiem hasłem jest: precz z psychologią, precz z ciekawościami duszoznawczymi! Pozostaje człowiek ani mały, ani wielki, tylko człowiek-figura, człowiek-marionetka, człowiek jako schemat. Dość przeczytać sążniste spisy osób w nowoczesnych sztukach; bardzo często nie ma już nawet nazwisk ani imion, tylko najpowierzchniejsze określenie sylwetki.

Równocześnie przesunęło się zainteresowanie dramaturgów od konfliktów międzyludzkich lub społecz-

nych do tematów raczej filozoficznych, lub nawet kosmicznych. Są też sztuki propagandowe, pedagogiczne, sztuki z zupełnie luźną budową, urągające dawnym teoriom dramatu (np. teorii Freytaga, wyłuszczonej w jego sławnej *Technik des Dramas*). Jakiż przebieg dramatyczny można wykryć w *Tym, co najważniejsze* Jewreinowa? Jest to przebieg efektownego wykładu. Sztuki Rostworowskiego również tu należą. Tak samo większa część sztuk Kaisera (np. *Gaz*), jako też Pirandella *Sześć postaci dramatu*, sztuka ukazująca podszewkę zdarzeń zamiast samych zdarzeń.

W Krakowie ma być niebawem wystawiona sztuka p. Wandurskiego *Śmierć na gruszy* — również jakaś taka revue, zbliżona do misterium.

[689]

Oczywiście, bywały tego rodzaju widowiskowe sztuki i dawniej (np. *Eros i Psyche* Żuławskiego), lecz sporadycznie; główny strumień twórczości płynął innym łóżyskiem. W dramaturgii Strindberga najlepiej można obserwować to powolne przesuwanie się zainteresowań i zmianę faktury.

W związku, może nie przyczynowym, lecz sympatycznym, z tym rozwojem sztuki dramatycznej stoi odkrycie „teatralności” i usiłowanie, by autora zdegradować do roli dostawcy libretta dla Wielmożnego Pana Reżysera. Powoli zaś rozwój ten zaczyna degradować i aktora; ma on do grania role coraz mniejsze, lecz coraz trudniejsze, choć dla niego samego coraz mniej ciekawe; wcisnęło go się w zespół jako instrument, a tak samo ważnym czynnikiem, jak aktor, staje się krawiec, tapicer i maszynista od reflektorów.

Powierzchowni krytycy sądzą, że to jest wpływ kina — ale to nie jest prawda.

Otóż ten współczesny rozwój dramatu warto sobie uprzytomnić, aby na tym tle zrozumieć zachcianki zawarte w sztuce Molnara *Czerwony młyn* i jej szalone

podobno powodzenie w Wiedniu i Budapeszcie. Sprytny Węgier wyczuł „ducha czasu” i zrobił widowisko, które bym ośmielił się porównać np. z eksperymentami scenicznymi rosyjskiego reżysera Mejerholda. Wiem o nich tylko ze słyszenia. Mejerhold podobno na scenie pokazuje bitwy, rewolucje, całkiem autentyczne dramaty, samochody, fortece itd.: Otóż my w *Czerwonym młynie* mieliśmy sposobność podziwiać i oklaskiwać maszynę piekielną, naśladowującą bardzo dobrze zewnętrzny wygląd urządzeń fabrycznych, i to było główną atrakcją przedstawienia.

[690] Mnie przypadło powiedzieć, jaką wartość estetyczną może mieć takie widowisko, które widzowie tutejsi nazywali „bujdą”, a krakowscy nazwaliby „szopą”. Otóż nic nie szkodzi, że jest sobie taki młyn; czym prawdziwszy, czym futurystyczniejszy, tym lepszy. Ale po wywołaniu początkowej sensacji taki młyn powinien się wylegitymować, po co jest na scenie, jaką jest jego racja bytu. A następnie musi się ta racja wciąż odnawiać i pogłębiać.

Proszę tego nie wziąć za bluźnierstwo, jeżeli dla porównania przypomnę kuchnię piekielną w prologu *Kordiana*: tam znaczenie poetyckie przewycięża sensację wizualną. U Molnara cała ludzka strona sztuki, a więc wszystkie zdarzenia, fabrykowane przez „wielkiego psychokoruptora”, są płytkie, a pod względem psychologicznym niezdarne i nieszczerze. I diabeł, i Molnar okazali się lichymi psychologami. Tak jest. Psychologii właśnie z tej sztuki nie można było wyrzucać. Wynalazca młyna zacierał ręce i cieszył się, że biedna jego ofiara robi już postępy w grzechu, a myśmy jeszcze grzechu prawdziwego nie widzieli. Diabeł nie wiedzący, co to jest grzech! Dręczony przez niego leśniczy popełniał różne czyny, obiektywnie straszne i brzydkie, ale subiektywnie był wciąż tym samym po-

czciwcem. Pierwszy lepszy Dostojewski wie o duszy ludzkiej więcej niż ten wynalazca piekielny. Nie ratuje tych braków nawet kabaretowa ironia, z jaką autor traktuje swoich diabłów — ta lekka ironia bardzo uprawiana nad Dunajem — mistrzem jej był Rittner.

Szkoda, bo rzecz zapowiadała się zajmująco. Np. scena, w której wynalazca demonstruje Lucyperowi sfabrykowaną przez siebie lalkę, Mimeę, z jej automatyzmem arcykobiecych powiedzeń, jest bardzo dobra. Ale cała główna historia, rozgrywająca się między poczciwym Janosem a demoniczną i przewrotną Mimą, trąci starzyzną. Sfinksowatość kobiety była niegdyś ulubionym tematem na scenie i w powieści i Wiedeń, zwłaszcza ta jego część, która rekrutowała się z bogatych potomków Samsona, przepadała za buduarowymi Dalilami. Dziś — to jest jedna z nielicznych korzyści powojennych — zagadkowe kobiety nam nie imponują, nie uznajemy ich.

Teatr Narodowy: *Piękne Polki*,
komedia w 4 aktach Stanisława Miłaszewskiego.
Reżyseria J. Węgrzyna,
dekoracje W. Drabika
[premiera 21 I 1931]

[692] P. Miłaszewski jest uparty. Zamiast zaprowadzić u siebie choćby na próbę płodozmian i po neoklasycznych sztukach wierszowanych puścić się na fale prozy, brnie dalej w tradycyjnej dramaturgii koturnowej. Swego czasu i Staff uprawiał ten gatunek, ale raz się przerzucił i napisał normalną współczesną sztukę prozą (*To samo*). Myślę, że takie odskoki mogą być pożyteczne, wraca się potem do swojej linii wzbogaconym, pouczonym. Powieściopisarz, który nigdy nie spróbował wiersza ani dramatu, wyjałowi się; wierszopis potrzebuje prozy, prozaik wierszy, tragiczny powinien próbować komedii i odwrotnie. Nawet niepowodzenie na tym nowym polu może mu się przydać.

Nie chciałbym wobec dramaturga [odgrywać roli] pedagoga, ale lubię popychać ludzi do eksperymentu ze sobą. Przy tym jako krytyk pragnę urozmaicenia. W dotychczasowych sztukach Miłaszewskiego było dużo „słodzonej” nudy, dużo poezji idealistycznej (stara data), sporo dowcipu, dosyć często spryt teatralny, mocny efekt, dobrze zaaranżowana scena. Ten zmysł teatralny świadczyłby, że autor może by i potrafił skutecznie rywalizować z Szaniawskim, Grubiń-

skim, Kiedrzyńskim, a może — ich przewyższyć. Ale trzeba być literatem, aby zrozumieć to zamiłowanie do formy wierszowanej, do wymyślania pięknych tyrad, aforyzmów, przenośni itd. Kto raz z powodzeniem zabłądził w tym świecie, gdzie co krok przyświeca przykład Szekspira, Słowackiego, Rostanda i tylu innych, temu wciąż się wierszuje i metaforuje w duszy i trzeba wysiłku woli i intelektu, aby zdusić w sobie te aż zanadto literackie pokusy.

W poprzednich swoich sztukach Miłaszewski przynajmniej chciał czegoś, przeprowadzał jakąś ideę, co prawda niezbyt uwypukloną. Poeta kryje się przed krytykiem w taką gęstwinę ładnych wierszy, że połowę puszcza się mimo uszu i trudno się zorientować. [693] Powinno one najpierw wychodzić jako książka. Zdaje się, że w *Pięknych Polkach* Miłaszewski już nawet niczego nie chciał i napisał tę sztukę, jako ćwiczenie. Może to było tak, że do jakiej innej sztuki czy też powieści studiował dzieje Królestwa z roku 1806, kiedy Napoleon zawitał na chwilę w Warszawie, kiedy dla Polski zaświtała nadzieja podobna do tej, jaka później po raz drugi nawiedziła Polskę na wiosnę 1812 r. Poeta upodobał sobie w tej epoce, pełnej dreszczów, w tej mieszaninie ludów i pojęć, tu tchnienie rewolucyjne, tam patriotyzm, tu flirt rokokowy, tam polska sielanka, a na tym tle sam Napoleon.

Więc mógł zrobić taki barwny obraz historyczny, jaki np. dał Nowaczyński w *Wiosnie ludów w zakątku*. Ale niestety wziął na serio tę historię sentymentalną, która się rozgrywa między panem dziedzicem Zachwieją, jego żoną i obieżyświatem Brzeskim, a która powinna była tylko „pozostać w tle”, a nie wysuwać się na pierwszy plan. Pani Zachwiejowa niegdyś w Paryżu romansowała z tym Brzeskim, teraz on się znów pojawia na jej drodze, ale ona mocno się trzyma

— mimo to nie unika podejrzeń; wojna nie pozwala na dokończenie tych konfliktów w sposób cywilny, rywalie idą zgodnie walczyć; Brzeski pada w pojedynku, którego sobie skądinąd napisał, nad jego zwłokami małżonkowie padają sobie w objęcia. Nic w tej historii nie ma prócz jakiegoś niemrawego idealizmu i tromtadracji militarnej z dawnych czasów.

W dodatku autor komponuje swoje cztery akty tak, że do połowy daje w każdym najpierw epizody, postacie uboczne, plotki polityczne, a potem puszcza na scenę coraz to inny kawałek owego trójkąowego romansu, ale w ten sposób, że nie łączą się z sobą dramatycznie, napięcia przygotowane nie ziszczają się, rzeczy główne nie rozgrywają się w naszych oczach, najprostszą ciekawość nie doznaje zaspokojenia.

Dobrym materiałem do postaci dramatycznej byłby Brzeski, o którym się w sztuce mówi, że jest bydlę i bohater. Ale splecenie tych dwóch B trzeba było pokazać w działaniu, w dialogu, tymczasem autor nieustannie nas myli; w I akcie jest Brzeski bohaterem czystej wody, w drugim jest cynikiem, w III donżuanem — jak gdyby autorowi coraz to co innego przychodziło na myśl. W IV akcie Zachwieja rozmawia z Napoleonem tak jak Cedro w *Popiołach*. Z tej ryzykownej sceny wyszedł autor obronną ręką, kilka akcentów Napoleona udało mu się. W roli Napoleona p. Bay-Rydzewski wyglądał dość wiarygodnie, ale jego szarpany i pytający sposób mówienia chyba nie może uchodzić za energię i stanowczość.

Role mężczyzn grali pp. Węgrzyn (Zachwieja), Socha (Brzeski), żonę p. Zahorska — wszystko wypadło wystarczająco, jak na zamiary autora.

**NOTA
WYDAWNICZA**

[696] Tom III *Pism teatralnych* obejmuje następujące teksty opublikowane w latach 1930–1933, pomnożone o sprawozdanie z „Rocznika Literackiego” za rok 1933 pt. *Dramat w teatrze*:

Recenzje i felietony

s. 7

Teatr Letni: „*Księżę małżonek*”, komedia w 3 aktach Leona Xanrofa i Juliusza Chancela. „*Robotnik*” 1930, nr 13, 14 I, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem: K. I.

s. 7 w. 3

„malcy” poprawiono na „mali” ze względu na sens

s. 8 w. 17

w przypisie nr 1 wykorzystano tekst sprostowania umieszczonego przez autora w „*Robotniku*” 1930, nr 29, 30 I, s. 2

s. 10

Teatr Narodowy: „*Bal w obłokach*”, komedia współczesna w 3 aktach Stanisława Miłaszewskiego. Dekoracje W. Drabika, reżyseria J. Węgrzyna. „*Robotnik*” 1930, nr 14, 15 I, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 10 w. 18-19

zachowano „L. H. Morstin... *W cichym dworku*” zamiast „... *W cichym dworze*”

s. 15

Teatr Polski: „*Rywale*”, sztuka w 3 aktach (4 odłonach) M. Andersona i L. Stallingsa. Przekład i transkrypcja Jerzego Kossowskiego. Reżyseria K. Borowskiego, dekoracje St. Śliwińskiego, teksty piosenek J. Kossowskiego i Józefa Relidzyńskiego. „*Robotnik*” 1930, nr 16, 17 I, s. 2-3. Sprawozdanie teatralne.

s. 15 w. 17-18

„*Kres wędrówki Sherriffa*”, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 556 („*Robotnik*” 1929, nr 328)

s. 17 w. 12

„w przeciwstawieniu do *Balu z obłoków*” — zob. recenzję *Balu w obłokach* S. Miłaszewskiego w niniejszym tomie, s. 10 [697]

s. 20

Teatr Mały: „*Wilki w nocy*”, komedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera. Z epilogiem: „*Boy jako prokurator*”. „*Robotnik*” 1930, nr 22, 23 I, s. 2; nr 23, 24 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 24 w. 1-11, 14-18

cytaty z recenzji Boya („*Kurier Poranny*” 1930, nr 21), zawierające kilka bardzo drobnych niedokładności, pozostawiono w wersji Irzykowskiego

s. 24 w. 28-29

„Powołuję się na to, co pisałem o tej całej kampanii Boya w „*Europie*” nr 4” — w artykule *Odwety na przeszłości w literaturze polskiej* (1930)

s. 25 w. 10

„niepojętych” poprawiono na „niepojętnych” ze względu na kontekst

s. 26 w. 27

„w pewności” poprawiono na „w niepewności” jw.

s. 28

Teatr Nowy: „*Magia*”, komedia fantastyczna w 3 aktach z prologiem Gilberta Keitha Chestertona. Przekład Wilama Horzycy, reżyseria

Ryszarda Ordyńskiego, dekoracje Wincentego Drabika. „Robotnik” 1930, nr 29, 30 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 29 w. 2-3

zachowano dawną formę: związku podmiotu-rzeczownika zbiorowego z orzeczeniem w liczbie mnogiej — „grono ludzi... nagle stają” s. 31 w. 33

skrót w nazwisku „A. G. Siedlecki” — rozwinięto

s. 34

Teatr Ateneum: „Karol i Anna”, sztuka w 3 aktach Leonharda Franka, przekład Jacka Frühlinga. Reżyser: Janusz Strachocki, dekoracje pomysłu Eugeniusza Poredy. „Robotnik” 1930, nr 45, 15 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 34

[698] w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „Eug.”

s. 38

Teatr Letni: „Mąż naszej panienci”, komedia w 3 aktach Gustawa Beylina. „Robotnik” 1930, nr 48, 18 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 41

Teatr Polski: „Melodramat”, sztuka w 3 aktach (11 obrazach) Henryka Bernsteina, przekład z francuskiego Zdzisława Kleszczyńskiego. „Robotnik” 1930, nr 50, 20 II, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 43 w. 13

„od kochanka” poprawiono na „do kochanka” ze względu na kontekst

s. 43 w. 29

w cytacie, właściwie bardzo skrótowym wyciągu z kwestii Księdza, poprawiono na podstawie egzemplarza teatralnego jedynie „złe” na „zło”, jako błąd druku

s. 45

Teatr Mały: „Związek niedobry”, komedia w 3 aktach Bernarda Shaw, przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Arnolda Szyfmana, dekoracja Karola Frycza. „Robotnik” 1930, nr 62, 4 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 46–47, 49

w całej recenzji poprawiono „Hipatia” na „Hypatia”

s. 47 w. 17

„jakbym” poprawiono na „ja bym” ze względu na kontekst

s. 50

Teatr Narodowy: „Don Juan”, sztuka w 3 aktach Tadeusza Rittnera. „Robotnik” 1930, nr 69, 11 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 55

