

Flirt z Melpomeną



TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

Flirt z Melpomeną¹

OD AUTORA

Niejeden z czytelników, który wziął do ręki tę książkę znęcony jej wabnym tytułem, dozna rozczarowania, dowiadując się, iż zawiera ona po prostu zbiór felietonów teatralnych drukowanych w krakowskim „Czasie”² pomiędzy miesiącem marcem 1919 a marcem 1920. Tak, czytelniku: *flirt*, który cię skusił na okładce, jest czysto intelektualny; a jeżeli znajdzie się w tej książce jakaś półdziewica, to jestem nią chyba ja sam, biedna dusza moja, wciąż niezaspokojona, wciąż rozpaczliwie niewinna, wyciągająca raz po raz ręce po ekstazy upojeni i raz po raz cofająca się trwożliwie przed bólem i fatywą oddania. Ale z tytułu nie będę się tłumaczył; wolno jest autorowi stroić swą książkę we wszystkie, choćby najbardziej zewnętrzne pokusy, tak jak kobiecie na balu wolno, za pomocą drażniąco niedomówionych ekshibicji³ cielesnych, maskować oschłość i smutek swego wnętrza. Czuję natomiast potrzebę usprawiedliwienia się z lekka, skąd mi się wzięło zabierać głos w przedmiocie tak odległym od zwykłych mych zatrudnień i uważanym dziś niemal za gałąź wiedzy. Stało się to, jak wszystko w moim życiu literackim, przypadkowo; mianowicie tak: pewnego dnia, okrągło rok temu, zatelefonował do mnie redaktor „Czasu”⁴, czybym w zastępstwie nieobecnego recenzenta nie zechciał się podjąć zdania sprawy z przedstawienia Molirowskiego⁵ *Świętoszka*⁶. Zasiadłem tedy⁷ przygodnie w akşamitym fotelu krytyki; nie śmiem twierdzić, iżby tą drogą wniknęło zeń we mnie owo światło, którego, idąc do teatru, nie czułem w sobie jeszcze ani promyczka; ale spostrzegłem, iż teatr, oglądany pod tym kątem, z przymusem ujmowania i formułowania wrażeń, może stanowić miłą rozrywkę i zbawienną odtrutkę na miazmaty⁸ bibliotecznych pyłów, którymi oddychałem wyłącznie od lat kilku. Zacząłem tedy, na wpół dla siebie, pisywać te gawędy teatralne, w których starałem się trzymać jak najdalej od ducha krytycyzmu, nie chcąc nim mącić zabawy sobie i drugim; że zaś zyskały one — może właśnie dla swej bezpretensjonalności — pewną poczytność i poza rogiatkami⁹ Krakowa, pozwałam sobie przedłożyć je publiczności w tym zbiorze. Podaję te felietony — pisane z dnia na dzień, od ręki — w ich pierwotnej formie, bez zmian, z wyjątkiem bardzo drobnych skreśleń; stanowią one wierną kronikę wydarzeń teatralnych naszego miasta w ubiegłym roku. A ponieważ omawiając przy sposobności te lub owe zagadnienia teatralne, raczej *ocieram się* o nie, niż wnikam *do wnętrza*, sądziłem, iż nie mogę dać książeczce niniejszej trafniejszego tytułu, niż mieniąc ją skromnie *Flirtem z Melpomeną*.

Literat, Twórczość

Flirt

¹*Melpomene a. Melpomena* (mit.) — w mit. gr. muza tragedii, której atrybutem jest smutna maska tragiczna. [przypis edytorski]

²„Czas” — konserwatywny dziennik wydawany początkowo w Krakowie (1848–1934), a później, po połączeniu z „Dniem Polskim”, w Warszawie (1935–1939). [przypis edytorski]

³ekshibicja (z łac.) — obnażanie, wystawianie na pokaz. [przypis edytorski]

⁴redaktor „Czasu” — wówczas (a w ogóle od czerwca 1901 roku) funkcję tę sprawował przyjaciel Boya — Rudolf Starzewski (1870–1920), pierwowzór postaci Dziennikarza z *Wesela* Wyspiańskiego; podobno przyczyną samobójczej śmierci Starzewskiego było niespełnione uczucie do Zofii Pareńskiej, żony Boya. [przypis edytorski]

⁵Molière (1622–1673) — francuski komediopisarz, założyciel własnej trupy aktorskiej „Théâtre Illustre” (1643). Autor m. in. *Skąpca*, *Świętoszka*, *Szkoły żon*. [przypis edytorski]

⁶*Świętoszek* — sztuka została wystawiona po raz pierwszy w 1664 roku; Boy był widzmem przedstawienia z 30 marca 1919 roku w Teatrze im. Słowackiego. [przypis edytorski]

⁷tedy (przest.) — zatem, więc. [przypis edytorski]

⁸miazmaty (z gr.) — dosł. szkodliwe wyziewy, trujące opary; przen. złe wpływy. [przypis edytorski]

⁹rogatki — tu: granice. [przypis edytorski]

Kraków, w marcu 1920.

MOLIER, *Tartuffe* (*Świętoszek*)

Teatr miejski im. Słowackiego¹⁰: *Tartuffe* (*Świętoszek*), komedia w pięciu aktach wierszem Moliera, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Komedie Moliera wierszem a prozą to dwa odrębne światy sztuki aktorskiego. W sztukach prozą dialog krótki, żywy, daje swobodne pole dla realizmu szczegółów, śmiałej szarży i pantomimy. Natomiast w sztukach wierszem zewnętrznej akcji, ruchu jest bardzo mało; wszystko obraca się w szermierce słownej, i to przeważnie nie ucinowej, ale toczącej się w szerokich tyradach. Sztuki prozą wyrosły z tradycyjnej średniowiecznej farsy, sztuki wierszem mają tok pokrewny z klasyczną tragedią XVII w.¹¹. Wszystko prawie trzeba tu wydobyć rzeźbieniem słowa, inteligentnym odważeniem ich wartości, nieskazitelną dykcją i nasileniem wibracji wewnętrznej. Raczej przerysować, niż nie dociągnąć lub zamazać.

Pierwszym, nieodzownym tego warunkiem jest doskonałe opanowanie tekstu. Otóż zważywszy:

iz sztuki wierszem grywa się u nas nie częściej niż dwa lub trzy razy do roku;

iz są to prawie zawsze arcydzieła literatury polskiej lub światowej;

iz obsada ich znaną jest zazwyczaj artystom na kilka miesięcy przed terminem wystawienia;

iz aktor nie posiadający pamięciowo wiersza udaremnia najlepsze intencje i starania reżyserii; zmienia narzędzie rytmu i harmonii w element niepokoju i zniecierpliwienia, wywołując u słuchacza myślowy wykrzyknik: „A powiedźże, u diabła, prozą, co masz na wątrobie!”;

zważywszy tedy to wszystko, należy stwierdzić:

iz nieopanowanie pamięciowo sztuki wierszem jest nie do darowania i stanowi najwyższy stopień lekceważenia sztuki, publiczności, reżyserii, dyrekcji, administracji, magistratu¹² i prezydium miasta (wymieniam te instancje *crescendo*¹³, wedle stopnia winnego im uszanowania), do jakiego aktor lub aktorka posunąć się może.

Po tej uwadze, która, na szczęście, nie odnosi się bynajmniej do wszystkich wykonawców, przejdźmy do sobotniego *Tartuffe'a*.

„Wujaszek” Sarcey¹⁴ w przystępie paradoksalnej weny przeprowadził raz tezę — a to na podstawie setek razy, które, jak twierdzi, oglądał *Tartuffe'a* na wszelakiego rodzaju scenach — iż ze wszystkich sztuk Moliera jest to najbardziej „biorąca” i że „gra się po prostu sama”. Trafne może to być w tym zrozumieniu, iż akcja *Świętoszka* jest tak żywotna, a środki, jakimi operuje autor, tak proste i silne, że same przez się, prawie bez współdziałania aktora, przykuwają widza. W istocie jednak dla prawdziwego odtworzenia jest to sztuka bardzo trudna, przedstawia niezmiernie szeroką skalę dla sztuki gry aktorskiej, czego dowodem cała literatura, jaka spiętrzyła się we Francji koło każdego niemal słowa, każdej intonacji w tej komedii. Stokroć jeszcze, oczywiście, trudniejszym jest granie jej u nas, gdzie praca reżyserii i artystów nie jest przyczynkiem osobistej inwencji do dawnych, we krwi każdego francuskiego aktora będących tradycji, ale gdzie wszystko, od początku do końca, trzeba stworzyć.

¹⁰Teatr miejski im. Słowackiego — dawniej zwany po prostu Teatrem miejskim; otwarty 1893 roku na placu św. Ducha w Krakowie, w miejscu dawnej siedziby zakonu Duchaków, zaprojektowany w stylu eklektycznym przez Jana Zawieyskiego; do 1909 roku instytucji patronował Aleksander Fredro, czego symbolem pozostało popiersie z jego podobizną znajdujące się przed gmachem teatru, do dziś zaś patronem jest Juliusz Słowacki; dyrektorami teatru byli m.in.: Tadeusz Pawlikowski, Józef Kotarbiński, Ludwik Solski, Lucjan Rydel. [przypis edytorski]

¹¹klasyczna tragedia XVII w. — chodzi o klasycystyczną tragedię francuską, np. *Cyda* Pierre'a Corneille'a czy *Andromachę* Jeana Racine'a. [przypis edytorski]

¹²magistrat (z łac.) — rada miejska, dzisiejszy ratusz. [przypis edytorski]

¹³*crescendo* (wł., muz.) — stopniowo zwiększając natężenie. [przypis edytorski]

¹⁴Sarcey, *Francisque* (1827–1899) — francuski krytyk i dziennikarz. [przypis edytorski]

Twórczość

Teatr

Artysta

Świętoszek

Twórczość

Wczorajszy rezultat tej pracy był — pospieszam to zaznaczyć — wysoce dodatni. Całość nosiła cechy inteligentnej i bacznej reżyserii, z którą poszczególni artyści współdziałali wedle sił i warunków, na ogół szczęśliwie.

Przede wszystkim tedy p. Bończa¹⁵. *Tartuffe* jest to rola niezmiernie trudna. Linia jej poczęta jest tak śmiało, poprowadzona tak ryzykownie wciąż po samej krawędzi prawdopodobieństwa, iż zagrać ją dobrze, przekonywająco, jest patentem wysokiej sztuki. Już sam początek: *Tartuffe* zjawia się na scenie w akcie trzecim, będąc od pierwszej sceny pierwszego aktu niewidzialnym bohaterem sztuki; w kilku słowach powiedzianych za kulisami daje świetną ekspozycję swego charakteru, uzupełnia ją w króciutkiej rozmowie z Doryną¹⁶, aby natychmiast rzucić się w karkołomną scenę oświadczyn, w której żar pulsującej krwi zmysłowca przepala maskę obłudnika.

Podstęp

W tym akcie z początku p. Bończa, nierozgrzany jeszcze, jak gdyby szukał tonu, odnajdował go jednakże coraz więcej. W końcowej scenie aktu trzeciego był doskonały, z zupełną już brawurą odegrał drugą scenę miłosną w akcie czwartym, w momencie zaś, gdy jak nadeptana żmija wypręży się nagle z sykiem i podnosi głowę, aby ukąsić śmiertelnie swą ofiarę, znalazł w sobie akcent wibrującej siły, który objawił w jego *Świętoszku* głęboką i dobrze przemyślaną kreację. Maski i mimiczna gra twarzy były arcydziełem.

Ofiara

Bodaj czy nie trudniejszą jeszcze jest rola Orgona¹⁷, figury niezmiernie ważnej przez to, że na jego bezmiernym, niewiarygodnym wprost zaślepieniu obraca się jak na osi akcja sztuki. Jest to w galerii Molierowskich „staruchów” postać bardzo odrębna i skomplikowana. Orgon to nie prosty cymbał¹⁸ ani safandula¹⁹; przeciwnie, aby uwydatnić całą potęgę obłudy, autor wyposażył jej ofiarę wszystkimi dodatkowymi cechami: to człowiek mający znaczenie w świecie, posłuch w domu, człowiek, który w ważnych potrzebach „oddał usługi królowi”. Nie jest to nawet, poza paroma momentami, figura komiczna; komizm tym głębszy płynie tutaj z kontrastu między rzeczywistością a światem urojeń, w jakim Orgon żyje; jest to tępy, uparty fanatyk, człowiek jakby urzeczony, opętany swoją monomanią²⁰ wyrosłą na gruncie szczyrych wierzeń religijnych wyzyskiwanych niecznie przez szalbierza²¹.

P. Feldman²² jest zbyt wytrawnym i cennym artystą, aby mógł grać źle; ale grał częścią co innego, a częścią nie wychodził z aktorskiego ogólnika: jego Orgon mógłby bez zająknięcia (nie, raczej z zająknięciami) ciągnąć dalej jakąś tyradę Chryzala w *Uczonych Białogłowach*²³ lub nawet Sganarela w *Rogaczu z urojenia*²⁴. Słowa, jakie padały z ust Orgona, nie były organicznie zrośnięte z postacią, nie miały akcentu wewnętrznego przekonania. Może i same warunki artysty popychające go raczej w kierunku dobrodusznego uśmiechu utrudniały mu pochwycenie właściwego tonu. Mimo tych zastrzeżeń kapitalna końcowa scena trzeciego aktu miała momenty bardzo dobre.

Najgorętsze słowa uznania należą się pani Łuszczkiewicz-Gallowej²⁵ za kreację Doryny. Arcyważną tę postać, która prowadzi akcję sztuki niby kapelmistrz²⁶ orkiestrę i która werwą swoją i pogodą przyczynia się do rozjaśnienia kolorytu tej komedii tyle mającej w sobie pierwiastków okrutnego dramatu, odegrała pani Łuszczkiewicz-Gallowa z zacięciem, brawurą, swadą, możliwą jedynie przy tak starannym opracowaniu roli, jak to, które było podłożem jej kreacji. Pojęcie roli Doryny ma we Francji swoją literaturę i różne linie tradycji wahające się pomiędzy żywością młodej subretki²⁷ a pewnością siebie i wygadaniem zaufanej (nie starej zresztą) piastunki, która wyniańczyła te dzieci na rękę i zastępowała im matkę. Pani Łuszczkiewicz-Gallowa przychyliła się do pierwszej wersji,

Opieka

¹⁵Bończa-Stępiński, Leonard (1876–1921) — aktor. [przypis edytorski]

¹⁶Doryna — garderobiana Marianny, córki Orgona. [przypis edytorski]

¹⁷Orgon — syn Pani Pernelle, ofiara spisku Świętoszka. [przypis edytorski]

¹⁸cymbał — człowiek głupi, tępy, niezaradny. [przypis edytorski]

¹⁹safandula — człowiek niezaradny, powolny, fajtlapa. [przypis edytorski]

²⁰monomania — natręctwo; skupianie się tylko na jednej myśli, sprawie. [przypis edytorski]

²¹szalbierz (z niem.) — oszust, krętacz. [przypis edytorski]

²²Feldman, Ferdynand (1862–1919) — aktor. [przypis edytorski]

²³Uczone Białogłowy — komedia Moliera z 1672 roku. [przypis edytorski]

²⁴Rogacz z urojenia — komedia Moliera z 1660 roku. [przypis edytorski]

²⁵Łuszczkiewicz-Gallowa, Róża (1893–1919) — aktorka. [przypis edytorski]

²⁶kapelmistrz (z niem.) — dyrygent. [przypis edytorski]

²⁷subretka (z fr.) — pokojówka. [przypis edytorski]

bardziej zgodnej z jej warunkami, i przeprowadziła ją doskonale. Wyborną w swym ciepłym zasuszeniu była Pani Pernelle²⁸, doskonale opracowana przez panią Kosmowską²⁹: taką właśnie mogła być matka prawdziwego Orgona. Pełną wdzięku, mimo iż nie dość wygraną, nie dość wydobytą z tekstu, była Elmira³⁰ p. Bednarzewskiej³¹. Z drobniejszych ról zaznaczył się doskonałą maską oraz pierwszorzędną siłą komiczną pan Orwid³² (Pan Zgoda³³) oraz panna Malicka³⁴ jako milutka Marianna³⁵. Reszta wykonawców walczyła mężnie w swoich mniej lub więcej wdzięcznych rolach.

A sztuka? Czyż potrzebuję przypominać, że komedia o *Świętoszku* jest szczytem twórczości komicznej Moliera, a tym samym najwyższym punktem, do jakiego dane było wzniesić się komedii w ogóle? Tajemnicą geniuszu Moliera jest, w jaki sposób zdołał on w ciągu kilku lat pisarskiej kariery przebiec drogę od wpół średniowiecznej farsy (*Latający lekarz*³⁶ etc.), operującej tradycyjnymi maskami poruszającymi się w równie tradycyjnych grach scenicznych, aż do tej sztuki, która stała się niedoścignionym wzorem komedii obyczajowej, komedii charakterów, a zarazem satyry tak głębokiej, tak zuchwałej, można powiedzieć, iż obecność jej na scenie do dziś dnia przejmie zdumieniem. Jakoż niełatwo przyszło jej zdobyć prawo do sceny. Nie będę kreślił znanych dziejów zaciętej walki toczącej się koło *Świętoszka*, który mimo życzenia wszechwładnego króla³⁷ przez pięć lat (1664 do 1669) skazany był na pogrzebanie; przypomnę jedynie, iż sztuka ta była jedną z walnych bitew kampanii, która wypełnia pierwsze lata twórczości Moliera. Rozpętawszy przeciwko sobie salony i koterie literackie, wysmagane nielitościwie w *Pociesznych Wykwintnisiach*³⁸, Molier doznał niebawem skutków ich nieprzyjaźni po wystawieniu *Szkoły żon*³⁹. Wytoczono przeciw niemu przede wszystkim tę broń, jakiej zazwyczaj się używa dla pogńębienia świeżych objawów twórczości: oskarżono go o niemoralność. Zdaje się, iż geniusz musi być zasadniczo „niemoralny”, ponieważ pojawieniu się jego zawsze towarzyszy ta orkiestra. Rabelais⁴⁰, Molier, Balzac⁴¹, Flaubert⁴², te cztery triumfalne nazwiska literatury francuskiej, to tyleż etapów rzekomej „niemoralności⁴³”. Odpowiedzią Moliera — po paru lżejszych ripostach — był *Tartuffe* walący jak maczugą w obłudę i świętoszkostwo. Sztuki zabroniono. Molier pozornie ulega; ale wciąż kołacząc do króla o interwencję, zadaje równocześnie w *Don Juanie*⁴⁴ uboczny sztych triumfującej klice; wreszcie, zwątpiwszy o zwycięstwo, daje wyraz zniechęceniu i goryczy w *Mizantropie*⁴⁵. Nadchodzi dzień odwetu; *Tartuffe* wystawiony w pełnej postaci w r. 1669 staje się triumfem pisarza; ale w walce tej stargały się jego siły. Daje za wygraną; odtąd Molier będzie bawił współczesnych, nie pogłębiając ostrza satyry, lub za jej cel biorąc mniej niebezpiecznych wrogów: próżność mieszczaucha lub nieuctwo lekarzy. I dopiero po śmierci

Sława, Twórczość, Artysta

Konflikt

Sława, Zwycięstwo, Artysta

²⁸Pani Pernelle — matka Orgona. [przypis edytorski]

²⁹Kosmowska, Ada (1871–1944) — aktorka. [przypis edytorski]

³⁰Elmira — żona Orgona. [przypis edytorski]

³¹Bednarzewska, Konstancja z Raykowskich (1866–1940) — aktorka. [przypis edytorski]

³²Orwid, Józef (1891–1944) — właśc. Józef Kostych, aktor. [przypis edytorski]

³³Pan Zgoda — woźny, oficer gwardii Filipota. [przypis edytorski]

³⁴Malicka, Maria (1900–1992) — aktorka. [przypis edytorski]

³⁵Marianna — córka Orgona. [przypis edytorski]

³⁶Latający lekarz — pierwsza sztuka Moliera z 1645 roku. [przypis edytorski]

³⁷król — chodzi o Ludwika XIV. [przypis edytorski]

³⁸Pocieszne Wykwintnisi — jednoaktówka Moliera z 1659 roku. [przypis edytorski]

³⁹Szkola żon — komedia Moliera z 1662 roku. [przypis edytorski]

⁴⁰Rabelais, François (1483–94–1553) — francuski pisarz, lekarz, były zakonnik; jego satyryczno-fantastyczna epopeja *Gargantua i Pantagruel* pisana w latach 1532–1564 krytykowała instytucje kościelno-feudalne, dogmaty, średniowieczną metafizykę, budując tym samym podwaliny pod nowoczesną myśl odrodzenia. [przypis edytorski]

⁴¹Balzac, Honoré de (1799–1850) — francuski powieściopisarz zwany ojcem powieści realistycznej; zasłynął cyklem ponad stu trzydziestu utworów pisanych w latach 1829–1847 — *Komedią Ludzką* — prezentujących krytyczny obraz społeczeństwa. [przypis edytorski]

⁴²Flaubert, Gustave (1821–1880) — francuski powieściopisarz; uznany za mistrza literatury naturalistycznej, w ramach której sformułował postulat bezosobowości; w 1856 roku zasłynął *Panią Bovary* opowiadającą o prowincjusze, która porzuca dziecko, zdradza i doprowadza do bankructwa męża, po czym popełnia samobójstwo. Po publikacji Flaubertowi wytoczono proces, uznając jego książkę za deprawującą. [przypis edytorski]

⁴³niemoralność — Więcej na temat problemu niemoralności pisarzy zob.: Boy-Żeleński Tadeusz, *Jak zostałem literatem*, [w tegóż: *Reflektorem w mrok*, PIW, Warszawa 1985, s. 40–41. [przypis edytorski]

⁴⁴Don Juan — komedia Moliera z 1665 roku. [przypis edytorski]

⁴⁵Mizantrop — komedia Moliera z 1666 roku. [przypis edytorski]

pisarza pokazało się, jak bardzo proroczą była jego komedia: na schyłku rządów Ludwika XIV⁴⁶ i pani de Maintenon⁴⁷ typ unieśmiertelniony w *Świętoszku* zapanował wszechwładnie na dworze i zaciążył nad całą Francją.

KRZYWOSZEWSKI, *Pani Chorażyna*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Pani Chorażyna* (Wielki dzień), sztuka w czterech aktach Stefana Krzywoszewskiego⁴⁸.

Stosunek twórczości literackiej do historii może być rozmaity. Skala jego sięga od imperatywu⁴⁹ wizji, od idei historycznej, która w umyśle twórcy samorodnie obleka się w ciało, stwarzając wiekuiście żywy świat postaci, aż do inteligentnej, świadomej *roboty*, która doświadczenie pisarza oddaje w służby obranego tematu. Ten typ *transkrypcji*⁵⁰ historycznej — w powieści zwłaszcza — stał się u nas w ostatnich czasach częsty i stanowi prąd raczej pożądanym. W warunkach nowoczesnego „rynku” literackiego, gdzie pisarz nakłada sobie niemal jako obowiązek częstą i regularną produkcję, łatwo grozi mu znużenie, wyczerpanie soków; tego rodzaju zwrócenie się od czasu do czasu do historii stanowi korzystny wypoczynek, odświeżenie tchnieniem innej atmosfery. A co się tyczy stosunku do prawdy historycznej (o ile w ogóle prawda historyczna nie jest mitem), ten rozstrzygnął lapidarnie stary Dumas-ojciec⁵¹ powiedzeniem: *Il est permis de violer l'histoire à la condition de lui faire un enfant*⁵².

P. Krzywoszewski przystąpił do tego zadania ze swobodą, doświadczeniem i wprawą wieloletniego pracownika sceny. Chciał stworzyć widowisko sceniczne. Wziął jedną z najtragiczniejszych, najbardziej złożonych psychologicznie epok naszej historii; wplótł w nią jako akcję sztuki dramat trojga szlachetnych serc, który, wzięty serio, wystarczyłby na temat dla autentycznej tragedii Corneille'a⁵³; nie dał się skusić czyhającym nań zapewne niebezpieczeństwom odruchu gryzącej satyry, krwawego bólu i wzruszenia i — napisał sztukę teatralną na ogół barwną i zajmującą. W czasie wystawienia w Warszawie sztuka ta spotkała się z dość rzadkim w formie swej protestem pewnej młodej grupy literackiej; trudno zrozumieć dlaczego, nie ma w niej bowiem żadnego szalbierstwa artystycznego, które nieraz tak drażniąc działa w naszych utworach teatralnych: nie podaje się ona za nic innego, niż jest w istocie.

Andrzej i Małgosia kochają się; rozłączyła ich niechęć ojca Małgosi i zbytnia hardość Andrzeja: ona przyjęła narzucony jej związek ze starszym o lat dwadzieścia, zacofanym trochę, ale zacnym Chorażym, on, gorący patriota, zaciągnął się do wojska. Po kilku latach spotykają się znowu: raz na wsi, gdzie on ratuje jej życie w wypadku z saniami, drugi raz na salonach warszawskich, gdzie Andrzej ma sposobność bronić jej czci przed natarczywością podpitych magnatów. Ale w szlachetnym ferworze on, prosty oficer, do był szabli na generała artylerii Sapiechę⁵⁴ i na wszechpotężnego hetmana Branickiego⁵⁵;

Twórczość

Rozstanie

Pojedynek, Honor

⁴⁶Ludwik XIV (1638–1715) — król Francji od 1643 roku, z dynastii Burbonów; wprowadził w kraju absolutyzm. [przypis edytorski]

⁴⁷Maintenon, Françoise d'Aubigné (1635–1719) — kochanka, potem żona Ludwika XIV, protektorka kleru. [przypis edytorski]

⁴⁸Krzywoszewski, Stefan (1866–1950) — pisarz, publicysta i dramaturg, w 1903 roku założyciel czasopisma „Świat”, redaktor „Kurieru Polskiego”, prezes kilku związków kulturalnych, m.in. dyrektor Teatrów Miejskich w Warszawie w latach 1931–1934. [przypis edytorski]

⁴⁹imperatyw (z łac.) — nakaz, zasada. [przypis edytorski]

⁵⁰transkrypcja — tu: przetworzenie, wykorzystanie materiału historycznego w celach literackich. [przypis edytorski]

⁵¹Dumas, Alexandre, ojciec (1802–1870) — francuski powieściopisarz i dramaturg; brał udział w rewolucji francuskiej z 1830 roku i walce o niepodległość Włoch; autor poczytnych powieści historycznych z wątkami awanturniczymi i romansowymi, np. *Trzej muszkietierowie* (1844). [przypis edytorski]

⁵²*Il est permis de violer l'histoire à la condition de lui faire un enfant* (fr.) — Można gwałcić historię pod warunkiem, że się ją obdarzy dzieckiem. [przypis edytorski]

⁵³Corneille, Pierre (1606–1684) — ojciec tragedii francuskiej, który doprowadził do odrodzenia teatru, przywrócenia antycznej zasady trzech jedności; jego największe dzieła to *Cyd* (1636) i *Andromeda* (1650). [przypis edytorski]

⁵⁴prawdop. Sapieha, Kazimierz Nestor (1754–1798) — generał artylerii litewskiej od 1773, jeden z marszałków Sejmu Czteroletniego i twórców Konstytucji 3 maja, uczestnik powstania kościuszkowskiego. [przypis edytorski]

⁵⁵Branicki, Ksawery (1730–18189) — hetman wielki koronny od 1774, przywódca opozycji magnackiej, przeciwnik ustanowienia Sejmu Czteroletniego, jeden z twórców konfederacji targowickiej. [przypis edytorski]

grozi mu zguba. Na to zjawia się książę Józef⁵⁶ (niestety, nie można powiedzieć utartym zwrotem, że był „jak ze starego portretu!”). W szczerzej chęci ratowania swego oficera, błagany przez Chorążynę, wpada na pomysł godny szarmanda „spod Błachy”⁵⁷. Trzeba działać szybko: jutro rano Branicki będzie już ze skargą u króla; należy go uprzedzić. Książę pożycza Chorążynie swego płaszcza, pieroga⁵⁸ i karety; niechaj w tym przebra-

Przebranie

niu, korzystając z nocnego mroku, dostanie się do gabinetu króla, gdzie toczą się właśnie ważne obrady i niech wybłaga u niego łaskę. (Nawiasem mówiąc, dowiadujemy się z tej sztuki, że to książę Józef był autorem tak wyświechtanego później dowcipu: „*To się zdarza w najlepszych familiach*”, tylko bowiem chyba nakaz źródłowej prawdy historycznej mógł skłonić autora do włożenia tego konceptu w jego usta).

Król, Państwo

Akt trzeci ukazuje nam wnętrze gabinetu Stanisława Augusta⁵⁹; król, stary, znużony i zwątpiały, słucha dalekiej fujarki pastuszej, ociągając chwilę narad, w której najlepsi synowie kraju pchają go do stanowczej decyzji, do przeparcia w najbliższych dniach na sejmie wiekopomnej konstytucji. Patriotyczne, ale mało sceniczne wywody Kollątaja⁶⁰, Ignacego Potockiego⁶¹ etc. urozmaica *intermezzo*⁶² w postaci wtargnięcia Chorążyny. Plan księcia Pepi⁶³ powiódł się; król ubawiony, rozczulony po trosze, darowuje łaską krewkiego oficera.

Akt czwarty wreszcie rozgrywa się w przedsionku gmachu sejmowego; podczas gdy w sali obrad spełnia się wielkie dzieło narodowego odrodzenia, tutaj pani Małgosia w skromnym kobiecym zakresie zdobywa się na czyn nie mniej heroiczny: wzruszona szlachetnością męża, mając zostawiany sobie wolny wybór, wybiera — drogę obowiązku. Na to dzwony biją, lud wiwatuje, słowem, jak zapowiadał afisz — *wielki dzień*.

Zgodnie z założeniem sztuki rysunek występujących figur jest raczej lekkim zaznaczeniem w duchu popularnej tradycji niż śmiałym osobistym ich ujęciem. Prócz konwencjonalnych bohaterów romansu w akcji biorą udział takie postacie jak: król Stanisław August, książę Józef, hetman Branicki, Niemcewicz⁶⁴, Kollątaj, Potocki, Małachowski⁶⁵ etc.; wysnucie z gry tych charakterów głębszych konsekwencji zaprowadziłoby niechybnie autora daleko poza ramy komediowego widowiska, jakie sobie zamierzył. W zamian za to kunszt aktorski niewiele znajduje w tym utworze pola do popisu. Najwdzięczniejsze stosunkowo role króla Stanisława Augusta oraz hetmana Branickiego zyskały dobrych przedstawicieli w pp. Jednowskim⁶⁶ i Szymborskim⁶⁷; postacie szlachetnych kochanków starali się ożywić własnym ciepłem p. Jarszevska⁶⁸ i p. Staszewski. Wreszcie słuszność każe zaznaczyć, iż tego rodzaju sztuki „wystawowe” na scenie krakowskiej, wobec jej skromnych środków, pozbawione są wielu swoich atutów, ocena zatem wrażenia może być poniekąd tylko połowiczną.

„PARLAMENTYZACJA” TEATRU

Ostatnie lata, w których natłok doniosłych problemów politycznych pochłonął całą nie-

Teatr

⁵⁶ *Poniatowski, Józef* (1763–1813) — bratanek Stanisława Augusta Poniatowskiego, generał, obrońca niepodległości, zwolennik Konstytucji 3 maja. [przypis edytorski]

⁵⁷ *Pałac Pod Błachą* — znajdujący się u podnóża Zamku Królewskiego w Warszawie, rezydencja księcia Poniatowskiego w latach 1798–1813; stanowił pierwszy salon warszawski, miejsce hucznych zabaw arystokracji. [przypis edytorski]

⁵⁸ *pieróg* — tu: charakterystyczne nakrycie głowy. [przypis edytorski]

⁵⁹ *Poniatowski, Stanisław August* (1732–1798) — ostatni król Polski w latach 1764–1795; przyczynił się do rozwoju gospodarczego i kulturalnego kraju. [przypis edytorski]

⁶⁰ *Kollątaj, Hugo* (1750–1812) — wszechstronny humanista, członek Komisji Edukacji Narodowej, współtwórca Konstytucji 3 maja. [przypis edytorski]

⁶¹ *Potocki, Ignacy* (1750–1809) — działacz polityczny, członek Komisji Edukacji Narodowej, współtwórca reform Sejmu Czteroletniego, Konstytucji 3 maja. [przypis edytorski]

⁶² *intermezzo* (wł., muz.) — fragment muzyczny o lżejszym i pogodnym charakterze włączony do opery. [przypis edytorski]

⁶³ *książę Pepi* — przezwisko księcia Józefa Poniatowskiego. [przypis edytorski]

⁶⁴ *Niemcewicz, Julian Ursyn* (1758–1841) — pisarz, publicysta, działacz Stronnictwa Patriotycznego. [przypis edytorski]

⁶⁵ *Małachowski, Stanisław* (1736–1809) — referendarz wielki koronny, marszałek Sejmu Czteroletniego, przywódca centralnej frakcji Stronnictwa Patriotycznego. [przypis edytorski]

⁶⁶ *Jednowski, Marian* (1873–1932) — właśc. Marian Jednoróg; aktor. [przypis edytorski]

⁶⁷ *Szymborski, Wacław* (1866–1932) — aktor. [przypis edytorski]

⁶⁸ *Jarszevska, Wanda* (1888–1964) — aktorka. [przypis edytorski]

mal umysłowość narodu i wyszał zeń wszystkie soki żywotne, wpłynęły oczywiście zasadniczo i na stosunek publiczności do tzw. sztuki. Jak tę zmianę określić? Zubożenie? Ależ każdy obraz, jaki się pojawi na wystawie, nosi kartkę tak rzadką, tak sensacyjną dawniej wśród rzeszy malarskiej: *zakupione*; książki mimo szalonych cen „idą” jak nigdy; dwa teatry, koncerty, stale pełne... A jednak tak; sztuki konsumuje Kraków więcej, być może wskutek przesunięć, jakie zaszły w podziale dóbr świata i specjalnych warunków pieniądza, ale interesuje się nią mniej. Nie należą bynajmniej do tych, którzy by z żalem wspominali dawną „intelektualną” atmosferę Krakowa i przeciwstawiali ją obecnemu „zdziczeniu”; przeciwnie. Grunt w tym, aby była woda: jakie młyny na niej staną i co będą męły, to rzecz przyszłości. Aż do błogosławionej, po trzykroć błogosławionej doby wojennej tragiczną cechą naszego miasta był absolutny brak wody, a wszystkie inteligentne i intelektualne młynki wznosiły się dumnie na piasku. Mówię to naturalnie w znaczeniu środków realizacji; tym większy honor dla Krakowa, iż w tych warunkach życie jego duchowe było tak intensywne.

Przytoczony objaw spotykamy tedy i w kwestii teatru. Jak wspomniałem, teatr jest stale pełny, ogonek przy kasie taki, jak gdyby sprzedawano w niej co najmniej smalec amerykański. Ale jakże daleko jesteśmy od czasów, kiedy Kraków istniał od jednej do drugiej *premiery* przeżywaniem czy przeżuwaniem (jak kto woli) arcygłębokich, artystycznych wrażeń i „dreszczów”. Dziś „nowy człowiek” kupuje bilet, przyjmuje bez wielkich dociekań kęs strawy duchowej, jaki mu podadzą, idzie zapić go piwem do restauracji i kołysany dźwiękami walczyka przechodzi myślą do spraw serio, kombinując możliwie głębokie zapuszczenie ręki w kieszeń bliźniego swego przy możliwie najmniejszym ryzyku kryminału. Co mu tam repertuar, aktorzy! Ot, spędził wieczór i koniec, zawsze to jakaś odmiana po codziennym kinie.

W ślad za publicznością prasa, to wierne odbicie życia, również przestała się interesować teatrem.

„Jak to!”, powie ktoś, toć od miesięcy całych o niczym nie ma mowy w prasie tak często, jak o teatrze. Och! to całkiem co innego; to nie teatr, to „kampania teatralna”. I oto dotknęliśmy arcyciekawego problemu: *wpływów życia politycznego na formy życia artystycznego*. Objawowi temu przyglądam się od dłuższego czasu z daleka, z uciechą niemałą a niczym niezmaconą, ile że sama kwestia jest mi dość obojętna.

„Polityka” teatralna istniała i istnieć będzie zawsze. O niciach tej polityki długo by i szeroko mówić. Ludzie są ludźmi i zawsze znajdzie się dość pobudek, które dany dziennik lub osoba nastrajają bardziej lub mniej czule względem danej dyrekcji. Ale dyrektor był dzierżawcą teatru, samowładnym panem w swojej budzie na lat sześć, przeto polityka teatralna obracała się jedynie koło szczegółów, nie godziła w jego zasadnicze „być albo nie być”. Wyjątek stanowił schyłek sześćdziesiątka i bliski koniec dzierżawy, który wytwarzał pewien rodzaj przedwyborczego podniecenia; ale zazwyczaj po sześćdziesięciu latach wytrwania każdy dyrektor własnowolnie się kwapił do pakowania manatków. Rzadko widziałem równie promieniejącego człowieka, jak Adam Siedlecki⁶⁹ na swojej uczcie pożegnalnej.

Od czasu umiastowienia, czyli *parlamentaryzacji* teatru, zmieniła się fizjonomia tego stosunku. Rzecz przedstawia się tak: Dyrektor teatru to *premier*, któremu poruczono⁷⁰ utworzenie gabinetu; prasa i wszystko, co się koło niej skupia, to rozmaite stronnictwa polityczne, coś niby Izba posłów. Otóż z chwilą ukonstytuowania gabinetu dyrekcji kształtują się stosunki stronnictw, tworzy się prawica i lewica, powstaje opozycja dążąca do konsolidacji⁷¹ partii, utworzenia bloku i obalenia gabinetu, aby samemu stać się rządem; rządem, przeciw któremu znowuż utworzy się blok etc., etc. Poszczególne sztuki to niby dyskusje parlamentarne; dyrekcja *chwije się* po sztuce p. X, tak jak rząd po jakimś „Przyczynku do ustawy o stemplowaniu banknotów”; to znów wzmacnia swoje stanowisko sztuką nieboszczyka Y lub Z, jak gabinet jakimś „*uniwersalnym dodatkiem drożdżnianym*”. Powstają nawet formy obstrukcji dążącej do uniemożliwienia dyskusji, tj. przedstawienia. W każdym razie „przesilenie” gabinetowe wisi nieustannie na włosku i, skoro *opozycja*

Polityka, Teatr

⁶⁹ *Grzymała-Siedlecki, Adam* (1876–1967) — dyrektor Teatru im. Słowackiego w latach 1916–1918. [przypis edytorski]

⁷⁰ *poruczyć* (z czes.) — powierzyć coś ważnego do zrobienia lub oddać coś w opiekę komuś zaufanemu. [przypis edytorski]

⁷¹ *konsolidacja* (z łac.) — połączenie, zjednoczenie. [przypis edytorski]

uzyska w danej chwili większość, odczuwa się w niej jakby zdziwienie i zniecierpliwienie, iż premier, przepraszam, dyrektor, nie „wyciąga konsekwencji” z tego faktu.

A sztuka, autorzy, aktorzy? Mam wrażenie, że zeszedli po prostu do roli pionków czy figur na szachownicy, na której prowadzi się tę kampanię dążącą do triumfalnego *szach-mat!* Nikt wszak nie wymaga od polityka, aby wyrażał uznanie dla talentów oratorskich lub mądrości politycznej mówcy wrogiemu mu w danej chwili stronnictwa; „koniunktura” polityczna stanowi o wszystkim. Stąd te nieprawdopodobne, głęboką humorystyką tracące różnice w ocenie danego utworu lub jego wykonania w poszczególnych organach „opinii”. Rzecz z natury swojej tak swobodna i kapryśna, jak indywidualny stosunek krytyka do przejawów sztuki, staje się matematycznie wykreśloną i dającą się z góry przewidzieć linią programu „politycznego”.

Nie żał mi dyrektora, trudno: *qui a terre, a guerre*⁷². Mniej żał mi też autorów; mimo że dzisiaj grzbiet ich jest tą „udeptaną ziemią”, na której toczą się homeryckie boje okołoteatralne, ci wybrańcy Muz mogą zawsze od wyroków współczesnych apelować do potomności, choćby bardzo odległej. Przed tym też forum rozstrzygnie się ostatecznie problem twórczości p. Katerwy⁷³ lub p. Konczyńskiego⁷⁴ (zestawiam tylko, nie porównuję). Ale najgorzej, mam wrażenie, wychodzą na tym *aktorzy*, to znaczy ci, którzy na przekór wszelkim „reformom” i „odrodzeniom” teatru zawsze będą stanowić jego rdzeń i istotę.

Te delikatne organizacje artystyczne, te przeczulone kłębki nerwów, tak słusznie wrażliwe i drażliwe na współczesną i doraźną ocenę, jaką przedstawia dla nich świstek dziennika — gdyż dla nich, biednych, żadne odwołanie do potomności nie istnieje! — zasługują doprawdy, aby ich pracę i ich świątynię oceniano rzeczowo, uważnie, pieczołowicie, a nie gdzieś kątem, wśród huraganowego ognia ostrzeliwujących się wzajem pozycji nieprzyjacielskich.

Praca twórcza prawdziwego aktora-artysty jest tak wyczerpująca nerwowo, tak bardzo musi w niej, wedle francuskiego wyrażenia, „płacić swoją osobą”, iż niezbędnym warunkiem dla niej jest atmosfera szczerego i troskliwego zainteresowania: wówczas jedynie znajduje aktor podniecie, aby wydać z siebie, co ma najlepszego. To zainteresowanie było jedną z przyczyn, dla których kunszt aktorski w naszym teatrze za czasów Pawlikowskiego⁷⁵ wzniósł się tak wysoko. Kraków, z punktu widzenia aktora, jest sam przez się miastem raczej obojętnym i niewdzięcznym; to nie Warszawa, gdzie, jak głoszą legendy teatralne, pierwszy kochanek⁷⁶ mógłby siennik wypchać bilecikami miłosnymi, jakie otrzymuje co dzień. Dlatego tak trudno jest dyrekcji teatru utrzymać w Krakowie zdolnego aktora, a zwłaszcza aktorkę; na pierwsze skinienie Warszawy uciekają tam pędem, choć czasem później przychodzi im tego żałować. Ale trudno; tam szumi „nurt życia”, a u nas po wyczerpującym spektaklu, w którym artysta cisnął publiczności strzęp duszy i nerwów, czeka go jako jedyne wytchnienie skromna, własnym sumptem⁷⁷ spożyta kolacyjka w „Grocie”⁷⁸ okraszona szklaneczką piwa i gazetą. Rzuca się na nią, szuka tej „recenzji”, która, w dzienniku przepelnionym przeczącymi sobie co dzień depeSZami, ledwie na trzeci lub czwarty dzień znajdzie dla siebie jakiś małeńki skrawek miejsca, przebiega gorączkowo oczami i czegoż się z niej dowie? Tego, czy w polityce teatralnej krytyk należy do „skrajnej lewicy” czy „lewego centrum” etc. A jak to działa pedagogicznie, oto przykład. Wpadł mi w ręce numer pisma „Światłocienie” wydawanego przez młodzież gimnazjalną. Krytyk teatralny (jest nim pewien uczeń klasy szóstej), widocznie

Warszawa

Kawiarnia

⁷²*qui a terre, a guerre* (przysł. fr.) — kto ma ziemię, temu grozi wojna. [przypis edytorski]

⁷³*Katerwa, Bobdan* (1881–1949) — właśc. Szczepan Jeleński, inżynier, pisarz, autor *Śladami Pitagorasa* i *Lilavati. Rozrywki matematyczne* — popularnych pozycji promujących naukę matematyki. [przypis edytorski]

⁷⁴*Konczyński, Tadeusz* (1875–1944) — pisarz, reżyser teatralny, redaktor „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w latach 1914–1918; pasjonat piłki nożnej i założyciel kilku klubów piłkarskich, w tym do dziś istniejącej Wisły Kraków. [przypis edytorski]

⁷⁵*Pawlikowski, Tadeusz* (1861–1915) — dyrektor Teatru im. Słowackiego w latach 1893–1899 i 1913–1915, później teatru lwowskiego. [przypis edytorski]

⁷⁶*Pierwszy kochanek* — tu: aktor wyspecjalizowany w odgrywaniu roli amanta. [przypis edytorski]

⁷⁷*sumpt* (przest.) — koszt. [przypis edytorski]

⁷⁸„Grot” — młodopolska kawiarnia artystyczna przy ul. Floriańskiej 45 w Krakowie, otwarta w 1895 roku, obecnie zwana (od nazwiska założyciela Jana Apolinarego Michalika) Jamą Michalika. Miejsce założenia i występów kabaretów Zielony Balonik i Szopka. [przypis edytorski]

„antybłokowy”, tak pisze: „Reżyserował *Krąg interesów*⁷⁹ dyrektor Trzciniński⁸⁰ i wykazał, że dyletant⁸¹ o wielkiej kulturze artystycznej może oddać w teatrze większe usługi aniżeli rutynowany fachowiec”. Będąc w wieku tego krytyka, kochałem się zupełnie bezkrytycznie w Teci Trapszównie⁸², na wspólną z moim sąsiadem, młodym uczniem konserwatorium. Jednego dnia pianista otrul się; na wiadomość o tym zakradłem się do jego pokoju i bez najmniejszego wahania przed nadejściem władz ściągnąłem dużą fotografię Trapszówny, przedmiot mojej zazdrości i pożądania. Stała na stoliczku przy łóżku. Tak, wówczas teatr był *żywością* instytucją.

Przechodzę do konkluzji, którą rzucam, ot, na wiatr, jak człowiek stojący niezmiernie daleko od wszystkich tych bojów. A mianowicie: czy jeżeli chcemy mieć naprawdę dobry teatr nie byłoby wskazaniem zamiast tej namiętnej kampanii okołoteatralnej próbować stworzyć trochę *atmosfery* teatralnej, a raczej wskrzesić tę, która istniała dawniej? A gdyby nawet synowie nasi, nawiązując do przerwanych tradycji, mieli się kochać w aktorkach, zdaje mi się, że w tej paskarskiej⁸³ epoce odrobina ideału uniesiona w życie jest tak cenna, iż żadnym ryzykiem nie można jej okupić zbyt drogo.

KŁOPOTY POLSKIEGO TEATRU

Niedawno temu odbyła się z inicjatywy „Zrzeszenia literatów” dość ożywiona pogawędka czy dyskusja teatralna, w której garść ludzi interesujących się tą kwestią dała upust swoim poglądom. Znaczna część krytyk, a raczej ubolewań, odnosiła się do współczesnego repertuaru polskiego. Podnoszono, iż nie posiada on dostatecznego związku z życiem; wyrażano przekonanie, iż przekształcające się obecnie formy bytowania wpłyną też ożywczo na twórczość teatralną i pchną ją na nowe tory.

Zarzuty zdają mi się słuszne, ale sama kwestia bardziej skomplikowana. Istotnie, jeżeli prawdziwym jest pogląd, że teatr jest najwierniejszym odbiciem danego społeczeństwa, to trzeba powiedzieć, iż produkcja teatralna polska ostatniego ćwierćwiecza stanowi osobliwy wyjątek od tego prawidła. Gdyby zestawić repertuar teatralny tego okresu, wątpię, czy mógłby ktoś mieć, nie mówię wierny, ale w ogóle jakikolwiek obraz życia polskiego. Ale przede wszystkim porozrozujemy się co do pojęć. Ponieważ przedstawienie teatralne odbywa się *co dzień*, a ideałem jego, obowiązkiem niemal, jest dawać widzom zawsze świeży pokarm; ponieważ zaś, z drugiej strony, wielkie, twórcze dzieła pojawiają się *rzadko* i w nieregularnych odstępach, jasnym jest, że bieżący repertuar nie może się opierać na błyskach wielkiej twórczości, lecz na tej skromniejszej o wiele, ale mimo to cennej produkcji, której zadaniem jest, nie kusząc się o nieśmiertelność, dostarczyć co wieczora publiczności tematu do wzruszenia, myśli lub uśmiechu, aktorom pola do popisu w dobrze zbudowanych rolach, a teatrowi jego powszedniej strawy. Ten typ produkcji, u nas lekceważony, oceniany często fałszywą i niesłuszną miarą, jest w ostatnich czasach dość skąpy i nikły i nie odznacza się wysokim kulturalnym poziomem. Stąd konieczność tak obfitego sięgania po codzienny repertuar za granicę, która — jak to podnoszono — do ostatnich czasów wypełniała może więcej niż trzy czwarte całości; fakt bez wątpienia oplakany, w żadnym innym cywilizowanym społeczeństwie nie mający analogii.

Warunkiem istnienia rodzimego repertuaru jest ciągłość tradycji. Ta codzienna, powszednia twórczość teatralna, jest — kiedy spojrzeć na nią z dalszej perspektywy — niby piosenka ludowa raczej emanacją zbiorowej duszy społeczeństwa niż dziełem indywidualnego geniusza. Zupełnie wyraźnie występowało to niegdyś w owych *commedia dell'arte*⁸⁴ lub starych farsach francuskich przechodzących z rąk do rąk, wciąż na nowo

Teatr

Czas, Sztuka

Dziedzictwo, Teatr

Historia, Teatr

⁷⁹*Krąg interesów* — sztuka hiszpańskiego dramaturga Jacinta Benavente'a z 1909, wystawiona w teatrze im. Słowackiego 22 lutego 1919 roku. [przypis edytorski]

⁸⁰Trzciniński, Teofil (1878–1952) — dyrektor i reżyser teatralny, recenzent m.in. „Czasu”, kierownik Teatru im. Słowackiego w latach 1918–1926 i 1929–1932, także teatrów we Lwowie i Poznaniu; za jego dyrektury na scenie krakowskiej debiutował Witkacy, wystawiono wielokrotnie Fredrę; zasłynął plenerowym spektaklem *Odprawą posłów greckich*, niekanonicznym ujęciem *Kordiana* i *Dziadów*. [przypis edytorski]

⁸¹dyletant (z wł.) — człowiek poświęcający się czemuś w sposób niezawodowy. [przypis edytorski]

⁸²Trapszo-Kirywultowa, Tekla (1873–1944) — aktorka. [przypis edytorski]

⁸³paskarski — tu: bezwzględnie skupiający się na dochodach, wymiernych korzyściach. [przypis edytorski]

⁸⁴*commedia dell'arte* (wł.) — włoska komedia ludowa z okresu XVI–XVIII wieku, grana przez wędrownie trupy teatralne. Oparta jedynie na zarysie scenariusza (głównym wątku, intrydze, schemacie scenicznym), pozostawiała aktorom wybór szczegółowych rozwiązań artystycznych. [przypis edytorski]

kształtowanych, upiększanych, przetwarzanych⁸⁵. Ta linia np. farsy francuskiej ciągnie się nieprzerwanie od średnich wieków aż po dzień dzisiejszy; nie tamuje ona w niczym powstawania arcydzieł, przeciwnie, ułatwia je: od czasu do czasu farsa ta wyda jakiegoś *Grzegorza Dandina*⁸⁶ (tak, Grzegorza, mimo iż wiadomo mi od dziecka, że *Georges* znaczy Jerzy), jakiegoś *Wesele Figara*⁸⁷ Beaumarchais'go lub *Króla*⁸⁸ Caillaveta i Flersa⁸⁹; ale i w okresach, które dzielą od siebie wyjątkowe erupcje świeżej twórczości, ta sama farsa czy komedia francuska, niezawstydzona i niezakłopotana tym bynajmniej, szumi, pieni się, szaleje po scenie, podając sobie z rąk do rąk figury i sytuacje, nie siląc się być czymś więcej, niż tym, do czego ją Pan Bóg stworzył. W kilkunastu teatrach Paryża codziennie grywa się doskonale sztuki — ile z nich przejdzie do literatury?... Cóż za niedyskretne i niewłaściwe pytanie!...

Teatr polski nie ma tak daleko sięgających tradycji, ale ma je piękne. Wyszedł on naprawdę — nie ma wstydu tego powiedzieć, boć ostatecznie wszystko z czegoś się rodzi — z końcem XVIII wieku z teatru francuskiego, zakwitł rychło cudownym geniuszem Fredry⁹⁰ i szedł niezłomnie po tej linii aż późno w głąb wieku XIX. Kulminacyjnym punktem jego rozwoju (mówię wciąż o *ciągłości repertuaru*, nie o poszczególnych talentach) jest okres znaczący się nazwiskami Zalewskiego⁹¹, Blizińskiego⁹², Lubowskiego⁹³, Mańkowskiego⁹⁴, Dobrzańskiego⁹⁵, Bałuckiego⁹⁶, Jasińczyka⁹⁷ etc., etc. Wtedy istniał ciągle repertuar polski i był poniekąd odbiciem polskiej codzienności. Repertuar obcy, którym zasilaly się polskie teatry, był wówczas również jednolity, oparty prawie wyłącznie na twórczości dramatycznej francuskiej: Augier⁹⁸, Pailleron⁹⁹, Dumas syn¹⁰⁰, Sardou¹⁰¹ etc. Najlepszym wyrazem tego teatru był styl warszawskich *Rozmaitości*¹⁰² oraz Koźmianowska epoka w Krakowie¹⁰³.

Dość nagle odchylenie tej linii następuje w ostatnim dziesiątku lat ubiegłego wieku. Wskutek specjalnych warunków ówczesnego polskiego życia punkt ciężkości teatru, jak i wielu innych działów umysłowości polskiej, przenosi się na jakiś czas do Krakowa. Otóż w przeciwieństwie do Warszawy, Kraków przez swoje polityczne warunki, przez musową

⁸⁵lub starych farsach francuskich przechodzących z rąk do rąk, wciąż na nowo kształtowanych, upiększanych, przetwarzanych — np. *Mistrz Patbelin* z ok. 1465 roku. [przypis edytorski]

⁸⁶*Grzegorz Dandin* — pełen tytuł: *Grzegorz Dandyła albo mąż zmieszany*; komedia Moliera z 1668 roku. [przypis edytorski]

⁸⁷*Wesele Figara* — pełen tytuł: *Szalony dzień, czyli wesele Figara*; komedia Pierre'a Beaumarchais'go z 1784 roku. [przypis edytorski]

⁸⁸*Król* — wspólna komedia Gastona Caillaveta i Roberta de Flersa z 1908 roku. [przypis edytorski]

⁸⁹*Caillavet i Flers* — dwaj francuscy dramaturdzy współpracujący w latach 1901–1915. [przypis edytorski]

⁹⁰*Fredro, Aleksander, brabia* (1793–1876) — komediopisarz, aforysta, pamiętnikarz, często osadzający swe sztuki w środowisku szlacheckim. [przypis edytorski]

⁹¹*Zalewski, Kazimierz* (1849–1919) — dramatopisarz, krytyk teatralny, tłumacz, od 1875 redaktor założonego przez siebie „Wieku”, współdyrektor Warszawskich Teatrów Rządowych. [przypis edytorski]

⁹²*Bliziński, Józef Franciszek* (1827–1893) — komediopisarz i dramaturg, etnograf; wraz z Bałuckim czerpał z twórczości Fredry, czego dowodem jego komedie opisujące środowisko mieszczańskie. [przypis edytorski]

⁹³*Lubowski, Edward* (1837–1923) — autor powieści i komedii, te ostatnie wzorował na francuskim dramacie mieszczańskim. [przypis edytorski]

⁹⁴*Mańkowski, Aleksander* (1855–1924) — autor powieści i komedii, głównie dotyczących szlachty z Podola. [przypis edytorski]

⁹⁵prawdop. *Dobrzański, Stanisław* (1848–1880) — pisarz, tłumacz sztuk francuskich, reżyser, aktor w teatrze krakowskim, lwowskim i poznańskim. [przypis edytorski]

⁹⁶*Bałucki, Michał* (1837–1901) — autor powieści tendencyjnych i komedii przedstawiających życie mieszczaństwa w Galicji. [przypis edytorski]

⁹⁷*Jasińczyk, Marian* (1855–1911) — właśc. Waław Karczewski; dziennikarz, powieściopisarz naturalistyczny. [przypis edytorski]

⁹⁸*Augier Émile* (1828–1889) — francuski dramatopisarz, członek Akademii Francuskiej, autor komedii obyczajowych i społecznych. [przypis edytorski]

⁹⁹*Pailleron, Edouard* (1834–1899) — poeta i dramatopisarz; w 1868 zasłynął jednoaktówką *Le Monde où l'on s'amuse*, która zawierała liczne krytyczne aluzje do środowiska akademickiego. [przypis edytorski]

¹⁰⁰*Dumas, Alexandre, syn* (1824–1895) — francuski pisarz, członek Akademii Francuskiej, autor powieści obyczajowych, komedii moralistycznych; w 1848 zasłynął *Damą kameliową*, po której powstały komedie, np. *Półświatek, Cudzoziemka*. [przypis edytorski]

¹⁰¹*Sardou, Victorien* (1831–1908) — francuski dramatopisarz, członek Akademii Francuskiej; autor komedii obyczajowych (*Pani Sans-Gêne* z 1893) i dramatów historycznych. [przypis edytorski]

¹⁰²styl warszawskich *Rozmaitości* — chodzi o styl gry aktorskiej ugruntowany w warszawskim Teatrze *Rozmaitości*. [przypis edytorski]

¹⁰³*Koźmianowska epoka w Krakowie* — chodzi o lata 1865–1885, czyli mniej więcej czas kierowania teatrem krakowskim przez Stanisława Skorupkę i powstałą wówczas tzw. szkołę gry krakowskiej. [przypis edytorski]

znajomość języka niemieckiego, daleko więcej wystawiony był na napór elementów germańskich, które w owym czasie zaczęły się narzucać teatralnej literaturze europejskiej, sztukując własne ubóstwo literaturą skandynawską. Prądy te znalazły nader skwapliwego odbiorcę w osobie Tadeusza Pawlikowskiego. Nie myślę bynajmniej zapoznawać jego zasług ani wysokiego znawstwa *całej* europejskiej teatrologii; ale był to temperament ponury, lubujący się w północnych samoudręczeniach, mgłach i nastrojach, któremu romańska pogoda, jasność spojrzenia i zwartość formy były raczej przeciwne i który też siłą swej wybitnej indywidualności pchnął teatr polski na te tory.

Tak więc w bardzo krótkim stosunkowo czasie nastąpiła w naszych oczach przemiana; dojrzała, uśmiechnięta francuska mądrość życia została przez ówczesne młode pokolenie obrzucona epitetem *płytkości*; niezrównane, wiekową tradycją nabyte mistrzostwo sceny ochrzczono pogardliwie *robotą* i sztuczką; plody germańskiego ducha uzurpowały¹⁰⁴ sobie monopol *głębi*. Wprowadzenie przed dwudziestu pięciu laty, wśród uroczystego bicia wielkich dzwonów, na krakowską scenę tego niestrawnego knedla¹⁰⁵, jakim była *Hannele*¹⁰⁶ Hauptmanna¹⁰⁷ z niemieckim nauczycielem ludowym jako Chrystusem, przed którym to arcydziełem kazano nam padać na twarz niby przed objawieniem nowej sztuki, było zapoczątkowaniem kursu, jaki do dziś dnia pokutuje jeszcze tu i ówdzie po scenach polskich. Trzebaż to wreszcie powiedzieć: okres ten, tak wybitny pod względem reżyserskim, był pod względem repertuaru, a bardziej jeszcze ducha, odwróceniem teatru polskiego od jego wiekowych tradycji polsko-francuskich, a poddaniem go wpływowi i pośrednictwu Niemiec. Można się na to zapatrywać tak lub owak, ale trzeba to widzieć; otóż mam wrażenie, że przy wielokrotnym omawianiu owej epoki naszego teatru moment ten nigdy nie był jasno zaznaczony.

Nie bez wpływu na to „przewartościowanie” był także pewien element, przez swą ruchliwość i „światowe obywatelstwo” tak znaczną odgrywający rolę w pośrednictwie duchowym pomiędzy nami a tzw. „Europą”, która w zakresie teatru najczęściej bywała po prostu — Berlinem. Mówię o czynniku semickim. Stara ta rasa, inteligentna, zblazowana i wciąż potrzebująca nowych podniet cerebralnych, chłonie przejawy sztuki nie tyle jako bezpośrednie wrażenie lub uczuciowe przeżycie, ile jako mózgową podniecię, nową szaradę¹⁰⁸ do rozwiązania. Linia działalności politycznej inteligencji semickiej — która, pamiętać to trzeba, stanowiła też u nas ważny odłam publiczności teatralnej — każe jej być zawsze w awangardzie „postępu”, a *postępowość* ta, przyrosła do jej sposobu myślenia, przenosi się również i w dziedzinę sztuki. Zmysł handlowy wreszcie czyni z tego elementu czuły sejsmograf¹⁰⁹ na wszelki świeży towar, na *modę*. Żywiol ten cięży oczywiście do Niemiec, opanował tam zresztą w znacznej mierze teatr i prasę; cóż naturalniejszego, że stamtąd niósł nam ewangelię sztuki. Propagując teatr berliński, propaguje on poniekąd *swój* teatr. Harmonijna, zwarta, po tradycyjnej linii rozwijająca się kultura francuska jest duchowi semickiemu na ogół obca; nie przedstawia ani drażniącej łamigłówki dla mózgu, ani sposobności do hałaśliwego kolportażu, jakiej wciąż dostarcza niespokojna krzątająca niemieckiego parweniuszostwa¹¹⁰.

Już to, nawiasem mówiąc, w ogóle francuska scena nie znajduje łaski w oczach „odnowicieli” teatru. Teatr francuski? Thi, co to za teatr! Po prostu, tak wczoraj, jak i dziś, wyborni aktorzy wybornie grają wybornie napisane sztuki. Wrócisz do Paryża za dziesięć lat? Znowu, bestie, doskonale grają! Cóż to jest? To zastój, to marazm¹¹¹! Gdzie postęp, gdzie stylizacja, gdzie *nowe prądy*, gdzie (przede wszystkim!) miejsce dla *reformatora* teatru?

¹⁰⁴uzurpować — zagarniać, przywłaszczać. [przypis edytorski]

¹⁰⁵knedle (z niem.) — okrągłe pierogi z ciasta mączno-ziemniaczanego nadziewane owocami, serem czy mięsem. [przypis edytorski]

¹⁰⁶Hannele — pełen tytuł: *Hanneles Himmelfahrt*; satyra na stosunki w administracji Gertharta Hauptmanna z 1884 roku. [przypis edytorski]

¹⁰⁷Hauptmann, Gerhart (1862–1946) — niemiecki dramaturg, naturalista; podejmował problematykę społeczną, np. biedę tkaczy śląskich i ich buntu z lat czterdziestych XIX wieku — *Tkacze* 1892 roku. [przypis edytorski]

¹⁰⁸szarada (z fr.) — tu: zagadka. [przypis edytorski]

¹⁰⁹sejsmograf — urządzenie, które rejestruje drgania powierzchni Ziemi podczas wstrząsów sejsmicznych. [przypis edytorski]

¹¹⁰parweniuszostwo — dorobkiewiczostwo. [przypis edytorski]

¹¹¹marazm (z gr.) — zastój, bierność. [przypis edytorski]

Przytoczę jeden przykład tego kręćka: Przed kilku laty jedna z najwybitniejszych polskich artystek¹¹² grywała równocześnie dwie sztuki dość pokrewne treścią oraz postacią bohaterki, mianowicie *Kobietę i pajaca*¹¹³ Pierre'a Louÿsa¹¹⁴, awanturę bezpretensjonalną i żartobliwą oraz *Demona ziemi*¹¹⁵ Franka Wedekinda¹¹⁶, również awanturę, tylko że pretensjonalną, nadętą i niedorzecznie tragiczną. Obie sztuki trzymały się wyłącznie efektowną rolą kobiecą. Trzeba było widzieć, jak pod wpływem panującej sugestii odnoszono się do tych dwóch sztuk: na pierwszą tłoczyła się wprawdzie publiczność, ale słuchała jej wstydliwie, z pobłażliwym, lekceważącym wzruszeniem ramion; *Demona ziemi* natomiast podawano i przyjmowano niby jakieś wysokie misterium!

Do jakiego stopnia specyficznie ponure zabarwienie temperamentu Pawlikowskiego zidentyfikowało się w umysłowości owej epoki z pojęciami o teatrze, może stanowić dowód, iż kiedy obecny dyrektor, człowiek, jak wiadomo, odznaczający się prywatnie złym humorem i świętym apetytem, zapragnął w pierwszych „czwartkach literackich”¹¹⁷ streścić, jak się zdaje, swoje artystyczne *credo*¹¹⁸, podał nam jednym tchem jedną sztukę Ibsena¹¹⁹, jedną Przybyszewskiego¹²⁰, i jedną Strindberga¹²¹, czyli sam ekstrakt owej germańsko-skandynawskiej kuchni.

Mam przekonanie, że o ile krzyżowanie polsko-francuskie wydaje, jak w literaturze, tak i w teatrze, od biskupa Krasickiego¹²² aż po Gabrię Zapolską¹²³, zdrowe i dorodne potomstwo (sam Fredro jest cudownym wręcz dowodem, jak można, wyciągnąwszy z francuskiej kultury wszystkie soki, pozostać *takim* Polakiem; w żadnej innej kombinacji cud ten nie byłby do pomyślenia), o tyle krzyżowanie germańsko-polskie jest bezpłodne albo też rodzi dziwotwory¹²⁴. Toż samo wpływy północne. Ibsen jest wielkim pisarzem, ani słowa; ale wszystkie te protestancko-pastorskie problemy sumienia, tak żywe, tak codzienne dla jakiegoś Ibsena czy Björnsona¹²⁵, są dla naszej romańsko-katolickiej umysłowości najzupełniej obce: tak obce, jak jakieś punkty honoru japońskiego samuraja. Mogą nas zająć intelektualnie, ale w krew nie wejdą nigdy, oddźwięk zaś, jaki wywołają w naszej twórczości, będzie zawsze brzmiał sztucznie lub fałszywie.

Poglądu na niepomysłne wyniki polsko-germańskiej symbiozy nie zachwieje chyba teatr Stanisława Przybyszewskiego, który tak znaczny wywarł wpływ na całe jedno pokolenie. Przybyszewski jest wielkim poetą lirykiem; jak wielkim, może ten tylko mieć

¹¹²Jedną z najwybitniejszych polskich artystek — chodzi o Jadwigę Stanisławę Mrozowską (1880–1966). [przypis edytorski]

¹¹³*Kobieta i pajac* — powieść Pierre'a Louÿsa z 1898 roku. [przypis edytorski]

¹¹⁴Louÿs, Pierre (1870–1925) — francuski pisarz, przedstawiciel symbolizmu; twórca zbioru poematów prozą — *Pieśni Bilitis* (1894). [przypis edytorski]

¹¹⁵*Demon ziemi* — sztuka Benjamina Franklina Wedekinda z 1895 roku. [przypis edytorski]

¹¹⁶Wedekind, Frank (1864–1918) — niemiecki dramaturg i poeta, uznany za prekursora ekspresjonizmu, który łączył z realizmem krytycznym; najbardziej popularna sztuka o satyrycznym zabarwieniu to *Przebudzenie wiosny* z 1891 roku. [przypis edytorski]

¹¹⁷„czwartki literackie” — nawiązanie to tzw. „obiadów czwartkowych”, tj. spotkań salonu oświeceniowego w Zamku Królewskim, na których poruszano sprawy polityki, kultury, prezentowano lepszą twórczość literacką. [przypis edytorski]

¹¹⁸*credo* (łac.) — zbiór przekonań, dośł. wyznanie wiary. [przypis edytorski]

¹¹⁹Ibsen, Henrik (1828–1906) — norweski dramaturg, czołowy przedstawiciel nurtu krycznorealistycznego w Skandynawii; jego *Komedia miłości* z 1862 wywołała skandal ze strony mieszczaństwa. [przypis edytorski]

¹²⁰Przybyszewski, Stanisław Feliks (1868–1927) — pisarz, dziennikarz, ekspresjonista i dekadent, czołowy twórca Młodej Polski i jej estetycznego programu — *Confiteor* z 1899; redagował „Życie” i „Zdrój”. [przypis edytorski]

¹²¹Strindberg, August (1849–1912) — nowatorski pisarz szwedzki; ustanowił nowy język literacki, zaszczytnie w Szwecji europejskie prądy literackie (np. naturalizm, ekspresjonizm); autor m.in. *Ojca* 1887. [przypis edytorski]

¹²²Krasicki, Ignacy (1735–1801) — biskup warmiński i arcybiskup gnieźnieński, redaktor „Monitora”, wszechstronny autor oświeceniowy: poematów heroikomicznych, bajek, satyr, komedii, powiastek filozoficznych, encyklopedii, a także pierwszej polskiej powieści (przełomowe *Mikolaja Doświadczynskiego przypadek* z 1776 roku). [przypis edytorski]

¹²³Zapolska, Gabriela (1857–1921) — właśc. Maria Gabriela Śnieżko-Blocka, z domu Korwin-Piotrowska; pisarka, publicystka, także aktorka; zasłynęła z komedii demaskujących mieszczańską obłudę, np. *Moralność Pani Dulskiej* oraz *Ich Czuworo* z 1904 roku. [przypis edytorski]

¹²⁴dziwotwór — istota dziwaczna, straszny. [przypis edytorski]

¹²⁵Björnson, Björnstjerne (1832–1910) — pisarz, publicysta, mówca i polityk norweski; od komedii *Nowożeńcy* z 1865 roku dokonał się przełom w jego twórczości, odszedł od estetyki idealistyczno-romantycznej na rzecz realistyczno-społecznej. [przypis edytorski]

pojęcie, kto czytał pierwsze jego utwory w oryginale, tj. po niemiecku¹²⁶; ale twórczość jego teatralna sprowadza się właściwie do jednego motywu, w którym jedynie jakiś suggestionujący poprzez dzieło element pasji wewnętrznej pisarza może przesłonić zahipnotyzowanemu widzowi straszliwe niedostatki środowiska, figur, dialogu etc. A już od „szkoły” Przybyszewskiego w teatrze niech nas Pan Bóg broni!

Nie chciałbym, aby mnie fałszywie rozumiano. Rolę, jaką Przybyszewski odegrał w swoim czasie jako *wychowawca*, uważam za niezmiernie zbawienną i płodną: pobyt jego w Krakowie i codzienne nasze obcowanie wspominam z najwyższą wdzięcznością i entuzjazmem. Ale jak każda potężna indywidualność był on niezmiernie wyłączny. Nietzsche¹²⁷ w bardzo szczęśliwej definicji dzieli sztukę na dwie zasadnicze grupy *Rausch* i *Traum* (Szał i Sen). Przybyszewski znał tylko *Rausch*: sztukę jako konwulsyjne napięcie bólu, żądz, tęsknoty, przerażenia. *Traum*, sztuka jako sen, w którym, jak w taflii zaczarowanego jakiegoś jeziora, odbija się obiektywnie a syntetycznie zarazem złuda życia, ten odłam sztuki zupełnie dla niego nie istniał. Pozwolę sobie przytoczyć zabawną anegdotę: Przybyszewski uwielbiał Słowackiego jako twórcę *Króla Ducha*¹²⁸; nie ręczę, czy go bardzo czytał, czy tylko odgadywał, dość że go uwielbiał. Otóż za jego pobytu w Krakowie dawano *Nową Dejanirę*¹²⁹; wybrał się do teatru jak na wielkie święto. Byłem z nim sam w łoży. Zaledwie kurtyna się podniosła, podczas kiedy ze sceny lały się strumienie tej cudnej poezji, widziałem, iż „Przybysz” kręci się coraz niecierpliwiej na krześle; w końcu ze swą naturą nerwowca niezdolnego do nałożenia sobie najmniejszego przymusu zerwał się, szepnął do mnie charakterystyczną chrypką: „Okrutnie tego Julka nie lubię!” i — drapnął przed końcem pierwszego aktu do „Turla”¹³⁰. Można zrozumieć, jak dopiero z tego punktu patrzenia na sztukę przedstawiał się Mistrzowi, a zwłaszcza jego uczniom, repertuar teatralny Zalewskich, Przybylskich¹³¹ etc. Bałucki bodajże tragiczną śmiercią przyplacił bezgraniczną wzdargę, jaką uczuł się nagle obrzucony. W każdym razie nie była to atmosfera, która by sprzyjała rozwojowi dobrego, codziennego repertuaru; na drodze bowiem, na jaką wiódł Przybyszewski swoich wyznawców, talent średniej miary może tylko kark skrećić.

Przybyszewski cudownie się spotkał z Pawlikowskim w swoich upodobaniach. Znał on i rozumiał jedynie teatr skandynawski i niemiecki; najwyższą koncesją, do jakiej na rzecz ducha „romańskiego” się posuwał, był — Maeterlinck¹³²! Ustępstwo, jak widzimy, nieduże.

Twórczość Przybyszewskiego prowadzi nas pośrednio do ciekawego momentu polskiego życia artystycznego, tj. do *emigracji*.