Teatr Ateneum: „Turandot, księżniczka chińska”, groteska baśniowa w 5 aktach z prologiem, epilogiem i intermezzami Karola Gozziego, w przeróbce poetyckiej Emila Zegadłowicza. Ilustracja muzyczna Tadeusza Sygietyńskiego. Reżyseria Jerzego Waldena. „Robotnik” 1930, nr 70, 12 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne. [699]

s. 56 w. 28

„znamy z Tego, co najważniejsze Jewreinowa”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 227 („Republika” 1923, nr 27)

s. 57 w. 24–26

„Pisałem o tych sprawach obszernie i w «Życiu Teatru» [1924, nr 23, w artykule pt. *Nieistotne eksperymenty*, przedrukowanym w *Słoniu wśród porcelany*, 1934; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 164–171]... i w «Wiadomościach Literackich» [1927, nr 48, w recenzji zatytułowanej „*Turandot w Krakowie*”; tom II *Pism teatralnych*, s. 205]

s. 59 w. 21–22

„w niedawno wystawionej u nas sztuce Claudela (tytułu nie pamiętam)” — zob. recenzję sztuki *Spoczynek dnia siódmego* w II tomie *Pism teatralnych*, s. 403 („Robotnik” 1928, nr 356, 19 XII)

s. 61

Teatr Letni: „Maman do wzięcia”, krotowidła w 3 aktach Adama Grzymały-Siedleckiego. Reżyseria E. Chaberskiego, dekoracje Aleksandrowicza, muzyka (mazurki, foxtroty) Krupińskiego. „Robotnik” 1930, nr 81, 23 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 61 w. 1

skrót w nazwisku „A. G. Siedlecki” — rozwiązano

s. 63 w. 34

w fragmencie: „taka jak owa z dramatu z *Ponad śnieg*” — opuszczono drugie „z”

s. 65

Teatr Polski: „*Dom kobiet*”, sztuka w 3 aktach Zofii Nałkowskiej. Dekoracje Karola Frycza, reżyseria Marii Przybyłko-Potockiej. „*Robotnik*” 1930, nr 83, 25 III, s. 2–3; nr 84, 26 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 67 w. 13

„jej rozpaczliwy sposób” poprawiono na „jej w rozpaczliwy sposób” ze względu na sens

s. 69 w. 16–17

[700] „strzelają z siebie wzajemnie” poprawiono na „strzelają w siebie wzajemnie” jw.

s. 72 w. 3–4

„zastanawiała na nowo” poprawiono na „zastanawiała się na nowo” jw.

s. 76

Teatr Nowy: „*Kochankowie z Werony*”, tragedia romantyczna w 3 aktach Jarosława Iwaszkiewicza. „*Robotnik*” 1930, nr 90, 1 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 76 w. 2–4

„Iwaszkiewicz ... w *Zmowie mężczyzn* (którą tu kiedyś szerzej omówię)” — recenzja w „*Robotniku*” 1930, nr 211, 23 VII; nr 212, 24 VII

s. 76 w. 6–9

„Iwaszkiewicz... swoją komedię *Złodziej z towarzystwa*” — ocalałe w Muzeum Teatralnym w Warszawie egzemplarze sztuki noszą tytuł *Złodziej idealny* (prwdr. „*Dialog*” 1980, nr 4); wcześniej, w 1929 r., Irzykowski także wymieniał tytuł *Złodziej z towarzystwa* (*Pisma teatralne*, t. II, s. 417 i 655)

s. 79 w. 25–26

„Pisałem o tym szerzej w numerze «*Wiadomości Literackich*» — 1929, nr 28, w artykule pt. *Motywy dramaturgii Staffa*; zob. w tomie II *Pism teatralnych*, s. 613

s. 82

Teatr dla dzieci Jaskółka: „Czary i kolory”, napisała Janina Morawska, inscenizowała Halina Gallowa, układ plastyczny Franciszki Kutnerówny, muzyka Eugeniusza Dziewulskiego, oprawa sceniczna Iwona Galla. „Robotnik” 1930, nr 99, 10 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 83 w. 34

zachowano inwersję w tytule „*Lucyfer bezrobotny*”

s. 87

Teatr Nowy: „Szalony dzień”, sztuka w 1 akcie; „Dardamelle”, komedia w 3 aktach — obie Emila Mazaud, w przekładzie Gustawa Beylina. Reżyseria Wacława Radulskiego, dekoracje Wincentego Drabika. „Robotnik” 1930, nr 103, 13 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

[701]

s. 91

Teatr Mały: „Piorun z jasnego nieba”, komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. „Robotnik” 1930, nr 107 (po konfiskacie nakład drugi), 17 IV, s. 2.

s. 94 w. 5

„krytyka” poprawiono na „antykrytyka” na podstawie autorskiego sprostowania umieszczonego w „Robotniku” 1930, nr 108, s. 2:

W poprzednim numerze, w recenzji ze sztuki St. Kiedrzyńskiego, drugie zdanie w szpalcie ostatniej ma brzmieć: „Znamy go (Kiedrzyńskiego) z tego, co wypisywał o krytyce nie chcącej uznać wartości jego komedyj, i ta arbitralna, niemądra antykrytyka tylko uzupełnia nam jego fizjognomię literacką, znaną z komedyj”. Więc tutaj przeciwstawiam krytyce recenzentów oficjalnych antykrytykę Kiedrzyńskiego.

s. 95

Teatr Wielki: „Legion” Stanisława Wyspiańskiego, scen dwanaście. Reżyseria Emila Chaberskiego, dekoracje i ubiory Wincentego Drabika, ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego. „Robotnik” 1930, nr 108, 18 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 102

Teatr Polski: „Volpone”, komedia w 3 aktach (5 obrazach) Ben Jonsona, w opracowaniu Stefana Zweiga. Przekład R. Centnerszwerowej, teksty wierszowane napisał Kazimierz Wierzyński, reżyseria Ryszard

da *Ordyńskiego, dekoracje Karola Frycza*. „Robotnik” 1930, nr 115, 25 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 102 w. 2-7

„przeróbki sztuk starych... sztuki chińskie... *Żółty kaftan*” — omyłka, najpewniej nie chodzi o operetkę Franza Lehára pod tym tytułem (nb. graną w 1923 r. w Warszawie), lecz o *Złoty płaszcz*, fantastyczne widowisko chińskie, podług George’a Hazeltona i Josepha H. Benrima, opracowane przez Antoniego Ślonimskiego, wystawione w 1925 r. w Teatrze im. Bogusławskiego w inscenizacji Leona Schillera (zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 287). Już wcześniej, w recenzji z *Kredowego koła* w 1928 r., dwukrotnie wymienia Irzykowski tytuł *Żółty kaftan* zamiast *Złoty płaszcz* (tom II *Pism teatralnych*, s. 323 i 650). Następnie w recenzji z *Opery za trzy grosze* Johna Gaya w 1929 r. ta sama pomyłka (zob. w tomie II, s. 477 i 659).

[702]

s. 107

Teatr Narodowy: „Dom serc złamanych”, fantazja w stylu rosyjskim na motywach angielskich w 3 aktach G. B. Shawa, przekład Florian Sobieniowski, reżyseria Leona Schillera, dekoracje W. Drabika. „Robotnik” 1930, nr 117, 27 IV, s. 2-3. Sprawozdanie teatralne.

s. 107, 108, 112

w całej recenzji zachowano inwersję w tytule „*Dom złamanych serc*”

s. 112 w. 5-6

„nie potrafi... wysmakować tragedie indywidualne” — zachowano częste u Irzykowskiego stosowanie biernika po przeczeniu

s. 114

Teatr Ateneum: „Chory z urojenia”, komedia Moliera w 3 aktach z epilogiem, w przekładzie T. Boya-Żeleńskiego. Reżyser: Jerzy Walden, dekoracje projektował Eugeniusz Poreda. „Robotnik” 1930, nr 131, 11 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 114

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „Eug.”

s. 116 w. 4

„Koniczne” poprawiono na „Komiczne” ze względu na sens

s. 117

Teatr Polski: „Słaba płeć”, komedia w 3 aktach Edwarda Bourdeta,

przekład Włodzimierza Perzyńskiego. Reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Stanisława Śliwińskiego. „Robotnik” 1930, nr 142, 22 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 117

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „Stan.”

s. 121

Teatr Narodowy: „Wyprowadzenie kapitana Scotta do bieguna południowego”, sztuka Reinharda Goeringa. Przekład Józefa Wittlina, dekoracja Wincentego Drabika, reżyseria Wacława Radulskiego. „Robotnik” 1930, nr 149, 29 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 121

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „Winc.”

s. 125

Teatr Mały: „Papa”, komedia w 3 aktach G. A. de Caillaveta i R. de Flersa. Dekoracje St. Śliwińskiego, reżyseria J. Leszczyńskiego. „Robotnik” 1930, nr 155, 3 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

[703]

s. 127

Teatr Narodowy: „Zły szeląg”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Ludwika Solskiego, dekoracje Wincentego Drabika. „Robotnik” 1930, nr 164, 11 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 127 w. 1

„Księga Hioba”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 169 („Trybuna” 1921, nr 20)

s. 130 w. 24

„koniecznej tajemnicy” poprawiono na „komicznej tajemnicy” na podstawie sprostowania w „Robotniku” 1930, nr 167, s. 3:

W recenzji ze *Złego szeląga* Br. Winawera w szpalcie 4-ej ma być:

„nie uczynił nas świadkami «pecha» jako komicznej tajemnicy” (a więc: „komicznej”, a nie: „koniecznej”).

s. 131 w. 15–16

„w *Promieniach FF*”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 214 („Przegląd Warszawski” 1922, nr 12)

s. 133

Teatr Letni: „Wysoka stawka”, krotkowiec w 3 aktach Wincentego Rapackiego (syna). Reżyseria dyr. E. Chaberskiego, dekoracje A. Alek-

sandrowicza. „Robotnik” 1930, nr 165, 12 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 133 w. 4

zdanie „się oburza” uzupełniono podmiotem: „[ona] się oburza”, ze względu na kontekst

s. 135

Teatr Ateneum: „Władza się nie myli!”, komedia w 4 aktach Rolanda Betscha, przekład M. Wileckiego. Reżyser: Antoni Piekarski, dekoracje projektował Eugeniusz Poreda. „Robotnik” 1930, nr 167, 14 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 136 w. 1–2

„w sztuce Kalkowskiej” — *Sprawa Jakubowskiego*, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 517 („Robotnik” 1929, nr 262)

[704]

s. 138

Łódzki Teatr Miejski w Warszawie (sala kinoteatru Capitol) pod dyr. Karola Adwentowicza: „Cyjankali”, sztuka w 8 odsłonach Fryderyka Wolfa, przekład Jacka Frylinga, [inscenizator i] reżyser: Leon Schiller. „Robotnik” 1930, nr 188, 2 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 143

Teatr Narodowy: „Niebieski lis”, komedia w 3 aktach Fr. Herczega, przekład Niny Niovilli (czy wprost z węgierskiego?). „Robotnik” 1930, nr 191 (po konfiskacie nakład drugi), 5 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 146

Teatr Letni: „Ciotka Karola”, krotkowiec w 3 aktach Brandona. „Robotnik” 1930, nr 191 (po konfiskacie nakład drugi), 5 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 146 w. 20–21

„Wroński” poprawiono na „Wroncki”

s. 147

Teatr Polski: „Przygody dzielnego wojaka Szwejka”, sztuka w 3 częściach (16 obrazach) podług powieści Jarosława Haszka. Opracowanie

sceniczne Mariana Hemara. Reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza. „Robotnik” 1930, nr 204, 16 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 147 w. 1–2

„konieczną” poprawiono na „komiczną” ze względu na sens

s. 147 w. 13

„Sancho Pancha” poprawiono na „Sancho Pansa”

s. 149 w. 8–9

„inne od *Kresu wędrówki* lub od *Rywali*”, zob. recenzje sztuk R. Sherriffa oraz M. Andersona i L. Stallingsa w tomie II *Pism teatralnych*, s. 556 („Robotnik” 1929, nr 328), i w tomie niniejszym, s. 15

s. 151

Teatr Mały: „*Miłość czy pięść?*”, *krotchwila w 3 aktach K. Dunin-Markiewiczza i M. F. Fijałkowskiego*. Reżyseria St. Stanisławskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1930, nr 205, 17 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne. [705]

s. 154 w. 18–19

„swego czasu... zareagowałem artykułem pt. *Lizanie szabli ułańskiej*”, zob. w tomie I *Pism teatralnych*, s. 219 („Skamander” 1922, s. 510–514)

s. 155

Teatr Narodowy: „*Interes interesem*”, *sztuka w 3 aktach Oktawiusza Mirbeau, z francuskiego*. „Robotnik” 1930, nr 218, 29 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 155

w nagłówku recenzji zachowano tytuł sztuki w wersji Irzykowskiego: *Interes interesem*, zamiast figurującego na afiszu — *Interes przede wszystkim*

s. 159

Teatr Letni: „*Egzotyczna kuzynka*”, *komedja w 3 aktach Ludwika Verneuil, przekład Janusza Strachockiego*. Reżyseria Wiktora Biegańskiego. „Robotnik” 1930, nr 230, 9 VIII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 162

Teatr Karola Adwentowicza w Cyrku: „*Przestępcy*”, *sztuka w 3 aktach*

Ferdynanda Brucknera, przekład St. R. Standego, inscenizacja Leona Schillera. „Robotnik” 1930, nr 239, 17 VIII, s. 6.

s. 168

Teatr Letni: „Wszyscyśmy tacy sami”, komedia w 3 aktach Fryderyka Lonsdale, przełożył Wilam Horzyca. „Robotnik” 1930, nr 266, 10 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem: „K. I.”

s. 168

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „przel.”

s. 169 w. 12

zachowano formę „Wildego”, występującą w *Pismach teatralnych* obok „Wilde’a” i formy nieodmiennej

[706] s. 170

Teatr Narodowy: „Głupi Jakub”, sztuka w 3 aktach Tadeusza Rittera. „Robotnik” 1930, nr 282, 18 IX, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 172 w. 23

„tragicznie” poprawiono na „tragiczne” ze względu na kontekst

s. 174

Teatr Polski: „Kawaler-papa”, komedia w 3 aktach (7 obrazach) Edwarda Childs Carpentera, przekład St. Kuszelewskiej. „Robotnik” 1930, nr 290, 24 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 174–176

w nagłówku i w tekście recenzji poprawiono nazwisko autora sztuki „Carpentier” na właściwe: „Carpenter”

s. 178

Teatr Ateneum: „Zemsta”, komedia w 4 aktach Aleksandra Fredry. Reżyserował Z. Chmielewski, dekoracje i kostiumy Iwona Galla. „Robotnik” 1930, nr 293, 27 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 181

Teatr Narodowy: „Młody las”, sztuka w 4 aktach Jana Adolfa Hertza. Reżyseria Antoniego Bednarczyka, dekoracje W. Drabika. „Robotnik” 1930, nr 311, 12 X, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 184

Teatr Polski: „*Gra miłości i śmierci*”, sztuka w 3 aktach Romain Rollanda, przekład Adama Zagórskiego. „*Robotnik*” 1930, nr 339, 5 XI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 185 w. 31

zachowano formę „Scribego”, która w *Pismach teatralnych* występuje obok „Scribe’a” i formy nieodmiennej

s. 186 w. 1

„w *Wilkach* tegoż autora”, zob. recenzję z premierowego przedstawienia dramatu w Ateneum („*Robotnik*” 1929, nr 82) przedrukowaną w *Beniaminku* (1933) pt. *Człowiek „niecierpliwący”* Boya (*Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 462–467, 558)

s. 189

Teatr Mały: „*Lekarz bezdomny*”, sztuka w 3 aktach Antoniego Słonimskiego. Reżyseria K. Borowskiego, dekoracje K. Frycza. „*Robotnik*” 1930, nr 343, 8 XI, s. 4; nr 344, 9 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne. [707]

s. 189 w. 8–9

„*Wieża Babel*”, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 96 („*Robotnik*” 1927, nr 142)

s. 196 w. 12–14

„w *Domu kobiet... Omówilem... swego czasu*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 65

s. 196 w. 27–31

„autor sam się widzi w tym lekarzu... zrobił też z niego «postać», charakter, nadał gadatliwym, trochę nieporadnym, traktowany jest przez synów jako człowiek starej daty” — tak w pierwodruku

s. 197 w. 26–27

skrót w nazwisku „p. G. Siedleckiemu” — rozwinięto

s. 199

Szekspir jako agitator „Jedynki” (*Uwagi literackie*). „*Robotnik*” 1930, nr 344, 9 XI, s. 4.

Polemika z autorem artykułu *Nieśmiertelny problem. Na marginesie „Koriolana”* (krypt. „Quis”, „IKC” 1930, nr 302, 7 XI), usiłującym udowodnić aktualność polityczną tragedii Szekspira. Premiera *Koriolana* odbyła się w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego 31 X 1930.

s. 199 w. 10–12

swobodnie cytowany fragment *Koriolana* pozostawiono w wersji Irzykowskiego

s. 202 w. 8–15

„Niech przyjdzie ten, który ma stanąć naprzeciwko mnie...” — Irzykowski nie cytuje tego fragmentu *Judyty* ściśle według własnego przekładu z 1908 r.; w części daje nową, lepszą literacko wersję; być może między słowami „wrzask” i „nie obudzi” (w. 14) wypadło w druku słowo „ofiar”; uwzględniono je więc na podstawie przekładu z 1908 r., ujmując w nawias kwadratowy

s. 203

Teatr Ateneum: „Ulica”, sztuka w 3 aktach Elmera L. Rice’a, przełożył St. R. Stande. Reżyseria: Stefan Jaracz, dekoracje: Irena Lorentowiczówna, ilustracja muzyczna: Henryk Gadomski. „Robotnik” 1930, nr 354, 18 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

[708]

s. 203 w. 3–4

w zdaniu: „Najlepszą była sztuka *Karol i Anna...* Leonharda, która oddawała potęgę plotki” dodano — po imieniu „Leonhard” — opuszczone nazwisko autora sztuki: „[Franka]”; zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 34

s. 205 w. 19–20

„w *Zbrodniarzach Brucknera*”, zob. recenzję *Przestępców Brucknera* w niniejszym tomie, s. 162

s. 205 w. 24–26

„Swego czasu, pisząc o poezji proletariackiej, podałem jako jeden z tematów do dramatu społecznego *nędzę mieszkaniową*” — w artykule *Literatura a socjalizm*, „Robotnik” 1928, nr 71; przedruk w *Słoniu wśród porcelany*, 1934; *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, s. 319–333, tu na s. 331.

s. 208

Teatr Narodowy: „Spisek koronacyjny” Juliusza Słowackiego (akt 3 „Kordiana”) w 10 obrazach z prologiem. Opracowanie sceniczne: Juliusz Osterwa. Dekoracje: Wincenty Drabik, muzyka: Adam Dołżycki.