Emigracja artystyczna odbywała się u nas ciągle aż do ostatniej chwili. Nie tylko wypadki polityczne, ale i inne warunki związane z okaleczeniem, podwiązaniem naszego duchowego życia były jej przyczyną. Można by wymienić litanię całą nazwisk artystów, którzy — mówiąc już tylko o ostatnim pokoleniu — lata całe spędzili poza granicami. Nawet ci, którzy niby żyli w kraju, przebywali w nim często jak przelotne ptaki, „żurawce”¹³³, nie zadomowiając się, wyglądając chwili odlotu. Kto zna powieści polskie lat

Kawiarnia

Emigrant, Patriota

¹²⁶ *Pierwsze jego utwory w oryginale, tj. po niemiecku* — tj.: *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche. II. Ola Hansson (O psychologii jednostek)* z 1892, a zwłaszcza poematy prozą: *Totenmesse (Msza żałobna)* z 1893, *Vigilien (Wigilie)* z 1894, *De Profundis* z 1895, *Im Malstrom (W Malstrom)* z 1896, *Satanskinder (Dzieci Szatana)* z 1897 roku. [przypis edytorski]

¹²⁷ *Nietzsche, Friedrich* (1844–1900) — filozof niemiecki, reprezentant irracjonalizmu i immoralizmu; sformułował koncepcje „woli mocy” i „nadczłowieka”. [przypis edytorski]

¹²⁸ *Król Duch* — poemat historyzoficzny z okresu mistycznego Juliusza Słowackiego, który wydano po raz pierwszy w 1847 roku. [przypis edytorski]

¹²⁹ *Nowa Dejanira* — tragikomedie Juliusza Słowackiego z elementami zarówno realistycznymi, jak i genetycznymi, wydana pośmiertnie w 1866 roku; obecnie znana pod tytułem *Fantazy*. [przypis edytorski]

¹³⁰ „*Turl*” — zwany także „Paonem”, „Teatralką”; krakowska teatralna kawiarnia-restauracja znajdująca się przy ul. Szpitalnej 38, którą Florian Turlński założył w 1897 roku; jedna ze ścian pomieszczenia przeznaczona była na podpisy, wiersze i rysunki gości-twórców; kawiarnia „Paon” wzięła nazwę od wiersza Maurice’a Maeterlincka *Paon nochalant (Paw nonszalancki)*. [przypis edytorski]

¹³¹ *Przybylski, Zygmunt* (1856–1909) — komediopisarz, recenzent „Słów” i „Wieku”, w latach 1894–1896 dyrektor teatru lwowskiego, a 1896–1904 teatryku ogródkowego w Warszawie, znany z farsy *Wicek i Wacek* z 1896 roku. [przypis edytorski]

¹³² *Maeterlinck, Maurice* (1862–1949) — belgijski pisarz, dramaturg, twórca dramatu symbolicznego, np. *Peleas i Melizanda* z 1893 roku. [przypis edytorski]

¹³³ „*żurawiec*” — określenie z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, akt I, sc. 25. [przypis edytorski]

ostatnich, ten zauważył, że w większości ich połowa akcji toczy się za granicą, najczęściej w Paryżu. Otóż na emigracji może powstać wielka poezja, ale nie może powstać bieżący repertuar teatralny wyrażający współczesne życie. Przybyszewski jest najczystszy typem tej emigracji, zawieszony pomiędzy niebem a ziemią, nie żyjącej, ściśle biorąc, w żadnym społeczeństwie. Nie zna nawet języka, jakim w Polsce ludzie potocznie mówią, nie zna nic pośredniego między swą przepiękną poetycką prozą a okropnym żargonem kawiarnianej cyganerii, jakim bezwiednie zarywają bohaterowie jego powieści i dramatów...

Nastęrczają mi się w tym przedmiocie dwa charakterystyczne fakty. Przed kilku laty teatr krakowski wystawił sztukę obecnego sprawozdawcy z kongresu pokojowego, p. Korab-Kucharskiego¹³⁴, stale osiadłego w Paryżu. Akcja sztuki napisanej po polsku rozgrywała się we Francji, w Bretanii¹³⁵. Było to jedyne przedstawienie, na którym byłem świadkiem, jak w teatrze rozległy się gwizdania. Czemu, niepodobna właściwie określić. Coś podobnego zdarzyło się teraz na sztuce *Granith et Hymen*¹³⁶, a autorem jej jest również dobrowolny emigrant, który przebył pół życia za granicą, zresztą bardzo inteligentny i kulturalny człowiek. (Przed kilku laty czytałem w rękopisie inną jego sztukę pisaną po polsku, a rozgrywającą się w sferach najwyższej arystokracji francuskiej, której zapewne autor nigdy nie oglądał. Znam innego znowuż wybitnego pisarza polskiego, który włożył wiele pracy w to, aby napisać po francusku farsę pt. *Cardon s'il vous plait!*¹³⁷ i dokładał starań, by ją wystawić w Paryżu...). Dwa rzadkie a przykre incydenty teatralne, które przytoczyłem poprzednio, świadczą, jak delikatne są w teatrze włókna porozumienia ze społeczeństwem i jak trudno je zachować, nie żyjąc co dzień jego życiem.

Innego znów rodzaju zjawisko emigracji przedstawia Tadeusz Rittner¹³⁸, nie posiadający wskutek tego dla dramaturgii polskiej ani w części tego znaczenia, do jakiego by mu wielki jego talent, kultura i praca dawały słuszne prawo.

Trzeba przyznać z drugiej strony, że i samo społeczeństwo polskie stało się z biegiem czasu coraz trudniejsze do uchwycenia, do ujęcia w *typy*: bez tego zaś stypizowania, w którym jak w *commedia dell' arte* autor porusza z drobnymi zmianami tradycyjne marionetki, powszedni repertuar teatralny niełatwo może się obyć. Dawny szopkowy szlachcic, mieszczanin, chłop i Żyd nadzwyczaj się skomplikowali. Środowisko szlacheckie, tak żywo odbijające się jeszcze w utworach Blizińskiego, przestało zasilać twórczość teatralną; w znacznym stopniu straciło swą odrębność zewnętrzną, pochwycenie zaś jego świeżej treści wymagałoby zapewne zupełnie nowego ujęcia. Klasa średnia, mieszczańska, inteligencja, która z natury rzeczy nastęrcza się wszędzie jako podłoże nowoczesnego repertuaru, znajduje się u nas jeszcze w płynnym stanie formacji: z jednej strony zasilana ciągłym napływem tracącej pod nogami ziemię (w dosłownym znaczeniu) szlachetczyzny, z drugiej inwazją elementu ludowego. Sam chłop wreszcie jakie przechodzi przeobrażenia! Jeżeli dodamy do tego zasadnicze rozłamy „kordonów”¹³⁹, stałe przesunięcie ośrodków życia politycznego poza granice kraju, brak stolicy, która by skupiała pełne życie narodu, różnorodną emigrację wreszcie, nowoczesne życie polskie przedstawi nam olbrzymi las indywidualiów, ale bardzo mało *typów*. Zręczny pracownik sceniczny we Francji ma tych *typów* setki, leżą gotowe w pudełkach; tylko trochę je przemalować, trochę poprzemieszczać kombinacje sznureczków i można je puścić w ruch; u nas musiałby za każdym razem tworzyć samemu syntezę, a na to trzeba by może wzroku Balzaca albo też twórcy *Wesela*... A ja wciąż mówię tu nie o twórczości genialnej, tylko o tej, która jest podstawą dobrego codziennego repertuaru.

Młody repertuar polski instynktownie ucieka od tej trudności, biorąc jako temat obserwacji najbliższe sobie środowisko „artystyczne”; najczęściej bohaterem sztuki jest malarz, poeta lub rzeźbiarz, tematem zaś jego erotyczne perypetie. Nie potrzebuję podkreślać, jakim zubożeniem motywów jest ta „droga najmniejszego oporu” w obserwacji i jakim spaceniem proporcji rzeczywistego życia.

¹³⁴Korab-Kucharski, Henryk (1891–1954) — dziennikarz. [przypis edytorski]

¹³⁵Bretania — region w północno-zachodniej Francji. [przypis edytorski]

¹³⁶*Granith et Hymen* — farsa Rogera Dicksona. [przypis edytorski]

¹³⁷*Cardon s'il vous plait!* — tłum. pol. *Panie Cardon, proszę!* [przypis edytorski]

¹³⁸Rittner, Tadeusz (1873–1921) — pseud. Tomasz Czaszka; dramatopisarz, prozaik, krytyk teatralny, twórca nowoczesnej komedii, np. *W małym domku* (1904) *Głupi Jakub* (1910); pisał zarówno po polsku, jak po niemiecku. [przypis edytorski]

¹³⁹kordon (z fr.) — tu: granica między zaborcami. [przypis edytorski]

I tu również wchodzi w grę następstwa *emigracji*, dla której stolik kawiarni literackiej staje się światem, a problemy z odpowiednią przesadą przy nim roztrząsane — życiem.

Inne jeszcze może elementy, dodatnie same w sobie wpłynęły na wybitcie z toru naszej codzienności teatralnej. Szukanie teatralnych walorów w chwale naszej literatury, wielkiej poezji romantycznej, wprowadziło na scenę polską szereg dzieł w założeniu na wprost tylko scenicznych, z jednej strony odwracając uwagę od przykazań teatralności, z drugiej zapładniając nieraz nowszą twórczość polską zjawiskiem jednym ze smutniejszych, tj. „wielką poezją drugiej klasy”. Zjawił się Wyspiański¹⁴⁰, człowiek teatralny nieskończenie twórczy sam dla siebie, ale groźny po prostu jako szkoła dla tych, co naśladowują jego formę, zdolni najczęściej przejąć tylko jej braki, nie okupując ich jego duchem. Wszystko to razem wprowadziło oplakane lekceważenie teatralnego rzemiosła (pamiętam czas, w którym nazwisko *Sardou* było w kołach literackich obelgą, czymś w rodzaju *suffragana*¹⁴¹); wprowadziło na pewien czas dążenia teatralne pod znak fałszywej genialności, fałszywej głębi, fałszywej poezji. Teatr codzienny przestał być odbiciem życia, ponieważ przestał być *szczerym* wyrazem talentu i skali jednostek.

Ale co mówić teatr! A reszta? Biedna ta nasza literatura! Jeden pisarz, wykwiłtny krytyk, odkłada z westchnieniem tom Willy'ego¹⁴², aby zasiać do pisania artykułu jubileuszowego o Elizie Orzeszkowej¹⁴³. Inny przerywa ze zgrzytaniem zębów trzydniową partię baka¹⁴⁴, aby kończyć ostatni rozdział powieści o *obywatelskiej tendencji*; rasowy pamfletista obmyśla nową sztukę o *Księdzu Skardze* albo o *Unii lubelskiej*; inny, wyga¹⁴⁵ nad wygi, kropi „brylantową” oktawą nową edycję *Króla Duchą*; inny, miłe dziecię salonów, skupia się do nowej *Mesjady*, etc. Trzeba znać literaturę polską nie tylko publicznie, ale i prywatnie, aby ocenić, do jakiego stopnia zaległa się u nas zupełna rozbieżność pomiędzy myśleniem poufnym a oficjalnym. Czasem mogłoby się zdawać, że odwykliśmy po prostu od świadomości, że pierwszym, jedynym zadaniem pisarza jest wyrazić możliwie pełno i szczerze ludzką treść własną. Flaubert, szlifując przez sześć lat *Panią Bovary*, za którą miał w dodatku proces o obrazę moralności, bardziej zasłużył się ojczyźnie, niż gdyby był napisał sztukę o Joannie d'Arc¹⁴⁶ i epopeję o świętym Ludwiku¹⁴⁷.

Literat

Sława

Zal mi tych ludzi, doprawdy! Jeżeli trud pisania nie ma być zaspokojeniem wewnętrznej, tajemniczej potrzeby wypowiedzenia samego siebie, za jakież ciężkie grzechy nakładać sobie tę mękę! Ale zresztą to zrozumiałe; żyliśmy od tylu lat w tak anormalnej atmosferze, tak bez tlenu, bez powietrza, pod ciśnieniem tylu *nakazów*, literatura musiała pełnić tyle funkcji zastępczych, że wszystko można i trzeba zrozumieć. Ale teraz, uff! Odetchnijmy. Mamy Polskę, sejm, wojsko, dyplomację, będziemy mieli szkołę polską i oświatę ludową, niechże to wszystko działa jak najsprawniej, a literatura niech wróci do tego, co jest jej jedyną prawą funkcją. Nie znaczy to, iżby kiedykolwiek literatura nasza miała się wyrzec swoich wielkich narodowych i społecznych zadań; mamy, na szczęście, i będziemy mieli dosyć pisarzy, dla których te właśnie wartości będą pełnym i szczerym wyrazem ich istoty. Ale po cóż zaraz wszyscy — z powołaniem czy bez — mamy przyjmować święcenia kapłańskie!

Twórczość

A konkluzja tych bezładnych nieco uwag?

¹⁴⁰Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — poeta, malarz, wybitny dramaturg, reformator teatru; pierwszy wystawił Mickiewiczowskie *Dziady* w 1901 roku; autor dramatów politycznych, filozoficzny, metafizycznych, np. *Wesela*. [przypis edytorski]

¹⁴¹*suffragan* (z łac.) — biskup pomocniczy, podlegający biskupowi. [przypis edytorski]

¹⁴²Willy (1856–1931) — właśc. Henry Gauthier-Villars; francuski pisarz i dziennikarz, autor czterotomowej powieści-pamiętnika z lat 1900–1904 — *Klaudyny*, która została jedynie przez niego zredagowana, a za jego namową napisana i ubarwiona erotycznymi wątkami przez jego żonę, Sidonie-Gabriellę Colette. [przypis edytorski]

¹⁴³Orzeszkowa, Eliza (1841–1910) — powieściopisarka, nowelistka; początkowo pozostawała w nurbie prozy tendencyjnej, problematyka społeczna zawsze była obecna w jej twórczości, ale późniejsze utwory charakteryzowały się pogłębioną psychologią, np. *Nad Niemnem* z 1888; jako publicystka walczyła o prawa kobiet. [przypis edytorski]

¹⁴⁴*bak* — bakarat, gra karciana. [przypis edytorski]

¹⁴⁵*wyga* — spryciarz, ktoś wyjątkowo obrotny. [przypis edytorski]

¹⁴⁶*św. Joanna d'Arc* (1412–1431) — zwana Dziewicą Orleańską, bohaterka narodowa Francji; w 1429 w męskim przebraniu uratowała oblężony przez Anglię Orléans, zginęła spalona na stosie. [przypis edytorski]

¹⁴⁷*Ludwik IX Święty* (1214–1270) — król Francji; usprawnił administrację, system monetarny, zorganizował dwukrotnie krucjatę w celu odzyskania Ziemi Świętej. [przypis edytorski]

Teatr polski swój dobry codzienny repertuar miał i niewątpliwie mieć będzie. A droga do tego, o ile mi się zdaje, byłaby: zacząć skromniej i naturalniej pojmować istotę teatru, odrzucić wszelkie szczydła i fałszywe piedestały, odrzucić te obce naleciałości, które są naszej indywidualności rasowej przeciwne; żyć w kraju pełnym życiem swego społeczeństwa; a wreszcie zwrócić oczy tam, skąd zawsze płynęły dla naszego teatru ożywcze soki. Zgodzić się z tym, że ze wszystkich rodzajów literackich w produkcję teatralną wchodzi największa dawka *rzemiosła*, którego nauczyć się można i — trzeba. Jako dowód tego odrębnego charakteru twórczości teatralnej może służyć fakt, iż np. w zakresie lekkiej komedii współpracownictwo dwóch pisarzy daje tak dobre wyniki. To nie jest rzecz natchnienia; inwencja musi tu być kontrolowana zimną krytyką; konstrukcja komedii to sprawa inżynierska, gdzie jak przy budowie mostu wytrzymałość i obciążenie każdego punktu muszą być ściśle obliczone. A nawet humor, dowcip, rzecz na pozór tak samorzutna, ileż ma w sobie pierwiastków *matematyki* i jak szczęśliwie iskrzy się nieraz pod wpływem tarcia dwóch dobranych do siebie intelektów. Wreszcie w teatrach francuskich, mogących sobie pozwolić na kilkadziesiąt prób, na *próbach* odbywa się przykrawanie sztuki z udziałem reżysera, dawkowanie efektów sytuacji lub dialogu pod kontrolą żywego wrażenia; dlatego na przedstawieniu sztuka nie jest, jak to się zdarza u nas, nieobliczalną niespodzianką dla samego autora, ale leży na scenie i na aktorach niby ubranie doskonale zrobione na *miarę*. Ale przede wszystkim niech każdy, komu się świat w postaci scenicznej kształtuje, dąży do tego, aby wyrazić w tej formie to, co *naprawdę* jego samego cieszy, wzrusza lub bawi, a my nie żądamy odeń czego innego jak szczerości i sumienności artystycznej. Im wyżej będziemy podnosić sztandar „wielkiej sztuki”, im więcej będziemy mówili o „dostojeństwie teatru” i jego postulatach, o „misteriach” polskich i o świętym Graalu¹⁴⁸, tym niżej będzie spadać nasza bieżąca twórczość teatralna. Załże się na śmierć. Wiadomo wszystkim, że w nauce śpiewu najważniejszą rzeczą jest naturalne *ustawienie głosu*; kto zacznie śpiewać nie swoim głosem, ten skończy „kogutkiem” i zedrże się przedwcześnie.

A co do *wielkiej sztuki*, ta odwiedzi nas, *ilekroć przyjdzie jej samej ochota* i potrafi na swój użytek rozszerzyć bodaj najskromniejsze ramy.

BEZWIEDNE¹⁴⁹ „ORIENTACJE”

Po ogłoszeniu moich uwag teatralnych, trącających pośrednio o wpływy francuskie i niemieckie odnośnie do naszego repertuaru, spotkałem się z licznymi stronami z zarzutami *jednostronności* w stosunku do literatury i kultury duchowej Niemiec a Francji etc. Dlatego pozwolę sobie w kilku słowach wyjaśnić moje stanowisko. Być może znów spotkam się z tym samym zarzutem; na to odpowiem chyba wykrzyknikiem, jakim wybuchał nieodżałowany grubas, śp. malarz Stanisławski¹⁵⁰, ilekroć mu ktoś przedkładał, że jest *niesprawiedliwy* w objawach swoich sympatii lub antypatii artystycznych: „Noo, *dlaczego* ja mam być *sprawiedliwy*? *Pan Bóg* jest od tego, aby był *sprawiedliwy*!...”

Kwestia wpływów niemieckich na psychikę polską nie zdaje mi się bynajmniej kwestią akademicką, ale bardzo — i na długo jeszcze — życiową; nie chodzi tu przeto o czyste rozważanie, ale i o *oddziaływanie* wedle skromnych środków każdego; wszelkie zaś działanie, o ile ma być skuteczne, musi być poniekąd jednostronne. A przy tym każda chwila ma swoją specyficzną *prawdę* i swoją „ewangelię na dzień dzisiejszy”. Niewątpliwie, że kiedyś tam, w epoce Goethe’ów¹⁵¹ i Schillerów¹⁵² świeży powiew romantyzmu

¹⁴⁸*święty Graal* — według śrdw. legendy o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu to poszukiwane przez nich naczynie, z którego pił Jezus podczas Ostatniej Wieczerzy. [przypis edytorski]

¹⁴⁹*bezwiedny* — tu: nieświadomy. [przypis edytorski]

¹⁵⁰*Stanisławski, Jan Grzegorz* (1860–1907) — malarz, profesor krakowskiej ASP, jeden z założycieli Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”; tworzył głównie nastrojowe, impresjonistyczne pejzaże. [przypis edytorski]

¹⁵¹*Goethe, Johann Wolfgang von* (1749–1832) — najwybitniejszy niemiecki poeta tzw. okresu burzy i naporu, potem stał się klasykiem; zasłynął powieścią *Cierpienia młodego Wertera* (1774) która wywołała falę samobójstw na wzór głównego bohatera; jego szczytowym osiągnięciem okazał się dramat filozoficzny *Faust* (1808 i 1831). [przypis edytorski]

¹⁵²*Schiller, Friedrich von* (1759–1805) — poeta, teoretyk sztuki, wraz z Goethem największy klasyk niemiecki; początkowo przedstawiciel preromantycznego nurtu burzy i naporu, później tworzył w stylu klasycznym; znany z dramatu historycznego (np. *Dziewica Orleańska* z 1801) i romantycznych ballad (np. *Rękawiczka*), a także z *Ody do radości* (1785). [przypis edytorski]

niemieckiego mógł być w Polsce dodatnim czynnikiem w stosunku do zaskorupiałych kopii francuskiego pseudoklasycyzmu; ale od tego czasu Francja stała się dla znacznej części naszego społeczeństwa — nawet względnie oświeconej — czymś równie obcym i egzotycznym niemal, jak np. Japonia; z drugiej strony, przeszliśmy setkę lat przeszło niemieckich wpływów, niemieckiej szkoły; niemieckość (w niczym zresztą niepodobna do niemieckości z epoki romantyków) wciskała się w życie nasze, myśl wszystkimi porami; stała się chwastem, do którego uprzątnięcia żadna metoda nie może być zbyt energiczną.

Mały przykład. Znam polskie pismo satyryczne (dobre zresztą), które jeszcze przed upadkiem Niemiec i za czasu obu okupacji prowadziło zaciętą i śmiałą kampanię antyniemiecką. Otóż gdyby zasłonił polski tekst, nikt nie odróżniłby numeru tego pisma od niemieckiego „Simplicissimusa”¹⁵³, tak bardzo co do formy artystycznej i ilustracyjnej jest na nim wzorowane. Od dwóch lat pismo to puszcza jadowne strzały w Niemców, naśladując ich równocześnie niewolniczo i przyczyniając się w ten sposób bezświadomie do utrwalenia niemieckości.

„*Vous êtes un sale boche!*”¹⁵⁴ — krzyczał raz największy *boszożerca*, architekt Stryjeński¹⁵⁵, na pewnego pocziwego generała austriackiego, zresztą Polaka i... *entencistę*¹⁵⁶. — „Ale skądże!”, sumitował się¹⁵⁷ biedny generał. „*Vous l’êtes sans le savoir: c’est comme la vérole, ça ne se voit pas, mais c’est dans le sang!*”¹⁵⁸.

To się nazywa trafić w samo sedno; a przytoczone przeze mnie pismo polskie jest dowodem, że bezwiedne „orientacje” duchowe są czymś głębiej tkwiącym, bardziej złożonym i niepokrywającym się zgoła z „orientacjami” politycznymi, na szczęście pogrzebanymi już zresztą gruntownie. Nikt mnie nie posądzi, abym kiedykolwiek żywił sympatie „centralne”¹⁵⁹, mogę przeto mówić szczerze. Otóż znałem w czasie wojny wśród czynnie działających „aktywistów”¹⁶⁰ ludzi, którzy przez całe życie wszystkimi fibrami¹⁶¹ duchowymi sympatyzowali z Francją i nie potrafiliby zasnąć bez książki francuskiej przy łóżku; znałem, z drugiej strony znowuż, zajadłych „entencistów”¹⁶², którzy przed wojną, wówczas gdy nic nie stało na przeszkodzie ich wolnemu wyborowi, wszystkie swoje wycieczki za granicę kierowali w stronę Wiednia i Berlina, stamtąd czerpiąc swój pokarm duchowy i pojęcia o cywilizacji.

Zabawnym zbiegiem okoliczności pośród moich znajomych ci właśnie, którzy najenergiczniej „orientowali się” po stronie ententy, najgłębiej, bezwiednie nieraz, w nauce, filozofii, sztuce zakażeni byli duchem niemieckim. Nie odważyłbym się może sformułować tak po prostu tego spostrzeżenia, gdybym nie posiadał bardzo czulej i pewnej w tej mierze kontroli. Żyłem mianowicie w czasie wojny blisko z pewnym młodym Francuzem, człowiekiem wysoce wykształconym i inteligentnym, który internowany w Krakowie w powrocie z Rosji spędził tu półpięta¹⁶³ roku, serdecznie zrosł się z polskim społeczeństwem i doskonale się w nim rozeznawał. Z natury rzeczy obracał się w polskich kołach politycznie „*ententowych*”; otóż ilekroć rozmawiałem z nim o wspólnych znajomych z tych kół — a rozmawialiśmy z sobą bardzo otwarcie, poza wielką polityką i wyłącznie z punktu rozważania psychologii kraju — bardzo często powtarzało się w ustach jego określenie o kimś: „*Oh, qu’il est boche!*”¹⁶⁴ — wypowiedane zresztą bez żółci¹⁶⁵, wyłącznie dla stwierdzenia pewnego piętna umysłowości.

¹⁵³ „*Simplicissimus*” (łac.) — dosł. prostaczek, najpierw imię bohatera powieści lotrzykowskiej, potem niemiecki tygodnik o charakterze satyrycznym, wydawany w latach 1896–1944. [przypis edytorski]

¹⁵⁴ „*Vous êtes un sale boche!*” (fr.) — Pan jest głupim szkopem! [przypis edytorski]

¹⁵⁵ Stryjeński, Karol (1889–1932) — architekt, profesor krakowskiej ASP, działacz Towarzystwa Tatrzańskiego; zaprojektował mauzoleum Jana Kasprowicza i Wielką Krokiew w Zakopanem. [przypis edytorski]

¹⁵⁶ *entencista* (z fr.) — zwolennik Ententy, tj. funkcjonującego w czasach I wojny światowej związku Francji, Rosji i Anglii przeciwko państwu centralnym — gł. Niemcom i Austro-Węgrom. [przypis edytorski]

¹⁵⁷ *sumitować się* (z łac.) — tłumaczyć się, usprawiedliwiać się. [przypis edytorski]

¹⁵⁸ „*Vous l’êtes sans le savoir: c’est comme la vérole, ça ne se voit pas, mais c’est dans le sang!*” (fr.) — Pan jest nim, nawet o tym nie wiedząc: to jest jak z ospą — nie widzi się jej, ale jest we krwi. [przypis edytorski]

¹⁵⁹ *sympatie „centralne”* — sympatie do „państw centralnych”, tj. do związanych sojuszem Niemiec i Włoch. [przypis edytorski]

¹⁶⁰ *Aktywiści* — politycy współpracujący w czasie I wojny światowej z Anglią i Niemcami. [przypis edytorski]

¹⁶¹ *fibra* (z łac.) — nerw (dosł. włókno). [przypis edytorski]

¹⁶² „*entencista*” — zwolennik Ententy, tj. sojuszu francusko-brytyjsko-rosyjskiego. [przypis edytorski]

¹⁶³ *półpięta* (przest.) — cztery i pół. [przypis edytorski]

¹⁶⁴ „*Oh, qu’il est boche!*” (fr.) — Och, co za szkop! [przypis edytorski]

¹⁶⁵ *żółć* — tu: złość, nienawiść. [przypis edytorski]

Rozmowom z tymże samym Francuzem zawdzięczam uświadomienie w jeszcze jednej kwestii. Intrygowało mnie mianowicie, dlaczego w naszych uniwersytetach gruntowne studium języka i literatury francuskiej wstydliwie zastępuje jakaś *romanistyka* siłająca się o to, aby z najżywszej mowy i literatury w świecie uczynić język martwy na równi ze starogreckim lub sanskrytem; aby skupić pracę uczniów na odcyfrowywaniu tekstów z głębokiego średniowiecza, kończyć zaś najczęściej znajomość literatury francuskiej tam, gdzie się ta literatura właściwie zaczyna. Francuz objaśnił mnie, że *romanistyka* na uniwersytetach jest w tym ujęciu wynalazkiem *niemieckim*, jako iż Niemcom nie tyle idzie o samą literaturę francuską, ile o docieranie do tych mrocznych punktów, gdzie obie literatury, niemiecka i francuska, schodzą się u wspólnego pnia, przy czym oczywiście odgrywają rolę i szowinistyczne zakusy reindykowania tego i owego zabytku na rzecz Niemiec. Z uniwersytetów niemieckich przejęły z dobrodziejstwem inwentarza tę *romanistykę* polskie i pielęgnują ją zawzięcie; o ile jednak ma ona rację bytu w tej postaci dla Niemców, o tyle w naszych stosunkach jest po trosze dziwołagiem. Z kursów tych wychodzą uczeni *romaniści*, którzy być może władają poprawnie językiem truverów¹⁶⁶, ale których dzisiejsza francuszczyzna pozostawia wiele do życzenia (jedna ze słuchaczek uniwersytetu, romanistka, mówiła mi, iż na jej kursie posiadały język francuski jedynie dwie osoby i to posiadały go z *domu*); tym to romanistom powierza się w gimnazjach — o ile jest w nich zaprowadzony język francuski — naukę tego języka. Rezultaty są też odpowiednie. Znajomy mój dziennikarz, rozmawiając z jednym ze specjalistów od przyszłej organizacji naszych szkół (w której to organizacji ma być przyznane szerokie miejsce kulturze francuskiej), wyraził przypuszczenie, iż zapewne dla nauki tego języka w gimnazjach powoła się odpowiednią ilość rodowitych Francuzów; na co otrzymał odpowiedź: „Och, nie, mamy przecież dosyć wybornych »romanistów«”. Z tego by wynikało, że podstawą krzewienia u nas języka i kultury francuskiej, będzie nadal znajomość Francji... z epoki wędrówek narodów i Karola Łysego.

Gdzież tedy nie natknijemy się u nas na przyczajonego *niemieckiego* ducha, jeżeli zdołał się on wcisnąć w same nawet podstawy przyszłej nauki francuszczyzny w wolnej Polsce!

Pamiętam, jak w czasie ostatniej groźnej ofensywy Niemiec i marszu na Paryż, w jednym z najbardziej ponurych momentów wojny, zebrało się grono kilkunastu osób w gościnnym domu pp. Puszetów¹⁶⁷; celem zebrania, w którym uczestniczyły głośne nazwiska naszej nauki, było zainicjowanie *Towarzystwa Przyjaciół Kultury Francuskiej*. Ale samego celu nie zdołano nawet poruszyć, albowiem wśród ożywionej kilkugodzinnej dyskusji tok jej zeszedł wyłącznie na jedną sprawę: na potrzebę *odniemczenia* naszej umysłowości. Jeden z najwybitniejszych profesorów Wszechnicy krakowskiej przytaczał na podstawie doświadczeń swoich z Rady Szkolnej Krajowej¹⁶⁸ przykłady, do jakiego stopnia pedagogia nasza zahipnotyzowana jest bezwiednie duchem niemieckim i poza niego, mówiąc trywialnie, nie wychyla nosa. Za czym każdy z obecnych dorzucił garść analogicznych przykładów ze swej dziedziny i wszyscy jednogłośnie uznali za jeden z najpilniejszych postulatów szeroko i planowo zakreśloną akcją *odniemczenia*, za jeden zaś z najsukuteczniejszych środków ku temu — ułatwienie dostępu do kultury francuskiej. Zresztą, jak zwykle bywa, zebranie to nie pociągnęło za sobą następstw.

Na szczęście, nie ma już dziś mowy o różnicy „orientacji” politycznych, nie ma tak samo różnic w orientacji serc i sympatii polskich, sporo jednak czasu upłynie, zanim się wytworzy jednolita orientacja polskiej umysłowości. To, co dziesiątki lat zachwaciły, tego nie wypłewi chwila choćby największego entuzjazmu. Wyznaję, iż był to dla mnie jeden z najbardziej wzruszających momentów, kiedy w czasie przejazdu pierwszych hallerczyków¹⁶⁹ tuż po dźwiękach naszego hymnu narodowego ozwały się dźwięki *Marsylianki*¹⁷⁰; miałem uczucie, iż po długich dziesiątkach lat runął wreszcie żelazny mur,

¹⁶⁶*truwer* — śrdw. poeta, śpiewak i/lub kompozytor. [przypis edytorski]

¹⁶⁷*Puszet, Ludwik* (1877–1942) — baron, rzeźbiarz, malarz, historyk sztuki, redaktor „Czasu” i „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, jeden z twórców w kabarecie „Zielony balonik”. [przypis edytorski]

¹⁶⁸*Rada Szkolna Krajowa* — instytucja, która zajmowała się szkolnictwem w latach 1867–1921 w Galicji. [przypis edytorski]

¹⁶⁹*Hallerczycy* — związek wojskowy utworzony pod dowództwem generała Józefa Hallera w 1918 roku. [przypis edytorski]

¹⁷⁰*Marsylianka* — hymn narodowy Francji; słowa i kompozycja autorstwa Claude’a Josepha Rougeta de Lisle’a. [przypis edytorski]

tak długo dzielący nas od kraju, który był niegdyś drugą ojczyzną duchową oświeconego Polaka i że znowu połączą nas z tym krajem najbliższe węzły; ale kiedy rozglądam się koło siebie, mam wrażenie, że droga do tego bardzo daleka. Znikomo mały odsetek mógłbym policzyć ludzi, którzy nie tylko politycznie, ale duchowo, samym typem i wyszkoleniem umysłowości, „orientują się” ku Francji.

I niech mi ktoś nie cytuje *Cudzoziemszczyzny*¹⁷¹, nie mówi, że Polak powinien być tylko Polakiem, bo to byłby frazes i oszukiwanie samych siebie. Nie chodzi o „doradzanie” Polsce jakichś obcych wpływów, ale faktem jest, iż wpływy istniały u nas zawsze i zapewne istnieć będą długo; chodzi o to, jakie. Długo jeszcze Polska będzie się musiała myślać opierać o Zachód, czy to dla swej „młodszości cywilizacyjnej”, o której pisał Szujski¹⁷², czy dla zaniedbania mnóstwa pól przez lata niewoli, czy dla innych braków, do których moja ambicja narodowa niechętnie pozwala mi się przyznać. Z konieczności czeka nas wybór. Znajdujemy się poniekąd na rozstajnych drogach; wszystkie działy naszego życia święcą swoje narodziny; od nas zależy, czy wrózką chrzestną przy kolebce tego życia będzie pełna rozumu i wdzięku Paryżanka, czy też straszący jeszcze tłusty upiór ciężkiej Germanii.

I dlatego obstagę niezachwianie przy swoim: nie o to dziś chodzi, aby rozważać *sub specie aeternitatis*¹⁷³ proporcje Goethego i Pascala¹⁷⁴, Schillera i Racine’a¹⁷⁵, Kanta¹⁷⁶ i Kartezjusza¹⁷⁷, ale o to, aby jak najszybciej i jak najenergiczniej rozpocząć kurację z choroby, na której palec diagnosty nieomylnie położył zacny *boszofąg*¹⁷⁸, architekt Stryjeński.

GORCZYŃSKI, *Rzeczywistość*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Rzeczywistość*, komedia w trzech aktach Bolesława Górczyńskiego¹⁷⁹.

Jeszcze jedna sztuka polska z życia artystów. *Cyganeria?*... Przypadkowo tak się złożyło, że w ostatnich czasach ciągle miałem w ręku *Sceny z życia Cyganerii*¹⁸⁰ Murgera¹⁸¹, tak iż kiedy szedłem do teatru, snuły mi się jeszcze po głowie wiecznie młode postacie Rudolfa i Mimi, Marcela i Muzetty... Z podniesieniem kurtyny pierwsze zdania dialogu sprowadziły mnie z krainy poezji do — *Rzeczywistości*; ale ponieważ rzeczywistość była dobrze ujęta przez autora i przez wykonawców, nie skarzę się bynajmniej na dywersję¹⁸².

Życie artysty!... Temat banalny, zbanalizowany raczej do znudzenia w tanich kli-szach, ale w gruncie jakże przejmujący zawsze, jak dramatyczny! Jakaż droga stroma, przepaścista, najeżona niebezpieczeństwami! Za młodu najczęściej nędza lub — co na jedno wychodzi — bezład życia; walka bujnej wyobraźni i temperamentu, wyciągających ręce po wszystkie szczęścia świata, z niedostatkiem elementarnych potrzeb; łamanie się wewnętrzne z niezaradnością techniczną, nieświadomością samego siebie, ciężeniem

¹⁷¹ *Cudzoziemszczyzna* — komedia Fredry z 1824 roku. [przypis edytorski]

¹⁷² Szujski, Józef (1835–1883) — jeden z przywódców obozu stańczyków (tj. galicyjskich konserwatystów), historyk, pisarz, publicysta, założyciel „Przeglądu Polskiego”, w którym w 1869 roku ukazał się pamflet polityczny m.in. jego autorstwa — *Teka Stańczyka*. [przypis edytorski]

¹⁷³ *sub specie aeternitatis* (łac.) — z punktu widzenia wieczności. [przypis edytorski]

¹⁷⁴ Pascal, Blaise (1632–1662) — francuski badacz nauk ścisłych, filozof i mistyk; zajmował się indukcją matematyczną, zjawiskiem ciśnienia atmosferycznego, hydrostatyki, rachunkiem prawdopodobieństwa oraz różniczkowym; bronił rozdziału wiary od rozumu, który wyłożył w wydanych pośmiertnie *Mysłach*. [przypis edytorski]

¹⁷⁵ Racine, Jean (1639–1699) — francuski poeta i dramaturg; odniósł sukces *Anromachą* z 1667 roku. [przypis edytorski]

¹⁷⁶ Kant, Immanuel (1742–1804) — przedstawiciel klasycznej filozofii niemieckiej; twórca teorii, według której poznanie rzeczy odbywa się poprzez umysł narzucający rzeczom, które same w sobie są niepoznawalne, konkretne formy. [przypis edytorski]

¹⁷⁷ Kartezjusz (1596–1650) — właśc. René Descartes; francuski filozof i matematyk, prekursor geometrii analitycznej, zwolennik racjonalizmu w filozofii. [przypis edytorski]

¹⁷⁸ *boszofąg* (żart.) — wróg Niemców. [przypis edytorski]

¹⁷⁹ Górczyński, Bolesław (1880–1944) — pisarz, dyrektor teatrów; w 1921 założyciel i dyrektor warszawskiego teatru im. Bogusławskiego; zasłynął swoimi utworami naturalistycznymi: *Bagienkiem* (1907) i *Rzeczywistością*. [przypis edytorski]

¹⁸⁰ *Sceny z życia Cyganerii* — powieść Henriego Murgera z 1851 roku, opowiadająca o losach francuskiej cyganerii artystycznej. [przypis edytorski]

¹⁸¹ Murger, Henri (1822–1861) — francuski pisarz i malarz; po zebraniu notatek na temat paryskiej cyganerii napisał na polu autobiograficzną powieść — *Sceny z życia cyganerii*. [przypis edytorski]

¹⁸² *dywersja* (fr.) — działania wojenne za linią frontu, zmierzające do osłabienia sił przeciwnika. [przypis edytorski]

naśladownictwa, lenistwem, zwątpieniem; później, po wyzwoleniu z czeladnika na majstra, znów walka, trudniejsza może jeszcze, z pokusami łatwych zarobków, tanich triumfów, ustępstw czynionych przeciętnemu gustowi, z bezwładem rutyny... A to wszystko wciąż wikłające się owym *leitmotivem*¹⁸³ życia artysty — kobietą. Za młodu odciągający od pracy wieczny głód miłości, ironicznie kontrastujący z niedoborami butów, bielizny i „drobnych” w portmonetce; niebezpieczeństwo zaprzepaszczenia życia w pierwszych ramionach, które się miłosiernie otworzą; później, w miarę rozgłosu, powodzenia, kobieta wciskająca się ze wszystkich stron w życie, kradnąca czas, siły...

Kobieta demoniczna

Twórczość domagająca się wrażeń; „wrażenia” dążące do tego, aby jej wyrósł ponad głowę i zagarnąć dla siebie wszystko; rozpaczliwa świadomość, że sztukę i życie opęda się tym samym kapitałem; ciągle dążenie do spoczynku, równowagi, podczas gdy niepokój i zwichnięcie równowagi są samymże warunkiem tworzenia — oto najpobieżniej tylko naszkicowane elementy tej organicznej choroby, jaką jest życie artysty w okresie kształtowania samego siebie.

Artysta

Roman Worycki jest malarzem. Jako człowiek jest zupełnie *nul*¹⁸⁴; ale kto by z tego powodu chciał wątpić w jego talent, ten by dowiódł, iż nigdy w życiu nie obcował ze światem malarskim. Aby perypetie artysty na scenie były interesujące, wiara w jego talent jest konieczną; dlatego też autor, obierając za bohatera malarza, niepospolicie ułatwia sobie zadanie.

Kobieta demoniczna

Worycki ma towarzyszkę; jest nią Rena, wolny ptak wyemancypowany z „przesądów”, wcielenie triumfalnej młodości, powabu, na wskroś kobiecej — brutalnej prawie pod uroczą formą — trzeźwości w patrzeniu na życie. Młodzi poznali się kędyś¹⁸⁵ w Paryżu; obecnie tworzą wolne stadło trwające już półtora roku. Przez ten czas śliczna Dalila zdołała już nieco podstrzyć runo Samsona¹⁸⁶ palety; on czuje to i miota się niecierpliwie w jedwabnych więzach. Nie przesył jeszcze, ale codzienne napojenie szczęściem wytwarza w Woryckim podłoże do tęsknot „idealnych”, które znajdują ucieleśnienie w półrozwódce Podelskiej, autorce, nieszkodliwej kabotynce¹⁸⁷ z gatunku mimozowatych¹⁸⁸, płynącej wysoko ponad „prozą życia” (do której zalicza i miłość „materialną”) tak wysoko, iż nawet drobne zabiegi kobiecego wykwintu są jej zbyt poziome, a wiecznie czarna „stylowo” powłóczysta szata kryje tajniki toaletowe nie budzące w nas najmniejszego zaufania. Ta kobieta wciska się w życie Romana; budzi w nim „duszę” i artystyczne sumienie (czy też tylko kabotyńskie aspiracje ponad stan?...) — dość, że Worycki czuje się nieszczęśliwy, widzi, iż Rena zabija w nim wielką twórczość, że wymaganiami swej miłości okrada jego talent, a potrzebami toalety pcha na drogę łatwych zarobków kosztem rozwoju artysty. Kiedy wreszcie Rena podrażniona ciągłą obecnością „siostrzanej duszy” — w której niezawodnym instynktem kobiety wyczuwa kabotyństwo — sama mając zresztą w głowie inne kombinacje życiowe, oznajmia wyjazd — równoznaczny z zerwaniem — malarz przyjmuje go z radością.

Miłość platoniczna

Rozstanie

Minęły dwa miesiące. Reny nie ma, ani wieści o niej. Z pracowni smutnej, ogołoconej, pierzchnął miły chochlik zalotności, wdzięku, rozkoszy; snuje się po niej duch Podelskiej, zamiatając powłóczystą szatą dawno nieścierane kurze. Jedynie sąsiadka, Karolka, prosta ale ładna dziewczyna kochająca się skrycie w malarzu, robi potajemnie, co może, aby mu ułatwić życie: począwszy od troski o jego bieliznę, aż do sztuki złota, którą mu podsuwa ukradkiem. Co do artysty, ten spadł z deszczu pod rynnę: z tęsknot ducha w tęsknoty ciała. Roman tęskni wszystkimi fibrami młodości za Reną, liczy godziny od jednego zjawienia listonosza do drugiego. A twórczość, talent? Nie odnosimy wrażenia, aby się miały o wiele lepiej; wprawdzie „Rubikon” zamieszcza pochwalne hymny o ostatnich pracach artysty, ale artykuły te wyszły spod pióra — Podelskiej. I harmonia dusz tej pary — ciągle bowiem przebywają jedynie w sferze harmonii dusz — zmąciła się; mącą ją akcenty poziomych tęsknot za Reną spotęgowanych paromiesięczną rozłąką. Naraz, wśród dość

Tęsknota

Opieka

Miłość niespełniona

Małżeństwo

¹⁸³*leitmotiv* (z niem.) — motyw przewodni. [przypis edytorski]

¹⁸⁴*nul* (łac.) — zero; tu: człowiek nic nie znaczący. [przypis edytorski]

¹⁸⁵*kędyś* (daw.) — gdzieś. [przypis edytorski]

¹⁸⁶*Samson* — bohater biblijny, obdarzony legendarną siłą, której został pozbawiony, gdy jego kochanka, Dalila, ścięła mu włosy. [przypis edytorski]

¹⁸⁷*kabotyn* (z fr.) — tani efekciarz, komediant. [przypis edytorski]

¹⁸⁸*mimozowaty* — przewrażliwiony. [przypis edytorski]

sobie kwaśnej wymiany myśli Romana z Podelską, drzwi otwierają się, zjawia się Rena strojna jak kwiat, pachnąca młodością, wabniejsza niż kiedykolwiek. Wraca niby po swoje kufry; w rzeczywistości jednak pragnie, nim namyśli się na otwierające się przed nią praktyczne małżeństwo z filistrem¹⁸⁹, widzieć jeszcze Woryckiego, wyczytać, co to spotkanie ujawni w nim i w niej samej. Gotowa byłaby zostać, ale — jako żona. Artysta stoi na rozdrożu między „ciałem” a „duszą”; pierwsze wydziera się do ślicznej Reny, drugiej trudno się obejść bez narkotyku, subtelnego kadzidla, do jakiego przyzwyczaiła go literatka. W naiwnym egoizmie próbuje znaleźć wyjście w takim podziale terytorialnym: Renie ofiaruje panowanie w pokoju sypialnym, Podelskiej w pracowni. Rena ironicznie odrzuca ten podział i odchodzi, tym razem bez powrotu; Podelską zrozpaczony artysta sam „wylewa” z pracowni; i zostaje na tym pogrzebie pragnień i ciała, i duszy sam — z Karolką, którą na złość losom zaprasza do przygotowanego dla innej obiady. Jak się ta stypa¹⁹⁰ skończy, łatwo zgadnąć.

Artysta, Dusza

Znów minęły trzy miesiące; Karolka uczyła się matką; malarz, uczciwy człowiek, spłacił przy ołtarzu chwilę zapomnienia. Tego dnia właśnie wrócili oboje z kościoła. Teraz już koniec; zrobił, co do niego należało; dał dziewczynie i przyszłemu dziecku nazwisko, lecz sam chce odzyskać wolność; to znaczy zostawić list z pożegnaniem, nieco wątpliwych środków materialnych i dmuchnąć w świat. Ale tym razem słaby artysta spotkał się z groźniejszym przeciwnikiem: to już nie niefrasobliwa bujność Reny ani wyrozumiała mimozowatość Podelskiej; to energia dziecięcia ludu, które sakrament bierze serio, „chłopa” swojego potrafi utrzymać po woli czy po niewoli, a rywalce bodaj „zdrzeć łeb jak krosna”, jak mówi poeta. Zresztą, Karolka kocha Woryckiego; jedyna z tych trzech kobiet kocha go naprawdę, jest świeża, ładna, bardzo ładna nawet. Worycki godzi się z losem i... w chwilę potem czuje się już szczęśliwy, i mamy wrażenie, że znalazł, co mu trzeba. A Rena? Rena wychodzi za mąż za swego przedsiębiorcę; może, może spotkają się i jeszcze z Woryckim — o ile będzie sławny. Podelska napisze powieść o tym wszystkim, czego między nimi — nie było. Słowem, wszystko się kończy dobrze i na użytek społeczeństwa.

Ślub

Szczęście

Nadzieja

I oto autor dał nam analitycznie przeprowadzone dzieje jednego z tych mezalian-sów¹⁹¹, tak częstych w życiu artystów, a tyle zawsze wywołujących zdumień i komentarzy. A kto wie, czy to nie jest jedyne rozwiązanie życia dla wielu z tych niespokojnych, wrażliwych, słabych natur. Równocześnie pracować, tworzyć, myśleć o praktycznej stronie życia, parać się¹⁹² z psychicznym problemem kobiety i wymaganiami miłości nastrojonej na wysoki kamerton¹⁹³ — to dla nich nad siły. W ten sposób mają zapewniony bodaj ów słynny „opierunek”¹⁹⁴ i chleb powszedni miłości, zachowując zarazem dużo swobód w artystycznej włóczędce myśli, wyobraźni i wrażeń. Jan Jakub Rousseau¹⁹⁵ i Teresa Levasseur¹⁹⁶ to para nie mniej klasyczna, co Petrarca¹⁹⁷ i Laura. To dwie strony jednego i tego samego medalu. Marzenie i — *Rzeczywistość*.

Małżeństwo

Rzeczywistość jest sztuką dobrze pomyślaną i dobrze przeprowadzoną. Co więcej, dobrze przeprowadzoną *do końca*; w przeciwstawieniu do tych tak częstych dyletanckich utworów „obietujących talentów”, gdzie po interesującym pierwszym akcie brnie się z każdym następnym z rozczarowania w rozczarowanie. Czujemy tu rasowego pisarza

¹⁸⁹filister — pogardliwie: mieszczanin. [przypis edytorski]

¹⁹⁰stypa (z łac.) — uczta po ceremonii pogrzebowej. [przypis edytorski]

¹⁹¹mezalians (z fr.) — małżeństwo, w którym jedna strona jest niższego stanu a. biedniejsza od drugiej. [przypis edytorski]

¹⁹²parać się (przest.) — trudzić się, zajmować się. [przypis edytorski]

¹⁹³kamerton (z niem.) — urządzenie wydające wzorcowy ton, do którego dostraja się instrumenty muzyczne. [przypis edytorski]

¹⁹⁴opierunek (daw.) — pranie; dziś obecny w wyrażeniu: „zapewnić komuś wikt i opierunek”, czyli wyżywienie i czystą odzież, czy w ogóle utrzymanie. [przypis edytorski]

¹⁹⁵Rousseau, Jean Jacques (1712–1778) — francuski pisarz oraz filozof; postulował powrót do natury, odrzucił zdobycze cywilizacji, w tym pojęcie własności prywatnej; swój model człowieka idealnego, dobrego, wychowywanego w naturze przedstawił w dziele z 1762: *Emil, czyli o wychowaniu*. [przypis edytorski]

¹⁹⁶Levasseur, Teresa (1721–1801) — partnerka Rousseau, urodziła mu pięcioro dzieci, główna spadkobierczyni po jego śmierci. [przypis edytorski]

¹⁹⁷Petrarca, Francesco (1304–1374) — włoski poeta i latynista; w 1341 uwieńczony tzw. laurem poetyckim; zasłynął cyklem wierszy miłosnych (*Śpiewnik*), głównie sonetów, poświęconych madonnie Laurze, której tożsamość pozostaje nieznana. [przypis edytorski]

scenicznego, który umie zostać zewnątrz swoich figur, napełnić je logiczną myślą i pozwolić działać wyemancypowanym¹⁹⁸ już od jego woli charakterom. Trudny problem fabuły rozgrywanej się między czworgiem osób — trzy kobiety dokoła jednego mężczyzny — rozwiązany na ogół szczęśliwie; akcja z natury rzeczy niebogata w epizody rozwija się konsekwentnie, znajdując w pomysłowym finale organicznie z treści wypływające uwieńczenie.

Słabszą natomiast stroną sztuki stanowi dialog. Jest banalny i chudy. Robi po prostu wrażenie choinki ubogiego dziecka: tu parę pierniczków, tam jabłuszko, orzeszek w staniolu¹⁹⁹... Za mało w nim błysków, iskerek, za mało zazębiania się o siebie zwartych replik²⁰⁰. A dialog w komedii, jak rym w poezji, powinien nie tylko zaznajamiać słuchacza z treścią, ale nieustannie cieszyć i elektryzować samym sobą. Szkoda, gdyż kilkanaście rozsypanych szczęśliwych rysów świadczy, iż przy większym wysiłku autor byłby może umiał osiągnąć tę soczystość, jaką np. — aby nie szukać dalekich wzorów — daje to małe cacko sceniczne niedawno wystawione na naszej scenie: *Ich czworo* Zapolskiej.

Sztukę przygotowano i odegrano dobrze. P. Kamińska jako Rena ślicznie wyglądała i oddała swą partię z wdziękiem i furią młodości. Nóżki jej, które taką rolę grają w dialogu sztuki, sumiennie wypełniły swoje artystyczne zadanie. Zdaje mi się jedynie, że artystka cokolwiek *zdrobniła* postać Reny, że przesłoniła nieco jej śmiałą linię ptaszcym świetogotem. Ale to są może moje grymasy; i taką jak była, Rena p. Kamińskiej doskonale wyrażała to, co ta postać ma ucieleśniać w przeżyciach malarza. P. Łuszczkiewicz-Gallowej przypadła nieco błada rola autorki-Podelskiej: instynkt aktorski kazał jej pchnąć tę rolę w kierunku śmiałej szarży²⁰¹; nie mam jasnego sądu, czy zupełnie w myśl intencji autora, ale bardzo pomysłowo i szczęśliwie. Strój, maska, ruchy, głos, wszystko było przeprowadzone doskonale i przyczyniło się w znacznej mierze do ożywienia sztuki. P. Zielińska w pierwszych dwóch aktach miała niezbyt wdzięczne zadanie w roli tracącej nieco teatralnym szablonem, w trzecim natomiast, znajdując w tekście silniejszy punkt oparcia, umiała w paru krótkich scenach nadać postaci Karolki głębsze piętno. Skupiony ból kochającej a niekochanej kobiety, coś niby odcień powagi przyszłego macierzyństwa, nieśmiałość dziecka ludu mieszająca się z pewnością siebie „prawowitej żony” i niezłomnym postanowieniem niewypuszczenia za żadną cenę swego łupu, wszystko to wyrażało się w jej grze i stworzyło z tej młodej dziewczyny bardzo zajmującą postać. P. Nowakowski²⁰² wreszcie umiał trafnie uwydatnić chroniczne zdenerwowanie artysty, który chciałby przede wszystkim malować, a który robi przeważnie — co innego. Niech się nikt nie śmieje: to są ciche tragedie.

Doskonale sobotnie przedstawienie świadczy, iż cokolwiek może sztucznie wytworzono koło krakowskiego teatru tę atmosferę śmiertelnie chorego, nad którym poważnie kiwają głową uczeni doktorzy i którego z tajemniczymi minami okadzają znachory wszelkiego autoramentu²⁰³.

SZUKIEWICZ, *Odys w gościnie*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Odys w gościnie*, sztuka w trzech aktach Macieja Szukiewicza²⁰⁴.

Jestem jeszcze bardzo świeżym recenzentem, dlatego wyznaję, że przed każdą *premierą* bywam szalenie zdenerwowany. Co to znów będzie za kwiatek? Tak przyjemnie jest się zachwycać, a tak głupio, tak nieprzyjemnie „krytykować”! Albo i ten Szukiewicz (myślałem sobie): znam go od tak dawna, za nic nie chciałbym mu zrobić, broń Panie Boże, przykrości; co jemu strzeliło z tym *Odysem*? *Odys*. Czemu *Odys*? Czemu nie *Arka Noego* albo *Sodoma i Gomora*? (Cóż za bajeczne problemy dla nowoczesnej reżyserii!) Znów ten „wielki repertuar” (wciąż tak zrzędziłem w duchu); znamy to: aktorzy bez gatek, a na ko-

¹⁹⁸wyemancypowany — uwolniony, samodzielny. [przypis edytorski]

¹⁹⁹staniol — kolorowa folia aluminiowa, w którą dawniej zawijano słodycze. [przypis edytorski]

²⁰⁰replika (z łac.) — odpowiedź. [przypis edytorski]

²⁰¹szarża (z fr.) — atak w teatrze: przejaskrawienie, popis. [przypis edytorski]

²⁰²Nowakowski, Zygmunt (1891–1963) — aktor. [przypis edytorski]

²⁰³autorament (z łac.) — tu: pokrój. [przypis edytorski]

²⁰⁴Szukiewicz, Maciej (1870–1943) — wyjątkowo płodny pisarz wielu gatunków, krytyk teatralny; badacz twórczości Jana Matejki, kustosz krakowskiego muzeum poświęconego malarzowi. [przypis edytorski]

Twórczość

Żona

Rozczarowanie

turnach, ze sceny padają odświeżające słowa jak: „przeczek”²⁰⁵, „atoli”²⁰⁶, „ninie”²⁰⁷, trup ściele się gęsto, słowem: *toute la lyre*²⁰⁸.

Tak białem się z myślami, nie przebiegając w wyrażeniach, ile że byłem sam na sam ze swoim wnętrzem.

Pragnąc wystąpić w pełnym rynsztunku erudycji „porównawczej”, odczytałem bardzo uważnie *Powrót Odysa*²⁰⁹ Wyspiańskiego oraz bystrą książkę *Antyk Wyspiańskiego*²¹⁰ prof. Sinki²¹¹. Na szczęście dowiedziałem się z uczuciem ulgi, że *Odys* p. Szukiewicza nie stoi w żadnym ideowym ani przyczynowym związku do *Odysa* Wyspiańskiego; że stanowi natomiast dramatyczne rozwinięcie kilkunastu wierszy zawartych w dziewiątej ks. *Odyssei*, mianowicie epizodu na wyspie Lotofagów²¹², ludzi żywiących się lotosem. Rzuciłem się na *Odysę* i odczytawszy inkryminowany²¹³ ustęp w przekładzie Siemieńskiego²¹⁴ oraz dosłownym francuskim, zanurzyłem się w głębokie dumania nad wykładem jego symboliki, kiedy zaczęły mi podzwaniać w uchu szydercze słowa mistrza Rabelais’ego:

„Czy wy naprawdę sumiennie mniemacie, iż kiedykolwiek Homer²¹⁵, pisząc *Iliadę* i *Odysę*, miał na myśli owe alegorie, w jakie go ustroili Plutarch²¹⁶, Heraklides poncki²¹⁷, Eustathius²¹⁸, Phornutus²¹⁹ i to, co z nich ukradł Policjan²²⁰? Jeżeli tak mniemacie, nie zbliżacie się ani rękami, ani nogami do mego mniemania; ja bowiem sądzę, iż tak samo się nie śniło o nich Homerowi, co Owidiuszowi w *Metamorfozach*²²¹ nie śniło się o tajemnicach Ewangelii, jak to niejaki brat Obżora²²², szczerzy liżypółmisek, wysiłał się dowieść, skoro zdarzyło mu się spotkać tak głupich jak on sam, niby (powiada przysłowie) pokrywę godną garnka”.

W takim zamęcie ducha doczekałem się premiery.

Sztuka p. Szukiewicza jest istotnie wcale pomysłowym rozwinięciem motywu ledwie potrąconego przez Homera, i to rozwinięciem zupełnie samodzielnym. Oto szczupły, o wiele zbyt szczupły wątek akcji:

Powracający z Troi Odys, wśród długich swoich wędrówek, przybywa na wyspę ludzi żywiących się kwiatem lotosu. Plemię to, które dla autora staje się symbolem najczyst-

Filozof, Obraz świata

Sielanka

²⁰⁵przeczek (daw.) — dłączego. [przypis edytorski]

²⁰⁶atoli (daw.) — lecz, jednak. [przypis edytorski]

²⁰⁷ninie (daw.) — teraz. [przypis edytorski]

²⁰⁸*toute la lyre* (fr.) — tytuł pośmiertnego wydania poezji Wiktora Hugo; przen. cała poezja. [przypis edytorski]

²⁰⁹*Powrót Odysa* — dramat Stanisława Wyspiańskiego z 1907 roku. [przypis edytorski]

²¹⁰*Antyk Wyspiańskiego* — popularna praca Tadeusza Sinki wydana po raz pierwszy w 1916 roku. [przypis edytorski]

²¹¹Sinko, Tadeusz (1977–1966) — filolog klasyczny, członek Akademii Umiejętności, Polskiej Akademii Nauk, profesor uniwersytetów we Lwowie i w Krakowie. [przypis edytorski]

²¹²Lotofagowie — według mitologii greckiej lud żywiący się lotosem, który miał właściwość wywoływania amnezji. [przypis edytorski]

²¹³inkryminowany — posądzony o coś. [przypis edytorski]

²¹⁴Siemieński, Lucjan Hipolit (1807–1877) — poeta, pisarz, uczestnik powstania listopadowego; przetłumaczył m.in. *Odysę*, twórczość Horacego, Michała Anioła, ludową poezję ukraińską; był jednym z najważniejszych krytyków literackich z grupy konserwatystów: „Czasu” i „Przeglądu Polskiego”. [przypis edytorski]

²¹⁵Homer (VIII w. p.n.e) — epik grecki; jak głoszą podania, był ślepym śpiewakiem wędrownym, twórcą *Iliady* i *Odyssei*. [przypis edytorski]

²¹⁶Plutarch (I–II w. n.e.) — grecki biograf, filozof, orator; znany z *Od Augusta do Witeliusza* — zbioru czterdziestu sześciu żywotów sławnych Greków i Rzymian. [przypis edytorski]

²¹⁷Heraklides z Pontu (IV w. p.n.e.) — grecki filozof akademicki, „astronom-platończyk”, twórca hipotezy heliocentrycznej (według której Ziemia obraca się wokół własnej osi i Słońca). [przypis edytorski]

²¹⁸Eustathius (ok. 1125–1193 lub 1198) — także: Eustathios, Eustatios, Eustacjusz z Tesaloniki; bizantyjski teolog, filolog, historyk, arcybiskup Tesaloniki od 1175 roku, twórca prac teoretycznych poświęconych Homerowi: *Parekbolaj ejs ten Homéru Iliáda* (tytuł pol. *Komentarz do Iliady Homera*) i *Parekbolaj ejs ten Homéru Odýssejan*. [przypis edytorski]

²¹⁹Phornatus (I w. n.e.) — właśc. Lucius Annaeus Cornutus; grecki filozof, stoik, przyjaciel Persjusza, autor popularnego traktatu *Theologiae Graecae compendium*. [przypis edytorski]

²²⁰Policiano, Antonio (1454–1494) — właśc. Angelo Ambrogini; włoski pisarz, wybitny humanista renesansowy, kanclerz Florencji, profesor; od czasów młodzieńczych przetłumaczył cztery księgi *Iliady* na łaciński heksametr, za co w 1470 roku otrzymał tytuł *homericus adulescens*, czyli homeryckiego młodzieńca. [przypis edytorski]

²²¹*Metamorfozy* — poemat epicki Owidiusza, w którym została opisana rzymska kosmogonia. [przypis edytorski]

²²²brat Obżora — chodzi o angielskiego dominikanina Thomasa Wallisa, który łączył naukę *Metamorfoz* z *Biblią*. [przypis edytorski]

szego idealizmu, żyje w doskonałym szczęściu, znając jedynie szlachetne i harmonijne uczucia. Sielankę tę mąci brutalnie zgraja wygłodzonych żołdaków-tułaczy spragnionych wina, mięsiwa, rozpusty i łupu. Pierwsze zetknięcie dwóch światów znaczy się krwią i zbrodnią. Odys morduje bezmyślnie królewskiego syna, po czym w nikczemny sposób uczyniwszy ofiarą swej zbrodni towarzysza broni, umie obłudnymi słowami pozyskać ufność szlachetnego króla. Stopniowo brutalna stopa najeźdźcy coraz śmielej depta wolną ziemię; stada baranów, rzekomo przeznaczone przez nich na błagalne ofiary, padają pod nożem, a wełna ładuje wysoko statki Odysa. Aby utuczyć swoje stada świń, a zarazem podać mieszkańców w tym cięższą zawisłość²²³, ten herszt zgrai okupantów nie waha się spaść swiniami świętych lotosów. Wreszcie gotując się opuścić wyspę, Odys rabuje jeszcze, co się tylko da, podpała pałac i zabija króla; ale król zjawia się jego oczom promienny, ze skrzydłami u ramion i w odmłodzonej postaci, nieśmiertelny i triumfalny, albowiem on jest — Miłość. U boku jego w tej apoteozie idealizmu znajduje się córka Aglaja oraz jeden z towarzyszy Odysa, Eurýloch, który sprzeniewierzył się swoim, aby (w zaledwie zresztą muśniętym epizodzie) szczytać kwiatki lotosu z uduchowioną Aglają.

To mniej więcej wszystko, z tym nadmienieniem, że w drugiej części sztuki coraz bardziej przechyla się ona, w efektach o dość wątpliwym guście, ku alegorycznym reminiscencjom²²⁴ z naszych niedawnych bólów „okupacyjnych”.

Idealizmowi p. Szukiewicza nie można by nic zarzucić, chyba to, że jest konwencjonalny i brzmi cokolwiek fałszywie. A także rozdział ten, wykreślony pomiędzy idealistyczną a materialistyczną koncepcją świata, wydaje mi się prostolinijny. Nie żyjemy, niestety, na wyspie szczęśliwości, ale na opornej rodzącej ziemi, która wydaje lotosy ideału tylko o tyle, o ile ją obficie nawieźć krwią i gnojem. Mój Boże, idealistą był zapewne Bolesław Wstydlivy²²⁵ i św. Kinga²²⁶, ale był też idealistą Napoleon²²⁷ i kardynał Richelieu²²⁸, i Danton²²⁹, i wyznają, że ten drugi typ idealizmu silniej przemawia mi do serca. I tak jakoś historia kieruje, że grunt pod te idealne chramy²³⁰, w których zawodzą idealne pieśni jadacze lotosu, zawsze musieli kiedyś swoim mieczem wyrąbywać i swoim trudem musieli na nich budować jacyś żywiący się mięsem Kefaleńcy²³¹. Aby dziś Woodrow Wilson²³² mógł zza morza nieść Staremu Światu ewangelię pokoju i wolności, na to musieli niegdyś okrutni konkwistadorzy²³³ wyciąć w pień całe plemiona Lotofagów zamieszkujących dziewicze prerie i lasy, a ziemia zlaną niewinną krwią musiała przez parę wieków służyć za *asylum*²³⁴ wszystkim opryszkom starej Europy, praojcom i twórcom dzisiejszej chlubnej Ameryki. Zdaje mi się tedy, że hodowla *ideału* jest sprawą bardziej tajemniczą i skomplikowaną. Wspomniałem umyślnie Amerykę, gdyż jeżeli co mi przychodzi na pamięć sztuka p. Szukiewicza, to owe czytane za młodu historie najazdu Kortezów²³⁵

Zbrodnia, Zbrodniarz

Król, Bóg, Odrodzenie

Obraz świata

Idealista

²²³zawisłość — tu: zależność, podległość. [przypis edytorski]

²²⁴reminiscencja (z łac.) — przypomnienie, nawiązanie do czegoś wcześniejszego. [przypis edytorski]

²²⁵Bolesław V Wstydlivy (1226–1279) — syn Leszka Białego; książę krakowski od 1243, sandomierski od 1232, ostatni przedstawiciel małopolskiej linii Piastów. [przypis edytorski]

²²⁶św. Kinga (1234–1292) — także Kunegunda; córka króla Węgier Beli IV, żona Bolesława V Wstydliwego, święta Kościoła katolickiego. [przypis edytorski]

²²⁷Napoleon Bonaparte (1769–1821) — cesarz Francuzów w latach 1804–1814, król Włoch 1805–1814, twórca Księstwa Warszawskiego, wybitny wódz i polityk europejski; poniósł klęskę w trakcie wyprawy na Moskwę, pod Lipskiem i pod Waterloo, zmarł samotnie, wygnany na wyspę św. Heleny. [przypis edytorski]

²²⁸Richelieu, Armand-Jean du Plessis de (1585–1642) — francuski książę, kardynał, od 1624 roku pierwszy minister Francji. [przypis edytorski]

²²⁹Danton, Georges (1759–1794) — jeden z przywódców rewolucji francuskiej z 1794, skazany na śmierć przez Robespierre'a. [przypis edytorski]

²³⁰chram (daw.) — świątynia, zwł. pogańska. [przypis edytorski]

²³¹Kefaleńcy — prawdop. neologizm od aramejskiego imienia apostoła Piotra (Kefas), stanowiący aluzję do jego wyciągnięcia miecza w obronie Jezusa. [przypis edytorski]

²³²Wilson, Thomas Woodrow (1856–1924) — amerykański mąż stanu, od 1912 prezydent; zasłużył się wprowadzeniem licznych reform społeczno-ekonomicznych, a w polityce międzynarodowej — propagowaniem doktryny o prawie narodów do samostanowienia. [przypis edytorski]

²³³konkwistador (z hiszp.) — zaborca, najeźdźca; najczęściej odnoszone do hiszpańskich zdobywców Ameryki. [przypis edytorski]

²³⁴asylum (łac.) — miejsce schronienia, kryjówka. [przypis edytorski]

²³⁵Cortés, Hernán (1485–1547) — hiszpański konkwistador, w latach 1519–1521 zdobywca Meksyku. [przypis edytorski]

i Pizarrow²³⁶ na łagodne, wysoko na swój sposób kulturalne plemiona Indian; owego słodkiego, szlachetnego króla Montezumę²³⁷, który, pieczony na żarzącym ruszcie, pocieszał skarżącego się towarzysza słowy: „Przyjacielu, zaliż²³⁸ ja na różach spoczywam?”. I minął dobry król Montezuma bez śladu wraz z całym swoim plemieniem, i *nie zmartwychwstał* w promiennej postaci, i, co gorsza, pies z kulawą nogą nie zatroszczył się o to. Dlatego jeżeli istotnie sztuka p. Szukiewicza jest aluzją do niedawnej przeszłości i jeżeli to nas, Polaków, ma ucieleśniać plemię *Lotofagów*, to niechaj nas Bóg broni od tego „idealizmu”! Raczej już pragnąc, aby w nas obficie niż dotąd wcieliła się owa, jedynie, niestety, twórcza Goethe’owska cząstka *jener Kraft — Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft...*²³⁹

A kto miał sposobność w życiu codziennym obserwować osobniki z plemienia *Lotofagów* i widywał, ile nieraz gnuśności, egoizmu, pasożytnictwa i kabotyństwa kryje się pod fałdami idealistycznego płaszczka, jak naiwne zwalanie trudu życia na barki pogardzanych „zjadaczy chleba”, ten z pewnym chłodem przyjmie wszelkie *credo* zbyt górnio i śpiewnie niosącego się „idealizmu”.

Jako widowisko sceniczne sztuka p. Szukiewicza cierpi na swoim czysto alegorycznym charakterze: nie ma w niej *ludzi*. Raz nie ma dlatego, że są tylko przenośnie; drugi raz dlatego, że i w tej przenośni autor chciał widzieć w świecie jedynie anioły i bydłota. Dlatego nie ma i ról. Mimo wysiłku i sumiennego opracowania p. Jednowskiego postać Odysa nie może nas zająć, ponieważ autor, uczyniwszy zeń płaskiego łajdaka bez czci i wiary, nie wyposażył go ani jednym, nie mówię już szlachetniejszym, ale ludzkim rysem. Takim mógł być Odys w brukowej prasie *Lotofagów*. Wdzięcznie wypadły postaci kobiece; zapewne dlatego, iż w roli aniołów czują się one bardziej u siebie w domu. P. Zielińska ładnie mówiła płynny wiersz p. Szukiewicza, zaś p. Łuszczkiewicz-Gallowa świetnym zakończeniem drugiego aktu rzetelnie przyczyniła się do sukcesu scenicznego sztuki. Nastręcza się jedna uwaga. Nie wiem, czy się tak wczoraj złożyło, ale, gdyby sądzić z tego przedstawienia, personel żeński teatru naszego pod względem dykcji i umiejętności mówienia wiersza nieskończenie przewyższa męską jego połowę. Ilekroć panie Zielińska i Gallowa były na scenie, każde słowo brzmiało czysto jak dzwoneczek; ilekroć przychodzili do głosu mężczyźni, połowa tekstu przeważnie ginęła w nieartykułowanych dźwiękach. Z początkowej sceny pierwszego aktu nie rozumiałem, mimo iż siedziałem blisko, *dostownie nic*. Może by od tego punktu zacząć „reformę teatru”, która w ostatnich czasach narobiła tyle wrzawy? Ma tę zaletę, iż nie jest kosztowna i że drogę do niej znajdzie każdy — na końcu języka.

Co się tyczy części dekoracyjnej, muszę zaświadczyć, iż oglądałem w kancelarii dyrektora szkice p. Frycza²⁴⁰, że są bardzo piękne i że niewiele z nich urzeczywistniło się na scenie. Mimo to i w tych warunkach wystawienie sztuki odznaczało się starannością, jeżeli pominiemy kilku skromniejszych *Lotofagów*, którzy przewinęli się przez drugi plan w przykusych płaszczach i widnych po kolana bardzo materialistycznych spodniach w paski.

Obecnego na przedstawieniu autora wywoływało z zapalem po drugim akcie.

RITTNER, *Głupi Jakub*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Głupi Jakub*, komedia w trzech aktach Tadeusza Rittnera²⁴¹ (wznowienie).

Szczęśliwe kraje, w których kwestia „syna naturalnego” jest tak żywotną, iż staje się

²³⁶ Pizarro, Francisco (1478–1541) — hiszpański konkwistador, zdobywca imperium Inków, założyciel miasta Lima, dzisiejszej stolicy Peru. [przypis edytorski]

²³⁷ Montezuma II (1466–1520) — od 1503 władca Azteków; stracił władzę wraz z najazdem Hiszpanii na Meksyk w 1519 roku. [przypis edytorski]

²³⁸ zaliż (daw.) — czy. [przypis edytorski]

²³⁹ *jener Kraft — Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft...* (niem.) — owej siły, która wciąż pragnąc złego, wciąż czyni dobro; słowa wypowiedane przez Mefistofelesa w I części *Fausta* Goethego. [przypis edytorski]

²⁴⁰ Frycz, Karol (1877–1963) — malarz, grafik, scenograf, reżyser, dyrektor teatru im. Słowackiego w latach 1935–1939 i 1945–1946, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych. [przypis edytorski]

²⁴¹ Rittner, Tadeusz (1873–1921) — pseud. Tomasz Czażka; dramaturg, prozaik, krytyk teatralny, twórca nowoczesnej komedii, np. *W małym domku* (1904), *Głupi Jakub* (1910); pisał zarówno po polsku, jak po niemiecku. [przypis edytorski]

częstym tematem dla literatury dramatycznej! Świadczy to przede wszystkim o zamożności społeczeństwa, dalej o doskonale uregulowanych stosunkach prawnych, wreszcie o wysokim uświadomieniu w zakresie praw i obowiązków. U nas nie można powiedzieć, aby ten problem wysuwał się dotąd na czoło zagadnień społecznych lub tematów literackich. Na wsi odwieczna szlachecka „krowa” łagodziła do niedawna po staremu wiele życiowych konfliktów. Co się tyczy stosunków miejskich, zrozumiałym jest, iż grzeszek młodości galicyjskiego „nadrady”, którego schedę po długim i zasłużonym żywocie stanowił krzyż kawalerski Franciszka Józefa²⁴², tysiąc sto dwadzieścia dwie korony²⁴³... długu i stary gramofon, nie przedstawiał zbyt bogatego dramatycznego materiału. Był to raczej materiał tragiczny; z rzędu tych tragedii pisanych przez samo życie, w których tłem jest nędza, kulisami wilgotne ściany suterena²⁴⁴, a funkcje reżyserskie pełni fabrykantka aniołków. Ale przychodzą nowe czasy, nowi ludzie; era bogaczy wojennych i tytanów aprowizacyjnych²⁴⁵: może i dla „synów naturalnych” (a będą ich mieli, sądząc z obfitości i tęczowego przepychu wielobarwnych *pyjam*²⁴⁶ połyskujących na wystawach sklepów galanteryjnych) zaświta u nas jutrzeńka²⁴⁷... bodaj na deskach scenicznych.

Bieda

Historia o *Głupim Jakubie* Rittnera jest doskonale napisana. Widziałem *Głupiego Jakuba* na premierze na scenie krakowskiej i znowuż po ośmiu latach wczoraj; otóż w tej powtórnej kontroli sztuka nie tylko nie traci, ale utrwała jeszcze wrażenie kultury, inteligencji i umiejętności scenicznej, jakie cechują tę niepospolitą komedię. Talent p. Rittnera jest raczej refleksyjny niż żywiołowy; ale refleksja ta jest tak zrównoważona i dojrzała, iż potrafi dać pełną konstrukcję obranego za temat kawałka życia wraz z całą architektoniką²⁴⁸ jego planów i perspektyw.

Problem podjęty przez p. Rittnera mógłby się wykazać zaszczytną parantelą²⁴⁹ w piśmiennictwie dramatycznym; ociera się o to zagadnienie *Mizantrop* Moliera, śmiało i bezwzględnie wchodzi w nie *Dzika kaczką*²⁵⁰ Ibsena: to głęboki problem *prawdy* w życiu zagrażającej istnieniu przeciętnych jednostek, które w jej zbyt ostrej atmosferze żyć nie mogą i nie chcą, i które się przed nią instynktownie bronią. W ręku jej świadomego lub bezwiednego apostoła *prawda* staje się płonąca żagwią²⁵¹, której iskry obracają w popiół ludzkie siedziby; toteż biedne stadko człowiecze skupione w popłochu śledzi z przerażeniem gesty wzniesłego szaleńca, hipnotyzując go wzrokiem i błagając niemo zmiłowania.

Bieda, Prawda

Dwie takie *prawdy* posiadał w ręce wychowanek szambelana²⁵² Karola i rządcą w jego majątku, Jakub, szczerzy, dzielny i szlachetny chłopak. Jedną to stosunek jego do swego dobroczyńcy. Szambelan *chce* wierzyć, że jest jego ojcem, potrzebuje tej wiary, aby oprzeć o nią schylek swego smutnego, twardego życia. Na tej jego wierze buduje swoje nadzieje Hania, „edukowana” po pańsku ambitna fornalska²⁵³ córka, która kocha Jakuba, ale chce wyjść tylko za „pana”; podtrzymują również tę wiarę szambelana matka Jakuba oraz prawdziwy jego ojciec, doktor, widząc w tym szczęście i los dla syna. Ale Jakub, od dawna dręczący się swym wątpliwym położeniem, dowiedział się przez nieopatrzność matki *prawdy*; nie zastanawiając się ani na chwilę, niepomyślnie na własną przyszłość (co zresztą w jego wieku najłatwiejsze), na miłość i znaczące przestrogi kochanki, młody dzikus pędzi przed szambelana w chwili właśnie, gdy ten, rozczulony rycerskim pojedynkiem chłopca, z radością poznaje w nim ostatecznie „swoją krew” i skłania się do formalnej adopcji. „Pan nie jest moim ojcem”, pali mu prosto z mostu Jakub. Szambelan milczy przez chwilę jak uderzony maczugą; jeszcze chce nie wierzyć, następnie mimo woli wy-

Prawda, Miłość
niespełniona

Tajemnica, Kłamstwo,
Ojciec, Syn

²⁴²krzyż kawalerski Franciszka Józefa — order wojenny Cesarstwa Austriackiego nadawany w latach 1917–1918. [przypis edytorski]

²⁴³korona — historyczna waluta Austro-Węgier. [przypis edytorski]

²⁴⁴suterena a. suteryna (z fr.) — podziemne pomieszczenie mieszkalne, piwnica. [przypis edytorski]

²⁴⁵aprowizacja — zaopatrzenie, zwł. w prowiant. [przypis edytorski]

²⁴⁶pyjama (ang.) — piżama, strój do spania. [przypis edytorski]

²⁴⁷jutrzeńka (poet.) — poranek, brzask. [przypis edytorski]

²⁴⁸architektonika (z gr.) — tu: projekt, układ. [przypis edytorski]

²⁴⁹parantela (z łac.) — pochodzenie. [przypis edytorski]

²⁵⁰Dzika kaczką — sztuka Henrika Ibsena z 1884 roku. [przypis edytorski]

²⁵¹żagiew — pochodnia. [przypis edytorski]

²⁵²szambelan (z fr.) — urzędnik dworski. [przypis edytorski]

²⁵³fornalski — pochodzący od rzeczownika *fornal*, który oznacza woźnicę bądź szerzej bezrolnego chłopca. [przypis edytorski]

dziera mu się z ust ten naiwniebolesny wyrzut: „Jak mogłeś mi to powiedzieć? Ty nie masz serca!” — „Kiedy to *prawda!*” — powtarza zdumiony i bezradny Jakub, patrząc na spustoszenie, jakiego dokonał. „Och, ten głupi Jakub!”, woła prawie z nienawiścią Hania, do której zwróci się teraz niepodzielnie serce szambelana i która, doprowadzając go do małżeństwa, zostanie panią w tym samym smutnym dworze, który przy odrobinie „dobrej woli” mogłoby napęłnić weselem szczęście jej, Jakuba oraz kołyszącego fikcyjne wnuki starca.

Ale Jakub posiada w ręku jeszcze inną *prawdę*. Pomiędzy nim a Hanią było coś więcej niżli wymiana serc i przyrzeczeń. Z chwilą gdy Hania zostaje narzeczoną jego dobroczyńcy, chłopiec chce oddalić się w milczeniu, podczas gdy ona ze swej strony rozwija wobec szambelana kobiecą dyplomację, aby zatrzymać przy sobie kochankę; ale kiedy w scenie pożegnania dowiedział się z jej ust, iż dziewczyna, mimo że wychodzi za innego, kocha go zawsze, znowuż nieuleczalnie „głupi” Jakub staje do oczu szambelana i mówi: „Hania jest moja, Hania pójdzie ze mną”. Ale tu już — nie! Wobec pierwszego ciosu *prawdy* szambelan był bezbronny; ale tym razem nie da się jej zmiażdżyć brutalnie, będzie walczył *przeciw niej* o swe istnienie. Wbrew wewnętrznemu przeświadczeniu, wbrew ostrzeżeniu krewnych, wbrew własnym oczom, odrzuca *prawdę*, która jest dlań wyrokiem osamotnienia i zagłady; podsuwa Hani furtkę do zaparcia się Jakuba, wyraźnie żebrze, aby go oszukano. I Hania zapiera się Jakuba, i „głupi” Jakub ze swą *prawdą* wygnany odchodzi w świat, a z nim uchodzi z domu młodość, zapał, radość życia; tamci, — „narzeczeni” — zostają przy partii domina w dusznej i ciężkiej atmosferze starego dworu. Oto przewodni motyw sztuki, która jednak dzięki umiejętnemu rozmieszczeniu efektów ani na chwilę, mimo posępnego myślowego podkładu, nie przestaje być żywą i zabawną komedią.

Głupi Jakub zawsze był grany na krakowskiej scenie doskonale: bo też i przedstawia szereg ról kreślonych przez wytrawnego znawcę teatru. Postać samego Jakuba mimo ciepła, jakie wlał w nią p. Nowakowski, jest może nieco „literacką” koncepcją; natomiast Hania, ta dziewczyna przerażająco inteligentna, namiętna a przebiegła, mająca we krwi wszystkie apetyty i wszystkie zdławione urazy swego pochodzenia; dalej szambelan, tak strasznie nieznośny, ale tak biedny w swoim oschłym a naiwnym sercu, iż mimo wszystko zdobywa naszą sympatię — to postaci ujęte żywo i silnie. Obie te postaci, kreowane niegdyś przez wczorajszych ich wykonawców, znalazły w interpretacji p. Sosnowskiego²⁵⁴ i p. Jarszewskiej skończony wyraz artystyczny. Hania p. Jarszewskiej to chyba najlepsza jej rola; z tym większym żalem przychodziło krakowskiej publiczności pożegnać się w niej z utalentowaną artystką opuszczającą naszą scenę. Pyszną parę rezydentów stworzyli p. Bończa i p. Czaplinska²⁵⁵; rolę doktora oraz matki Jakuba oddali p. Jednowski i p. Modzelewska²⁵⁶ bez zarzutu. P. Szymborski zagrał prezesa z temperamentem, ale nadał tej figurze rozmach więcej może podmiejski niż szlachecki. Całość przedstawienia wypadła starannie.

PIJAŃSTWO TRZEŹWOŚCI²⁵⁷

Towarzysom i towarzyskom wieczoru z dnia 12 lipca 1919 poświęcam.

Żyjemy w dniach tak gigantycznych przewrotów, jesteście tak stępieli²⁵⁸ na „sensację” dziejowe, iż wypadki najbardziej doniosłe, takie które w innych okolicznościach dostarczyłyby tematu do roztrząsań na całe miesiące, przechodzą niemal bez wrażenia. I tak wśród radosnych okrzyków witających narodziny pokoju, na wpół przesłonięty wydarzeniami politycznymi, spełnił się fakt doniosłością moralną przerastający wszystko to, co się stało w ostatnich pięciu latach. Czemyże bowiem była ta wojna światowa? Jednym z olbrzymich kataklizmów, jakie ludzkość tyle razy przechodziła; różniącym się od innych — dzięki nowoczesnej technice — ilościowo, ale nie jakościowo. Patrząc nań,

Podstęp, Zdrada

Obraz świata

Katastrofa, Koniec świata

²⁵⁴ Sosnowski, Jerzy (1863–1933) — pseud. Marian Mariański; aktor. [przypis edytorski]

²⁵⁵ Czaplinska, Zofia (1866–1940) — aktorka. [przypis edytorski]

²⁵⁶ Modzelewska, Maria (1903–1997) — aktorka. [przypis edytorski]

²⁵⁷ *Pijaństwo trzeźwości* — W czasie mojej działalności jako recenzenta nawinął mi się pod pióro ten artykuł, który, mimo iż nie należy do zakresu spraw teatralnych, pozwałam sobie tutaj włączyć. [przypis autorski]

²⁵⁸ *stępiaty* — tu: nieczuły, głuchy, obojętny. [przypis edytorski]

to słońce, które oglądało ofensywy Aleksandra Wielkiego²⁵⁹, żywe tanki²⁶⁰Hannibala²⁶¹, walki triumwirów²⁶² o panowanie nad światem, pochód Tamerlana²⁶³ i Attyli²⁶⁴, to sławne wreszcie „słońce spod Austerlitz”²⁶⁵, nie musiało być zbyt wzruszone.

Ale to samo stare, sceptyczne słońce musiało się wzdrygnąć ze zdumienia, otrzymawszy na własnym szczerolotym drucie wiadomość z Ziemi o niesłychanej uchwale zapadłej świeżo w Ameryce Północnej. Mam na myśli *bill*²⁶⁶ znoszący od dnia 3 lipca br. w zupełności produkcję i użytek napojów wysokokowych. Tego, odkąd to słońce przyświeca naszemu globowi, jeszcze nie było.

Pijam na co dzień tylko wodę z pobliskiego źródła; mogę miesiące, lata całe żyć dosłownie bez kropli alkoholu; przemawiam tedy zupełnie bezinteresownie. Wyznaję jednak, iż kiedy przeczytałem tę wiadomość i zważyłem jej możliwe konsekwencje, dreszcz mnie przeszedł. Miałem uczucie, że się stało coś przerażającego, coś np. jak gdyby pod karą więzienia wydano zakaz pisania wierszem lub też grania na jakimkolwiek instrumencie. Wstrząsnęło mnie zimno za cały świat i nie była mnie w stanie rozgrzać nawet ta pocieszająca wiadomość dołączona życzliwie z Paryża przez p. Antoniego Beaupré²⁶⁷, iż „pewne miasto amerykańskie, od czasu wprowadzenia w nim zakazu alkoholu, spożywa rocznie trzy miliony galonów²⁶⁸ lodów i że wartość produkcji *ice-creamów*²⁶⁹ dochodzi w Ameryce dziesięciu miliardów koron”...

W którymś z rozdziałów *Pantagruela* snuje Rabelais jedną ze swoich najgenialniejszych i najgłębszych fantazji na temat, czym byłby świat bez długów. Otóż trzeba by chyba zapożyczyć pióra od tego starego mistrza, aby odmalować, czym byłby świat bez alkoholu. To straszne!

Nieraz dumalem nad mitem Noego²⁷⁰ i zawsze dochodziłem do wniosku, że nie może być przypadkowym zbiegiem okoliczności fakt, iż ten właśnie patriarcha, w którego osobie ludzkość święci pojednanie z Bogiem, jest zarazem odkrywcą winnej latorośli. To Bóg, skarawszy okrutnie rodzaj ludzki, ulitował się nad nim i szczęście, które z winy swego upadku człowiek na zawsze postradał, raczył mu wrócić bodaj w postaci złudy. Wejrzał Bóg, iż człowiek raz skażony grzechem niezdolny jest jasno patrzeć w twarz ni Jemu, ni sobie, ni reszcie stworzenia, że życie jego musi pozostać smutne i zbrodnicze, o ile od czasu do czasu nie zamgli sobie oczu marzeniem o tym, czym był kiedyś; o ile w soku winnej jagody nie zdoła wyczarować odbicia tej tęczy, która zabłysła mu na niebie jako znak pojednania. Tak, to dar boski, a że człowiek tego boskiego daru nadużył, czyż to dziw?... Czegóż bo człowiek nie potrafił nadużyć!

Alkohol — czy też inny produkt upajający — aż do lipcowego *billu* Wilsona towarzyszył wiernie ludzkości od pierwszych szczebli cywilizacji, od samych jej zaczątków zaledwie wyróżniających najniższy typ człowieka od najwyższego typu zwierzęcia. Nie śmiałbym formułować kwestii w ten sposób, iż użytek trunków upajających stanowi właśnie — obok użytku ognia — pierwszą cechę narodzin człowieczeństwa. Jednakże alko-

Wiadomość

Alkohol

Obraz świata

Bóg, Miłosierdzie

Alkohol, Pijaństwo

²⁵⁹Aleksander Wielki (356–323 p.n.e.) — Aleksander III Macedoński; od 336 p.n.e. król Macedonii, uczeń Arystotelesa, zwycięzca w wojnie z Persją; jego podboje zainicjowały epokę hellenistyczną. [przypis edytorski]

²⁶⁰tank (z ang.; pot.) — czołg; tu o wykorzystywanych przez Hannibala słoniach. [przypis edytorski]

²⁶¹Hannibal Barkas (246–183 p.n.e.) — wódz i mąż stanu Kartaginy; przez wiele lat prowadził walki z Rzymianami, w 202 p.n.e. poniósł klęskę pod Zamą. [przypis edytorski]

²⁶²triumwirat (łac.) — dosł. „władza trzech mężów”; w starożytnym Rzymie I triumwirat został zawiązany w roku 60 p.n.e. przez Gnejusza Pompejusza, Gajusza Juliusza Cezara i Marka Krassusa; po śmierci tego ostatniego dwaj pozostali triumwiry stoczyli ze sobą wojnę, zakończoną zwycięstwem Cezara. [przypis edytorski]

²⁶³Tamerlan (1336–1405) — właśc. Timur Chromy; od 1370 roku władca olbrzymiego państwa; założył turecką dynastię Timurydów, zdobył większość Azji Środkowej, Iranu, Iraku i Zakaukazia. [przypis edytorski]

²⁶⁴Attyla (406–453) — wódz Hunów, znany z okrucieństwa, wielokrotnie atakował Cesarstwo Rzymskie, pobity przez Aecjusza na Polach Katalaunijskich. [przypis edytorski]

²⁶⁵„słońce spod Austerlitz” — aluzja do słów, które wypowiedział Napoleon Bonaparte („Oto słońce spod Austerlitz”), przypominając żołnierzom zwycięstwo w bitwie pod Austerlitz z 1805 roku. [przypis edytorski]

²⁶⁶bill (ang.) — projekt ustawy. [przypis edytorski]

²⁶⁷Beaupré, Antoni (1860–1937) — publicysta, społecznik, w latach 1904–1914 redaktor naczelny „Głosu Narodu”, od 1920 „Czasu”. [przypis edytorski]

²⁶⁸galon — jednostka objętości ciał ciekłych i sypkich; 3,7854 litra to jeden galon amerykański. [przypis edytorski]

²⁶⁹ice-cream (ang.) — lody (do jedzenia). [przypis edytorski]

²⁷⁰Noe — postać biblijna; z rozkazu Boga zbudował Arkę i wprowadził do niej wybranych ludzi i zwierzęta, żeby nie zginąć w zesłanym na Ziemię potopie. [przypis edytorski]

hol jest surogatem²⁷¹ lub też sprzymierzeńcem poezji, poezję zaś uważam za przyrodzoną postać duchowego życia człowieka. Myśl pozytywna, proza myśli, jest już skomplikowanym wytworem cywilizacji, jest wysiłkiem podjętym dla wyodrębnienia swego mizernego światka prywatnych interesów z wszechrytmu kosmosu. Ale, raz po raz, rytm ten tętniący potężną falą zarówno w eterze, jak pod skorupą ziemi ogarnia biednego zaprzańca²⁷², chwytając go za włosy i za gardło, i każe się zanurzać jednostkom w alkoholu, narodom w poezji: dźwięcznej poezji słowa lub — krwawej poezji czynu...

Nie wszystkim. Są ludzie, którzy „nie piją”. Tych nie znam i nie wiem, jacy są. Mówię: *nie znam*, albowiem dusza człowieka, który zasadniczo „nie pije” jest dla duszy człowieka, który „pija”, księgą zamkniętą na siedem pieczęci i na odwrót. Pomiędzy *pijącym* Chińczykiem a *pijącym* Polakiem jest chyba mniejsze oddalenie niż pomiędzy *pijącym* a *niepijącym* Polakiem. Podział ten zresztą dotyczy tylko przeciętnej masy ludzi; istnieją bowiem szczęśliwe organizacje — bardzo dalekie od „trzeźwości” — które tętno swego pijaństwa czerpią z innych, o ileż szlachetniejszych substancji. Byłem raz świadkiem, jak ktoś musiał²⁷³ Stanisława Wyspiańskiego do kieliszka wódki, wówczas kiedy poeta już podupadły na zdrowiu przestał jej zupełnie używać. „Nie piję”, odrzekł. „Dla fantazji!”, zachęcał go natręt. Na to Wyspiański odparł cichutko ze swoim uśmiechem: „Ja fantazję mam zawsze, a po wódce mnie głowa boli”.

Ludzie, którzy „piją”, to jedna z masonerii²⁷⁴, której polityka międzynarodowa nie powinna by zaniedbywać i którą rozumiała zresztą doskonale stara dyplomacja, mrożąc w kubelkach musujący cement przymierza narodów.

Powiadam tedy, iż *bill* amerykański (po którym, jak donosi korespondent „Czasu”, pięć milionów Amerykanów gotuje się opuścić na zawsze kraj rodzinny) i myśl o świecie bez alkoholu przerażyły mnie. Jak to! Świat, w którym można będzie żyć dwadzieścia lat obok drugiego człowieka, widując go dzień w dzień i będąc z nim po dwudziestu latach znajomości równie obco i równie daleko co pierwszego dnia! Świat, w którym żadne nieporozumienie powstałe między dwoma ludźmi nigdy się nie zatrze i nie wyjaśni; w którym każda uraza, każda nienawiść będzie drążyć serca aż do śmierci, bez żadnej nadziei i możliwości odpuszczenia, ba, nawet, jak nieraz bywało po tęgim wspólnym wypiciu, zamiany w dozgonną przyjaźń! W czymże, jak nie w alkoholu zanurzyć tę błogosławioną gąbkę, którą przeciąga się od czasu do czasu po nazbyt zabazgranej tabliczce życia? „To jak burza w przyrodzie”, mawiał zmarły niedawno w Persji poeta, Vincent de Korab-Brzozowski²⁷⁵. Gdzież znajdzie przydrożny odpoczynek i wytchnienie biedny wędrowiec? Myśli o przemęczonym mózgu i skolatanym sercu, jeśli nie w tym cudnym oszołomieniu, które bywa niekiedy dla ducha równie nieprzepartą potrzebą, co sen dla ciała? Nie, żadna konsumpcja lodów, o której cuda pisze p. Beaupré, choćby nawet doszła do sześciu milionów galonów, nie zastąpi jednego dobrze zamrożonego kubka, marki... ha! Gdzież mnie niewczesna fantazja unosi?... Świat bez alkoholu to wreszcie wytępienie pomiędzy

plcią męską a kobiecą tego uroczego obcowania utkanego z igraszki myśli, z rozmarzenia i pustoty, które stanowi największy wdzięk i najwyższą zdobycz naszej cywilizacji; to skazanie stosunku obu płci na przejawy brutalnej żądy albo też tępą nudę...

Ale nie trwóżmy się. Dzieło Ameryki nie wytrwa; zanim zdoła zarazić resztę świata, runie przez swą pychę samą. To obraz hardego przedsięwzięcia wieży Babel²⁷⁶; i tak samo skarane będzie pomieszaniem języków. Albowiem tylko język upojenia wspólny jest ludziom; każdy człowiek zasadniczo trzeźwy przemawia zupełnie odrębnym narzeczem: mówi bardzo mądrze, tylko że ani on nikogo, ani nikt jego nie rozumie. Cisną mi się niedyskretnie na usta przykłady bardzo trzeźwych polityków...

²⁷¹*surogat* (z łac.) — namiastka, produkt zastępczy dla czegoś. [przypis edytorski]

²⁷²*zaprzańca* — odstępca, zdrajca. [przypis edytorski]

²⁷³*musić* (daw.) — zmuszać. [przypis edytorski]

²⁷⁴*masoneria* (z fr.) — wolnomularstwo, hermetyczne stowarzyszenie międzynarodowe powstałe w XVIII wieku o hierarchicznej strukturze wewnętrznej, którego przedmiotem zainteresowania było pielęgnowanie zasad moralnych i idei Oświecenia. [przypis edytorski]

²⁷⁵*Brzozowski Korab, Wincenty* (1877–1941) — młodszy brat Stanisława, poeta, tłumacz, przedstawiciel symbolizmu; pisał także w języku francuskim; znany z tomu *Dusza mówiąca* z 1910 roku. [przypis edytorski]

²⁷⁶*wieża Babel* — tu: synonim zamętu, bezładu, chaosu. [przypis edytorski]

Artysta

Flirt

Zdaję sobie sprawę — a gdybym sam tego nie czuł, przypominałyby mi to czcigodne lamy pisma, z których mam zaszczyt przemawiać — iż stanowisko moje jest może zbyt indywidualne, że kwestia ta posiada poważne strony społeczne, moralne, higieniczne etc. Do tych się nie mieszam. Co więcej, z góry przyznaję, że byłbym zwolennikiem najdalej idących ograniczeń konsumpcji alkoholu. Tak jak obecnie ogromna większość tego cennego środka marnuje się: idzie w tępotę, zbydlęcenie, hałas, zamiast przetwarzać się we wdzięk, radość życia i melodię. Z zanikiem kultury humanistycznej ludzkość zapomniała o tym, co wyraża owo tak szlachetne i znamienne godło: *spiritus*²⁷⁷. I rozdział jest oplakany: artyści piją wodę albo fuzel²⁷⁸, podczas gdy szacowne wina sączą chamy i paskarze²⁷⁹, jak gdyby im nie dosyć było pić krew ludzką. Owszem, gdyby taka utopia²⁸⁰ była możliwa, niechaj nasz sprężysty rząd ściśle ograniczy użytek trunków; niech wprowadzi „karty na pijaństwo” przyznawane po dojrzałej rozwadze (sądzę, że ta rzecz weszłaby doskonale w kompetencję obecnego ministerium *Kultury i Sztuki*) tylko tym, którzy go są godni: w zamian będzie im go można dostarczyć tanio i w najlepszej jakości; i tak samo godzę się chętnie, aby wytepiiono ohydny konsumpcję alkoholu jako „używkę”, sprowadzającą go do rzędu codziennych środków oglupiania się; przeciwnie, niechaj ten nektar stanie się rzadkim świętem, niechaj wróci do godności misterii bachicznych²⁸¹, niechaj użytek jego znaczy jedynie owe najcenniejsze godziny życia, w których mocą radosnego zespolenia duchów ten brzydki szary świat rozświetla się i rozlaca, aby biednym wygnańcom z Raju dać na chwilę złudę poezji, niewinności i braterstwa...

Artysta

Rozkosz, Raj, Radość

SEZON 1919/1920

FREDRO, *Śluby panińskie*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Śluby panińskie*, komedia w pięciu aktach wierszem Aleksandra hr. Fredry.

Dobrze uczyniły obie sceny krakowskie, iż pierwszy rok teatralny w niepodległej Polsce rozpoczęły arcydziełem Fredry. Bo Fredro to wielka poezja polska, nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanii²⁸², nie ta, której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie, ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął, nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopca; ta Polska, która otwiera nam ramiona dzisiaj. Tej niespożytej polskości, jaka kryje się w uśmiechu Fredry, nie dość rozumiano za jego życia, nie prędko zrozumiano i po jego śmierci. Pojęcie wielkości, poezji utożsamiało się z wyrazem bólu narodowego lub nawet z jego gestem, niejeden „wieszcz”, nie zawsze nawet najczystszej wody, który górnice rozdierał szaty nad losem ojczyzny, przesłonił tedy Fredrę naszemu sercu i pamięci. Fredro szat nad ojczyznę nie rozdierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym, którego nazwisko możemy bez cienia szowinizmu postawić obok pierwszych nazwisk świata. Przełom, jaki dziś zaszedł w naszym życiu narodowym, stanie się nieodzownie zaczątkiem ogromnych przemian polskiej myśli i odczuwania, także i w zakresie retrospektywnym; jestem przekonany, że wiele relikwii polskiej literatury spokojnie w proch zetleje²⁸³ w swoich relikwiarzach, podczas gdy imię Fredry, nieprzesłaniane już przez mgły i dymy narodowych smutków, jaśnieć nam będzie coraz żywszym blaskiem wielkiej sztuki, jak we Francji imię Moliera.

Polska, Patriota,
Dziedzictwo, Twórczość

Oglądać *Śluby panińskie* na scenie jest zawsze rozkoszą; wiele musieliby dołożyć sta-
rań aktorzy, aby tę rozkosz zamącić. A przy tym ileż teatralnych wspomnień wiąże się z tą

Twórczość

²⁷⁷*spiritus* (łac.) — dusza, duch; tu: gra językowa wykorzystująca podwójne znaczenie słowa: zarówno duch, jak i alkohol, który tego ducha „ożywia”. [przypis edytorski]

²⁷⁸*fuzel a. fuzle* (z niem.) — szkodliwe odpady ze źle przeprowadzonej fermentacji. [przypis edytorski]

²⁷⁹*paskarz* — kombinator, spekulant. [przypis edytorski]

²⁸⁰*utopia* — pojęcie użyte po raz pierwszy w 1516 roku przez Thomasa More’a jako tytuł dzieła; projekt idealnego ustroju; tu: coś nierealnego. [przypis edytorski]

²⁸¹*misteria bachiczne* — rozpustne nocne obrzędy związane z kultem rzymskiego boga Bachusa (odpowiednik greckiego Dionizosa). [przypis edytorski]

²⁸²*monomania* — patologiczna koncentracja na jednym temacie. [przypis edytorski]

²⁸³*zetleć* — przeważnie o tkaninie: rozpaść się pod wpływem starości. [przypis edytorski]

sztuką!... Na scenie krakowskiej *Śluby* mają swoją bogatą historię: nie będąc zgrzybiałym starcem, pamiętam jednakże tej historii okres bardzo, bardzo długi. Pamiętam *Śluby* grane jeszcze niemal jako współczesną komedię, jeżeli się nie mylę, w zwyczajnych sukniach i surdutach, w obojętnej ramie jakiegoś banalnego tekturowego pokoju — i grane mimo to znakomicie. O stylu fredrowskim niewiele rozprawiano wtedy, bo ten styl był jeszcze czymś bardzo bliskim swą tradycją, w typach, w zacięciu, traktowaniu wiersza. Naraz — zeszło się to, zdaje mi się, z otwarciem nowego teatru — powiał w gościnny dwór Pani Dobrójskiej²⁸⁴ wietrzyk muzealny. Odkryto mianowicie wówczas, iż jest to sztuka *par excellence*²⁸⁵ „stylowa”; ustalono ściśle datę, w której rozgrywa się akcja; wypatrzone, jakie fotele, kantorki, szpinety²⁸⁶ mogły stać w pokoju, a jakie miniatury i obrazy wisieć na ścianach; skopiowano wiernie z kostiumologii fryzury panien, rajtroczki²⁸⁷ Gustawa, halsztuki²⁸⁸ Albina; słowem, każda figura mogła powędrować prosto do muzeum za gablotkę. I stało się, że na jakiś czas przy doskonałej i bardzo uczonej *stylizacji* zapodział się gdzieś *styl* Fredry: styl bowiem Fredry to przede wszystkim życie; a życia nigdy nie da się odtworzyć za pomocą rzeczy martwych. Pamiętam zwłaszcza jak przez mgłę jedno takie przedstawienie grane przez wybornych artystów, a zarazem jedno z najgorszych przedstawień *Ślubów*, jakie w życiu widziałem: z całego wieczoru został mi we wraźeniu tylko jakiś monstrualny kok na głowie Anieli (zapewne bardzo wierny) oraz tupety²⁸⁹ i kurtki Gustawa, w których „stylowe” wiercenie kuperkiem pochłonęło całą uwagę utalentowanego artysty. Na szczęście, okres tego neofityzmu stylizacyjnego, w którym rekwizyt przytłaczał autora i poezję, minął; nastąpiło szczęśliwe przymierze czy też „linia demarkacyjna”²⁹⁰ pomiędzy duchem Fredry a duchem antykwarskim²⁹¹, a rezultatem jego jest ustalenie tego trafnego stylu, który, ujmując życie w niedzisiejsze ramy, nie paraliżuje go wszelako i zostawia pole młodości serc pod staroświecczyzną kostiumu.

Uroda

Uroda

Młodość! W tym tkwi bodaj czy nie największa część sekretu. Pamiętam także *Śluby* grane w pierwszorzędnym zespole, ale w których zsumowane lata obu kochających się par dawały cyfrę zbliżoną do dwustu, jeżeli nie wyżej; i wtedy mimo całego wysokiego artyzmu czegoś brakło przedstawieniu... Jest to jedna z tych sztuk, w których łatwiej pewne braki wykończenia nadrobić młodością niż odwrotnie.

Młodość

Wczorajsze przedstawienie posiadało tę zaletę w całej pełni: ciepło i ogień były ze sceny. Gustaw zwłaszcza, Albin i Klara (wszystko nowe nabytki tego sezonu) spisywali się doskonale. Rola Anieli, tej *amoureuse*'y²⁹² z polskiego dworku, jest osobliwie trudna do zagrania. Aniela jest to najbardziej urocze wcielenie „woli bożej”, jakie kiedykolwiek dreptało na dwóch łapkach w literaturze polskiej; rola niewinno-zmysłowa, harfa kobiecości, grająca za samym zbliżeniem męskiej dłoni... Czegóż bo nie ma w tej roli: i duma dziewicza, i tak drażniący erotycznie takt doskonale wychowanej panny, bierność hurysy²⁹³, wdzięk, marzenie, poezja — i to polskie cielątko wreszcie, którego rasa rozpleniała się później tak szczęśliwie. Nieraz żałowałem, że tego rodzaju igraszki nie są u nas w modzie: bardzo bym pragnął, aby ktoś napisał dalszy ciąg *Ślubów panińskich*, tak jak istnieje dalszy ciąg *Mizantropa* lub owe przemiłe fantazje Juliusza Lemaître'a²⁹⁴ „na marginesie” klasycznych arcydzieł. Często wprawdzie bywa, iż z zapadnięciem kurtyny sztuka się nie kończy, lecz zaczyna; ale tu dalsze koleje pp. Gustawostwa byłyby szczególnie zajmujące i nieraz zdarzyło mi się zadumać nad tym, co życie zrobi z tej sympatycznej panny Anieli Dobrójskiej... P. Białkowska dużo uchwyciła z wdzięku tej postaci, ale nie wszystko; „wola boża” była bez zarzutu; to już wiele, jak sądzę? Role p. Dobrójskiej i Radosta spoczywały

Kobieta

²⁸⁴*Pani Dobrójska* — opiekunka Anieli i Klary. [przypis edytorski]

²⁸⁵*par excellence* (fr.) — w najwyższym stopniu. [przypis edytorski]

²⁸⁶*szpinet* (z niem.) — rodzaj małego klawesynu. [przypis edytorski]

²⁸⁷*rajtrok* (z niem.) — dawny surdut z rozciętymi połami używany do jazdy konnej. [przypis edytorski]

²⁸⁸*halsztuk* (z niem.) — trójkątna chusta wiązana przy szyi przez mężczyzn w XVIII i XIX wieku, później zastąpiona przez krawat. [przypis edytorski]

²⁸⁹*tupet* (z fr.) — półperuka zakładana na przód głowy. [przypis edytorski]

²⁹⁰*linia demarkacyjna* — granica między państwami; tu: granica w ogóle. [przypis edytorski]

²⁹¹*antykwarski* (daw.) — związany z antykami, reprodukcją historyczną bądź starymi książkami. [przypis edytorski]

²⁹²*amoureuse* (fr.) — kochanka. [przypis edytorski]

²⁹³*hurysa* (z arab.) — dziewczica z muzułmańskiego raju. [przypis edytorski]

²⁹⁴*Lemaître, Jules François Élie* (1853–1914) — francuski krytyk, dramaturg, poeta. [przypis edytorski]

w doświadczonych rękach p. Kosmowskiej i p. Jednowskiego: p. Kosmowska opracowała swoją jak zawsze bardzo starannie, p. Jednowski po trosze w myśl hasła „jakoś to będzie”: hasło bardzo polskie i z tego chyba tytułu na miejscu w arcydziele Fredry. Traktowanie wiersza przez artystów nie było na ogół bez usterek: tak np. często powtarzającego się słowa *wariat* Fredro używa po staroświecku jako trzygłoskowego: *wa-ry-iat*; wymawiając je dwuzgłoskowo: *war-iat*, zatracą się miarę wiersza. Takich szczegółów było więcej, a rytmika daleką była od muzycznej przejrzystości. Całość przedstawienia szła składnie, z wyjątkiem *klaki*²⁹⁵, która działała nie dość dyskretnie i inteligentnie: nie wiem, czy to wydział, ale trzeba by to wycieniować.

Falsz

GORCZYŃSKI, *Rzeczywistość*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Rzeczywistość*, komedia w trzech aktach Bolesława Górczyńskiego (wznowienie).

Rozczarowanie

Śluchając po raz drugi *Rzeczywistości*, z której już miałem sposobność obszerniej zdać sprawę, tym większą czułem urazę do autora, iż swoją doskonale pomyślaną sztukę zeszcenił tak czczym i płaskim dialogiem. Nie wiem, czy to z przyczyny sierpniowej kanki²⁹⁶, czy że, znając już treść i nie podtrzymywany zaciekawieniem, więcej byłem wrażliwy na epizody, dość, że tym razem ta „pomidorówka”, to wieczne „pranie” i kołnierzyki jako kontrast do „duchowego życia” jeszcze cięższe mi się wydawały do strawienia. A język! Wśród beznadziejnie trywialnej rozmowy Reny z Romanem w I akcie, przeplatanej takimi wyrażeniami jak *hopy* i *kicze*, naraz takie kwiatki: „Wykąpiesz mnie w krynicy upojeni i rozkoszy” etc. „Tak bardzo go *pragniesz?*”, mówi jedna kobieta do drugiej; „kocham go i *pragnę*”, odpowiada ta wkrótce potem. I znowu za chwilę Rena do Romana: „*Czy pragniesz?*” i Roman o sobie: „jest we mnie zwierzę, które *pragnie*”; i Roman do szwaczki Karolki: „Nie *pragniesz* mnie?”. Biedna jest w ogóle literatura; ani rusz nie może się obejść bez szcudła jakiejś umówionej gwary, a za każdym razem, kiedy znajdzie nowy żargon²⁹⁷, wydaje się jej, że wniknęła po raz pierwszy w tajemnicę życia i sztuki. Były „płomienie” i „kajdany” klasyków; potem przyszły *anielstwa* i *błyskawice* romantyczne; potem zlużowały to „chucie”²⁹⁸ i „praile”²⁹⁹... Zamieniał stryjek siekierkę na kijek, niechże mu będzie. Ale pomyśleć, że po to wygnaliśmy ze sceny wiersz, szlachetność gestu, wdzięk słowa, aby w imię realizmu scenicznego i codziennej prawdy koniugować we wszystkich osobach: ja cie pragnę, ty mnie pragniesz, on jej pragnie! Odwołuję się do wszystkich abonentów „Czasu”, poczynając od najstarszych: czy który z nich tak mówił kiedy? Czy to jest język rzeczywistego życia, nawet w jego bardziej patetycznych momentach? Mamy tak mówić na scenie, to już, doprawdy, lepiej wróćmy do „słodkich kajdanów” i „stałych płomieni”.

Twórczość, Falsz

Rzeczywistość grano częściowo w nowej obsadzie. Z dawnej pozostał p. Nowakowski oraz p. Łuszczkiewicz-Gallowa, jeszcze może lepsza niż wprzódy w swojej szelmowsko obmyślanej karykaturze koleżeńskiej. P. Kacicka³⁰⁰ poprawnie odtworzyła Karolkę. Rola Reny przypadła p. Pancewiczowej³⁰¹; zagrała ją bardzo przekonująco: czuło się w tej modelce kobietę z rasy Daudetowskiej³⁰² Safony³⁰³, która, gdyby zechciała, potrafiłaby tak opleść biednego malarznię swoim miękkim uściskiem, że by nieborak „ani zipnął”. Ale mimo bardzo ładnej i inteligentnej gry artystki przychodziło przede wszystkim na myśl co innego: mianowicie refleksja, dlaczego, mając aktorkę o tak korzystnych warunkach zewnętrznych, bogatym i ciepłym głosie, szerokich akcentach dramatycznych i doskonałej

Kobieta demoniczna

²⁹⁵ *klaka* (z fr. *claque*) — pozornie spontaniczne wyrazy zachwytów widowni nad sztuką, zapewniane przez wynajętych „oklaskiwaczy”. [przypis edytorski]

²⁹⁶ *kanikula* (z łac.) — letnie wakacje. [przypis edytorski]

²⁹⁷ *żargon* (fr.) — odmiana ogólnonarodowego języka, którą posługuje się jakaś grupa środowiskowa, np. młodzież, więźniowie. [przypis edytorski]

²⁹⁸ *chuć* — pożądanie seksualne. [przypis edytorski]

²⁹⁹ *praile* — pren. najgłębsze warstwy duszy ludzkiej (metafora geologiczna). [przypis edytorski]

³⁰⁰ *Gall, Halina, z domu Kacicka* (1890–1974) — aktorka. [przypis edytorski]

³⁰¹ *Pancewicz-Leszczynska, Leokadia* (1888–1974) — właśc. Leokadia Rzecznik; aktorka. [przypis edytorski]

³⁰² *Daudet, Alphonse* (1840–1897) — francuski pisarz; autor książek poświęconych m.in. Prowansji, z której pochodził: np. *Tartarin z Tarasconu* (1872). [przypis edytorski]

³⁰³ *Safona* (VII/VI–VI p.n.e.) — grecka poetka tworząca pieśni weselne, miłosne oraz hymny. [przypis edytorski]

umiejętności mówienia wiersza, nie widzieliśmy od paru lat żadnej próby, aby przymioty te szerzej i szlachetniej spożytkować? Zespół naszego teatru jest dość ograniczony; cała sztuka w tym, aby go dobrze wyzyskać i sterować nim tak, by każdy mógł dać z siebie i rozwinąć w sobie co ma najlepszego. Nawet i linię repertuaru warto nieraz dostroić do osobistych warunków poszczególnych artystów. Zeszłoroczny sezon był — powiedzmy szczerze, skoro to już należy do historii — prowadzony pod względem repertuarowym dosyć po omacku; miejmy nadzieję, że obecnie powołanie w tym celu osobnego „organu”, który, na szczęście, jest nie tylko organem, ale i poetą, oddziała korzystnie w tej mierze na sezon obecny.

Teatr

RITTNER, *W małym domku*

Teatr miejski im. Słowackiego: *W małym domku*, dramat w trzech aktach Tadeusza Rittnera (wznowienie).

Współczucie

Duszę nowoczesnego człowieka skomplikowała jedna drobna rzecz: litość. To niby ziarno piasku, które wpadło w oko i łzawi. Nie wiem, czy to jest głębokie uczucie serca, czy raczej przeczulenie nerwów, ale faktem jest, że istnieje i że różni nas od dawniejszych ludzi; przynajmniej w zakresie odczuwań estetycznych. Nie znała uczucia litości ta publiczność, która w cyrku rzymskim oklaskiwała śmiertelne walki gladiatorów, nie znały jej te piękne panie, które — jak świadczą pamiętniki Casanowy³⁰⁴ — uprawiały, powiedzmy, *flirt*, przyglądając się w tejże samej chwili z okna, jak rozrywano końmi Damiena³⁰⁵, niedoszłego mordercę Ludwika XV³⁰⁶. Grzegorz Dandin Moliera był dla współczesnych figurą na wskroś komiczną; i dziś dopiero zarówno krytyka literacka, jak i grający go aktorzy doszukują się w nim — aż nadto gorliwie moim zdaniem — bolesno-tragicznych akcentów. Współczucie zdolne było obudzić jedynie nieszczęścia szlachetne, koturnowe, losy rozgrywane się w *pałacach*; wszystko inne, dola pospolitych ludzi z *małych domków* była jedynie tematem dla grubego, szerokiego śmiechu. Jakże się to zmieniło! Dziś dla artysty wystarczy spojrzeć pod pewnym kątem na kawałek szarego, przeciętnego życia, aby mu się serce ścisnęło litością; dla czytelnika czy widza wystarczy, aby potrać pewne struny, a już w lot rozumie, już współdzwiewczy... Dlatego zatarła się granica między tragedią a komedią; życie w ujęciu scenicznym stało się kalejdoskopem, w którym, już nie jak u Szekspira³⁰⁷, przesuwają się pomieszane tragiczne i komiczne epizody życia, ale w którym te *same postacie* budzą kolejno śmiech, grozę i litość; w którym ci sami ludzie są na przemian dla nas niby marionetki tekturowe podrygujące śmiesznie na swej nitce, to znów niby bolesne ofiary rozpięte na krzyżu życia.

Twórczość

Takie spojrzenie na wskroś nowoczesnego artysty posiada Tadeusz Rittner. I winy ludzkie, i ludzkie śmieszności roztapiają się dla niego w uczuciu głębokiego, litośnego smutku. I to uczucie udziela się nam tym bardziej przez to, iż najczęściej Rittner obiera sobie ciasne, szare środowisko, w którym ludzie gnębią się wzajem i dręczą bez wielkości, i tłuką głową o szybę, kiedy próbują jak ptaki lecieć ku słońcu piękna. Taki osad wrażenia pozostaje nam z *Głupiego Jakuba*, taki też z wznowionego wczoraj dramatu *W małym domku*.

Cierpienie

Jest to jeden z wczesnych utworów pisarza. Późniejsze sztuki cechuje większe opanowanie i zwłaszcza stosowanie środków, jakimi autor operuje: tutaj uderza niezwykła śmiałość, z jaką prowadzi sztukę po linii jaskrawej groteski, aby nagle strzałem z rewolweru przerzucić ją w podwójny dramat; dramat młodego przerwanego życia i drugi dramat domagającego się swoich praw sumienia. Czy nie za dużo jednak aż dwóch strza-

³⁰⁴*Casanova, di Seingalt* (1725–1798) — włoski pamiętnikarz słynący z miłosnych podbojów i awanturniczego życiorysu, który opisał w *Historii mojego życia*. Wydanie, do którego dostęp miał Boy, było jeszcze częściowo ocenzone. [przypis edytorski]

³⁰⁵*Damiens, Rober François* (1714–1757) — w 1757 roku dokonał nieudanego zamachu scyzorykiem na Ludwika XV; po dochodzeniu skazany na śmierć w męczarniach, co wówczas uchodziło za warte zobaczenia widowisko. [przypis edytorski]

³⁰⁶*Ludwik XV* (1710–1774) — król Francji od 1715, należący do dynastii Burbonów; nie przysłużył się znacząco ojczyźnie. [przypis edytorski]

³⁰⁷*Shakespeare, William* (1564–1616) — angielski poeta, dramaturg z epoki elżbietańskiej, współzałożyciel teatru The Globe; napisał trzydzieści siedem sztuk: komedii, tragedii oraz kronik historycznych. [przypis edytorski]

łów i dwóch trupów w stosunku do ciężaru gatunkowego tych biednych duszyczek z tak taniego ostatecznie kruszcu? Sądzę, że sam autor przyznałby dzisiaj, że tak. Do takiej zwierzyny nie strzela się kulami. W *Głupim Jakubie* pokazał Rittner, że można wyrazić bardzo bolesne i bardzo smutne rzeczy bez terroryzowania nerwów widza tak drastycznym argumentem. I sądzą, iż pod tym względem nastąpi — a raczej już nastąpiła — w literaturze pewna reakcja: zachowując jako trwałą zdobycz ów bezcenny skarb ludzkiego współczucia, buntujemy się jednak przeciw zbytniemu *heroizowaniu* przeciętności i nadużywaniu wielkich środków tam, gdzie wystarczą mniejsze. O ile tylko można, bez rozlewu krwi! — to także w zakresie literatury dramatycznej humanitarna zdobycz epoki, która miała urodzić Ligę Narodów³⁰⁸ i pocziwego Wilsona.

Sztukę Rittnera grano bardzo dobrze. P. Jednowski w roli doktora stworzył postać doskonale obmyśloną w każdym szczególe; był to od początku do końca żywy i prawdziwy człowiek. Głębokie zwłaszcza przesilenie moralne, jakie zachodzi w nim pomiędzy drugim a trzecim aktem, uwydatniło się z wielką plastyką. P. Bednarzewska z artystycznym smakiem oddała prostą i aż do głupoty naiwną, a tak poetyczną na swój sposób, duszę biednego Kopciuszka. Wszystkie inne role — mniej interesujące — wypadły bez zarzutu; p. Szymborski zwłaszcza miał wyborny epizod w trzecim akcie.

ZAPOLSKA, *Ich czworo*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Ich czworo*, tragedia ludzi głupich w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej (wznowienie).

Ich czworo Zapolskiej jest jedną ze sztuk, po których opuszcza się teatr z uczuciem pokrzepienia na duchu. Nie, iżby treść była tak szczególnie budująca; ale dlatego, że przyjemność sprawia widzieć polską komedię tak doskonale — poza całym talentem — tak porządnie *zrobioną* i napisaną. Wstyd powiedzieć, ale ze wszystkich naszych współczesnych komediopisarzy ta baba ma może najbardziej *męski* chwyt; największą zbornosc spojrzenia, najdalej posuniętą ekonomię scenicznego wyrazu i gestu. Od początku do końca każde słowo jest potrzebne, każde jest na swoim miejscu, każde *niesie*; nie licząc tych — a jest ich bez liku — które iskrzą się samorodnym i nieodpartym dowcipem.

Powie ktoś, iż przy wszystkich tych niezaprzeczonych zaletach szkoda, że p. Zapolska nie czyni z nich szlachetniejszego użytku; iż swą świetną zdolność analizy i obserwacji poświęca duszom, które może nie warte są tego trudu, środowiskom, o których istnieniu wolałoby się raczej zapomnieć; iż lubuje się w grzebaniu w „błocie” etc. Zapewne, zapewne... Ani mi w głowie wskrzeszać przedawnionego dylematu o wyższości dobrze pomalowanego buta nad źle namalowanym Kościuszką³⁰⁹; a jednak sądzą, iż pani Zapolska dobrze uczyniła, puszczać mimo uszu te głosy. Obawiam się, iż gdyby sforsowała w powyższym wspomnianym duchu miarę i rodzaj swego talentu i starała się go „uszlachetnić”, stałoby się z nim to, co w jej ostatnich powieściach kuszących się o ambicje reformatorsko-kaznodziejskie; poświęciłaby swoje niewątpliwe wartości sceniczne dla więcej niż wątpliwych etycznych. Dlatego zdaje mi się, iż najlepiej jest przyjąć olbrzymi talent Zapolskiej takim, jak jest, „z dobrodziejstwem inwentarza”.

A zresztą! Czy przyjdzie komu do głowy zaprzeczyć, iż *Paryżanka* Becque’a³¹⁰ jest w swoim rodzaju arcydziełem? Czemuż by jej daleka kuzynka znad Pełtwi³¹¹, bohaterka wczorajszej sztuki, miała mieć inne prawa? Dlatego że z „gorszej sfery”, że biedniejsza, mniej wykwińska? A gdzie równość, gdzie demokracja? Co dzisiaj sfera, wykwińska, nawet majątek! Ani się spodziewamy, kto na tej huśtawce, na której dziś jesteśmy, będzie jutro na dole, kto na górze. Taki Fedycycki na przykład z wczorajszej sztuki. To tylko źle zrobił, że za wcześniej wyjechał do Monaco. Gdybyż był został na miejscu, we Lwowie! Dzisiaj dopiero otwarłoby się dla niego pole, dziś pływałby jak ryba w wodzie. Już go widzę, jak byłby bohaterem „afery” automobilowej, skórzanej, tłuszczowej, czy ja wiem zresztą,

Twórczość

Pozycja społeczna

³⁰⁸ *Liga Narodów* — międzynarodowa organizacja istniejąca w latach 1919–1946, powołana na mocy traktatu wersalskiego w celu zapewnienia pokoju, rozwiązana po powstaniu ONZ. [przypis edytorski]

³⁰⁹ *Kościuszko, Tadeusz* (17496–1817) — generał polski i amerykański, przywódca powstania z 1794, brał także udział w walce o wolność Stanów Zjednoczonych. [przypis edytorski]

³¹⁰ *Becque, Henry* (1837–1899) — francuski dramaturg, nazwany pionierem naturalizmu w dramacie; autor m. in. *Kruków* (1882) *Paryżanki* (1885). [przypis edytorski]

³¹¹ *Pełtwa* — rzeka w Ukrainie, przy której znajduje się Lwów. [przypis edytorski]

jakiej jeszcze. Bo jednak mimo swego „ukraińskiego” nazwiska Fedycki byłby pozostał przy nas: przytuliłaby go gościnnie jakaś centrala lub intendentura³¹².

Z przymiotów Zapolskiej jako komediopisarki wypływa naturalnym sposobem to, iż daje ona świetne role. Każde słowo gra, ani jedno zdanie nie jest częścią gadaniną, w którą aktor musi wstrzykiwać litrami własną krew, aby jej nadać pozory życia. Wyborna zeszlorcza obsada sztuki zmieniła się tylko w drobnej mierze: niestety, nie można rzec, aby szczęśliwie. Przykro to komuś powiedzieć, ale p. Wasilewski nie ma warunków na kochanka (tj. we wczorajszej sztuce, poza tym nie mam prawa sądzić). Nie ma ani warunków, ani tego rozbijającego humoru, który jest nieodzowny w tej roli, jeżeli nie ma się stać obrzydliwą. Wyznaję, iż nie mogłem się w niej odżalować p. Żarskiego³¹³. Bywają role, które szczęśliwym trafem tak zlewają się z osobistą indywidualnością danego artysty, iż doprawdy trudno rozróżnić gdzie się kończy sztuka, a zaczyna natura. Nie mogłem się odżalować p. Żarskiego, choćby dla tej uroczej pogody, z jaką mówił do kochanki: „Wiesz, umiem już jeździć na rowerze; przejechałem psa i dziecko i nie spadłem”. Rola Żony w interpretacji p. Pancewiczowej jest małym arcydziełem. Nie tylko artystka uwydatnia w niej każdy najdrobniejszy szczegół, każdą intencję autorki, ale grą swoją, pełną ognia i żywiołu, podnosi ją z płaskiej sfery, w jakiej akcja się rozgrywa, do wyżyn wiekiuistych zagadek kobiecości. Ta arcyplątka dusza będąca jedynie funkcją gatunku ma w gruncie — mimo iż najgorsza matka — jeden szczery akcent: macierzyństwo; tylko że rozkłada się ono najfantastyczniej między męża, dziecko a kochanka. Akcent ten wydobyla p. Pancewiczowa bardzo ładnie i umiała zjednać tej, w istocie „tragicznie głupiej” żonie, mimowolne sympatie widza. P. Łuszczkiewicz-Gallowa jeszcze raz dowiodła szerokiej skali swego talentu wyborną rolą szwaczki; wyznaję jednak, iż niezupełnie umiałem zespolić w jedną całość liryczne niemal potraktowanie jej w akcie trzecim w zestawieniu z jaskrawą (doskonałą zresztą) szarżą aktu pierwszego. Ale zdaje się, że ta rysa jest w samej roli, której nigdy nie mogłem dość jasno sobie wytłumaczyć. Pani Rotterowa³¹⁴ jako zakochana „Mont-Blanc”, pp. Nowakowski i Miarczyński³¹⁵ wybornie dopełniali dawnego zespołu. Jeszcze raz powtarzam: wyszedłem z teatru podniesiony na duchu

Twórczość

Żona

WYSPIAŃSKI, *Wyzwolenie*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Wyzwolenie*, dramat w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego.

Nie spodziewałem się doznać tak wstrząsającego wrażenia... Nie dla „podniosłego nastroju”: — sala była na wpół pusta; — nie dla gry artystów: wyznaję, iż niewiele w tej chwili o grze myślałem; ale sam utwór. Zawsze były dla mnie w *Wyzwoleniu* wiersze, które za gardło po prostu chwytały wzruszeniem, ilekroć widziałem sztukę tę na scenie; wiersze jedne z najczystszych, najpiękniejszych, jakimi kiedykolwiek dźwięczała polska mowa; ale dziś każda scena tego dziwnego misterium nabrała jakby nowego światła, nowej głębi. Bo oto między ostatnim a wczorajszym przedstawieniem *Wyzwolenia* stał się cud, jakiego chyba nigdy nie oglądały ludzkie oczy; nigdy chyba nie było dane temu samemu pokoleniu patrzeć na narodziny prorocstwa i na jego ziszczenie; nigdy cud natchnienia i cud życia nie zlały się w podobny sposób w jeden akord. A stała się ta żywa, wolna Polska tak nagle — niby za rozsunieniem kurtyny — i rozgrywa się nam przed oczyma w tak skupionych, dramatycznych skrótach, jak gdyby wszystko, co się dziś dzieje, było szeregiem scen owego marzonego przez Konrada dramatu. I słuchając *Wyzwolenia*, trzeba ciągłego czuwania trzeźwej refleksji, aby pamiętać, iż to, co się stało, było dziełem olbrzymich wypadków nieskończenie przerastających wysiłek nie tylko człowieka, ale i całego narodu: gdyby się poddać wrażeniu słów idących wczoraj ze sceny, miałyby się uczucie, że rzeczywistość dzisiejsza to nieodzowny, konieczny wynik owego straszliwego żaru pragnienia, owego napięcia woli, jakim przepojony jest ów dramat duszy poety. I w tym wrażeniu leży osobliwy urok, z jakim słucha się dziś *Wyzwolenia*.

Cud, Polska

³¹²intendentura (z niem.) — dział jakiejś instytucji, który zajmuje się sprawami gospodarczymi. [przypis edytorski]

³¹³Żarski, Władysław — właśc. Władysław Szajer; aktor. [przypis edytorski]

³¹⁴Rotter-Jarmińska, Amelia (1879–1942) — aktorka. [przypis edytorski]

³¹⁵Miarczyński, Włodzimierz (1879–1846) — aktor. [przypis edytorski]

Poezję Wyspiańskiego przeorały już wszcz i wzdłuż plugi komentarzy. Bo ta poezja łatwą nie jest i on sam nie chciał, aby była łatwą; to nie owe dźwięczne szumki-dumki Harfiarki z *Wyzwolenia* rozplywające się w wielkie *nic*. Tak samo jak w życiu Wyspiański żąda od nas wysiłku woli, tak samo w poezji swojej żąda ogromnego wysiłku myśli, aby nadążyć za nim w te sfery, w których on się porusza swobodną stopą jak w swojej przyrodzonej dziedzinie. Poezja Wyspiańskiego jest nieskończenie intelektualną, skomplikowaną, wieloplanową; pełna jest ukrytych myśli, pełna ironii czyhających na nasze wzruszenia, Hamletowych „pułapek na myszy”, jakie raz po raz zastawia słuchaczom. I jeżeli o kimś można ze słusnością użyć wyrażenia, że był człowiekiem z *innej planety*, to o Wyspiańskim: z jakiejś planety, gdzie atmosferę zamiast powietrza stanowi warstwa czystego tlenu.

A jednak poezja ta działa i działa na wszystkich. Jest to prawdziwe *misterium*, gdyż dramat, który się rozgrywa w *Wyzwoleniu*, dramat tak na wskroś cerebralny jest z konieczności dla większej części słuchaczy księgą zamkniętą na siedem pieczęci: ale równocześnie nie ma z pewnością ani jednego, który by nie czuł, iż spełniają się na scenie rzeczy wielkie. Alboż poezję mózgiem się odczuwa? Czyż nie stokroć większy ma w tym udział dźwięk, obraz i ów tajemniczy fluid, który zamknięty w naczyniu Słowa promieniuje ku widowni teatru, sprawiając, iż po zapadnięciu kurtyny opuszcza się salę w stanie jakiegoś odurzenia? To są czynniki uchodzące wszelkiej analizie i najsubtelniejsze rozbiory myślowe przejdą *zawsze obok* samej rzeczy.

Dlatego sądzę, iż teatr krakowski dobrze uczynił, odważając się na wznowienie *Wyzwolenia* nawet w obecnych warunkach swego zespołu. Rzeczy drobne, powszednie wymagają doskonałego wykonania: inaczej cóż by z nich zostało? Ale poezja ma ten dar, iż swoim płaszczem umie osłonić wiele niedostatków. Trzeba tylko stłumić w sobie ów tak psujący wszelkie doraźne użycie instynkt wspominków i porównywania, zapomnieć, iż w wielu rolach powierzonych wczoraj surowym jeszcze lub bardzo miernym siłom oglądaliśmy niegdyś w tym samym gmachu pierwsze nazwiska polskiej sceny. Ale pocieszajmy się tym, że i wtedy biadano nad „upadkiem” krakowskiego teatru; i tym wreszcie, że wczorajsi debiutanci także może zabłysną kiedyś... Na razie dali z siebie, co mieli najlepszego; niechże im ten grosz wdowi³¹⁶ będzie poczytany za tyle, co *talent bogacza*.

Jedna rola w *Wyzwoleniu* nie znosi kompromisu: to Konrad. Na szczęście wczorajszy jej wykonawca, p. Nowakowski, sprostał swemu zadaniu; zarówno głosowo, jak intelektualnie opanował rolę znakomicie. Olbrzymi wysiłek drugiego aktu uniósł do końca bez znużenia i bez obniżenia tonu. I czuł, rozumiał każde słowo tego, co mówił. O jedną tylko scenę spierałbym się z p. Nowakowskim, może dlatego, że osobliwie w niej jestem zakochany. To ta, kiedy na schyłku trzeciego aktu, z końcem widowiska aktorzy opuścili scenę i na deskach przed chwilą tak ludnych i gwarnych Konrad zostaje sam, w mroku; i kiedy naraz niby cudowna kantylena³¹⁷ wykwitają owe strofy: „*Sam już na wielkiej, pustej scenie*”... Zdaje mi się, że zyskałyby one, gdyby je traktować mniej dramatycznie, bez gry, bez ruchu, rzeźbą samego skupionego słowa? Wczoraj strofy te zginęły nieco, połamały się; a to jest może najpiękniejszy, najbardziej przejmujący moment w sztuce. Gdy mowa o rzeźbieniu wiersza, trzeba podnieść nieskazitelne jego traktowanie przez panią Pancewiczową w roli Hestii; dużo giętkości wyrazu miała p. Łuszczkiewicz-Gallowa jako Muza. P. Sosnowski w świetnej postaci Prymasa był żywym przypomnieniem dawnych tradycji *Wyzwolenia* na scenie krakowskiej; p. Szymborski ładnie powiedział rolę Starego Aktora.

W akcie drugim wprowadzono warszawską inscenizację pomysłu, o ile wiem, Karola Frycza. Rozwiązuje ona bardzo szczęśliwie tę część dramatu dawniej rażącą zbytnią *realnością* postaci grających Maski. Gruby mrok panujący na scenie, rozświetlany raz po razu błyskiem, któremu towarzyszy szept jednej z Masek, daje istotnie wrażenie jakby gorączkowej wewnętrznej pracy rozpalonego mózgu Konrada.

Szkoda, że, jak wspomniałem, teatr był tak słabo zapełniony!

³¹⁶*grosz wdowi* (fraz., bibl.) — niewielki dar osoby niezamożnej (tu w przenośni). [przypis edytorski]

³¹⁷*kantylena* (z wł., muz.) — rodzaj śpiewnej melodii. [przypis edytorski]

ZALEWSKI, *Lancet*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Lancet*, tragikomedia w czterech aktach Władysława Jastrzębiec-Zalewskiego³¹⁸. (Wznowienie).

Kiedy w czasie wojny pełniłem obowiązki na wojskowej stacji opatrunkowej, miałem pod swoimi rozkazami celującą studentkę drugiego roku medycyny, bardzo skromną i dobrze wychowaną panienkę. Jednego razu, wszedłszy do jej służbowego pokoiku, zastałem ją pochyloną nad podręcznikiem lekarskim; rycina przedstawiała jakiś szczegół anatomii męskiej. Zapytałem półżartem, czy ta nauka nie depoetyzuje w jej oczach mężczyzny i miłości. Panienska zamyśliła się chwilę i rzekła poważnie:

„Wie pan, że nie. To tak jak kwiat: można się uczyć botaniki, znać budowę wszystkich słupków i pręcików, a mimo to barwa i zapach zostaje. To są zupełnie różne rzeczy”.

Głęboka ta i trafna odpowiedź polskiego dziewczęcia przypomniła mi się wczorajszego wieczoru, kiedy patrzyłem na dramat sercowy dr Wernickiej, w której natura kobiety dopomina się rzekomo o swoje zapoznane na chwilę prawa. Miałem zaszczyt dość długo być lekarzem, znałem i lekarzy i lekarki, i zawsze uderzało mnie, jak konwencjonalnie i fałszywie malowaną jest (nawet u dobrych pisarzy) psychologia tego zawodu. Jeżeli zawodowcy innych gałęzi mają to samo wrażenie, patrząc na swoich książkowych reprezentantów, w takim razie smutno by należało wnioskować o wartości literatury jako dokumentu społecznego. „Nauka wysuszająca serce”, „zimny skalpel analizy”, och, och, cóż za banialuki³¹⁹! Nic tak nie konserwuje serca jak nauka: proszę się spytać wszystkich rektorów uniwersytetu, jakie się znajdzie u nich nieprzebrane skarby niewinności uczuć. Sądzę, że jeżeli jest jaki zawód, który istotnie wysusza i stwardnia serce kobiety, to zawód aktorki. Scena daje jej poznać wszystkie gwary, wszystkie konwencje i fałszywe języki; kulisy wszystkie brutalności życia: co razem wytwarza ów głęboki, instynktowny sceptycyzm, ową automatycznie działającą bezwzględna analizę i staje się niby pancierz urażający często pod ślicznymi fałdami miękkiej draperii twardością i chłodem. Ale lekarka? Co za dzieciństwo! Czemuż nikt nie doszukiwał się tych problemów w akuszerkach?

Dramat tedy mieszczący się w *Lancecie* jest dosyć papierowy: z rzędu tych, w które jedynie świetna i przekonująca gra aktorska zdolna jest tchnąć pozory życia i usprawiedliwić ich obecność na scenie. Wczorajszego wieczoru pomoc ta w znacznej mierze zawiodła, czy dla braku odpowiednich sił, czy też dla niewłaściwego ich użycia, z krzywdą dla samych artystów.

Mam na myśli rolę Wernickiego oraz rolę Marii. Ów Wernicki — bardzo zresztą mdło narysowany przez autora — to bądź co bądź mężczyzna, dla którego owa mądra, genialna niemal kobieta popełniła megalomanię (?), zerwała z rodziną, któremu po kwadransie pierwszej rozmowy druga kobieta, Maria, rzuca się w objęcia, po którego stracie wreszcie uczona *ginekolożka* wyje z rozpaczny „jak najzwyczajniejsza samica” i dla którego odzyskania gotowa się jest upodlić... Taki mężczyzna musi mieć w sobie owo „coś” — którego panu Białkowskiemu³²⁰ brakło zupełnie. P. Kacicka, która wykazuje niewątpliwy talent, uwydatniła — wskutek swoich warunków osobistych — w roli Marii cechy zupełnie odmienne niż te, które wynikają z sensu roli i wręcz z tekstu. Przy tym ta para kochanków, która w intencji autora wciela — w przeciwstawieniu do „zimnej i suchej nauki” — gorące tętno życia, wdzięk żywiołowej miłości, „namiętnie purpurowe usta”, ucharakteryzowała się na jakieś dwie zabiedzone sieroty z baraku dla ewakuowanych. Wskutek tego połowa sztuki niemal ziała wielką luką, a dramat dr Wernickiej rozgrywał się w próżni, nie mogąc w nas wzbudzić wiary ani zainteresowania. A szkoda; gdyż p. Łuszczkiewicz-Gallowa włożyła w tę rolę dużo nerwu i inteligencji i — o ile autor na to pozwolił — stworzyła z tej George Sand³²¹ akuszerki postać niemal żywą. Inne role wypadły dobrze; p. Orwid zwłaszcza i p. Modzelewska³²² mieli wyborne epizody.

³¹⁸Jastrzębiec-Zalewski, Władysław (ur. 1877) — komediopisarz, autor *Lanceta*, *Gobelina*, *Serc za drutem kolczastym*. [przypis edytorski]

³¹⁹banialuki — głupoty, brednie. [przypis edytorski]

³²⁰Białkowski, Tadeusz (1888–1961) — aktor. [przypis edytorski]

³²¹Sand, George (1804–1876) — francuska powieściopisarka; publikowała pod męskim pseudonimem; początkowo pisała w duchu romantycznej egzaltacji, później poruszała tematy społeczne, postulując obronę niższych warstw m.in. w *Grzechu pana Antoniego* z 1847 roku; przyjaźniła się z Chopinem. [przypis edytorski]

³²²Modzelewska, Józefa (1865–1939) — aktorka. [przypis edytorski]

Uczeń, Lekarz, Nauka,
Natura, Obraz świata,
Mężczyzna

Lekarz

Nauka, Serce

Artysta, Kobieta

Kochanek, Kobieta „upadła”

RITTNER, *Ogród młodości*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Ogród młodości*, komedia w czterech aktach Tadeusza Rittnera.

Był król. Taki król z bajki: dobry i stary. Ale ten król zbuntował się przeciw tradycjom bazarzy: nie chciał być stary. Przy pomocy swego lekarza stworzył sobie eliksir młodości, dzięki któremu włos jego nie siwiał, a twarz nie miała zmarszczek. I dusza (o co, niestety, łatwiej) pozostała młoda; toteż tłukła się w biednym starym królu i nie dawała mu spokoju. Jakkolwiek kochał żonę Blankę, piękną mimo dorosłego syna, dobrą i wierną, trapiły go niespokojne sny: śniły mu się jakieś kwitnące, pełne zapachu ogrody, jakieś niescałowane dotąd usta; i śnił mu się on sam, ale taki, jakim był niegdyś: jurny, szumny, niespożyty. Puścił się tedy król w podróż, przez góry i rzeki, aby szukać przygód, a w nich dawnego *siebie*; napotkał młode, śliczne dziewczę. I wobec talizmanu prawdziwej młodości jego talizman okazał się czczą złudą: dobry król uczuł się starym i z białym jak mleko włosem wrócił do kochającej go zawsze królowej. Okazało się, iż eliksir działa tylko w murach zamku, że młodym może być tylko *dla niej*. A piękną dziewczynę dał za żonę swemu synowi.

Oto treść symbolicznej komedii Rittnera.

I był pisarz dramatyczny. Stary i dobry. Stary nie wiekiem, ale myślą, doświadczeniem, kunsztem swego rzemiosła. I był stary, gdyż był dzieckiem swojej epoki, ach, jak bardzo starej! Epoki, która więcej żyła w mrokach bibliotecznych niż na swobodzie hal i łąk, więcej poila się atramentem niżeli rosą polnych kwiatów, która, zanim cokolwiek zdąży odczuć, już wie, jak to samo czuli inni, począwszy od Hindusów i Greków, aż do symbolistów i futurystów. I przy pomocy swego wielkiego talentu pisarz ów stworzył eliksir, dzięki któremu płodził dzieła; utwory żywe i młode. Ale temu pisarzowi to nie wystarczało: zapragnął sam być młodym; zapragnął wyjść z kręgu plotek i konszachtów³²³ swego dworu i iść hen, w uroczy i świeży świat baśni; chciał, aby serce jego zabiło naiwnym wzruszeniem i aby tym samym młodym wzruszeniem zadrgało łono tej najmilszej, tej jedynej — poezji!

Tym pisarzem jest Tadeusz Rittner, a *Ogród młodości* można by pojąć jako mimowolną satyrę na niego samego i na... komedię jego *Ogród młodości*. A rezultat? On sam opisał go w swojej sztuce. Pisarz opuszcza te dziedziny, w których władał silnym i sprawnym berłem; puszcza się w drogę ku ogrodom młodości, ale nadaremno; poezja to ta prosta i naiwna dziewczyna z jego własnej sztuki, wobec której eliksir choćby najsztuczniej spreparowany zawodzi. — I powstało dzieło martwe. Papier na sypko i atrament mrożony, znacie to *menu*? Chłód i pustka więcej z tej symboliki.

Tak jest. Znadto wysoko cenię talent i wiedzę sceniczną Rittnera, którym niejednokrotnie miałem sposobność złożyć hołd na tym miejscu, aby nie powiedzieć śmiało i otwarcie, iż *Ogród młodości* uważam za omyłkę w karierze pisarskiej autora. Omyłki takie miewali najtężsi twórcy, a zazwyczaj płyną one ze szlachetnego źródła. Któryż z wielkich realistów, któryż z wielkich komików nie przechodził paroksyzmów³²⁴ wstrętu do swej sztuki i nie pragnął rozwinąć skrzydeł do obłocznych lotów? Toć Moliere, lekceważąc swoje pierwsze laury komediopisarza i pragnąc wzbic się „wyżej”, próbował przerzucić się od „błazeństwa” do „wielkiej poezji” i napisał straszne, zapomniane dziś doszczętnie dramidło *Don Garcia z Nawary*³²⁵! Szczęściem, sztuka padła jak długa; gdyby spotkała się z uznaniem, Moliere byłby może szedł dalej na tej drodze, z jakąż krzywdą dla literatury! A ileż takich omyłek np. w Balzaku, ileż takich fałszywych wzlotów w krainę poezji.

Nie twierdzą bynajmniej, aby kraina ta była dla p. Rittnera zamkniętą. Poezja wschodzi wszędzie, tylko ją zbierać. Talent jego, mądry, intelektualny, zrównoważony, umiał ją niejednokrotnie destylować z pierwiastków rzeczywistości. Ale zwiewne ogrody poetycznej złudy, lotnej fantazji, są dlań, jak sądzę, tylko tęsknym rojeniem zamkniętego w swej pracowni alchemika. To niby Gretchen³²⁶ przy kołowrotku, która się zjawia staremu Fau-

Król, Młodość, Starość,
Czary, Marzenie

Literat, Poeta, Młodość

Literat, Poezja

Poezja

³²³konszachty (z niem.) — spiski, nieuczciwe intrygi. [przypis edytorski]

³²⁴paroksyzm — nagłe zaostrzenie się objawów choroby. [przypis edytorski]

³²⁵Don Garcia z Nawary — komedia heroiczna Moliera z 1660 roku. [przypis edytorski]

³²⁶Gretchen — Małgorzata, postać z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. [przypis edytorski]

stowi; ale za chwilę jej posiadania trzeba sprzedać duszę diabłu. Musset³²⁷, Verlaine³²⁸ drogo płacili za swoje natchnienia.

Ogród młodości cieszy się podobno olbrzymim powodzeniem w wiedeńskim Burgtheaterze³²⁹. I to nam wiele tłumaczy. Przekonujemy się, iż mimo wszystko nie można być bezkarnie przez kilkanaście lat oficjalnym dostawcą scen niemieckich. Nie wątpię, iż pan Rittner zawdzięcza im niejedno, choćby tę sumienną robotę sceniczną, która go tak korzystnie wyróżnia od wielu polskich, nawet utalentowanych dramatopisarzy; ale właśnie ta ostatnia sztuka ujawnia, jak bardzo nasiąkł duchem owej urzędowej quasi-poezji niemieckiej, której świątynią jest tenże Burgtheater. Duch nie Hauptmanna, ale, z przeproszeniem, Fuldy straszy w tym *Ogrodzie młodości*. Są tam szczegóły (np. ów „głos kamiennego dziadka” i w ogóle koniec trzeciego aktu) tak arcyniemieckie, jak owe kolorowane koboldy³³⁰ i karzelki z żółtymi brodami, jakie widzi się porozmieszczane wśród zieleni w niemieckich ogródkach.

I mimo woli myśl moja pobiegła od przepychów wiedeńskiego Burgu ku innym, skromniejszym dziedzinom. Przypomniałem sobie sztukę powstałą z pokrewnego tematu: mianowicie *Papa*³³¹ Caillaveta i Flersa tak rozkosznie graną, jeżeli się nie mylę, w paryskim *Gymnase*³³². Ale cóż za bluźnierstwo przeciw „Wielkiej Sztuce”! Wszakże to tylko bulwarowa „płytką” farsa, francuskie błazeństwo! Alboż to zostanie w „historii literatury”? O, ludzie ślepi i nie chcący widzieć!!