Teatr Polski: „Noc listopadowa”, 10 scen dramatycznych Stanisława Wyspiańskiego. Nowa inscenizacja i reżyseria Stanisławy Wysockiej. Nowe dekoracje i kostiumy Karola Frycza. Ilustracja muzyczna Luc-

jana Marczewskiego, kierownictwo muzyczne Karola Szustra. „Robotnik” 1930, nr 373, 2 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 213

Teatr Nowy: „Warszawianka. Pieśń z roku 1831” Stanisława Wyspiańskiego, dekoracja W. Drabika. „Robotnik” 1930, nr 376, 4 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 216

Teatr Letni: „Pani ministrowa”, krotoczwila w 3 aktach Adama Grzymały-Siedleckiego. Reżyseria L. Solskiego, dekoracja A. Aleksandrowicza. „Robotnik” 1930, nr 394, 19 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 216 w. 15

„hr. Alierano” poprawiono na „hr. Alerano” zgodnie z tekstem [709] sztuki

s. 218 w. 23–24

„był zerem w sam dobrym” poprawiono na „był zerem w sam raz dobrym” ze względu na kontekst

s. 219

Teatr Polski: „Romans ministerialny”, komedia w 3 aktach R. Coolusa i A. Rivoire’a, przekład B. Hertza. Reżyseria A. Węgierki, dekoracja K. Frycza. „Robotnik” 1930, nr 408, 30 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 219 w. 1–2

skrót w nazwisku „A. G. Siedleckiego” — rozwinięto

s. 221 w. 8–9

„Burzyński” poprawiono na „Buszyński”

s. 222

Teatr Narodowy: „Pan Geldhab”, komedia w 3 aktach Aleksandra Fredry. — „Nikt mnie nie zna”, komedia w 1 akcie Aleksandra Fredry. Reżyser: J. Śliwicki, dekoracje: W. Drabik. „Robotnik” 1931, nr 3, 3 I, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 222

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót „akt.”

s. 224

Teatr Nowy: „Rozkosz uczciwości”, komedia w 3 aktach Luigi Pi-
randella, przekład Bolesława Górczyńskiego. Reżyseria Wiktor Bie-
gańskiego, dekoracje A. Aleksandrowicza. „Robotnik” 1931, nr 30,
22 I, s. 4.

s. 227 w. 2–5

„Dusza jest wielobokiem...” — cytat jest właściwie parafrazą frag-
mentu tekstu z *Doświadczeń religijnych* Williama Jamesa (przekład
J. Hempla, Warszawa 1918, s. 252)

s. 228 w. 20, 28

zachowano formę „Scribego”, por. s. 707 w *Nocie wydawniczej*

s. 229 w. 11–12

„Gdy gra ludzi inteligentnych, jemu się tę inteligencję wierzy.”
— tak w pierwodruku, por. s. 721 w *Nocie wydawniczej*

[710] s. 229 w. 18–20

„Pamiętam go... w roli Lelewela”, zob. recenzję z *Lelewela* Wy-
spiańskiego w tomie II *Pism teatralnych*, s. 385 („Robotnik” 1928,
nr 342)

s. 230

Teatr Mały: „Jaś z księżycą”, komedia w 3 aktach Marcelego Achar-
da, przekład Włodzimierza Perzyńskiego. „Robotnik” 1931, nr 47
(po konfiskacie nakład drugi), 1 II, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 231 w. 7–10

„Niedawno miałem sposobność w recenzji przytoczyć zapatrywanie
filozofa Dżemsa...”, por. s. 227 w niniejszym tomie i odnośnik
w *Nocie wydawniczej*

s. 233 w. 3–4

„w ostatnich komedyjkach Kiedrzyńskiego i Rapackiego” — ich re-
cenzje znajdują się w tomie II i III *Pism teatralnych*

s. 234

Teatr Polski: „Katarzyna”, komedia w 3 aktach (7 obrazach) Al-
freda Savoire’a, przekład Zdzisława Kleszczyńskiego. Reżyseria Karo-
la Borowskiego, dekoracje Karola Frycza. *Piosenki w II obrazie do*
słów Józefa Relidzińskiego. „Robotnik” 1931, nr 52, 4 II, s. 4.
Sprawozdanie teatralne.

s. 235 w. 27–28

„patrz sztuki Kiedrzyńskiego, Siedleckiego” — zob. ich recenzje w *Pismach teatralnych* poczynawszy od 1925 r. (t. I, s. 290, 292, 310, 507; t. II, s. 63, 144, 258, 268, 417, 443; t. III, s. 61, 91, 216, 451, 559)

s. 238

Teatr Letni: „*Noc sylwestrowa*”, komedia karnawałowa w 3 aktach (akt I i II w 2 odsłonach) Stefana Krzywoszewskiego. „*Robotnik* 1931, nr 57, 9 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 242

Teatr Mały: „*Koniec i początek*”, komedia w 3 aktach Mariusza Maszyńskiego. Reżyseria A. Węgierki, dekoracje K. Frycza. „*Robotnik* 1931, nr 76, 23 II, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 245 w. 21–22

rozwinęto skrót w nazwisku „A. G. Siedleckiego”

s. 245 w. 26–27

w zdaniu „ale gdy go tu i owdzie wsunie ziarnko pieprzu, to go ratuje” pominięto pierwsze „go”

s. 247

Teatr Narodowy: „*O żonach złych i dobrych...*” Komedia w 4 aktach Adolfa Nowaczyńskiego. „*Robotnik* 1931, nr 84, 2 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 247

tytuł „*O żonach złych i o dobrych*” w nagłówku recenzji — poprawiono

s. 252 w. 8–9

„w *Słomie Kaweckiego*”, zob. recenzję *Fury słomy* w tomie II *Pism teatralnych*, s. 162 („*Robotnik*” 1927, nr 240)

s. 253

Teatr Ateneum: „*Dom otwarty*”, komedia w 3 aktach Michała Bałuckiego. Reżyseria: Stanisława Perzanowska. Dekoracje i kostiumy: Jerzy Zaruba. „*Robotnik* 1931, nr 92, 8 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 254 w. 4

„spisał się” poprawiono na „spisało się” ze względu na kontekst

[711]

W postscriptum do następnej recenzji (G. B. Shaw, *Lekarz na rozdrożu*, „Robotnik” 1931, nr 98, s. 2; s. 263 w niniejszym tomie) autor zamieścił sprostowanie czterech błędów.

Na tej podstawie poprawiono:

s. 254

„komunizmu” na „komizmu” (w. 28–29)

s. 255

„Bufecik” na „Bukiecik” (w. 28)

po „Bukiecik czterech” dodano „dziewic na wydaniu” (w. 28)

„ten zuch z brzuszkiem” poprawiono na „ten ruch brzuszkiem” (w. 32; s. 256 w. 1)

s. 259

[712]

Teatr Polski: „*Lekarz na rozdrożu*”, sztuka w 5 obrazach Bernarda Shawa. Przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Karola Borowskiego, dekoracje Karola Frycza. „Robotnik” 1931, nr 98 (po konfiskacie nakład drugi), 12 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 260–262

w całej recenzji poprawiono „Dubadet” na „Dubedat” zgodnie z tekstem sztuki

s. 264

Teatr Nowy: „*Mam prawo odejść!*” Komedia w 3 aktach Somerseta Maughama. Przekład R. Ordyńskiego, jego też reżyseria, dekoracje W. Drabika. „Robotnik” 1931, nr 104, 17 III, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 265 w. 24

„w *Ulicy*” Elmera L. Rice’a, zob. recenzję na s. 203 w niniejszym tomie

s. 268 w. 5–9

„Brydziński... grał go tak, jak filozofa z *Rozkoszy uczciwości*” Pirandella, zob. w recenzji na s. 229 w niniejszym tomie

s. 269

Teatr Polski: „*Mąż z grzeczności*”, krotchwila w 3 aktach A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego. Reżyseria K. Borowskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1931, nr 122 (po konfiskacie nakład drugi), 31 III, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 269 w. 14–15

„takie rozważania historyczno-społeczne, jak do *Domu otwartego*”,
zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 253

s. 269 w. 19–20

„np. *Ulica* lub *Przestępcy*”, zob. recenzje ze sztuk Elmera L. Rice'a
i Ferdynanda Brucknera w niniejszym tomie, s. 203 i s. 162

s. 272 w. 10–11

„ten sam tryumf, który był podstawą sukcesu komedii *Topaz*”, zob.
recenzję z *Pana Topaza* Marcela Pagnola w tomie II *Pism teatral-
nych*, s. 548 („Robotnik” 1929, nr 303)

s. 272 w. 25

„Zdaje się, że to w sztuce *Dzień bez kłamstwa*” Jamesa Montgome-
ry'ego, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 551 („Robot-
nik” 1926, nr 156)

s. 273 w. 16–22

„p. Lubieńska... Pamiętam ją jeszcze z *Wilków* R. Rollanda ...ak-
torka o wyjątkowych zdolnościach... coś jak p. Modzelewska”
— pomyłka, w *Wilkach* nie ma roli kobiecej (zob. recenzję Irzykow-
skiego, „Robotnik” 1929, nr 82; przedruk w *Beniaminku*, 1933, pt.
Człowiek „niecierpliwiący” Boya; *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*,
s. 462–467, 558)

W kręgu skojarzeń, które mogły spowodować pomyłkę, jest za-
równo *Gra miłości i śmierci* Romain Rollanda (recenzja w „Robot-
niku” 1930, nr 339, 5 XI; s. 184 w niniejszym tomie), gdzie grała
z „niezwykłą siłą ekspresji” Karolina Lubieńska, jak i *Wilki w nocy*
Tadeusza Rittnera (recenzja w „Robotniku” 1930, nr 22, 23 I;
nr 23, 24 I; s. 20 w niniejszym tomie), gdzie grała Maria Modze-
lewska.

s. 274

Teatr Narodowy: „*Dzień jego powrotu*”, dramat w 3 aktach Zofii
Nałkowskiej. Reżyseria E. Chaberskiego. „Robotnik” 1931, nr 140,
16 IV, s. 4; nr 141, 17 IV, s. 4; nr 142, 18 IV, s. 4. Sprawozdanie
teatralne.

s. 275 w. 16

rozwinęto skrót w nazwisku „A. G. Siedlecki”

s. 279 w. 31

„i w *Domu kobiet*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 65

[713]

s. 284 w. 1-4, 30-31

„Jeżeli ty się nie pytasz...” — Irzykowski cytuje dramat z wydania z 1931 r.

s. 285 w. 13

„Takie same wrażenie” poprawiono na „Takie samo wrażenie”

s. 286 w. 9-10

po „Sudermanna” dodano: „Conrada *Lord Jim*” na podstawie autorskiego *Postscriptum* w „Robotniku” 1931, nr 146, s. 2:

Postscriptum. W ostatniej recenzji (*Dnia powrotu Nałkowskiej*) w numerze z 18 kwietnia, na końcu rozdziału 8-go [właśc. „siódmego”], do wykazu tych utworów, w których bohater przy drugiej takiej samej sposobności zachowuje się inaczej niż przy pierwszej (odmiana optymistyczna), należy dodać *Lorda Jima* Conrada.

s. 288

[714] *Teatr Letni: „Dobra wróżka”, komedia w 3 aktach Fr. Molnara. Przekład B. Górczyńskiego.* „Robotnik” 1931, nr 146, 22 IV, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 291

Teatr Nowy: „Pod falami”, sztuka w 4 aktach Jana Adolfa Hertza. Dekoracja W. Drabika (przedstawia wnętrze willi z tarasem, z którego się otwiera widok na Bałtyk polski). „Robotnik” 1931, nr 157, 30 IV, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 293 w. 31-34

„napisał... niedawno Morstin sztukę, której tytułu nie pomnę”, zob. recenzję *W cichym dworze* („Robotnik” 1926, nr 52; s. 455 w tomie I *Pism teatralnych*)

s. 296

Teatr Polski: „Król teatru”, komedia w 3 aktach G. S. Kaufmana, przekład Z. Kleszczyńskiego. „Robotnik” 1931, nr 160, 3 V, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 297 w. 18

„w europejskim *Panu Topazie*”, zob. s. 713 w *Nocie wydawniczej*

s. 299

Teatr Narodowy: „Przeprowadzka”, sztuka w 4 aktach K. H. Rostrworowskiego. Reżyseria Ludwika Solskiego. Dekoracja Wincentego Drabika. „Robotnik” 1931, nr 172, 12 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 301 w. 1

„on” poprawiono na „ona” ze względu na kontekst

s. 301 w. 3-4

zdanie: „W ogóle zaś pokrzepieniem serca, jeżeli nie pochlebstwem agitacyjnym” uzupełniono orzeczeniem : „W ogóle zaś [jest] pokrzepieniem...” ze względu na kontekst

s. 305

Teatr Ateneum: „Europa”, sztuka Jerzego Brauna w 5 obrazach z prologiem i epilogiem. Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego; dekoracje M. i J. Żuławskich, ilustracja muzyczna H. Gadomskiego. Taniec układu T. Wysockiej w wykonaniu Tacjann-Girls. „Robotnik” 1931, nr 173, 13 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 309 w. 6-7

„nie posunął się dalej poza kapitana Stanhope’a z *Kresu wędrówki Sherriffa*”, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 556 („Robotnik” 1929, nr 328) [715]

s. 311

Azja i Europa. Z powodu sztuki J. Brauna w Ateneum. „Robotnik” 1931, nr 190, 27 V, s. 3.

s. 312 w. 28

„dr Coudenhove-Calergi” poprawiono na „dr Coudenhove-Kalergi”

s. 312 w. 29

„Tu podaję streszczenie jego wywodów” — z całego III rozdziału dziełka Coudenhove-Kalergi *Apologie der Technik* (1922) pt. *Asien und Europa* Irzykowski tłumaczy w całości dwa podrozdziały: 1. *Asien und Europa*; 2. *Kultur und Klima*. Następne: 3. *Die drei Religionen*; 4. *Harmonie und Kraft* — streszcza

s. 317

Teatr Jaskółka (Łazienki — Pomarańczarnia): „Pinokio”, bajka sceniczna dla dzieci, według Collodiego, opracowali Aleksander Maliszewski i Ludwika Czerwińska. Ilustracja muzyczna Władysława Surzyńskiego. Oprawa sceniczna Wiktora Detkego. Reżyseria zespołowa. „Robotnik” 1931, nr 192 (po konfiskacie nakład drugi), 28 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 320

Teatr Polski: „*Marieta, czyli jak się pisze historię*”. *Komedia muzyczna w 4 aktach Saszy Guitry’ego. Muzyka Oskara Straussa. Przekład i opracowanie Mariana Hemara.* „*Robotnik*” 1931, nr 195, 30 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 320

w nagłówku recenzji w tytule *Marieta...* pominięto pytajnik

s. 321 w. 27–28

z dwóch wierszy tekstu podstawy następujących po słowie „Wtedy”:

1) „ona nie domyślała się, kim on jest, za-”

2) „karykaturą i z dumą pokazuje jej: to ja!” —

powtórzony, zniekształcony wiersz 1) zastąpiono po słowie „Wtedy” fragmentem „[on dekonspiruje się]”

[716] s. 322 w. 17

„O śpiewie poniżej” — po recenzji Irzykowskiego następuje recenzja muzyczna pt. *Muzyka „Mariety”*, sygnowana kryptonimem „R”

s. 323

Teatr Ateneum: „*Golębie serce*”, *komedia w 3 aktach Johna Galsworthy’ego. Z angielskiego. Reżyseria: S. Jaracz, dekoracje: E. Poreda.* „*Robotnik*” 1931, nr 205, 9 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 328

Teatr Narodowy: „*Raz, dwa, trzy*”, *komedia w 1 akcie Franciszka Molnara, i „Komedia o człowieku, który redagował gazetę rolniczą”, w 2 aktach, według Marka Twaina, napisał G. Timmory. Reżyseria A. Zelwerowicza.* „*Robotnik*” 1931, nr 208 (po konfiskacie nakład drugi), 10 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 329 w. 1–2

„Niedawno, pisząc o innej sztuce Molnara, zwróciłem uwagę...”, zob. recenzję *Dobrej wróżki* na s. 288 w niniejszym tomie

s. 330

Teatr Mały: „*Pierwsza pani Frazer*”, *komedia w 3 aktach Johna Ervine’a. Przekład F. Sobieniowskiego, reżyseria G. Buszyńskiego.* „*Robotnik*” 1931, nr 208 (po konfiskacie nakład drugi), 10 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 332

Łódzki Teatr Miejski (w kinoteatrze Capitol, Marszałkowska 125): „Potrójne wesele”, komedia w 3 aktach Anny Nichols. Przekład H. Barwińskiego. Reżyser: K. Tatariewicz. „Robotnik” 1931, nr 214, 15 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 335

Teatr Narodowy: „Lazurowe Wybrzeże”, komedia w 3 aktach A. Birabeau i J. Dolleya. Przekład B. Gorczyńskiego, reżyseria E. Chaberskiego.

Teatr Letni: „Hiszpańska mucha”, krotkowiła w 3 aktach F. Arnolda i E. Bacha. Reżyseria J. Janusza. „Robotnik” 1931, nr 237, 4 VII, s. 4. Felieton teatralny.

s. 339

Teatr Polski: „Ludzie w hotelu”, sztuka w 3 aktach (16 obrazach) Vicki Baum. Przekład S. R. Standego, reżyseria K. Borowskiego, dekoracje St. Śliwińskiego. „Robotnik” 1931, nr 238, 5 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 339 w. 2–3; s. 341 w. 34

zachowano zmienione tytuły: „Ludzi z hotelu”, „Ludzie z hotelu”

s. 341 w. 5–6

„W Przestępcach lub w Ulicy ...mieliśmy tę samą formę”, zob. recenzje w niniejszym tomie, s. 162, 203

s. 343

Teatr Łódzki (w Qui Pro Quo, Senatorska 29): „Ojciec”, dramat w 3 aktach Augusta Strindberga, z Karolem Adwentowiczem w roli tytułowej. „Robotnik” 1931, nr 246 (po konfiskacie nakład drugi), 10 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 343

„Teatr Łódzki (w Qui Pro Quo” — według „Kuriera Warszawskiego” 1931, nr 178, z 2 VII przedstawienie odbyło się w Ate-neum

s. 344 w. 16

zachowano tytuł „Ludzie z hotelu” zamiast „Ludzie w hotelu”

s. 344 w. 31–33

„stare piękno”, o którym mówił Przybyszewski na przedstawieniu

[717]

swego *Mściciela*", zob. w recenzji w tomie II *Pism teatralnych*, s. 49 („Robotnik” 1927, nr 71)

s. 345

Teatr Mały: „*Roxy*”, komedia w 3 aktach Barry Connersa. Reżyseria A. Węgierki. „Robotnik” 1931, nr 250 (po konfiskacie nakład drugi), 14 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 348

Teatr Letni: „*Śledztwo*”, sztuka w 5 aktach M. Alsberga i O. Hesego. Przekład Jacka Frylinga. Reżyseria Emila Chaberskiego. „Robotnik” 1931, nr 274, 2 VIII, s. 3.

s. 348 w. 3-4

[718] „*Ani Sprawa Marii Dugan [właśc. Proces Mary Dugan], ani Sprawa Jakubowskiego, ani Przestępcy*”, zob. recenzje sztuk Bayarda Veillera i Eleonory Kalkowskiej w tomie II *Pism teatralnych* (s. 513 i 517), a sztuki Ferdynanda Brucknera w tomie niniejszym, s. 162

s. 352

Teatr Ateneum (Występy trupy Karola Adwentowicza): „*Człowiek z teką*”, sztuka w 5 aktach a 7 odsłonach Al. Fajki, przełożył z rosyjskiego J. Brodzki. „Robotnik” 1931, nr 278, 6 VIII, s. 2; nr 280 (po konfiskacie nakład drugi), 7 VIII, s. 2; nr 282, 9 VIII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 353 w. 12-35; s. 354 w. 1-6, 8-17, 22-30

cytaty z książki Stanisława Mackiewicza *Myśl w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowieców* (1931), mniej więcej zgodne z książką, pozostają w wersji Irzykowskiego, z jednym wyjątkiem: s. 353 w. 23-24

„Każdy obywatel ziemski jest liszeńcem i jest nim” poprawiono według książki na „Każdy obywatel ziemski powinien być liszeńcem i jest nim” (s. 105)

s. 357 w. 15; s. 360 w. 18

zachowano odmienne tytuły tego samego wykładu: „*Inteligencja a przewrót komunistyczny*” obok „*Inteligencja i przewrót bolszewicki*”

s. 359 w. 28-29

fragment „1) albo ów stary człowieka rewolucji byłby godnym za-

stosować” poprawiono na podstawie autorskiego sprostowania w „Robotniku” 1931, nr 282, s. 3:

W recenzji *Człowieka z teką*, odcinek drugi, zakradł się duży błąd drukarski. Mianowicie w szpalcie 3 u dołu, gdzie jest mowa o trzech możliwościach, pierwsza ma brzmieć tak: „1) albo ów stary człowiek rewolucji nie może się zmienić i przystosować”.

Zaznaczam jeszcze, że w szpalcie 2 [w tomie niniejszym s. 358 w. 16–33] cały ustęp zaczynający się od „Ale w ostatnim dziesiątku lat” streszcza pogląd cudzy, nie mój.

s. 361 w. 15–17

„p. Piekarski ... Kaligula z teatru krakowskiego sprzed kilkunastu laty” — przed kilkunastu laty, tzn. w sezonie 1916/1917, Antoni Piekarski nie figurował w obsadzie przedstawienia; Kaligulę grał w 1924 r.

s. 361 w. 25

skrót w nazwisku „K. Bandrowskiego” — rozwinięto

s. 362

Teatr Narodowy: „Jastrząb”, komedia F. de Croisseta w 3 aktach. „Robotnik” 1931, nr 282, 9 VIII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 362 w. 15

„Np. w *Don Juanie Rittnera*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 50

s. 365

Teatr Ateneum: „Senat szaleńców”, humoreska ponura w 3 aktach Janusza Korczaka. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej, dekoracje Eugeniusza Poredy, ilustracja muzyczna Romana Palestra. „Robotnik” 1931, nr 347, 4 X, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 371

Teatr Mały: „Katastrofa”, komedia w 3 aktach Mariusza Maszyńskiego. „Robotnik” 1931, nr 356, 13 X, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 371 w. 1–2

„sztuka Maszyńskiego ... poprzednia”, zob. recenzję *Końca i początku* w niniejszym tomie, s. 242

s. 373 w. 10

„Katerwa, zwłaszcza w... sztuce *Urwis*”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 115 („Maski” 1918, z. 32)

s. 373 w. 21–23

„w tygodniku literackim «Maski»... określiłem to zjawisko jako

[719]

szkice w dziedzinie «drastyki» — w recenzji z *Urwisa*, gdzie Irzykowski napisał: „[autor] Jest, że tak powiem: drastykiem.” (Jw. t I, s. 116).

s. 373 w. 27

w zmienionym tytule komedii Jules'a Romaina „*Doktor Knox*” (zamiast *Knock*, czyli *Triumf medycyny*) poprawiono jedynie nazwisko

s. 376

Teatr Polski: „*Romeo i Julia*”, tragedia Williama Szekspira w 3 częściach (12 obrazach), przekład Jana Kasprowicza. Scena balkonowa w przekładzie Adama Mickiewicza. Inscenizacja i reżyseria A. Szyfmana, dekoracje i kostiumy K. Frycza. „*Robotnik*” 1931, nr 380, 1 XI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 377 w. 18

[720] „tak” poprawiono na „ta” ze względu na sens

s. 380

Teatr na Chłodnej: „*Świerszcz za kominem*”, komedia w 4 aktach, Karola Dickensa. Inscenizacja i reżyseria A. Węgierki, dekoracje St. Śliwińskiego. Muzyka L. Rogowskiego, teksty piosenek J. Relidzyńskiego. „*Robotnik*” 1931, nr 383, 4 XI, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 380–381

w całej recenzji poprawiono „Teklton” na „Tackleton”, zgodnie z tekstem sztuki

s. 380 w. 2–4

„w tej sztuce... żyją najlepsze strony tych jeszcze, jeszcze patriarchalnych stosunków” poprawiono na „w tej sztuce... żyją najlepsze strony tych jeszcze patriarchalnych stosunków”

s. 381 w. 20

„swego” poprawiono na „owego” ze względu na kontekst

s. 381 w. 32–33

w zdaniu „Wprawdzie jeszcze jedna sielanka jeszcze nastąpiła” pominięto drugie „jeszcze”

s. 383

Teatr Ateneum: „*Szkola obłudy*”, sztuka w 4 aktach Juliusza Romaina, przekład Jerzego Zawieyskiego. Reżyseria Z. Chmielewskiego, dekoracje i meble projektowała Z. Węgierkowa. „*Robotnik*” 1931, nr 384, 5 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 387 w. 17

„W... Doktorze Knocku”, por. s. 720 w *Nocie wydawniczej*

s. 389

Teatr Narodowy: „Sztuba”, trochę komedii, trochę dramatu w 3 aktach Kazimierza Leczyckiego. Reżyseria: L. Solski, dział kostiumowo-dekoracyjny: K. Frycz. „Robotnik” 1931, nr 401, 15 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 394

Teatr Letni: „Kłopoty pana Bourrachona”, komedia w 3 aktach Laurentego Doilleta, przekład Bolesława Górczyńskiego. Reżyseria E. Chaberskiego. „Robotnik” 1931, nr 407, 20 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 394

w nagłówku recenzji zachowano tytuł *Kłopoty pana Bourrachona* zamiast figurującego na afiszu: *Kłopoty Bourrachona* [721]

s. 397

Teatr Mały: „Dr Julia Szabó”, komedia Władysława Fodora, przekład J. A. Hertza. Reżyseria St. Stanisławskiego, dekoracje St. Śliwińskiego. „Robotnik” 1931, nr 409 (po konfiskacie nakład drugi), 21 XI, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 400 w. 9–11

„P. Romanówna grała Julię bardzo dobrze, chociaż więcej się jej wierzycyło zwyciężoną kobietkę niż surowego doktora” — tak w pierwodruku, por. s. 710 w *Nocie wydawniczej*

s. 401

Teatr Narodowy: „Baltazar”, komedia w 3 aktach Leopolda Marchanda, przekład St. Szpotańskiego. Reżyseria L. Solskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1931, nr 431, 8 XII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 404

Teatr Polski: „Elżbieta, królowa Anglii”, sztuka w 5 aktach (12 obrazach) Ferdynanda Brucknera, przekład Mariana Szyjkowskiego. Inscenizacja i reżyseria A. Węgierki, dekoracje St. Śliwińskiego, kostiu-

my według projektów Z. Węgierkowej, ilustracja muzyczna L. Marchewskiego, teksty piosenek Józefa Relidzińskiego. „Robotnik” 1931, nr 434, 11 XII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 404 w. 10–12

„staje się... podobną do granej niedawno... *Katarzyny Savoira*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 234

s. 404 w. 16–17

„Bruckner... *Przestępcy*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 162 s. 406 w. 3–5

„przywódca Młodych Niemiec Gutzkow napisał dramat o hrabi Essexie w duchu wolnościowym” — pomyłka, *Hrabia Essex* (1856) jest dramatem innego przedstawiciela Młodych Niemiec, Heinricha Laubego

[722] s. 408

Znowu cenna premiera w Teatrze Ateneum [„*Śmierć Dantona*” Jerzego Büchnera]. „Robotnik” 1931, nr 436, 13 XII, s. 4; nr 437, 14 XII, s. 2. Felieton teatralny.

s. 412 w. 12–22, 24–30

fragmenty dramatu Büchnera cytuje Irzykowski we własnym przekładzie

s. 413 w. 20–22

„o dramacie Stanisławy Przybyszewskiej pt. *Robespierre i Danton*, wystawionym niedawno we Lwowie” — pomyłka, lwowski Teatr Wielki dał przedstawienie (wysoko ocenione przez krytykę) pod tytułem *Sprawa Dantona* (20 III 1931, reż. E. Wiercińskiego, scen. S. Jarockiego); fragmenty utworu znane Irzykowskiemu z „Wiadomości Literackich” nosiły tytuły *Danton i Robespierre* (1929, nr 42) oraz *Robespierre* (1930, nr 51/52)

s. 414 w. 25–26

„podam ratami we własnym przekładzie kilka piękniejszych scen”, zob. *Sceny z dramatu Jerzego Büchnera „Śmierć Dantona” (Noc wyrzutów sumienia. — Mowa St.-Justa o krwi w rewolucji. — Łucja i Kamil. — Na szafocie)*. „Robotnik” 1932, nr 1

s. 415

Teatr Ateneum: „Śmierć Dantona”, tragedia w 4 aktach a 12 obrazach, podług J. Büchnera, opracowali A. Tolstoj i P. Szczegolew,

przełożył Leo Belmont. Reżyseria: St. Perzanowska, konstrukcja sceniczna: E. Poreda. „Robotnik” 1931, nr 444, 19 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 415

w nagłówku recenzji poprawiono „Szczygolew” na „Szczegolew”

s. 418

Teatr Nowy: „Drugie imię miłości”, komedia w 3 aktach Stanisława Miłaszewskiego. Reżyseria W. Biegańskiego, dekoracja K. Frycza. „Robotnik” 1931, nr 452, 28 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 419 w. 22–25

„Grano w Teatrze Letnim dobrą niemiecką komedyjkę Fodora... *Mysz kościelna*, doskonała rola p. Leszczyńskiej”, zob. recenzję komedii Fodora pt. *Sekretarka pana prezesa* (wystawianej także pod tytułem *Mysz kościelna*) w tomie II *Pism teatralnych*, s. 337 („Robotnik” 1928, nr 177)

[723]

s. 421 w. 23–24

„jak o tym świadczy powodzenie sztuki Hertza *Pod falami*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 291

s. 422

Teatr Letni: „*Omal nie noc poślubna*”. *Krotochwila w 3 aktach W. Ellisa (z angielskiego)*. „Robotnik” 1931, nr 453, 29 XII, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 422

tytuł sztuki *Omal że nie noc poślubna* w nagłówku recenzji poprawiono na właściwy

s. 422 w. 18–19

„przy omawianiu *Katastrofy* Maszyńskiego zwróciłem uwagę na ten kinowy element”, zob. s. 373–374 w niniejszym tomie

s. 424

Teatr na Chłodnej: „*Panna młoda z dachu*”, komedia w 3 aktach George’a Middletona i Stuarta Oliviera, przekład Ludomira Wileckiego. Reżyseria A. Zelwerowicza, dekoracja St. Śliwińskiego. „Robotnik” 1931, nr 455, 30 XII, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 426

Teatr Narodowy: „*Fortepian*”, komedia w trzech aktach Jerzego Szaniawskiego. Reżyseria E. Chaberskiego, dekoracje K. Frycza

[*Jubileusz pięćdziesięciolecia pracy scenicznej Józefa Chmielińskiego*].
„Robotnik” 1932, nr 14, 13 I, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 426 w. 3, 14, 16

„Ptak ... w Żeglarzu ... *Adwokat i różę*”, zob. recenzje w tomie I *Pism teatralnych*, s. 242, 395, i w tomie II, s. 428 („Ekran i Scena” 1924, nr 2; „Robotnik” 1925, nr 307; 1929, nr 24)

s. 427 w. 1

„dozorowanie” poprawiono na „dozowanie” ze względu na sens
s. 428 w. 3–4

„To samo powiedziano o *Budowniczym Solnessie Ibsena*”, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 304 („Robotnik” 1928, nr 122)

s. 429 w. 19

„swe” poprawiono na „owe” ze względu na kontekst

[724]

s. 431

Teatr Mały: „Po prostu truteń”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria A. Zelwerowicza, dekoracje St. Śliwińskiego. „Robotnik” 1932, nr 104, 23 III, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 432 w. 32–33

„kiedy Winawer napisał swą *Księgę Hioba*, myślałem, że rozwinie”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 169 („Trybuna” 1921, nr 20)

s. 435

Teatr Letni: „Bank Nemo”, komedia w 3 aktach (8 odsłonach) L. Verneuil. „Robotnik” 1932, nr 114, 2 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 436 w. 14

w miejsce wielokropka wstawiono „[Labrèche]” ze względu na kontekst

s. 439

Teatr Nowy: „Młodość szumi”. Komedia w 3 aktach Aleksandra Camasii i Nina Oxilii, przekład Emila Chaberskiego. Reżyseria W. Biegańskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1932, nr 118, 6 IV, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 443

Teatr Ateneum: „*Car Lenin*”, sztuka w 3 aktach z epilogiem Franciszka Porché. Przekład Jerzego Zawieyskiego. Inscenizacja i reżyseria Iwona Galla. „*Robotnik*” 1932, nr 122, 9 IV, s. 3; nr 123, 10 IV, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 446 w. 34

„Otóż to akcja” poprawiono na „Otóż ta akcja” ze względu na kontekst

s. 448 w. 18–22, 23–27

„W charakterze Napoleona...” [...] „Dlaczego charaktery takie jak Napoleon...” — z dwóch przytoczonych w recenzji fragmentów z *Dzienników* Hebbła w pierwszym częściowo powtarza Irzykowski ściśle własny przekład wyboru z *Dzienników* (1911, s. 205), poprawiając tylko jego ostatni wers, od słowa „wieków”; fragmentu drugiego nie obejmuje wybór z 1911 r. (w wydaniu: *Tagebücher*, Berlin [725] 1908, t. II, s. 254)

s. 448 w. 33–34

„Wacław Grubiński w swej jednoaktówce *Lenin*”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 182 („*Trybuna*” 1921, nr 49)

s. 449 w. 21–22

„*Śmierć Dantona* Büchnera”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 408

s. 451

Teatr Letni: „*Życie jest skomplikowane*”, komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. Reżyseria W. Biegańskiego. „*Robotnik*” 1932, nr 166, 17 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 453 w. 25

skrót „adw.” („adwokata”) — rozwiązano

s. 456

[*Teatr Mały*: „*Miłość panińska*”, sztuka w 4 aktach Marii Kuncewiczowej, reżyseria Aleksandra Węgierki, dekoracje Stanisława Śliwińskiego]

Teatr Narodowy: „*Historia dwóch serc*” (*Romance*), sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem E. Sheldona w przeróbce R. de Flersa i F. de Croisseta, przekład Kazimierza Dunin-Markiewicza. Reżyseria: E. Chaberski, dział kostiumowo-dekoracyjny: K. Frycz. „*Robotnik*” 1932, nr 169, 19 V, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 460

Teatr Mały: „*Dzika pszczoła*”, komedia w 3 aktach Ludwika Hieronima Morstina. Reżyseria: A. Zelwerowicz, dekoracje: St. Śliwiński. „*Robotnik*” 1932, nr 184 (po konfiskacie nakład drugi), 1 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 461 w. 27–28

„Znaczyło chyba” poprawiono na „Znaczy to chyba” ze względu na kontekst

s. 464

Teatr Polski: „*Zbyt prawdziwe, aby było dobre*”, zbiór kazań scenicznych w 3 aktach Bernarda Shawa, przekład F. Sobieniowskiego. Reżyseria A. Węgierki, dekoracje Śliwińskiego. „*Robotnik*” 1932, nr 195, 10 VI, s. 2–3.