Zbliżam się do najtrudniejszej części mego zadania, tj. do oceny gry. Raz już spowiadałem się z moich utrapień wynikłych z tego, iż jestem recenzentem-nowicjuszem, iż nie oblekłem jeszcze skóry mego rzemiosła. Za każdym razem, gdy piszę o teatrze, mam uczucie, że wszedłem w gościnny dom, gdzie mnie podjęli, jak zdołali najlepiej, przystroili się jak mogli, ugościli, jak ich było stać, utoczyli niemal żywej krwi swojej, a ja mam na odchodne wydziwiać na to przyjęcie i wytykać: to było takie, to owakie. I tak przez cały rok, bo przecież nic się nie odmieni! *La plus belle fille*³³³ etc. Najchętniej bym powiedział: wszystko było ślicznie, doskonale, dziękuję za już, a proszę o jeszcze. Zwłaszcza paniom mówić tak prawdę w oczy to straszne. Ale ostatecznie na to mnie wynajęli, zatem — w imię Boże!

Sztuka p. Rittnera stawia aktorom niezmiernie trudne zadanie: żąda od nich wiele, żąda, aby tchnęli życie w jej zimne symbole, a równocześnie dostarcza im po temu dość mało środków. Dialog jest ubogi i kręcący się z niejakim pedantyzmem wciąż koło jednego „zasadniczego” motywu. Dlatego nie wymagamy za wiele; zadowolmy się spokojnym wdziękiem p. Bednarzewskiej (która była zresztą idealną *Królową*) i staranną grą p. Nowackiego, któremu tylko w pierwszej scenie zdałoby się może więcej dostojności i mimo wszystko królewskości. Gorzej było z parą młodych, którzy mają zadanie jeszcze cięższe: oni to są tym „ogrodem młodości”, od którego ma iść ku nam powiew nieprzepartego czaru. Ta para nie dopisała. Cenię talent i pracę p. Białkowskiego, ale jeżeli w obecnym sezonie stale ma jemu przypaść ciężar ról sprzecznych z jego indywidualnością, będzie to z krzywdą i dla tego sumiennego artysty, i dla poziomu teatru. P. Białkowski ma w swojej naturze rys jakiejś organicznej melancholii, już same usta jego układają się jakby w bolesny skurcz smutku. Dlatego też wczorajsza rola brzmiała sztucznie i fałszywie. Mimo iż p. Białkowski jest młodym człowiekiem, królewicz ten, który ma być wiośnianym Cherubinem³³⁴, był o dobrych kilka lat starszy od swego ojca. P. Hryniewiczówna³³⁵ była

Teatr

Gość, Wyrzuty sumienia

³²⁷Musset, Alfred de (1810–1857) — francuski poeta; nieszczęśliwa miłość do pani Sand wpłynęła na jego twórczość, np. na do pewnego stopnia autobiograficzną *Spowiedź dziecięcia wieku* z 1836 roku, liryki miłosne. [przypis edytorski]

³²⁸Verlaine, Paul (1844–1896) — francuski poeta; typ poety-włóczęgi, alkoholika; jego liryki miały charakter ulotny i melancholijny, wykorzystywały muzyczność, synestezję. [przypis edytorski]

³²⁹Burgtheater — teatr wiedeński, drugi najstarszy w Europie, otwarty w 1741 roku. [przypis edytorski]

³³⁰kobold (z niem.) — krasnal, karzeł. [przypis edytorski]

³³¹Papa — komedia Gastona Armana de Caillaveta i Roberta de Flersa z 1911. [przypis edytorski]

³³²Théâtre du Gymnase Marie Bell — paryski teatr otwarty w 1820; wystawiał sztuki na podstawie dzieł m.in.: Balzaka, Émila Augiera, Georges Sand, Victoriena Sardou, Alexandra Dumasa (ojca i syna). [przypis edytorski]

³³³La plus belle fille (przysł. fr.) — pełne brzmienie: *La plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a*, co znaczy: nawet najpiękniejsza dziewczyna nie może dać więcej, niż sama ma. [przypis edytorski]

³³⁴Cherubin (z hebr.) — istota z jednego z wyższych chórów anielskich. [przypis edytorski]

³³⁵Hryniewicz-Winklerowa, Maria (1904–1970) — aktorka. [przypis edytorski]

„naiwna” tą zdawkową naiwnością, która jest niby dobrze znany rekwizyt teatralny. Gra jej czysto zewnętrzna nie miała nic, co by szło prosto do serca. Uff! Przebrnąłem.

Dobrą sylwetą zaznaczyła się p. Ordyńska³³⁶.

Przedstawienie trwało długo...

PERZYŃSKI, *Polityka*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Polityka*, komedia w trzech aktach Włodzimierza Perzyńskiego³³⁷.

Perzyńskiego znaleźmy w ostatnich latach jako najdobrotliwszego z satyryków. Jest on niby św. Franciszek z Asyżu³³⁸ ludzkiej głupoty. Pędzi ewangeliczny żywot na łamach *Tygodnika Ilustrowanego*³³⁹ wśród stadka swoich „Bidulskich” i „Smucińskich”, karmi je niby ptaszki cukrem i bułeczką, słucha ich jednostajnego ćwierkania i byłby niepocieszony, gdyby którego z tych okazów miało mu zabraknąć. Rozumie, że głupota ludzka jest wdziękiem życia i jego rozgrzeszeniem, że bez niej byłoby ono nieraz czymś nie do usprawiedliwienia. Wskutek tej dobrotliwości Perzyński dopuszczał swą skrzydlatą gromadkę aż do zbytich spoufaleń, dopuszczał do tego, iż zatracił się poniekąd dystans między malarzem a modelem i że obaj stanowili nieraz jak gdyby częśćkę jednej i tej samej specyficznej „Warszawki”.

Naraz ostatnia jego komedia rozległa się niby świst bata i wywołała w rodzinnym mieście autora gwałtowne poruszenie. Miałżeby w istocie Perzyński, zrywając ze swym pogodnym na ułomności tego świata spojrzeniem, podnieść głos aż do krwawej, ze świętego oburzenia zrodzonej satyry? Sądzę, że nie: Perzyński pozostał sobą, tylko pewne tematy, pewne kwestie poruszone ze sceny nabrały siłą rzeczy akcentów ostrej satyrycznej inwektywy³⁴⁰. Stąd nieporozumienia, jakie po warszawskim przedstawieniu *Polityki* wynikły między autorem a częścią prasy. Zarzucono mu, iż napisał paszkwil³⁴¹ partyjny wymierzony w jedno stronnictwo; podczas gdy po prostu wrażliwy na śmieszność artysta brał ją tam, gdzie ją najobficiej i najłatwiej znajdował. Zarzucano mu z innej strony, że ten czarny, niczym nie rozjaśniony obraz bezmyślności i korupcji, mający reprezentować nasze sfery rządzące, jest — w zestawieniu z pobłażliwym do zbytku zakończeniem komedii — czymś głęboko okrutnym. Nie sądzą, aby i to również było słuszne. Jest coś, co rozgrzesza żartobliwe ujęcie przez Perzyńskiego tych bolesnych spraw z zarzutów cynizmu, pesymizmu lub okrucieństwa: a mianowicie decydujący fakt, iż państwowość nasza znajduje się w zaraniu kilkumiesięcznego ledwie niemowlęctwa. Robienie nieporządku stanowi najbardziej bezsporny przywilej wieku niemowlęcego i spotyka się z pobłażliwym uśmiechem otoczenia; ta sama przywara, gdy towarzyszy latom młodzieńczym lub zgoła męskiej dojrzałości, budzi poważną troskę rodziny i każe szukać porady lekarza. To właśnie poczucie, z którego może nie zdajemy sobie sprawy, ale które niewątpliwie tkwi w nas na dnie, pozwala nam, nie uderzając w ton Skargów i Modrzewskich³⁴², spędzić pogodny wieczór w atmosferze zakulisowych szacherek³⁴³ ministra Kręciółka, więcej niż wątpliwych operacji p. szefa sekcji Kielbik de Kielbikowskiego oraz politycznego *tangarozwydrzonych* zapaszkiem władzy kobiet; dzięki temu poczuciu mogła publiczność przyjmować oklaskiem przy otwartej scenie pewne jaskrawe uogólnienia, do jakich nie

Głupota

Konflikt

³³⁶Ordyńska, Zofia Teofila Matylda, z Pindelskich (1882–1972) — aktorka. [przypis edytorski]

³³⁷Perzyński, Włodzimierz (1877–1930) — pisarz, poliglota; współpracował z „Głosem” i „Tygodnikiem Ilustrowanym”; autor m. in. komedii *Aszantka* (1906). [przypis edytorski]

³³⁸św. Franciszek z Asyżu (1181/82–1226) — włoski duchowny katolicki i mistyk, założyciel zakonu franciszkanów; propagował ubóstwo zakonne. [przypis edytorski]

³³⁹*Tygodnik Ilustrowany* — warszawski ilustrowany magazyn kulturalno-społeczny, który ukazywało się w latach 1859–1939; założycielem był Józef Unger, a stałymi współpracownikami m. in. Henryk Sienkiewicz czy Eliza Orzeszkowa. [przypis edytorski]

³⁴⁰inwektywa (z łac.) — obelga, zniewaga, obraza. [przypis edytorski]

³⁴¹paszkwil (wł.) — utwór poświęcony jakiejś osobie, którego celem jest ukazanie jej w złym świetle. [przypis edytorski]

³⁴²Skargów i Modrzewskich — dwoje najwybitniejszych polskich kaznodziejów: Piotr Skarga (1536–1612) i Andrzej Frycz Modrzewski (1503–1572), często i chętnie poruszających tematy polityczne. [przypis edytorski]

³⁴³szacherka (pot.) — szachrajstwo, oszustwo. [przypis edytorski]

posunął się nawet Gogol³⁴⁴ wobec Rosji w swoim *Rewizorze z Petersburga* i które już za lat kilkanaście odczulibyśmy niewątpliwie jako policzek wymierzony godności narodowej.

Jedynie również dzięki tej instynktownej pobłażliwości możliwym do wytłumaczenia jest fakt, iż tę *właśnie sztukę* wybrano na hołd „odradzającej się Polski odrodzonym Włochom”, których reprezentantów uraczono w sobotę, obok hymnów narodowych, taką owego „odradzania się” ilustracją. Owacja była śliczna i miała dla smakoszków swój pieprzyk. Kwiecista dwujęzyczna wymowa dyrektora teatru, którego wyfraczony tors rysował się posągowo na draperii rozedrganej jeszcze inteligentnym śmiechem Perzyńskiego, znakomicie ilustrowała polską *odświętność* wyciągającą swoje trele na tle ironicznego akompaniamentu polskiej *codziennosci*... Powinno by się już stale grywać *Politykę* z tą wkładką: kilku artystów naszego teatru mogłoby w odpowiednich kostiumach odtwarzać misję zagraniczną w łożu p. prezydenta.

Wraz z komedią Perzyńskiego witamy może nowy etap polskiej twórczości scenicznej. W ostatnich czasach życie nasze, skneblowane, pozbawione swego rdzenia, rozbite na partykularne³⁴⁵ ośrodki, wyrzucone częściowo poza granice kraju, kryjące się pod ziemią, umykało się poniekąd pędzłowi komediopisarza; komedia nasza „chodziła bokami”, zużywając talenty lub nie dając się im rozwinąć, dla braku związku z pulsem prawdziwego życia. *Rzeczywistość, Granith et Hymen, Wygnany Eros*³⁴⁶, oto — każdy w innym rodzaju i nierównomiernej wartości — uszczknięte z ostatniego sezonu przykłady tej *postronności* naszej scenicznej literatury współczesnej. Obecnie życie wali niby ropa z ziemi, niosąc z sobą przebogaty materiał; wszystko tam jest: komedia, dramat, melodramat, farsa... Tylko brać. To, na co się patrzy, to, co się czuje szczerze i prosto. Paszkwil? Niech będzie i paszkwil; zazwyczaj przyszłość dopiero rozstrzyga o tym, czy ulotny paszkwil nie krył w sobie trwałego arcydzieła.

Polityka Perzyńskiego nie rości sobie zapewne tak daleko sięgających pretensji. Ale wobec rozbieżnych sądów warszawskiej prasy o jej wartości stwierdzić należy, iż nie ma w tej sztuce sprzeczności między zamiarem a wykonaniem, nie ma wewnętrznego dysonansu³⁴⁷. Jest tym, czym być miała, stanowi zatem problem artystyczny rozwiązany zwycięsko. A problem to ani tak łatwy, ani też godzien lekceważenia: chwycić współczesne życie na gorącym uczynku oraz przetwarzać na wesołość rzeczy dość smutne...

Fabula *Polityki* jest tak nikła i autor tak widocznie nie przywiązuje do niej wagi, iż przypomina ona niemal ową luźną kanwę paryskich *revues*³⁴⁸ służącą do powiązania galerii figur, konceptów i piosenek. Ani w głowie Perzyńskiemu brać serio osoby dwojga posłów do sejmu, „prawicowca” Burskiego i „pepeeski”³⁴⁹ Jadwigi Łazańskiej, których losy zagnały do dwóch przeciwnych obozów, a którzy pojednani miłością postanawiają z końcem sztuki wystąpić ze swych stronnictw, aby utworzyć własną partię polityczną złożoną tylko — z ich dwojga. „Ależ taka partia nie będzie miała żadnego znaczenia!”, kwestionuje Jadwiga. „W sejmie, w którym najważniejsze uchwały przechodzą *jednym* głosem...” — odpowiada z przekonaniem Burski — „...dwa głosy to potęga. Będziemy jęczyzkiem u wagi”. Zabiegi trzech kobiet poruszanych miłością, próżnością i nienawiścią około nominacji p. Kielbik de Kielbikowskiego stanowią „węzeł dramatyczny” sztuki będącej w tej części wiernym, a podobno zgoła niewyczerpującym odbiciem obecnej warszawskiej *babokracji*; dopełnia zaś tła szereg karykaturalnych, ale zręcznie i z podkładem rzeczywistości pochwyconych typów. A więc minister zapracowany organizowaniem strajków; sekretarka jego, ekskucharka, czuwająca nad towarzyskimi formami dygnitarza; szlachcic-paskarz spiąący w ministerstwach dziesiątkami tysięcy w zamian za certyfikaty *wywozu*; światowa

Polityka

Miłość spełniona

³⁴⁴Gogol, *Nikolaj* (1809–1952) — rosyjski pisarz, publicysta; sięgał po groteskę i fantastykę; jego satyryczna twórczość miała wpływ na rozwój realizmu krytycznego; najwybitniejsze dzieła to komedia *Rewizor* (1836) i powieść *Martwe dusze* (1842). [przypis edytorski]

³⁴⁵*partykularny* (z łac.) — osobny. [przypis edytorski]

³⁴⁶*Wygnany Eros* — lekka sztuka Tadeusza Kończyńskiego, reinterpretująca *Raj odzyskany* Johna Milтона. [przypis edytorski]

³⁴⁷*dysonans* (z łac.) — brak harmonii. [przypis edytorski]

³⁴⁸*revues* (fr.) — czasopisma. [przypis edytorski]

³⁴⁹„pepeeska” — przedstawicielka Polskiej Partii Socjalistycznej. [przypis edytorski]

dama znajdująca w sobie równe skarby lirycznego entuzjazmu dla Bergsona³⁵⁰, *tanga* i dla „odradzającej się ojczyzny” jako ostatniej nowalii³⁵¹ sezonu etc.

Galeria ta przesuwa się nam przed oczyma w lekkich i zabawnych dialogach czerpiących w razie potrzeby swoje upierzone pociski bodaj z utartych dowcipów ulicy lub kawiarni. Ale — jak słusznie podnosi stary Sarcey, mówiąc o... *Weselu Figara* — te właśnie są na scenie najbardziej niezawodne, zwłaszcza w komedii politycznej. Bądźmy przekonani, iż z tego fajerwerku konceptów, jakimi Figaro Beaumarschais’go zasypuje współczesny porządek rzeczy, wszystkie niemal — w mniej może lapidarnej formie — obiegały od lat kilkunastu salony i kawiarnie Paryża. Nie bierzmy przeto za złe i Perzyńskiemu, *qu’il prend son bien où il le trouve*³⁵², zwłaszcza że czyni to zawsze z wdziękiem i ze smakiem; od czasu do czasu zaś, sięgnąwszy głębiej w samego siebie, potrafi zamigotać iskierkami dowcipu najczystszej wody.

Politykę wystawiono na ogół bardzo dobrze. Mam jednak wrażenie, że rola panny Łażańskiej nie była trafnie obsadzona. Historia miłości dwojga posłów, Burskiego i Jadwigi, to nie komedia charakterów, nie satyra nawet, ale prosty żart, pustota: postać Jadwigi powinna jak najbardziej podkreślać zasadniczą *kobiecość* typu tej dziewczyny, która odnajduje prawdziwą swą istotę w atmosferze miłości i pocałunków, a której „polityka” jest jedynie sztuczną i komiczną naroślą. P. Łuszczkiewicz-Gallowa oddała — idąc w tym za naturą swoich warunków i talentu — rolę tę może zbyt serio; a starając się *uprawdopodobnić* „poselstwo” Jadwigi, pozbawiła ją wielu zabawnych kontrastów. Nie potrzebuję dodawać, iż w swoim ujęciu zagrała ją wybornie, z werwą i życiem. Poprawnym jej partnerem w dość bladej figurze Burskiego był p. Ziemiński. W państwie Dobrzańskich mieliśmy sposobność powitać parę wytrawnych komediowych artystów, którzy niewątpliwie będą wielką pomocą w lawirowaniu wśród szkopułów obecnego sezonu. Wczorajszy pierwszy występ wypadł dobrze. P. Rotterowa ma w tego rodzaju typach swoje niezawodne efekty; p. Nowakowski jako jej protegowany Kielbik bardzo inteligentnie odtworzył poszczególne elementy tej ciemnej figury, ale nie potrafił się w nią *wżyć* całkowicie, co zresztą przynosi zaszczyt jego charakterowi. P. Guttner jako minister Kręciołek stworzył sylwetę wręcz znakomitą, tym bardziej więc raziło nadużywanie pewnej zbyt łatwej i nieestetycznej sztuczki. Co na to reżyseria?

Kobieta, Urzędnik

ZAPOLSKA, *Asystent*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Asystent*, sztuka w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej.

Jeżeli Molier wyobrażał sobie, że umieścił wszystkie szcztuki³⁵³ na nosie medycyny i lekarzy, mylił się grubo. Zostało jeszcze dosyć dla przyszłych pokoleń. Jakżeż bo przekształcił się, zróżniczkował³⁵⁴ typ lekarza z dawnej komedii, w ileż rozpylił się postaci! Przede wszystkim stał się dwupłciowy, rozszczepił się w lekarza i lekarkę; wydał odmianę lekarza domowego, prowincjonalnego, salonowego, kąpielowego; lekarza-obywatela, lekarza-*filantropa*³⁵⁵ (znałem takiego z bliska; cóż za bajeczny typ do komedii, niczym p. Geldhab!³⁵⁶), lekarza-teozofa etc., etc. A *HIGIENA*, ta zmora o stu głowach, wścibska, natrętna, wszędobylska, przemądrzała, zaglądnąca do garnków, do kieliszków, licząca bakterie na zespolonych ustach kochanków, każąca swoje wątpliwe dary opłacać niewątpliwym zatruciem radości i beztronski życia! A cóż dopiero wszelkie sanatoria, uzdrowiska, hydropatie³⁵⁷, te przybytki medycyny tańczącej, flirtującej, swatającej, gdzie historię indywidualną leczy się za pomocą hysterii zbiorowej i gdzie choroby często urojone kombinują się z bardzo zdrowymi i pozytywnymi potrzebami serca. Tu już medycyna najdalej odbiegła od typu Moliera: zamiast starego cymbała w wielkiej peruce,

Lekarz

³⁵⁰Bergson, Henri (1859–1941) — francuski filozof, przedstawiciel irracjonalizmu i intuicjonizmu, twórca koncepcji *élan vital*, czyli pędu życiowego. [przypis edytorski]

³⁵¹nowalia — nowinka. [przypis edytorski]

³⁵²*qu’il prend son bien où il le trouve* (fr.) — który korzysta z dobrodziejstwa tam, gdzie je znajdzie. [przypis edytorski]

³⁵³szcztetek (daw.) — prztyczek. [przypis edytorski]

³⁵⁴różniczkować — dziś lepiej: zróżnicować. [przypis edytorski]

³⁵⁵filantrop (z gr.) — człowiek dobry, życzliwy, pomagający biednym. [przypis edytorski]

³⁵⁶Geldhab — postać z komedii Aleksandra Fredry z 1818 roku: *Pan Geldhab*. [przypis edytorski]

³⁵⁷hydropatia (z gr.) — leczenie za pomocą wody. [przypis edytorski]

komicznym kapeluszu, okularach, długiej czarnej sukni i z groteskowym instrumentem pod pachą, mamy ją w postaci młodego chłopca na schwał, z gołą głową, blond czupryną, opalonym karkiem, koszulą rozchłastaną na piersiach, boso, w krótkich majtkach, z muskularnymi łydkami. Ten młody Antinous to nie lada figura, to pan *asystent* zakładu wodoleczniczego; któż go nie znał, gdzie go nie ma, któryż bodaj trochę przystojny student medycyny nie marzył, aby nim zostać! To oś całego „interesu”; toteż roztropny dyrektor zakładu starannie czuwa nad doborem swoich asystentów.

Ten nieoszacowany *asystent* stał się bohaterem nowej sztuki p. Zapolskiej, której tłem jest, przeźroczyście sportretowany, pewien znany zakład leczniczy we wschodniej Galicji. Od samego podniesienia kurtyny idzie ku nam ożywczy zapach zdrowia: las, bujny górski las, widny przez szeroko otwarte wrota świetlicy; szereg leżaków zaprasza do rozkoszy „werandowania”; na ścianach umajonych zielenią sympatyczne i krzepiące napisy, jak: „Zwróć się do przyrody, w niej twoje zbawienie”, albo: „Wchodząc w ten dom, zbądź się trosk” itp. Naczelnym szafarz³⁵⁸ tego zdrowia, tężyzny i siły woli jest to, oczywiście, chuderlawy, łysy, podrygujący epileptycznie³⁵⁹ dr Raczkiewicz (wybornie reprezentowany przez p. Dobrzańskiego), niedołęga jęczący pod ciężką dłonią połowicy³⁶⁰; duszą natomiast zakładu, *genius loci*³⁶¹, jest — pan asystent. Hala się wypełnia: to pora „gimnastyki rytmicznej”. Trzech Żydków w jupicach³⁶² przechodzi przez ogród, rżnąc skoczne melodie, za nimi jaki dziesiątek kobiet w obowiązkowych kostiumach niemalże kąpielowych wkracza pod wodzą pana asystenta, wykonując kijkami swoje ewolucje. Ale rygor pryska; damy spracowane od świtu kopaniem rzepy walą się na leżaki, rozpraszają się po sali, która napelnia się świegotem tych lubych ptaszek nieraz sięgających olbrzymich rozmiarów i wagi. „Panie asystencie, proszę do mnie, proszę mnie nakryć”, „panie asystencie, proszę mnie zważyć”; „nie, nie, nikt inny tylko sam pan asystent” etc., etc. I pan asystent goni, nakrywa, waży, elektryzuje, masuje, uśmiecha się czarująco a poufnie, spieszy do ogrodu, aby przenieść pannę Stasię, która rzekomo nie może chodzić, ale w chwilę potem, podczas gdy asystent jeszcze dyszy zmęczony dźwiganiem, ta sama panna Stasia, pokłóciwszy się o coś z małą Lilusią Bierstockel, pędzi za nią lekko jak sarenka... Wreszcie pacjentki, uraczywszy pana asystenta całym arsenałem pokus i uśmiechów, przechodzą do swoich pokojów; biedny chłopak oddycha z ulgą, trze sobie ręką rozklekotaną głowę, rzuca się w słomiane krzesło, przeciąga się, zamyka oczy, chwilę może zdrzemnie się spokojnie. Ale gdzież tam! Przez sen jeszcze otrząsa się ze zgrozą, czując dotknięcie miękkiej kobiecej dłoni: to panna Różia, masażystka zakładu, wsuwa mu nieśmiało poduszkę pod głowę, następnie zaś staje obok, opędza gałęzią od much i wpatruje się z namiętą lubością...

Proszę tylko nie przypuszczać, że w tym zakładzie, gdzie regulamin nawet personelowi domowemu nakazuje jasne włosy (to budzi wesołe myśli), bosc stopy i kuse spódniczki, moralność w czymkolwiek szwankuje. Z pewnością nie; a gdyby nawet czasem, troszkę, to nie z udziałem pana asystenta. Ten chłopak, szczywany³⁶³ jak rutynowana kasjerka z nocnej kawiarni, wie, iż gdyby zdecydował się na wybór, byłby zgubiony: inne, wzgardzone kuracjuszki nie darowałyby mu tego; straciłby cały *fluid*³⁶⁴. Dlatego wedle swego wyrażenia, „migota tylko chusteczką przed oczyma, ale jej nie rzuca”; jest jednakowy dla wszystkich pacjentek, czarujący, wymykający się z rąk, drażniący bierny...

To tło, ta atmosfera zakładu, nerwowa elektryczność kobiecego niedosytu, te typy galicyjskich gości (mocno już zresztą „zbałuczone”³⁶⁵), ta zabawa „w chowanego” polegająca na tym, iż kuracjusz jedzie z dalekich stron za ciężkie pieniądze do lecznicy słynnej surowym regulaminem, aby następnie całą chytrą obrócić na oszukiwanie tegoż regulaminu; te wiktuały³⁶⁶ sprowadzane po kryjomu z miasteczka, niewinne „orgie” z sardynkami, homarem i szampanem urządzone sekretnie w nocy; te fabrykowania przeróżnych lekarstw za pomocą szczypty cukru i soli, co w medycynie nosi poetyczną nazwę *psy-*

Zabawa, Taniec, Uroda

Flirt

Opieka

Uroda

Kradzież

³⁵⁸szafarz — osoba, która rozdysonowuje dobra. [przypis edytorski]

³⁵⁹epileptycznie (z gr.) — tak, jak przy ataku epilepsji, konwulsyjnie. [przypis edytorski]

³⁶⁰połowica (żart.) — żona. [przypis edytorski]

³⁶¹genius loci (łac.) — duch opiekuńczy miejsca. [przypis edytorski]

³⁶²jupica — prawdopodobnie żartobliwe określenie chałatu (od fr. *jupe* — spódnica). [przypis edytorski]

³⁶³szczywany — sprytny, przebiegły. [przypis edytorski]

³⁶⁴fluid (z łac.) — czar, prąd czy energia płynąca z człowieka. [przypis edytorski]

³⁶⁵zbałuczony — przypominający komedie Bałuckiego. [przypis edytorski]

³⁶⁶wiktuały (z łac., przest.) — żywność. [przypis edytorski]

choterapii, „leczenia duszy” — to wszystko odmalowane jest dowcipnie i barwnie. Jako pierwszy akt upływa nam w pogodzie ducha i szczerzej wesołości, czekamy drugiego pełni najlepszych nadziei. Ale oto staje się rzecz dziwna i trudna do pojęcia u tak wytrawnej znawczyni *ekonomii* scenicznej jak p. Zapolska. Mianowicie, w chwili gdy autorka wystrzelała wszystkie niemal race conceptów, gdy szmermele³⁶⁷ i młynki ogniaste obracają się coraz wolniej — wówczas zaczyna się dopiero sama „akcja”!

I ta akcja jest błada, konwencjonalna i niezajmująca. Okazuje się, że ten przystojny asystent nie jest sobie zwykłym lekkoduchem³⁶⁸; że, przeciwnie, patrzy bardzo serio na życie; że stracił ojca, ma starą matkę („*et ta soeur!*”³⁶⁹... powiedziałby urwis paryski); że utrzymuje rodzinę, ma długi i grozi mu, iż, nie mając środków na złożenie ostatnich rygorozów³⁷⁰, gotów zostać wiecznym „asystentem”... I okazuje się, że panna Rózia, masażystka, jest bardzo ząną dziewczyną, z dobrego domu (bodaj czy nie *radczanka*³⁷¹!), która dla odmiany straciła i ojca, i matkę i pracą przebija się przez życie, barwiąc je sobie zbieraniem „pocztówek”; tych dwoje młodych kocha się serdecznie, mimo iż sobie tego nie wyznali, wiedząc, że wobec ich ubóstwa miłość ta byłaby beznadziejną. I zjawia się prezes Sołtys, prawie tak szlachetny i bogaty jak mecenas Złotogórski w *Królowej przedmieścia*³⁷², jeżeli się nie mylę, który to prezes, dowiedziawszy się przypadkiem o owej miłości, umie bohatercko zdławić spóźniony sentyment, jaki sam czuł do panny Rózi, adoptuje dziewczynę, chłopcu daje na dokończenie studiów etc... sam zastrzegając sobie co wieczór — partyjkę szachów w ich domu. Sielanka.

Asystent, dzięki intrydze nienawidzącej go dyrektorowej, opuszcza zakład, ale wraz z nim opuszczają *Gencjanę* wszystkie kuracjuszki, dla których słońce, góry, powietrze straciły nagle swój urok. Nowy asystent, antyteza poprzedniego, sprowadzony chyłkiem przez dyrektorową, może tylko służyć za czwartego przy brydżu trzem starym prykom, którzy zostali jako niedobitki na placu. Katastrofa. A moral? „*Zwróć się do przyrody, w niej twoje zbawienie*”, głosi napis na ścianie świetlicy. Okazało się po prostu, że młody i ładny chłopiec jest bardzo integralną i żywotną częścią tej zbawczej „przyrody”. My, ludzie nieuczeni, wiedzieliśmy to od dawna, ale „higiena” doszła do tej mądrości jedynie ukradkiem i przymrużając swe kaprawe oko.

W akcję tę, traktowaną przez autorkę bez zbytniego przekonania, ale i tak zanadto serio, wplatają się rysy niedodające już nic nowego do charakterystyki tła z pierwszego aktu oraz epizod z pacjentką lekkiego autoramentu, panną Gustawą Strzygoń, której szanujące się mury *Gencjany* nie mogą dać gościny, ale która z wiedzą przemysłnych gospodarzy wkracza triumfalnie w akcie trzecim jako „hrabina Strzygońska”.

Jak już wspomniałem, p. Zapolska obeszła się ze swym tematem dość niegospodarnie. Wystrzelała na początku całą amunicję (lub może raczej nie starczyło jej na trzyaktową sztukę), wskutek czego w miarę rozwoju tematu zainteresowanie zamiast rosnąć, słabnie. Nie jest go w stanie podtrzymać hałaśliwa scena „szampitrowania”³⁷³ w akcie drugim (czy uważali państwo, jak przy naszym systemie chodzenia do teatru na głodno dziwnie drażni, kiedy na scenie coś jedzą albo piją?); trzeci zaś akt jest, powiedzmy po prostu, pusty i nudny. Przyczynia się do tego i długość sztuki nieproporcjonalna do jej wagi i treści. Trzy akty tej blahostki trwają *cztery godziny* (mimo niezmienionej dekoracji), to znaczy tyle, co przedstawienie *Hamleta!* Nie mogę pojąć, w jaki sposób olówek dyrektorski, który przecież umie korzystać ze swych uświęconych praw nawet wobec największych arcydzieł literatury, tym razem jakby zapomniał o swym przywileju. Czyżby na próbach nikt nie spoglądał na zegarek? Roi się w *Asystencie* od całych „kwestii”, od całych scen niemal, które się proszą o skreślenie lub o wydatne skróty. Jeżeli doświadczona pracowniczka sceny odbiegła tym razem od zwykłej swej zwartości, należało ją w tym wyręczyć, na czym sztuka zyskałaby ogromnie. (Ściśle biorąc, jest w niej materiał na bardzo zabawną jednoaktówkę).

³⁶⁷szmermel (daw.) — rodzaj sztucznych ogni. [przypis edytorski]

³⁶⁸lekkoduch — człowiek, który z powodu braku odpowiedzialności za cokolwiek, unika problemów i zmartwień. [przypis edytorski]

³⁶⁹et ta soeur! (fr.) — i twoja siostra! [przypis edytorski]

³⁷⁰rygorozum (z łac.) — egzamin dopuszczający do wykonywania zawodu. [przypis edytorski]

³⁷¹radczanka — córka radcy, tj. samorządowca. [przypis edytorski]

³⁷²Królowa przedmieścia — wodewil Konstantego Krumłowskiego z 1898 roku. [przypis edytorski]

³⁷³szampitrowanie (neol.) — ucztowanie, biesiadowanie. [przypis edytorski]

Rozczarowanie

Miłość niespełniona

Bieda, Bezsilność

Sierota

Miłość spełniona

Katastrofa

Nuda

Głód

Gra artystów, artystek zwłaszcza? Tu powinien bym odstąpić na chwilę głosu zawodowemu profesorowi estetyki lub anatomii, aby fachowym piórem ocenił „walory artystyczne”, jakie w kąpielowych strojach przesunęły się na scenie przed naszymi oczyma. Widzieliśmy rzeczy dziwne; widzieliśmy wpół nago osoby, które przywykliśmy szanować od dziecka; widzieliśmy... ale nie, to już doprawdy przekracza granice *krytyki literackiej*. Poza tym role w *Asystencie* nie przedstawiają zbytniego pola dla inwencji: w sztuce tej więcej grają rzeczy niż ludzie. Figury nakreślone są dość szablonowo; każdy zatem z artystów, sięgnąwszy do swej wypróbowanej galerii, znalazł typ, który doskonale się tu nadał. Trzeba by przepisywać długi afisz i łamać sobie głowę nad coraz to odmienną formą pochlebnego uznania przy każdym nazwisku. Wyjątek należy oczywiście uczynić dla osoby samego „asystenta”; od jego osobistych warunków oraz sposobu wywiązania się z funkcji zależą jak losy lecznicy *Gencjany*, tak i losy tej sztuki na scenie. Otóż p. Nowacki wyglądał doskonale, był w miarę zalotnym, umęczonym, dziarskim, szlachetnym i sentymentalnym i stworzył istotnie tę męską oś, koło której mógł się kręcić cały damski świat bez obrażenia wymagań gustu i prawdopodobieństwa. Pierwszy raz od debiutu w *Ślubach panińskich* widzieliśmy na scenie p. Białkowską: wniosła z sobą dużo wdzięku i szczerego łobuzerskiego zacięcia. Słyszałem nawet ubolewania, iż tekst sztuki nie pozwolił jej ujrzeć w stroju przepisany przez regulamin *Gencjany*.

Pomimo wszystkich braków *Asystenta* zrozumiałą jest rzeczą, iż nowemu utworowi zasłużonej autorki należało się miejsce na scenie. Tym samym musiał go wystawić teatr miejski pełniący dotychczas funkcję naszej „panienki do wszystkiego”, mimo iż tego rodzaju błahostki o wiele zyskują grane na scenie mniejszej i mniej obciążonej brzmieniem „dostojeństwa”. Zapowiedziane na ten miesiąc otwarcie nowego teatryku oraz przyszłość Teatru Powszechnego, który objawia coraz większą pomysłowość i inicjatywę, zdejmną niewątpliwie z barków naszej sceny część obowiązków i repertuaru; wówczas kierownictwo teatru im. Słowackiego szerzej będzie mogło rozwinąć swoje aspiracje, które zapewne musi mieć, mimo iż dotąd się z nimi nie zdradza.

SZEKSPIR, *Makbet*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Makbet*, tragedia w pięciu aktach Szekspira.

Szekspir jest niesłychany! Za każdym razem, gdy się go czyta lub ogląda, zdumiewa ta zuchwała prostota, z jaką sięga ręką do samych trzewiów życia. Dlatego gdy chodzi o psychologię w jakiegokolwiek epoce, wśród jakichkolwiek „prądów”, zawsze pomiędzy najśmielszymi odkrywcami prawdy znajdzie się — Szekspir. Czyż na przykład w tej odwiecznej, z prastarych kronik wykrzesanej historii o Makbecie i jego żonie, nie mogłaby szukać poparcia modna filozofia dzisiejsza, głosząca zasadniczą *amoralność* kobiety, kobietę jako urodzoną zbrodniarkę oraz głęboką, nieprzebytą przepaść dzielącą świat wewnętrzny kobiety i mężczyzny? *Makbet*, piorun wojny, zwycięski wódz zdolny i rozkazywać, i nadstawić piersi, walczy w obronie starego, wątłego króla. Czyż dziw, że w piersiach jego — nawet i bez wróżby czarownic — musiała nurtować myśl, że władza króla o wiele bardziej przystałaby rękom, które zdolne są miecz udźwignąć, a więc jego rękom? Ale ta myśl zaledwie że śmie spojrzeć sobie samej w oczy: honor, uczciwość, cześć dla prawej władzy, groza, jaką budzi zbrodnia, to szereg zapór, które dławią ją i prawdopodobnie nigdy nie dałyby się jej rozwinąć. Z takich nieurodzonych myśli człowiek nie jest winien rachunku nikomu; gdyby się je chciało sądzić i karać, któż chodziłby wolno po świecie?

Ale w cieniu tego silnego mężczyzny żyje kobieta, istota o gładkich licach i o drobnych dłoniach, tak wiotka i delikatna, jak on jest mocny i tęgi. I widzimy to wrażliwe, jasnowłose stworzenie w chwili, gdy otrzymuje list męża, gdy blask korony oślepia nagle jej oczy. A korona ta nie jest dla niej — jak dla niego — arką tajemnych przeznaczeń narodów, olbrzymim rozszerzeniem platformy czynu, ale jest *par excellence* biżuterią, bezkonkurencyjnym nowym kostiumem. W jednym błysku duszę jej przeszywa pragnienie, myśl; tylko ta sama myśl, która w duszy mężczyzny łamie się o tyle zapór, tutaj nie napotyka w drodze — nic.

Zbrodnia? Czyż to pojęcie istnieje dla kobiety? Zbrodnia jest naruszeniem milczącej umowy społecznej; czyż ona kiedy podpisywała tę umowę? Wychowanie społeczne, które

Uroda

Twórczość

Buntownik, Zbrodniarz

Kobieta demoniczna,
Kobieta „upadła”, Podstęp,
Zbrodniarz

List

Zbrodnia

głęboko przekształciło duszę mężczyzny, zaledwie oblaskawiło nieco kobietę: na widok bliskiego łupu dusza jej pręży się całą siłą swego instynktu jak pantera do skoku.

Czyn został spełniony; i tu zaczyna się druga część dramatu.

Od chwili ziszczenia tej strasznej rzeczy Makbet żyje jak w obłędzie. Zadał kłam wszystkim zasadom, z których wyrósł, którym zawdzięczał swą wielkość, zniszczył swe życie wewnętrzne: na wpół przytomny, nękanym widziadłami, gnany ze zbrodni w zbrodnię, dochodzi do stanu, w którym śmierć wita niemal obojętnie: życie, wyzute ze swego sensu, stało się dlań

powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nieznaczącą...

Wyrzuty sumienia

A lady Makbet? Jej sumienie jest spokojne; ona nie zadała kłamu niczemu, nie starzała w sobie żadnej struny. Jak nie było w niej wahania, tak nie ma i wyrzutu. A jednak i ona ulega dezorganizacji psychicznej, i ona snuje się w nocy po pałacu z błędnie otwartymi oczami, na próżno siląc się zmyć krwawą plamę. Cóż to za plama? To ta, którą *realnie*, w rzeczywistości ubroczyła ręce, podjąwszy się — wobec wzdargania Makbeta ogłuszonego spełnionym czynem — upozorować śmierć króla, wciskając krwawe sztylety w ręce pokojowców. Otóż dusza jej zdolna jest począć i udźwignąć najśmielszą koncepcję zbrodni, ale dłonie nie nawykły do zmazania krwią — do tego trzeba jej ręki mężczyzny. I ten drobny rys — zważmy to dobrze, *nie głos sumienia* — ściga lady Makbet w jej nocnych wędrówkach. Znowuż widzimy, jak wychowanie społeczne, które głęboko przetworzyło, uszlachetniło duszę mężczyzny, w kobiecie wydelikacilo tylko *system nerwowy*. Proszę się nie oburzać; to nie ja mówię; to Szekspir. Popelniona zbrodnia jest dla Makbeta śmiertelnym, duchowym przejściem; dla Lady Makbet jest ona nerwowym wstrząsem.

Sumienie, Konflikt wewnętrzny

Jak przedstawia się postać Lady Makbet w ujęciu scenicznym? Przede wszystkim zasadniczo trzeba odrzucić pokutującą niekiedy po scenie, na zasadzie linii najmniejszego oporu, koncepcję Lady Makbet jako rodzaju *virago, hic mulier*³⁷⁴. Lady Makbet musi być kobieca i bardzo kobieca. Wyrażną dla mnie zupełnie jest intencja Szekspira postawienia dwojga istot — mężczyzny i kobiety — w obliczu tegoż samego problemu i przeprowadzenie, niby w kanonie muzycznym, dwóch rozmaitych linii wykreślonych zasadniczą odrębnością płci. Tym samym logika artystyczna broniłaby wprowadzać coś, co by mąciło czystość tych linii.

Mężczyzna, Kobieta

Makbet nie jest niedołęgą; jest — Szekspir wyraźnie to podkreśla — dzielnym mężczyzną w całym tego słowa znaczeniu; jeżeli w pewnym momencie jest słaby, to dlatego właśnie, iż wszystkie *męskie* pojęcia honoru, szlachetności, wzdrygają się przed takim czynem. Tak samo Lady Makbet jest pełnej krwi kobietą: abstrahując od zrozumiałych konieczności scenicznych, z łatwością wyobraziłbym ją sobie jako wiotką, drobną kobiecinę, którą barczysty olbrzym Makbet często nosi na rękach albo huśta na kolanach: siła jej jest czysto duchowa, płynie z bezwzględnej jednolitości i skupienia woli oraz ze zdolności smagania ową piekielnie dotkliwą kobiecą wzgardą, która dla prawdziwego mężczyzny jest wprost nie do zniesienia, albo chwyta za kij, albo — staje się bezbronna.

Widziałem bardzo dawno w roli Lady Makbet Modrzejewską³⁷⁵, na schyłku jej świetnych czasów, ale jeszcze wspaniałą. Mimo iż byłem wówczas dzieckiem prawie, do dziś dnia słyszę zagięcia jej głosu przy poszczególnych wyrazach, widzę ruchy. Dziwnie wyraźnie zwłaszcza utkwił mi w pamięci ten dwuwiersz kończący scenę z mężem w I akcie:

Kobieta demoniczna

... które, jeśli się działać nie ustraszym,
Nada blask przyszyłm dniom i nocom naszym...

Dominujący akcent, jaki Modrzejewska nadała temu słowu: *nocom*, akcent nieskończenie miękkiej, ciepłej, kuszącej; równocześnie zaś śliczny, bluszczowy ruch, jakim się opłótła o silne ciało Makbeta, miały w sobie coś arcykobiecego. Cały świat tajemnic dźwięczał w tym jednym słowie; owych tajemnic, które — jak to nawet nauce wiadomo — tyłoma

³⁷⁴*virago, hic mulier* (łac.) — silna kobieta, baba-chłop, herod-baba. [przypis edytorski]

³⁷⁵*Modrzejewska, Helena* (1840–1909) — aktorka polka, która zrobiła światową karierę. [przypis edytorski]

niemi zespalają sferę zbrodni ze sferą miłości. Bez tego pogłębienia Makbet zmienia się po trochu w króla Heroda³⁷⁶ z szopki.

Trzeba przyznać, że jako widowisko sceniczne *Makbet* nie jest zbyt wdzięczny. Cały punkt ciężkości zagęszcza się w kilka scen — prawda, że potężnych — około zabójstwa Dunkana, po czym — z końcem drugiego aktu! — zainteresowanie obumiera zupełnie. Trzeba by chyba genialnej gry, aby je obudzić na chwilę w scenie „ducha Banka”, lub też somnambulizmu³⁷⁷ Lady Makbet. Poza tym szereg scen obojętnych lub przykrych przez swą grubą materializację fantazji poety.

Rolę Makbeta odtworzył p. Sosnowski. Nie sędzę, aby leżała ona ściśle w rodzaju tego doskonałego artysty. Gra p. Sosnowskiego, powściągliwa, trochę sucha, bardzo nowożytna w środkach, która niedawno stworzyła np. prawdziwe arcydzieło w roli pułkownika w *Obowiązku*³⁷⁸ Lavedana³⁷⁹, tutaj pozostawia często wrażenie niedociągnięcia, oschłości. Przy tym niezupełne opanowanie pamięciowe roli nie pozwoliło artyście dostatecznie cieniować szczegółów; tak np. ów przełomowy moment, kiedy wszystkie skrupuły, wahania Makbeta topnieją pod przemożną wolą kobiety i kiedy nagle oszołomiony żarem jej wymowy wybuchą z entuzjazmem: „Ródź mi samych chłopców!” — ten moment zatarł się zupełnie.

Nie ubliżę w niczym wielkiemu talentowi p. Łuszczkiewicz-Gallowej, jeżeli również nie powiem, aby wcieliła wszystko to, co w sobie kryje lady Makbet. Udźwignęła tę ogromną rolę; to już bardzo wiele; poszczególne akcenty miała doskonale (przepyszne „To chybimy!” w ostatniej scenie pierwszego aktu). Pewne braki w wymowie, stanowiące poniekąd zaporę dla artystki w jej szlachetnych dążeniach, dałoby się może przy pracy usunąć?

Z innych wykonawców niejednen mógłby powiedzieć słowami Chochoła z *Wesela*:

Kto mnie wołał, czego chciał?
Zebrałem się, w com ta miał...

Makdufa grał p. Guttner. Stanowczo wolę go jako ministra Kręciołka w *Polityce*. Nowocześni dygnitarze bardziej, zdaje się, odpowiadają indywidualności tego artysty.

Inscenizacja epizodu czarownic w I akcie wypadła najniezwyklej. Traktowana zupełnie realnie w pełnym świetle dziennym, przy brutalnej i grubej charakteryzacji, scena ta robiła wrażenie przykre i śmieszne; nie tylko nie przyczyniała się do stworzenia „nastroju”, ale niweczyła go doszczętnie. Co się tyczy sceny czarownic w akcie czwartym, najlepiej może byłoby zupełnie ją skreślić; wróżba dotycząca dynastii Banka jest dla nas mało aktualna, sposób zaś jej ucieleśnienia przenosi nas ze sceny stołecznego miasta Krakowa gdzieś do jakiejś zapadłej „szmiry”³⁸⁰ prowincjonalnej.

W końcu jeszcze jedna uwaga. *Makbet* (nie wszyscy słuchacze zauważyli to może wczoraj) pisany jest *wierszem*. Otóż na próżno sililem się nieraz łowić uchem tok tego wiersza: zjawiał się na chwilę, aby niemal w tej samej chwili przepadać, ustępując miejsca jakiejś nieznannej formie pośredniej między wierszem a prozą. W znacznej mierze działo się to wskutek niedostatecznego pamięciowego opanowania tekstu u wielu artystów; przed tym trzeba uchylić czoła, gdyż stało się to niejako serwitutem³⁸¹ krakowskiego teatru przy wystawianiu arcydzieł literatury; ale zauważyłem także jak gdyby umyślnie zacieranie wiązań pomiędzy jednym wierszem a drugim. Czyżby na naszej scenie tłuła się gdzieś jeszcze owa fałszywa, pokątna i dawno zarzucona „teoria”, iż wiersz trzeba mówić w ten sposób, „aby go jak najmniej było znać”? Wiersz traktowany nie jako wiersz staje się największym nonsensem; z narzędzia harmonii zmienia się w źródło niepokoju i męki

Czarownica, Czary

Twórczość

³⁷⁶ *Herod I Wielki* (ok. 73–4 p.n.e.) — król Judei od 33 p.n.e.; wg *Biblii* despota odpowiedzialny za tzw. rzeź niewiątek (wymordowanie chłopców od drugiego roku życia z Betlejem i okolic). [przypis edytorski]

³⁷⁷ *somnambulizm* (daw.) — lunatyzm. [przypis edytorski]

³⁷⁸ *Obowiązek* — sztuka Henriego Lavedana w Polsce znana pod tytułem: *Obowiązek, czyli szpieg Francji*. [przypis edytorski]

³⁷⁹ *Lavedan, Henri Léon Emile* (1859–1940), francuski dramaturg, intelektualista, liberalny dziennikarz. [przypis edytorski]

³⁸⁰ *szmira* (z niem.) — lichota, kicz. [przypis edytorski]

³⁸¹ *serwitut* (z łac.) — przen. obowiązek wynikający z posiadania czegoś wraz z płynącymi z tego konsekwencjami. [przypis edytorski]

sluchacza. Mamy obecnie w zarządzie teatru poetę, którego muzykalne ucho musiało często tortury cierpieć na wczorajszym przedstawieniu: może by on się zechciał podjąć misji cywilizacyjnej w tej mierze?

Występ p. Pancewiczowej w *Makbecie* Szekspira.

Zagrać po trzech dniach przygotowania rolę Lady Makbet to fakt zapewne dosyć osobniony w dziejach teatru. Mało która aktorka podjęłaby się tego i, powiedzmy także, mało której dyrekcji przysłoby na myśl tego zażądać. Dokonała tego wczoraj p. Pancewiczowa, i to w sposób chlubnie świadczący o talencie artystki. Od dawna już wiedzieliśmy, że warunki indywidualne p. Pancewiczowej, jej piękny głos, szlachetne wysłowienie, dają jej prawo sięgnięcia poza repertuar *codzienności*, w którym widywaliśmy ją przeważnie dotąd i otwierają przed nią szersze pole w dziedzinach poezji. Przyszłość okaże, czy linia rozwoju artystki pójdzie w kierunku „bohaterskim” czy też bardziej odpowiadać jej będzie skala liryczna.

W warunkach, w jakich odbył się występ wczorajszy, nie mogło być oczywiście mowy o zupełnie jednolitym opracowaniu i *dociągnięciu* wszystkich szczegółów; była to raczej *improwizacja* talentu, pełna *szczęśliwych*, trafnie odczutyh rysów. Bardzo samodzielnym i śmiałym było wprowadzenie w scenę somnambulizmu akcentów jakby dziecięcej skargi: był to niby intuicyjny refleks słów Lady Makbet z drugiego aktu, iż zdołałaby może sama zabić króla, gdyby nie to, że był we śnie „tak do jej ojca podobny”. Rys ten, zaznaczony przez Szekspira, u którego żadne słowo nie jest zazwyczaj powiedziane na próżno, uprawnia najzupełniej interpretację tej sceny w pojęciu pani Pancewiczowej.

W inscenizacji, mianowicie w scenach pojawiania się czarownic, przeprowadzono korzystne zmiany w operowaniu światłem.

TEATR I TEATRZYK

(Z powodu otwarcia „Bagateli”³⁸²).

Jestem człowiekiem starej daty, dlatego też wzrosłem w przekonaniu, że powstanie nowego teatru lub zgoła przeniesienie go z jednego gmachu do drugiego jest to sprawa wymagająca lat co najmniej — piętnastu. Zaczyna się od lekkich dreszczyków, związanych z fizjologiczną tajemnicą poczęcia projektu; następnie, *piano, piano*³⁸³, jak mówi nieoszaczony Bazylio w *Cyruliku*³⁸⁴, projekt nabiera coraz bardziej określonych kształtów: wchodzi w ważną fazę dyskusji nad wyborem miejsca. Ta faza trwa około lat pięciu, ile że kwestia topograficzna przybiera zabarwienie wybitnie polityczne i wciąż zmienia oblicze zależnie od „ugrupowania stronnictw”. Wreszcie miejsce szczęśliwie wybrano — o ile można tak, aby przy tym skazać na zburzenie największą ilość bezcennych zabytków architektury — rzecz dojrzewa do fazy konkursu, w której przebywa przez dalszych lat kilka. Na koniec, kiedy już fakt powstania nowego przybytku sztuki przeszedł niemal w dziedzinę mitu — ile że znaczna część osób, które pamiętały początki sprawy, wymarła — pojawia się pewnego dnia na pustym placu kupka cegieł, wyrasta z wolna oparkanie nie z desek i — znowuż po szeregu lat — rodzi się monumentalna budowla, aby dać początek namiętnej, ćwierć wieku trwającej dyskusji, czy jest ozdobą, czy oszpecceniem miasta.

To dopiero część materialna, a teraz strona duchowa. Ta urasta w kształt mistycznej piramidy, na której wierzchołku sterczy dekoracyjnie głowa miasta; poniżej jako dalsze człony prezydium, rada, przeróżni referenci, komisje, subkomisje, aż wreszcie u samej nasady wieniec dyrektorów: dyrektor administracyjny (od sprawowania rządów), dyrektor odpowiedzialny (od brania w skórę), dyrektor techniczny, literacki czy ja wiem, jaki

³⁸² *Teatr Bagatela* — krakowski teatr u zbiegu ulic Karmelickiej i Krupniczej, obecnie noszący imię Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Wybudowany z inicjatywy Mariana Dąbrowskiego, według projektu Janusza Zarzeckiego i Henryka Uziębły, na terenie dawnej piwiarni; od 1919 otworzył swoją scenę na współczesne sztuki polskie i zachodnie komedie; z powodu kłopotów finansowych i pożaru z 1828 został przemianowany na kino „Skala”; po II wojnie światowej funkcjonował jako Teatr Kameralny, później Państwowy Teatr Młodego Widza, Teatr Rozmaitości, aż w 1970 roku przywrócono mu nazwę „Bagatela”, którą, jak głosi anegdota, wymyślił przez przypadek Boy. [przypis edytorski]

³⁸³ *piano, piano* (wl.) — termin muzyczny; cicho, delikatnie. [przypis edytorski]

³⁸⁴ *Cyrulik serwilski* — komedia Pierre’a Beaumarchais’go, która miała premierę w 1775 roku. [przypis edytorski]

Sen

Teatr

Urzędnik

wreszcie!... I cała ta olbrzymia góra powagi, władcy i dostojęstwa rodzi co dwa tygodnie małą, małą myszkę z zakręconym ogonkiem.

Jestem, powtarzam, człowiekiem starej daty; dlatego też osłupiałem, *obstupui*³⁸⁵ panie tego, kiedy na wiosnę *obecnego roku* rozeszła się luźna pogłoska, że w małym piętrowym domku przy ulicy Krupniczej, koło którego zaczęto właśnie coś majstrować, ma być *podobno* nowy teatr; w lecie tegoż roku skromne komunikaty doniosły mimochodem, że *na pewno* będzie tam nowy teatr — przed trzema zaś dniami otrzymałem zaproszenie na inaugurację. I gdyby nie obecność kapłana, który wszystko *lege artis*³⁸⁶ poświęcił oraz gdyby nie potężny płat rozbefu³⁸⁷, który „wsunąłem” przy tej okazji, zakropiwszy węgrzynem i który robił wrażenie zupełnie realne, byłbym skłonny mniemać, że to jakaś czartowska sztuczka i że ta ślicznie przez p. Uziębłą ozdobiona sala na ośmset³⁸⁸ osób mieszcząca się, licha wie jak, w tym niepozornym domku rozwije się w dym z zapianiem trzeciego kura...

Zart na stronę. Mamy tedy w Krakowie nowy teatr mający służyć wyłącznie śmiechowi i wesołości. Że na teatr taki było w Krakowie miejsce, dowodzić nie potrzeba. Pęd do szukania w teatrze przede wszystkim zabawy jest tak silny, że nic go stłumić ani odwrócić nie zdoła. „Dosyć jest dramatów w życiu”, jak mówi sympatyczny nestor naszych krytyków z „Nowej Reformy”³⁸⁹. Zwłaszcza dzisiaj. Jeżeli się ogółowi nie dostarczy tej zabawy w dobrym gatunku, pójdzie jej szukać w złym; to i wszystko. Na dziesięć teatrów w wielkim mieście dziewięć poświęconych jest śmiechowi.

Ale wesołość jest to stworzenie niezmiernie kapryśne, które trudno znęcić i oblaskawić, a niezmiernie łatwo spłoszyć. Lubi ona mieć swój własny domek, potrzebuje wygrzać sobie mury, tak aby już samo przestąpienie ich progu wytwarzało zaraźliwą, a tak konieczną sugestję rozbawienia. Współzycie płoczej nieraz zabawy z podniosłymi wzruszeniami poezji nie wychodzi na pożytek ani jednej, ani drugiej. Pieprzna cokolwiek farsa, której słuchalibyśmy pobłażliwie w jej własnym, poufałym domku, może obudzić niesmak w murach, w których na parę dni wprzód piliśmy z zapartym oddechem płomienne strofy *Wyzwolenia*; na odwrót trudniej nas wstrząsnąć tragizmem w roli Lady Makbet artystce, której kazano dopiero co występować w — kąpielowym kostiumie. Każda rzecz ma swoje miejsce.

Każda rzecz ma także swój styl. Mimo iż z powodu mozaikowej wielostronności repertuaru nasi aktorzy mają bajeczną wprost giętkość i wprawę w przrzucaniu się z dnia na dzień od Eschylesa³⁹⁰ do Tristana Bernarda³⁹¹, od Ibsena do Fredry, od Słowackiego do Shawa³⁹², jest jeden rodzaj, dla którego raczej wskazaną jest specjalizacja: mianowicie lekka komedia i farsa. Wielka sztuka stoi indywidualnościami aktorskimi; nieraz *jedna rola* wystarcza, aby okupić wszystkie braki całości i dostarczyć niezapomnianych wrażeń; w owym natomiast mniejszym rodzaju na pierwszy plan się wysuwa i o wszystkim rozstrzyga *zespół*, doskonale zgranie, błyskawiczne tempo: a to da się osiągnąć jedynie przy specjalizacji i przy wyłącznie w tym kierunku obróconej współpracy. Łatwiej jest utrzymywać ciepło humoru, niż je za każdym razem na nowo rozpalać.

Na potrzebę i wartość śmiechu i zabawy godzą się zapewne wszyscy, „tylko — mówią poważni i szanowni ludzie — niech zabawa ta nie obraża ani moralności ani dobrego smaku”. Zgoda, ale tutaj natykamy się na problem przypominający po trosze kwadraturę koła³⁹³. „Bawcie się dzieci, mówi dobra mama, ale tak, aby nie pognieść kołnierzyka i nie

Śmiech

Twórczość

Śmiech

Zabawa

³⁸⁵*obstupui* (łac.; 2 os. perfecti od *obstupesco*) — oniemiałem. [przypis edytorski]

³⁸⁶*lege artis* (łac.) — zgodnie z zasadami. [przypis edytorski]

³⁸⁷*rozbef a. rostbef* (z ang.) — mięso z lędźwiowej części wołu. [przypis edytorski]

³⁸⁸*ośmset* (przest.) — osiemset. [przypis edytorski]

³⁸⁹„*Nowa Reforma*” — liberalno-demokratyczny dziennik krakowski wydawany w latach 1882–1928. [przypis edytorski]

³⁹⁰*Ajschylos* (525–456 p.n.e.) — grecki tragediopisarz; twórca i reformator tragedii; wprowadził drugiego aktora, akcję rozgrywającą się poza sceną, ograniczył rolę chóru, a rozbudował dialog i akcję; z jego dziewięćdziesięciu sztuk pozostało do dziś siedem, np. *Siedmiu przeciw Tebom*. [przypis edytorski]

³⁹¹*Bernard, Tristan* (1866–1947) — właśc. Paul Bernard; francuski pisarz, dziennikarz; pisał głównie komedie; np. udany debiut w 1895 roku dowcipną sztuką *Les Pieds Nickelés*. [przypis edytorski]

³⁹²*Shaw, George Bernard* (1856–1950) — irlandzki dramaturg i filozof; autor ironiczno-humorystycznych, pozostających w nurcie realizmu sztuk obnażających konwencjonalność epoki: *Profesja Pani Waren* (1898) czy *Pigmalion* (1912). [przypis edytorski]

³⁹³*kwadratura koła* (pot.) — zadanie niewykonalne. [przypis edytorski]

podrzeć spodni na kolanach”. Jak to wykonać? Nie ma rzeczy, która by bardziej dokumentowała nasze głębokie tkwienie w materii, niż nasz śmiech. Dawna farsa miała tylko trzy efekty wesołości; mianowicie, że kogoś wygrzmocono kijem, że ktoś wziął na przeczyszczenie i że mu przyprawiono rogi. Skoro przypadkowo wszystkie te trzy wydarzenia zeszły się razem, wówczas wesołość dochodziła do szału. Dziś z farsy tej „pytają” w szkołach, ponieważ odleżała się już parę wieków. Od tego czasu śmiech nasz wyszlachetniał zapewne; ale mimo że delikatniejszy w formie, w treści zawsze nosi piętno naszego ziemskiego, zbyt ziemskiego pochodzenia. Z tym musimy się pogodzić; na tamtym świecie będziemy subtelniejsi, ale na tym trzeba nam zostać takimi, jakich nas Pan Bóg stworzył. Obok Dantego³⁹⁴ — Boccaccio³⁹⁵, obok Pascala i Corneille’a — Rabelais, obok Kochanowskiego³⁹⁶ *Trenów* i *Psalmów* — *Fraszki*; takim jest człowiek: kto go zechce zanadto „podnosić”, zrobi go ponurym i obłudnym.

I w tym także najlepszym może wyjściem jest stworzyć dla tego biednego ludzkiego śmiechu osobny przybytek. „Internować”³⁹⁷ go. Unika się w ten sposób nieporozumień; idzie go tam szukać z całą świadomością ten, kto ma na to ochotę; unika się niebezpieczeństw dysharmonii pomiędzy napisem na frontonie gmachu a zawartością wnętrza.

Daleki zresztą jestem od tego, aby tzw. „lekki repertuar” uważać za synonim płytkości lub trywialności. „Rodzaje” w sztuce przechodzą swoje ewolucje; był czas, kiedy wszechwładnie panowała tragedia w pięciu aktach wierszem; obecnie sztuka dramatyczna raczej żegluguje pod flagą komedii, bardziej odpowiadającej inteligentnemu sceptycyzmowi dzisiejszego człowieka. Jest to, trzeba przyznać, forma ze wszystkich najbardziej giętka i szeroka; tragedia nie może nas rozśmieszyć (chyba mimo woli), podczas gdy komedia może na przemian bawić, rozmarzać, uczyć, wzruszać. Jakże nikłą zresztą bywa niekiedy ścianka, która ją dzieli od dramatu: czyż nie wystarczy po prostu zmienić zakończenie w *Skąpcu* Moliera, aby tę komedię przekształcić w dramat, i to jeden z najbardziej ponurych? A we wczorajszej *Kobiecie bez skazy*, czy nie dość byłoby w tym celu pocisnąć po prostu cyngiel rewolweru w rękach młodego głuptaska, Kaswina? Ale po co to czynić? To, że skoro brauning jest nabity, może wystrzelić, to każdemu wiadomo; czyż nie lepiej się uśmiechnąć? Dwa strzały z rewolweru to błąd młodości Rittnera w jego *Małym Domku*.

Komedia umie dziś pomieścić niemal wszystko. Dlatego sędzę, iż w skromnych ramach swego programu nowy teatrzyk ma przed sobą szerokie pole możliwości. Otwarcie jego witamy z sympatią i przyjmujemy z zaufaniem zapowiedź dyr. Dąbrowskiego³⁹⁸, iż w swoim zakresie scenka ta szczerze służyć będzie literaturze i sztuce. Obecność jej może tylko wyjść na dobre ogólnej naszej atmosferze teatralnej, wytwarzając zdrowe współzawodnictwo: stojąca woda monopolu i zadowolenia z siebie rzadko bywa dodatnim i twórczym elementem.

Odkładając do jutra przyjemność zdania sprawy z pierwszych przedstawień, kończę jeszcze małą uwagę. Mówiono w ostatnich czasach wiele o różnych „reformach teatralnych”; otóż ja chciałbym jedną tylko zaproponować reformę, ale zasadniczą i bardzo doniosłą. Mianowicie: zerwijmy ze zwyczajem chodzenia do teatru, a zwłaszcza na farsę, na głodno. Nikt nie zastanawiał się może, do jakiego to stopnia oddziałuje na psychikę widza. Mnóstwo nieporozumień pomiędzy sceną a widownią polega na tym, iż dana sztuka pisana była dla osób, które jadły dobry obiad o godz. siódmej wieczór, podczas gdy słuchają jej ludzie, którzy jedli o pierwszej w południe, i to lichy. Stanowczo tedy należy wieczerzać przed teatrem; po teatrze, kto ma ochotę i środki po temu, może jeszcze przetrącić coś lekkiego, ale *przed teatrem zjeść koniecznie!* Jeżeli pora za wczesna,

Twórczość

Teatr, Głód

³⁹⁴Dante, *Alighieri* (1265–1321) — włoski poeta; twórca światowego arcydzieła — *Boskiej Komедii* — poematu alegorycznego, stanowiącego literacką sumę myśli średniowiecza. [przypis edytorski]

³⁹⁵Boccaccio, *Giovanni* (1313–1375) — włoski pisarz, humanista; zbiór stu nowel — *Dekameron* rozwinął prozę artystyczną, gatunek noweli oraz stworzył tzw. teorię sokoła (kluczowego, powracającego w noweli motywu). Wiele spośród jego tekstów ma zabarwienie erotyczne. [przypis edytorski]

³⁹⁶Kochanowski, *Jan* (1530–1584) — najwybitniejszy poeta epoki renesansu, łacynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej — *Odprawy posłów greckich* (1578). [przypis edytorski]

³⁹⁷internować — tu: osadzić gdzieś, uwięzić, odizolować. [przypis edytorski]

³⁹⁸Dąbrowski, *Marian* (1878–1958) — wydawca, dziennikarz, największy potentat prasowy okresu międzywojennego, w 1910 założyciel „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, poseł na Sejm II RP, dyrektor Teatru „Bagatela”. [przypis edytorski]

zwróćmy się do dyr. Dąbrowskiego z prośbą, aby jeszcze nieco opóźnił godzinę rozpoczęcia przedstawień: jestem przekonany, że ten dobry, pulchny człowiek wyrozumie nas i nie odmówi tego. A ja nawet nie będę dla siebie żądał tego tytułu, tak poszukiwanego przez osoby bez określonych kwalifikacji: REFORMATORA TEATRU.

ZAPOLSKA, *Kobieta bez skazy*

Teatr „Bagatela”: *Kobieta bez skazy*, komedia w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej; *Hiszpańska mucha*, farsa w trzech aktach Franza Arnolda³⁹⁹ i Ernesta Bacha⁴⁰⁰.

Na dwóch pierwszych przedstawieniach „Bagateli”, uderzają w zespole artystów dwie rzeczy: wyborne przygotowanie oraz szczerą wesołość, jaka panuje na scenie. Czuć tę młodą atmosferę, w której pracuje się z radością i w której każdy daje z siebie, co może najlepszego. Oby ta atmosfera trwała jak najdłużej; stworzenie jej i utrzymanie jest najważniejszą rolą kierownika teatru. Dowiadujemy się z programu, iż obok głównego reżysera, p. Czarnowskiego⁴⁰¹, funkcje reżyserskie piastuje dobry znajomy ze sceny krakowskiej, p. Noskowski⁴⁰², oraz doświadczony artysta teatru lwowskiego, p. Wysocki⁴⁰³, który poświęci się wyłącznie tym zadaniom. Widać z tego, iż kierownictwo teatru zdaje sobie dobrze sprawę ze znaczenia reżyserii dla repertuaru, któremu służyć ma „Bagatela”. Jakoż wytężona w tym kierunku praca wydała rezultaty, a owacja, której przedmiotem stał się w niedzielę p. Czarnowski, była zupełnie zasłużona.

Na premierę wybrano sztukę Zapolskiej, głośną w swoim czasie zakazem cenzury, w gruncie dość niezrozumiałym. Chyba że ówczesny cenzor lwowski, mając jakie zobowiązania wobec „kobiet bez skazy”, czuł się dotknięty w ich imieniu? Istotnie, Zapolska nie jest zbyt łaskawa dla tego gatunku. Wedle niej źródłem braku „skazy” jest u kobiety niedorzeczna ambicja, oschłość serca, głupota i... zepsucie. Zbytecznym byłoby podkreślać wobec czytelników „Czasu”, iż tego poglądu nie należy uogólniać.

Bohaterka Zapolskiej, Rena, po krótkiej i nieudanej próbie małżeństwa z jakimś — jak go nazywa — „strzępem mężczyzny” pozostaje odporną na wszelkie pokusy miłości. Nie znaczy to wszelako, aby ich unikała — och, nie! — przeciwnie, stwarza w swoim saloniku atmosferę, w której żyje się wyłącznie tym i gdzie grono „mężatek bez przesądów” — jak głosi afisz — a nawet „uświadomionych panien” zabawia się w towarzystwie dobranych partnerów plastycznym odtwarzaniem kompozycji Ropsa⁴⁰⁴. Sama pani Rena czyni sobie prawdziwy „sport” z tego, aby wszystkich otaczających ją mężczyzn, nie wyłączając przystojnego lokaja (to już może przesada?), doprowadzać do temperatury wrzenia. Lwem tego salonu jest „profesor uniwersytetu” Halski, zawodowy uwodziciel z zamiłowania i — z zasad. Między tą parą toczy się zacięty pojedynek miłosny: ona, strojąc się w swą „nieskazitelność”, pragnie go nawrócić na religię wyłącznego poświęcenia życia jednej kobiecie i przywieść po tej śliskiej kładce — do ołtarza; on z ogniem apostoła głosi hasła miłości jako kaprysu zmysłów, bez jutra i zobowiązań.

W czasie tej szermierki „zaistniał” — mówiąc galicyjskim stylem urzędowym — w każdym z dwojga stan fizjologiczny podatny do przyjęcia hasel przeciwnej strony: „kobietę bez skazy” bowiem trawi nieustanna tęsknota miłosna, podczas gdy uwodziciel odczuwa w swoim uciążliwym zawodzie pierwsze objawy przesytu i znużenia. Ale dążąc tak wzajem ku sobie — mijają się... Przez ironię losu tej samej nocy, w której w Halskim dojrzał zamiar poproszenia o rękę Reny jako tej „czystej, nieskalanej” — ona przejęta jego teoriami i pchnięta poniekąd przezeń na tę drogę, zostaje przelotną kochanką młodego żółtodzioba, Kaswina. Halski cofa się, uprowadzając w dodatku chłopczyka; a Renie opuszczonej przez obu adoratorów nie pozostaje — wedle ironicznego określenia kuzyn-

Teatr

Flirt, Salon

Miłość niespełniona

Zdrada, Kochanek

³⁹⁹Arnold, Franz (1876–1929) — niemiecki aktor i dramaturg. Wraz z poznanym w berlińskim Teatrze miejskim Bachem stworzyli popularny duet Arnold und Bach; pierwszą ich wspólną sztuką była *Hiszpańska mucha* z 1913 roku. [przypis edytorski]

⁴⁰⁰Bach, Ernst (1876–1929) — niemiecki aktor i dramaturg, partner artystyczny Franza Arnolda. [przypis edytorski]

⁴⁰¹Czarnowski, Ludwik (1887–1933) — aktor, reżyser. [przypis edytorski]

⁴⁰²Noskowski, Zygmunt (1880–1952) — pseud. Łada; aktor. [przypis edytorski]

⁴⁰³Wysocki, Franciszek — aktor. [przypis edytorski]

⁴⁰⁴Rops, Felicien (1833–1898) — belgijski malarz, grafik, karykaturzysta, współpracował z magazynem „Uy-lenspiegel”; wiele jego rysunków miało charakter erotyczny. [przypis edytorski]

ki — nic, jak tylko „przenieść się do innego miasta, aby tam dalej udawać — kobietę bez skazy”.

Ten epizod z Kaswinem jest najlepszy w całej sztuce. W którymś salonie światowej „lali” — jak Kaswin nazywa pieśczośliwie Renę — nie ma tego dwudziestoletniego chłopca kochającego z ową czujnością fizyczną, z jaką się kocha w tym wieku, i zbierającego owoc reakcji nerwowych kobiety, która kocha innego i która przez ambicję walczy zwycięsko ze swą miłością? W czym siła takiego cherubinka⁴⁰⁵? W tym właśnie, że jest „bez konsekwencji”, a głównie w tym, że jest zawsze pod ręką; *być zawsze pod ręką*, to podobno w tych rzeczach olbrzymi atut.

I jest tutaj, między Reną a Kaswinem, znakomita scena, wybiegająca poza ramy tej dość błahej komedii i ocierająca się o dramat. Po „upadku” Rena patrzy na Kaswina z nienawiścią i wstrętem — zwłaszcza odkąd wie, iż ten epizod grozi jej utratą Halskiego — tymczasem chłopiec upojony posiadaniem szaleje z miłości. Odtrącony brutalnie przez nią, podnosi rewolwer do ust, i czujemy że, to na serio: wówczas Rena gestem pokazując mu drzwi krzyczy owym twardym, *prawdziwym* głosem kobiety, którego, kto go raz słyszał w życiu, nie zapomni nigdy: „Na schody z tym!”. To jeden z tych świetnych skrótów, które, w jednym słowie otwierają dalekie perspektywy i które stawiają Zapolską w rzędzie skończonych majstrów sceny.

Kobieta bez skazy rozgrywa się, jak zwykle u Zapolskiej, w środowisku bardzo nieinteresującym. Cały ten światek roszczący sobie pretensje do wysokiej „kultury erotycznej” jest mocno trywialny. O ile też autorka patrzy nań pod kątem satyry, wszystko idzie dobrze, natomiast w scenach, gdy — szczerze, jak się zdaje — pragnie uderzyć w liryczny ton poważniejszego uczucia, nie budzi w nas zaufania. Najbardziej odbija się to na roli Halskiego; ten uwodziciel *ex cathedra*⁴⁰⁶ nosi z sobą sporą dawkę mimowolnej śmieszności. Przyczynia się tu może i ciężar owego uniwersyteckiego dostojeństwa. „Ostatecznie, powie ktoś, i profesor uniwersytetu jest człowiekiem”. Zapewne, ale nie tak ciągle...

Jako kompozycja sceniczna i zrozumienie (na swój sposób) mechanizmu życia należy *Kobieta bez skazy* do najlepszych sztuk Zapolskiej, ma jednak pewną wadę: za dużo się tu mówi. Te ciągle rozmowy o..., powiedzmy, o „cnocie” są nieco nużące; chwilami słuchacz doświadcza uczucia pewnego zakłopotania, zawstydenia, bardziej niż gdyby się na scenie działy najgorsze rzeczy. Zapolska powinna by lepiej wiedzieć, o czym się nie mówi...