[726]

s. 471

Teatr Ateneum: „*Strach*”, sztuka w 4 aktach (9 obrazach) Aleksandra Afinogenowa. Przekład H. Pilichowskiej, reżyseria: Z. Chmielewski, dekoracje: I. Gall. „*Robotnik*” 1932, nr 197, 12 VI, s. 3; nr 198, 13 VI, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 471 w. 10–11

„W recenzji ze sztuki Shawa przeciwstawiłem się temu... prądowi w sztuce”, zob. w niniejszym tomie, s. 465–466, w recenzji ze sztuki *Zbyt prawdziwe, aby było dobre*

s. 473 w. 9–10

zachowano „*Katajewa Kwadratowe koło*” zamiast *Kwadratura koła* (rec. w tomie II *Pism teatralnych*, s. 393); poprawiono „*Fajkowa Człowieka z teką*” na „*Fajki Człowieka z teką*” (rec. w tomie niniejszym, s. 352)

s. 473 w. 30

„*Fajkowa*” poprawiono na „*Fajki*”

s. 474 w. 13–15

„O tym Hillerze ... pojawi się wkrótce mój obszerny artykuł w «*Wiadomościach Literackich*»” — 1932, nr 41, pt. *Wśród antynomii pacyfizmu*

s. 474 w. 34

„Instytut Filozoficznych Impulsów” poprawiono na „Instytut Fizjologicznych Impulsów” zgodnie z tekstem sztuki

s. 478

Teatr Letni: „Adwokat w opalach”, komedia w 4 aktach Wakefielda. Przekład T. Drzewieckiej. „Robotnik” 1932, nr 205, 19 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem „K. I.”

s. 478 w. 2

„wyrywającego” poprawiono na „wyrwanego” ze względu na kontekst

s. 479 w. 4

„nie ku ostrej charakterystyczne” poprawiono na „nie ku ostrej charakterystyczności”, jw.

s. 480

Teatr Narodowy: „Fanny”, komedia w 4 aktach Marcellego Pagnola, przekład B. Górczyńskiego. Reżyseria E. Chaberskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1932, nr 214, 26 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne. [727]

s. 480 w. 16–17

„Pagnola ... *Pan Topaz...*”, zob. s. 713 w *Nocie wydawniczej*

s. 480–482

w całej recenzji poprawiono „Palisse” na „Panisse” zgodnie z tekstem sztuki

s. 483

Teatr im. Żeromskiego: „Dzień październikowy”, sztuka w 3 aktach Jerzego Kaisera. „Robotnik” 1932, nr 217, 29 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 486

Teatr Polski: „Jim i Jill”, komedia muzyczna w 6 obrazach Clifforda Greya i Greatrexa Newmana, przekład i piosenki Mariana Hemara, muzyka Vivian Ellisa i Richarda Meyersa. Reżyseria: A. Węgierko, kierownictwo muzyczne: M. Hemar i Feliks Rybicki, dekoracje: Stanisław Śliwiński, choreografia: Jan Trojanowski, kostiumy Zofia Węgierkowa. „Robotnik” 1932, nr 240, 17 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 486

w nagłówku recenzji rozwinięto skrót imienia „Stan.”

s. 486 w. 14–15

„Wzwanie do tańca [*Aufforderung zum Tanz*] Webera” — zamiast *Zaproszenie do tańca*

s. 492

Teatr Letni: „*Gwiazdy ekranu*”, komedia w 3 aktach Brunona Fran-
ka, przekład Zdzisława Kleszczyńskiego. Reżyseria: E. Chaberski,
dekoracje i kostiumy: K. Frycza. „*Robotnik*” 1932, nr 247, 22 VII,
s. 3. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem „K. I.”

s. 494

[728]

Teatr Letni: „*Bracia Castiglioni*”. Komedia w 3 aktach Alberta Co-
lantuoni, przekład A. Guttry’ego z włoskiego. Reżyseria L. Solskiego,
dekoracje K. Frycza. „*Robotnik*” 1932, nr 256, 5 VIII, s. 4. Spra-
wozdanie teatralne.

s. 494 w. 21–22

„zapowiedzianych z góry!” poprawiono na „zapowiedzianym z gó-
ry!” ze względu na kontekst

s. 496

Teatr Letni: „*Ruleta*”, komedia w 3 aktach Władysława Fodora,
przekład K. Wroczyńskiego. Reżyseria W. Biegańskiego, dekoracje
K. Frycza. „*Robotnik*” 1932, nr 276, 14 VIII, s. 3. Sprawozdanie
teatralne.

s. 499

Teatr Narodowy: „*Tajemnica zamku Lefsbury*”, komedia [w 3 ak-
tach] w 6 odsłonach Franciszka Croisseta, w przekładzie T. Kończy-
ca. „*Robotnik*” 1932, nr 287 (po konfiskacie nakład drugi), s. 2.
Sprawozdanie teatralne.

s. 502

Teatr Kameralny (K. Adwentowicza): „*Dziewczęta w mundur-
kach*”, sztuka w 3 aktach (12 obrazach) Krysty Winsloe. Przekład
I. Grywińskiej, reżyseria Z. Modrzewskiej, dekoracje Z. Węgierkowej.
„*Robotnik*” 1932, nr 397, 22 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 502 w. 1-2; s. 503 w. 2

„Lämmela *Bunt w domu poprawczym*” poprawiono na „Lampela *Bunt w domu poprawczym*”

s. 504 w. 2

„jak w *Sztubie Leczyckiego*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 389

s. 506

Teatr Nowy: „*Wszystko dla bliźnich*”. *Komedia w 3 aktach Jerzego Berra. Z francuskiego. Reżyseria K. Borowskiego. „Robotnik” 1933, nr 8 (po konfiskacie nakład drugi), 5 I, s. 6. Sprawozdanie teatralne.*

s. 506 w. 1

„Znamy ... Galsworthy’ego *Gołębie serce*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 323

s. 506 w. 13

„aby ją” poprawiono na „aby je” ze względu na kontekst

s. 507 w. 26

„że” poprawiono na „żeby” jw.

[729]

s. 509

Teatr Narodowy: „*Pierwsza sztuka Fanny*”, *komedia w 3 aktach z prologiem i epilogiem Bernarda Shawa, w przekładzie Fl. Sobieniowskiego. Reżyseria K. Borowskiego. „Robotnik” 1933, nr 10 (po konfiskacie nakład drugi), 6 I, s. 4. Sprawozdanie teatralne.*

s. 513

Teatr Narodowy: „*Most*”, *sztuka w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego. Reżyseria K. Borowskiego, dekoracje K. Frycza. „Robotnik” 1933, nr 45, 2 II, s. 6. Sprawozdanie teatralne.*

s. 517

Reduta w Krakowie. „Robotnik” 1933, nr 55 (po konfiskacie nakład drugi), 9 II, s. 3; nr 56, 10 II, s. 4. Felieton teatralny.

s. 517 w. 2-4

„byłem w Krakowie na dwóch przedstawieniach Reduty w tamtejszym Teatrze Miejskim” — to znaczy na przedstawieniach zespołu Teatru Miejskiego za ówczesnej dykcji Juliusza Osterwy (1932-1935), kierującego równocześnie warszawską Redutą; prze-

niosło się wówczas do Krakowa kilku rezydentów, kilkoro z nich grało w obydwu przedstawieniach — w *Egipskiej pszenicy* Marii Jasnorskiej (Pawlikowskiej) i w *Koni parowym* Adama Bunscha

s. 522

Teatr Letni: „Smaczny chleb kłamstwa”, komedia w 3 aktach Brunona Winawera. „Robotnik” 1933, nr 78, 28 II, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 523 w. 21–22

„Nowaczyński w swojej *Wiosnie Ludów*”, zob. recenzję *Wiosny narodów* w t. II *Pism teatralnych*, s. 505 („Robotnik” 1929, nr 239)

s. 525

Teatr Letni: „Dramat Kaliny”, sztuka w 3 aktach Zygmunta Kaweckiego. „Robotnik” 1933, nr 95, 15 III, s. 6

[730]

s. 525 w. 1

„Przed 30 laty byłem na premierze *Dramatu Kaliny*”, zob. recenzję w t. I *Pism teatralnych*, s. 66 („Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1902, nr 135)

s. 528 w. 31–32

„Tylko w *Balwierzem zakochanym*”, zob. recenzję w t. I *Pism teatralnych*, s. 187 („Skamander” 1922, nr 16)

s. 530

Teatr Ateneum: „Dorota Angermann”, sztuka w 5 aktach Gerharta Hauptmanna. Przekład: Józef Brodzki. Reżyseria: Leon Schiller. Dekoracje: Wł. Daszewski. „Robotnik” 1933, nr 98, 17 III, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 530 w. 15–17

„w porównaniu z *Dziejami grzechu...* w adaptacji i inscenizacji Schillera”, zob. recenzję w t. I *Pism teatralnych*, s. 618 („Robotnik” 1926, nr 291–292)

s. 532 w. 22

„solidną” poprawiono na „solidarną” ze względu na sens

s. 535

Teatr Letni: „Ach, ta gotówka!” Komedia wiedeńska Fr. Cammerlohra i Ebermayera. „Robotnik” 1933, nr 122 (po konfiskacie nakład drugi), 6 IV, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 536 w. 6–8

„Zasadniczy pomysł tej komedyjki... przed kilku laty widzieliśmy... w tymże Teatrze Letnim w jakiejś sztuce angielskiej”, zob. recenzję z *Tajemnicy powodzenia* J. Montgomery'ego w t. I *Pism teatralnych*, s. 649

s. 537

Teatr Nowy: „*Kwadrans przed świtem*”, sztuka w 4 aktach Juliusza Wirskiego. Reżyseria: G. Buszyński, dekoracje: K. Frycz. „*Robotnik*” 1933, nr 150, 5 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 539 w. 6–7

„wrastać” poprawiono na „zrastać” ze względu na sens

s. 541

Teatr Polski: „*Ptaki*” (według Arystofanesa), widowisko w 2 częściach Bernarda Zimmera, transkrypcja Juliana Tuwima, muzyka Michała Kondrackiego. Reżyseria: A. Węgierko, kostiumy: W. Daszewski, dekoracje: St. Śliwiński. „*Robotnik*” 1933, nr 160 (po konfiskacie nakład drugi), 12 V, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 541 w. 6–7

„zgiełk ptasi, jakiego przed Szekspirem nikt inny może w dramacie nie roztoczył.” poprawiono według sprostowania w „*Robotniku*” 1933, nr 164, s. 4:

W recenzji z *Ptaków* Arystofanesa w szpalcie pierwszej po słowach „zgiełk ptasi” ma być: „oraz urok przyrody, jakiego przed Szekspirem nikt inny w dramacie nie roztoczył”.

s. 545

Teatr Kameralny: „*Zabawka*”, szkic dramatyczny w 3 aktach (4 odsłonach) Zygmunta Hofmokla-Ostrowskiego. „*Robotnik*” 1933, nr 164 (po konfiskacie nakład drugi), 14 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 547 w. 25

po słowie „zawarte” wstawiono „w eterze” na podstawie następującego sprostowania w „*Robotniku*” 1933, nr 167, s. 6:

W recenzji ze sztuki Hofmokla-Ostrowskiego *Zabawka* w szpalcie 4, środek, ma być: „mirografem, który będzie wykrywał przeszłe tajemnice, zawarte w eterze”.

s. 548 w. 15

„premiowej” poprawiono na „premierowej” ze względu na sens

[731]

s. 549

Teatr Narodowy: „Wir”, sztuka Noela Cowarda w 3 aktach. (Z angielskiego?). „Robotnik” 1933, nr 167, 17 V, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 551

Teatr Letni: „Trzeba mieć szczęście”, komedia w 3 aktach Marcelgo Acharda (z francuskiego). „Robotnik” 1933, nr 167, 17 V, s. 6. Sprawozdanie teatralne.

s. 553 w. 25–26

„Juliusza Wirskiego *Kwadrans przed świtem*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 537

s. 554

[732]

Teatr Narodowy: „Kobiety i interesy”, komedia w 3 aktach Kazimierza Wroczyńskiego. „Robotnik” 1933, nr 174, 23 V, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 554

w nagłówku recenzji poprawiono omyłkę: „Teatr Letni” na „Teatr Narodowy”

s. 554 w. 15–16

zachowano formę „nie daje za wygrane”

s. 555 w. 6

„Wroczyński, autor doskonałych *Dziejów salonu*”, zob. recenzję z „Robotnika” 1931, nr 198–200, przedrukowaną pt. *Życie, paskarstwo i Boy w Beniaminku* (1933); *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, s. 473–483. Recenzję wcześniejszą, z premiery w 1921 r. („Trybuna” nr 43), włączył Irzykowski pt. *Ze studiów chemicznych (Tendencja w sztuce. Paskarze i pyskacze)* do cyklu artykułów ogłaszanych w latach 1918–1921 pod zbliżonymi tytułami. Cykl ten ukaże się w *Pismach rozproszonych*.

s. 555 w. 26–27

„Winawer (*Promienie FF...*)”, zob. recenzję krakowskiej premiery z 1921 r. w t. I *Pism teatralnych*, s. 211 („Przegląd Warszawski” 1922, nr 12)

s. 559

Teatr Letni: „Ten stary wariat”, komedia w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego. Reżyseria: Emil Chaberski, kostiumy i dekoracje: Karol

Frycz. „Robotnik” 1933, nr 192, 4 VI, s. 4; nr 193, 6 VI, s. 2.
Sprawozdanie teatralne.

s. 565

Teatr Polski: „Fräulein Doktor”, faktomontaż prawdziwy w 6 obrazach Jerzego Tepy. Inscenizacja i reżyseria: Janusz Warnecki, dekoracje: Stanisław Śliwiński, efekty dźwiękowe: Józef Maliniak. „Robotnik” 1933, nr 197, 9 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 566 w. 26

„W akcie 1-szym” zmieniono na „W akcie pierwszym”

s. 568

Teatr Ateneum: „Rewolucja w Pikutkowie”, wodewil Jana Nestroya, ze śpiewami i tańcami w 6 odstępach. Inscenizacja (nie tylko inscenizacja: sens i doskonały, dowcipny tekst piosenek) Leona Schillera. Dekoracje: Władysław Daszewski. Tańce: Jadwiga Hryniewiecka. [733]
„Robotnik” 1933, nr 197, 9 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 568 w. 9

zachowano zmieniony tytuł sztuki Nestroya „*Revolution in Krähwinkel*”, zamiast właściwego: *Freiheit in Krähwinkel*

s. 571

Teatr Kameralny: „Perfumy mojej żony”, komedia w 3 aktach Leona Lentza (przekład J. Zawisza-Krasuckiej z niemieckiego). „Robotnik” 1933, nr 201, 13 VI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 571

w nagłówku recenzji rozwiązano skrót w nazwisku „J. Z. Krasuckiej”

s. 573

Teatr Narodowy: „Pocałunek przed lustrem”. Sztuka w [3 aktach] 8 obrazach Wł. Fodora. Przekład Wł. Krzemińskiego. „Robotnik” 1933, nr 217, 25 VI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 576

Teatr Nowy: „Stefek”, sztuka w 3 aktach Jakuba Devala. Reżyseria Zb. Ziemińskiego. „Robotnik” 1933, nr 227, 1 VII, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

Recenzja podpisana kryptonimem „K. I.”

s. 578

Teatr Mały: „*Roxy*”, komedia Barry Connersa. Reżyseria T. Trzcienieckiego. „*Robotnik*” 1933, nr 252, 17 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.
Recenzja podpisana kryptonimem „K. I.”

s. 580

Teatr Narodowy: „*Hau-hau*”, komedia w 4 aktach Hodgesa i Percyvala. „*Robotnik*” 1933, nr 256, 19 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 580

w nagłówku recenzji zmieniono zapis nazwiska: „Percifal” na właściwy: „Percyval”

s. 582

[734] *Teatr Ateneum*: „*Dziwak*”, sztuka w 4 aktach Aleksandra Afinogenowa, przekład Haliny Pilichowskiej. Reżyseria Edmunda Wiercienieckiego. Dekoracje Daszewskiego. „*Robotnik*” 1933, nr 262, 23 VII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 582

w nagłówku recenzji rozwiązano skrót imienia „Edm.”