Rolę tytułową odtworzyła p. Kozłowska, pozyskana z Warszawy. Trafnie podkreśliła owo tło nerwego przedrażnienia dobrowolnej męczennicy, która otacza się duszną atmosferą męskich pragnień po to, aby sześćdziesiąt razy na godzinę mówić n i e, wówczas gdy cały jej ustrój kobiecy krzyczy tak! We wspomnianej scenie z rewolwerem, nader szczęśliwie znalazła artystka akcent brutalnej prawdy; w improwizowanym wreszcie obrazie *Podwiązka*⁴⁰⁷ Ropsa ujawniła zupełnie ładne — warunki sceniczne.

Kontrast Reny „bez skazy” stanowi pani Fila, osóbką, w przeciwieństwie do swej kuzynki, wyzwolona z wszelkich więzów cnoty, a której przez osobliwy kaprys autorki przypada w sztuce rola — rezonera-moralisty! Ale pani Fila jest w interpretacji p. Łąckiej⁴⁰⁸ tak inteligentna, tak szelmowsko-kobieca i ma tyle rozbijającej prostoty, że niepodobna patrzeć na nią zbyt surowo. Powrót na scenę tej doskonałej i sympatycznej artystki witamy z prawdziwą przyjemnością.

Z innych wykonawców należy podnieść przede wszystkim p. Fritschego⁴⁰⁹, w którym nowy teatrzyk zdobył pierwszorzędną siłę komiczną oraz p. Brzeskiego, bardzo sympatycznego „kochanka” o ciepłym głosie i ujmujących warunkach.

Jedną chciałbym uczynić uwagę, zaznaczając, iż zdają sobie sprawę z trudnego w dzisiejszej dobie położenia i dyrekcji, i artystów. Mianowicie, niektóre stroje męskie pozostawiały nieco do życzenia. „Światowy” człowiek spędzający pół życia w towarzystwie kobiet nie powinien zdradzać różnych braków. Nie można np. nosić do fraka jasnego,

⁴⁰⁵cherubinek (z hebr.) — aniołek, bardziej przypominający putę (anioła przedstawianego w formie pucolowego dziecka) niż Cherubina. [przypis edytorski]

⁴⁰⁶ex cathedra (łac.) — dosł. z katedry (tu mowa o stanowisku uniwersyteckim). [przypis edytorski]

⁴⁰⁷Podwiązka — pełen tytuł obrazu Felicjana Ropsa: *Kobieta z podwiązką*. [przypis edytorski]

⁴⁰⁸Łącka, Helena (zm. 1964) — aktorka. [przypis edytorski]

⁴⁰⁹Fritsche, Ludwik (1872–1940) — aktor. [przypis edytorski]

Seks

Wyrzuty sumienia

Miłość niespełniona,
Samobójstwo

Pożądanie

Uroda

pstrokatego paltota⁴¹⁰. Wiem o tym dobrze, bo sam tak chodziłem w niewinności ducha, aż pewna wykwintna pani, której towarzyszyłem do teatru *Scala*⁴¹¹ w Mediolanie, powiedziała mi wprost, że ją kompromituję: musiałem sobie sprawić śliczny, czarny paltocik na jedwabnej podszewce, który mam dotąd i wkładam na wielkie uroczystości. Nie wolno też podobno mężczyźnie nosić brązowych pończoch do czarnych trzewików, ale tego nie jestem już tak pewny. Może by dyrekcja, która tyle poświęciła wkładów dla estetycznej strony nowego teatru, dopełniła dzieła, ułatwiając artystom dociągnięcie tych drobiazgów do poziomu całości.

ARNOLD I BACH, *Hiszpańska mucha*

W niedzielę po południu odegrano *Hiszpańską muchę*. Sztuka ta należy do typu fars opartych nie na karykaturze psychologicznej, ale po prostu na szczerym błżeństwie i zawikłaniu płynącym z najfantastyczniejszych *qui pro quo*⁴¹². Trzeba przyznać, że w tym rodzaju zrobiona jest znakomicie: wszystkie sprężynki mistyfikacji działają bardzo składnie, wywołując wrażenie nieodpartej wesołości. W farsie tej, w której zgranie i tempo stanowią nieodzowny warunek powodzenia, jeszcze dobitniej może ujawniła się sprawność zespołu. Dyrygent tej orkiestry, p. Czarnowski, przedstawił się sam jako dobry aktor komiczno-charakterystyczny; obok niego p. Fritsche, p. Dante-Baranowski⁴¹³, p. Dębowicz⁴¹⁴ oraz p. Dąbrowska podtrzymywali nieustanną radość widowni.

Słowem, pierwszy egzamin wypadł bardzo dobrze; życzyć tylko należy młodej trupie, aby nie ustawała w pracy nad sobą oraz, aby sobie wzięła za dewizę to, iż *swobodę treści uniewinnia jedynie wykwińt formy*.

Twórczość

MICKIEWICZ, *Dziady*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Dziady*, sceny dramatyczne w sześciu obrazach Adama Mickiewicza⁴¹⁵.

Dziady poznajemy po raz pierwszy, niestety, w szkole, to jest w owej atmosferze nudy, przymusu i bakałarskiego komentarza, w której sam bóg poezji, gdyby zstąpił na ziemię, zmieniłby się w kawał marynowanej tektury. (Mówię oczywiście jedynie o szkole z moich czasów; przypuszczam, że obecnie jest zupełnie inaczej). Później poemat ten staje się dla nas jednym z wersetów wspaniałej mszy żałobnej, jaką kazaliśmy poezji naszej odprawiać na grobie narodowych nadziei. To była rola, przeciw której Wyspiański targnął się zuchwale ustami Konrada w *Wyzwoleniu*. Mam uczucie, iż z narodzinami wolnej Polski wielka poezja nasza wchodzi w nową fazę; nie stanie się nam dalszą; przeciwnie, raczej bliższą! — ale inaczej: z zasunięciem się na drugi plan czynników dydaktyczno-narodowych, tym bardziej dotykalne staną się jej wartości ludzkie i artystyczne.

Nauka, Nauczyciel, Uczeń

Twórczość

Wówczas, patrząc wzrokiem niezamglonym łzami, ujrzymy tym wyraźniej, iż *Dziady* Adama Mickiewicza są jednym z najśmielszych czynów poetyckich w literaturze świata. (Jest w tym pewna ironia losu, że świat nigdy się o tym nie dowie!). Nigdy chyba poeta swobodniejszą nogą nie stąpił po krainie rzeczywistości i fantazji, nie brał śmielszą ręką tuż obok siebie najbliższych, realnych zdarzeń, aby je rozpinać w tak olbrzymie perspektywy. Jeżeli mamy zaliczyć *Dziady* do zakresu „romantyzmu”, to z pewnością nie w pojęciu jakiejś manieri czy szkoły literackiej, ale w znaczeniu powiewu swobody twórczej burzącej wszelkie zapory, jakie mogłyby się wznosić pomiędzy czuciem poety a bezpośrednim tego czucia wyrazem. Od uroczych naiwności lirycznych, aż do wściekłego politycznego pamfletu⁴¹⁶ wlokącego przez różgi żywe, współczesne osoby, aż do

⁴¹⁰paltot (z fr., przest.) — palto. [przypis edytorski]

⁴¹¹*Teatro alla Scala* — międzynarodowa scena operowa w Mediolanie; teatr został otwarty w 1778 roku. [przypis edytorski]

⁴¹²*qui pro quo* (łac.) — dosł. jeden zamiast drugiego; pomyłka co do tożsamości postaci. [przypis edytorski]

⁴¹³*Baranowski-Dante* (1882–1925) — aktor. [przypis edytorski]

⁴¹⁴*Dębowicz, Józef* — aktor. [przypis edytorski]

⁴¹⁵*Mickiewicz, Adam Bernard, herbu Poraj* (1798–1855) — uznany za największego poetę polskiego, profesor, publicysta, działacz patriotyczny, twórca legionu w 1848, wieszcz narodu, wyraziciel idei mesjanistycznej; autor sonetów, *Dziadów*, *Księg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, *Pana Tadeusza*. [przypis edytorski]

⁴¹⁶pamflet (z ang.) — często anonimowy utwór z pogranicza literatury pięknej i publicystyki, ostro krytykujący osobę czy instytucję. [przypis edytorski]

tego cudu wreszcie, jakim jest *Improwizacja* — najwyższy chyba rzut natchnienia, na jaki w ogóle poezja zdobyć się może — wszystko tu płynie z czucia, z żywej prawdy, ze krwi, nic z poetyckiej konwencji.

Tę przedziwną *pasję* ducha, który krzyżuje się za naród i bierze w siebie jego grzech i mękę, rozpoczyna poeta od tego, iż staje się *człowiekiem*. Nim wzrośnie w męża, staje się mężczyzną. Pierwszy raz odzywa się naprawdę w słowie polskim ów ton będący prądź-więkiem wszelkiej poezji: *miłość do kobiety*. A odzywa się z taką siłą, z takim pierwotnym żarem, jak gdyby coś długo powstrzymywanego, zatamowanego przez całe wieki wybuchło nagle i runęło potokiem lawy. Bo też tak było. Może to będzie bluźnierstwo, ale cała nasza literatura przedmickiewiczowska przedstawia mi się jako wielka szkolna ława, w której mniej lub więcej zdolni i pilni uczniowie odrabiają *pensa*⁴¹⁷ na tematy dyktowane im przez Europę, ale przykrojone roztropnie *ad usum scholarum*⁴¹⁸: w dobie humanizmu odbywa się to z postępowem *celującym*, w epoce saskiej *niedostatecznym*, później, w dobie stanisławowskiej, znowuż z *bardzo dobrym*. Dlatego mimo wszystkich wysiłków „pietyzmu”⁴¹⁹ zawsze piśmiennictwo to będzie dla nas jedynie *zabytkiem*: nikomu nie przyjdzie na myśl szukać w nim dla siebie ludzkiej treści.

I naraz z tym posłusznym uczniem dzieje się coś dziwnego; jednego dnia, kiedy jak zwykle ujrzał towarzyszkę swoich zabaw dziecinnych, stanął jak wryty: spojrzął na nią jak gdyby innymi oczyma. I pewnego wiosennego dnia porzuca książki i kajety⁴²⁰, idzie błądzić po polach i lasach, patrzy na świat, jakby mu łuska z oczu spadła; wciąga w pierś powietrze, ale tę pierś wstrząsa niewy tłumaczone łkanie; nuci piosenkę, ale jakimś nieswoim głosem: kocha!... Student jest studentem, panna panną na wydaniu; przychodzi chwila, że zjawia się odpowiedni konkurent i panna wychodzi za męża. „Kobieto, puchu marny!...”⁴²¹. Młodzieniec cierpi, w tej męce serdecznej z wyrostka stał się mężczyzną. I dzieje się dalej, iż w straszliwie ciężkiej próbie życia ten nieugaszony żar raz rozniecony w sercu poety zmieni przedmiot swojej miłości: z kobiety przeniesie się, z tą samą namiętnością, z tą samą pełnią wibracji, na *naród*. Raz zbudzona energia czucia zmieniła łożysko, ale początkiem jej była *pleć*; jak gdyby na potwierdzenie słów, którymi zaczyna swoje „*Dziady*” — *Totenmesse*⁴²² — Stanisław Przybyszewski: *An Anfang war das Geschlecht*⁴²³. I doprawdy trudno powiedzieć, kto spełnił donioślejszy, bardziej brzemienny w następstwa dla rozwoju duszy polskiej czyn: czy płomienny Konrad, który samemu Bogu rzucił wyzwanie za naszą sprawę, czy naiwny a gorący „kochanek” Maryli, Gustaw, który nauczył nas w pulsie własnej krwi szukać źródeł piękna i prawdy.

Czy utwór ten, mimo iż niepisany przez poetę dla teatru, powinien być się w teatrze znaleźć? Chyba że tak. Wszelka poezja przeznaczona jest na to, aby była *głośno mówiona*; jeżeli zatem kształtowała się w fantazji poety w formie scen, tym samym ma prawo na scenie szukać miejsca. Tylko trzeba się z tym pogodzić, iż nie może tu być mowy o owym jednolitym, potężnym wrażeniu, jakie dają wielkie koncepcje naprawdę poczęte w kształcie dramatycznym. Gra czystej wyobraźni wtłoczona w ramę techniki scenicznej ileż traci ze swej zwiewnej lekkości! Uznajemy konieczność skróceń; a jednak jakże drażniąco działają one nieraz w utworze, którego zna się i pamięta niemal każde słowo! Konieczność skróceń z jednej strony, z drugiej zaś obciążenie pewnych momentów przez materializację fantazji wpływają równie na niepożądane przesunięcie proporcji: kiedy np. czytamy *Dziady*, scena wywoływania duchów w kaplicy jest niby lekkim, zamglonym preludium⁴²⁴ do sceny Gustawa z Księdzem: na scenie rozrasta się ona z konieczności do niestosunkowych rozmiarów. Dość powiedzieć, iż epizod Dziedzica żartego przez ptactwo lub też aniołków „lejących do mamy” zajmuje znacznie więcej miejsca niż — *Improwizacja* Konrada! Ale to są — zdaje się — rzeczy nieuniknione.

⁴¹⁷*pensum* (łac., przest.) — materiał do odrobienia, przyswojenia. [przypis edytorski]

⁴¹⁸*ad usum scholarum* (łac.) — na użytek uczniów. [przypis edytorski]

⁴¹⁹*pietyzm* (z łac.) — uwielbienie, okrywanie czegoś czcią. [przypis edytorski]

⁴²⁰*kajet* (daw., z fr.) — zeszyt. [przypis edytorski]

⁴²¹*Kobieto, puchu marny!*... — słowa wypowiedane przez Gustawa w IV części *Dziadów*. [przypis edytorski]

⁴²²*Totenmesse* (niem.) — *Msza żałobna* (tytuł pol.: *Requiem Aeternam*) z 1893. [przypis edytorski]

⁴²³*An Anfang war das Geschlecht* (niem.) — Na początku była chuć — zdanie rozpoczynające III pieśń *Requiem Aeternam*. [przypis edytorski]

⁴²⁴*preludium* (z łac., muz.) — wstęp do dalszej części utworu. [przypis edytorski]

We wczorajszym przedstawieniu zachowano inscenizację Wyspiańskiego, w jakiej po raz pierwszy odegrano *Dziady* na scenie krakowskiej 31 października 1901; z tą odmianą, iż opuszczono z przyczyn technicznych scenę piątą, *Widzenie Senatora*, oraz cały epizod balowy w scenie szóstej. Z usunięciem *Widzenia senatora* łatwiej się można zgodzić; natomiast ta druga operacja musi budzić poważne zastrzeżenia. Akt „w mieszkaniu senatora” jest w całych *Dziadach* jedyną częścią naprawdę, w całej pełni dramatyczną; owa zaś scena balowa doprowadza w mistrzowskich efektach dramatyczność tę do najwyższego napięcia. Bez tego tła drugie zjawienie się pani Rollison traci nieskończenie wiele ze swojej straszliwej grozy; efekt piorunu przepada w próżni; zamiar artystyczny poety ulega *zasadniczemu okaleczeniu*. A wreszcie akt ten tak zrośnięty jest w naszej wyobraźni i pamięci z melodią, rytmem Mozartowskiego⁴²⁵ menueta! Dobrze wystawienie tej sceny przedstawia zadanie niełatwe, ale jakże powabne dla reżyserii; o ileż bardziej jeszcze niż pasterka Zosia „w swoich niezrównanych produkcjach na linie”! Jeżeli kierownictwo teatru miało poczucie, iż może dać jedynie parodię owej sceny, zapewne lepiej uczyniło, skreślając ją; fakt jednakże, iż była grana, a że dziś przyszło ją usunąć, że z raz zdobytego terenu trzeba było ustąpić, budzi przykre podejrzenia, iż teatr nasz w zakresie możliwości scenicznych nie postępuje naprzód — jak to byłoby naturalnym — ale się cofa. (Jeśli chodziło o czas trwania widowiska, raczej można by poświęcić ostatnią scenę na cmentarzu!).

Poza tym przedstawienie *Dziadów*, mimo iż dość dalekie (zwłaszcza w drobniejszych rolach) od owego *święta mowy polskiej*, jakim być powinno, było poprawne. Z dawnych wykonawców pozostał od pierwszego przedstawienia przy swej roli p. Sosnowski, dając potężną w swej prostocie postać ks. Piotra. P. Nowakowski włożył w postać Konrada cały swój młodzieńczy ogień i wysoką inteligencję artystyczną; stworzył kreację dużej miary, jednolicie utrzymaną od początku aż do końca.

FEYDEAU, *Dudek*

Teatr „Bagatela”: *Dudek*, krotchwila⁴²⁶ w trzech aktach Jerzego Feydeau⁴²⁷.

Dudek należy do typu sztuk, na których łatwiej jest śmiać się do rozpuku, niż je opowiedzieć, tak treść jest powikłana a ulotna zarazem. Jest to typowa bulwarowa⁴²⁸ farsa paryska; tak typowa, iż za dwieście lub trzysta lat będzie mogła służyć jako podłoże do rozprawy habilitacyjnej jakiemś panu dr. phil. Müllerowi, „romaniście” z Lipska lub Jeny; tytuł zaś rozprawy będzie brzmiał następująco: „*Beitrag zur vielfachartigen Anwendung des verbinderten, resp. fictiven, event. auch definitiv vollgebrachten Ehebruchs, als dramatischen Hauptknotens der französischen Nationalposse der ersten Jahrzehntel des XX Jahrhunderts*”⁴²⁹. Jest tam tedy wszystko: i komisarz policji (dwóch nawet!) w trójkolorowej szarfi „konstatujący”⁴³⁰ z całą powagą swego urzędu to, czego nie było; i pokój w hotelu, gdzie najosobliwszym zbiegiem okoliczności spotykają się w nocy wszyscy bohaterowie sztuki i jeszcze kilkanaście obcych osób; i pan major lubiący ładne buziaki a obdarzony głuchą jak pień żoną; i dzwonki ukryte w łóżku; i poczciwy żonkoś⁴³¹, który miał chwilę zapomnienia gdzieś tam za kanałem La Manche i któremu ku jego rozpaczcy ta „chwila zapomnienia” spada na kark; i kochające żony głoszące prawo bezwzględного odwetu w razie gdyby pan mąż zrobił początek, ale wybaczące poczciwie wszystko w trzecim akcie... Słowem, *commedia dell'arte*, która na francuskiej scenie nie przestała żyć ani na chwilę, tylko z każdym pokoleniem wstaje w odmiennej cokolwiek, odmłodzonej posta-

⁴²⁵ Mozart, Wolfgang Amadeusz (1756–1791) — austriacki kompozytor, zaliczany do tzw. klasyków wiedeńskich. [przypis edytorski]

⁴²⁶ krotchwila — krótki utwór sceniczny podobny do farsy, który opiera się na prostym konflikcie. [przypis edytorski]

⁴²⁷ Feydeau, Georges (1862–1921) — francuski dramaturg, autor licznych fars; najbardziej znany z *Damy od Maksyma* z 1899 roku. [przypis edytorski]

⁴²⁸ bulwarowy (z fr.) — służący prostej rozrywce. [przypis edytorski]

⁴²⁹ Beitrag zur vielfachartigen Anwendung des verbinderten, resp. fictiven, event. auch definitiv vollgebrachten Ehebruchs, als dramatischen Hauptknotens der französischen Nationalposse der ersten Jahrzehntel des XX Jahrhunderts (niem.) — Przyczynek do wielorakiego użycia motywu udaremnionego względnie fikcyjnego ewentualnie definitywnie popełnionego cudzołóstwa w charakterze głównego węzła dramatycznego farsy francuskiej pierwszych dziesięciu lat XX wieku. [przypis edytorski]

⁴³⁰ konstatować — orzekać, stwierdzać. [przypis edytorski]

⁴³¹ żonkoś — dowcipnie o mężczyźnie, który dopiero co się ożenił. [przypis edytorski]

ci, strojąc odwiecznego Arlekina⁴³² we frak paryski najnowszej kroju, a Kolombinę⁴³³ w sukienkę — jutrzejszej mody.

I mimo że treść ociera się wedle prastarej galijskiej⁴³⁴ tradycji o przedmiot dość śliski, trzeba by głębokiego niezrozumienia kultury francuskiej, aby wzorem surowych cenzorów moralności dopatrywać się w tej cerebralnej⁴³⁵ igrasce przeznaczonej na wytchnienie dla ludzi, którzy umieją pracować jak nikt w świecie, śladów zepsucia, zgorzenia lub „złego przykładu”. Farsa tego typu nie wypływa z podłoża obyczajowego ani też z psychologicznego problemu; jest to niejako łamigłówka, oparta na pewnych konwencjach gra, w której z danego założenia matematyczny *kartezjański* intelekt francuski wysnuwa wszystkie możliwe konsekwencje dowcipu i humoru.

Nasuwa mi się jedno porównanie. Wyobraźmy sobie, iż dzieci grające w krokieta⁴³⁶ wpadłyby na koncept, aby dla ożywienia zabawy i dla łatwości porozumienia ponadawać wszystkim kulom imiona męskie, a bramkom kobiece. „Raul przechodzi przez Adolfinę; Maurycemu brakuje Adeli i Fernandy do słupka” etc., etc. „Co się tam za rzeczy dzieją?!” wykrzyknąłby moralista, niespokojnie nadstawiając uszu. Nic się nie dzieje. Dzieci grają w krokieta.

TESTONI, *Powodzenie*

Teatr miejski im. Słowackiego⁴³⁷: *Powodzenie*, komedia w trzech aktach Alfreda Testoniego⁴³⁸.

Stanowczo Kraków staje się wielkim miastem. Jak słyhać, już zawiązało się konsorcjum z kapitałem piętnastu milionów, celem budowy gmachu opery na dwa i pół tysiąca miejsc; na razie codziennie grają cztery teatry... Wczoraj na przykład mieliśmy dwie premiery: jedną w Bagateli⁴³⁹ po południu, drugą wieczorem w Teatrze Miejskim. Włożywszy tedy do kieszeni pajdę chleba z serem, wyruszyłem przed czwartą z domu, aby dotrzeć na posterunku do dziesiątej. Zaczynam, po starszeństwie, od Teatru Miejskiego.

Sztuka Testoniego wprowadza nas w atmosferę co się zowie europejską; ba, nawet więcej, bo z przymieszką Ameryki. Komuż nie zdarzyło się nieraz rozmarzyć przelotnie na widok wysiadających z olbrzymiego samochodu takich cudzoziemskich smukłych pań w długich szeleszczących płaszczach, z główkami zakutymi w gęste, jedwabne woale? Któż nie przystawał na chwilę, aby się zaciągnąć troszkę zmieszonym drażniącym zapachem najlepszych perfum, karbidu⁴⁴⁰ i benzyny? (Czuje, że wpadam w trans, jak sama *haef*⁴⁴¹ z „Kurierka ilustrowanego”⁴⁴², ale cóż? — wszyscy mamy serce!). Takim właśnie samochodem, w takim płaszczu i woalu zjechała do małego włoskiego miasteczka egzotyczna księżna-ambasadorowa Graziella de Santaro; zjechała, narobiła — na wpół mimo wo-

Zabawa, Gra, Dziecko

Miasto, Teatr

Marzenie

Dama, Gość, Obcy

⁴³²Arlekin (z wł.) — postać sprytnego i zakochanego sługi z *commedia dell'arte* z końca XVII wieku. [przypis edytorski]

⁴³³Kolombina (z wł.) — inaczej Arlekinetta; postać zuchwałej, żartobliwej wybranki serca Arlekina usługującej młodym damom z *commedia dell'arte* z XVII wieku. [przypis edytorski]

⁴³⁴galijski — tu: francuski. [przypis edytorski]

⁴³⁵cerebralny — mózgowy, rozumowy. [przypis edytorski]

⁴³⁶krokiet (z ang.) — często mylony z krykietem; gra dla 2–8 osób, której celem jest jak najszybsze przetoczenie drewnianej kuli z jednego końca boiska na drugi. Kula jest prowadzona przez wąskie druciane bramki za pomocą uderzeń młotka. [przypis edytorski]

⁴³⁷Teatr miejski im. Słowackiego — otwarty w 1893 r. na placu św. Ducha w Krakowie, w miejscu dawnej siedziby zakonu duchaków, w budynku zaprojektowanym w stylu eklektycznym przez Jana Zawieyskiego; do 1909 r. instytucji patronował Aleksander Fredro; dyrektorami teatru byli m.in.: Tadeusz Pawlikowski, Józef Kotarbiński, Ludwik Solski, Lucjan Rydel. [przypis edytorski]

⁴³⁸Alfredo Testoni (1856–1931) — włoski dramaturg i poeta; w 1905 zasłynął komedią *Kardynał Lambertini*. [przypis edytorski]

⁴³⁹Bagatela — krakowski teatr u zbiegu ulic Karmelickiej i Krupnicznej, obecnie noszący imię Tadeusza Boya-Żeleńskiego; wybudowany z inicjatywy Mariana Dąbrowskiego, według projektu Janusza Zarzeckiego i Henryka Uziembły; od 1919 grano tam współczesne sztuki polskie i zachodnie komedie; w 1926 przekształcony na kino; po II wojnie światowej funkcjonował jako Teatr Kameralny, później Państwowy Teatr Młodego Widza, Teatr Rozmaitości, w 1970 r. przywrócono mu nazwę Bagatela, którą, jak głosi anegdota, wymyślił przez przypadek Boy. [przypis edytorski]

⁴⁴⁰karbid (z łac.) — węgiel wapnia, używany w końcu XIX i w pierwszej poł. XX w. w gazowych lampach górniczych i kolejarskich oraz w reflektorach samochodowych i rowerowych. [przypis edytorski]

⁴⁴¹haef — kryptonim powieściopisarki Heleny Filochowskiej. [przypis edytorski]

⁴⁴²„Kurierek ilustrowany” — właśc. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, wydawany w Krakowie w latach 1910–1939. [przypis edytorski]

li — trochę zamętu, naprawiła, jak umiała, i *tuf tuf*, znów zagrała trąbka, i księżna *na gumowych skrzydłach* — jakby powiedział futurysta — odleciała w dalekie kraje, zostawiając małe miasteczko włoskie jego powszednim miłostkom, codziennym ploteczkom i — marzeniu o dalekim, szerokim świecie. Ale rzecz jest dość skomplikowana, trzeba tedy opowiedzieć po porządku.

Dr Alberto Lombardi, młody i przystojny lekarz bez praktyki, ma żonę i kochankę; żonę od roku, kochankę od wczoraj. Jest nią ładna pani burmistrzowa, która po stosownym wzdraganiu zgodziła się odbyć z młodym eskulapem⁴⁴³ przejażdżkę za miasto w zamkniętym powozie. Nieszczęściem zdarzył się wypadek; konie się spłoszyły (czy coś podobnego), powóz się przewrócił, doktor skaleczył rękę, zbiegowisko, doktor w pomieszczeniu wyjaśnił ciekawym, że ta dama to — jego żona. Zapomniał biedak, że na świecie istnieje prasa i że wypadek „znanego, cenionego” etc. w czasie przejażdżki z „małżonką” znajdzie się na szpaltach miejscowego dziennika. Ot, prowincja.

Świeży numer gazety pada jak bomba w dom teściów doktora, gdzie zebrala się właśnie rodzina z przyległościami, i byłby niechybnie wywołał eksplozję, gdyby całej uwagi obecnych nie pochłaniało w tej chwili stokroć donioślejsze wydarzenie: wizyta księżnej. Zjawia się ta wielka dama, śliczna, czarująca, przystępna, pije dobrotliwie herbatę, dla każdego ma miłe słówko, ale wyraźnie coś ją absorbuje, kogoś szuka oczami, parę razy zapytała o doktora Lombardi... Księżna zna już po trosze doktora: wszak od czasu pobytu w miasteczku leczy jej dostojnego małżonka, starszego i dość schorowanego jegomościa; okazuje się, iż księstwo mają zamiar przez wdzięczność ufundować na wyjezdny szpitalik dla dzieci, w którym dr Alberto byłby ordynatorem. Ten niepokój księżnej oraz kilka szczegółów, jakie padły z jej ust w rozmowie, rzucają osobliwe światło na wczorajszą przygodę powozową: ta dama, której honor salwował doktor, przedstawiając ją jako „żonę”, ależ to nikt inny, tylko ona, księżna! Oburzenie rodziny zmienia się w cichy zachwyt, wszyscy patrzą na młodego wiarołomcę jak na bohatera: pogromca księżnej! Teściowa zwłaszcza nie posiada się z dumy i ze szczęścia; żona dąsa się wprawdzie, ale i w niej zazdrość walczy o lepsze z podziwem.

Tak, ale to nieprawda, i doktor wie o tym najlepiej; czyż może pozwolić, aby niewinnie szarpano honor kobiety? Już, już ma wystąpić, aby oczyścić księżnę z wszelkiego posądzenia, kiedy reflektuje go przyjaciel-filozof: czyż zniweczy niebacznie jedyny środek pozwalający mu ocalić spokój domowego ogniska oraz osłonić honor innej kobiety, dla której rzecz mogłaby mieć następstwa groźniejsze niż te trochę niewinnych plotek, których przedmiotem stanie się księżna? Na te potężne argumenty doktor milknie i, nic nie twierdząc, nic nie przecząc, zostawia swobodne pole domysłom...

Wieść o romansie lekarza z księżną Amerykanką obiega całe miasto; dochodzi wreszcie do uszu samej księżnej, a dzieje się to podczas balu, który wydała dla „miasta” w swej wspaniałej willi. Po odejściu gości zatrzymuje doktora celem wyjaśnienia sprawy; obsypuje go gradem wymówek, podczas których Alberto w poczuciu swej winy stoi niemy i pomieszany. Ale jest noc, są sami; ten Alberto ma w sobie coś, co trudno określić: pod nieśmiałością i uszanowaniem czuć w nim utajony żar rasowego kochanka, takiego, jakich wydają tylko Włochy, praojczyzna tenorów miłości... Takim musiał być ów doktor Pagello, który w słynnym w literaturze „epizodzie weneckim”⁴⁴⁴ posiadał serce Jerzego Sand⁴⁴⁵ tuż przy łożu chorego Musseta⁴⁴⁶. A księżna — jak się zdaje — ocenia instynktownie te jego przymioty; Alberto podoba się jej od dawna; może to wręcz na jego intencję to poufalenie się z miastem, ten bal, to nocne „wyjaśnienie” wreszcie? W oczach jej obok dość szczerzego gniewu migocą szczerze jeszcze iskierki rozbawienia, skłonności... Dość iż dla usprawiedliwienia fałszu Alberto znajduje najbardziej przekonujący argument: zmienia go w prawdę.

Miesiąc pobytu księżnej splywa jak sen; zbliża się czas powrotu do Ameryki, dokąd

Rozstanie

⁴⁴³ *eskulap* (z gr., żart.) — lekarz. [przypis edytorski]

⁴⁴⁴ *epizod wenecki* — chodzi o epizod miłosny George Sand i Alfreda Musseta, opisany przez niego w *Spowiedzi dziecięcia wieku*, a także w pamiętnikach kochanka Sand, lekarza Pagella. [przypis edytorski]

⁴⁴⁵ *Jerzy Sand* — właśc. Amantine Dudevant (1804–1876), pisarka fr. publikująca pod męskim pseudonimem George Sand, z czego żartuje Boy. [przypis edytorski]

⁴⁴⁶ *Musset, Alfred de* (1810–1857) — francuski poeta; nieszczęśliwa miłość do pani Sand wpłynęła na jego twórczość, np. na do pewnego stopnia autobiograficzną *Spowiedź dziecięcia wieku* z 1836 roku, liryki miłosne. [przypis edytorski]

księcia wzywają obowiązki dyplomaty. W pracowni architekta, nad planami szpitalika dla dzieci, odbywa się pożegnalna rozmowa kochanków. Alberto cierpi, nie może się pogodzić z rozstaniem, chciałby lecieć w świat za błyszczącym meteorem. Ale księżna jest to osoba, która, jak nasz Adam mówi o Telimienie, i „rozum i wielkie doświadczenie miała”; nie popełni omyłki George Sand, która nieboraka Pagella powlekła z sobą do Paryża. Wie, iż jest to typ kochanka uroczy, ale — jak owe najprzedniejsze gatunki włoskiego wina — „nieprzenośny”; nie trzeba go wyrwać z ram krajobrazu. Raczej sama obiecuje (dość mglisto co prawda) wrócić z Ameryki do miasteczka — na poświęcenie szpitalika. Zresztą księżna jest dobrą kobietą, ognisko rodzinne jest dla niej święte: nim odjedzie, godzi doktora z żoną, która pogriwała się na dobre, wpadłszy wreszcie na trop prawdziwej bohaterki wypadku z powozem. W ten sposób — jak pół żartem, pół serio sama mówi kochankowi — księżna zyska aż do powrotu gwarancję jego wierności: żona będzie stała na straży. I wszystko kończy się zgodnie.

Błahostka ta, dowcipnie pomyślana, przeprowadzona jest niezbyt może błyskotliwie, ale inteligentnie i ze smakiem. Słucha się jej niby opowiadania dobrego *causeura*⁴⁴⁷, który umie podtrzymać zaciekawienie i zawsze ma jakąś niespodziankę w zanadrzu. Rzadko rodzi głośny śmiech, często uśmiech. I jedno jest w niej miłe: mimo że temat dość by mógł do tego kusić, nie ma w niej nic z owego łatwego okrucieństwa, owego triumfalnego podkreślania niemoralności, nikczemności świata: owego tonu, którego prototypem jest słynna nowela *Boule de suif*⁴⁴⁸ Maupassanta⁴⁴⁹, a który tak mnie razi np. w niedawno granym (i mocno, wedle mnie, przechwalonym) *Kręgu interesów*⁴⁵⁰. Dostyc człowiek jest biedny, po co się jeszcze nad nim znęcać! Cóż za sztuka skakać na to pochyłe drzewo? Im dłużej żyję na świecie, tym bardziej inteligencja, dowcip bez dobroci wydają mi się niesympatyczne i niezajmujące. I dlatego wdzięczny jestem autorowi *Powodzenia*, iż kiedy wraz z tłumem gapiów odprowadzam księżnę do samochodu i spoglądam z leciuchną melancholią za znikającym tumanem pyłu, pierwszą moją myślą o niej jest: „Cóż to za miła, mądra, dobra i dzielna kobieta!”. Dopiero później przychodzą refleksje moralne, które nie wszystkie, oczywiście, wypadają na jej korzyść.

Rolę księżnej można było ująć rozmaicie. Można np. odciąć ją ostrą linią egzotyizmu i rzucić niby jaskrawą plamę na szare tło małomiasteczkowego światka. Liczne wzmianki w tekście świadczą, że ta księżna nie urodziła się w książęcych splendorach i że miała przeszłość raczej dość awanturniczą. Można podkreślić jej cudzoziemskość, odrębność rasową i obyczajową; słowem, zaprawić rolę mniej lub więcej silną domieszką „charakterystyczną”. P. Bednarzewska⁴⁵¹ prześlizgnęła się nad tą *amerykańską* stroną roli jako nieodpowiadającą widocznie naturze jej talentu; zagrała po prostu *samą sobą*, swoim spokojnym wdziękiem, swoim zawsze ślicznym uśmiechem i bardzo kobiecą dobrocią. Stworzyła postać może niezupełnie idącą po linii wytyczonej przez autora, ale pełną uroku i tym samym dającą wystarczającą oś całej akcji. P. Nowacki był „mężczyzną” w każdym calu; koniec drugiego aktu zagrał z brawurą budzącą wrażenie, iż mało kiedy zdarzyło się kurtynie zapaść równie w porę. Reszta zespołu niewiele miała pola do popisu w rolach mieszkańców prowincji, nakreślonych dość bezbarwnie; z małymi wyjątkami wszyscy wywiązali się dobrze z zadania.

Sufler pracował jak miech kowalski, nieraz bezskutecznie; toteż chwilami czuć było w jego głosie jakby zniechęcenie.

Obraz świata

⁴⁴⁷ *causeur* (fr.) — błyskotliwy rozmówca, gawędziarz. [przypis edytorski]

⁴⁴⁸ *Boule de suif* (fr.) — tytuł pol.: *Baryteczka*; opowiadanie G. de Maupassanta z 1808 r. o francuskiej prostytutce, która najpierw namawiana do spędzenia nocy z pruskim oficerem, by uwolnić zatrzymanych współtowarzyszy i umożliwić im dalszą podróż przez okupowaną Francję, później za ten czyn zostaje przez nich potępiona. [przypis edytorski]

⁴⁴⁹ *Guy de Maupassant* (1850–1893) — fr. pisarz, naturalista. [przypis edytorski]

⁴⁵⁰ *Krąg interesów* — sztuka Jacinta Benavente’a z 1909 r. [przypis edytorski]

⁴⁵¹ *Konstancja Bednarzewska, z domu Raykowska* (1866–1940) — aktorka. [przypis edytorski]

MOLNÁR, *Konfekcja męska*

Teatr „Bagatela”: *Konfekcja męska*, komedia w trzech aktach Franciszka Molnára⁴⁵²; *Panna służąca*, krotoczwila⁴⁵³ w trzech aktach Maurice’a Hennequina⁴⁵⁴.

Nigdy nie popełniam „aforyzmów”; raz jednak, po wysłuchaniu dwugodzinnych zwierzeń pewnego bardzo sympatycznego cudzoziemca-milionera w tak zwanej (niezupenie może słusznie) „sile wieku”, zanotowałem sobie następującą uwagę:

„Często kobieta mówi do mężczyzny: »Wierz mi, ty mi jesteś zawsze najbliższy ze wszystkich. Inni mogą być zabawniejsi od ciebie, mogą mi bardziej przemawiać do zmysłów; ale tam, gdzie chodzi o prawdziwą, rzetelną przyjaźń, o zaufanie, ot, gdybym na przykład potrzebowała pieniędzy, wierzaj mi, zwróciłabym się tylko do ciebie«. I mężczyznę rozczula to do łez”.

Miłość, Pieniądz

Ten mój znajomy przypomniał mi się niejednokrotnie w ciągu pierwszego aktu *Konfekcji męskiej*, w którym p. Juhasz, właściciel sklepu galanteryjnego w Budapeszcie, rozwija w całej pełni ten specyficzny gatunek dobroci. Ale okazuje się stopniowo, iż nieoceniony ten człowiek posiada jeszcze mnóstwo innych jej gatunków, posiada je wszystkie; i to w takim nasileniu, iż dobroć ta działa wręcz zaraźliwie, i na przekór zwyczajnemu porządkowi świata odbudowuje to, co złość zniszczyła.

Bo posłuchajmy. Przychodzi do niego żona i mówi: „Wiesz, te pięćdziesiąt tysięcy, które miałam uskładane w banku z twoich oszczędności i na których zapewniłeś pokrycie wierzycielom, ja je wydałam”. On na to: „Moje dziecko, jeżeli wydałaś, to zapewne na dobry użytek; co moje, to i twoje. Odrobimy je”. Żona mówi: „To jeszcze nie wszystko; już cię nie kocham (a raczej bardzo cię kocham, ale... jak brata); poza tym kocham twego ulubionego subiekta⁴⁵⁵ Oskara i pragnę do niego należeć (a nawet właściwie już troszkę należałam). Mogłabym cię oszukiwać, ale zanadto cię na to szanuję”. A Juhasz: „Jakaś ty szlachetna, że tak postąpiłaś; nie płacz, moje biedne dziecko, bo mi się serce kraje”. Żona dalej: „A te pięćdziesiąt tysięcy, to ja dałam Oskarowi, który za nie kupił sklep w Berlinie, bo powiedział, że nie może twojej żony narażać na nędzę”. Juhasz: „Postąpił jak człowiek serca i honoru. Jesteście oboje dzielni i szlachetni ludzie”. Przychodzi Oskar i mówi: „Zabieram panu żonę i pieniądze, ale porozumiałem się już z pańskimi wierzycielami, którzy, nie mając pokrycia, obejmą pański sklep w zarząd przymusowy, póki panu nie odeślę tej sumy (na św. Nigdy)”. Czyli: możesz się pan od jutra wynosić ze sklepu, jesteś bankrut. Juhasz na to: „Jaki on dobry, że się tak trudził dla mnie”. I po tych wszystkich ciosach, pośród ruiny szczęścia i bytu, znajduje czas i pamięć, aby tłumaczyć skomplikowany mechanizm blaszanego okręćnika stróżowi, którego dziecku kupił go na imieniny. Takim poznajemy w pierwszym akcie p. Juhasza, właściciela „konfekcji męskiej”, i myślimy sobie: „Cóż to za zacny, anielski człowiek. To już chyba kres, do którego ludzka dobroć dojść może”.

Kres? Gdzie tam, to dopiero początek. Protektor Juhasza, Hrabia, wyrywa go ze zbankrutowanego sklepu i zabiera do siebie na wieś, oddając mu dyrekcję fabryki wspaniałego sera, który sam świeżo wynalazł. Ale tę samą niestrudzoną dobroć, jaką Juhasz rozwijał w pożyciu domowym, przenosi w sferę interesów: za dobry jest, aby ściągać należytości z odbiorców; za dobry, aby oddalić przedajnego⁴⁵⁶ urzędnika; ba, nawet ser, słynny wprzód ze swej ostrości i dla tego przymiotu masowo rozchwytywany w Londynie, nabrał od czasu dyrektorstwa Juhasza śmietankowej, odstraszającej konsumentów łagodności. To wszystko darowałby mu może Hrabia, ale nie może mu darować tego, iż Juhasz (z dobroci serca) staje mu wciąż w drodze do miłości z ambitną, żądną zbytku i użycia Pauliną, która przybyła tu umyślnie po to, aby jako skromna panna do pisania na

⁴⁵²Ferenc Molnár (1878–1952) — właśc. Ferenc Neumann; węgierski dramaturg i prozaik; autor dramatów opisujących mieszczaństwo węgierskie i popularnej powieści *Chłopcy z Placu Broni* z 1906 r. [przypis edytorski]

⁴⁵³krotoczwila — tu: krótki utwór sceniczny podobny do farsy, opiera się na prostym konflikcie. [przypis edytorski]

⁴⁵⁴Maurice Hennequin (1863–1926) — belgijski dramaturg; autor licznych komedii i wodewilów; współpracował z Georgesem Feydeau. [przypis edytorski]

⁴⁵⁵subiekt (z łac., przest.) — sprzedawca, sklepikarz. [przypis edytorski]

⁴⁵⁶przedajny (daw.) — skorumpowany. [przypis edytorski]

maszynie usidlić Hrabiego. Juhasz opuszcza zamek, aby wrócić do swego sklepu, ale serce jego promieniuje jeszcze na odległość: pod wpływem łez, jakie wycisnął z oczu Hrabiego, ów wielkoświatowy don Juan zmienia się w najbardziej rycerskiego i szlacheckiego z ludzi, Paulina zaś z wyjazdem Juhasza spostrzega nagle, że po prostu kocha jego, tego nieuleczalnie dobrego dudka czy anioła.

I kiedy z początkiem trzeciego aktu kurtyna znów odsłoni nam wnętrze sklepu, gdzie wśród krawatów i lasek Juhasz gotuje się już, jak dawniej, być ofiarą swej dobroci i przedmiotem ludzkiego wyzysku, zjawia się Paulina, aby stanąć przy jego boku i zająć znamienne miejsce — przy kasie. Od tej pory czujemy, iż życie Juhasza potoczy się szczęśliwie; szczerze złoto jego serca znalazło w nowej towarzyszce życia tę przymieszkę twardszego aliażu⁴⁵⁷, bez której nawet złoto jest — nie do użytku.

Sztuka Molnara jest wcale miła i zabawna. Tło sklepowego życia, tak mistrzowsko opisane w Balzakowskim *Cezarze Birotteau*⁴⁵⁸ lub *Lalce* Prusa, gdzie pomiędzy sprzedającą pary kaloszy a tuzinem kołnierzyków rozgrywają się bolesne dramaty ludzkiego serca, gdzie dławi się nieraz lży drgające w głosie, aby ze stereotypowym uśmiechem wmówić gościowi laskę lub płaszcz gumowy, których wcale nie potrzebował, daje autorowi pole do wielu nowych i błyskotliwych pomysłów scenicznych. Pierwszy akt bowiem *Konfekcji męskiej* zarysowuje się niemal dramatycznie, z energicznym rysunkiem charakterów i sytuacji oraz zręcznym spleceniem nastrojów lirycznych i dramatycznych z groteską środowiska. Farsowy charakter bierze stanowczo górę w akcie drugim; ewangeliczny człowiek, Juhasz, mieni się już chwilami w zdecydowanego durnia, aby pod koniec wystrzelić niespodzianie fajerwerkkiem płomiennego kochanka. Trzeci akt, sprowadzając akcję do poprzedniego środowiska, wraca jej zarazem i głębsze komediowe wartości. Nie mogą powiedzieć, aby linia tych przeobrażeń poprowadzona była zupełnie harmonijnie; ale ostatecznie nie chcą też być z rzędu tych ludzi, z których dworował sobie już Molier, iż, ubawiwszy się na komedii, dociekają podejrzliwie, czy też uśmiali się zgodnie ze wszystkimi prawidłami sztuki i Arystotelesa. Skoro autor dał słuchaczom dużo wesołości i nieco głębszej myśli, aktorom zaś szereg dobrych ról, spełnił prawdopodobnie wszystko, co sobie tutaj założył.

Śmiech, Sztuka, Teatr

HENNEQUIN, *Panna służąca*

Nowoczesna farsa francuska miałaby prawo ubiegać się o słynną nagrodę cnoty im. Monthyona⁴⁵⁹. Podczas gdy poważna literatura całej Europy jak gdyby podała sobie ręce, aby idąc w ślady autorów *Nory*⁴⁶⁰, *Ojca*⁴⁶¹ i *Kreutzerowskiej sonaty*⁴⁶², podgryzać u samych podstaw istotę małżeństwa, ona jedna, ta okrzyczana, spotwarzana farsa francuska, z męską odwagą broni niewzruszalności tej starożytnej instytucji. I chociaż jej bohaterom zdarza się w akcie drugim ślizgać nad samą krawędzią przepaści, akt trzeci kończy się zawsze triumfalną apoteozą ogniska rodzinnego: apoteozą, której przyświeca ewangeliczne hasło: przebaczenie, zapomnienie, pojednanie. I to drugie, mniej już ewangeliczne co prawda, że co nie wyszło na wierzch, to się nie liczy.

Obraz świata, Małżeństwo, Sztuka

Na tej to ostatniej zasadzie opiera się szczęśliwy finał *Panny służącej*, w którym pani Legris po szeregu gościnnych występów w krainie Cytery⁴⁶³ pod pseudonimem Nelly Rosier podaje rękę dawnemu mężowi do nowego życia, zaś pan Lebrunois odnajduje świeże uroki w osobie młodej żony, przeobrażonej szczęśliwie dzięki fachowym radom tejrże samej Nelly. Jak się to wszystko odbywa, radzę każdemu, aby się poszedł sam przeko-

⁴⁵⁷ aliaż (z fr.) — stop metali. [przypis edytorski]

⁴⁵⁸ *Cezar Birotteau* — właśc. *Historia wielkości i upadku Cezarego Birotteau*; powieść Balzaka wchodząca w cykl *Komedii ludzkiej*, opowiadająca o handlarzu perfum, którego chęć wzbogacenia się doprowadza do bankructwa. [przypis edytorski]

⁴⁵⁹ nagroda cnoty im. Monthyona — *Prix Monthyon*; nagroda (za ogólne zasługi, w dziedzinie literatury lub nauki) przyznawana od 1820 r. przez Akademię Francuską. [przypis edytorski]

⁴⁶⁰ *Nora* a. *Dom lalki* — dramat Henrika Ibsena z 1879 r., opowiada o rozpadzie małżeństwa Nory. [przypis edytorski]

⁴⁶¹ *Ojciec* — sztuka Augusta Strindberga z 1887 r., opisująca walkę między małżonkami o zasady wychowania córki, zakończony szaleństwem i śmiercią tytułowego ojca. [przypis edytorski]

⁴⁶² *Kreutzerowska sonata* — powieść Lwa Tołstoja z 1889 r. ukazująca małżeństwo, w którym niezrozumienie i zazdrość prowadzą do zdrady i morderstwa. [przypis edytorski]

⁴⁶³ *Cytera* — gr. Kithira; wyspa blisko Peloponezu; w mit. gr. wyspa miłości, patronowała jej Afrodyta. [przypis edytorski]

nać; streszczać farsę francuską byłoby zadaniem równie niewdzięcznym, co np. wykladać *ex cathedra*⁴⁶⁴ technikę... pocałunku.

WÓJCICKA, *Jeszcze wczoraj*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Jeszcze wczoraj*, sztuka w trzech aktach z epilogiem Zofii Wójcickiej⁴⁶⁵.

Rozmawiamy sobie w szczupłym kółku ludzi wykształconych, nieprawdaż? Zbytecznym tedy byłoby zapytywać moich czytelników, czy znają *Trędowatą*⁴⁶⁶ Mniszkówny⁴⁶⁷, tę bezwzględnie najpoczytniejszą z polskich powieści, rozchwytywaną w nie wiem już którym wydaniu w księgarniach, wydieraną sobie z rąk i szczytywaną do strzępów w wypożyczalniach. Wszyscy pamiętamy jej bohaterkę, pannę Stefcia, nauczycielkę (mimo iż szlacheckie dziecko!) w magnackim domu, gdzie oczarowany jej urokiem ordynat⁴⁶⁸ Waldemar rozkochuje się w niej na śmierć i zaręcza się z nią wbrew woli dumnej rodziny. Nastaje okres krótkiej sielanki, w ciągu którego pokoik Stefcia zmienia się co dzień w oranżerię najrzadszych kwiatów, pomysłowa zaś tkliwość magnata posuwa się do ofiarowania narzeczonej pianina (prawdziwego, do grania!) z *lapis lazuli*⁴⁶⁹, ze srebrnymi okuciami i klawiszami z konchy perłowej. Ale Stefcia dostaje anonim zapowiadający jej, że, o ile wedrze się do rodziny Waldemara, będzie zawsze uważana jako *trędowata* (stąd tytuł); rozchorowuje się ze zmartwienia i umiera, Waldemar zaś spędza resztę życia, wpatrując się w jej portret, o czym opowiada obszernie już następna powieść (*Ordynat Michorowski*⁴⁷⁰).

Otóż wyobraźmy sobie, że panna Stefcia nie umarła, że historia z ordynatem tylko się jej przyśniła, że przeżyła okres wojny światowej i że napisała na ten temat sztukę. Bohaterką sztuki będzie oczywiście ona sama, najpiękniejsza, najbardziej urocza, najszlachetniejsza, najczystsza, a zarazem zdolna — o ile raczy zstąpić na chwilę z piedestału — dać wybranemu mężczyźnie ocean „najrzadszych upojeń”. Ujrzał ją przed laty na balu młody porucznik rosyjski i pamięć spojrzenia jej cudnych oczu prześladowuje go aż do szlif pułkownika; przez zazdrość o niebiański uśmiech „dumnej Polki” poprzysiął śmierć człowiekowi, do którego się tak uśmiechnęła, a którego los zagnał obecnie do rosyjskiego wojska jako jego adiutanta; mąż (ów adiutant właśnie) spędziwszy po dwóch latach rozłąki trzy dni w jej objęciu, oświadcza, iż teraz będzie szukał śmierci, bo po wrażeniach, jakie mu dała, życie wypowiedziało dlań swoje ostatnie słowo etc., etc. Obok tego p. Zofia (bo takie imię nosi panna Stefcia w sztuce p. Wójcickiej) ma podrosłego syna, jest oczywiście najlepszą matką, córką, siostrą, Polką i uprawia politykę o zabarwieniu „centralnym”.

Jestem namiętnym czytelnikiem polskich kobiecych powieści, zawdzięczam im najmiłsze, najpogodniejsze chwile, pasjami lubię ten rodzaj literatury, ale — nie na scenie. A także nie wtedy, kiedy autorka przekracza swój zakres i za tło bierze przedmioty, które bynajmniej się do tego nie nadają. Ten występek popełnia w najwyższym stopniu sztuka p. Wójcickiej.

Zastanawiałem się głęboko, w jakim stosunku pozostaje p. Wójcicka do swego przedmiotu. Nie w artystycznym, to pewne. Nie chcę jej posądzać o grube literackie żerowanie na bólach narodowych, o poruszanie świeżych mogił, aby z nich wygrzebać łatwy a niby efektowny „temat”. Zdaje mi się, że znajduję właściwy punkt widzenia, jeżeli powiem, że jest to po prostu czysto kobiece mizdrzenie się przed lustrem w najróżniejszych pozach, uśmiechach, spojrzeniach. Tylko że to, co u panny Stefcia odbywa się na tle oranżerii ordynackiej, tutaj autorka uważała za właściwe ująć w ramę najboleśniejszych przeżyć naszych z lat ostatnich.

Lata ubiegłej wojny, zwłaszcza w pierwszym jej okresie, należą do ponurych epizodów

Sława, Miłość romantyczna,
Miłość tragiczna, Miłość
silniejsza niż śmierć

Wojna

⁴⁶⁴*ex cathedra* (łac.: z katedry) — z pozycji autorytetu, poważnie. [przypis edytorski]

⁴⁶⁵Zofia Wójcicka-Chylewska (1876–1963) — dramatopisarka i powieściopisarka, tłumaczka, autorka tragedii *Psyche* z 1911 r. czy powieści *Listy do Pana Boga: spowiedź grzesznej dziewczynki* z 1908 r. [przypis edytorski]

⁴⁶⁶*Trędowata* — powieść Heleny Mniszkówny z 1909 r., kilkakrotnie zekranizowana. [przypis edytorski]

⁴⁶⁷Helena Mniszkówna (1878–1943) — powieściopisarka, autorka popularnych powieści romansowych z życia arystokracji jak *Trędowata* czy *Ordynat Michorowski*. [przypis edytorski]

⁴⁶⁸ordynat (daw.) — spadkobierca, jedyny dziedzic majątku rodzowego. [przypis edytorski]

⁴⁶⁹*lapis lazuli* — minerał o niebieskim kolorze. [przypis edytorski]

⁴⁷⁰*Ordynat Michorowski* — powieść Heleny Mniszkówny z 1910 r. [przypis edytorski]

martyrologii polskiej. Bezsilne patrzyenie potrójnych niewolników na orgie święcone po obu stronach przez wrogów i „swoich”; naturalne pragnienie czynu u najszlachetniejszych a niemożność znalezienia dlań jasnej wytycznej drogi; konieczność bratobójczej walki i ponizających kompromisów w każdym z dwu obozów; jątrzące i po dziś dzień żywe jeszcze rozdwojenia i nienawiści; wszystko to czyni z tego okresu przedmiot, od którego oko się odwraca i o którym by się najchętniej zapomniało. Zwłaszcza że rozpamiętywać nie ma powodu. Nie ma żadnych wskazań dydaktycznych, które by kazały rozdrapywać te rany; raczej przeciwnie. Nie wiem, czy jest pióro, które dziś na świeżo mogłoby dotknąć tych spraw, aby nie wywołać syknięcia bólu lub skrzywienia niesmaku. Podczas sztuki p. Wójcickiej trzeba syczeć i krzywić się od początku do końca. Co do mnie, wyznaję, czyniłem więcej: gwizdałem i wylem zupełnie otwarcie (aż jakiś pan siedzący przede mną zauważył ze zgorszeniem: „Oto skutki zdziczenia wojennego”), ale słaby mój głos tonął w szumie zdawkowych oklasków, jakimi u nas przy wydatnej pomocy klaki obdziela się wszystko mniej więcej po równi, o ile komuś nie przyjdzie ochota zorganizować na jakąś sztukę planowej nagonki.

Sztuka p. Wójcickiej nie powinna była bezwarunkowo znaleźć się na naszej scenie. Argument, jaki słyszałem, że „we Lwowie miała powodzenie”, nie jest żadnym argumentem: zadaniem teatru krakowskiego było zawsze *dawać miarę* innym scenom, nie zaś przyjmować ją ślepo. Hasło otwierania wrót rodzimym talentom również nie ma tu zastosowania. Owszem, niechaj każde najśmielsze, najdziksze bodaj, ale szczere i młode usiłowanie spotka się z życzliwą i pomocną ręką; ale ten rodzaj utworów, w których przemycia się rutynę i płaskość, nadużywając flagi uczuć narodowych, ten „zachęty” nie potrzebuje, raczej hamulca: rośnie, gdzie go nie posiać.

Poza dysputami o „orientacjach”, które dosłownie przyprawiają dziś o mdłości, poza wstrętnym aktem „sądu polowego”, cała sztuka jest tedy wypełniona wdzięcznymi przegięciami pani Zofii na tle najbardziej melodramatycznych okropności. (Co się tyczy postaci pułkownika rosyjskiego, można tyle powiedzieć, iż dość grubo maczany w farbie pędzel Zapolskiej⁴⁷¹ z *Tamtego*⁴⁷² i *Sybiru*⁴⁷³ zmienił się tu już w szczotkę pokojowego malarza). I trudno w istocie o większy kontrast pomiędzy zamiarem autora a wrażeniem słuchacza. Im bardziej p. Wójcicka rozplywa się nad swą heroiną w zachwycie, tym bardziej nas ona niecierpliwi; im „efektowniejszych” dobiera obrazów, aby uwydatnić wszystkie jej cudowności duchowe i cielesne, tym bardziej obecność tej osóбки wydaje nam się zbyt czułą. Łaskawa pani Zofio, tyle jest innych lusterek do przegłądania się!...

Poznaliśmy sztukę p. Wójcickiej w dość osobliwych warunkach. P. Pancewiczowa⁴⁷⁴, która miała kreować rolę Zofii (czego jej nie zazdroścę!), zwichnęła nogę podczas przedstawienia *Makbeta*, schodząc ze sceny w zakulisowe czeluści; wobec tego, iż była widocznie nie do zastąpienia, zdawałoby się, że nie pozostaje nic innego, jak odłożyć sztukę aż do wyzdrowienia artystki. Stało się inaczej: sama *autorka* ofiarowała się z gotowością *zadebiutowania* na scenie w swej sztuce! Rozumiem niecierpliwość autorską oraz niechęć sprężystej administracji teatralnej do zmieniania wytyczonego biegu repertuaru; ale czyż to byłoby racje, aby na przykład z powodu zasłabnięcia p. Solskiego⁴⁷⁵ pokazać na scenie mego serdecznego przyjaciela Karola H. Rostworowskiego⁴⁷⁶ w roli Judasza lub Kaliguli? Trzebaż się zapytać wreszcie, dokąd my idziemy? Jeszcze krok na tej drodze, a czekają nas stosunki, o których opowiada niezapomniany Fiszerowski⁴⁷⁷ „Josel Rajszower, afiszer”, jak to w pewnym miasteczku, nie chcąc odwoływać wyprzedanego spektaklu *Zbójców*⁴⁷⁸, rolę starego Moora, który się upił, przerobiono naprędce na *starą Moorową*. P. Wójcicka

⁴⁷¹ *Gabriela Zapolska* (1857–1921) — właśc. Maria Gabriela Śnieżko-Blocka, z domu Korwin-Piotrowska; pisarka, publicystka, także aktorka; znana z komedii krytykujących mieszczańską obłudę, np. *Moralność Pani Dulskiej* oraz *Ich Czworó*. [przypis edytorski]

⁴⁷² *Tamten* — dramat Gabrieli Zapolskiej z 1898 r., ukazująca traktowanie polskich spiskowców przez rosyjskich żandarmów podczas procesu. [przypis edytorski]

⁴⁷³ *Sybir* — dramat Gabrieli Zapolskiej z 1899 r. o kulisach powstania zabajkalskiego. [przypis edytorski]

⁴⁷⁴ *Leokadia Pancewicz-Leszczynska* (1888–1974) — właśc. Leokadia Rzecznik; aktorka. [przypis edytorski]

⁴⁷⁵ *Ludwik Solski* (1855–1954) — właśc. Ludwik Napoleon Sosnowski; aktor. [przypis edytorski]

⁴⁷⁶ *Karol Hubert Rostworowski* (1877–1938) — dramatanopisarz, poeta, muzyk; autor tragedii symbolicznych o tematyce historycznej i religijnej. [przypis edytorski]

⁴⁷⁷ *Gustaw Fiszer* (1847–1911) — aktor. [przypis edytorski]

⁴⁷⁸ *Zbójcy* — sztuka Fredricha Schillera z 1781 r. [przypis edytorski]

przy tym spiętrzyła dokoła osoby Zofii tyle superlatywów, wyposażyła ją tyloma cudami, o których wciąż mówi się na scenie, iż sama utrudniła sobie debiut w tej roli. Było to jeszcze dobitniejsze podkreślenie nieporozumień między autorką a widzem. Pianino panny Stefci z *lapis lazuli* nie wydało tonu mimo silnego tłuczenia w klawisze z konchy perłowej.

Nie ma co, udała się sobotnia premiera; udała się jak... *ślepej kiszce ziarnko*, wedle nowego przysłowia, które gdzieś słyszałem.

WINAWER, *Roztwór prof. Pytla*

Teatr Bagatela: *Roztwór prof. Pytla*, humoreska w trzech aktach Brunona Winawera⁴⁷⁹.

Swojego czasu wpadła mi do głowy szalona myśl, aby się ubiegać o docenturę na wydziale lekarskim miejscowego uniwersytetu. (Trudno, młodość musi się wyszumieć!) Spłodziłem w tym celu szereg rozpraw naukowych, *O aglutynacji paciorkowców*, *O pojawianiu się mielocytów we krwi oseków* i kilkanaście innych pod podobnie futurystycznymi tytułami. Niestety skompromitowałem się równocześnie rymowanymi występami w *Zielonym Baloniku*, które to wydarzenie podcięło w samym kwiecie moją karierę naukową. Zostało mi z niej na resztę życia uczucie łagodnej rezygnacji oraz pewne ścięśnienie horyzontów myślowych. Dlatego bardziej niż ktokolwiek inny, śledziłem na wczorajszej premierze z koleżeńską sympatią i zainteresowaniem losy docenta Gordona, któremu noc spędzona w kabarecie pod godłem *Arki Noego* omal nie zamknęła drogi naukowych dostojeństw.

Ach, jak mi było słodko odetchnąć, choć na scenie, cichą, skupioną atmosferą czystej wiedzy! Jak żywo przypomniały mi się młode lata: mój nieoszacowany stary profesor anatomii, europejska sława, który — pamiętam jak dziś — jeden ze swoich wykładów zaczął tymi słowami: „Co się tyczy zewnętrznego kształtu piersi kobiecej, nie będę go bliżej opisywał, bo to panowie *mniej więcej z prosektorium* znacie. Przejdę od razu do budowy wewnętrznej” etc. A stary służący innego znów zakładu, opatrność siadających do egzaminu studentów, znający przedmiot lepiej od świeżo upieczonego doktora i mawiający poufnie o jednym z młodszych profesorów, że „ani jednej sekcji w życiu porządnie nie zrobił”... A potem lata praktyki szpitalnej, asystentury naukowej i te częste, zbyt częste poranki, w których po lekkomyślnej nocy musiałem dokładać nadludzkich wysiłków, aby nie zasnąć stojący, rozciągając równocześnie lśniącymi hakami otwarty brzuch pacjenta lub towarzysząc w „wizycie klinicznej” mojemu szefowi, równie — muszę to przyznać — znudzonemu nią jak ja... O niewinne chwile spędzone na surowym łonie wiedzy ścisłej, jakże często was wspominam wśród bezdroży i odmętów literackiej włóczęgi! *Mais où sont les neiges d'antan?*⁴⁸⁰...

Atmosfera „czystej nauki” mieści w sobie, bardziej niż którakolwiek inna, kopalnie motywów humorystycznych. Wiedzą o tym wszystkie *witzblat*⁴⁸¹, stwarzając stałą rubrykę „profesora” gubiącego parasole, szukającego kapelusza, który ma na głowie etc. Wiedzą i subtelni artyści, wydobywający z tych gołębih dusz skarby delikatnego i rozrzewniającego komizmu, jak np. Anatol France⁴⁸² w przemilej książce *Le crime de Sylvestre Bonnard*⁴⁸³. Z tej rasy jest też i prof. Pytel Winawera; postać, którą mimo otwarcie groteskowego traktowania tej „humoreski” opromienia jakimś miłym ciepłem, serdecznością i pogodą. Jak rozkoszne kontrasty tworzy życie, wdzierające się do pracowni uczonego, igrające wraz z promieniami słonecznymi po zakurzonych półkach bibliotecznych lub harmonijce wielobarwnych próbówek. Tym razem „życie” przybrało klasycznie farsową postać Loli Zambezi, której zjawienie w mieście wytrąca docenta Gordona — na jedną

Nauka, Lekarz

Młodość, Uczeń

Ciało

⁴⁷⁹ Bruno Winawer (1833–1944) — komediopisarz, publicysta, z zawodu fizyk, wykładowca Politechniki Warszawskiej; pisał głównie komedie o akcji osadzonej we współczesnym świecie nauki i techniki. [przypis edytorski]

⁴⁸⁰ *Mais où sont les neiges d'antan?* (fr.) — Ach, gdzie są niegdyśjsze śniegi; fragment z wiersza Françoisisa Villona *Ballada o paniach minionego czasu*. [przypis edytorski]

⁴⁸¹ *witzblatt* (niem.) — pismo humorystyczne. [przypis edytorski]

⁴⁸² Anatole France (1844–1924) — fr. pisarz, publicysta, redaktor, noblista, członek Akademii Francuskiej. [przypis edytorski]

⁴⁸³ *Le crime de Sylvestre Bonnard* — tytuł pol. *Zbrodnia Sylwestra Bonnard*; powieść Anatola France’a z 1881 r. o losach starego bibliofila, którego tytułową zbrodnię stanowi prostota jego natury. [przypis edytorski]

noc, i to bardzo niewinnie — z kolei badań naukowych i sprawia, iż studenci na próżno oczekują rankiem wykładu młodego uczonego o *Teorii światła*. Zamęt ogarnia coraz szersze kręgi i wywraca do góry nogami laboratorium prof. Pytła, autora wielkiego dzieła *O wykładaniach w próżni*, zagorzałego fizyka, brzydzącego się bezgranicznie wszelkim „jurystą⁴⁸⁴”, chociażby nawet nosił na grzbiecie rektorskie gronostaje, i gotowego skakać mu do oczu o cześć nauk przyrodniczych, zaczepioną w osobie jego asystenta. Dzięki miłości panny Miry, córki rektora, do młodego winowajcy rzecz kończy się szczęśliwie; co więcej, epizod z Lolą Zambezi znaczy się w dziejach nauki wiekopomnym odkryciem. Gordon, w stanie cokolwiek „zaproszonym”, przez pomyłkę dołą do retorty⁴⁸⁵ zawierającej „roztwór” swego profesora owoc jego wielomiesięcznych badań, *pixavonu*⁴⁸⁶, który znowuż zabląkał się do pracowni dzięki pannie Loli; i oto okazuje się, iż przypadek, ten częstszy niżby się zdawało współpracownik wiedzy ścisłej, osiągnął to, czego na próżno szukała cierpliwość uczonego: dopiero za dodaniem tego kosmetycznego środka, roztwór *skręcił* w pożądaną sposób *plaszczynę polaryzacji!* Gordon, który, zrozpaczony, iż zniweczył pracę mistrza, chce uciekać, porzucić naukę i zagrzebać się na wsi, staje się przedmiotem wylewów wdzięczności profesora.

Humoreska p. Brunona Winawera robi sympatyczne wrażenie. Skreślona — czuć to — w wesołości ducha, bez żadnego wysiłku, bez pretensji, zdołała w dość banalny motyw farsowy (wesoła dziewczynka spadająca nie w porę na głowę i powodująca szereg zawikłań) tchnąć wiele świeżego życia, obserwacji, a nawet sentymentu. Łatwość ta, żywe poczucie sceny oraz zdolność stawiania ról pozwalają przypuszczać, iż repertuar polski, tak ubogi w zakresie lekkiej komedii, może oczekiwać po p. Winawerze niejednego jeszcze utworu.

Roztwór prof. Pytła grany był doskonale. Ten sam pogodny, niefrasobliwy humor, który przenika sztukę, udzielił się i artystom, a za ich pośrednictwem towarzyszył przez cały wieczór publiczności. Reżyser sztuki, p. Czarnowski⁴⁸⁷ (matematyk Perlmutter), dał małe cacko charakterystyki i powściągliwego dowcipu. Rewelacją był p. Trzywdar⁴⁸⁸ w roli prof. Pytła. Znaliśmy go od dawna jako sumiennego i pewnego aktora, zawsze jednak chowany był poniekąd w cieniu: wczoraj okazało się, iż jest to pierwszej wody artysta; dał typ wybiegający daleko poza ramy pustej humoreski, soczysty, ciepły i wręcz ujmujący wdziękiem. Miłym Gordonem był p. Noskowski⁴⁸⁹: w obecnej epoce „głodu alkoholycznego” prawdziwą satysfakcją było oglądać w pierwszym akcie człowieka tak rozkosznie „wstawionego”. P. Bruczowa⁴⁹⁰ zagrała Lolę Zambezi z zacięciem; zwrócić muszę jedynie uwagę na głos artystki, zbyt wyłącznie operujący w wysokich rejestrach. Lekki repertuar popycha już z natury nieco do dyszkantu⁴⁹¹, dlatego dla przeciwwagi bardzo byłoby wskazanym codziennie w domu z pół godziny deklamacji wierszem, i rzeczy o ile można smutnych, jak np. *Ojciec zadżumionych* albo *Śmierć słowika*⁴⁹² („W drucianym więzieniu, gdzie kipi gwar miasta”...). Ta sama uwaga odnosi się po trosze i do p. Tenczyńskiej, poza tym bardzo sympatycznej w roli słuchaczki uniwersytetu. P. Berski⁴⁹³ dał kapitalną figurę jako służący uniwersytecki; toż samo p. Dąbrowska jako gospodyni Przetakowa.

Proszę się nie dziwić, że się tak drobiazgowo zajmuję każdym szczegółem wykonania dość blahego, zdawałoby się, utworu. Teatrzyk ten jest to instytucja młoda, pierwsza która powstała w Krakowie wyłącznie prywatną inicjatywą i zapałem: otóż tak miło jest patrzeć na narodziny nowego ośrodka życia, śledzić z dnia na dzień pomyślny jego rozwój, współdziałać z nim sympatią! Mam wrażenie, że publiczność, oklaskując z całych sił wczorajsze przedstawienie — jedno z najlepszych dotąd i co do treści, i co do wykonania — doznawała tych samych uczuć. A umieć je obudzić, to — nie bagatela!

⁴⁸⁴jurysta (z łac., przest.) — prawnik. [przypis edytorski]

⁴⁸⁵retorta (z łac.) — naczynie szklane o kształcie fajki stosowane do destylacji. [przypis edytorski]

⁴⁸⁶pixavon — marka popularnych w latach trzydziestych kosmetyków do włosów z lwowskiej fabryki Odol. [przypis edytorski]

⁴⁸⁷Ludwik Czarnowski (1887–1933) — aktor i reżyser. [przypis edytorski]

⁴⁸⁸Józef Trzywdar — właśc. Józef Nosowski; aktor i reżyser. [przypis edytorski]

⁴⁸⁹Zygmunt Noskowski (1880–1952) — pseud. Zygmunt Łada; aktor i reżyser. [przypis edytorski]

⁴⁹⁰Helena Bruczowa, z domu Ziółkowska (1893–1968) — także: Boczkowska, Orwidowa, Orwid-Bruczowa; aktorka. [przypis edytorski]

⁴⁹¹dyszkant a. dyskant (z łac., muz.) — najwyższy głos w utworach muzycznych do XVI wieku. [przypis edytorski]

⁴⁹²Śmierć słowika — wiersz Władysława Syrokomli z 1859 r. [przypis edytorski]

⁴⁹³Ignacy Berski (1871–1939) — właśc. Behr; aktor, śpiewak. [przypis edytorski]

SARDOU I BARRIÈRE, *Nerwowi*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Nerwowi*, komedia w trzech aktach W. Sardou⁴⁹⁴ i T. Barrière'a⁴⁹⁵.

Nie wiem dokładnie, kiedy powstała ta sztuka (lata siedemdziesiąte?), ani ile w niej zawinił Barrière, a ile Sardou; wiem tyle, iż należy chyba do najsłabszych utworów podpisanych nazwiskiem tego wytrawnego skądinąd majstra sceny. Nudząc się solennie przez trzy akty (szczęściem nie długie), starałem się dojść drogą rozumowania, w jaki sposób komedia ta mogła się kiedyś wydać autorom i słuchaczom zabawną. Oto wynik moich dumań.

Rozkwit mieszczaństwa francuskiego w połowie XIX w. wydał typ bardzo specjalny, bardzo charakterystyczny i stanowiący ulubiony cel pocisków komedii i powieści w pewnym okresie, mianowicie typ *rentiera*. Całe życie takiego rentiera, najczęściej drobnego kupca wycofanego z handlu, było zbudowane z drobiazgowości, oszczędności, ograniczenia horyzontu. Z chwilą gdy szczęśliwe zlikwidowanie interesu uwieńczy to pasmo szarych dni, kramarskie te przymioty, funkcjonując nadal w próżni, zmieniają się w wady, kwaszą się jak cienkie wino w ocet. Powstaje typ zgryźliwego, małostkowego starca-egoisty, zatruwającego swymi maniami życie otoczeniu, będącego ciężarem dla siebie i innych.

Ale od czego błogosławiona medycyna! Jednym z jej wielu szacownych zadań jest uszczęśliwiać raz po razu ludzką jakimś nowym słówkiem, dzięki któremu to, co było wprzód przedmiotem wzdryki i wstydu, staje się rzeczą niemal — interesującą. Niedolega cierpi dziś na *chorobę woli*; szubrawiec na *moral insanity*⁴⁹⁶; jędza stała się *sadystką*. Są to tytuły, którymi każdy sam może się legitymować, nawet z odcieniem pewnego zadowolenia. Takim nowo ukułym pojęciem stało się w owym czasie — epoce ważnych zdobyczy neurologii — słowo *nerwy*, *nerwowość*. I nagle wszystkie uprzykrzone baby, wszyscy ci nieznośni nudziarze, którzy wprzód musieli się wstydzic po trosze swoich starczych wad, uczyli się — za skromną opłatą złożoną na ołtarzu medycyny — w sumieniu rozgrzeszeni; owszem, znaleźli nowy pretekst, aby sobie dać tym większą folę, kazać całemu domowi tańczyć koło siebie, aby się cackać z sobą, a zamęczać drugich. Stare pierniki zrobiły się — „nerwowe”. W ogóle *nerwowość*, jako choroba nadzwyczaj wygodna, stała się hasłem dnia, modą. Prasa i literatura podchwytyją w lot każde takie nowe hasło, na wszystkie strony zaczynają tedy brzęczeć komunały o „wieku nerwowym”, o „chorobie wieku” etc. Do jakiego zaś stopnia moda może wręcz wytwarzać choroby, dowodem staroświeckie *wapory* wraz z niezbędnymi flakonikami „trzeźwiących soli” oraz owa klasyczna *migrena*, bez której przez pół wieku szanująca się kobieta — nawet zgoła nie kabotyńska — nie mogła się obyć a która (z wyjątkiem rzadkich wypadków prawdziwej *hemicranii*⁴⁹⁷) przepadała kędyś wraz z krynolinami.

Jak każdy przejaw życia, bodaj ulotny, tak i to nowe hasło musiało znaleźć satyryczny wyraz na scenie francuskiej, i tak — przypuszczam — powstał *Nerwowi*; że jednak autorzy traktowali komedię swą przede wszystkim jako jednodniowy żart, zdolny zabawić „aktualnością” przejawu czy terminu, dowodzi ich niedbałość o mocniejsze postawienie figur, o skomponowanie fabuły, sytuacji etc.

U nas typ zamożnego rentiera, zwyrodniałego nadmiarem beztróski i dobrobytu, zawsze był dość egzotyczny; *nerwowość* zaś stała się już od dawna utartym, bezbarwnym terminem, zdystansowanym w medycynie przez mnóstwo innych słówek (w miejsce spopolitowanej *nerwowości*, mamy dziś co najmniej *neurastenię*, dla wybredniejszych natur *psychastenię* etc.). Podłoże zatem sztuki jest nam dziś, i w czasie, i w przestrzeni, zupełnie obojętne: to zaś, co na jego tle się rozgrywa, również na próżno kołace do naszego zainteresowania.

⁴⁹⁴Victorien Sardou (1831–1908) — fr. dramaturg, członek Akademii Francuskiej; autor komedii obyczajowych (np. *Pani Sans-Gêne* z 1893) i dramatów historycznych. [przypis edytorski]

⁴⁹⁵Théodore Barrière (1823–1877) — fr. dramaturg związany z Comédie-Française; znany z wodewila *Kobieta z kamienia* z 1853 r. [przypis edytorski]

⁴⁹⁶*moral insanity* (ang.) — wypaczenie moralne. [przypis edytorski]

⁴⁹⁷*hemicrania* (z gr.) — migrena. [przypis edytorski]

Trzej starzy nudziarze (coś niby nikle echo *Safandulów*⁴⁹⁸ albo preludium do nich) pod pozorem swej nerwowości przez trzy akty wrzeszczą, podrygują, rzucają przedmiotami, miotają się po scenie, słowem, znęcają się nad nami tak, iż wreszcie widz ma ochotę wykrzyknąć: „Ależ, na miłość boską, i ja także jestem nerwowo!” Mimo że autorowie⁴⁹⁹ starannie zróżniczkowali charaktery na *choleryka*, *flegmatyka* i *melancholika*, wrażenie, jakie się odnosi, jest bardzo nużące i jednotonne. Nieodzowne dwie zakochane pary (błade z natury, a wypelzłe do reszty) wypełniają *quasi*-akcję, której nitkami porusza siostrzeniec jednego ze starych nudziarzy, Cezar.

Komedia rozpada się tedy na dwa światy: safandulstwo z jednej strony, młodość i życie z drugiej. Jak można się domyślać, w teatrze naszym safandulstwo wypadło lepiej, życie gorzej. Brakło mu szczerości i wdzięku. Niemożliwe wręcz luki naszego zespołu wystąpiły w całej pełni. Wszyscy zresztą grali bez wielkiego przekonania; sama sztuka wydawała się jakby zdziwiona, po co ją wywleczono z pyłów teatralnego archiwum. Mężnie walczyli w rolach starych rentierów pp. Dobrzański, Jednowski⁵⁰⁰ i Szymborski⁵⁰¹; wspierała ich z dużym nakładem pomysłowości pani Ordyńska⁵⁰². Mam wrażenie, że p. Nowakowski⁵⁰³, jako młody urwis Cezar, nie czuł się w swojej skórze.

W końcu jedna jeszcze uwaga co do obsady. Może to są stare przesady, ale nie umiem sobie wyobrazić teatru bez kobiet, *prawdziwych* kobiet: jest to produkt, którego nie zastąpi żadna „namiastka”, nawet w szóstym roku wojny.

COOLUS, *A.-B.-C. w miłości*

Teatr „Bagatela”: *A.-B.-C. w miłości*, krotoczwila w trzech aktach Romana Coolusa⁵⁰⁴.

Miło jest skromnemu literatowi spędzić parę godzin w świecie, w którym — jak we wczorajszej sztuce — pani zamku mówi do marszałka dworu: „Proszę polecić, aby winogron nie zrywano wcześniej, aż dopiero w chwili deseru”; gdzie ciotka płaci co rok wesoło, bez zmrużenia oka osiemdziesiąt tysięcy franków długów za siostrzeńca; panna zaś, ofiarując rękę młodemu człowiekowi, stawia mu to *minimum* wymagań: „Czy posiada pan dostateczny majątek, aby móc żyć bez pracy?”. Wyspa szczęśliwości, nieprawdaż? Być może, instynkt społeczeństw dąży, nawet w najbardziej demokratycznych epokach, do wytworzenia lub zachowania takich wyseppek, takich oaz wśród pustyni materialnych trosk i zabiegów, iżby fantazja powieścio- i komediopisarzy mogła, nie gwałcąc pozorów realnej prawdy, mieścić w nich swoje mniej lub więcej poetyczne baśni o miłości. Był czas, był kraj, w którym ten światek z bajki stanowił całe społeczeństwo; reszta, świat czarnych od pracy rąk i myślących mózgow, istniał jedynie po to, aby w alejach strzyżonych ogrodów śliczne panie i dworni kawalerowie mogli wieść czule i subtelne rozmowy o miłości...

Czy ten kraj, czy ten czas istniał kiedy naprawdę? Tak wierzymy, gdyż znalazł się pisarz, który potrafił go wyczarować i narzucić nam tę wiarę. Pisarzem tym był Marivaux⁵⁰⁵. Kto czytywał współczesne prawie komediom Marivaux *Pamiętniki Saint-Simona*⁵⁰⁶, ten wie, do jakiego stopnia uroczy ten miraż był fikcją poety; jak serca ludzi najbardziej, zdawałoby się, położeniem swoim wywyższonych ponad pospolite troski przeżarte były trywialną gorączką złota (fe!), a przede wszystkim nienasyconą, śmieszna próżnością, która miłość spychała na daleki plan i czyniła z niej najczęściej nie cel, ale środek. Poezja zwyciężyła; mimo wszystko nie brutalny obraz Saint-Simona, ale komedie Marivaux pozostały dla nas

Bogactwo, Walka klas

Dama

⁴⁹⁸*Safanduly* — komedia Victoriena Sardou z 1862 r. [przypis edytorski]

⁴⁹⁹*autorowie* — dziś popr.: autorzy. [przypis edytorski]

⁵⁰⁰*Marian Jednowski* (1873–1932) — właśc. Marian Jednoróg; aktor. [przypis edytorski]

⁵⁰¹*Wacław Szymborski* (1866–1932) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁰²*Ordyńska, Zofia z Pindelskich* (1882–1972) — aktorka. [przypis edytorski]

⁵⁰³*Zygmunt Nowakowski* (1891–1963) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁰⁴*Romain Coolus* (1868–1952) — znany jako René Max Weill; francuski pisarz i scenarzysta filmowy, prezes Society of Dramatic Authors and Composers; zasłynął w 1901 r. sztuką *Les Amants de Sazy*. [przypis edytorski]

⁵⁰⁵*Pierre Marivaux* (1688–1763) — fr. dramaturg i powieściopisarz, związany z paryskimi teatrami Comédie-Italienne i Comédie-Française; autor komedii, często poświęconych sylwetkom kobiet, prekursor teatru psychologicznego. [przypis edytorski]

⁵⁰⁶*Louis de Rouvroy de Saint-Simon* (1675–1755) — fr. polityk i wojskowy, związany z dworem Ludwika XIV; znany szczególnie jako autor wydanych w 1830 r. *Pamiętników*. [przypis edytorski]

wcieleniem epoki; co więcej, stały się one ożywczym źródłem dla przyszłych, w twardszych warunkach życia wyrosłych pokoleń.

Jest to pisarz, o którym szeroka publiczność mogła spokojnie zapomnieć — zachowując w pamięci jedynie jego nazwisko i urobiony odeń termin *marivaudage'u*⁵⁰⁷ — gdyż dzieło jego wciąż żyje pod piórem coraz to nowych generacji literackich, odnawiając jedynie swą zewnętrzną szatę. Lelio stał się *viveurem*⁵⁰⁸ z bulwarów paryskich; Kolombina, pokojówką Joasią; jedna Sylwia — mniejsza, że jej na imię Ewelina! — została bez zmiany; bo Sylwia to sama kobiecość, a ta zostaje niezmieniona przez ciąg wieków i czasów. I dzięki temu przebraniu ultranowoczesny widz teatralny, który odzegałby się jak diabeł od święconej wody od wszelkiego „klasycyzmu”, może pod firmą np. Romana Coolusa kosztować w strawniejszej dla siebie postaci coś z wdzięku autora *Igraszek trafu i miłości*⁵⁰⁹. Z komedii Marivaux wiedzie się w najprostszej linii ta atmosfera pobłażliwej dobroci, która opromienia postać wczorajszej „cioci Luci”; jego niepodzielnym wynalazkiem jest owa miłość rodząca się nieznacznie w dwojgu młodych serc, które, zanim ją sobie uświadomią, błąkają się po ścieżkach kaprysu i melancholii, narażając się wręcz na zboczenie w bezdroża nienawiści. Nawet poczywy plenipotent Birogue i prezydent sądu Brunin mogliby z lekkimi retuszami znaleźć się w którejś z *Pulapek miłości*⁵¹⁰. Podkreślam to dlatego, aby zwrócić uwagę, jak daleko sięga rodowód potocznej farsy francuskiej, a zarazem objaśnić, dlaczego u nas plon twórczości komediowej jest tak nikły. Jest to roślina, która wymaga wiekowej nieprzerwanej hodowli.

Twórczość

„Twórczości!”. Oto słowo zagadki. U nas produkcja teatralna musi być twórcza; każda zaś twórczość jest rzeczą rzadką, kiedy się zaś sili dać więcej niż może, wynik bywa dość smutny. Ekonomiczny zmysł francuski znalazł sposób, aby olbrzymie zapotrzebowanie produkcji teatralnej opędzić minimalną dawką *twórczości*; stworzył recepty na zastępowanie jej pewną dozą zręczności i gustu. Krotochwila Coolusa może służyć za przykład w tej mierze. Nie ma tam ani jednej postaci, ani jednej sytuacji, które by autor miał prawo opatentować; wszystko już gdzieś się widziało, motywy te to niby talia kart, która na nowo stasowana, raz po raz może bawić nowymi kombinacjami. Nie jest to ideał, zapewne; ale karty są uczciwe; autor nie robi wolt, aby z nas wydrwić⁵¹¹ to, do czego nie ma prawa; nie drażni żadnym fałszerstwem artystycznym, które tak oburzyło nas — *jeszcze wczoraj*...

Mam streszczać tę krotochwilę? Czyż nie jest czytelnikowi dość obojętne, jak dobra „ciocia Lucia”, rozczarowana doświadczeniami własnego małżeństwa, pragnie dać bratanicy swojej, Ewelinie, męża, który by nie był nowicjuszem w dziedzinie Amora i jak ten zamiar urzeczywistnia się, nad wszelkie spodziewanie, dzięki miłości, która przeobraża młodego kuzynka-hulakę w zbiornik wszelakiej szlachetności i sentymentu? Czyż potrzebuję dodawać, iż w tym błogosławionym zamku zjawia się i panna Mimi Bertin, osóbką nader lekkiego prowadzenia, którą pobłażliwa ciocia przeznacza na nauczycielkę sztuki kochania dla młodego dzikusa, Bernarda de Simières, a która korzysta z pierwszej sposobności, aby się ulotnić samochodem w towarzystwie syna surowego prezydenta? O to wszak nie chodzi, co i gdzie robiła która Numa z którym Pompiliuszem: chodzi o wesołość, a ta na ogół dopisała, i to nawet leciutko przez chwilę zaprawiona łożką wedle przyjętej recepty farsowej z lat ostatnich.

A wykonanie? Powiedzmy sobie z góry, że krotochwila Coolusa należy do typu sztuk, których styl najtrudniejszy u nas jest do uchwycenia i że rezultat można oceniać tylko względnie. Raz przyjąwszy ten pewnik, musimy przyznać, że zacności „ciocia Lucia”, uważająca, iż sześciotygodniowa lampartka⁵¹² narzeczonego w Paryżu jest najpewniejszą rękojmnią szczęścia przyszłej żony oraz wydania zdrowego i dorodnego potomstwa, znalazła w pani Sznage⁵¹³ pełną werwy przedstawicielkę; również i to, że p. Noskowski dobrze

⁵⁰⁷*marivaudage* (fr., lit.) — typ komedii w stylu Marivaux, której głównym tematem są relacje damsko-męskie, uczucia, flirt i intrygi na tym tle. [przypis edytorski]

⁵⁰⁸*viveur* (fr.) — hulaka, imprezowicz. [przypis edytorski]

⁵⁰⁹*Igraszki trafu i miłości* — komedia Pierre'a Marivaux z 1730 r. [przypis edytorski]

⁵¹⁰*Pulapki miłości* — komedia Pierre'a Marivaux z 1722 r. [przypis edytorski]

⁵¹¹*wydrwić* — tu: wyłudzić. [przypis edytorski]

⁵¹²*lampartka* (daw.) — hulanka, rozrywkowy i niemoralny styl życia. [przypis edytorski]

⁵¹³*Maria Apolonia Sznage* (1864–ok. 1942) — aktorka, tancerka. [przypis edytorski]

wyreżyserował sztukę i roli swojej nadał pożądane tempo. Wyrazy uznania należą się p. Berskiemu za figurę wiernego plenipotentą.

Osobne słówko poświęcić trzeba imponującemu, jak na rozmiary scenki, przepychowi dekoracji: w oranżerii pałacowej biła prawdziwa fontanna, perspektywy zaś ogrodu w drugim akcie zdawały się rozpościerać co najmniej do Dolnych Młynów⁵¹⁴.

KAMPF, *Nina*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Nina*, dramat w czterech aktach Leopolda Kampfa⁵¹⁵, przekład Stanisława Sierosławskiego⁵¹⁶.

Jednym z najciekawszych zjawisk w literaturze jest niewątpliwie ewolucja *rodzajów*. Był dramat klasyczny; za jedyny swój przedmiot obrał studium duszy ludzkiej; w tym celu wyosobnił ją w czasie i w przestrzeni; oderwał od wszystkiego, co niskie i małe, biorąc za materiał jedynie heroiczne egzemplarze ludzkości; od wszystkiego, co przypadkowe, przenosząc akcję w tak odległe, iż tym samym abstrakcyjne kulisy. Był — i przeżył się; wyrodził się z czasem w pustkę deklamacji i martwość konwencji. Wyparł go teatr romantyczny, rozpościerający barwny kobierzec tragicznych i groteskowych jaskrawości życia, mieszający — za wzorem Szekspira — wzniosłość i płaskość; wyparł go wreszcie dramat realistyczny, mieszczański, zastępujący herosów, nadludzi, pospolitym ludzkim pogłowiem, wprowadzający w grę miedziaki i liczmany⁵¹⁷ przeciętnych uczuć, znaczący każdą postać piętnem jej środowiska, rzemiosła, warunków egzystencji; słowem, teatr przypadkowości.

I ten z kolei się przeżył. Wyczerpał się i znużył oko widza kalejdoskop życiowej „prawdy”; twórcy zatęsknili za syntezą potężnych uczuć, za postaciami ludzi wyzwolonych z codzienności, za wzniosłością, za — gestem wreszcie! I nagle w najskańniej „modernistycznej” szkole scena poczęła się oczyszczać z epizodów, akcja poczęła się zagęszczać, teatr stawał się teatrem *duszy*, czasem z epitetem „nagiej”. Ale zarazem — paradoks ten uderzył mnie pierwszy raz na wczorajszej sztuce — wówczas kiedy teatr najbardziej, zdawałoby się, oddalił się od swej klasycznej kolebki, w istocie zadziwiająco do niej powrócił. Podejmując się przerobić *Ninę* na klasyczną tragedię *à la Racine*⁵¹⁸ aleksandrynem⁵¹⁹, nie naruszając w niej nic istotnego. Proszę nie brać tego za żart, ani za niewinny obłąd maniaka: jeżeli wczorajsza *Nina* z pierwszego aktu, siłąc się zdławić w samym zarodku swą nieszczęsną miłość, oddalić się od jej przedmiotu, szukająca w objęciach męża ucieczki i obrony, nie wszystkim przywołała na pamięć opowiadanie Fedry z pierwszego aktu, to jedynie dlatego, że nie wszyscy mają w pamięci dość żywo losy bohaterki Racine’a.

Doprawdy arcyciekawym jest śledzić, do jakich bezwiednych *truców*⁵²⁰ ucieka się teatr „modernistyczny”, aby, zachowując pozory realnego życia, uzyskać niezbędną dla swoich celów *abstrakcyjność* dawnej klasycznej tragedii. (Niektórzy twórcy zrywają wręcz z tymi pozorami, chroniąc się śmiało w świat baśni, jak np. Maeterlinck⁵²¹). Rolę wzniosłych bohaterów, jaką dawniej pełnili króle i wodzowie, objął — *tant bien que mal*⁵²² — artysta, uczony; zamożność sfery lub artystyczna obojętność na sprawy materialne zapewnia odebranie od płaskości drobnych ziemskich interesów; jakaś willa nadmorska lub nieokreślone bliżej „wielkie miasto” spełnia rolę neutralnych kulisy klasycznego teatru. Ułatwiało to zadanie kosmopolityzm europejskiej cyganerii w pewnej epoce, u autora *Niny* podkreślony jeszcze kosmopolityzmem rasowym. I oto mamy na nowo warunki, w których może się rozgrywać akcja niezmiernie prosta, gdzie jedynymi aktorami są dusze ludzkie, gra zaś idzie — jak w najlepszych „heroicznych” czasach — o śmierć lub o życie.

⁵¹⁴*Dolne Młyny* — ulica w Krakowie. [przypis edytorski]

⁵¹⁵*Leopold Kampff* (1881–przed 1920) — niem. dramaturg, autor m.in. *Wigilii*. [przypis edytorski]

⁵¹⁶*Stanisław Sierosławski* (1877–1941) — prozaik, poeta, dziennikarz, tłumacz, członek krakowskiej cyganerii skupionej wokół Stanisława Przybyszewskiego. [przypis edytorski]

⁵¹⁷*liczman* — żeton zastępujący wartość pieniężną. [przypis edytorski]

⁵¹⁸*Jean Baptiste Racine* (1639–1699) — fr. poeta i dramaturg; autor m.in. *Andromachy* i *Fedry*. [przypis edytorski]

⁵¹⁹*aleksandryn* (lit.) — wiersz dwunastozgłoskowy ze średniówką po sylabie szóstej. [przypis edytorski]

⁵²⁰*truc* (fr.) — sztuczka, trik. [przypis edytorski]

⁵²¹*Maurice Maeterlinck* (1862–1949) — belgijski pisarz, dramaturg, twórca dramatu symbolicznego, np. *Peleas i Melizanda* (1893). [przypis edytorski]

⁵²²*tant bien que mal* (fr.) — jako tako; o tyle o ile. [przypis edytorski]

A jednak dużo, ogromnie dużo się zmieniło; nie tyle przez to, co przybyło, ile przez to, co ubyło. Ubył olbrzymi podwójny balast: balast dostojeństwa i balast „przystojności” scenicznej. Napuszysty, jednostajnie szlachetny wiersz zmienił się w giętką, potoczną prozę, której wolno — gdy taka chęć autora i gdy mu starczy tchu po temu — wybuchać w krytycznych chwilach lawą poezji i liryzmu; nerwowy, rytmem krwi tętniący dialog, pełen szarpnięć, niedomówień, mimicznej gry, przemilczeń; — oto zdobycze nowoczesnego teatru. Zdobycze niezmiernie doniosłe! Nie ludźmy się, abyśmy więcej wiedzieli o sercu kobiecym niż Racine, codzienny bywalec dworu Ludwika XIV, kochanek dwóch najświetniejszych aktorek swego wieku, on, który pod wpływem zagadkowej śmierci jednej z nich, zagrożony niemal straszliwym kryminalnym procesem, bliski był w murach klasztoru kartuzów⁵²³ szukać spokoju duszy na resztę życia! Ale nam wolno to, czego jemu bronily obręcze scenicznej konwencji; wolno nam *wszystko mówić*; wolno szukać na scenie najprostszego, najenergiczniejszego wyrazu dla każdego uczucia; mężczyzna może czynić wyznanie miłosne tą poufną mową, która przemawia wprost do duszy każdej słuchaczki i przesywa jej na wskrós wewnętrznosci; kobiecie wolno, jak wczoraj na scenie, zdzierać z siebie suknie i wołać anielskim szeptem: „Tu całuj!”. W tej samej sytuacji kochanek teatru klasycznego byłby musiał stanąć w postawie pełnej uszanowania i rzec coś w tym rodzaju:

I racz, pani, twych chęci darem wiekiustym
Użyć cnej nagrody mym płomieniom czystym.

I jeszcze narażał się na to, iż, jak np. Pyrrhus w *Andromasze* Racine’a wyda się dworskim słuchaczom zbyt gwałtowny i nieobyczajny! Ale mówiłem o tym obszernie gdzie indziej; spostrzegam się, iż zszedłem na bezdroża: wróćmy co prędzej do wczorajszej premiery.

Profesor Wilian Larson, wcielenie szlachetności i dobroci o dobrze szpakowatej czu-pryynie, ma młodszą oden znacznie żonę Ninę. Była pracownicą w kantorze, gdzie wędła bez słońca; poznał ją na jakichś swoich wykładach i wziął za żonę; dał jej wszystko: wykształcenie, pozycję, majątek, uczynił ją uroczą kobietą, człowiekiem, towarzyszką swej pracy. I Nina umie to ocenić⁵²⁴, wdzięczną mu jest, kocha go, dlatego — czy może *mimo tego?* — że jest, jak sama mówi, „tak nieskończenie dobry, tak zawstydzająco, tak przynębiająco dobry”... Jest dobry nie tylko dla niej; znalazł gdzieś w magazynie krawieckim chłopca i odgadł w nim talent; dał go kształcić: dziś Mario Silva jest genialnym, sławnym rzeźbiarzem... Mario kocha Ninę i chce jej z całą bezwzględnością „nadczołowieka”; Nina kocha Maria, ale podświadomie: czy kocha nawet *jego samego?* „Usta jej (mówi) rozchylają się do nieznanych pocałunków”. Płomień jeszcze nie buchnął, jeszcze czas go zdławić. Nina czyni to; wymusza na Mariu słowo, iż na rok się oddali, sama zaś chroni się z mężem gdzieś daleko nad morze, zacierając ślady kierunku, w którym odjechała. Ale Mario, dowiedziawszy się przypadkiem o miejscu pobytu i łamiąc dane słowo, zjawia się; przyjęty z otwartymi rękami przez zacnego i ślepego męża, zostaje. Rozpoczyna się okres dręczenia się wzajemnego, krążenia koło siebie rozkochanej bez pamięci, a wciąż niby unikającej się pary; miłość w coraz ciaśniejsze sploty wikła ich oboje. Nina walczy jeszcze, może ma złudzenie, że walczy, może ta walka jest dla niej preludium rozkoszy, którego instynktownie nie chce utracić... Ale nawet ślepotą męża dublowanego profesorem ma swoje granice; Larson przejrzał. Dla jednego z dwóch, dla niego lub Maria, nie ma miejsca na ziemi: niech partia kart rozstrzyga. Następuje klasyczny „pojedynek amerykański”⁵²⁵, przypieprzony grubo a zbytecznie poprzednim epizodem z karcianym prestidigitatorem⁵²⁶, od którego dla żartu profesor wziął parę lekcji. (Ten epizod wyrывa się z czystości akcji młodzieńczym brakiem gustu i razi w sztuce niby tłusta plama. Profesor, przedstawiony przedtem i potem jako ideał szlachetności i dobroci, wyzywa swego przyjaciela na ów dziki pojedynek po to, aby fałszywą grą skazać go na pewną śmierć.

⁵²³ *kartuzi* — rzymskokatolicki zakon, powstał we Francji na początku XI wieku. [przypis edytorski]

⁵²⁴ *ocenić* — dziś raczej: docenić. [przypis edytorski]

⁵²⁵ *pojedynek amerykański* — starcie pomiędzy przeciwnikami, w którym o wygranej decyduje nie przewaga siłowa a przypadek, np. wyciągnięcie szczęśliwego losu. [przypis edytorski]

⁵²⁶ *prestidigitator* (z fr.) — sztukmistrz, magik. [przypis edytorski]

Psychologicznie daje to w danym miejscu ton zupełnie fałszywy, a w ogóle przykre jest, że mogło w ogóle autorowi przyjść do głowy. Słuchacz broni się od tego uczucia w ten sposób, iż mimo woli prześlizguje się po owym epizodzie, nie przyjmuje go do wiadomości, uważa za niebyły). Mario przegrywa; nazajutrz zginie, nim to jednak nastąpi, w noc, w której mąż bawi na wycieczce na morzu, Nina pada w jego objęcia. Larson, który wrócił wcześniej niż zamierzał i przejrzał wszystko, widząc że Nina dla niego stracona, uznaje, że do niego raczej należy usunąć się; — i tak czyni: odbiera sobie życie. Kiedy wychodzi z tą myślą, oboje kochankowie wiedzą, że tak się stanie: ona drży jak ptak w jego rękach; on mówi jej raz po raz: „Teraz trzeba być silną, Nino”; skoro już się stało, ona pyta go przerażonym szeptem: „Czy myśmy temu winni, Mario?”.

Przypominam sobie anegdotę: pewien młody autor prosił Dumasa syna⁵²⁷, aby mu poddał temat do sztuki teatralnej. Dumas odpowiedział: „Najchętniej, służę panu. Paweł i Małgorzata kochają się i pragną się pobrać. Zachodzą pewne przeszkody, ale wreszcie miłość ich zdoła je pokonać i Paweł żeni się z Małgorzatą. Oto niezawodny temat, tylko trzeba umieć go wyzyskać”. Temat dramatu *Kampf* jest niemal równie prosty i — powiedzmy od razu — autor umiał go wyzyskać. A raczej nie „wyzyskać”; szczupłość i banalność akcji nie dopuszcza tu wielu sztuczek; jedno słowo rozstrzyga o wszystkim: czy pod powłoką słów pulsuje *kwrew*, czy *atrament*. Dramat *Kampf* tętni żywą krwią; i dlatego, mimo że w znacznej mierze operuje szablonami teatralnymi, w rezultacie przekonuje widza, podbija i — zwycięża.

Zastanawiam się, w czym leży jego siła. Profesor? Nie; sympatyczny, ani słowa, ale ledwie wszedł na scenę, ledwie przemówił, umiem go na pamięć. Mario? Typowy *Übermensch*⁵²⁸ z galerii Przybyszewskiego⁵²⁹, na szczęście bez „białych pawi”⁵³⁰, śmieszny ze swoim masowym rozbijaniem własnych rzeźb, trzygroszowy demon. Scena, w której profesor z Mariem licytują się o własną śmierć, jest jakby neurasteniczną parodią różnych wzniosłości starego Corneille’a⁵³¹. Epizody? Autor zręcznie nimi operuje, umie za pomocą nich uniknąć monotonii „nastrojów” Przybyszewskiego, ale ostatecznie mogłyby nie istnieć, nic by to zasadniczo nie zmieniło w sztuce. Zatem, chyba sama Nina? Tak, chyba Nina... I, co osobliwsze, to wystarcza.

Teatr miłości, począwszy od Racine’a, jest zasadniczo teatrem kobiecym. Czyżby dlatego, że jest to jakby święte misterium *zapłodnienia*, w którym natura, ta wielka dramatopisarka, przywilejem heroiny obdarzyła kobietę, mężczyznom przyznając jedynie rolę komparsów⁵³², jaka przypada samcom w niektórych gatunkach owadów? Czy kobieta w dramacie miłości jest tym kwiatem, który rozświetla się całą krasą barw, zanim przyjmie w siebie życiodajne pyłki? Dość, iż ona to, czy nią będzie Andromaka czy Fedra, czy Julia, czy wreszcie Nina, skupia na sobie wszystkie nasze sympatie i zainteresowania, podczas gdy mężczyźni — nie wyłączając samego Romea — są raczej tylko jej funkcją (w znaczeniu geometrycznym).

Otóż, autor *Niny* czuje kobietę, rozumie ją, kocha, umie żyć na scenie jej życiem. Więcej powiem: uczynił tu wynalazek, który sam jeden dowodzi jego wybitnego poczucia scenicznego, i dzięki któremu odmłodził niejako swoją starą jak świat fabułę. Wziął za heroinę typ *kobiety-dziecka*, ową ulubioną nowalię „modernistycznej” psychofizjologicznej szkoły. Wyznaje, iż gdyby Nina była kobietą naturalnych rozmiarów, sztuka ta działałaby na nas, starych cyników z XX wieku, nieraz wręcz niecierpliwąco; w wielu miejscach trzeba by się powstrzymywać, aby nie mruknąć przez zęby: „Nie zwracaj nam pani głowy; opowiedz to pani swojej cioci!”. Ale jak się nie wzruszyć, widząc tę

Miłość spełniona,
Twórczość, Literat

Teatr, Kobieta

⁵²⁷ *Alexandre Dumas syn* (1824–1895) — fr. pisarz, członek Akademii Francuskiej, autor powieści obyczajowych, komedii moralistycznych; autor m.in. *Damy kamelowej*, komedii *Półswiatek* i *Cudzoziemka*. [przypis edytorski]

⁵²⁸ *Übermensch* (niem.) — nadczłowiek; pojęcie wprowadzone przez Friedricha Nietzschego. [przypis edytorski]

⁵²⁹ *Stanisław Feliks Przybyszewski* (1868–1927) — pisarz, dziennikarz; ekspresjonista i dekadent, czołowy twórca Młodej Polski i autor jej estetycznego programu *Confiteor* z 1899; redagował „Życie” i „Zdrój”. [przypis edytorski]

⁵³⁰ *biały paw* — symbol modernizmu i dekadentyzmu. [przypis edytorski]

⁵³¹ *Pierre Corneille* (1606–1684) — fr. dramatopisarz, zwany ojcem tragedii francuskiej, doprowadził do odrodzenia teatru i przywrócenia antycznej zasady trzech jedności; jego największe dzieła to *Cyd* (1636) i *Andromeda* (1650). [przypis edytorski]

⁵³² *kompars* (z fr.) — statysta, podrzędny towarzysz. [przypis edytorski]

okruszynkę kobiety, tę drobną, nieodpowiedzialną, zaledwie że świadomą siebie istotę, stworzoną na to, aby była całe życie tym, czym zrobią ją silniejsze ręce, drżącą z przerażenia pomiędzy dwoma rozpetanymi żywiołami męskości, patrzącą bezradnie, jak porywa ją huragan własnych pragnień i zadającą bezwolnie samym swym istnieniem tyle męki tym mocnym, mądrym mężczyznom! Jak ładnie uchwycone jest w trzecim i czwartym akcie, gdy Nina, zagrożona w bezpieczeństwie swym i szczęściu, na każde pytanie męża reaguje błyskawicznym kłamstwem, tak naiwnym, tak dziecinny, bezcelowym, ale tak świeżym i pełnym wdzięku! Umieć odmłodzić ten przedpotopowy motyw; na to trzeba szczerego artysty. Nina zatem trzyma na swych drobnych barkach całą sztukę; ona to rodzi w nas przekonanie, iż z przedwcześnie zmarłym Leopoldem Kampferem ubył — nie wiem, czy mogę powiedzieć *nam*, tak luźno był on związany z naszym społeczeństwem — prawdziwy i mocny talent sceniczny.

Niną była p. Zielińska, na nowo pozyskana dla naszego teatru. Była jak stworzona do tej roli i grała ją ślicznie; gra jej misterna a ciepła, pełna szczęśliwej i bardzo nowoczesnej inwencji mimicznej, umiała nie tylko pozyskać sympatię i współudział widza, ale potęgować je do ostatniej sceny. P. Bracki⁵³³ (Mario), którego poznajemy po raz pierwszy, ma doskonale warunki — ładny głos i ten nerw, bez którego kochanek nie może istnieć na scenie. Nie powiem, aby kreacja Maria zadowalała zupełnie: artysta położył nacisk głównie na „charakterystyczną” stronę typu artysty, wydobyl jego nerwowość, brutalność, „demoniczność” wreszcie; tam jednak, gdzie rola wymagałaby akcentów *szczerego* liryzmu, uczucia (np. sam koniec pierwszego aktu i ów „poemat miłości”), tam razi pewnym niedociągnięciem. Byłażby to wina samej postaci? Czyżby Mario był bezwiednym kabotynem? Bardzo być może; jednakże autor nie zdemaskował go przed nami; należy zatem dawać i przyjmować tę figurę z całą możebną wiarą w jej „żywiolową” namiętność, przesłaniającą niezbyt sympatyczną rolę, jaką Mario odgrywa w domu swego dobroczyńcy.

W pozyskaniu p. Zielińskiej i p. Brackiego widzimy ważny krok do odbudowania rozbitego zespołu. Szkoda, że tak późno; niemniej należy powitać ten fakt z radością. Pewne odcienie niezbędnego personelu świeciły dotąd rażącymi lukami. Musimy zwłaszcza uznać ten pewnik: z chwilą gdy w teatrze pada słowo *miłość* (a dzieje się to dość często), musi być na scenie prawdziwy z krwi i kości mężczyzna oraz prawdziwa kobieta; inaczey rzecz staje się dziwnie nieprzyzwoita. Gdy chodzi o względy oszczędności, godzę się wreszcie, aby grywano w dekoracjach jak za czasów Szekspira, kiedy to na kawale tektury pisano „las” albo „pałac”, ale nigdy teatr nie znieśie, aby — jak się to u nas zdarzało — pokazać kawał tektury i napisać na nim „mężczyzna” albo „kobieta”. Na tym nie wolno oszczędzać, choćby samemu ekscelencji Bilińskiemu⁵³⁴.

Prof. Larsona grał świetnie p. Sosnowski⁵³⁵, dając charakter pełny, sympatyczny, przeprowadzony z powściągliwą siłą. Okazuje się coraz bardziej, iż p. Wasilewski trafnie użyty jest bardzo pożytecznym nabytkiem; także p. Kacicka⁵³⁶ była tym razem zupełnie na miejscu. Reszta zespołu spełniła dobrze swe niewielkie zadanie.

Inscenizacja sztuki wypadła bardzo szczęśliwie; w ogóle miało się uczucie, że jakiś nowy przypływ energii powiał przez scenę. Oby na trwałe! Teatr jest ciągłym olbrzymim wydatkiem energii, krakowski zaś, z warunków swoich, bardziej niż którykolwiek inny.

LENGYEL, *Tancerka*

Z teatru „Bagatela”: *Tancerka*, komedia w trzech aktach Melchiora Lengyela⁵³⁷.

Straszny jest ten Kraków ze swoim wielkowiejskim młynem! Znów dwie premiery dzień po dniu, i to dwóch dobrych, interesujących sztuk. Doprawdy mózg biednego recenzenta jest niby tabliczka, na której ktoś pisze szyfrem zawile zadanie i zaraz potem, nie troszcząc się o to, aby ją zmasać, ktoś inny kreśli coś innego, tak iż powstaje ist-

⁵³³Władysław Bracki (1892–1970) — aktor. [przypis edytorski]

⁵³⁴Leon Biliński herbu Sas (1846–1923) — polityk, ekonomista, profesor i rektor Uniwersytetu Lwowskiego, konserwatysta, w 1919 r. minister skarbu w rządzie Ignacego Paderewskiego. [przypis edytorski]

⁵³⁵Jerzy Sosnowski (1863–1933) — pseud. Marian Mariański; aktor. [przypis edytorski]

⁵³⁶Halina Gall, z domu Kacicka (1890–1974) — aktorka. [przypis edytorski]

⁵³⁷Menyhért Lengyel (1880–1974) — węgierski pisarz, scenarzysta filmowy, dziennikarz; autor popularnej groteski *A csodálatos mandarin* (1916). [przypis edytorski]

Kobieta, Mężczyzna,
Miłość, Teatr

Praca, Obowiązek, Literat

ny chaos krzyżujących się, drgających przed oczami cyfr, liter! W dodatku ja mam tę naiwność, że, kiedy jestem w teatrze, wzruszam się i myślę, że to mnie się wszystko przytrafiło: pisząc tedy wczoraj przez dzień sprawozdanie z wtorkowej sztuki, jeszcze byłem cały rozmarzony, jeszcze miałem usta wilgotne od niewinnych, półdziecięcych pocałunków *Niny-Zielińskiej*, a już trzeba mi było, rzuciwszy niepoprawiony skrypt w paszczę maszyny drukarskiej, poddawać się gibkim, nerwowym, świadomym wszystkich misteriów rozkoszy ramionom *Tancerki-Kozłowskiej*... I jak tu zachować zawodową świeżość wrażeń!

Toteż wróciwszy po drugiej sztuce do domu i położywszy się do łóżka, miałem okropny sen. Wszystko mi się do szczytu poplątało w głowie. Jakaś niewidzialna orkiestra grała namiętnego czaradza⁵³⁸, przy którego akompaniamencie sympatyczny tenor miejskiego teatru wyciągał włoską barkarolę⁵³⁹; prof. Larson tańczył w jedwabnych trykotach, posługując się swymi preparatami chemicznymi niby kastanietami; fertyczna⁵⁴⁰ i zwinna subretka⁵⁴¹ z „*Bagateli*” rozbija mi raz po raz ciężkie rzeźby na głowie, ja zaś, tuląc się cały drżący w objęcia p. Prokesza⁵⁴², mówiłem przez łzy: „Czy myśmy temu winni, Mario?”. P. Prokesz gładził mnie po głowie i powtarzał nastrojowo: „*Trzeba być silnym... jak koń*”. Obudziłem się zlany potem.

Pod niewinnym tytułem „komedii” utwór Lengyela przemyca doskonale napisaną sztukę psychologiczną, ocierającą się o dramat. Jest to jeden z tych dramatów serca, które najbardziej mnie osmucają: pojedynek ludzi nie z sobą — między sobą zawsze jakoś mogą się pogodzić albo skaleczyć do „pierwszej krwi” — ale z *życiem*, nieubłaganym codziennym życiem. To, iż kiedy dwoje ludzi się kocha, jedno z dwojga wcześniej przestaje kochać, drugie zaś cierpi z tego powodu, to wiemy, rozumiemy i godzimy się z tym; ale co jest stokroć tragiczniejsze, to gdy dwoje ludzi w pełni namiętności, rwąc się ku sobie wszystkimi fibrami⁵⁴³ ciała i duszy, dwoje ludzi wolnych, swobodnych, rozchodzą się mimo to na zawsze, bo — Życie tak chce.

Świat jest w ogóle dziwny. Uderzała mnie zawsze lekkomyślność, z jaką świat potępia kobietę, która miała dużo kochanków, nie zastanawiając się ani przez chwilę nad tym, że jej życie jest jednym pasmem cierpień. Aby mieć następnego, trzeba zerwać z poprzednim, prawda? Otóż każde *zerwanie* — bez względu na to, czy się w nim jest stroną czynną, czy bierną — to ciężkie przejście duszy, to rana, która nie goi się bez blizny. Wyobraźmy sobie np. człowieka, który by dwadzieścia pięć razy w życiu przechodził operację wyrostka robaczkowego!

Taką właśnie bolesną operację pokazano nam na scenie „*Bagateli*”, a przebieg jej śledzimy z tym większym napięciem, iż autor wprowadza nas w bardzo odrębny, nowy i pociągający swoim migotliwym blaskiem światek. Lola jest wielką tancerką, jedną z tych światowych gwiazd, koczujących między Petersburgiem, Niceą a Argentyną, których życie splywa w *sleepingach*⁵⁴⁴ i w banalnym komforcie stołecznych hoteli, a które na dnie wśród orgii szampańskich zawsze mają swój kącik tęsknoty za zielonością wsi, mlekiem prosto od krowy i bezinteresowną miłością w ramionach młodego, niewinnego chłopca. I od czasu do czasu w tych obojętnych rojowiskach ludzi mignie gdzieś takiej Loli świeża młodzieńcza twarz i kobiece jej serce wypuka nieomylnie: „To byłby ten”. Ale godziny są policzone: ćwiczenie, próby, modniarki, spektakle, inne obowiązki... i znów sypialny wagon unosi het, daleko, po nowe laury biedną tancerkę z niezaspokojonym sercem. Tym razem traf okazał się *zycziwszy*: młodzieniec, z którego oczyma oczy jej skrzyżowały się przelotnie raz w Oxfordzie, raz, zdaje się, w Nicei, zjawia się na drodze jej życia. Gdzie? Nie wiadomo, kędyś w Europie. Jest to młody panek, wychowany na wsi, potem w Oxfordzie, gotujący się do służby dyplomatycznej; łatwo zgadnąć, iż z tej potrójnej przyczyny znajduje się na antypodach wszelkiego arcyzmu, nawet tego, który

Sen

Miłość niespełniona,
Miłość tragiczna, Miłość
romantyczna

Kobieta „upadła”, Rozstanie

Miłość, Samotność

Kobieta, Artysta, Tęsknota

⁵³⁸czaradza (z węg.) — ludowy taniec węgierski o zmiennym tempie. [przypis edytorski]

⁵³⁹barkarola (z wł.) — tradycyjna pieśń weneckich gondolierów o rytmie odtwarzającym ruch wiosel. [przypis edytorski]

⁵⁴⁰fertyczny — gibki, żwawy, zgrabny; zmysłowy. [przypis edytorski]

⁵⁴¹subretka (z fr.) — aktorka grająca rolę sprytnego pokojówki. [przypis edytorski]

⁵⁴²Władysław Prokesz, właśc. Władysław Prokesch (1863–1923) — krytyk literacki i teatralny, dziennikarz „*Nowej Reformy*”, przeciwnik nowatorstwa w sztuce; autor niefortunnej recenzji *Wesela*. [przypis edytorski]

⁵⁴³fibr a. fibra (z łac., daw.) — włókno mięśniowe lub nerwowe. [przypis edytorski]

⁵⁴⁴sleeping (ang.) — wagon sypialny w pociągu. [przypis edytorski]

uprawia Lola; w zakresie sztuki zna jedynie konia umięjącego tabliczkę mnożenia. Ale cóż to znaczy w chwili, gdy usta ich rozumieją się tak dobrze?

Trzy miesiące pobytu na wsi, w majątku młodego Laszlo, spływają jak marzenie. Lola rzuciła wszystko: teatrzyk, który bez niej bankrutuje, kolegów, sztukę. Żyje pełnym życiem kobiety, ale w duszy jej otwiera się znowuż czeluść nieugaszonej tęsknoty za tym, co stanowiło istotną treść jej życia, za tańcem, za tą atmosferą nerwową, podnieconą, triumfalną. A Laszlo? Laszlo kocha ją niewątpliwie, daleki jest od przesytu; ale ostatecznie czuje, iż nie może tak strawić życia w jej ramionach! Przy tym co chwila lada drobiazg ujawnia, do jakiego stopnia życie ich wewnętrzne należy do dwóch różnych światów. Konflikt wybucha pod wpływem wtargnięcia kolegów z teatrzyku w ustronie tancerki; ta inwazja świata, którym Laszlo pogardza i którym się brzydzi, wyprowadza go z równowagi; padają słowa twarde, bolesne — następuje zerwanie. A chociaż potem raz jeszcze tęsknota wzajemna sprowadza kochanków ku sobie, chociaż Laszlo posuwa się aż do ofiarowania tancerce swej ręki pod warunkiem natychmiastowego porzucenia sceny, Lola zrozumiała, że drogi ich życia rozchodzą się nieodwołalnie; cierpi straszliwie, ale zostaje; zostaje przy życiu, które jest jej życiem.

Sztuka, napisana z talentem, inteligencją i doskonałym znawstwem przedmiotu, jest jednym ogniwem więcej w tej analizie — i apoteozie poniekąd — „miłości kurtyzany”, jaka, od teatru Romantyków, od *Marion Delorme*⁵⁴⁵ Wiktora Hugo⁵⁴⁶, często powtarza się w literaturze. Jest i tutaj oczywiście moment idealizacji, ale zasadniczo autor obraca się na mocnym gruncie prawdy życiowej i psychologicznej. Jest tu wreszcie i domieszka owego swoistego (sympatycznego zresztą) węgierskiego sentymentu, który zawsze dźwięczy po trochu nastrojem nocnej restauracji, flaszki szampana i *prymasza* różącego do ucha zawodzące melodie cygańskie. W skali sentymentalizmu *Tancerka* zajmuje miejsce — powiedziałbym — pomiędzy *Damą kameliową*⁵⁴⁷ a *Księżniczką czardasza*⁵⁴⁸.

Sztukę grano bardzo dobrze. P. Kozłowska jako Lola uchwyciła zasadniczy ton nerwowego, gorączkowego życia tancerki; szczęśliwe warunki zewnętrzne, giętka, szlachetnie zarysowana linia czyniły z niej w istocie ową wcieloną „kapłankę tańca”, rozmiłowaną w swej sztuce; kiedy zaś tancerka przedzierzgała się w kobietę, oddychała szczerością i prawdą. Ciekawy typ dał p. Fritsche⁵⁴⁹ w roli Bojdana. Ten człowiek, który „stworzył” Lolę, który — jak mówi — uczynił ją i wciąż czyni tym, czym jest, który patrzy pobłażliwie nawet na jej miłostki, gdyż „węzły, jakie ją z nim łączą, są wyższe i mocniejsze”, ten impresario i *quasi*-kochanek tancerki, wymawiający w owym tinglowym⁵⁵⁰ otoczeniu z namaszczeniem słowo *sztuka* i zachowujący w spodleniu swoim coś na kształt godności stał się w interpretacji p. Fritschego interesującą figurą, w której dość trudno w istocie się rozeznąć, gdzie się kończy alfons, a zaczyna poeta. Dwuznaczność zaś wszystkich uczuć to zasadnicza cecha tego osobliwego światka, który nie darmo wszak *dwuznacznym* nazwano. Dużo ciepła i wdzięku miał p. Brzeski⁵⁵¹ jako Laszlo. Reszta zespołu była bez zarzutu; dekoracje znów zieleniły się starodrzewiem, ptaszki śpiewały...

Uff! Ładnie było, ale już wolę, że dziś trzeciego wieczora nie ma trzeciej premiery!

RYDEL, *Betleem polskie*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Betleem polskie*, jasełka w trzech aktach Lucjana Rydla⁵⁵².

⁵⁴⁵*Marion Delorme* — dramat Victora Hugo z 1831 r. o kurtyzanie uwikłanej równocześnie w związki z oficerem nieświadomym jej niemoralnej przeszłości oraz z kochankiem z przeszłości. [przypis edytorski]

⁵⁴⁶*Victor Hugo* (1802–1885) — fr. dramaturg, poeta, powieściopisarz; sformułował manifest estetyki romantycznej; w dziełach podejmował problemy społeczne i filozoficzne współczesnej Francji; najbardziej znany z *Nędzników* (1862), napisanych podczas politycznego wygnania. [przypis edytorski]

⁵⁴⁷*Dama kameliowa* — utwór Alexandre’a Dumasa syna z 1848 r. [przypis edytorski]

⁵⁴⁸*Księżniczka czardasza* — operetka Emmericha Kálmána z 1915 r. [przypis edytorski]

⁵⁴⁹*Ludwik Fritsche* (1872–1940) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁵⁰*ringlowy* (z niem.) — związany z tzw. tingel-tangel, tj. podrzędnym kabaretem, tancbudą. [przypis edytorski]

⁵⁵¹*Bolesław Brzeski* — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁵²*Lucjan Rydel* (1870–1918) — poeta i dramaturg, działacz kulturalny, tłumacz, autor m.in. baśni scenicznej *Zaczarowane koło* (1900). [przypis edytorski]

Swojego czasu w *Zielonym Baloniku*⁵⁵³ bawiliśmy się często kosztem przezacnego, kochanego Lucka Rydla. Te wzajemne przedrzeźniania, niewinne parodie są odwiecznym zwyczajem artystycznej gromady; tak dawni żołnierzykowie, kiedy nie było chwilowo kogo bić, bili się między sobą w palcaty, aby przypadkiem „ręka nie zardzewiała”. Żarciki te nie przeszkadzały nam bynajmniej uważać Rydla za szczerego poetę, a *Betleem* jego za prawdziwy klejnocik naszego teatralnego piśmiennictwa. Rydel znalazł w nim sekret trafienia do wszystkich serc, do każdego poziomu inteligencji, nie dopuszczając się ani na chwilę odstępstwa od dobrego smaku artysty. W misternej parafrazie ludowych jasełek miesza bardzo szczęśliwie element humoru z głębszymi akcentami, w trzecim zaś akcie, uderzając coraz mocniej w tę nutę, wydobywa tony podniosłe i nieomylnie wzruszające. A przy tym jasełka te są tak zrośnięte z krakowskimi, każdemu od dzieciństwa tak bliskimi tradycjami! Toteż *Betleem polskie*, tak samo jak *Kościuszek pod Racławicami*⁵⁵⁴, jak w innym zakresie *Wesele*, stało się ową rodzimą krakowską sztuką, tradycyjną w pewne dni zwłaszcza; powinno by się też doczekać oprawy, która, nadając mu skończenie artystyczną formę, uczyniłaby z tego widowiska niejako specjalność naszego teatru.

Na razie jesteśmy od tego daleko; i trzeba przyznać, iż zachodzą tu dość znaczne trudności. Rasa polska nie odznacza się zbyt dużą muzykalnością; niejedyn dobry aktor znajdzie się tedy w kłopotcie, kiedy mu nagle przyjdzie uciąć na scenie krakowiaka albo poloneza. Może w tej okoliczności dałoby się zapożyczyć nieco elementów wokalnych z drugiego miejskiego teatru? Tak samo utyka część dekoracyjna: wprowadzono w tym roku nowe dekoracje wedle projektów p. Gramatyki-Ostrowskiej⁵⁵⁵, ale ileż szczegółów domaga się jeszcze artystycznego dociągnięcia! Weźmy na przykład anioły: nie uwierzę, aby symbol anielstwa nie dał się rozwiązać po malarsku inaczej aniżeli za pomocą pary wyszarzanych, chudych, podskubanych gęsiich skrzydeł umocowanych gdzieś w okolicy krzyżów. W takim uniformie mogą się przechadzać po niebie anielice w typie Anielki z *Bez Dogmatu*⁵⁵⁶, ale nigdy zacne anioły, które pociągały miodek w zagrodzie Kołodzieja Piasta. W ogóle inscenizacja *Betleem polskiego* przez harmonijne stonowanie części dekoracyjnej, kostiumowej oraz *stylu gry* oczekuje jeszcze twórczej dłoni reżyserskiej; świetne zaś kreacje pana Miarczyńskiego⁵⁵⁷ i p. Orwida⁵⁵⁸ w interludiach⁵⁵⁹ mogą służyć poniekąd za wskazówkę, w jakim kierunku należy jej szukać.

Widziałem przed laty *Betleem polskie* w stodole w Toniach⁵⁶⁰, grane przez miejscowych chłopów pod kierunkiem Rydla, w kostiumach, które sporządzili sami, pracując nad tym całą zimę. Było to śliczne i wzruszające przedstawienie, a wszystkie jego naiwności miały swój nieporównany wdzięk. Nie mają go natomiast też same trudności, kiedy pochodzą z rupieciarni zawodowego teatru; nieodzowną jest tutaj świadoma i umiejętna stylizacja zarówno strony aktorskiej, jak malarskiej. Mimo woli przychodzi na myśl przepyszne *Pastorałki* Lubańskiej-Stryjeńskiej⁵⁶¹: oto, mam wrażenie, ton, w jakim trzeba by wystawić *Betleem polskie*. A jest to rzecz, w którą warto włożyć trud i koszta, gdyż chodzi nie o przemijającą „premierę”, ale o sztukę, która na scenie krakowskiej ma zapewnione dziesiątki lat życia i mogłaby być tej sceny prawdziwą ozdobą.

Często, bardzo często rozpisywała się w ostatnich latach krytyka o tym, jako w nowym pokoleniu aktorskim zanika sztuka deklamacji, poszanowanie wiersza, kultura głosu. Powtarzała to krytyka tak często, aż w końcu robiła wrażenie owej babci, która z upo-

⁵⁵³*Zielony Balonik* — pierwszy młodopolski kabaret literacki założony na wzór francuskich czy berlińskich w Krakowie (z siedzibą w Jamie Michalika), działający w latach 1905–1915; łączył sztukę słowa z malarstwem, ściślej satyrycznymi karykaturami; głównymi autorami byli: Tadeusz Boy-Żeleński, Witold Noskowski. [przypis edytorski]

⁵⁵⁴*Kościuszek pod Racławicami* — dramat Władysława Ludwika Anczyca z 1881 r. [przypis edytorski]

⁵⁵⁵*Anna Gramatyka-Ostrowska* (1882–1958) — malarka związana z Krakowem, autorka głównie pejzaży architektonicznych i portretów. [przypis edytorski]

⁵⁵⁶*Bez Dogmatu* — powieść Henryka Sienkiewicza z 1891 r., jedną z bohaterek jest poczciwa i pobożna Aniela, zakochanej w zamożnym szlachcicu, światowcu i dekadencie. [przypis edytorski]

⁵⁵⁷*Włodzimierz Miarczyński* (1879–1846) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁵⁸*Józef Orwid* (1891–1944) — właśc. Józef Kostych, aktor. [przypis edytorski]

⁵⁵⁹*interludium* (muz.) — muzyczny przerywnik w ciągu utworu. [przypis edytorski]

⁵⁶⁰*Widziałem przed laty Betleem polskie w stodole w Toniach* — w 1906 i 1907 r. sztuka została wystawiona w stodole dworu w Toniach, gdzie mieszkał w tym czasie Lucjan Rydel z żoną. [przypis edytorski]

⁵⁶¹*Zofia Stryjeńska, z domu Lubańska* (1891–1976) — plastyczka; tworzyła w stylu *art déco*; członkini grupy artystycznej Rytm. [przypis edytorski]

rem wspomina czasy, kiedy mężczyźni kochali stale i wiernie ubogie a zacne dziewczęta, a funt mięsa kosztował cztery kopiejki. Wreszcie sprzykrzyła się jej ta rola i — dała za wygraną. Toteż nie poruszyłbym tej kwestii, gdyby nie to, iż tym razem wyręczyła krytykę sama dyrekcja, przeprowadzając nader ciekawy w tej mierze eksperyment. Mianowicie do oddeklamowania strofek „obrońcy Lwowa” powołano autentycznego żołnierza spod Lwowa, młodego studencika z piątej klasy. I okazało się niespodzianie, że, co do jasności wysłowienia, a nawet władania głosem, chłopiec zawstydził wielu zawodowych aktorów występujących w trzecim akcie jasełek. Widocznie w klasie, do której chodzi, zachował się jeszcze kult deklamacji, który tak gruntownie przepędzono ze sceny. Każdy może iść się przekonać, że mówię rzetelną prawdę. Zaznaczyć muszę wszelako, że byłem na *Betleem* na przedstawieniu popołudniowym; być może tedy, iż artyści teatru oszczędzali siły na godniejszą publiczność, podczas gdy naiwny chłopczyzna-amator nie czynił tego subtelne go rozróżnienia i dał z siebie już po południu, co miał najlepszego.

W tekście *Betleem* wprowadzono pewne zmiany w związku z chwilą bieżącą: p. Edward Leszczyński⁵⁶² napisał strofy młodego obrońcy Lwowa i robotnika śląskiego oraz nową śliczną modlitwę Matki Boskiej. Znam ją zresztą raczej z czytania, ze sceny bowiem dochodziły mnie tylko nieliczne oderwane słowa. O boska „mowo wiązana”, gdzież znajdziesz schronienie? Może by prokuratorzy i adwokaci zaczęli mówić wierszem, skoro artyści dramatyczni w żaden sposób nie chcą?!

Poezja, Aktor

MOLIER, *Tartuffe* (Świątoszek)

Teatr miejski im. Słowackiego: *Tartuffe* (Świątoszek), komedia w pięciu aktach Moliera, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Tartuffe był pierwszą sztuką, z której zdawałem sprawę, kiedy wzięłem pióro recenzenta do ręki, i wówczas miałem sposobność wypowiedzieć, co myślę o stałym zwyczaju zarzynania arcydzieł literatury przez usterki pamięciowe. Lekarstwo na to chroniczne niedomaganie naszego teatru streszcza się w dwóch punktach: *zawczasu* wybrać i obsadzić te dwie lub trzy sztuki wierszem, które ma się zamiar grać w ciągu sezonu, tak aby każdy z grających miał swoją rolę przez dostateczny czas w rękę, po wtóre zaś wszczepić w cały personal przeświadczenie, iż niegodnym jest człowieka, będącego artystą z duszy, nie tylko z imienia, dopuszczać się podobnego aktu barbarzyństwa na dziełach poezji. Że większą odgrywa tu rolę kwestia artystycznego sumienia i dobrej woli niż istotnej niemożności, dowodzi fakt, iż często duże role opanowane są znakomicie, podczas gdy w innych, drobnych, zaledwie co drugi wiersz uchodzi cało. I co gorsze, niedbalstwo paru osób w zespole może zniweczyć najlepsze starania innych. Wstyd doprawdy, że ile razy wchodzi na afisz wielkie nazwisko, tyle razy połowa recenzji obracać się musi koło tego, kto umiał rolę, a kto nie umiał! Czy pp. artyści nie czują, do jakiego stopnia obniżają tym poziom teatru i krytyki i sprowadzają wszystko do rzędu jakiejś freblówki⁵⁶³? A tam, gdzie nie ma zapалу artysty, czyż nie miałyby się prawa odwołać bodaj do sumienności rzemieślnika?

A szkoda, wielka szkoda; gdyby nie te rażące braki pamięciowe *niektórych* ról, nie pozwalające artystom rozwinąć ani połowy swoich środków, mógł sobotni *Tartuffe* wypaść bardzo ciekawie. Byłoby to niewątpliwie dowodem sprężystości dyrekcji, iż, po dobrym wystawieniu *Świątoszka* w roku zeszłym, postradawszy wszystkich prawie przedstawicieli głównych, a nawet i drobniejszych ról, potrafiła wszelako odbudować tę sztukę.

Główna zasługa w dodatniej stronie bilansu przypada p. Nowakowskiemu. Nieoszaczony ten artysta jest dosłownie filarem naszego teatru; od największych dzieł poetyckiego repertuaru, aż do komedii współczesnej lub nawet „charakterystycznych” epizodów, każda postać dana przez p. Nowakowskiego nosi cechy talentu, pomysłowości i sumiennej pracy. Rola *Tartuffe’a*, ujęta bardzo zajmująco w każdym szczególe, podniesiona wzorowym traktowaniem wiersza, jest w szeregu jego kreacji jedną z najbardziej żywych. Dla samego p. Nowakowskiego warto iść jeszcze raz zobaczyć *Tartuffe’a*.

⁵⁶²Edward Leszczyński (1880–1921) — poeta, tłumacz, teoretyk literatury, członek Zielonego Balonika; szwagier Tadeusza Boya-Żeleńskiego. [przypis edytorski]

⁵⁶³freblówka (daw., z niem.) — przedszkole. [przypis edytorski]

Pozwolę sobie przeskoczyć do najmniej wdzięcznej ze wszystkich postaci, mianowicie „rezonera⁵⁶⁴” Kleanta. P. Krasnowiecki⁵⁶⁵ dowiódł, iż nie ma złych ról; potrafił wybić się na pierwszy plan dobrym użyciem głosu oraz nieskazitelną deklamacją. Talent p. Krasnowieckiego śledzę od dłuższego czasu ze szczerym zainteresowaniem, mimo że nie miałem sposobności szerzej się o nim wypowiedzieć; we wczorajszym Kleancie widziałem zapowiedź przyszłego np. Alcesta w *Mizantropie*⁵⁶⁶.

Wcielenie porywów młodości przypadło znowu panu Białkowskiemu⁵⁶⁷ i p. Kaciekiej, sprzecznie z naturą ich talentu, jak to kilkakrotnie podnoszono. Na upór nie ma lekarstwa. Wskutek tego scena „zwady miłosnej” w drugim akcie, prawdziwa perełka Molierowskiego teatru, zawiodła. Szkoda, że Marianny nie zagrała p. Zielińska. Za drobna rola? Otóż to właśnie! Gdy chodzi o arcydzieło Moliera, tam powinno się zapomnieć o podziale na duże i małe role, a nawet tzw. w świecie teatralnym „ogony”; tam teatr powinien wyruszyć ze wszystkim, co ma najlepszego, bo to jest jego uroczyste święto. P. Białkowski kaleczył przy tym niemilosiernie wiersz; toż samo p. Ziemiński⁵⁶⁸, mimo iż cała jego rola wynosiła kilkadziesiąt wierszy.

Nieopanowanie pamięciowe podcięło Dorynę p. Dobrzańskiej⁵⁶⁹, ujętą zresztą w dobrym charakterze. Ustępy, w których artystka czuła się pewnie w roli, wypadły bardzo szczęśliwie; inne (a było ich dużo) wyszły zatarte lub pokiereszowane. P. Bednarzewska „pływała” przeważnie po tekście (zwłaszcza w trzecim akcie), grając wskutek tego Elmirę jeszcze powierzchowniej niż w zeszłym roku i paraliżując tym w części doskonałą grę swego partnera. Rolę Elmiry można pojąć bardzo rozmaicie, istnieje o niej cała literatura, ale trzeba się zdecydować w jakimś kierunku: P. Bednarzewska zdecydowała się w kierunku — budki suflera. P. Dobrzański był Orgonem przyzwoitym, ale zdawkowym; nie pogłębił tej bardzo ciekawej i trudnej roli, o której już raz pisałem obszerniej. O wybornej *pani Pernelle* p. Kosmowskiej⁵⁷⁰ nie będę się powtarzał; natomiast poczuwam się do wyrzutów sumienia wobec p. Orwida, iż w zeszłym roku nie dosyć może znalazłem wyrazów uznania dla jego roli p. Zgody, skończonej pod względem wysłowienia, gestu, charakteryzacji. P. Orwid jest to artysta, który ma wrodzone poczucie stylu.

Słowem, okazało się, iż obecny zespół teatru krakowskiego posiadał większość elementów na zagranie *Świętoszka*; tym bardziej szkoda, iż elementy te nie złożyły się na skończoną całość, zostawiając widzowi wrażenie cokolwiek niejednolite.

Mimo to wszystko, *Tartuffe* „bierze”. Siedział za mną w krzesłach jakiś zacny jegomość, widocznie niezbyt bity w klasykach, który powtarzał raz po raz półgłosem, z radosnym zdumieniem: „Ależ to doskonała sztuka!”. I ja, chociaż znam oczywiście każdą literę *Świętoszka*, także powtarzałem w duchu z zupełną świeżością wrażenia: „Ależ to doskonała sztuka!”. Cóż za figura ten Tartuffe! Co za pełnia, soczystość! Jakim cudem tak ohydna kreatura może być tak miła na scenie, to już tajemnica geniuszu Moliera. Bo też Tartuffe to nie jest płaski lajdak; to niemal artysta, poeta. Gdyby był pospolitym wydrwigroszem, siedziałby sobie u Orgona jak u pana Boga za piecem; ale on ma fantazję poety, ma potrzebę ryzyka, jakiś wewnętrzny przymus naciągania nitki póty, aż wreszcie trzaśnie, bo musiała trzasnąć tak czy inaczej! I co za namiętność tętni pod tą nabożną sukienką! Elmira musi to wyczuwać kobiecym instynktem, i stąd może ta jej niezupełnie zrozumiała pobłażliwość w trzecim akcie: nie ma mimo wszystko serca doszczętnie zgubić człowieka, który tak umie pragnąć i tak wymownie ubiera swe arcyziemskie pragnienia w słowa wionące niemal zapachem kadzidel zakrystii...

I to wszystko dzieje się w dwóch scenach! Jedna w trzecim akcie, druga w czwartym: to wystarczyło Molierowi, aby figurze Tartuffe’a zapewnić wiekuiste życie, aby jego migotliwą głębią intrygować coraz to nowych komentatorów. I kiedy kurtyna zapada, mamy uczucie jakiegoś tęsknego nienasycenia: za mało obcowaliśmy z tym rozkosznym

Świętoszek

⁵⁶⁴rezoner (z fr., teatr.) — osoba, której rola polega na wygłaszaniu komentarza odautorskiego podczas spektaklu. [przypis edytorski]

⁵⁶⁵Władysław Krasnowiecki (1900–1983) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁶⁶*Mizantrop* — komedia Moliera z 1666 r. [przypis edytorski]

⁵⁶⁷Tadeusz Białkowski (1888–1961) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁶⁸Władysław Ziemiński (1892–1966) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁶⁹Zofia Dobrzańska (1885–1963) — aktorka. [przypis edytorski]

⁵⁷⁰Ada Kosmowska (1871–1944) — aktorka. [przypis edytorski]

Tartuffem, za mało się nim nacieszyli. Gdyby go tak poznać dzień po dniu, w powszednim życiu, w rozmaitych sytuacjach: gdyby go na przykład ujrzeć tak, jak może ukazać człowieka tylko powieść! Otóż coś podobnego istnieje; tylko osobliwym zbiegiem okoliczności utwór ten urodził się na drugim krańcu Europy. Istnieje bardzo mało znana powieść Dostojewskiego pt. *Stefanczykowo i jego mieszkańcy*⁵⁷¹ (tak brzmi przynajmniej tytuł w przekładzie, w którym ją czytałem), będąca nie czym innym, jak świadomą lub bezświadomą fantazją na temat *Świętoszka*, idącą bardzo ściśle po linii Moliera. Rola Świętoszka odgrywa tam niejaki Foma Fomicz, pasożyt, niebotyczny kabotyn ocierający się już z rosyjska o mistycyzm; Orgonem jest poczciwy obywatel wiejski. Jest to równocześnie jeden z najbardziej oryginalnych i lotnych utworów Dostojewskiego; myśl francuska bowiem posiada tę tajemnicę, iż wnika, a nie przygniata.

W ogóle ciekawym byłoby wykazać, ile ten najgenialniejszy, najbardziej rdzenny pisarz rosyjski, fanatyczny wróg „Zachodu”, soków wysłał z Francji! Bez Francji nie można sobie wręcz wyobrazić jego istnienia, tak samo jak tylu naszych wielkich i bardzo polskich pisarzy. Podśmiewano się swojego czasu z szowinizmu literackiego Juliusza Lemaitre’a⁵⁷², kiedy na wszystkie nowe zjawiska literatury europejskiej (które zresztą oceniał bardzo szeroko i inteligentnie) powiadał, iż Francja już to przebyła i odsyłał indywidualizm Ibsena do — Georges Sand, a ewangelizm Tolstoja do Dumasa syna, jeśli się nie mylę. Ale o ile talenty zdarzają się wszędzie, faktem jest, iż są kraje, w których myśl rodzi się z ziemi, a inne, w których jest mniej lub więcej importem jak szampan: bo też *mysl* to szampan przyrody. Dlatego lekkim dreszczem przejmuje mnie to najbliższe dziesięciolecie, kiedy sprowadzenie książki francuskiej będzie kosztowało sto pięćdziesiąt koron (a za parę lat może tysiąc pięćset marek polskich⁵⁷³) i dużo kłopotu. Troszkę się boję tego przymusowego powrotu do „prasłowiańskiej” rodzimej kultury!

Twórczość, Mądrość

HENNEQUIN I VEBER, *Czy jest co do oclenia?*

Z teatru „Bagatela”: *Czy jest co do oclenia?*, krotkowiła w trzech aktach Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera⁵⁷⁴.

Z urzędu recenzenta jestem obowiązany zdać sprawę z wczorajszej sztuki; czytelnik bezwarunkowo ma prawo tego wymagać. Bywają jednak doprawdy tematy tak dziwne, że... Jak tu się wziąć do rzeczy? Najlepiej w takich razach uciec się do klasyków: tym szczęśliwcom wszystko wolno, wszystko im świat darowuje! Bliżej ciekawym tedy tego przedmiotu polecam odczytanie, w pierwszej księdze *Prób*⁵⁷⁵ Montaigne’a⁵⁷⁶, rozdziału dwudziestego (*O potędze wyobraźni*).

Otóż hrabiego de Trivelin w chwili, gdy luksusowym pociągiem uwoził młodą żonę w podróż poślubną, zaskoczył w lirycznym momencie urzędnik komory⁵⁷⁷, otwierając zupełnie nie w porę drzwi i pytając zniemacka: „Czy jest co do oclenia?”. Od tego czasu widmo owego celnika prześladowuje nieszczęsnego nowożeńca. W jaki sposób rodzice, zawiedzeni w nadziei kołysania wnuków, zostawiają zięciowi trzy dni czasu na poprawę; w jaki sposób dawny i nieutulony w żalu konkurent panny młodej stara się tę poprawę udaremnić, uchylając zawsze w chwili niebezpieczeństwa drzwi i rzucając w słodkie półmroki sypialni sakramentalne wyrazy: „Czy jest co do oclenia?”; to jeszcze, skupiwszy się dobrze, zdołałby może wytłumaczyć; ale w jaki sposób uświęconym farsowym obyczajem wszyscy, absolutnie wszyscy spotykają się w drugim akcie, w buduarze wesołej Zézé, który jakby umyślnie w tym celu ma sześcioro drzwi; w jaki sposób p. Brzeski,

⁵⁷¹*Stefanczykowo i jego mieszkańcy* — powieść Fiodora Dostojewskiego z 1859 r. [przypis edytorski]

⁵⁷²Jules François Élie Lemaître (1853–1914) — francuski krytyk, dramaturg, poeta. [przypis edytorski]

⁵⁷³marka polska — waluta używana w Generalnym Gubernatorstwie Warszawskim, a potem w Polsce w latach 1916–1924. [przypis edytorski]

⁵⁷⁴Pierre Eugène Veber (1869–1942) — fr. autor licznych komedii scenicznych, zabawnych powieści; współpracował z Maurice’em Hennequinem; do najbardziej popularnych dramatów należy *Le Monsieur de cinq heures*. [przypis edytorski]

⁵⁷⁵*Próby* — dzieło życia Michela Montaigne’a o charakterze autobiograficzno-filozoficznym, wydawane od 1580 do 1595 r. [przypis edytorski]

⁵⁷⁶Michel Eyquem de Montaigne (1533–1592) — francuski pisarz i filozof renesansu, radca parlamentu w Bordeaux; wyznawał racjonalizm i tolerancję religijną, walczył z zakłamaniami. [przypis edytorski]

⁵⁷⁷komora (daw.) — urząd celný. [przypis edytorski]

wymierzywszy w p. Kalicińskiego futerał od cygarniczki w formie pistoletu, zmusza go do zdjęcia całego zwierzchniego ubrania i sam się w nie ubiera, zaś p. Kaliciński robi z kolei to samo z p. Czarnowskim, który następnie zjawia się w mundurze policjanta; tego ani rusz nie wyjaśnię, bo to już należy do zawodowych tajemnic spółki Hennequin i Veber. Spółka solidna, ale — „z ograniczoną poręką⁵⁷⁸”: aż do śmiechu włącznie. Jest to, podobnie jak niedawno grany *Dudek*⁵⁷⁹ Feydeau⁵⁸⁰, typowa farsa francuska, z gatunku, który można nazwać *ludowym*; pozornie drastyczna, w gruncie bardzo niewinna; sięgająca tradycjami szerokich „trefności” dawnych wieków i oddziałująca bezpośrednio a niezawodnie na naszą śledzionę, bez wciągania w grę intelektu i uczucia.

W sztukach tego typu gra więcej zespół niż poszczególni artyści; jakoż grano ją, pod wodzą p. Czarnowskiego, z werwą i humorem. P. Trzywdar w swej niepokąźnej rolice dowiódł, jak z niczego można zrobić coś. Pani Bruczowa przejaskrawiła pannę *Zézé*, zwłaszcza głosowo.

WYSPIAŃSKI, *Sędziowie* — HOFMANSTHAL, *Elektra*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Sędziowie*, tragedia w dwóch obrazach Stanisława Wyspiańskiego; *Elektra*, tragedia w jednym akcie Hugona von Hofmannsthal, przekład Tadeusza Świątki⁵⁸¹, występ Stanisławy Wysockiej⁵⁸².