s. 584 w. 25

„w *Strachu* tegoż autora”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 471

s. 584 w. 29

„nie powinno” poprawiono na „nie powinno” ze względu na kontekst

s. 587

Teatr Mały: „*Dżimbi*”. Komedia w 3 aktach S. Zágona (z węgierskiego). Reżyseria T. Trzcienieckiego. „*Robotnik*” 1933, nr 267 (po konfiskacie nakład drugi), 27 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 589

Teatr Polski: „*Porucznik Przecinek*”. Groteska satyryczna Franka Maara. „*Robotnik*” 1933, nr 267 (po konfiskacie nakład drugi), 27 VII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 592

Teatr Narodowy: „*Obiad o ósmej*”, sztuka w 10 obrazach Kaufmana

i pani lub panny Ferber. Z angielskiego. Reżyseria K. Borowskiego.
„Robotnik” 1933, nr 281, 8 VIII, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 595

Teatr Narodowy: „Testament jaśnie pana”, komedia w [3 aktach] 11 odstonach Hjalmara Bergmana, przekład J. Kossowskiego. Reżyseria Zb. Ziemińskiego. „Robotnik” 1933, nr 316, 5 IX, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 596 w. 2

„z *Glupiego Jakuba Rittnera*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 170

s. 598

Teatr Letni: „Spódniczka czy toga”, komediofarsa w 4 aktach P. Vébera i A. Madisa. Przekład E. Woronieckiego. Reżyseria L. Solskiego. „Robotnik” 1933, nr 341, 21 IX, s. 4. Sprawozdanie teatralne. [735]

s. 598–599

w nagłówku i tekście recenzji poprawiono nazwisko współautora komediofarsy „Medina” na właściwe: „Madis”

s. 599 w. 14

„rozłączona” poprawiono na „rozzłoszczona” ze względu na kontekst

s. 599 w. 17–18

„mieliśmy też podobną sztukę w Teatrze Małym”, zob. w niniejszym tomie, s. 551, recenzję z komedii *Trzeba mieć szczęście* Marcela Acharda, granej w Teatrze Letnim, nie Małym

s. 601

Teatr Rozmaitości: Cztery jednoaktówki [„Piękny sen”, operetka Leona Falla, „System doktora Goudron”, dramat Andrzeja de Lorde, wg noweli Edgara Allana Poe, „Głos człowieczy”, monodram uczuciowy Jana Cocteau, „Julek umie być wdzięczny”, farsa Piotra Vébera]. „Robotnik” 1933, nr 375, 14 X, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 603 w. 3

„H. Czekańskiej” poprawiono na „R. Czekańskiej”

s. 603 w. 13

„p. Vébera” poprawiono na „P. Vébera”

s. 604

Teatr Polski: „*Miarka za miarkę*”. „*Robotnik*” 1933, nr 391, 26 X, s. 6.

s. 605 w. 23

„*Żółty kaftan*” — omyłka, najpewniej nie chodzi o chińską operetkę F. Lehára, lecz o *Złoty płaszcz*, fantastyczne widowisko chińskie, podług G. Hazeltona i J. H. Benrima, opracowane przez A. Słonimskiego, grane w 1925 r. w Teatrze im. Bogusławskiego. Ta omyłkowa zamiana tytułu występowała już wcześniej, w 1928, 1929 i 1930 r.; zob. szczegółowe odnośniki na s. 702 *Noty wydawniczej* w niniejszym tomie.

s. 607

[736]

Teatr Nowy: „*Nie igra się z miłością*”, komedia Alfreda Musseta w 3 aktach. Przekład Boya-Żeleńskiego. Dekoracje K. Frycza, muzyka Jana Maklakiewicza.

Teatr Kameralny: „*Obudzenie się wiosny*”, dramat Franka Wedekinda, przekład Zofii Wójcickiej-Chylewskiej. Reżyseria E. Wiercińskiego, oprawa sceniczna Mieczysława Różańskiego. „*Robotnik*” 1933, nr 409 (po konfiskacie nakład drugi), 7 XI, s. 4; nr 410, 8 XI, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 607

w nagłówku recenzji zachowano tytuł dramatu Wedekinda w przekładzie Irzykowskiego. W przekładzie Zofii Wójcickiej-Chylewskiej brzmiał on: *Przebudzenie się wiosny*; skrót imienia „*Miecz.*” rozwinięto

s. 607–609

w całej recenzji zachowano imię bohaterki „*Kamila*” zamiast „*Kamilla*”

s. 608 w. 18

„*baronowicz Kamil*” poprawiono na „*baronowicz Oktaw*” jako omyłkę

s. 610 w. 17–18

„*byle Cyjankali*, *byle Dziewczęta w mundurkach*”, zob. recenzje w niniejszym tomie, s. 138 i 502

s. 611 w. 9–12

„*przykład pouczający... od którego bym mógł zaraz przeskoczyć do swojej polemiki z p. Świeckim*”, zob. artykuł *Pod kuratelą* („*Ro-*

botnik" 1933, nr 382), będący polemiczną odpowiedzią Irzykowskiemu-klerka na artykuł Tadeusza Świeckiego pt. *Atak na literaturę i sztukę* („Robotnik" 1933, nr 373), którego autor zarzuca Irzykowskiemu nawiązanie współpracy z „Pionem"

s. 613

Teatr Mały: „Baronowa Lenbach”, dramat w 2 aktach Miroslawa Krleży, przekład Zofii Nałkowskiej. Reżyseria Wiktora Biegańskiego. „Robotnik" 1933, nr 419, 15 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 615 w. 30–31

„robiła bohaterkami zwłaszcza kobiety" poprawiono na „robiła bohaterami zwłaszcza kobiety" ze względu na sens

s. 615 w. 33–34

„(Kochankowie Grubińskiego dezawuuują *Edypa* Sofoklesa)", zob. recenzje w tomie I *Pism teatralnych*, s. 132 („Pro Arte" 1919, z. 6) i s. 653 („Robotnik" 1926, nr 328)

[737]

s. 615 w. 34

po słowie: „Sofoklesa" wstawiono zamykający nawias

s. 616 w. 27–28

skrót „b. trudne" — rozwinięto

s. 617

Teatr Polski: „Kościuszkę pod Racławicami”, widowisko w 6 obrazach Władysława Ludwika Anczyca. Inscenizacja i reżyseria: A. Zelwerowicz, dekoracje i kostiumy: K. Frycz. „Robotnik" 1933, nr 447, 20 XI, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 619

Teatr Rozmaitości: „Manekiny szatana”, rzecz niesamowita w 2 aktach Karola Meré, przekład Z. Kaweckiego, reżyser: K. Benda. — „Wina i... kara", groteska satyryczna w 1 akcie Michała Zoszczenki, reżyser: F. Chmurkowski. — „Synuś dostanie na przeczyszczenie", farsa w 1 akcie Jerzego Feydeau, reżyser: T. Trzeciński. „Robotnik" 1933, nr 433, 23 XI, s. 4. Sprawozdanie teatralne.

s. 619

w nagłówku recenzji rozwinięto dwukrotnie skrót „reż." (w. 2 i 3)

s. 619 w. 18

„Kwadratura koła Katajewa", zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 393 („Robotnik" 1928, nr 348)

s. 620 w. 10

„Moliera *Chory z urojenia*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 114

s. 621

Teatr Kameralny: „*Ktoś...*”, komedia w 3 aktach Franciszka Molnara, z węgierskiego. „*Robotnik*” 1933, nr 444, 1 XII, s. 2. Sprawozdanie teatralne.

s. 621 w. 22; s. 622 w. 1–2

„sztukę... napisał... Lengyel czy Fekete, pt.: *Dobrze skrojony frak*” — napisał ją Gabriel Drégely

s. 622 w. 8

„*Porucznik Przecinek*”, zob. recenzję groteski satyrycznej Franka Maara w niniejszym tomie, s. 589

[738] s. 623 w. 23–24

„wspomnę jeszcze o tej granej przed laty u nas z Zelwerowiczem...”, zob. recenzję *Potęgi reklamy* R. M. Cooper i W. Hackett w tomie II *Pism teatralnych*, s. 10 („*Robotnik*” 1927, nr 19)

s. 623 w. 25–26

„hold bogini Fikcji złożył tylko Szaniawski (*Żeglarz*)”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 395 („*Robotnik*” 1925, nr 307)

s. 624

Teatr Ateneum: „*Pan z lepszego towarzystwa*”, komedia Waltera Hasenclevera. Przekład I. Krzywickiej, dekoracje T. Roszkowskiej, reżyseria Leona Schillera. „*Robotnik*” 1933, nr 456, 10 XII, s. 3; nr 457, 11 XII, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 624, 627

w nagłówku i tekście recenzji zachowano tytuł komedii w wersji Irzykowskiego, w przekładzie Ireny Krzywickiej brzmiał on: *Pan z towarzystwa*

s. 627 w. 3–5

„Lepiej ... pokazane jest w sztuce Pagnola *Pan Topaz*”, zob. recenzję w tomie II *Pism teatralnych*, s. 548 („*Robotnik*” 1929, nr 303)

s. 627 w. 19–21

„Przypomina się nam... bohater... Jewreinowa *To, co najważniejsze...*”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 227 („*Republika*” 1923, nr 27)

s. 629

Teatr Wielki: „*Emilia Plater*”, dramat historyczny w 3 aktach Tadeusza Konczyńskiego. Inscenizacja i reżyseria autora. „*Robotnik*” 1933, nr 469, 22 XII, s. 5. Sprawozdanie teatralne.

s. 629 w. 10–11

„*Marię Leszczyńską znam i odrzucam*”, zob. recenzję w tomie I *Pism teatralnych*, s. 87 („*Maski*” 1918, z. 14)

s. 630 w. 22

„*jak gdyby reportaż w rodzaju Fräulein Doktor*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 565

s. 633

Teatr Polski: „*Nad przepaścią*”, fantazja polityczna G. B. Shawa. Przekład F. Sobieniowskiego. Reżyseria Leona Schillera, dekoracje Władysława Daszewskiego. „*Robotnik*” 1933, nr 475 (po konfiskacie nakład drugi), 29 XII, s. 2–3. Sprawozdanie teatralne. [739]

s. 633

skrót „*Wład.*” w nagłówku recenzji — rozwinięto

s. 633 w. 6–7

„*Pamiętam artykuł Brzozowskiego... Niespodzianki w socjalizmie*” — właściwie *Sensacje w socjalizmie*

s. 639

Teatr Mały: „*Zalotnicy niebiescy*”, sztuka w 3 aktach Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej). Reżyseria: J. Warnecki, dekoracje: St. Śliwiński. „*Robotnik*” 1933, nr 477, 31 XII/1 I 1934, s. 7. Sprawozdanie teatralne.

s. 639 w. 21–22

„*Egipska pszenica*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 519

s. 640 w. 20; s. 642 w. 19; s. 676 w. 30

„*Cherub*” poprawiono na „*Herrub*”, zgodnie z tekstem sztuki

s. 641 w. 16–17

„*przypomina... kogoś tam z Bajki Schnitzlera*”, zob. w recenzji z 1901 r. (tom I *Pism teatralnych*, s. 49)

s. 644 w. 2

„*Pani Gromnicka*” poprawiono na „*Pani Gorczyńska*”

Artykuły

s. 647

Dyrektorzy i aktorzy. „Robotnik” 1931, nr 256, 19 VII, s. 3.

Artykuł bez podpisu. Swoje autorstwo ujawnił Irzykowski w artykule pt. *Nowe oświetlenie żądań ZASP-u*, „Robotnik” 1931, nr 269; zob. s. 650 w niniejszym tomie.

s. 647 w. 10

po słowie: „subwencji” wstawiono kropkę

[740] s. 647 w. 12

„czy i” poprawiono na „czyli” ze względu na kontekst

s. 650

Nowe oświetlenie żądań ZASP-u. „Robotnik” 1931, nr 269, 29 VII, s. 2.

s. 653

Aktorzy i dyrektorzy. „Robotnik” 1931, nr 276, 4 VIII, s. 3.

s. 654 w. 15–16

„prowadziłoby..., tj. gdyby nie potrzebowałoby” poprawiono na „...nie potrzebowało”

s. 655

Aktualności Wyspiańskiego. Próba. „Robotnik” 1932, nr 437, 24 XII, s. 6.

s. 659

Dramaty o gwałcie. „ABC Literacko-Artystyczne” 1933, dodatek do „ABC” 1933, nr 218, 30 VII, s. 6.

s. 661

„Traugut” poprawiono na „Traugutt”

s. 661 w. 13

„grotgerowski” poprawiono na „grottgerowski”

s. 663 w. 19–20

w cytacie z *Barabasz* poprawiono „człek potrzebny w mordercę się zmienia, byle ocalić w drugich skarb sumienia” na „człek potulny...”, na podstawie wydania z 1933 r. (s. 148)

s. 665 w. 1

„tę najsporniejszą z tradycji Hebbła” poprawiono na „tę najsporniejszą z tragedji Hebbła” ze względu na sens

s. 667

Dramat w teatrze. „Rocznik Literacki” za rok 1933. Warszawa 1934, s. 60–73.

s. 667 w. 4–15

„Szaniawski... Ptak i Lekkoduch ... Żeglarz ... Adwokat i róże... Fortepian ... W Moście”, zob. recenzje w *Pismach teatralnych*, t. I, s. 242 (pt. *Apoteoza lekkomyślności*); t. I, s. 395; t. II, s. 428; t. III, s. 426 i 513 [741]

s. 669 w. 34–35

„Rostworowski w sztuce *U mety*”, wystawionej w Teatrze Narodowym 29 IX 1933 w reżyserii Ludwika Solskiego, dekoracjach Karola Gajewskiego

s. 670 w. 1–2

„po *Niespodziance i Przeprowadzce*”, zob. recenzje w *Pismach teatralnych*, t. II, s. 537; t. III, s. 299

s. 672 w. 7–8

„Stanisławy Przybyszewskiej *Sprawę Dantona*”, wystawioną w Teatrze Polskim 30 IX 1933 w inscenizacji i reżyserii Aleksandra Zelwerowicza, dekoracjach Stanisława Śliwińskiego; por. wypowiedź Irzykowskiego na temat dramatu Przybyszewskiej wystawionego we Lwowie 20 III 1931 r. (w niniejszym tomie, s. 413–414 i 714, w recenzji *Śmierci Dantona* Georga Büchnera)

s. 675 w. 33–35; s. 676 w. 1

„Maria Jasnorzewska (Pawlikowska) wystawiła... *Zalotników niebieskich... i Egipską pszenicę*”, zob. recenzje w niniejszym tomie, s. 639 i 519

s. 678 w. 20–22

„Adam Grzymała-Siedlecki... *Czwarty do brydża*”, komedia wysta-

wiona w Teatrze Nowym 4 I 1934 w reżyserii Karola Borowskiego i dekoracjach Stanisława Jarockiego; recenzja Irzykowskiego („Robotnik” 1934, nr 11, 10 I), umieszczona w tomie IV *Pism teatralnych*

s. 679 w. 28–32

wyrywkowy cytat z recenzji Nowaczyńskiego („ABC” 1934, nr 16) zachowano w minimalnie różnej wersji Irzykowskiego, porządkując jedynie cudzysłowy według recenzji

s. 680 w. 11–14

„Anatola Sterna... *Szkoła geniuszów*”, wystawiona 14 X 1933 w Teatrze Letnim, w reżyserii Emila Chaberskiego, dekoracjach Karola Gajewskiego

s. 681 w. 17–18

„Juliusz Wirski... *Kwadrans przed świtem*”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 537

[742]

s. 682 w. 1

„Haliny Dąbrowskiej *Przystań zbłąkanych*”, wystawiona 18 X 1932 w Teatrze im. Stefana Żeromskiego, w reżyserii Ireny Solskiej, oprawie scenicznej Leokadii Bielskiej

s. 683 w. 14–15

„*Fräulein Doktor* — Jerzego Tepy”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 565

s. 683 w. 34

„*Smaczny chleb kłamstwa* — Brunona Winawera”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 522

s. 684 w. 12

„*Kobiety i interesy* — Kazimierza Wroczyńskiego”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 554

s. 684 w. 34

„*Ten stary wariat* — Stefana Kiedrzyńskiego”, zob. recenzję w niniejszym tomie, s. 559

s. 685 w. 15–19

„Marii Morozowicz-Szczepkowskiej... *Milcząca siła*”, sztuka wystawiona 23 XI 1933 w Instytucie Reduty w reżyserii Zofii Modrzewskiej

s. 688

Diabelskie marionetki. Molnar w Teatrze Polskim. „Przegląd Teatralny i Muzyczny” 1924, nr 4, czerwiec, s. 1.

s. 689 w. 6–7

„wykryć w *Tym, co najważniejsze* Jewreinowa”, zob. recenzję w I tomie *Pism teatralnych*, s. 227 (*Drożdże aktorskie w cięście życia*, „Republika” 1923, nr 27, 29)

s. 689 w. 9

„Kaisera... *Gaz*”, zob. recenzję w I tomie *Pism teatralnych*, s. 211 („Przegląd Warszawski” 1922, nr 12)

s. 692

Teatr Narodowy: „Piękne Polki”, komedia w 4 aktach Stanisława Miłaszewskiego. Reżyseria J. Węgrzyna, dekoracje W. Drabika. „Robotnik” 1931, nr 42 (po konfiskacie nakład drugi), 28 I, s. 3. Sprawozdanie teatralne.