Główne zaciekawienie sobotniego wieczoru budziła dawno niegrana *Elektra* Hofmannsthal, ale sąsiedztwo arcydzieła *Wyspiańskiego* okazało się dla niej zabójczym. Czy przez to, iż po tak mocnym przeżyciu, do jakiego zmuszają *Sędziowie*, ponad siły słuchacza jest zdobyć się jeszcze raz na ponowne odbycie takiej drogi? Zapewne, iż pojemność wrażliwości naszej jest ograniczona, ale nie tylko to. Trudno w istocie plastyczniej ukazać różnicę pomiędzy wielką poezją a średnią literaturą. Z obu tragedii, jakie przesunęły się przed naszymi oczyma, *grecką* z ducha była nie ta, której osoby zapożyły dźwięcznych imion z prastarej legendy Hellenów, ale ta druga, rozgrywająca się w lichej i zadymionej galicyjskiej karczemce. Tu wielki poeta wziął pospolite wydarzenie życia i potrafił je mocą i głębią ujęcia rozsnuć w jakieś olbrzymie, tragiczne perspektywy; tam mały poeta, mając te perspektywy jako dane, ściągnął na nie rękę po to, aby je skurczyć do wymiarów przyziemnej, brutalnej okropności. Albowiem Hofmannsthal w przeprowadzeniu tematu wiernie trzyma się tragedii Sofoklesa; tylko w zadziwiający sposób potrafił usunąć wszystko, co tam tworzy jej piękno, dostojność i głębię, a zachować li tylko to, co czyni ją okropną ponad ludzką miarę.

Tragedia Sofoklesa nie toczy się, ściśle biorąc, na ziemi. Ona rozgrywa się pomiędzy niebem a ziemią, pomiędzy owym tak bezmiernie biednym, godnym współczucia ludzkim plemieniem a tajemniczymi mocami, które igrają kapryśnie jego dolą. To ci bogowie, te moce niebieskie, o których mówi Goethe w swoim wierszu:

Wer nie sein Brot mit Tränen ass,
Wer nie die kummervollen Nächte...⁵⁸³ etc.

Owo fatum, które zawisło nad rodem Atrydów⁵⁸⁴, które pcha go ze zbrodni w zbrodnię, sprawia, iż cała ta rodzina stanowi jak gdyby jednostkę tragiczną przeciwstawioną

Zbrodnia, Obowiązek,
Grzech

⁵⁷⁸z *ograniczoną poręką* (daw.) — dziś: z ograniczoną odpowiedzialnością. [przypis edytorski]

⁵⁷⁹*Dudek* — krotchwila Georges'a Feydeau. [przypis edytorski]

⁵⁸⁰Georges Feydeau (1862–1921) — fr. dramatopisarz, autor licznych fars; najbardziej znany z *Damy od Maksyma* (1899). [przypis edytorski]

⁵⁸¹Tadeusz Świątek (1884–1940) — poeta, krytyk teatralny, tłumacz, w latach 1924–1929 dyrektor teatru im. Słowackiego; redaktor „*Masek*”, „*Listów z Teatru*”. [przypis edytorski]

⁵⁸²Stanisława Wysocka (1877–1941) — aktorka. [przypis edytorski]

⁵⁸³*Wer nie sein Brot mit Tränen ass, Wer nie die kummervollen Nächte...* (niem.) — pierwsze wersy *Pieśni barfiarza* J. W. Goethego: Kto nigdy swojego chleba nie jadł ze łzami, kto nigdy w smutne noc... [przypis edytorski]

⁵⁸⁴*Atrydzi* (mit. gr.) — Menelaos i Agamemnon, synowie Atreusza, obciążeni klątwą za zbrodnię ojca, pełnione w czasie walki o tron mykeński. Żonę Menelaosa, piękną Helenę, uwiódł i uwięził do Troi Parys. Agamemnon został zamordowany przez niewierną żonę po powrocie z wojny trojańskiej, pomściła go córka Elektra i syn Orestes. [przypis edytorski]

wyższej i nieubłaganej woli. Pomiędzy Elektrą a jej matką nie zachodzi stosunek gwałtownej antytezy: oglądane pod kątem owych wyższych mocy obie są niemal na jednym poziomie. Różnica etyczna stanowi raczej odcień niż przeciwieństwo. Agamemnon⁵⁸⁵ z woli bogów poświęcił córkę Ifigenię (Hofmannsthal pomija ten motyw, występujący też u Ajschylosa⁵⁸⁶ w *Agamemnonie*, a będący niejako uczłowiczeniem zbrodni Klitemnestry⁵⁸⁷); Klitemnestra, mszcząc się śmierci córki i może innych jeszcze ciemnych spraw Agamemnona („...lub może ten wyrodny ojciec — powiada Klitemnestra u Sofoklesa — obojętny dla dzieci wyszłych z mego łona, ma serce jedynie dla dzieci Menelaja?”) zabija męża; Orest⁵⁸⁸ zabija matkę, aby z kolei stać się pastwą Eryinii. I wszyscy aktorzy tych wydarzeń działają w imię tego samego, świętego dla nich prawa. „*Sprawiedliwość* — powiada chór — zbliża się, niosąc w rękach karę zbrodni”. A w chwilę później Klitemnestra o swoim morderstwie: „To sama *Sprawiedliwość* spełniła tę ofiarę przez moje ręce; i ty, gdybyś była rozsądna, powinnaś być użyteczną mi pomocą”. Ale tu zachodzi odcień: serce Elektry i Oresta jest czyste, napełniają je jedynie uczucia religijnej czci dziecięcej wobec ojca; pomsta zaś Klitemnestry komplikuje się dwuznaczną figurą Egista⁵⁸⁹. („*Il y a la manière*⁵⁹⁰”, jak mówi Kielbik w *Polityce*⁵⁹¹ Perzyńskiego⁵⁹²). Dlatego Elektra ma prawo rzucić matce w oczy ten związek: „Czy powiesz, iż przez to mścisz swą córkę? Nie możesz tego rzec bez wstydu. Miłość córki nie uprawnia do zaślubienia wroga”.

I jeszcze jedno. U Sofoklesa osoby działające nie poruszają się w próżni. Nieustanny łącznik między nimi, mieniący się całą gamą pośrednich odcieni, stanowi *chór*, ten cudowny grecki chór, szumiący jak morze i zmienny jak morze, to poruszany lękiem, to nadzieją, to utożsamiający się z biegiem myśli Chryzotemis, to Elektry, to doradzający tej ostatniej pomstę, to umiarkowanie... Elektra u Sofoklesa nie stoi sama, odosobniona w swych uczuciach; skupia w sobie myśli szlachetniejszej części narodu, jego obrażone wierzenia religijne, uczucia dynastyczne pogwałcone władztwem uzurpatora. Serce całego ludu tętni wraz z nią w chwili, gdy zbliża się godzina pomsty.

Wszystkie owe czynniki współgrające i wznoszące tę mroczną tragedię na wyżyny nadludzkiej wielkości zanikły zupełnie w niemieckim utworze. Być może mówi się o nich tu i ówdzie, ale nie grają one, nie dźwięczą, nie tworzą kulis tragedii. Pozostaje jedynie nagi, okropny szkielet faktów, wypadek z dziedziny kronik kryminalnych. Matka-mężo-bójczyni, ojczym — współnik zbrodni, córka z pierwszego łoża — żyjąca w poniewierce i dysząca pomstą, syn-matkobójca, — oto, co pod ornamentem wierszy Hofmannsthala zostało z przepastnych głębi greckiego mitu. Szerokie tło polityczne i religijne znika zupełnie; chór Sofoklesa kurczy się do trywialnej pogwarki dziewczek służebnych na wstępie oraz do niedorzecznej, drażniącej figury groteskowego kucharza. Religijny nakaz i miłość do ojca tworzą *Elektrę* Sofoklesa; *Elektrę* Hofmannsthala — wściekła nienawiść do matki i zwyrodnienie niewolą. To grecka Elektra? Nie, to raczej Barbara Ubryk⁵⁹³, która by po dziesięciu latach kaźni miała sposobność rozmówić się z mateczką przełożoną.

Za to *Sędziowie* Wyspiańskiego! Cóż to za cud, co za arcydzieło! W jaki sposób w tej karczemce w przeciągu godziny, poza dramatem kilku serc ludzkich, rozstrzyga się przed

⁵⁸⁵ *Agamemnon* (mit. gr.) — król Myken, ojciec Ifigenii, Elektry, Orestesa, mąż Klitajmestry (Klitemnestry); z rozkazu Artemidy zabił córkę Ifigenię, sam został podstępnie zamordowany po powrocie z wojny trojańskiej przez żonę i jej kochanka Ajgistososa, z kolei rodzeństwo: Elektra i Orestes, by pomścić śmierć Agamemnona, zabili matkę i przybranego ojca. [przypis edytorski]

⁵⁸⁶ *Ajschylos* (525–456 p.n.e.) — gr. tragediopisarz; twórca i reformator tragedii: wprowadził drugiego aktora, akcję rozgrywającą się poza sceną, ograniczył rolę chóru, a rozbudował dialog i akcję; z jego dziewięćdziesięciu sztuk pozostało do dziś siedem, m.in. *Siedmiu przeciw Tebom*. [przypis edytorski]

⁵⁸⁷ *Klitemnestra* a. *Klitajmestra* (mit. gr.) — żona Agamemnona. [przypis edytorski]

⁵⁸⁸ *Orest* a. *Orestes* (mit. gr.) — syn Agamemnona i Klitajmestry, zabił matkę, by pomścić śmierć ojca. [przypis edytorski]

⁵⁸⁹ *Egist* a. *Ajgistos* (mit. gr.) — kuzyn i zabójca Agamemnona, kochanek jego żony Klitajmestry. [przypis edytorski]

⁵⁹⁰ *Il y a la manière* (fr.) — Należy zachować umiar. [przypis edytorski]

⁵⁹¹ *Polityka* — komedia Włodzimierza Perzyńskiego. [przypis edytorski]

⁵⁹² *Włodzimierz Perzyński* (1877–1930) — pisarz; współpracował z „Głosem” i „Tygodnikiem Ilustrowanym”; autor m.in. komedii *Aszantka* (1906). [przypis edytorski]

⁵⁹³ *Barbara Ubryk* (1817–1898) — własc. Anna Ubryk (imię zakonne: Barbara), chora psychicznie mniszka z krakowskiego klasztoru karmelitanek, w latach 1848–1869 przetrzymywana w niegodnych warunkach. Jej odnalezienie w stanie wycieńczenia stało się przyczyną zamieszek, podczas których tłum szturmował bramy klasztorów w Krakowie. Skandal wywołał zainteresowanie w całej Europie. [przypis edytorski]

naszymi oczyma wiekowy konflikt dwóch ras, dwóch narodów i dwadzieścia lat chłopskiej doli, i wszystko, co dusza żydowska może mieścić najbardziej poetycznego i oderwanego od ziemi, i wszystko, co może z niej zionąć najbardziej nieludzkiego i skażonego — to jest prawie nie do pojęcia. I ponad tym morzem krzywd i nienawiści dwa symbole pojednania: piosnka Urlopnika zaplatająca się z melodią skrzypek Joasowych i ten śmiertelny całun okrywający dwie niewinne ofiary... Czystość i piękno zakończenia, kiedy stary Samuel kaja się przy zwłokach syna, a zaś ksiądz, poprzedzony przez chłopca z dzwonkiem, wchodzi do tej żydowskiej karczmy, aby gotować na śmierć Jewdochę, nie da się wręcz z niczym porównać.

Kreacja p. Wysockiej w *Sędziach* zbyt dobrze stoi w pamięci każdemu z Krakowian, abym się potrzebował o niej rozpisywać. Wszystko, co można z genialnie zwięzłych skrótów Wyspiańskiego wydobyć tragicznej prostoty i siły wyrazu, wszystko to było w tej roli. I w ogóle całe przedstawienie *Sędziów* było jednym z najlepszych, jakie widzieliśmy w ostatnich czasach. Duch poezji powiał przez scenę i pochwyił wszystkich grających za włosy. P. Jednowski jako Samuel, p. Kacicka jako Joas, świetny Natan p. Nowakowskiego, p. Guttner⁵⁹⁴ (Dziad), p. Miarczyński (Urlopnik), wreszcie Jukli p. Orwida — wszyscy zasługują na gorące słowa pochwały.

O ile podczas *Sędziów* wystarczało poddać się potężnemu i jednolitemu wrażeniu, o tyle mniej łatwo mi przychodzi zanalizować uczucia, jakich doznawałem w czasie *Elektry* Hofmannsthal. To, aby artystka grająca tę Elektry mogła w istocie — w myśl ostatnich kanonów sztuki aktorskiej — „przeżyć” w sobie ową potworną rolę, to sobie nie bardzo umiem wyobrazić. Może natomiast, jak to uczyniła p. Wysocka, oddać na jej usługi całą wirtuozerię środków aktorskich: pod tym względem pole do popisu jest niezmiernie szerokie. Podziwiałem jej technikę, wzbogaconą snadź jeszcze ostatnimi latami wydatnej pracy nad sobą, ale wyznaję szczerze — tym szczerzej, iż przyczyn tego dopatruję się w samej sztuce Hofmannsthal — pozostałem zimny jak lód. Co więcej, im świetniej, im błyskotliwiej grała p. Wysocka, tym bardziej odpychająca stawała mi się rola samej Elektry; pierwsze zaś jej zjawienie się na scenie (zwierzęcy skok połączony z niesamowitym wyciem, niewątpliwie arcydzieło techniki scenicznej) zaciążyło przykrym wrażeniem swoim nad całym utworem. Cieszę się serdecznie na dalsze występy p. Wysockiej, które otworzą przed nami tak rzadko teatrowi naszemu dostępną sferę prawdziwej poezji; w *Elektrze* widzę jedynie pod płaszczykiem tejże poezji wykwit owej w wysokim stopniu realistycznej sztuki, którą „teatr przyszłości” — jak to słyszeliśmy niedawno na konferencji p. Wysockiej — tak bezwzględnie odrzuca. A jeżeli już ma być „realizm”, niech będzie sobą szczerze i otwarcie; po co mu przedrzeźniać niepotrzebnie dzieła poezji z zupełnie innego ducha poczęte?

Z innych ról w *Elektrze* podnieść należy grę p. Pancewiczowej, która dała postaci Chrysothemis wiele kobiecej miękkości oraz p. Kosmowską i p. Brackiego, którzy wydobywali, co mogli, z niezbyt wdzięcznych ról Klitemnestry i Oresta.

O KULTURĘ WIERSZA NA SCENIE

Z okazji wystawienia *Elektry* pozwolę sobie poruszyć pewną kwestię, która szczególnie leży mi na sercu. Omawiając, zdaje mi się, przedstawienie *Makbeta*, podnosiłem, jak bardzo u wielu aktorów zanika poczucie wiersza i jak — zwłaszcza gdy chodzi o wiersz biały⁵⁹⁵ — zmienia się on łatwo w jakąś bezpostaciową masę, w której znękanе ucho słuchacza od czasu do czasu łowi z wysiłkiem ułamek rytmu, aby go znowu za chwilę zagubić. Otóż przypadkowo zapoznałem się z ciekawą ilustracją tego faktu świadczącą, iż przyczyny jego sięgają głębiej, niż przypuszczałem.

Wpadła mi mianowicie w ręce jedna z ról z przygotowującej się *Elektry*. Przez ciekawość zajrzałem do niej, przy czym uderzyło mnie, że jest pisana prozą, podczas gdy mniemałem, iż *Elektra* Hofmannsthal jest wierszem. (Kiedy jednego z artystów grających w *Elektrze* pytałem, czy sztuka jest wierszem czy prozą, nie umiał mnie objaśnić i, jak się zaraz okaże, nie ma w tym nic dziwnego). Zacząłem tedy czytać ową rolę:

⁵⁹⁴Jan Guttner (1883–1947) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁹⁵wiersz biały (lit.) — wiersz bezrymowy. [przypis edytorski]

Nie umiem siedzieć i patrzeć się w ciemność jak ty. Mam w piersiach coś jak gdyby ogień, co nieustannie pędzi mnie po domu, w żadnym pokoju usiedzieć nie mogę, muszę z jednego schodu biec na drugi, na dół, do góry — jest mi, jakby wołał mnie ktoś, przychodzę, a tu pusty pokój! Tak się czegoś boję — drżą mi kolana w dzień i w noc, a gardło jakżeby mi ktoś czymś ścisnął, więc płakać nawet nie mogę, nawet płakać nie mogę. Wszystko jest, siostrzo, jak kamień — litości!

Oczywiście po pierwszych słowach (nie trzeba na to być wielkim poetą) spostrzegłem, że ustęp ten jest po prostu wierszem, białym jedenastozgłoskowym wierszem, mimo iż miejscami zepsutym, i że należy go pisać tak:

Nie umiem siedzieć i patrzeć się w ciemność
jak ty. Mam w piersiach coś jak gdyby ogień;
coś nieustannie pędzi mnie po domu,
w żadnym pokoju usiedzieć nie mogę,
muszę z jednego schodu biec na drugi,
na dół, do góry — jest mi, jakby wołał
mnie ktoś; — przychodzę, a tu pusty pokój!

Tak się czegoś boję...

Drżą mi kolana w dzień i w noc, a gardło
jakżeby mi kto czymś ścisnął, więc płakać
nawet nie mogę, nawet płakać nie mogę (?)
Wszystko jest, siostrzo, jak kamień, — litości!

I w ten sposób cała rola. Spojrzałem na okładkę: rozpisana była przed laty dziesięciu i zawizowana⁵⁹⁶ przez ówczesną dyрекcję. Zaintrygowany w najwyższym stopniu tym osobliwym sposobem pisania spostrzegłem obok roli egzemplarz teatralny sztuki; ciekawość przemogła, popełniłem niedyskrecję i zajrzałem do egzemplarza. Ujrzałem w istocie dziwne rzeczy. Miejscami był pisany wierszem, białym jedenastozgłoskowym wierszem; miejscami prozą, pod którą wyczuwało się — jak w przytoczonym ustępie — takż sam wiersz, raz po raz mniej lub więcej okaleczały. Inne ustępy znowuż inaczej: pisane jak wiersz, ale zupełnie błędnie dzielone, na przykład:

Od snów się można uwolnić. Jest
głupi, kto na sny cierpi, a nie może
znaleźć na nie lekarstwa. Już ja to wynajdę, co ma krwią spłynąć
abym znowu spała...

Podczas gdy ma być oczywiście:

Od snów się można uwolnić. Jest głupi,
kto na sny cierpi, a nie może znaleźć
na nie lekarstwa. Już ja to wynajdę,
co ma krwią spłynąć, abym znowu spała...

To znów bezkształtny bigos prozy zarywającej co chwila jedenastozgłoskowym rytmem i nagle przechodzącej w wiersz lub coś podobnego do wiersza; ale wszystko jakby zupełnie przypadkowo:

„Chciałabyś krzyżeć, chciałabyś uciekać, czujesz, jak ostrze skrada ci się, kędy siedzi twe życie — lecz on wstrzymał cios. Za sploty włosów cię wlecze, słyszysz tylko serce, jak ci o żebra się tłucze i będzie czas dany ci na to, byś pozazdrościła wszystkim przykutym do murów więzienia i tym, co na dnie studni wołają śmierci jak oswobodzenia”.

⁵⁹⁶awizować — zapowiadać, zatwierdzać pojawienie się czegoś. [przypis edytorski]

A obok ciebie stać będę ja! nie możesz
Wzroku oderwać ode mnie! próbujesz; etc.

Przepisałem sobie z ciekawości kilka ustępów, aby je porównać z niemieckim oryginałem, który, przekonałem się, jest cały pisany *jednolitym wierszem*.

Łamię sobie głowę, jakie jest pochodzenie tego teatralnego egzemplarza? Nie chcę ani na chwilę przypuścić, aby w tej formie wyszedł spod pióra p. T. Świątka, tłumacza *Elektry*⁵⁹⁷; z drugiej strony niepodobna, aby kopista, choćby najniebalszy, pozwolił sobie na takie licencje. Byłbym serdecznie wdzięczny, gdyby mi to ktoś wyjaśnił. Ale jest w tym jedna rzecz dla mnie przerażająca: mianowicie to, że taki egzemplarz przed laty znalazł aprobatę dyrekcji teatru, że od dziesięciu lat spoczywa w bibliotece teatralnej, że z niego rozpisano role, grano z nich i że te role znów wróciły do rąk aktorów. I jak się tu dziwić, że kultura wiersza na scenie zanika! Oczywiście, że zdolny i mający poczucie wiersza artysta i z tym jakoś sobie da radę: instynktem wyczuje po omacku rytm tam, gdzie on jest, zręcznie prześlizgnie się po arytmicznych ustępach, i — jakoś to idzie! Ale to nic a nic nie łagodzi monstrualności samego faktu. Żyjemy przy tym w czasach tyłu licencji estetycznych, iż każde niechlujstwo może uchodzić jako „nowa sztuka” — i to jest najniebezpieczniejsze.

Gdybyż to był odosobniony dokument! Przed kilku laty nasze komunikaty teatralne doniosły z właściwym sobie entuzjazmem, iż znakomity aktor, mając grać jedną z komedii Szekspira, sam osobiście pozmieniał w swojej roli wszystkie końcówki białego wiersza na rymowane! Było to w czasie zamętu wojennego, i temu też przypisuję, że nikt, o ile mi się zdaje, nie ocenił w należyty sposób tej gorliwości.

Drugi przykład. P. Frenkiel⁵⁹⁸, grając podczas swej gościny w krakowskim teatrze *Świętoszka*, opowiadał mi, iż miał zamiar grać go również gościnnie w innym stołecznym teatrze, ale że dyrektor teatru postawił za warunek, aby p. Frenkiel grał swoją rolę, jeśli chce, w nowym przekładzie, reszta zaś aktorów w przekładzie dawniejszym, z którego biblioteka teatralna posiada role już rozpisane. (Oszczędność kilkudziesięciu koron). Ponieważ komedia pisana jest wierszem i dialog oczywiście wciąż zazębia się o siebie rytmicznie i rymowo, można sobie wyobrazić, jak harmonijny byłby rezultat tej proponowanej przez p. dyrektora kombinacji! Frenkiel się nie zgodził i wystawienie *Świętoszka* upadło.

A jak się państwu podoba taki fakt. Tenże sam dyrektor stołecznego teatru ogłosił niedawno przed wojną z wielkim szumem „cykl Molierowski”. Miano grać między innymi *Szkolę mężów*⁵⁹⁹. Po pierwszej próbie „heroina”⁶⁰⁰ zwróciła się do dyrektora z oświadczeniem, iż zupełnie nieprzyzwoitym jest, aby sztukę kończyła subretka, a nie ona, bohaterka. Widząc, iż rzecz jest poważna i że z heroiną nie ma żartów, dyrektor od ręki *dopisał* do *Szkoły mężów* dziesięć wierszy (mam ich odpis) i włożył je w usta bohaterki sztuki, Izabeli. Ostatnie dwa wiersze tego uzupełnienia brzmiały:

Więc gdy chcecie żyć z żoną bez bojaźni, troski,
Zamykajcie ją zawsze w kasie Wertheimowskiej⁶⁰¹.

Dopiero na przedłożenia jednego z aktorów, iż za czasów Moliera nie znano — kas Wertheimowskich, pan dyrektor zmienił ten ostatni dwuwiersz następująco:

Więc największa ostrożność na nic dzisiaj zda się,

⁵⁹⁷ Łamię sobie głowę, jakie jest pochodzenie tego teatralnego egzemplarza? Nie chcę ani na chwilę przypuścić, aby w tej formie wyszedł spod pióra p. T. Świątka, tłumacza *Elektry* — w następstwie tego artykułu ogłosił p. Świątek w „Czasie” list, w którym stwierdza, iż sprawa miała się tak, jak się tego domyślałem: mianowicie, iż przed laty dopuszczono się na jego rękopisie dowolnych i nie uwzględniających miary wiersza skrótów, po czym polecono jakiejś barbarzyńskiej ręce rozpisanie ról, co wypadło tak, jak przytoczyłem. [przypis autorski]

⁵⁹⁸ Mieczysław Frenkiel (1858–1935) — aktor. [przypis edytorski]

⁵⁹⁹ *Szkola mężów* — komedia Moliera z 1661 r. [przypis edytorski]

⁶⁰⁰ *heroina* (daw., z gr.) — bohaterka, główna postać sztuki; tu: odtwórczyni głównej roli. [przypis edytorski]

⁶⁰¹ *kasa Wertheimowska* — rodzaj sejfu produkowany przez przedsiębiorcę Franza Freiherra von Wertheima. [przypis edytorski]

Chyba gdy zamkniecie swe żony, lecz w żelaznej kasie.

I w tej postaci definitywnie sztukę grano i będą ją grać w owym mieście tak samo po wiek wieków, albowiem egzemplarz przechowany w bibliotece teatralnej staje się — jak to widać po przekładzie *Elektry* Hofmannsthala — nietykalną tradycją.

Z uczuciem radości usłyszałem na konferencji teatralnej p. Wysockiej zapowiedź, iż „teatr przyszłości” oparty będzie na rytmie i harmonii. Jeżeli jeszcze na przydatek⁶⁰² aktorzy będą w nim umieli role, piszę się nań z całego serca. Ale na ogół, kiedy przysłuchuję się górnolotnemu stylowi naszych tak częstych i zajadłych „dyskusji teatralnych”, mam nieraz wrażenie, że jesteśmy jak człowiek, który zastanawia się nad wyborem kamei⁶⁰³ do szpilki od krawata, a nie ma całych butów i czystej koszuli na grzbiecie. A tą koszulą, bez której wszystkie świecidla będą jak bogate sygnety na brudnych łapach paskarza⁶⁰⁴, jest — kultura słowa, kultura wiersza na scenie. Pamiętajmyż, że ta scena nosi imię — Juliusza Słowackiego!

KORZENIOWSKI, *Panna męzatka*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Zręczność i przekora*, komedia w jednym akcie Aleksandra hr. Fredry; *Panna męzatka*, komedia w trzech aktach Józefa Korzeniowskiego⁶⁰⁵.

Literatura polska w ogólnej linii swego rozwoju wykazuje pewne znamię, które różni ją zasadniczo od wszystkich innych, zwłaszcza zaś od francuskiej: mianowicie to, iż od samego początku aż do ostatnich czasów tworzył ją — z bardzo małymi wyjątkami — szlachcic *bene natus*⁶⁰⁶, a najczęściej i *possessionatus*⁶⁰⁷. We Francji równocześnie prawie ze swymi narodzinami literatura przechodzi w ręce ludu i w nich pozostaje. Obwieś i opryszek Villon⁶⁰⁸, chłopski syn i zbiegły mnich Rabelais⁶⁰⁹, wędrowny komediant Molier, eksłokaj Rousseau, Diderot⁶¹⁰ syn nożownika, Beaumarchais⁶¹¹ zegarmistrz, imć Balsza⁶¹² mieniący się szumnie *de Balzac* i bezlik innych nazwisk, wśród których szlacheckie należą do wyjątków, oto ludzie, którzy tworzyli piśmiennictwo francuskie, wnosząc w nie twarde doświadczenia życia, znajomość świata oglądanego *od dołu*, namiętność pożądań, gorycz zawodów, żółć satyry. Jakże dobrze — z konieczności — trzeba im było poznać świat, w którym z najnędrniejszych początków wydostali się na wyżyny! Jak bezwzględny, nielitościwym okiem musieli osądzić całe społeczeństwo!

Inaczej u nas. JWP⁶¹³ Mikołaj Rej, JWP Jan Kochanowski, Morsztyn⁶¹⁴, Krasicki, Fredro, Rzewuski⁶¹⁵ etc. — oto etapy obyczajowej literatury naszej; a ciągnie się ta uher-

Pozycja społeczna, Lud,
Szlachcic, Literat

⁶⁰²na przydatek (daw.) — w dodatku. [przypis edytorski]

⁶⁰³kamea (z wł.) — ozdoba z kamienia szlachetnego lub półszlachetnego z płaskorzeźbą. [przypis edytorski]

⁶⁰⁴paskarz — handlarz, który zawyża ceny produktów pożądanych i trudno dostępnych; naciągacz. [przypis edytorski]

⁶⁰⁵Józef Korzeniowski (1797–1863) — pisarz. Kształtował samodzielny nurt w literaturze romantycznej, autor dramatu ludowego *Karpaccy górale*, prekursorskiej powieści *Krewni*, realizującej już idee pozytywistyczne, pisanej zgodnie z estetyką realizmu. [przypis edytorski]

⁶⁰⁶bene natus (łac.) — dobrze urodzony. [przypis edytorski]

⁶⁰⁷possessionatus (łac.) — posiadający ziemię. [przypis edytorski]

⁶⁰⁸François Villon (1431 a. 1432–po 1463) — średniowieczny poeta fr., magister Sorbony, członek organizacji złodziejskiej i awanturnik. Jego doświadczenia z paryskiego półświatka i więzień stały się kanwą poematu *Wielki Testament* (ok. 1461). [przypis edytorski]

⁶⁰⁹François Rabelais (ok. 1490–1553) — francuski pisarz, lekarz, były zakonnik; jego satyryczno-fantastyczna epopeja *Gargantua i Pantagruel* pisana w latach 1532–1564 krytykowała instytucje kościelno-feudalne, dogmaty, średniowieczną metafizykę. [przypis edytorski]

⁶¹⁰Denis Diderot (1713–1784) — myśliciel oświecenia, współtwórca *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*, autor powiastki filozoficznej *Kubuś Fatalista i jego pan*; teoretyk dramatu mieszczańskiego. [przypis edytorski]

⁶¹¹Pierre Augustin Beaumarchais (1732–1799) — francuski komediopisarz; zakupił szlachectwo i dostał się na dwór Ludwika XV, to doświadczenie posłużyło do stworzenia licznych satyr politycznych czy społecznych, np. *Cyrulika sewilskiego* (1775) czy *Wesela Figara* (1784). [przypis edytorski]

⁶¹²Balsza — nazwisko rodowe Balzaca, zmienione przez jego ojca, by odciąć się od stanu plebejskiego, kiedy dostał pracę urzędnika. [przypis edytorski]

⁶¹³JWP — Jaśnie Wielmożny Pan. [przypis edytorski]

⁶¹⁴Morsztyn — ród szlachecki herbu Leliwa związany z literaturą i polityką: Hieronim Morsztyn (1581–1623), Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693), Krzysztof Morsztyn (zm. 1642), Stanisław Morsztyn (1650–1725), Zbigniew Morsztyn (1625–1689). [przypis edytorski]

⁶¹⁵Henryk Rzewuski herbu *Krzywda* (1791–1866) — pseud. Jarosz Bejła; pisarz i publicysta, przywódca koterii petersburskiej, autor gawędy szlacheckiej *Pamiętki Soplicy* (1839). [przypis edytorski]

biona lista — mimo iż w zmodernizowanych warunkach życiowych — aż późno w wiek XIX, aż do Kaczkowskich⁶¹⁶, Sienkiewiczów i dalej.

Owym dawnym pisarzom naszym musiał przedstawiać się świat bardzo odmiennie; innym zupełnie jest ich stosunek do twórczości, do życia. Doskonale niemal *nasytzenie* życiowe tej warstwy nie daje bodźca do zbytńich dociekań mechanizmu społecznego. Literatura dla nich to nie narzędzie wypowiedzenia swoich goryczy, buntów i marzeń, ani też dźwignia do wydobycia się z nicości; to miłe *wczasy* humanistyczne, zabawa uprawiana bez wielkiego wysiłku, czasem z ogromnym talentem, najczęściej biegnąca po linii dobrodusznego humoru i gawędy lub też dla odmiany ojcowskiego dydaktyzmu. Spojrzenie na świat, to spojrzenie z perspektywy ganku szlacheckiego dworu; filozofia życiowa, to owo:

...choćż to życie idzie po grudzie,
Jak mi Bóg miły, niezli są ludzie!

Odmienna to nieco i prostsza filozofia od tej, jaką zawiera np. *Komedia ludzka* Balzaka...

Chciałem tu tylko mimochodem zwrócić uwagę na ten rys. Ilekroć bowiem zestawia się literaturę polską z innymi, mówi się o jej odrębnościach rasowych, a nie dość, zdaje mi się, uwzględnia się jej odrębność *klasową*. Po jakiej linii pobiegnie myśl przyszłej Polski *ludowej*, to stanowi ciekawą zagadkę.

Dla powyższych przyczyn stara komedia polska, mimo iż niewątpliwie z francuskich urodziła się źródeł, najmniej może ze wszystkich francuskich pisarzy bliską jest — Molierowi. Zapewne; scen, figur „molierowskich” w niej dużo, ale szlachecko-polski jej duch niewiele mógł znaleźć wspólnych stron z tym plebejuszem wzrosłym w ciężkiej szkole nędzy i upokorzeń, człowiekiem, którego nawet dni triumfu zatrute były goryczą i który daremnie szukał osłody w życiu rodzinnym więcej niż dwuznacznym. Komizm Moliera, skoro go wyluskać z osłonek konwencji, wyrasta z bolesnej wiedzy życia wyciągniętej aż do ostatnich konsekwencji; jest najczęściej smutny, krwawy i upokarzający dla człowieka.

Raczej już Marivaux. Mimo iż subtelną kazuistyką⁶¹⁷ erotyczna wypełniająca utwory tego pisarza wydaje się tak obcą sarmatyzmowi naszych obyczajów, jest w tym pisarzu odcień pogody, najbardziej może zbliżony do dobroduszných nastrojów polskiego dworku. Uroczym *marivaudage'em* (odświeżonym wszystkimi sokami wsi polskiej, budzącej się poezji romantycznej oraz talentu Fredry przerastającego o głowę francuskiego pisarza) są *Śluby panięskie*; *marivaudage'em* równie *Panna mężatka*, którą oglądaliśmy w sobotę na scenie. Z ducha Marivaux jest ta niewinna mistyfikacja, której dopuszcza się panna Cecylia, aby wymusić decyzję swego „załotnika”; i niewinny również odwet, na jaki on sobie pozwala w zмовie z parą starszych państwa; i kochana pułkownikowa, i przezacny major, i ta atmosfera dobroci, jaką przepojona jest sztuka.

Ale pogański bożek, Amor, który tyle psoci w utworach francuskiego pisarza, przeniesiony nad Wisłę uspokoił się, wystateczniał. Tam, w owych pojedynkach, jakie toczy między sobą dwoje serc, chodzi tylko o *miłość* samą; to owe rozkoszne próby, walki, towarzyszące zaczątkom rodzącego się uczucia: czujemy, iż małżeństwo, które kończy sztukę, jest przeważnie, ot, konwencjonalną formułą teatralną, symbolem momentu, w którym para kochanków pada sobie w objęcia. Tu inaczej. Od pierwszej chwili wiemy ponad wszelką wątpliwość, że chodzi tu o rzeczy poważne, o *sakrament*. Kochankowie innym zgoła przemawiają językiem, inne myśli ich zaprzatają. Właściwie głównie *on*, ten rozsądny Adolf. Kobieta zostaje kobietą, szerokość geograficzna niewiele zmienia w jej istocie; pan Adolf ma natomiast troski odmiennej zgoła kategorii, niżby je mógł objawić jakiś Lelio lub Dorant. Nie wątpliwość o sercu ukochanej wstrzymała go od stanowczego kroku, ale obawa, czy będzie dość gospodarna, czy nie nazbyt rozmiłowana w „ampletach⁶¹⁸”; ma jej za złe, że nadto uwagi poświęca strojom, że ujmuje sobie lat (o Sarmato!),

⁶¹⁶Zygmunt Józef Erazm Kaczkowski herbu Pomian (1825–1896) — pseud. Ein Pole; powieściopisarz i poeta, uczestnik rewolucji krakowskiej, ruchu z 1848 oraz konspiracji z 1860; napisał obszerny cykl będący obrazem życia szlachty *Ostatni z Nieczujów*. [przypis edytorski]

⁶¹⁷kazuistyka — wyliczanie ciekawych przypadków (np. prawnych lub medycznych); także: metoda błędnego, przewrotnego myślenia, uogólnianie odosobnionych faktów. [przypis edytorski]

⁶¹⁸amplet (z fr. *emplette*) — zakupy, sprawunki. [przypis edytorski]

że mimo pięknej i świeżej cery nie obce jej są sekrety gotowalni... Takiego to partnera zyskała na polskiej ziemi rezolutna panna Cecylia, rodzoniuteńka siostra owych miłych Sylwii i Hortensji teatru Marivaux! Cóż za los! Z istic kobiecą gibkością poddaje się tym barbarzyńskim kaprysom; obawiam się, iż powetuje to sobie po ślubie... Ale jest w tej komedii jeden rys, który świadczy o różnicy obyczajowej dwu epok. Panna Cecylia *udaje mężatkę* i — o zgrozo! — pod tą postacią rzuca Adolfowi parę czułych spojrzeń, które on odpłaca kilkoma *pocałowaniami w rękę*: te swobody mogła znieść Warszawa około roku 1840, ale nie zniósłby ich bezwarunkowo na scenie cnotliwy Paryż z doby Ludwika XV⁶¹⁹! Najwyższą poufałością miłosną, jaka była dozwolona w teatrze francuskim epoki Crébillona syna⁶²⁰, było — ofiarowanie swojego portretu. Panna Cecylia musiałaby tedy szukać innego podstępu, mniej obrażającego moralność publiczną.

Panna mężatka należy do typu owych wypełzłych nieco utworów scenicznych, które żyją jak gdyby półżyciem. Same niewiele nam już dzisiaj mówią; ale skoro aktorzy nie pożałują swych talentów, aby własną krwią ubarwić ich przywiędłe lica, widzimy nagle ze zdziwieniem, iż te antyczne figury z gablotki umieją śmiać się, kochać, i błysnąć ciętym słówkiem, i zająć, i ubawić nas nie gorzej od najbardziej nowoczesnych laleczek. Wówczas widowisko takie ma swój urok, coś bardzo rozmarzającego, szlachetnego i filozoficznego zarazem. Jest to dla teatru eksperyment niełatwy, ale, jeśli się uda, nader wdzięczny.

Tym razem udał się znakomicie. *Pannę mężatkę* wystawiono i grano koncertowo; czuć było rękę, która z umiłowaniem i znawstwem wypieściła każdy szczegół. Reżyseria p. Wysockiej odniosła pełny triumf. Sama artystka grała pułkownikową; stworzyła typ żywy, odbiegający daleko od teatralnych szablonów, zajmujący nieustannie widza już samą grą mimiczną i nasilonym życiem wewnętrznym. Szczupłą kanwę dostarczoną przez autora zahaftowała p. Wysocka mnóstwem pomysłów i wybornie cieniowanych szczegółów. Trafia mi do przekonania, że p. Wysocka wzięła tę rolę „na młodo”. Utarł się zwyczaj, że „ciotkę” w komedii robi się zawsze zgrzybiałą; tymczasem taka ciocia może być jeszcze bardzo warta grzechu. Na wysokim poziomie gry aktorskiej stanęła również p. Panewiczowa. Zagrała Cecylię z wrodzonym poczuciem stylu, ujmującym wdziękiem, ciepłem i finezją. Każda nowa rola Panewiczowej rozszerza pojęcia nasze o skali tego bujnego, a nie dość jak dotąd wyzyskanego talentu. Obie panie w stylowych swych kostiumach wyglądały, jakby żywcem zstąpiły ze starych portretów. Doskonała para męska — major p. Jednowskiego oraz p. Nowacki jako „kunktator⁶²¹” Adolf — dopełniała tego jej kwartetu, który dał wrażenie czegoś bardzo skończonego.

Scena urządzona była ze smakiem; dekoracja jedynie niepokoiła oko swym zagadkowym wyglądem. Okazało się, iż była to ta sama „secesja”, która zdobiła salon króla Heroda w *Betleem polskim*. Ciężkie czasy, to każdy rozumie, ale po cóż w takim razie te *bluffy*⁶²² w „komunikatach”, które oznajmiły nową dekorację „skopiowaną z jednego z pałaców warszawskich”? Już to w ogóle stylowi komunikatów teatralnych należałoby poświęcić osobny rozdział!

Nie tak dociągniętym jak *Panna mężatka*, ale dobrym na ogół było wystawienie komedyjki Fredry. Szczerze rozbawiony nastrój publiczności na sobotnim przedstawieniu dowodzi, iż w naszym staroświeckim lamusie znalazłoby się może niejedno jeszcze, co by można z powodzeniem odświeżyć.

SCHMIDT, *Tylko sen*

Z teatru „Bagatela”: *Tylko sen*, komedia salonowa w trzech aktach Lothara Schmidta⁶²³.

Wiedeński autor nazwał swój utwór *komedią salonową*, zapewne dlatego iż wszystko, co się w niej dzieje, kręci się koło sypialni. Ale to nie wystarczy: nie dość jest współzawodniczyć z francuskimi wzorami swobodą treści; trzeba by także, aby p. Lothar Schmidt przejął od swych nauczycieli żywość tempa, zręczność sytuacji, dowcip dialogu. Tęgo

⁶¹⁹Ludwik XV (1710–1774) — król Francji z dynastii Burbonów. [przypis edytorski]

⁶²⁰Claude-Prospér Jolyot de Crébillon syn (1707–1777) — francuski pisarz, librytyn, autor skandalicznych powieści, które obrazowały kulisy życia salonowego. [przypis edytorski]

⁶²¹kunktator (z łac.) — zwlekający, osoba z rozmysłem opóźniająca rozwój wydarzeń. [przypis edytorski]

⁶²²bluff (z ang.) — zakłamanie, mydlenie oczu, błąd. [przypis edytorski]

⁶²³Lothar Schmidt — austriacki pisarz (*Nur ein Traum*). [przypis edytorski]

wszystkiego nie dostaje po trosze tej „salonowej” produkcji. Treścią jej są duchowe przejścia pewnego architekta, który pod wpływem nastroju majowej nocy i paru szklaneczek ponczu zdradził przelotnie żonę własną z żoną cudzą i wplątał się mimo woli jako świadek i współwinowajca w cudzy proces rozwodowy. Kiedy wreszcie, nie mając innego wyjścia, pada na kolana, aby wyznać małżonce swą winę, autor pozwala się nam domyślać, iż ona pod wpływem tej samej *Maibowle*⁶²⁴ odplaciła mężowi zawczasu równą monetą. Mówię: „domyślać”, zakończenie bowiem sformułowane jest dziwnie niejasno; kto ciekaw, niech sprawdzi rzecz osobiście, gdyż nie ręczę, czy dobrze odgadłem intencje autora.

A moral? „*Ne mangez jamais d'écrevisses dans un cabinet particulier*”⁶²⁵, śpiewała niegdyś ojcom i stryjcom naszym słynna pani Judic. Wiedienki, strzeżcie się zimnego ponczu⁶²⁶ w miesiącu maju! Ale co nam to wszystko w Krakowie i w styczniu! Inne mamy troski, nieprawdaż? Gdybyż choć był ten zimny poncz...

Dla aktorów niewiele jest tu pola do popisu. P. Czarnowski krzesał, ile mógł, humoru z roli płochego męża niezupełnie leżącej w jego zakresie; p. Trzywdar, jak zawsze staranny, niewiele mógł tym razem wydobyć ze swego „profesora”. Zabawny epizodzik dał p. Kaliciński; p. Hańska miała powłóczyście spojrzenia i akcenty wcale obiecujące. P. Szreniawa w swoich drobnych rólkach ujawnia niewątpliwy talent i nerw sceniczny.

JEROME JEROME, *Miss Hobbs*

Z teatru „Bagatela”: *Miss Hobbs*, komedia w czterech aktach Jerome Jerome⁶²⁷.

Mamy z córkami, przybywajcie! Pensjonaty żeńskie, do ogonka przy kasie! Dziś albo nigdy! Oto jedyna, nieoszacowana sposobność, dzięki której możecie, dziewczątka, wsunąć na chwilę wasze ciemne albo płowe główki w paszczę smoka, możecie ujrzeć wnętrze teatrzyku, którego imię obijało się wam dotąd tak drażniąco o uszy. Niewinność, anielska niewinność zakwitła na scenie „Bagateli” i z duszy pragnie kwitnąć jak najdłużej, choćby do dwudziestu pięciu przedstawień. A wy, rówieśnicy moi, świadomi życia i wszelkich spraw jego, niechaj was nie odstrasza ten apel do maluczkich: i wam nie zaszkodzi odetchnąć przez parę godzin miłą atmosferą tej arcypanieńskiej komedii.

Wyobraźmy sobie np. coś niby Klarę ze *Ślubów panińskich*, ale wzrosłą i wychowaną w dzisiejszej Ameryce, a będziemy mieli Miss Hobbs: dobrą, niewinną, stworzoną do kochania i małżeństwa dziewczynę, która wskutek przykładów rodzinnych oraz „kilku złych książek czytanych czym prędzej” wyrobiła w sobie nienawiść i wzdąrze dla rodu męskiego. I wyobraźmy sobie *Gustawa* z tychże samych *Ślubów*, który spędził ośm⁶²⁸ lat przy ambasadzie w Japonii: pusty z pozoru, ale w gruncie serdeczny chłopak, który, zamierzwszy zrazu dla zabawy poskromić Miss Hobbs, rychło ulega urokowi panny, jej talentom sportowym, wioślarskim etc. i dawszy jej pogładową a skuteczną lekcję kobiecości, znajduje w niej wybraną towarzyszkę polowań na tygrysy („krokodyla daj mi, luby...”)... Gustaw stanowi tedy parę nie z Anielą lecz z Klarą; oto różnica; ale poza tym istnieją poważne analogie motywów: i ta jakaś „inna”, którą on kocha a która potem okazuje się właśnie „tą”; i chustka nawet, którą amant każe sobie wiązać niby skalectzoną rękę... I przyszło mi na myśl, że szczęście to prawdziwe, iż *Śluby* powstały wcześniej; inaczej, ani chybi, mielibyśmy w historii literatury nowe „źródło” do twórczości Fredry.

Ale, co Ameryka, to nie wioska pani Dobrójskiej: tutaj panna rozbija zgodne małżeństwo i narzeczeństwa, zakłada we własnej, wytwornie urządzonej willi „klub dla kobiet”, młodzieniec zaś wynajmuje sobie jacht (co więcej, mówi o tym, jak o rzeczy najnaturalniejszej w świecie!) i na tym to jachcie rozgrywa się kulminacyjna scena. Udając, dzięki gęstej mgłę, iż jacht stojący w porcie zerwał się z kotwicy i znalazł się na pełnym morzu, zuchwalec doprowadza zacieklą sufrażystkę i emancypantkę do tego, iż jemu, mężczyźnie,

⁶²⁴*Maibowle* (niem.) — poncz przyprawiany marzanką. [przypis edytorski]

⁶²⁵*Ne mangez jamais d'écrevisses dans un cabinet particulier* (fr.) — Nigdy nie jedzcie raków w osobnym saloniku; zakończenie utworu Jacques'a Normanda *Les Écrevisses* (Raki) z 1879 r., opowiadającego o przybyści z prowincji, który w Paryżu wydał cały majątek na kolacje z kolejnymi dziewczętami. [przypis edytorski]

⁶²⁶*poncz* (z ang.) — napój będący mieszaną alkoholu i soku z owoców. [przypis edytorski]

⁶²⁷*Jerome K. Jerome* (1859–1927) — angielski powieściopisarz i dramaturg; autor powieści humorystycznej *Trzech panów w łódce (nie licząc psa)* z 1889 r. [przypis edytorski]

⁶²⁸*ośm* (daw.) — dziś: osiem. [przypis edytorski]

smaży kotlety i miele kawę na młynku! I przy tym młynku do kawy, nad tym skwierczącym rusztem, obudziły się snadź w Miss Hobbs jakieś ciemne atawistyczne instynkty z epoki, kiedy niewiasta przyrządzała mężczyźnie stawę, podczas gdy on borykał się z niebezpieczeństwem: uczuła się kobietą, serce zadrgało w niej mętnym poczuciem przeznaczeń macierzyństwa, odgadła w mężczyźnie swego naturalnego pana i władcę. Wszystkie inne pary doszły jeszcze wcześniej do porozumienia; *Eros, wygnany*⁶²⁹ na chwilę, jak w pamiętnej sztuce p. Konczyńskiego⁶³⁰, zwycięża na całej linii.

Oto zarys komedyjki, która nie rości sobie zapewne pretensji do odkryć psychologicznych, ale której akcja, pełna kaprysów i niespodzianek, szczęśliwie wypełnia cztery akty. Dużo pola zostawił autor aktorom, zwłaszcza w dwóch głównych postaciach. P. Łącka⁶³¹ finezją i wdziękiem umiała zjednać bohaterce sympatię widzów; była więcej Polką niż Amerykanką, toteż tym łatwiej przyszło jej się z nami porozumieć. P. Czapelski, w roli pogromcy straszliwej Miss Hobbs, miał sposobność do ujawnienia korzystnych warunków oraz młodzieńczej werwy; grał miło i inteligentnie, zdoławszy stonować pewną twardość, którą mu czasem zarzucano. Wraz z tą parą p. Dąbrowska, Czajkowska oraz pp. Czyński⁶³² i Orzechowski tworzyli dobrze zgrany zespół, poza którym czuć było niewidzialną ale pewną rękę reżysera p. Wysockiego.

IBSEN, *Rosmersholm*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Rosmersholm*, sztuka w czterech aktach Henryka Ibsena.

Szedłem do teatru nastrojony raczej sceptycznie, a wyszedłem wzruszony, roztrzęsiony, dygocący. O, jakaż to piękna sztuka! *Rosmersholm* widziałem lat temu kilkanaście i słuchałem go wówczas z roztargnieniem: tego samego dnia, po premierze miał się odbyć jeden z pierwszych seansów *Zielonego Balonika*, na którym Teofil Trzciński⁶³³, grający wieczorem w teatrze (i bardzo dobrze) rolę Ulryka Brendla, później u Michalika elektryzował nas do białego rana swą niezrównaną werwą piosenkarską. Stąd ideologia *Rosmersholmu* spłynęła mi się na jakiś czas nierozdzielnie z melodią *cake-walka*⁶³⁴. Obecnie na wiadomość o bliskim wznowieniu tego utworu odczytałem sobie jednym tchem jedenaście sztuk Ibsena i po takim treningu oczekiwałem sobotniego wieczoru wielce zaciekawiony, jak się to nam dziś przedstawia.

Początkowe wrażenie jest bardzo mieszane. Nie wiem jak dla kogo, ale dla mnie, wyznaję szczerze, jedną z rzeczy najtrudniejszych do przelknięcia na scenie są wszelkie perypetie miłosne *pastora*. Kiedy patrzę na takiego chłopca na schwał jak p. Bracki, o grenadierskich barach, w długim czarnym tużurku⁶³⁵ i czarnym krawacie, jak zbożnie przewraca „uduchowionymi” gałami i opowiada wybrance serca o swej niewinności, wprowadza mnie to w nastrój wręcz przeciwny temu, jaki autor zamierzył. Mimo woli przychodzą na myśl rozmaite utarte koncepty na ten temat, w rodzaju znanej modlitwy: *Gott, verleiħ mir zu dem Werke, des Stieres Kraft, des Rosses Stärke*⁶³⁶ etc. To jeden szkopuł, nieznanym zapewne krajom protestanckim, w których przede wszystkim kwitnął teatr Ibsena.

Drugi szkopuł to polityczno-ideowe tło utworu. W epoce działalności literackiej Ibsena toczyły się w jego ojczyźnie zajadłe walki dwóch przeciwnych stronnictw: konserwatystów i wolnomysłnych. Walki te, o wąskim i lokalnym horyzoncie, z natury rzeczy

Polityka

⁶²⁹*Eros wygnany* — nawiązanie do sztuki *Wygnany Eros* Tadeusza Kończyńskiego, wystawianej w Teatrze Słowackiego w Krakowie w 1919 r. [przypis edytorski]

⁶³⁰Tadeusz Konczyński (1875–1944) — pisarz, reżyser teatralny, redaktor „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w latach 1914–1918; pasjonat piłki nożnej i założyciel kilku klubów piłkarskich, w tym do dziś istniejącej Wisły Kraków. [przypis edytorski]

⁶³¹Helena Łącka (zm. 1964) — aktorka. [przypis edytorski]

⁶³²Kazimierz Czyński (1891–1956) — aktor, reżyser. [przypis edytorski]

⁶³³Teofil Trzciński (1878–1952) — dyrektor i reżyser teatralny, recenzent m.in. „Czasu”, kierownik Teatru im. Słowackiego w latach 1918–1926 i 1929–1932, także teatrów we Lwowie i Poznaniu; za jego dyrektury na scenie krakowskiej debiutował Witkacy, wystawiono wielokrotnie Fredrę; zasłynął plenerowym spektaklem *Odprawy posłów greckich*, niekanonicznym ujęciem *Kordiana* i *Dziadów*. [przypis edytorski]

⁶³⁴*cake-walk* (ang.) — taniec towarzyski Murzynów amerykańskich. [przypis edytorski]

⁶³⁵*tużurek* (z fr., daw.) — w XIX i na początku XX w. codzienne okrycie męskie przypominające krojem surdut. [przypis edytorski]

⁶³⁶*Gott, verleiħ mir zu dem Werke, des Stieres Kraft, des Rosses Stärke* (niem.) — Boże, użyż mi przy tej pracy siły byka i rumaka! [przypis edytorski]

mało zawierające elementów twórczych, lecz raczej będące późnym i zdrobniałym echem potężnych zmagających duchowych rozgrywających się setkę lat wprzód na Zachodzie, dziś są tym bardziej przebrzmiałym anachronizmem. Sposób, w jaki Ibsen je uzmysławia, też nie dodaje im polotu: jest to głównie wzajemne wymyślanie sobie przeciwników w klerykalnej „Gazecie urzędowej” i liberalnej „Latarni”, dość przypominające tonem nasze galicyjskie kampanie „przedwyborcze” sprzed jakich lat trzydziestu, którymi rozkoszowałem się, będąc dzieckiem. Nie podnoszą go zbyt to owe mające charakteryzować stanowisko Jana Rosmera ogólniki o „uszlachetnianiu ludzi”, o „jednaniu między sobą stronnictw we wspólnej pracy”, o „prawdziwym ludowym rządzie”. Zbyt dużo rzeczy widzieliśmy od tego czasu!

I środowisko zatem, i tło sztuki nastroją nas raczej odpornie: tym wymowniejszą tedy próbą siły Ibsena jest, iż konflikt, jaki się rozwija, zagarnia nas coraz mocniej, każe zapominać o wszystkim innym, a w końcu poddać się bezwolnie owej surowej i szlachetnej atmosferze etycznej, jaka władza w siedzibie Rosmerów. Podobnie jak Rebekę West, tak i słuchacza Rosmersholm łamie i zwycięża. Trudno w istocie o głębszy, bardziej wewnętrzny dramat, jak ten oto, w którym *umarła* gra główną rolę, jest wciąż przytomna, wciąż obecna na scenie, działa i sprowadza katastrofę, w której duch Rosmersholmu, tego domu, gdzie, jak pamięć ludzka sięga, „dzieci nigdy nie krzyczą, a gdy dorosną, nigdy się nie śmieją”, kruszy wolę i siły istoty wążącej się nań porwać. A dramat ten w swoim przeduchowieniu jakże jest *realny*! Bo czyż *sfera ducha* nie jest najniewątплиwszą, jedyną może istotną *realnością* tego świata?

Rebeka West to postać nakreślona na bardzo wielką miarę. Ta dziewczyna, urodzona na nizinach społecznych, wykarmiona mętami życia, niesie z sobą tęgość i bezwzględność woli, upojenie swobodą wzroku, nieokiełzane ambicje czynu. Oczy jej zwracają się na siedzibę Rosmerów: tam się dostać, tam zapuścić korzenie, opanować spadkobiercę wiekowej, szlachetnej puścizny⁶³⁷ ducha, oto cel, oto środek do dalszych celów owej namiętnej szermierki „postępu” i „wolnej myśli”. Uduje się jej to: Rebeka powoduje w Janie Rosmerze głęboką duchową przemianę, która każe mu zerwać ze wszystkim, co dotąd czcił i wyznawał. Ale, iżby przeobrażenie to było zupełne, trzeba usunąć z drogi ostatnią zaporę pętającą mu skrzydła: żonę jego, Beatę. Panna West nie waha się: za pomocą na wpół świadomej, na wpół instynktownej gry doprowadza szlachetną, rozegzaltowaną istotę do tego, iż szuka śmierci w potoku, aby nie być przeszkodą do szczęścia ukochanego męża. Nie znamy Beaty Rosmer: ale wyobrażam ją sobie pokrewną owej słodkiej *Selizecie*⁶³⁸ Maeterlincka, która ustępuje pokornie z drogi dumnej Aglawenie.

Rosmer i Rebeka zostają sami; cel zdaje się dopięty. Ale w ten stosunek, w który dotąd ze strony Jana wchodzi jedynie gołębia niewinność myśliciela-poety, ze strony zaś Rebeki raczej ambicja i namiętność władztwa, wkłada się inny czynnik: przemożna, niepohamowana miłość, jaka budzi się w Rebecie do niego. Miłość ta, zrazu gwałtowna „jak owe burze, które na północy zrywają się niekiedy wśród zimy”, stopniowo, pod wpływem słodczy wspólnego, czystego obcowania, staje się czymś bardzo łagodnym i miękkim, czymś bardzo szlachetnym, co przetwarza całe jestestwo Rebeki. Zachodzi między nimi dwojgiem jakby jakaś tajemnicza, wzajemna osmoza duchowa: Rebeka udzieliła jemu swobody myśli, niezawisłości spojrzenia; on jej owego wysokiego szlachectwa duchowego będącego wiekową puścizną Rosmerów. Przetworzenie duchowe Rebeki obarcza ją od tej chwili ciężkim podwójnym brzemieniem: śmierci Beaty oraz własnej zbrukanej przeszłości. Dlatego gdy Rosmer, zrozumiałwszy wreszcie, że to, co ich łączy, to głęboka, prawdziwa miłość, pyta uroczyście Rebeki, czy, towarzysząc mu w nowe życie, zechce zostać jego żoną, ona ze zgrozą odpycha to, co było przedmiotem najtajniejszych ambicji jej życia, pobudką do zbrodni. Niezdolna dłużej udźwignąć ciężaru, czyni w obliczu ukochanego publiczną spowiedź; gdy zaś Rosmer wobec tego pasma niegodziwości i kłamstwa wątpi w prawdę jej bezgranicznej miłości dla niego, ona, aby dać świadectwo tej prawdzie, pójdzie w śmierć, pójdzie drogą Beaty.

Ale nie sama. „Rebeko... oto kładę rękę na twój głowie i pojmuję cię za żonę”, powiada Jan Rosmer i wzięwszy się za ręce, idą razem rzucić się w potok młynski, w którym

⁶³⁷puścizna — dziś: spuścizna. [przypis edytorski]

⁶³⁸Selizeta — bohaterka dramatu *Aglawena i Selizeta* Maurice'a Maeterlincka z 1896 r. [przypis edytorski]

zginęła Beata. Ona — czyni to, gdyż „rządzi nią teraz pogład życiowy Rosmersholmu”; on w przeświadczeniu, iż człowiek wyzwolony „sam musi nad sobą uczynić sprawiedliwość”. I czujemy — tak przedziwnie prowadzony jest ten cały proces psychiczny — iż zakończenie to, na pozór tak „wyszrubowane⁶³⁹”, jest jedynym możliwym; fakt, iż dwoje ludzi kochających się, wolnych społecznie, wyzwolonych duchowo, idzie dobrowolnie w śmierć, bo tak żąda siła wyższa od nich, przyjmujemy z uczuciem grozy, ale z bezwzględną wiarą i bez drgnienia wewnętrznego protestu. Trudno o większy triumf twórcy-poety.

Wracamy z tej sztuki niby z wycieczki w wysokie, niedostępne góry, gdzie na stromych zboczach krzesanic iskrzą się w słońcu nieskazitelnie białe płaty śniegu. Pięknie tam jest! Przesycone ozonem powietrze działa tak ożywczo, tak krzepiąco! Ach, jak smakuje za powrotem na popasie starka litewska i gulasz z puszki...

Nie jestem, na szczęście, historykiem literatury; nie mam tedy obowiązku wyznaczać Ibsenowi miejsca pośród dramaturgów świata ani temu oto utworowi w całym dziele jego życia. Ibsen jako poeta dramatyczny jest czymś bardzo odrębnym; w dramaturgii zaś swego czasu niemal zupełnie odosobnionym. To nie dostawca teatralny, dla którego ta lub owa idea stanowi temat, celem zaś jest napisanie dobrej sztuki; to myśliciel, dla którego teatr jest jedynie środkiem wyrażenia się, każdy zaś z dramatów etapem ewolucji, najściślej związanym z życiem duchowym samego pisarza. Dlatego, aby w całej pełni smakować Ibsena, dobrze jest odświeżyć sobie w czytaniu główne jego utwory, i to w porządku chronologicznym, oraz poznać wprzód sztukę, którą ma się oglądać na scenie. Jest to korzystne, dlatego iż technika sceniczna Ibsena nie jest łatwa: zarówno szczegóły tzw. ekspozycji, jak i rysy charakterów — które klasyczna dramaturgia zwykła skupiać w pierwszym akcie — u niego rozproszone są po całym utworze i wymagają wielkiej baczności, aby czego nie uronić.

Mnie osobiście wydaje się *Rosmersholm* najpiękniejszą chyba, najbardziej poetyczną ze sztuk Ibsena. *Nora*⁶⁴⁰ jest trochę dziecinna; *Upiory*⁶⁴¹ poza wspaniałymi szczegółami są jakby wieszczym przecuciem „filozofii” Zapolskiej z *O czym się nawet myśleć nie chce*⁶⁴²; *Wróg ludu*⁶⁴³ suchy jak pieprz; *Oblubienica morza*⁶⁴⁴ i *Budowniczy Solness*⁶⁴⁵ za wąsko alegoryczne... Natomiast Rebeka West to jedna z najgłębiej ludzkich, najbardziej tragicznych „miłośnic”, jakie kochały, cierpiały i pokutowały kiedykolwiek na deskach teatru, młodsza siostra wielkich postaci kobiecych Szekspira i Racine’a.

Surowe piękno tej poezji najbardziej może odpowiada indywidualności p. Wysockiej. Rola Rebeki, cała prowadzona w prostych, prawie nieznaczących zdaniach, w półtonach słowa, gestu, wymaga u odtwarzającej ją artystki niezmiernie nasilonego przeżywania duchowego. P. Wysocka dała je w całej pełni; można było mieć wrażenie, że nie gra Rebeke, ale że *nią jest*; pod kamiennie spokojną maską jej twarzy wyczuwało się od pierwszej sceny wszystkie wewnętrzne burze i męki.

I reszta zespołu stanęła na wysokim poziomie. P. Bracki w niezmiernie trudnej i śliskiej roli Rosmera zanadto może chylił się niekiedy w objęcia patosu, ale stworzył na ogół postać szlachetną i przekonywającą. Z pełną rozmachem autoironią oddał p. Guttner figurę genialnego Cygana Ulryka Brendla. P. Wasilewski jako Rektor Kroll oraz p. Grolicki⁶⁴⁶ jako Mortensgard (pierwsza poważna rola p. Grolickiego) nakreślili typy starannie i inteligentnie opracowane; toż samo p. Modzelewska⁶⁴⁷. Całość stała na wyżynie dobrych tradycji naszego teatru.

⁶³⁹wyszrubowany — dziś: wyśrubowany. [przypis edytorski]

⁶⁴⁰*Nora* a. *Dom lalki* — dramat Henrika Ibsena z 1879 r. [przypis edytorski]

⁶⁴¹*Upiory* — dramat Henrika Ibsena z 1891 r. [przypis edytorski]

⁶⁴²*O czym się nawet myśleć nie chce* — powieść Gabrieli Zapolskiej z 1914 r. [przypis edytorski]

⁶⁴³*Wróg ludu* — dramat Henrika Ibsena z 1882 r. [przypis edytorski]

⁶⁴⁴*Oblubienica morza* — dramat Henrika Ibsena z 1888 r. [przypis edytorski]

⁶⁴⁵*Budowniczy Solness* — dramat Henrika Ibsena z 1892 r. [przypis edytorski]

⁶⁴⁶*Stanisław Grolicki* (1892–1947) — właśc. Stanisław Grolich; aktor. [przypis edytorski]

⁶⁴⁷*Maria Modzelewska* (1903–1997) — aktorka. [przypis edytorski]

FRIEDMANN I KOTTOW, *Wuj Bernard*

Z teatru „Bagatela”: *Wuj Bernard*, komedia w trzech aktach Armina Friedmanna⁶⁴⁸ i Hansa Kottowa⁶⁴⁹.

Stosunek p. Armina Friedmanna i Hansa Kottowa do całej rodziny Würzburgerów i Rosenbergów z przyległościami jest ciepły, liryczny. Patrzą na nich tym okiem, jakim Fredro patrzył na swego Cześnika i Dyndalskiego, Mickiewicz na gniazdo Sopliców. Od drobnego zaścianka żydowskiego na Leopoldstadzie⁶⁵⁰, wiodącego się ledwie w pierwszej generacji kędyś ze Zbaraża⁶⁵¹ lub Brodów⁶⁵², aż do pałaców i will pryncypalnych ulic miasta Wiednia, przy których sadowi się magnateria finansowa, autorowie⁶⁵³ tulą miłośnie do serca całe pokolenie Judy. Gdyby jakiś pesymista odważył się twierdzić, że na świecie zanikła szlachetność, bezinteresowność, poczucie honoru, godności osobistej, możemy mu śmiało rzucić rękawicę; wszystko to istnieje, inkarnowało się niepodzielnie w wiedeńskich małych i wielkich Żydów, w lecie zaś przewietrza swoje jaegery⁶⁵⁴ w Ischlu⁶⁵⁵, na Semeringu lub w Abacji⁶⁵⁶. Zrozumiały tedy jest bajeczny sukces tej sztuki w Wiedniu, gdzie powtórzono ją podobno kilkaset razy z rzędu; grali ją swoi dla swoich.

Trudno od nas oczywiście wymagać, abyśmy się dostroili do tego kamertonu⁶⁵⁷. Toteż sztuka ta bawi nas (o ile nas bawi) cokolwiek odmiennie. Powiedzmy szczerze: bawią tylko te sceny, w których „udaje się Żydów”; raz dlatego, że aktorzy nasi udają ich wybornie, a po wtóre, iż to udawanie, zarówno jak udawanie Moskali, stanowi jeden z najbardziej niezawodnych środków scenicznych. Że tak jest, czasem nawet wbrew wszelkiej logice, każdy mógł zauważyć: zaciąganie z rosyjska, np. w *Rewizorze z Petersburga*⁶⁵⁸ lub jakiejś rdzennie rosyjskiej sztuce Czechowa⁶⁵⁹, jest takim samym absurdem logicznym, co gdyby np. *Götz von Berlichingen*⁶⁶⁰ Goethego zaczął przemawiać na naszej scenie *wasserpolskim* narzeczem⁶⁶¹: „ja piedna szlowiek” etc.; a jednak któryż aktor oprze się tej pokusie? Toż samo np. w *Judaszu*⁶⁶² Rostworowskiego: czy wprowadzanie do Nazaretu lub Jerozolimy akcentów „kaźmierskiego” dialektu⁶⁶³ jest uzasadnione, można mieć pewne wątpliwości; a jednak: czy rola Solskiego lub Bończy nie straciłaby bez tej zaprawy? Nic tu nie pomaga logika: instynkt aktorski przemawia silniej od niej i prawdopodobnie jak każdy instynkt ma słuszność.

Cóż dopiero, gdy chodzi o odmalowanie Żydów w ich charakterystycznej masce, takich, jakimi się oni *nam*przedstawiają! Cóż za bogactwo odcieni w niezapomnianych monologach Fischera; ileż humoru w owym zawsze tak zabawnym *Złotym Cielcu*⁶⁶⁴ Dobrzańskiego⁶⁶⁵! W *Wuju Bernardzie* mamy całą galerię paradnych (po aktorsku) typów; od starego patriarchy, na którego skroniach włosy z przyzwyczajenia jeszcze okazują nie-

Żyd

Rosjanin, Śmiech

Aktor, Przeczucie

Żyd

⁶⁴⁸Armin Friedmann — austriacki dramaturg, autor m.in. sztuk: *Madame Boccacio*, *Doktor Stieglitz*. [przypis edytorski]

⁶⁴⁹Hans Kottow — austriacki pisarz, reżyser, aktor; autor operetek i dramatów. [przypis edytorski]

⁶⁵⁰Leopoldstadt — dzielnica w śródmieściu Wiednia, do drugiej wojny światowej dużą część mieszkańców stanowili Żydzi. [przypis edytorski]

⁶⁵¹Zbaraż — miasto w zach. części Ukrainy, ok. 20 km na półn. wschód od Tarnopola. [przypis edytorski]

⁶⁵²Brody — miasto w zach. części Ukrainy, położone ok. 80 km na półn. wschód od Lwowa. [przypis edytorski]

⁶⁵³autorowie — dziś popr. forma M. lm.: autorzy. [przypis edytorski]

⁶⁵⁴jaegery (z niem. *Jäger*: strzelec, myśliwy) — element męskiego stroju. [przypis edytorski]

⁶⁵⁵Ischl — miasto uzdrowskie w Austrii. [przypis edytorski]

⁶⁵⁶Abacja — kurort w Chorwacji na półwyspie Istria. [przypis edytorski]

⁶⁵⁷kamerton (z niem.) — urządzenie wydające wzorcowy ton, do którego dostraja się instrumenty muzyczne. [przypis edytorski]

⁶⁵⁸*Rewizor z Petersburga* — komedia Nikolaja Gogola z 1836 r. [przypis edytorski]

⁶⁵⁹Anton Czechow (1860–1904) — ros. pisarz i dramaturg; początkowo autor satyrycznych opowiadań (*Śmierć urzędnika*, *Gruby i chudy*), później rozwinął swoją antytolstojską filozofię w dramatach (*Nudna historia*, *Człowiek w futerale*), zdobył sławę wystawioną w 1896 *Czajką*. [przypis edytorski]

⁶⁶⁰*Götz von Berlichingen* — dramat historyczny Goethego z 1773 r. [przypis edytorski]

⁶⁶¹*wasserpolskie narzecze* — tak nazywano dialekt typowy dla ludności terenów pogranicza niemiecko-polskiego, szczególnie Śląska, a także Warmii, Mazur oraz Kaszub. [przypis edytorski]

⁶⁶²*Judasz z Kariotbu* — tragedia Karola Huberta Rostworowskiego z 1913 r. [przypis edytorski]

⁶⁶³„kaźmierski” dialekt — tu: mowa Żydów mieszkających na krakowskim Kazimierzu. [przypis edytorski]

⁶⁶⁴*Złoty Cielec* — komedia Stanisława Dobrzańskiego z 1884 r. [przypis edytorski]

⁶⁶⁵Stanisław Dobrzański (1847–1880) — pisarz, reżyser, aktor, tłumacz; autor popularnego wodewilu *Żołnierz Królowej Madagaskaru* z 1879 r., wzorowanego się na farsach fr. [przypis edytorski]

jaką tendencję do naturalnego trefienia⁶⁶⁶ się w pejsy; od zięcia jego, neurastenicznego prokurzysty⁶⁶⁷ i córki niezrównanej w przyrządzaniu ryby po żydowsku, aż do poważnej dystynkcji „barona” Würzburgera i snobizmu jego progenitury kolekcjonującej w swej willi obrazy włoskich mistrzów („Co pan powiesz do tego Tintoretta⁶⁶⁸?”).

Tylko... *Złoty Cielec* posiada jedną niezaprzeczoną wyższość: jest w jednym akcie. To zupełnie wystarczy, aby wydobyć wszystkie możliwe efekty humoru, jakich może dostarczyć na scenie udawanie Żydów. *Wuj Bernard* ma trzy akty, i to jakie! Błahostka ta trwa do godziny jedenastej z górą, to znaczy tyle prawie, co *Nie-Boska Komedia*⁶⁶⁹ wystawiona w całości, *bez skróceń*, jak ją oglądałem świeżo w Teatrze Polskim w Warszawie. Autorowie⁶⁷⁰ pieszczą się ze swoim tematem, jak, nie przymierzając, pani Rosenberg ze swą Malcią; nieodzownym byłoby, aby ołówek reżyserski wkroczył z całym rygiorem w tę atmosferę rodzinnych wynurzeń. O godzinie jedenastej mała Herta powinna dawno być w łóżku, a gdybyśmy nawet przez to mieli stracić jej scenę z „dziadziem Bernardem” w ostatnim akcie, przebolejemy to bez żalu. Dziecko na scenie to jedna z tortur, z którą może iść w porównanie jedynie... dziecko w życiu. Mam prawo o tym mówić, gdyż byłem lekarzem chorób dziecięcych.

Czy mam streszczać „poważną” stronę komedii? W pięćdziesięcioletnim⁶⁷¹ milionerze drzewnym zbudziła się niewczesna ochota połączenia swego życia z uroczą ośmnastoletnią⁶⁷² Malcią Rosenberg; stąd z jednej strony szereg nieporozumień, gdyż Rosenbergowie myślą, że szpakowaty „wuj Bernard” prosi o rękę Malci dla swego syna; z drugiej zaś popłoch rodziny milionera oraz komiczne sytuacje wypływające z zetknięcia się dwóch światów: wysokiej finansjery i prostych, ale poczciwych szajgəców. W końcu wszystko układa się arcsentymentalnie: stary Würzburger otrzeźwiony szczebiotem wnuczki żegna się z chwilowym marzeniem o młodości, dzielny lekkoduch Paweł (coś niby obrzezany Gucio) żeni się z rozkosznym (aj, aj!) podlotkiem Selmą, Malcia zaś dostaje się reisenderowi⁶⁷³ Landshutterowi, którego, jak twierdzą autorowie⁶⁷⁴, po cichu kochała.

Sztukę wyreżyserowano i grano dobrze, tylko, jak wspomniałem, trzeba ją wydatnie określić i znacznie przyspieszyć tempo. Galeria Żydów była kapitalna. Prym wiódł p. Noskowski jako Żyd-nerwowiec oraz p. Dąbrowska, zwierciadło rodzinnej i szczęśliwej dobroduszości. P. Czarnowski był może nadto groteskowy jak na cichy ideał młodej Malci; ale zresztą któż kiedy zbada przepaści serca kobiety? P. Trzywdar szlachetny milioner, p. Berski jako stary patriarcha (skróciłbym tego dziadzię do połowy!) oraz p. Brzeski, złoty młodzian, wcielali trzy piękne typy Izraela. Życie światowe reprezentowały pp. Czajkowska i Szreniawa; p. Hańska z wdziękiem ślizgała się po niezdecydowanej trochę rólce Malci (dotąd łamię sobie głowę, czy ona naprawdę kocha tego Landshuttera?). Młoda panna Modzelewska okazała się rasowym „dzieckiem teatralnym”; debiut jej w roli Selmy był bardzo udany.