s. 692 w. 14–15

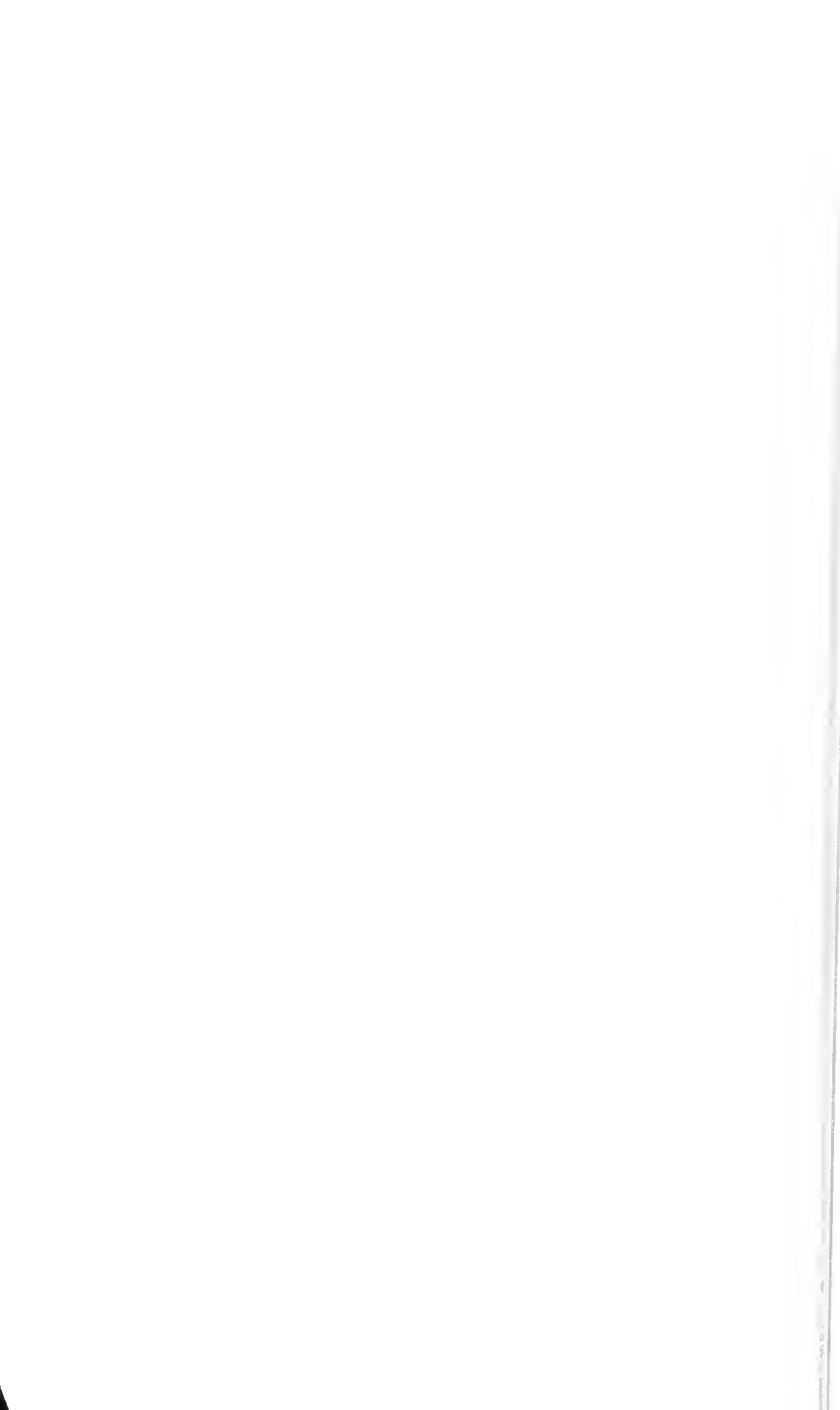
„Nie chciałbym wobec dramaturga, pedagoga, ale lubię...” poprawiono na „Nie chciałbym wobec dramaturga [odgrywać roli] pedagoga...”

s. 693 w. 28

„w *Wiosnie ludów w zakątku*”, zob. recenzję *Wiosny narodów (W cichym zakątku)* w tomie II *Pism teatralnych*, s. 505; por.

s. 730 w *Nocie wydawniczej*

Janina Bahr



**INDERS SZTUR
BECHENZOMANYCH**

- [746] *Ach, ta gotówka!* Fr. Cammerlohra i Ebermayera 535, 730
- Adwokat w opalach* Wakefiel-
da 478, 727
- Agnes Bernauer* Fr. Hebble
665, 740
- Bal w obłokach* St. Miłaszew-
skiego 10, 696
- Baltazar* L. Marchanda 401,
721
- Bank Nemo* L. Verneuila 435,
724
- Barabbasz* M. Szukiewicza 661,
740
- Baronowa Lenbach* M. Krleży
613, 737
- Bracia Castiglioni* A. Colantu-
oni 494, 728
- Car Lenin* F. Porché 443, 725
- Chory z urojenia* Moliera 114,
702
- Ciotka Karola* Brandona 146,
704
- Cyjankali* F. Wolfa 138, 704
- Czary i kolory* J. Morawskiej
82, 701
- Czerwony młyn* F. Molnara
688, 743
- Człowiek z teką* A. Fajki 352,
718
- Czwarty do brydża* A. Grzy-
mały-Siedleckiego 678,
741
- Dardamelle* E. Mazaud 87,
701
- Dobra wróżka* Fr. Molnara
288, 714
- Dom kobiet* Z. Nałkowskiej 65,
700
- Dom otwarty* M. Bałuckiego
253, 711
- Dom serc złamanych* G. B.
Shawa 107, 702
- Don Juan* T. Rittnera 50, 699

- Dorota Angermann* G. Hauptmanna 530, 730
Dr Julia Szabó Wł. Fodora 397, 721
Dramat Kaliny Z. Kaweckiego 525, 730
Drugie imię miłości St. Miłszewskiego 418, 723
Dzień jego powrotu Z. Nałkowskiej 274, 713
Dzień październikowy J. Kaisera 483, 727
Dziewczęta w mundurkach K. Winsloe 502, 728
Dzika pszczoła L. H. Morstina 460, 726
Dziwak A. Afinogenowa 582, 734
Dżimbi S. Zągona 587, 734
- Egipska pszenica* M. Jasno-
 rzewskiej (Pawlikowskiej)
 519, 678, 729, 741
Egzotyczna kuzynka L. Ver-
 neuila 159, 705
Elżbieta, królowa Anglii F. Bru-
 cknera 404, 721
Emilia Plater T. Konczyń-
 skiego 629, 739
Europa J. Brauna 305, 715
- Fanny* M. Pagnola 480, 727
Fortepian J. Szaniawskiego
 426, 723
Fräulein Doktor J. Tepy 565,
 683, 733, 742
- Głos człowieka* J. Cocteau
 601, 735
Głupi Jakub T. Rittnera 170,
 706
Gołębie serce J. Galsworthy'e-
 go 323, 716
Gra miłości i śmierci R. Rolla-
 nda 184, 707
Gwiazdy ekranu B. Franka
 492, 728
- Hau-hau* Hodgesa i Percyvala
 580, 734
Historia dwóch serc E. Sheldona
 w przeróbce R. de Flersa [747]
 i F. de Croisseta 456,
 725
Hiszpańska mucha F. Arnolda
 i E. Bacha 335, 717
- Interes interesem* O. Mirbeau
 155, 705
- Jastrząb* F. de Croisseta 362,
 719
Jaś z księżycą M. Acharda
 230, 710
Jim i Jill C. Greya i G. New-
 mana 486, 727
Julek umie być wdzięczny
 P. Vébera 601, 735
- Karol i Anna* L. Franka 34,
 698
Katarzyna A. Savoira 234,
 710
Katastrofa M. Maszyńskiego
 371, 719

- Kawaler-papa* E. Childs Carpentera 174, 706
- Kłopoty pana Bourrachona* L. Doilleta 394, 721
- Kobiety i interesy* K. Wroczyńskiego 554, 684, 732, 742
- Kochankowie z Werony* J. Iwazkiewicza 76, 700
- Komedia o człowieku, który redagował gazetę rolniczą* M. Twaina — G. Timmory'ego 328, 716
- Koniec i początek* M. Maszyńskiego 242, 711
- [748] *Koń parowy* A. Bunscha 519, 729
- Kordian* J. Słowackiego zob. *Spisek koronacyjny*
- Koriolan* W. Szekspira 199, 707
- Kościuszkę pod Raclawicami* Wł. L. Anczyca 617, 737
- Król teatru* G. S. Kaufmana 296, 714
- Księżę małżonek* L. Xanrofa i J. Chancela 7, 696
- Ktoś...* Fr. Molnara 621, 738
- Kwadrans przed świtem* J. Wirskiego 537, 681, 731, 742
- Lazurowe Wybrzeże* A. Birabeau i J. Dolleya 335, 717
- Legion* St. Wyspiańskiego 95, 701
- Lekarz bezdomny* A. Słonimskiego 189, 707
- Lekarz na rozdrożu* B. Shawa 259, 712
- Ludzie w hotelu* V. Baum 339, 717
- Magia* G. K. Chestertona 28, 697
- Mam prawo odejść!* S. Maughama 264, 712
- Maman do wzięcia* A. Grzymały-Siedleckiego 61, 699
- Manekiny szatana* K. Meré 619, 737
- Margrabia* Z. Kisielewskiego 659, 740
- Marieta, czyli Jak się pisze historię* S. Guitry'ego 320, 716
- Mąż naszej panienki* G. Beylina 38, 698
- Mąż z grzeczności* A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego 269, 712
- Melodramat* H. Bernsteina 41, 698
- Miarka za miarkę* W. Szekspira 604, 736
- Milcząca siła* M. Morozowicz-Szczepkowskiej 685, 742
- Miłość czy pięść?* K. Dunin-Markiewiczza i M. F. Fijałkowskiego 151, 705
- Miłość panińska* M. Kuncewiczowej 456, 725
- Młodość szumi* A. Camasii i N. Oxilii 439, 724
- Młody las* J. A. Hertza 181, 706
- Most* J. Szaniawskiego 513, 667, 729, 741

- Nad przepaścią* G. B. Shawa 633, 739
Nie igra się z miłością A. Musseta 607, 736
Niebieski lis Fr. Herczega 143, 704
Nikt mnie nie zna A. Fredry 222, 709
Noc listopadowa St. Wyspiańskiego 208, 708
Noc sylwestrowa S. Krzywoszewskiego 238, 711

O żonach złych i dobrych...
 A. Nowaczyńskiego 247, 711
Obiad o ósmej Kaufmana i pani (panny) Ferber 592, 734
Obudzenie się wiosny F. Wedeinda 607, 736
Ojciec A. Strindberga 343, 717
Omali nie noc poślubna W. Ellisa 422, 723

Pan Geldhab A. Fredry 222, 709
Pan z lepszego towarzystwa W. Hasenclevera 624, 738
Pani ministrowa A. Grzymały-Siedleckiego 216, 709
Panna młoda z dachu G. Middletona i S. Oliviera 424, 723
Papa G. A. de Caillaveta i R. de Flersa 125, 703

Perfumy mojej żony L. Lentza 571, 733
Pierwsza pani Frazer J. Ervine'a 330, 716
Pierwsza sztuka Fanny B. Shawa 509, 729
Piękne Polki S. Miłaszewskiego 692, 743
Piękny sen L. Falla 601, 735
Pinokio według Collodiego 317, 715
Piorun z jasnego nieba S. Kiedrzyńskiego 91, 701
Po prostu truteń B. Winawera 431, 724
Pocątnik przed lustrem Wł. Fodora 573, 733
Pod falami J. A. Hertza 291, 714
Porucznik Przecinek F. Maara 589, 734
Potrójne wesele A. Nichols 332, 717
Przeprowadzka K. H. Rostworowskiego 299, 714
Przestępcy F. Brucknera 162, 705
Przygody dzielnego wojaka Szwejka podług powieści J. Haszka 147, 704
Przystań zbłąkanych H. Dąbrowskiej 682, 742
Ptaki B. Zimmera (według Arystofanesa) 541, 731

Raz, dwa, trzy Fr. Molnara 328, 716

- Revolucja w Pikutkowie* J. Nestroya 568, 733
- Romans ministerialny* R. Coolusa i A. Rivoire'a 219, 709
- Romeo i Julia* W. Szekspira 376, 720
- Rozkosz uczciwości* L. Pirandella 224, 710
- Roxy* B. Connorsa 345, 578, 718, 734
- Ruleta* Wł. Fodora 496, 728
- Rywale* M. Andersona i L. Stallingsa 15, 697
- [750] *Senat szaleńców* J. Korczaka 365, 719
- Słaba pleć* E. Bourdeta 117, 702
- Smaczny chleb kłamstwa* B. Winawera 522, 683, 730, 742
- Spisek koronacyjny* J. Słowackiego 208, 708
- Spódniczka czy toga* P. Vébera i A. Madisa 598, 735
- Sprawa Dantona* St. Przybylszewskiej 672, 741
- Stefek* J. Devala 576, 733
- Strach* A. Afinogenowa 471, 726
- Synuś dostanie na przeczyszczenie* J. Feydeau 619, 737
- System doktora Goudron* A. Poe — A. de Lorde 601, 735
- Szalony dzień* E. Mazaud 87, 701
- Szkoła geniuszów* A. Sterna 680, 742
- Szkoła obłądy* J. Romainsa 383, 720
- Sztuba* K. Leczyckiego 389, 721
- Sledztwo* M. Alsberga i O. Hessego 348, 718
- Śmierć Dantona* J. Büchnera 408, 415, 722
- Świerszcz za kominem* K. Dickensa 380, 720
- Tajemnica zamku Leftsbury* F. Croisseta 499, 728
- Ten stary wariat* S. Kiedrzyńskiego 559, 684, 732, 742
- Testament jaśnie pana* H. Bergmana 595, 735
- Trzeba mieć szczęście* M. Achar-da 551, 732
- Turandot, księżniczka chińska* K. Gozziego 55, 699
- U mety* K. H. Rostworowskiego 669, 741
- Ulica* E. L. Rice'a 203, 708
- Volpone* B. Jonsona 102, 701
- Warszawianka. Pieśń z roku 1831* St. Wyspiańskiego 213, 709
- Wilki w nocy* T. Rittnera 20, 697
- Wina i... kara* M. Zoszczenki 619, 737

- Wir* N. Cowarda 549, 732
Władza się nie myli! R. Betscha 135, 704
Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego R. Goeringa 121, 703
Wysoka stawka W. Rapackiego (syna) 133, 703
Wszyscyśmy tacy sami F. Lonsdale'a 168, 706
Wszystko dla bliźnich J. Berra 506, 729
- Zabawka* Z. Hofmoki-Ostrowskiego 545, 731
- Zalotnicy niebiescy* M. Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej) 639, 675, 739, 741
Zbyt prawdziwe, aby było dobre B. Shawa 464, 726
Zemsta A. Fredry 178, 706
Zły szeląg B. Winawera 127, 703
Związek niedobry B. Shawa 45, 698
- Życie jest skomplikowane* S. Kiedrzyńskiego 451, 725



**SPIS
RZECZY**

Recenzje ifeliety

- [754] Teatr Letni: *Księżę małżonek* Leona Xanrofa i Juliusza Chancela [7]
Teatr Narodowy: *Bal w obłokach* Stanisława Miłaszewskiego [10]
Teatr Polski: *Rywale* M. Andersona i L. Stallingsa [15]
Teatr Mały: *Wilki w nocy* Tadeusza Rittnera. Z epilogiem: *Boy jako prokurator* [20]
Teatr Nowy: *Magia* Gilberta Keitha Chestertona [28]
Teatr Ateneum: *Karol i Anna* Leonharda Franka [34]
Teatr Letni: *Mąż naszej panienki* Gustawa Beylina [38]
Teatr Polski: *Melodramat* Henryka Bernsteina [41]
Teatr Mały: *Związek niedobry* Bernarda Shaw [45]
Teatr Narodowy: *Don Juan* Tadeusza Rittnera [50]
Teatr Ateneum: *Turandot, księżniczka chińska* Karola Gozziego [55]
Teatr Letni: *Maman do wzięcia* Adama Grzymały-Siedleckiego [61]
Teatr Polski: *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej [65]
Teatr Nowy: *Kochankowie z Werony* Jarosława Iwaszkiewicza [76]
Teatr dla dzieci *Jaskółka: Czary i kolory* Janiny Morawskiej [82]
Teatr Nowy: *Szalony dzień; Dardamelle* Emila Mazaud [87]
Teatr Mały: *Piorun z jasnego nieba* Stefana Kiedrzyńskiego [91]
Teatr Wielki: *Legion* Stanisława Wyspiańskiego [95]
Teatr Polski: *Volpone* Ben Jonsona [102]
Teatr Narodowy: *Dom serc złamanych* G. B. Shawa [107]

- Teatr Ateneum: *Chory z urojenia* Moliera [114]
 Teatr Polski: *Słaba pleć* Edwarda Bourdeta [117]
 Teatr Narodowy: *Wyprawa kapitana Scotta do bieguna południowego* Reinharda Goeringa [121]
 Teatr Mały: *Papa* G. A. de Caillaveta i R. de Flersa [125]
 Teatr Narodowy: *Zły szeląg* Brunona Winawera [127]
 Teatr Letni: *Wysoka stawka* Wincentego Rapackiego (syna) [133]
 Teatr Ateneum: *Władza się nie myli!* Rolanda Betscha [135]
 Łódzki Teatr Miejski w Warszawie: *Cyjankali* Fryderyka Wolfa [138]
 Teatr Narodowy: *Niebieski lis* Fr. Herczega [143]
 Teatr Letni: *Ciotka* Karola Brandona [146]
 Teatr Polski: *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* podług powieści Jarosława Haszka [147]
 Teatr Mały: *Miłość czy pięść?* K. Dunin-Markiewicza i M. F. Fijałkowskiego [151] [755]
 Teatr Narodowy: *Interes interesem* Oktawiusza Mirbeau [155]
 Teatr Letni: *Egzotyczna kuzynka* Ludwika Verneuila [159]
 Teatr Karola Adwentowicza w Cyrku: *Przestępcy* Ferdynanda Brucknera [162]
 Teatr Letni: *Wszyscyśmy tacy sami* Fryderyka Lonsdale [168]
 Teatr Narodowy: *Głupi Jakub* Tadeusza Rittnera [170]
 Teatr Polski: *Kawaler-papa* Edwarda Childs Carpentera [174]
 Teatr Ateneum: *Zemsta* Aleksandra Fredry [178]
 Teatr Narodowy: *Młody las* Jana Adolfa Hertza [181]
 Teatr Polski: *Gra miłości i śmierci* Romain Rollanda [184]
 Teatr Mały: *Lekarz bezdomny* Antoniego Słonimskiego [189]
 Szekspir jako agitator „Jedynki” [*Koriolan* Szekspira w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego] [199]
 Teatr Ateneum: *Ulica* Elmera L. Rice'a [203]
 Teatr Narodowy: *Spisek koronacyjny* Juliusza Słowackiego [208]
 Teatr Polski: *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego [208]
 Teatr Nowy: *Warszawianka. Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego [213]
 Teatr Letni: *Pani ministrowa* Adama Grzymały-Siedleckiego [216]
 Teatr Polski: *Romans ministerialny* R. Coolusa i A. Rivoire'a [219]
 Teatr Narodowy: *Pan Geldhab* Aleksandra Fredry. — *Nikt mnie nie zna* Aleksandra Fredry [222]

[756]

- Teatr Nowy: *Rozkosz uczciwości* Luigiiego Pirandella [224]
 Teatr Mały: *Jaś z księżycą* Marcellego Acharda [230]
 Teatr Polski: *Katarzyna* Alfreda Savoira [234]
 Teatr Letni: *Noc sylwestrowa* Stefana Krzywoszewskiego [238]
 Teatr Mały: *Koniec i początek* Mariusza Maszyńskiego [242]
 Teatr Narodowy: *O żonach złych i dobrych...* Adolfa Nowaczyńskiego [247]
 Teatr Ateneum: *Dom otwarty* Michała Bałuckiego [253]
 Teatr Polski: *Lekarz na rozdrożu* Bernarda Shawa [259]
 Teatr Nowy: *Mam prawo odejść!* Somerseta Maughama [264]
 Teatr Polski: *Mąż z grzeczności* A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego [269]
 Teatr Narodowy: *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej [274]
 Teatr Letni: *Dobra wróżka* Fr. Molnara [288]
 Teatr Nowy: *Pod falami* Jana Adolfa Hertza [291]
 Teatr Polski: *Król teatru* G. S. Kaufmana [296]
 Teatr Narodowy: *Przeprowadzka* K. H. Rostworowskiego [299]
 Teatr Ateneum: *Europa* Jerzego Brauna [305]
 Azja i Europa. Z powodu sztuki J. Brauna w Ateneum [311]
 Teatr Jaskółka (Łazienki — Pomarańczarnia): *Pinokio* według Colodiego [317]
 Teatr Polski: *Marieta, czyli Jak się pisze historię* Saszy Guitry'ego [320]
 Teatr Ateneum: *Golębie serce* Johna Galsworthy'ego [323]
 Teatr Narodowy: *Raz, dwa, trzy* Franciszka Molnara i *Komedia o człowieku, który redagował gazetę rolniczą*, według Marka Twaina, napisał G. Timmory [328]
 Teatr Mały: *Pierwsza pani Frazer* Johna Ervine'a [330]
 Łódzki Teatr Miejski w Warszawie: *Potrójne wesele* Anny Nichols [332]
 Teatr Narodowy: *Lazurowe Wybrzeże* A. Birabeau i J. Dolleya. [335]
 Teatr Letni: *Hiszpańska mucha* F. Arnolda i E. Bacha [335]
 Teatr Polski: *Ludzie w hotelu* Vicki Baum [339]
 Teatr Łódzki w Warszawie: *Ojciec* Augusta Strindberga [343]
 Teatr Mały: *Roxy* Barry Connersa [345]
 Teatr Letni: *Śledztwo* M. Alsberga i O. Hessego [348]
 Teatr Ateneum (Występy trupy Karola Adwentowicza): *Człowiek z teką* A. Fajki [352]

- Teatr Narodowy: *Jastrząb* F. de Croisseta [362]
- Teatr Ateneum: *Senat szaleńców* Janusza Korczaka [365]
- Teatr Mały: *Katastrofa* Mariusza Maszyńskiego [371]
- Teatr Polski: *Romeo i Julia* Williama Szekspira [376]
- Teatr na Chłodnej: *Świerszcz za kominem* Karola Dickensa [380]
- Teatr Ateneum: *Szkoła obludy* Juliusza Romaina [383]
- Teatr Narodowy: *Sztuba* Kazimierza Leczyckiego [389]
- Teatr Letni: *Kłopoty pana Bourrachona* Laurentego Doilleta [394]
- Teatr Mały: *Dr Julia Szabó* Władysława Fodora [397]
- Teatr Narodowy: *Baltazar* Leopolda Marchanda [401]
- Teatr Polski: *Elżbieta, królowa Anglii* Ferdynanda Brucknera [404]
- Znowu cenna premiera w Teatrze Ateneum [*Śmierć Dantona* Jerzego Büchnera] [408]
- Teatr Ateneum: *Śmierć Dantona* podług J. Büchnera, opracowali A. Tolstoj i P. Szczegolew [415]
- Teatr Nowy: *Drugie imię miłości* Stanisława Miłaszewskiego [418] [757]
- Teatr Letni: *Omal nie noc poślubna* W. Ellisa [422]
- Teatr na Chłodnej: *Panna młoda z dachu* George'a Middletona i Stuarta Oliviera [424]
- Teatr Narodowy: *Fortepian* Jerzego Szaniawskiego [426]
- Teatr Mały: *Po prostu truteń* Brunona Winawera [431]
- Teatr Letni: *Bank Nemo* L. Verneuil'a [435]
- Teatr Nowy: *Młodość szumi* Aleksandra Camasii i Nina Oxilii [439]
- Teatr Ateneum: *Car Lenin* Franciszka Porché [443]
- Teatr Letni: *Życie jest skomplikowane* Stefana Kiedrzyńskiego [451]
- Teatr Mały: *Miłość panińska* M. Kuncewiczowej [456]
- Teatr Narodowy: *Historia dwóch serc* E. Sheldona w przeróbce R. de Flersa i F. de Croisseta [456]
- Teatr Mały: *Dzika pszczoła* Ludwika Hieronima Morstina [460]
- Teatr Polski: *Zbyt prawdziwe, aby było dobre*, zbiór kazań scenicznych Bernarda Shawa [464]
- Teatr Ateneum: *Strach* Aleksandra Afinogenowa [471]
- Teatr Letni: *Adwokat w opalach* Wakefielda [478]
- Teatr Narodowy: *Fanny* Marcellego Pagnola [480]
- Teatr im. Żeromskiego: *Dzień paździenikowy* Jerzego Kaise-ra [483]
- Teatr Polski: *Jim i Jill* Clifforda Greya i Greatrexa Newmana [486]

- Teatr Letni: *Gwiazdy ekranu* Brunona Franka [492]
 Teatr Letni: *Bracia Castiglioni* Alberta Colantuoni [494]
 Teatr Letni: *Ruleta* Władysława Fodora [496]
 Teatr Narodowy: *Tajemnica zamku Leftsbury* Franciszka Croisseta [499]
 Teatr Kameralny (K. Adwentowicza): *Dziewczęta w mundurkach* Krysty Winsloe [502]
 Teatr Nowy: *Wszystko dla bliźnich* Jerzego Berra [506]
 Teatr Narodowy: *Pierwsza sztuka* Fanny Bernarda Shawa [509]
 Teatr Narodowy: *Most* Jerzego Szaniawskiego [513]
 Reduta w Krakowie [Teatr Miejski im. J. Słowackiego: *Egipska pszenica* Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej). — *Koń parowy* Adama Bunscha] [517]
 Teatr Letni: *Smaczny chleb kłamstwa* Brunona Winawera [522]
 [758] Teatr Letni: *Dramat Kaliny* Zygmunta Kaweckiego [525]
 Teatr Ateneum: *Dorota Angermann* Gerharta Hauptmanna [530]
 Teatr Letni: *Ach, ta gotówka!* Fr. Cammerlohra i Ebermayera [535]
 Teatr Nowy: *Kwadrans przed świtem* Juliusza Wirskiego [537]
 Teatr Polski: *Ptaki* (według Arystofanesa) Bernarda Zimmera [541]
 Teatr Kameralny: *Zabawka* Zygmunta Hofmoki-Ostrowskiego [545]
 Teatr Narodowy: *Wir* Noela Cowarda [549]
 Teatr Letni: *Trzeba mieć szczęście* Marcelego Acharda [551]
 Teatr Narodowy: *Kobiety i interesy* Kazimierza Wroczyńskiego [554]
 Teatr Letni: *Ten stary wariat* Stefana Kiedrzyńskiego [559]
 Teatr Polski: *Fräulein Doktor* Jerzego Tepy [565]
 Teatr Ateneum: *Rewolucja w Pikutkowie* Jana Nestroya [568]
 Teatr Kameralny: *Perfumy mojej żony* Leona Lentza [571]
 Teatr Narodowy: *Pocałunek przed lustrem* Wł. Fodora [573]
 Teatr Nowy: *Stefek* Jakuba Devala [576]
 Teatr Mały: *Roxy Barry* Connersa [578]
 Teatr Narodowy: *Hau-hau* Hodgessa i Percyvala [580]
 Teatr Ateneum: *Dziwak* Aleksandra Afinogenowa [582]
 Teatr Mały: *Dżimbi S. Zągona* [587]
 Teatr Polski: *Porucznik Przecinek* Franka Maara [589]

- Teatr Narodowy: *Obiad o ósmej* Kaufmana i pani lub panny Ferber [592]
- Teatr Narodowy: *Testament jaśnie pana* Hjalmara Bergmana [595]
- Teatr Letni: *Spódniczka czy toga* P. Vébera i A. Madisa [598]
- Teatr Rozmaitości: Cztery jednoaktówki [*Piękny sen* L. Falla. — *System doktora* Goudron A. de Lorde, wg noweli E. A. Poe. — *Głos człowieczy* J. Cocteau. — *Julek umie być wdzięczny* P. Vébera] [601]
- Teatr Polski: *Miarka za miarkę* Williama Szekspira [604]
- Teatr Nowy: *Nie igra się z miłością* Alfreda Musseta [607]
- Teatr Kameralny: *Obudzenie się wiosny* Franka Wedekinda [607]
- Teatr Mały: *Baronowa Lenbach* Mirosława Krleży [613]
- Teatr Polski: *Kościuszek pod Raclawicami* Władysława Ludwika Anczyca [617]
- Teatr Rozmaitości: *Manekiny szatana* Karola Meré. — *Wina i... kara* Michała Zoszczenki. — *Synuś dostanie na przeczyszczenie* Jerzego Feydeau [619]
- Teatr Kameralny: *Ktoś...* Franciszka Molnara [621]
- Teatr Ateneum: *Pan z lepszego towarzystwa* Waltera Hasenclevera [624]
- Teatr Wielki: *Emilia Plater* Tadeusza Konczyńskiego [629]
- Teatr Polski: *Nad przepaścią* G. B. Shawa [633]
- Teatr Mały: *Zalotnicy niebiescy* Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej) [639]

Artykuły

- Dyrektorzy i aktorzy [647]
- Nowe oświetlenie żądań ZASP-u [650]
- Aktorzy i dyrektorzy [653]
- Aktualności Wyspiańskiego [655]
- Dramaty o gwałcie [Z. Kisielewski: *Margrabia*, M. Szukiewicz: *Barabbasz*, F. Hebbel: *Agnes Bernauer*] [659]
- Dramat w teatrze [1933] [667]

Uzupełnienie do tomu 1 i 3

Diabelskie marionetki. Molnar w Teatrze Polskim [*Czerwony młyn*] [688]

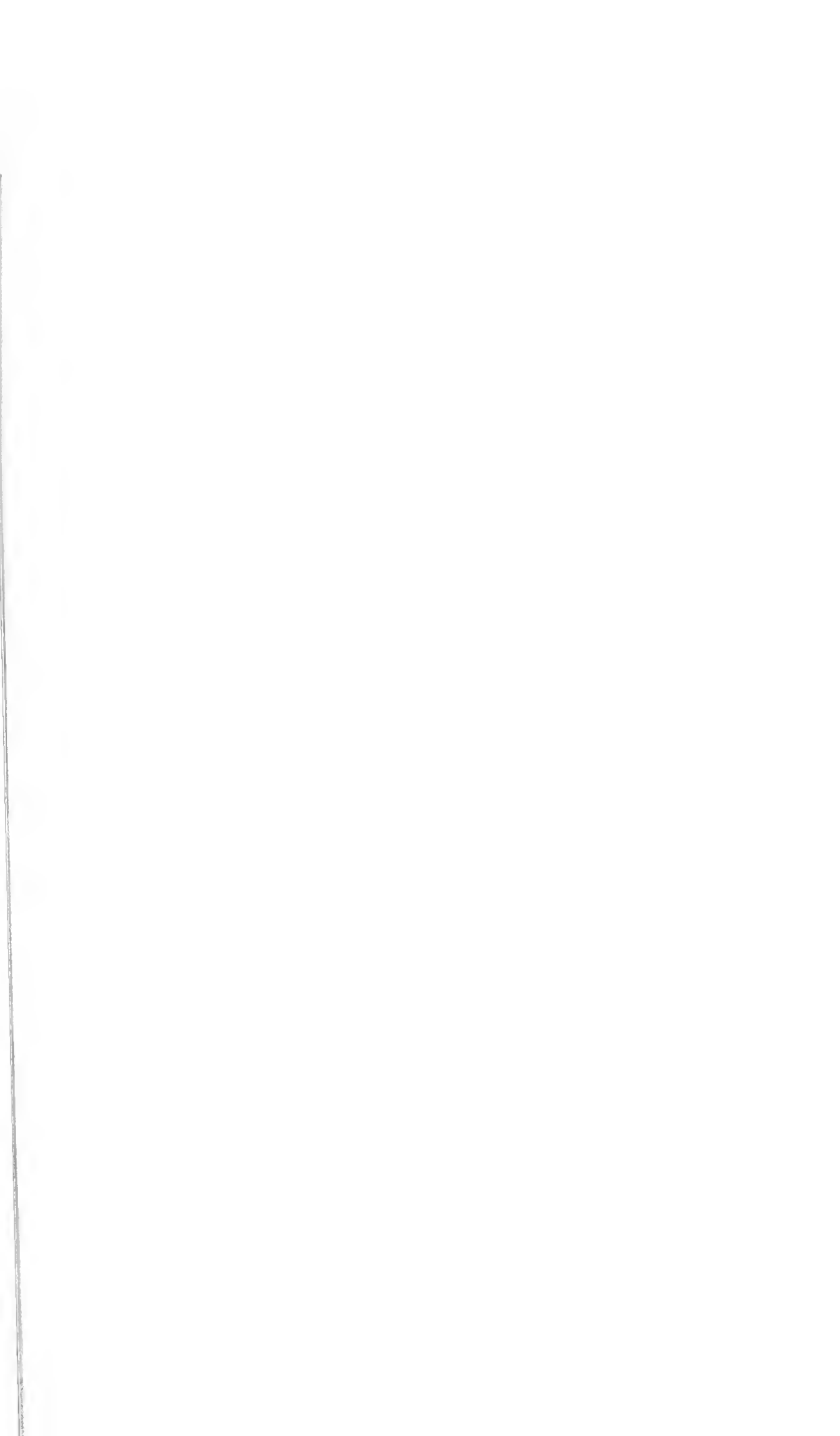
Teatr Narodowy: *Piękne Polki* Stanisława Miłaszewskiego [692]

Nota wydawnicza [695]

Indeks sztuk recenzowanych [745]



Fotografia Karola Irzykowskiego z 1933 r.,
zamieszczona na frontispisie,
była opublikowana w „Wiadomościach Literackich” 1938, nr 26.
Reprodukcję wykonał Stanisław Michta.



1996 09 22



1767966

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001006368904