SŁOWACKI, *Lilla Weneda*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Lilla Weneda*, tragedia w pięciu aktach Juliusza Słowackiego, występ Stanisławy Wysockiej.

Marzyło mi się przez chwilę, że zdobędę złote ostrogi⁶⁷⁵ w zakresie ścisłej wiedzy literackiej. Przeczytałem mianowicie studium o *Lilli Wenedzie*, w którym wykazano zależ-

⁶⁶⁶trefić — układać włosy. [przypis edytorski]

⁶⁶⁷prokurzysta (z łac.) — zastępca, pełnomocnik. [przypis edytorski]

⁶⁶⁸Jacopo Tintoretto (1518–1594) — włoski malarz okresu manieryzmu, przedstawiciel szkoły weneckiej, autor licznych obrazów religijnych. [przypis edytorski]

⁶⁶⁹Nie-Boska Komedia — dramat Zygmunta Krasińskiego z 1835 r. [przypis edytorski]

⁶⁷⁰autorowie — dziś popr.: autorzy. [przypis edytorski]

⁶⁷¹pięćdziesięcioletni (daw.) — dziś: pięćdziesięcioletni. [przypis edytorski]

⁶⁷²ośmnastoletni (daw.) — dziś: osiemnastoletni. [przypis edytorski]

⁶⁷³reisender (niem.) — podróżnik; tu: reprezentant handlowy. [przypis edytorski]

⁶⁷⁴autorowie — dziś popr.: autorzy. [przypis edytorski]

⁶⁷⁵złote ostrogi — nagroda ofiarowywana zasłużonemu ryerczowi. [przypis edytorski]

ność tego utworu od następujących autorów: Szekspir⁶⁷⁶, Wiktor Hugo, Macpherson⁶⁷⁷, Chateaubriand⁶⁷⁸, Homer, Mallet⁶⁷⁹, Boucher de Perthes⁶⁸⁰, *Nibelungi*⁶⁸¹, *Edda*⁶⁸², Sofokles⁶⁸³, Eurypides⁶⁸⁴, Calderon⁶⁸⁵, Lewestam⁶⁸⁶, Woronicz⁶⁸⁷, Krasinśki, Walter Scott⁶⁸⁸, Byron⁶⁸⁹, Nodier⁶⁹⁰, Moore⁶⁹¹, Cervantes⁶⁹², Kochanowski⁶⁹³, Alfieri⁶⁹⁴, Schiller⁶⁹⁵, Aj-schylos etc. Nagle olśniła mnie genialna myśl: zapomniano o jednym, o Scribe' em⁶⁹⁶! Toż ta Gwinona, ta Lilla, ta walka młodego dziewczęcia z dojrzałą kobietą, ten pojedynek na niewieście chytrości i podstępny, w którym premię stanowi głowa politycznego skazańca, toć to nic innego jak *Walka kobiet*⁶⁹⁷ Scribe'a! Daty zgadzałyby się: Scribe żył od 1791 do 1861 (patrz: Lanson⁶⁹⁸, *Historie de la littérature française*⁶⁹⁹, wyd. XI, str. 987); Słowacki

⁶⁷⁶Szekspir — chodzi m.in. o powiązanie Lilli Wenedy z *Królem Learem*, z postacią jednej z córek króla, Kordelią, która mimo odrzucenia przez ojca, w chwili gdy jego królestwo jest zagrożone, walczy w jego obronie i bohaterko ginie; także o pokrewieństwo Gwinony z okrutnicami: Małgorzatą z *Henryka VI* czy którąś z niewydzieczonych córek króla Leara. [przypis edytorski]

⁶⁷⁷James Macpherson (1736–1796) — szkocki poeta; zainspirował Słowackiego bohaterem *Pieśni Osjana*, wędrownym śpiewakiem opisującym przeszłość ludów celtycko-germańskich, ich podboje i towarzyszących im harfarzy o tajemniczych mocach. [przypis edytorski]

⁶⁷⁸François-René de Chateaubriand (1768–1848) — francuski pisarz i polityk; postać Velledy z *Męczenników*, wieszczki, przywódczyni hordy, była jednym z pierwowzorów dla Rozy Wenedy. [przypis edytorski]

⁶⁷⁹Paul Henri Mallet (1730–1807) — szwajcarski pisarz; autor fr. przekładu *Eddy*, poematów i baśni opisujących mitologię norweską, oraz pracy *Introduction to the History of Denmark*. [przypis edytorski]

⁶⁸⁰Jacques Boucher de Perthes (1788–1868) — francuski antropolog; badał kulturę druidów na podstawie wykopalisk. [przypis edytorski]

⁶⁸¹*Nibelungi*, właśc. *Pieśń o Nibelungach* — starogermański epos związany z *Eddami*, który opisywał losy ludu karłów, ograbionego ze swojego skarbu przez herosa Zygfrida. [przypis edytorski]

⁶⁸²*Edda* — cykl staroskandynawskich pieśni o początku świata, pochodzeniu, tradycjach i podbojach ludów Skandynawii; składa się z *Eddy starszej* pochodzącej z IX wieku i *Eddy młodszej* z XIII wieku. Spisanie tych tekstów ma być dziełem Islandczyka Snorriego Sturlusona. [przypis edytorski]

⁶⁸³Sofokles — podobnie jak w *Antygonie*, tak i u Słowackiego występuje typ oddanej córki oraz motyw osłepienia ojca. [przypis edytorski]

⁶⁸⁴*Eurypides* — Lilla Weneda jak Elektra w sztuce Eurypidesa gotowa jest wiele poświęcić dla ojca. [przypis edytorski]

⁶⁸⁵Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) — hiszpański dramaturg i poeta epoki baroku; pierwowzorami dla Ślaza były m.in. postacie: Guarina z *Mostu w Mantible*, Persia z *Wielkiej Cenobii*, sługi Morłaca z *Wywyższenia krzyża*. [przypis edytorski]

⁶⁸⁶Fryderyk Henryk Lewestam (1817–1878) — historyk, krytyk literatury, dziennikarz; przyjaźnił się ze Słowackim od lat czterdziestych, wtedy też została wydana jego praca *Pierwotne dzieje Polski*, która dowodziła, że na terenach polskich zamieszkiwali Celtowie. [przypis edytorski]

⁶⁸⁷Jan Paweł Woronicz herbu Herburt (1757–1829) — prymas Królestwa Polskiego w latach 1828–1829, poeta; jego epos *Lechiada*, wzorowany na *Eneidzie*, mógł stanowić częściową inspirację przy tworzeniu *Lilli Wenedy* przez Słowackiego. [przypis edytorski]

⁶⁸⁸Walter Scott (1771–1832) — szkocki pisarz, który ukształtował model powieściowy; związek *Lilli Wenedy* z *Panią jeziora* polega na występowaniu w obu utworach motywu zemsty, u Słowackiego realizacją jest Roza Weneda, u Schotta Klimalea, która zrodzi syna-mściciela. [przypis edytorski]

⁶⁸⁹George Byron (1788–1824) — angielski poeta i dramaturg; filozoficzne wywody Ślaza formułujące w końcu zabawną grę słowną dotyczącą kłamstwa przypominają fragment z *Don Juana* przywołujący postać Berkeleya. [przypis edytorski]

⁶⁹⁰Charles Nodier (1780–1844) — francuski pisarz, krytyk, prekursor romantyzmu; *Teresa Aubert* i ukazana tam relacja miłosna posłużyła do jakiegoś stopnia ukształtowaniu sceny pożegnalnej Lilli z Lelum. [przypis edytorski]

⁶⁹¹Thomas Moore (1779–1852) — irlandzki poeta; końcowa scena dramatu jest reminiscencją *Czycieli ognia*, gdzie również na stosie ognia męczeńsko ginie wódz wraz ze swym towarzyszem, jak Lelum i Polelum. [przypis edytorski]

⁶⁹²Miguel de Cervantes (1547–1616) — hiszpański pisarz, autor słynnej powieści *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy* z 1605 r.; Św. Gwalbert i Ślaz są prześmiewczymi karykaturami Don Kichote'a i jego sługi Sancha Pansy. [przypis edytorski]

⁶⁹³Kochanowski — wieszczenie Rozy Wenedy miało częściowo swój pierwowzór w tragicznych przepowiedniach Kasandry, córki króla Troi, Priama, z *Odprawy posłów greckich*. [przypis edytorski]

⁶⁹⁴Vittorio Alfieri (1749–1803) — włoski dramaturg; Lilla jest niedoścignionym ideałem, podobnie córka i żona Agizjada z tragedii *Agis*. [przypis edytorski]

⁶⁹⁵Friedrich von Schiller (1759–1805) — niem. poeta i teoretyk sztuki; echo dramatu *Wilhelm Tell* można odnaleźć w *Lilli Wenedzie* w wątku rzutu toporem we włosy ojca analogicznym do strzału z kuszy w jabłko postawione na głowie syna Wilhelma. [przypis edytorski]

⁶⁹⁶Augustin Eugène Scribe (1791–1861) — fr. dramaturg, członek Akademii Francuskiej; sformułował metodę budowania udanego dramatu, *pièce bien faite*, czyli takiego o klasycznej akcji z zawiązaną intrygą i charakterystycznych postaciach. [przypis edytorski]

⁶⁹⁷*Walka kobiet* — komedia Augustina Eugène'a Scribe'a z 1851 r. [przypis edytorski]

⁶⁹⁸Gustave Lanson (1857–1934) — fr. historyk i krytyk literatury. [przypis edytorski]

⁶⁹⁹*Historie de la littérature française* (fr.) — Historia literatury francuskiej. [przypis edytorski]

musiał go znać: metoda psychologiczna... Już, już, oglądałem oczyma duszy pokąźną rozprawkę: BOY, *Przyczynek do genezy Lilli Wenedy*, kiedy w tak poważnym i bezstronnym źródle jak: Brunetiere⁷⁰⁰, *Les époques du théâtre français*⁷⁰¹, rozdz. XV (tym samym, na które powołuje się pewien znakomity polski uczony i profesor, cytując grywane jeszcze za naszej pamięci *Ubogie lwice*⁷⁰² i *Bezczelnych*⁷⁰³ Augiera⁷⁰⁴ jako komedie... Dancourta⁷⁰⁵, pisarza z końca XVII w.), sprawdziłem, iż *Walkę kobiet*, mimo że niewątpliwie mógł ją napisać wcześniej, napisał Scribe dopiero w r. 1851. „Duren!” mruknąłem przez zęby wściekły i — spadłem z obłoków. Trzeba mi zostać nadal tylko skromnym recenzentem „Czasu”⁷⁰⁶.

Jako recenzent tedy muszę dać wyraz radości, iż wreszcie po długiej przerwie Słowacki przemówił znowu z naszej, ze *swojej* sceny. Tak, dajcie nam poezji, poezji jak najwięcej! Dawniej przyjęto by takie wyznanie z ironicznym uśmiechem; ale dziś, kiedy lada paskarz, lada liczykrupa doszedł do przeświadczenia, iż najpewniejszą, najracjonalniejszą lokatą kapitału jest zakupno⁷⁰⁷ dzieł sztuki, łatwiej powinien być strawny odwieczny pewnik, iż wartości idealne są jedynie realnymi i że suma oraz napięcie marzenia jest najbardziej twórczą, najbardziej pozytywną wartością danego narodu czy społeczeństwa. Dziś więc, gdy świeże, w półdzikie hordy „nowych ludzi”, spragnione żywego słowa tłoczą się do wrót teatru, trzeba im wstrzykiwać poezję masami, w każdej formie, przez wszystkie otwory; niechaj dźwięczy i perli się na scenie, niechaj się pieni bądź w czarze ofiarnej Wenedów, bądź w serendze Moliera i niechaj nas swą mocą *gniecie niewidzialna*, aż wreszcie *zjadaczy chleba w aniołów* przerobi⁷⁰⁸: co będzie z tym większym pożytkiem, iż chleb jest coraz gorszy i coraz o niego trudniej.

Mówi do nas Słowacki! Ten harfiarz-tułacz bezdomny, ten twórca polskiego teatru, który ani jednego wiersza dzieł swoich nie oglądał na scenie. Samotny za życia, samotny stoi i dziś; nitki pomiędzy jego smętną pieśnią a nami, zaledwie nawiązane, już rwać się niedługo zaczęły: naród, wskrzeszony do pełni życia, odwróci rychło oczy od tych obrazów grozy, beznadziejności i rozpacz. Dziwnie przejmujące wrażenie robią słowa dedykacji *Lilli Wenedy* zwrócone do Zygmunta Krasińskiego jako do jedyne go swego słuchacza, jedyne go, od którego poeta „słyszał za życia słowa zmartwychwstania i nadziei”... To była epoka, w której plemię harfiarzy-Wenedów, rozprószone⁷⁰⁹, zwątpiało, wałęsało się po Europie na smutnej tułaczce. W kraju, na roli pozostali — z gruba ciosani Lechici. Albowiem poeta w mieniącej się grze fantazji różne kolejno podsuwa znaczenie swym symbolom: Lechici to raz dla niego brutalna horda zwycięzców, która zalała kraj po klęsce 1831 r., ale kiedy indziej znowu to inkarnacja owych grubych, lichszych stron natury polskiej, ów „czerep rubaszny” który więzi jej „duszę anielską”. *Grób Agamemnona* dołączony przez poetę do *Lilli Wenedy* jest niby ostatnim jej Chórem.

Przepiękne są te chóry, którymi Słowacki nawiązuje w samym zaraniu teatr polski do antycznej tragedii, wskazując tym niejako drogę Wyspiańskiemu. Dzięki nim stapia się w poezji w jedność pierwiastek apolloński i dionizyjski; wyczarowane przez poetę obrazy przesuwają się po ekranie naszego mózgu jak senne marzenia, podczas gdy apostrofy chóru pulsują w nas potężnym rytmem niby krew krążąca w ustroju. To są momenty, w których poezja wnika równocześnie przez wzrok, słuch, czucie i działa niemal ekstazy.

Czy uczucia, jakich doznajemy, słuchając *Lilli Wenedy*, są zupełnie jednolite? Odpowiem szczerze, że nie; nawet bardzo niejednolite. Wrażenie doskonałej, mimo że nad

⁷⁰⁰Ferdinand Brunetiere (1849–1906) — fr. historyk literatury i krytyk. [przypis edytorski]

⁷⁰¹*Les époques du théâtre français* (fr.) — Epoki teatru francuskiego. [przypis edytorski]

⁷⁰²*Ubogie lwice* — sztuka Émile’a Augiera z 1869 r. [przypis edytorski]

⁷⁰³*Bezczelni* — sztuka Émile’a Augiera z 1861 r. [przypis edytorski]

⁷⁰⁴Émile Augier (1820–1889) — fr. dramatopisarz, członek Akademii Francuskiej; pisał przede wszystkim komedie obyczajowe. [przypis edytorski]

⁷⁰⁵Florent Carton Dancourt (1661–1725) — francuski dramatopisarz i aktor, mistrz farsy, zasłynął sztuką *Le Chevalier à la mode*. [przypis edytorski]

⁷⁰⁶„Czas” — konserwatywny dziennik wydawany początkowo w Krakowie (1848–1934), a później, po połączeniu z „Dniem Polskim”, w Warszawie (1935–1939). [przypis edytorski]

⁷⁰⁷zakupno — dziś: kupno, zakup. [przypis edytorski]

⁷⁰⁸*gniecie niewidzialna, aż wreszcie zjadaczy chleba w aniołów przerobi* — niedokładny cytat z wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój*. [przypis edytorski]

⁷⁰⁹rozprószoney — dziś: rozproszony. [przypis edytorski]

Sztuka, Interes, Poezja,
Chleb

Poeta, Artysta, Samotnik

Emigrant

wyraz posępnej piękności, daje wszystko, co rozgrywa się w świecie Wenedów: harfiarze, stary Derwid, wieszczona Rozy, sceny Lilli z siostrą i z ojcem. Mniej czystej próby pod względem piękna jest świat Lechitów oraz zetknięcie się jego z Wenedami. Skoro zapasów Lilli z Gwinoną nie udało mi się wywieść ze Scribe'a, trzeba gdzie indziej szukać dla nich źródeł; a znaleźć je można łatwo. Ten element *trzykrotnej* próby, te niewinne podstępny, za pomocą których duch dobry odnosi zwycięstwo nad duchem Zła, toć to odwieczny motyw wszystkich klechd i baśni; to gatunkowo ten sam typ poezji, co bajka np. o Sinobrodym⁷¹⁰ lub Czerwonej Czapeczce⁷¹¹. I ta *pomysłowość* Lilli, która zdaniem krytyki (Kleiner⁷¹²) kłóci się poniekąd z tragizmem tła i prostotą jej charakteru, czerpie swe tradycje w odwiecznych baśniach; w owych pierwotnych społeczeństwach *chytrość* jest tak szacowną i elementarną cnotą, iż najbardziej idealne jednostki są nią dostatecznie wyposażone. Dość wspomnieć ciągle kłamstwa i oszukaństwa Tristana i Izoldy.

Podstęp

Ale jakże innym jest nasz stosunek do tragedii Wenedów, a do akcji toczącej się między Gwinoną a Lillą! Tamta porusza nas wprost, targa najboleśniejsze struny naszych uczuć narodowych; ta, gdyby nie klejnoty mowy polskiej, jakimi sypie Lilla, oraz gdyby nie urok samej jej postaci, przemawiałaby do nas mniej więcej tak, jak jakaś udramatyzowana bajka o Tomciu Paluchu. W dodatku te okropności, te wylupiania oczu, brrr! Ta Gwinona, która przy mistrzowsko oddanej psychologii kobiecej ma jednak w sobie coś z Heroda z szopki, dosłownie *Heroda-baby!* Nie, mimo wszystko jest tu jakaś rysa; to są dwie różne sfery odczuwania, męska i dziecinna, a skoki, jakie musimy wykonywać z jednej do drugiej, są dość karkołomne.

Tym bardziej że jest tu i świat trzeci: to jaskrawo groteskowy, to subtelnie ironiczny, który wcielił poeta w św. Gwalberta i Ślaza. Ów Gwalbert, chodzący już za życia w aureoli świętości i objaśniający swemu słudze fizjologię wychodzących mu z głowy promieni, przypomina mi postać, o której opowiada gdzieś Diderot. Żył mianowicie kędyś na Litwie w XVIII w. jezuita, który, umierając, zostawił szkatułę i następujący list: „Szkatułę tę należy otworzyć z chwilą, gdy zacznę czynić pierwsze cudy; znajdują się w niej dokumenty świętości mego życia oraz pieniądze potrzebne na kosztą kanonizacji”. Wprowadzenie do utworu takiej figury i igranie z nią z na pozór dobroduszną swobodą, która chwilami mieni się w krwawy pamflet na oportunistyczne stanowisko Rzymu w tragedii polsko-rosyjskiej, jest dowodem genialnej wprost śmiałości poety. A Ślaz, ten Sancho Pansa i zbuntowany Kaliban zarazem, cóż ma za paradne koncepty, jak iskrzy się mądrym humorem! Tak — ale w książce. Na scenie, zwłaszcza co się tyczy Św. Gwalberta, zaciera się w znacznej mierze zbyt cienko przedźniona ironia poety: figura pustelnika wychodzi mętnie, figura Ślaza dość grubo, obie zaś wnoszą w tragedię ów trzeci ton, nie dość organicznie zespolony z dwoma innymi.

Święty

Spowiadam się po prostu z wrażeń, jakich doznałem, oglądając *Lillę* na scenie; w tego rodzaju dziełach lotnej fantazji plastyka sceniczna jedne rzeczy cudownie uwypukla, inne obciąża i zgrubia; to jest nieuniknione. Ale za to jakże się inaczej potem czyta utwór, który się raz *widziało!* Jak łatwo później wyobraźni, wskrzeszając w pamięci obrazy wizji scenicznej, stapiać własną mocą w jednolitą całość te elementy, które na scenie brzmiały nie dość zgodnie!

Wystawienie w naszym teatrze dzieła Słowackiego było wysiłkiem wielkim i na ogół zwycięskim. P. Paniewiczowa szeregiem ostatnich ról zdobyła bezspornie stanowisko, do którego od dawna ma prawo; jest to dziś jedna z nielicznych na scenach polskich artystek powołanych do wcielania arcydzieł poezji. Jej Lilla miała ciepło, szlachetność i urok dziewczęcy; wiersz Słowackiego brzmiał w jej ustach z kryształową czystością. P. Wysocka, której energiczną i świadomą dłoń reżyserską czuć było w każdym szczególe przedstawienia, wydobyła z Rozy Wenedy akcent mocy i złowrogiej poezji. P. Sosnowski jako Derwid miał jeden ze swoich najlepszych dni; p. Rotterowa⁷¹³ (Gwinona) mówiła

⁷¹⁰*Sinobrody* — postać z bajki Charles'a Perraulta, potwór zabijający w tajemniczy sposób swoje kolejne żony. [przypis edytorski]

⁷¹¹*Czerwona Czapeczka* — dziś przyjął się tytuł: *Czerwony Kapturek*. [przypis edytorski]

⁷¹²*Juliusz Kleiner* (1886–1957) — historyk literatury, edytor, profesor; autor monografii *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości. Od Balladyny do Lilli Wenedy*, t. II, Kraków 1999. [przypis edytorski]

⁷¹³*Amelia Rotter-Jarnińska* (1879–1942) — aktorka; siostra innej aktorki, Stanisławy Rotter. [przypis edytorski]

dobrze, ale nie obliczyła natężenia głosu, który kilkakrotnie ją zawiódł; p. Guttner walczył w roli Lecha z niedostatkami głosu i dykcji. P. Bracki (Polelum) posiada w deklamacji jakiś odcień fałszywego patosu, z którego powinien by się wyzwolić. Św. Gwalbert, jak wspomniałem, zataił się nieco na scenie, w czym bynajmniej nie przypisuję winy p. Orwidowi; Śláz p. Dobrzańskiego posiadał ów suchy cokolwiek humor, właściwy temu artyście. W chórach zmobilizowano „pod harfę”, pod wodzą pp. Jednowskiego i Nowakowskiego, wszystko, co pozostało z najlepszych sił naszej sceny i wymuszowano je znakomicie; jakoż harmonia gestu, czystość słowa tych pięknych chórów czyniły silne wrażenie. A jednak... Jeden z krytyków podniósł dzisiaj, iż traktowanie chóru jako deklamacji *unisono*⁷¹⁴ polega na nieporozumieniu co do słowa *Chór* i że mówić powinien tylko jeden. Zdaje mi się, że ów krytyk ma słuszość. Sądzę tylko, że nie można by tego zmieniać w ten sposób, aby cały tekst chórów wygłaszał jeden jego przedstawiciel, reszta zaś, aby pozostawała martwym widzem; trzeba by umiejętnie rozłożyć wiersze na głosy, pozostawiając może niektóre miejsca całemu chórowi. Problemy dekoracyjne rozwiązane były pomysłowo i szczęśliwie z wyjątkiem *stojącego* pudła ze zwłokami Lilli, które robi wrażenie angielskiego kufra do podróży oraz z wyjątkiem stosu, na którym płoną Lelum i Polelum, dość chudego jako efekt sceniczny. Ale ostatecznie to są drobiazgi.

KIEDRZYŃSKI, *Gra serc*

Z teatru „Bagatela”: *Gra serc*, sztuka w trzech aktach Stefana Kiedrzyńskiego⁷¹⁵.

Etykiety mają swoje dobre strony. Jeżeli przylepiemy sztuce Kiedrzyńskiego etykietkę: *melodramat*, uwolni nas to od razu od wielu kłopotów i zastrzeżeń. Nie będzie to wprawdzie definicja zupełnie ścisła, gdyż założenie utworu jest raczej realistyczno-obyczajowo-psychologiczne; niemniej jednak temperament autora ponosi go raz po raz w ciągu akcji w kierunku melodramatu. Nie myślę brać mu tego za złe; wszędzie można znaleźć szczęście.

Środowisko, w którym toczy się owa *Gra serc*, to sfera typowych szlacheckich wykojeńców, których literatura nasza z ostatnich dziesiątków lat posiada tak piękną galerię. Niezrównany pan Tomasz Łęcki⁷¹⁶ w *Lalce*, papa Pławicki⁷¹⁷ Sienkiewicza, Czarnoskalscy⁷¹⁸ z *Rozbitków*, Pobratynscy⁷¹⁹ i Granowscy⁷²⁰ Żeromskiego i tylu innych. Niezaradność życiowa, gest rodowej *grandezzy*⁷²¹ przy dość mętnych pojęciach etycznych, resztki tradycyjnej gościnności i „serce na dłoni” przy butelce taniego węgrzyna — oto cechy, jakie, wyszedłszy z *ziemi*, przenoszą na miejski grunt ci zapóźnieni kontuszowcy⁷²². Okaz ten zresztą stanie się niebawem kopalnym zabytkiem. Lata wojenne, jak w tylu innych rzeczach, uczyniły przewrót w psychice szlacheckiej; typem gatunku stał się szlachcizyła, chytry, zapobiegliwy, nieużyty, pijący wodę mineralną i posuwający „trzeźwość życiową” do najdalszych dozwolonych granic. Przeczul tę ewolucję stary Fredro, ów niestrudzony kolekcjoner odmian gatunku *homo nobilis*⁷²³: obok swego Cześnika przekazał nam Łatkę i Twardosza⁷²⁴.

Szlachcic, Sarmata

⁷¹⁴*unisono* (z wł., muz.) — jednym głosem, w jednej tonacji. [przypis edytorski]

⁷¹⁵Stefan Kiedrzyński (1888–1943) — dramaturg, powieściopisarz, scenarzysta filmowy, związany z „Kurierem Warszawskim”, autor lżejszej literatury komediowej oraz sensacyjnej. [przypis edytorski]

⁷¹⁶Tomasz Łęcki — arystokrata, ojciec Izabeli Łęckiej; bliskie bankructwo nie budzi w nim pokory, Łęcki żyje równie wystawnie jak wcześniej, pozostaje w fałszywym przekonaniu o wyższości swojej sfery i własnej zaradności ekonomicznej. [przypis edytorski]

⁷¹⁷papa Pławicki — bohater z *Rodziny Połanieckich*; szlachcic, wdowiec, ojciec Maryni Pławickiej, który zwleka ze zobowiązaniem finansowym wobec Stanisława Połanieckiego, co doprowadza do utraty rodzowego majątku w Krzemieńcu. [przypis edytorski]

⁷¹⁸Czarnoskalscy — rodzina szambelana Czarnoskalskiego z komedii *Rozbitkowie* Józefa Blizińskiego, zagrożona utratą majątku różnymi sposobami próbuje go uratować, m.in. intratnym zamążpójściem córki. [przypis edytorski]

⁷¹⁹Pobratynscy — bohaterowie *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego. [przypis edytorski]

⁷²⁰Granowscy — bohaterowie trylogii *Walka z szatanem* Stefana Żeromskiego. [przypis edytorski]

⁷²¹*grandezza* (wł.) — duma i zachowanie godne wysokiego urodzenia. [przypis edytorski]

⁷²²*kontuszowiec* — szlachcic reprezentujący tradycyjne poglądy. [przypis edytorski]

⁷²³*homo nobilis* (łac.) — szlachcic. [przypis edytorski]

⁷²⁴Łatka i Twardosz — bohaterowie *Dożywocia* Aleksandra Fredry. [przypis edytorski]

Pan Orczyński z *Gry serc* należy do owego dawniejszego typu. Przeputawszy⁷²⁵ majątek na konie wyścigowe z przyległościami, wylądował z resztką kapitaliku w podmiejskim dworku małego miasteczka. Dom i jego mieszkańcy zięją stęchłą i smutkiem. Papa na przemian klnie i wzdycha za utraconym majątkiem; matka zaczytuje się w romansidłach; inny rozbitek, Mora Morski, brząka na gitarze i prawi kazania na temat idealizmu; synalek, urzędniczyna „przy telegrafie”, urozmaica to życie najczystsą gwarą warszawskiego andrusa⁷²⁶. W tym to środowisku wzrosła Irena Orczyńska, bujna i piękna dziewczyna; duszno tam było jej młodym płucem, że zaś z wychowania nie umiała wymyślić nic lepszego, poszła pewnego pięknego dnia w świat za pierwszym mężczyzną, który się jej nawinął. „Przekłeta” tradycyjnie przez ojca osunęła się po rozstaniu z pierwszym kochankiem do ostatnich granic upadku; aż wreszcie — nie wiemy bliżej, w jaki sposób — pojednała się z rodzicami i wróciła do domu. Tu poznał ją i pokochał młody i szlachetny Roman; Irena pokochała go wzajem i pozwala nieświadomemu jej przeszłości chłopcu snuć plany małżeństwa. Ojciec patrzy na młodą parę okiem starego wygi, któremu nie jeden raz zapewne zdarzyło się sprzedać ślepego konia na jarmarku; w małżeństwie Ireny widzi rehabilitację córki i oczyszczenie tarczy herbowej Orczyńskich.

Z dwóch stron jednak nadciągają chmury i zaciemniają widnokrąg tego narzeczeństwa napełniającego cały dworek echem swych całusów. Z jednej strony w Irenie — jak przystało na uświęconą w literaturze „kurtyzanę odrodzoną przez miłość” — dojrzeła postanowienie wyznania Romanowi przeszłości (diabelnie czuje się pewną tego chłopca!); z drugiej zjeżdża opiekun Romana, milionowy *self-made-man*⁷²⁷ Radwan, aby ratować wychowanka przed małżeństwem z niegodną go Ireną. Bogacz chce załatwić rzecz paroma akcjami naftowymi; ale ten sam Orczyński, który nie wahał się ani na chwilę ciągnąć młodego chłopca w sieci dwuznacznego małżeństwa, oblewa się karmazynowym rumieńcem oburzenia na wzmiankę o pieniądzach („Orczyński jestem!”). Irena po kilkunastu koniakach wyznała Romanowi wszystko i gotowa była z rezygnacją usunąć się z jego drogi, ale, wyprowadzona z równowagi butą milionera, wybuchła: dowiadujemy się, że tym *pierwszym*, za którym poszła w świat, był właśnie on sam, Radwan. Egzaltowany chłopak, przejęty krzywdą ukochanej tym bardziej stanowczo ofiarowuje jej swą rękę; miłością swą zapłaci jej za winę opiekuna. Ale czy się nie cofnie, czy ostatecznie Radwan nie zwycięży? — nie wiadomo nawet po zapadnięciu kurtyny. Na razie patriarcha rodu Orczyńskich, świadomy *savoir vivre*⁷²⁸ wali z pistoletu w łeb Radwanowi, ale chyba: może stary wyga nie bardzo i chciał trafić? To „pudło” jest psychologicznie najlepszym pomysłem w sztuce.

Sztuka napisana z rozmachem i wybitnym nerwem scenicznym, posiada pewien znamienity rys. To, iż w środowisku, jakie nam autor przedstawia, wiele z osób działających zajmuje dość mętne stanowisko etyczne odnośnie do swoich postępów, to zupełnie naturalne; gorzej, iż stanowisko samego autora w tej mierze wydaje się nam chwilami mocno niejasne. Odnosi się to zwłaszcza do roli Radwana. W *Półświatku*⁷²⁹ Dumasa-syna Olivier de Jalin dokłada wszystkich starań, aby w imię przyjaźni ocalić naiwnego Rajmunda od małżeństwa z Zuzanną d’Ange, która zdołała oczarować chłopca i ukryć przed nim swą przeszłość. Otóż Olivier był sam swego czasu kochankiem Zuzanny i to wystarczy, aby uczynić jego akcję wybitnie niesympatyczną. Cóż dopiero Radwan, który sam dobrze szpakowaty, był pierwszym kochankiem, uwodzicielem młodziutkiej dziewczyny! I oto ten żelazny „właściciel kuźnic” przez trzy akty dzięki swym pieniądząom rządzi się impertynencko w obcym domu, prawi kazania, lekceważy, upokarza wszystkich, sam siebie wycofując zupełnie z kwestii, która bądź co bądź i jego poważnie dotyczy; i w końcu wychodzi, jak triumfator, nawet „kule go się nie imają”! I autor aż do końca pozostaje pod wyraźnym *prestigem*⁷³⁰ jego „energii” i — milionów. Protestujemy: dość już szacunku budzą pieniądze w życiu; chcemy choć na scenie mieć odwet! Tego rodzaju nieporozu-

⁷²⁵ *przepuwać* (pot.) — roztrwonić, przehulać, przebimbać. [przypis edytorski]

⁷²⁶ *andrus* (przest.) — cwaniak, łobuz. [przypis edytorski]

⁷²⁷ *self-made-man* (ang.) — człowiek, który sam wszystko osiągnął, własną pracą doszedł do majątku. [przypis edytorski]

⁷²⁸ *savoir vivre* (fr.) — zasady dobrego obyczaju, etykieta. [przypis edytorski]

⁷²⁹ *Półświatek* — dramat Aleksandra Dumasa syna z 1855 r. [przypis edytorski]

⁷³⁰ *prestige* (fr.) — tu: urok. [przypis edytorski]

mień dało by się wskazać i więcej; rozsądzenie zaś ich staje się dla nas dość trudne, ile że autor posiada dar mówienia w bardzo wielu słowach bardzo niewiele. Aby ocenić ten cały konflikt, mielibyśmy prawo co najmniej wiedzieć, w jaki sposób Irena została kochanką Radwana, jakiej natury był ten związek, w jakich okolicznościach, z czyjej winy nastąpiło zerwanie? O tym wszystkim nie dowiadujemy się, poza paroma ogólnikami, dosłownie nic; dopóki się zaś rzecz nie wyjaśni, sympatie nasze muszą pozostać po stronie kobiety jako słabszej.

Zapewne, ale znów autor mocno nam to utrudnia, straszliwie bowiem przysolił i przypieprzył tę Irenę i nie bardzo wiem, czemu? Aby wywołać ten sam konflikt, wystarczyłaby zupełnie rewelacja, że panienka z zacnego domu miała jednego kochanka, no, niech jej będzie wreszcie dwóch, ale po co, w jakim celu spychać ją na dno trywialnej, grubej prostytucji? To już jaskrawość dla samej jaskrawości; *l'art pour l'art*⁷³¹; echo minionej epoki teatru *brutalnego*, który dziś bardziej prawie trąci myszką niż *Panna męzatka* Korzeniowskiego. Chyba że było to autorom potrzebne na to, aby dać efektowną teatralnie scenę, gdy Irenę pod wpływem trunku i tańca *ponosz* reminiscencje dawnego, „szampańskiego” życia i kiedy spod narzuconej jej przez miłość maski błyska w tym dworku pod filarkami twarz rozpasanej bachantki? Ależ znowu po tym przeobrażeniu niepodobne do utrzymania są skrupuły Romana, który mimo wszystkiego, czego się dowiedział, czuje się *honorem* zobowiązany do poślubienia tej drugorzędnej hetery⁷³², zaręczwszy się z nią jako z niewinną panienką? Tak więc brniemy z jednej wątpliwości w drugą; i samo nawet zakończenie nie zaspokaja nas w zupełności. Może dlatego iż czujemy instynktownie, że przyszło życie młodej pary i wszystkich w ogóle osób w sztuce zależne będzie od stanowiska tego, kto ma klucz od kasy, od Radwana: jego zaś intencji w tej mierze nie objawił nam autor ostatecznie. Słowem, brakuje moralu; „Hto to bude platil?⁷³³”, jak mówią bracia Czesi.

Role w sztuce są dobre i grano je też dobrze. Stary Orczyński, połączenie lekkomyślności, frantostwa i szlacheckiej fummy, zresztą ot, niezgorszy człowiek, to typ bardzo swojski, z niewątpliwej rasy *Lechitów*, jak ich maluje Śláz u Słowackiego. Mimo iż nie wszystkie cechy tej postaci leżą w rodzaju p. Trzywdara, dał nam jak zawsze rolę starannie opracowaną. Mora-Morski, zbankrutowany apostoł-filantrop, kojący wszystkie swoje smutki ukochaną gitarą, a ujawniający po paru kieliszkach jakieś desperackie i rzewne akcenty typowej „szerokiej natury”, to znów w polskiej sztuce typ dość egzotyczny, trącający raczej rosyjskimi wpływami; p. Czarnowski wyposażył tę rolę w szczerze bolesne akcenty zwichniętego życia i zawiedzionego serca. P. Łącka grała Irenę z brawurą i szczerością, umiała wszystkie elementy tej roli stopić w jednolitą całość i zbudzić w nas sympatię do tej *quand même*⁷³⁴ Orczyńskiej, panny ze szlacheckim animuszem, która dlatego może się „puściła” (kto wie?), iż nie miała wierzchowego konia, na którym by się mogła wyszaleć. P. Noskowski jako Julek budził wesołość pysznym zacięciem warszawskiego dziecka ulicy; p. Czapelki miał w roli Radwana twardość i chłód, pod którymi można było odgadywać żywe i bijące niegdyś a zmrożone życiem serce: była to rola, o ile autor na to pozwolił, dobrze postawiona. P. Brzeski całował jak z nut, a był szlachetny jak... wicehrabia z romansów, którymi obczytuje się stara Orczyńska, z humorem grana przez p. Dąbrowską.

Niezupełnie odpowiednią była, moim zdaniem, dekoracja we wszystkich trzech aktach. Tło, w którym się rzecz rozgrywa, jest tutaj bardzo ważne: powinno ono już samo przez się dać wrażenie czegoś strupieszalego, zdeklarowanego, atmosfery, w której się wszyscy dławia, gdzie brak powietrza, słońca, jak to od pierwszej chwili odczuwa Radwan. Jesteśmy wszak prawie *że na dnie*, w przedostatnim schronisku rozbitków życiowych. Rama musi być tu czynnikiem współgrającym. Tymczasem ujrzeliśmy wykwiniony, dostatni salon przepojony światłem, otwierający się szeroką werandą na istic tyrolski krajobraz: rozkoszna wiledziatura zamożnych ludzi, która budziła w nas, biedakach, tylko zazdrość i apetyt. Skąd taka omyłka?

⁷³¹*l'art pour l'art* (fr.) — sztuka dla sztuki. [przypis edytorski]

⁷³²*hetera* (z gr.) — tu: dama lekkich obyczajów, elegancka kurtyzana. [przypis edytorski]

⁷³³*Hto to bude platil?* (czes.) — Kto za to zapłaci? [przypis edytorski]

⁷³⁴*quand même* (fr.) — jednak; mimo wszystko. [przypis edytorski]

W rozwoju naszej młodej scenki ostanie przedstawienie stanowi interesujący etap. Przebiegłszy całą prawie klawiaturę komediowej muzy, od farsy suchej i farsy „z leżką”, aż do komedii psychologicznej i do intelektualnej groteski, zespół „Bagateli” uczyni wy-cieczkę w sferę niemalże dramatu. Próba wypadła pomyślnie; odświeżeni tą dygresją, z tym większą przyjemnością wrócą sympatyczni artyści do pogodniejszych tematów.

ŻEROMSKI, *Ponad śnieg*

Teatr miejski im. Słowackiego: *Ponad śnieg*, dramat w trzech aktach Stefana Żeromskie-go.

Utwór Żeromskiego tak bardzo odbiega od naszych pojęć o konstrukcji teatralnej, iż doprawdy uchwycenie jego budowy wewnętrznej nie jest łatwym zadaniem. Najprostszą może drogą będzie zacząć od zestawienia materiału faktycznego zawartego w trzech ak-tach, tak rozbieżnych treścią i tonem, iż stanowią jakby trzy różne sztuki lub też części trzech różnych sztuk.

Akt pierwszy. Jesteśmy w dworze szlacheckim na wschodnich kresach. Panią jego — więcej niż panią, jego *genius loci*⁷³⁵ — jest Antonina Rudomska, szlachcianka daw-nego autoramentu, trzymająca w żelaznym ręku majątek, dwór, rodzinę. Rodzina jej to dwudziestoletni syn Wincenty („Wiko”) oraz Irena, sierota po stryjecznej siostrze i pu-pilka. Irena jest to majątna panna, ale posag jej — ot, po szlachecku, w duchu tradycji starodawnej „opieki” — wsiąknął w majątek opiekuński. Nie ma (broń Boże!) mowy o nieuczciwości; pieniądze — a przynajmniej rachunki z nich — są, ale uwięzione gdzieś w budynkach, w nierentujących⁷³⁶ się przedsiębiorstwach: dość, iż panna na razie posagu otrzymać nie może. Rudomska postanowiła o losie sieroty: znalazła jej świetną partię, bo-gatego Olelkowicza, któremu chodzi o samą pannę i gotów jest, nie wglądając zbyt ściśle, dać absolutorium⁷³⁷ z opieki. Dla syna również Rudomska ma w zanadrzu małżeństwo, odpowiadające jej dynastycznym instynktom, w osobie bogatej i doskonale urodzonej Strzemińczykówny. Oboje młodzi, wychowani w ślepym posłuchu, dają się pozaręczać — każde na swoją stronę — bez oporu, mimo że w cieniu tych samowładnych rządów wykielkowała miłość, gwałtowna, egzaltowana miłość między Wikiem a Ireną. Miłość ta umie tylko szarpać się i miotać, nie czuje się na siłach, nie przychodzi jej prawie na myśl, aby mogła się przeciwstawić planom matczynym: zresztą już za późno; tegoż sa-mego dnia ma zjechać Olelkowicz, jutro ślub Ireny — młodzi żegnają się po raz ostatni. Ona burzy się i patrzy niemal ze wzgardą na słabego chłopca; on potrafi wszystko dla niej, tylko nie stanąć do oczu matce, tylko nie zdobyć się na czyn. Zdobędzie się — ale inaczej. Tego dnia we wsi zaleje powódź; grobla ostatkiem sił trzyma napór wody: gdyby odsunąć upust, woda w jednej chwili zwali groblę i zaleje drogę: a drogą tą jedzie Olelkowicz. Wiko rozkazem matki, który jej sam podsuwa, oddała wiernego Joachima i sam podejmuje się czuwać przy grobli. Nagle podczas gwałtownej sceny „wyjaśnień” Ireny z opiekunką słychać straszliwy huk: grobla puściła. Niebawem (skrót sceniczny posunięty zaiste do ostatnich granic!) dowiadujemy się szczegółów katastrofy: powódź zalała drogę na kilka metrów wysoko, zginął Olelkowicz i jego ludzie, zginęło i kilkoro dzieci chłopskich rżnących tatarak nad rzeką. Syn młynarza Joachima widział, jak „pa-nycz” odsuwał zapory. Wiko staje przed matką. Pytany, nie przeczy niczemu; uczynił to i uczynił świadomie, aby nie oddać Ireny; kocha ją. Rudomska doprowadzona do sza-lu oporem, którego nigdy może w życiu nie spotkała, rzuca nań straszne przekleństwo: „Bodaj mu za tę zbrodnię połamało ręce, nogi, bodaj mu ten zuchwały język zniszczał!”. Wyklętego uprowadza z sobą Irena: on teraz nie ma nikogo, on jest jej. Wychodzą zgięci przed brzemieniem kłątwy, niby pierwsi rodzice z raj.

Ten pierwszy akt, stanowiący niemalże zamkniętą całość, wywiera niewątpliwie silne wrażenie, mimo że rozsądek się raz po raz przeciw temu wrażeniu buntuje. W takich razach zwykle rozsądek nie ma racji; spróbujmyż z nim polemizować.

„Gdzież tu węzeł dramatu?”, zrzędzi rozsądek. „Dwoje młodych i wolnych ludzi ko-cha się rzekomo; nic w gruncie nie stoi na przeszkodzie ich szczęściu; nic prócz planów

⁷³⁵*genius loci* (łac.) — duch opiekuńczy miejsca. [przypis edytorski]

⁷³⁶*nierentujący się* — dziś raczej: nierentowny; nieopłacalny, niedochodowy. [przypis edytorski]

⁷³⁷*absolutorium* (z łac.) — tu: zwolnienie. [przypis edytorski]

matki, z którymi zresztą nawet nie próbowali walczyć. Trudno nam uwierzyć, aby harda Irena mogła kochać tego wymoczkę, który raczej oddałby ją na zawsze innemu, niżby się miał zdobyć na powiedzenie: »Mamo, ja kocham Irenę i nie ożenię się z inną«. Kiedy zaś ów Wiko łatwiej waży się na ohydny, zdradziecki mord kilkorga ludzi niż na ten czyn najprostszej odwagi cywilnej, staje się nam zbyt — wstrętny, abyśmy się nim mogli interesować. Jako bohater sztuki, przestaje dla nas istnieć”.

Tak, ale czy on jest bohaterem sztuki, a raczej tego pierwszego aktu? Podobnie jak w Ibsenowskim *Rosmersholmie* w murach niewidzialna siła cisnąca na jego mieszkańców, tak i tutaj; a siłą tą jest coś, co można by nazwać *duchem kresów*, duchem tego rycerskiego gniazda, tej placówki wrzynającej się od wieków w na wpół obcą ziemię. W takich to środowiskach wyrastała owa rasa mniejszych i większych kresowych „królewiat”; w nich to hodowały się nieokielznane, wściekle charaktery, które albo stwardniały się w żelazny hart, albo się wyradzały w półobląkaną swawolę. Rodzicielski despotyzm, oto jedyne prawo, jedyny nakaz wewnętrzny, jaki odciskał się od wieków — w tych mózgach; na słabe nerwowo organizacje zdolny był oddziaływać w formie istnej psychozy. Despotyzm ten wysysa, wyjaławia cały grunt moralny; gdy zawiedzie, zostaje próżnia. Wola matki to jedyny hamulec, jaki Wiko uznaje w życiu. Poza tym jest w nim to samo nieposkromione „królewiatko” nie znające nic poza sobą. W tej walce o swą miłość, o swoje zachcenie nie cofnie się przed śmiercią człowieka — Olelkowicza — śmierć zaś paru chłopów, paru chłopskich dzieci zapewne nie musnęła nawet jego świadomości. Ale lud patrzy nań, widzi i sędzi; sędzi oczyma i ustami młynarza Joachima i — zapamięta to sobie, i przypomni mu kiedyś...

W taki mniej więcej sposób można by interpretować ten akt jako rdzenną psychikę szlachetczyni, tam, gdzie ona najczyściej się zachowała, odczytaną przez poetę pod mdłą powłoką współczesnego życia, pod anachronizmem modnych fraków i smokingów. Bohaterem byłby nie słaby chłopczyzna Wiko, ale sam *duch Łuży* (*łuża*, nawiasem mówiąc, po rosyjsku znaczy kałuża), prastarego kresowego gniazda Rudomskich.

Z ponownym podniesieniem kurtyny znajdujemy się nagle jakby na innej planecie. Wyobraźmy sobie coś niby szósty akt *Romea i Julii*, oparty na tym założeniu, iż w akcie piątym stary Monteki i stary Kapulet oświadczyli jednogłośnie: „Żeńcie się, ile chcecie, ale ja nie dam ani cencika”. I Romeo zostaje, aby żyć pisarzem publicznym, a Julia chodzi w wykrzywionych bucikach, i kwasy, wymówki, i czar owego heroicznego romansu strawia się w codziennej mierności... Tak Wiko i Irena, „królewiatka” na wygnaniu, poślubieni od dwóch lat, żyją gdzieś w ciasnym pokoiku w gubernialnym czy powiatowym mieście. On został małym urzędnikiem, pracuje na prosty kawał chleba, gryzie się w sobie wspomnieniem, męką, niewesoły zeń towarzysz. Ona, wyszrubowana raz w życiu na wpół mimo woli do wyżyn patetyczności, osunęła się w przeciętność. Dumne skrupuły Wika, który nie chce się upominać u matki o swój majątek, są dla niej śmieszną donki-szoterią; jego wyrzuty sumienia już spowszedniałe nudzą ją; brak strojów, zabawy, życia niecierpliwi do ostateczności. Jesteśmy w początkach wojny; Wiko, powołany do wojska, lada dzień pójdzie pod karabin; koło Ireny krąży ich niby przyjaciel, płaski lowelas, adwokat Światobor, czyhający na to, aż Irena, osamotniona, bezradna, zdeprawowana mirażami błyszczącego życia, jakie on jej podsuwa, osunie się w jego ramiona. I osiąga to na wpół, zanim jeszcze mąż wyjedzie: Wiko, wszedłszy nagle do pokoju, zastaje Światobora u kolan żony, okrywającego ją pocałunkami, których ona — nie odtrąca. „Irena!... Irena!...” , powtarza nieprzytomny z bólu. Kurtyna spada.

Akt trzeci. Jesteśmy znowu w Łuży. Wiko wrócił z wojny kaleką, bez ręki, bez nogi. Przekleństwo matki spełniło się. Wrócił oczyszczony moralnie, *wybielony* (wedle słów *Pisma*) *ponad śnieg* (*supra nivem dealbabor*⁷³⁸) cierpieniem. Jest chory, wynędzniały, ale silny duchem. Matka, do szczętu osiwiła, z krzykiem pada mu w ramiona. Ale u wrót czyha już tragiczne fatum: stara Rudomska, spiesząc do domu, ledwie wyrwała się z rąk rozjuszonego chłopstwa, a wojska bolszewickie są tuż pod domem. „Skończyło się wasze jaśniepaństwo!”, wykrzykuje nienawistnie i hardo odwieczny sługa-przyjaciel, Joachim. Syn-kaleka, stara kobieta i młoda dziewczyna gotują się do beznadziejnej obrony. Ale Wiko, przeobrażając się moralnie, przeobraził się i — socjalnie; stracił wiarę w swo-

⁷³⁸*supra nivem dealbabor* — ponad śnieg bielszy się stanę; parafraza *Psalmu* (50;1). [przypis edytorski]

je prawo. „Aby wytrącić tym ludziom z rąk ich zasadę, musimy się wznieść ponad nich: dobrowolnie oto wyrzeczmy się prawa do ziemi”. (Co prawda chłopci się w tej chwili o pozwolenie nie bardzo pytają). Stara Rudomska wybucha: „On oszalał... on nie chce być panem!...”. Nie! Raczej bronić się do upadłego, raczej zginąć niż abdykować. Jakoż bolszewicy otaczają dwór, Rudomska prowokuje ich („Nienawidzę waszej chamskiej rewolucji, waszego proletariatu i rządu Żydów!”, co wywołało na widowni oklaski i — kontrdemonstrację z innej strony), kładzie trupem ich herszta, po czym sama wraz z wszystkimi mieszkańcami dworu oplaca to śmiercią. Kalekę otacza rozjuszony tłum: możemy mniemać, iż przekleństwo matki spełni się do końca. Fala zalewa Łużę, tak jak niegdyś woda puszczona na groblę przez „panycza” zalała chłopskie pola.

Akt drugi, wyznaję szczerze, jest dla mnie czymś trudnym do przełknięcia. Po końcowym wrażeniu owego straszliwego, antycznego niemal przekleństwa w pierwszym akcie, znajdujemy się nagle w pełnej „dulszczyźnie”, w środowisku coś jakby z *Ich Czworo*⁷³⁹ Zapolskiej, w drobiazgowej i aż nadto bystrej analizie kobiecej meskinerii⁷⁴⁰. I nie jakaś aprioryczna doktryna o jedności dramatycznej buntuje się we mnie, ale wręcz uczucie kakofonii, jakiego doznaję. Zapewne tak *w życiu być mogło*, możliwe jest takie *nazajutrz* heroizmów i poświęceń wyrzuconych na mieliznę codzienności, ale jest to prawda życiowa zupełnie różnej kategorii artystycznej. Mógł Hamlet w życiu mieć katar, ale nie mogę sobie wyobrazić jego *być albo nie być* przerywanego potężnym kichaniem. Gdybyż wreszcie o to chodziło autorowi, gdybyśmy mieli wrażenie takiej a nie innej jego intencji. Sam znałem w Krakowie małżeństwo skojarzone w najbardziej romantycznych warunkach podczas zesłania na Sybirze; jak to wyglądało w pokoiku przy ulicy Lubicz, Boże, zmiłuj się! Jest w tym temat do komedii niewątpliwie, ale tutaj chodzi zupełnie o co innego; jakoż postać Ireny przepada bez echa, akt trzeci przerzuci nas znowuż na inną planetę, akt drugi zaś zostaje między tymi dwoma biegunami patetyczności jakimś niesamowitym interludium.

I z aktem trzecim niemało mam kłopotu. Znowu wyłazi z budy ów przeklęty rozsądek i mruczy: „Nie widzę żadnej, ale to żadnej możliwości przyczynowego związku między przekleństwem Rudomskiej a jego spełnieniem; między zbrodnią Wika a karą, jaką ponosi. Niepodobna tak olbrzymiej, potwornej rzeczy, jak ostatnia wojna, która bez ich winy poniszczyła tyle istnień, wciągać jako narzędzie pomsty w krąg wydarzeń rodziny Rudomskich. Nie mogę też zrozumieć (to wciąż Rozsądek tak mamroce) istoty oczyszczenia *ponad śnieg* Wika: cierpiał, to prawda, ale cierpienie jego nie było ani *dobrowolne*, ani wyjątkowe. Poszedł wraz z paru milionami innych musowo do obcego wojska; wrócił jak *parękróć*⁷⁴¹ innych ranny i okaleczały — to wszystko. Wraca wprawdzie w mundurze *polskiego żołnierza*, ale ten szczegół — mimochodem zresztą natrącony i nieprzygotowany niczym poprzednio — również niewiele nam jeszcze mówi. Wiko, jak go autor postawił, nie ma żadnej legitymacji moralnej do tego, aby przemawiać tak, jak przemawia w trzecim akcie. Widzę tu *inwalidę wojennego*, ale nic więcej, znów nie widzę bohatera dramatu. A już te »aktualności«, ci bolszewicy, ta strzelanina na tle strzępów dziennikarskich artykułów; ech, dajcie mi spokój! Wolę już pocziwają »Rzeź w Kozubowie« z *Kościuszki pod Raclawicami*⁷⁴².

Spróbuję jeszcze raz polemizować z tym utrapionym zrzędą. Może tedy znów nie Wiko jest bohaterem, ale owa Łuża, ów szmat ziemi polskiej i mieszkający na niej duch rycerskich pokoleń? Ta fala chłopstwa, która je zalewa, to wszak ci sami chłopci, którzy patrzyli na to, jak samowola paniczów wodzących się za łby o pannę zgładziła ze świata niewinne dzieci rżnące tatarak nad wodą. Gdy Wiko wobec herszta bolszewików próbuje się odwołać do „swego ludu”, groźny szmer przypomina mu to wydarzenie. Czy to symbol? Może. I tu również zachodzi nie stosunek między ogromem fali zalewającej ten dworek polski i będącej tylko jedną z fal rozhukanego, dalekiego, obcego morza a kwestią winy lub nie winy całych pokoleń wszystkich Rudomskich. Lecz myślą autora wydaje mi się to: Łuża, ze wszystkimi swymi cnotami i wadami, zginie, gdyż wybiła jej godzina;

⁷³⁹ *Ich Czworo* — komedia Gabrieli Zapolskiej z 1907 r. [przypis edytorski]

⁷⁴⁰ *meskineria* (z fr., przest.) — małostkowość. [przypis edytorski]

⁷⁴¹ *parękróć* — kilkakrotnie; tu: wielu. [przypis edytorski]

⁷⁴² *Kościuszko pod Raclawicami* — dramat Władysława Ludwika Anczyca z 1881 r., sfilmowany w 1913 r. [przypis edytorski]

ale dawny rycerski jej duch, wybielony znów *ponad śnieg* na polach walki i ofiary, przetrwa i odżyje w zmartwychwstającej ojczyźnie. I znów widzimy, jak w tej ciągłej walce, którą toczą w Żeromskim najgłębsze, romantyczne wręcz narodowe instynkty z jego jaskrawym radykalizmem społecznym, zawsze bierze w końcu górę autor — cudnej *Dumy o Hetmanie*⁷⁴³.

Idea utworu (o ile ją zresztą trafnie odgadując?) nie bije ku nam ze sceny; raczej wyłania się z wolna pod wpływem drobiazgowej analizy intencji autora. Bezpośrednie wrażenie, jakie się odbiera — poza zwartym w sobie aktem pierwszym — jest dziwnie rozbieżne i chaotyczne. Artyzm Żeromskiego, nerwowy, nierówny, tworzący wybuchami, nie posiada — jak to już tylekroć powtarzano — w utworach swoich cierpliwości konstrukcyjnej; nieraz nawet ani tyle, ile jej wymaga budowa powieści. W tylu powieściach jego — od *Ludzi bezdomnych*⁷⁴⁴ aż po *Wszystko i nic*⁷⁴⁵ — zaledwie że spostrzegamy ten brak, oczarowani pięknosciami, jakie pełną garścią rozrzuca ten nieźrównany poeta i mistrz słowa; czymże jednak są pod tym względem wymagania powieści w porównaniu do nieubłaganych żądań sceny, która cała stoi konstrukcją, logiką, architekturą?

Grano sztukę — zwłaszcza w głównych kobiecych rolach — bardzo silnie. P. Wysoka stworzyła postać odlaną z jednej sztuki, wzięła w siebie wręcz ducha tej nowoczesnej „kniabini”⁷⁴⁶; pod dobroduszną serdecznością czuło się nieugiętą rękę. Sam tekst roli rozstrzygnął o tym, iż kreacja z aktu pierwszego stała wyżej niż akt trzeci, w którym zresztą nieoczekiwany incydent na widowni utrudnił grę artystów. Pani Pancewiczowa ciągnie po prostu *passę* świetnych ról jak w baku, coraz bardziej rozegrana, w coraz szczęśliwszej wienie. Jewdocha, *Panna Mężatka*, *Lilla Weneda*, wczorajsza Irena, stawiają ją w rzędzie pierwszych polskich artystek. W akcie pierwszym doskonale oddała utajony ogień tej kresowej panny, w akcie drugim zrobiła wszystko, aby nie dać zanadto opaść diapazonowi⁷⁴⁷ roli. Scenę w pierwszym akcie między dwiema kobietami zagrały obie artystki w wielkim stylu. P. Ziemiński jako Wiko, i p. Szymborski jako Joachim dali sumiennie opracowane i dobrze postawione role; p. Nowakowski walczył, jak mógł, w niezbyt wdzięcznej postaci kusiciela Światobora. Dekoracja dworku wiejskiego była bardzo ładna.

WIECZÓR KLASYCZNY

Teatr miejski im. Słowackiego: XXII wieczór klasyczny Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego⁷⁴⁸: *Persowie*, dramat w jednym akcie Ajschylosa, tłumaczenie Jana Kasprowicza; *Żołnierz Samochwał*, komedia w trzech aktach Plauta⁷⁴⁹, tłumaczenie Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Z uznaniem i radością należy powitać wznowienie tradycyjnych „wieczorów klasycznych”. Klasycyzm! Trzeba się z tym pogodzić, że los jego, przynajmniej co się tyczy greczyzny, jest przesądzony; coraz bardziej będzie się ona kurczyła do nielicznych specjalnych gimnazjów. Trudno nie przyznać, że stosunek nauki tego języka, sił i czasu, jaki pochłaniała, był nieproporcjonalny do rezultatów. Co więcej, osobliwym paradoksem tego właśnie czasu, który obracano na naukę języka, brakowało wskutek tego na poznanie greckiej kultury i piśmiennictwa. Zdałem przy maturze grekę na „bardzo dobrze”, mogłem jednak śmiało wyznać, iż nie miałem o języku, o duchu jego, tym mniej zaś o duchu jego literatury, najmniejszego pojęcia. Ze wszystkich moich kolegów był, zdaje mi się, tylko jeden, który *naprawdę* rozumiał język grecki; jest obecnie starszym rewidentem kolejowym⁷⁵⁰.

Nauka, Język

⁷⁴³ *Duma o Hetmanie* — poemat historyczny Stefana Żeromskiego z 1908 r. [przypis edytorski]

⁷⁴⁴ *Ludzie bezdomni* — powieść Stefana Żeromskiego z 1899 r. [przypis edytorski]

⁷⁴⁵ *Wszystko i nic* — powieść Stefana Żeromskiego z 1919 r. [przypis edytorski]

⁷⁴⁶ *kniabini* (daw.) — żona księcia ruskiego lub litewskiego. [przypis edytorski]

⁷⁴⁷ *diapazon* (z gr.) — skala, rozpiętość; tu: poziom (emocji, patosu). [przypis edytorski]

⁷⁴⁸ *Akademickie Koło Miłośników Dramatu Klasycznego* — grupa zorganizowana początkowo (1903) z miłośników teatru jednego z krakowskich gimnazjów, później (1905) ściśle złączona z Uniwersytetem Jagiellońskim; nad kołem sprawowali pieczę kolejno: Michał Bałucki, Kazimierz Morawski, Jerzy Mycielski; organizacja wystawiała spektakl raz w roku na deskach teatru miejskiego, debiutowało tam wielu znanych później aktorów. [przypis edytorski]

⁷⁴⁹ *Plaut* (ok. 250–184 p.n.e.) — największy z komediopisarzy rzymskich, autor ponad stu sztuk (w większości greckich przeróbek, ich wzbogaconych reinterpretacji). [przypis edytorski]

⁷⁵⁰ *rewident kolejowy* — pracownik odpowiedzialny za stan techniczny taborów kolejowych. [przypis edytorski]

Ale im bardziej klasyczna filologia będzie ustępować z programu powszechnego wykształcenia, tym usilniej powinno się rozwijać wszystkie inne środki służące do utrzymania związku duchowego z tą kolebką kultury, kolebką naszego człowieczeństwa. Drogi do tego są rozmaite: wzorowe poetyckie przekłady, odczyty, prelekcje, przede wszystkim zaś takie właśnie wieczory klasyczne, jakie urządza koło miłośników. W ciągu kilkunastu lat istnienia urządzono ich dwadzieścia dwa; jest to duża cyfra, jeśli zważymy sumę wysiłku, jakiej takie amatorskie przedstawienie w teatrze wymaga; czyby jednak nie lepiej było dawać je z mniejszym nakładem, może niekoniecznie w wielkiej teatralnej sali, a za to częściej? Czy by nie dobrze było, tworząc z grona miłośników rdzeń dający ciągłość przedstawieniom, znieść w szerszej mierze do współpracy zawodowe siły aktorskie, co, w rolach kobiecych zwłaszcza, mogłoby nieraz ułatwić zadanie? Sądzę, że w młodszych kołach teatralnych wiele by można wykrzesać zapалу w tym względzie; a jakąż to świetną byłaby szkoła!

Grano wczoraj *Persów* Ajschylosa, utwór opiewający zwycięstwo nad Persami, napisany przez uczestnika walk pod Salaminą⁷⁵¹. Trudno o wspanialszy dowód dojrzałości i ludzkości kultury greckiej niż ten utwór. Ajschylos przedstawia owe wypadki, przenosząc się do stolicy nieprzyjacielskiego miasta i z punktu widzenia pokonanych wrogów: jakie dostojerstwo, jaka miara w malowaniu ich boleści, jak nie miesza się w nią ani jedno słowo, które by było hańbiące lub zelżywe⁷⁵² dla zwyciężonych! Nie mówiąc już o szowinizmie niemieckim, ale jakże inaczej wyglądałby dziś utwór np. francuski pt. *Les boches*⁷⁵³, którego bohaterem byłby Wilhelm, jak tam Kserkes!

Tragedii Ajschylosa nie można oczywiście mierzyć dzisiejszymi pojęciami ani nawet pojęciami, jakie przykładamy do Sofoklesa. Zaledwie wylania się ona z lirycznego chóru, który stanowił jej zaczątek; Ajschylos jest pierwszym, który wprowadził *dwóch* aktorów wiodących dialog w przerwach tego chóru; przedtem był tylko jeden. Jest to więc raczej wspaniałe *oratorium*, które, mimo iż oglądamy je pozbawione muzyki, czyni potężne wrażenie. Wykonanie pod względem deklamacyjnym było staranne, zwłaszcza w rolach męskich (Kserkes, Goniec, Widmo Dariusza, Przewodnik chóru, wreszcie sam Chór); w roli Atosy, matki Kserkesa, nie stało utalentowanej amatorce głosu i gestu, jakich — wymaga ta postać. Tutaj zdałby się sukces⁷⁵⁴. Zdziwił mnie nieco wybór dekoracji. Aktorzy tego ponurego dramatu kąpali się w słońcu i różach, podczas gdy afisz głosi „plac obok zamku”, treść zaś tym mniej uzasadnia ów rozkoszą oddychający krajobraz, godny *Wygnanego Erosa*⁷⁵⁵.

Komedia Plauta szczególnie robi wrażenie. Mamy uczucie, jakbyśmy się przyglądali rewii pomysłów komediowych wszystkich czasów i krajów: tu kawałek Szekspira, tu Moliere w swoich grubszych farsach, tu znów jakby Papkin Fredrowski! A jeżeli pomyślimy, iż ani jeden z tych pomysłów w Plaucie nie jest oryginalny, ale wszystkie przeniesione żywcem z Grecji, doprawdy zaczynamy wierzyć zaciekłym filologom, iż te genialne pastuchy niewiele zostawiły pola ludzkiej inwencji we wszelkim zakresie. Grano komedię Plauta ze szczerym zacięciem: sam Samochwał i dwaj niewolnicy, i stary amator ładnych twarzyczek, i piękne panie — wszyscy dobrze wywiązali się ze swych zadań. Zatem prosimy częściej o takie wieczory, chociażby z mniejszą paradą i w skromniejszej ramie!

WILDE, *Brat marnotrawny*

Teatr „Bagatela”: *Brat marnotrawny*, komedia lekkomyślna dla ludzi serio w trzech aktach Oskara Wilde’a⁷⁵⁶, przekład Bolesława Górczyńskiego⁷⁵⁷.

⁷⁵¹ *walki pod Salaminą* — wojna morską Greków z Persami w 480 r. p.n.e. [przypis edytorski]

⁷⁵² *zelżywy* — obraźliwy. [przypis edytorski]

⁷⁵³ *Les boches* (fr.) — Szwaby. [przypis edytorski]

⁷⁵⁴ *sukurs* (z łac., książk.) — pomoc, asysta. [przypis edytorski]

⁷⁵⁵ *Wygnany Eros* — sztuka Tadeusza Kończyńskiego, reinterpretująca *Raj odzyskany* Johna Milтона, a wystawiana w Teatrze Słowackiego w Krakowie w 1919 r. [przypis edytorski]

⁷⁵⁶ *Oscar Wilde* (1854–1900) — irlandzki poeta, dramaturg, pisarz modernizmu o wyjątkowo różnorodnym dorobku: od bajek dla dzieci, przez dramaty biblijny *Salomé*, lekkie sztuki salonowe, powieść symboliczną *Portret Doriany Greya*. [przypis edytorski]

⁷⁵⁷ *Bolesław Górczyński* (1880–1944) — pisarz, dyrektor teatrów; w 1921 założyciel i dyrektor warszawskiego teatru im. Bogusławskiego; zasłynął swoimi utworami naturalistycznymi: *Bagienkiem* (1907) i *Rzeczywistością*. [przypis edytorski]

Przepraszam bardzo czytelnika, że nie będę z okazji sztuki Oskara Wilde'a powtarzał tradycyjnych komunałów, z których osobliwą ironią rzeczy utkana jest w znacznej części legenda „lorda Paradoxa”⁷⁵⁸, że nie wspomnę ani o zielonym goździku w butonierce, ani nie wybuchnę literackim dytyrambem⁷⁵⁹ na cześć homoseksualizmu⁷⁶⁰ a na pohybel „ob-ludzie”. Nic iżby mi brakło dobrych chęci, ale po prostu nie bardzo wiem, jak przyczepić te wszystkie zdobycze mojej erudycji do wczorajszej milej komedyjki o dwóch młodych urwisach i dwóch sympatycznych panienkach, która to młodzież kojarzy się w dwie pa-ry reprezentujące, zgodnie z wymaganiami sceny angielskiej, poważną cyfrę trzydziestu tysięcy (w przybliżeniu) funtów szterlingów rocznego dochodu.

A było tak: dwudziestodwujętni Dżon Uerting (zatrzymuję pisownię afisza, mimo iż mam co do niej poważne wątpliwości), pragnąc zachować powagę wobec swej pupilki Cecylii, a równocześnie szumieć swobodnie w czasie wycieczek do Londynu, wyroił fikcyjną postać brata swego *Ernesta*, na którego rachunek idą wszystkie szaleństwa. Oczywiście młodociana Cesia, słysząc wciąż imię Ernesta, wymawiane w domu z pobożną zgrozą, zawraca nim sobie główkę na nieznane; podczas gdy w przyjacielu Dżona, Aldżermanie Monkrajf (co ci Anglicy mają za przezwiska!), z kilku słów pochwyconych z ust przyjaciela rodzi się wybitne zainteresowanie osobką tejże Cesi. Korzystając z przejętego sekretu, Aldżerman puszcza się na wieś, przedstawia się jako Ernest, ów lekkomyślny brat Dżona, i w ciągu kwadransa młodzi dochodzą do porozumienia. Równocześnie zjawia się sam Dżon, a zjawia się w grubej żalobie, ponieważ, zakochawszy się w pannie Gwendolenie, córce Lady Braknel, damy światowej w każdym calu, postanowił uśmiercić lekkomyślnego Ernesta i w istocie oznajmia jego zgon. Spotkanie dwóch młodzieńców, zjawienie panny Gwendoleny, miluchne dąsy obu panienek, przeszkody ze strony Lady Braknel tworzą wątek dalszych zawikłań, które kończą się szczęśliwie najbardziej sensacyjnym odkryciem: Dżon Uerting, zgubiony jako niemowlę przez guwernantkę w walizce podróźnej, do której włożyła go z roztargnienia, jest synem lorda... (mniejsza o to, jakiego lorda), a rodzonym bratem Aldżermana! Lekkomysłny brat nie był tedy mitem, ale najprawdziwszą, chociaż mimowiedną prawdą.

Umyślnie streściłem sztukę od strony nonsensu, gdyż należy on do charakterystyki lekkiej komedii angielskiej, która o wiele śmieiej jeszcze niż francuska skacze równymi nogami w szczere błżeństwo, zawsze bardzo niewinne, często mocno zaprawne cyrkową przymieszką. Purytanizm obyczajowy broni szukać zabawy w obrazach grzesznej miłości lub zdrady małżeńskiej: stąd konieczność zastąpienia ich pieprzem karkołomnych, groteskowych pomysłów. Niedawno wznowiona *Ciotka Karola*⁷⁶¹ może służyć za klasyczny wzór tego rodzaju. Ale jakże magicznie przetwarza się on w rękach Wilde'a! Ile świeżości i wdzięku zdołał tchnąć dandys poeta w musową banalność dwóch zakochanych par! Ile młodego zuchwałstwa przemyca pod tymi niewinnymi pozorami! Jak umie, wyszedłszy z równie karkołomnych sytuacji, prześlizgnąć się po nich leciutko w ekwilibrystykę myśli: ta sama zasada, ale przeniesiona w sferę intelektu. Stąd rodzi się ów nieustający, błyskotliwy *paradoks*, którym Wilde w każdej replice niemal chłoszcze krew flegmatycznych i sytych wyspiarzy.

Bo, aby dobrze rozumieć i smakować Wilde'a, trzeba koniecznie wejść w duszę jego słuchaczy. Proces ten nie jest zbyt łatwy; dlatego pierwszego aktu słuchamy zazwyczaj sztywno i nieufnie. W ogóle komedia angielska jest dla nas czymś dość obcym i egzotycznym. Z tradycji rozgrywa się w najbogatszym i najarystokratyczniejszym świecie angielskim; otóż ten komfort życiowy, o którym nie mamy najmniejszego pojęcia, ci młodzi chłopcy strojący się do siebie samych we fraki, mający swoich „majordomusów”⁷⁶², niesamowicie bogate ciotki etc., dziwnie impertynencko i drażniąco działają na nas, którym młodość spływała „górnje a chmurnie” i dla których pojęcie schadzki miłosnej nieodzow-

⁷⁵⁸lord Paradox — przezwisko, które nadał sobie sam Oscar Wilde. [przypis edytorski]

⁷⁵⁹dytyramb (lit.) — rozwinięta w kulturze greckiej pieśń pochwalna, utrzymana w patetycznym tonie. [przypis edytorski]

⁷⁶⁰ani nie wybuchnę literackim dytyrambem na cześć homoseksualizmu — Oscar Wilde był homoseksualistą, za co został skazany w 1895 r. na dwa lata więzienia. [przypis edytorski]

⁷⁶¹Ciotka Karola — farsa Thomasa Brandona z 1892 r. [przypis edytorski]

⁷⁶²majordomus (z łac.) — przełożony służby, kierujący domem arystokraty. [przypis edytorski]

nie łączyło się ze sprzedażą pary spodni lub, w razie poważniejszego uczucia, zastawieniem roweru i zegarka. Stanowczo łatwiej nam już zrozumieć Murgerowską⁷⁶³ *Cyganerie*⁷⁶⁴!

To jeden rys; drugim jest owa okrzyczana albiońska⁷⁶⁵ „obluda” i poprawność towarzyska; bez nich akcja wielu komedii Wilde’a lub Bernarda Shawa⁷⁶⁶ byłaby niezrozumiała. W farsie francuskiej urwis, który *fait la fête*⁷⁶⁷, śmiało wywiesza swój sztandar, a wszyscy nań patrzą z pobłażliwą czułością; tutaj od najwcześniejszych lat młody *gentleman* czuje się w obowiązku stworzyć sobie parawan doskonałej powagi i czcigodności. Stąd owe fantastyczne pozory, pod którymi kryją się pospolite lampartki⁷⁶⁸: „lekkomyślny brat”, fikcyjny przyjaciel Benbery (tutaj cała teoria *benberyzmu*) etc. A panienki! Młodość krwi, niesforność myśli, kipiąca pod pokrywą najdoskonalszego poddania się formom światowym i rygorom mamy lub wychowawczyni (dopóki ta jest w pokoju), stwarzają owe miłe typy mniej lub więcej niewinnej ekscentryczności panieńskiej, nieobliczalnej w swych wyskokach, błyskawicznej w dążeniu do celu.

I tak wszystko po kolei. Aby zrozumieć rolę, jaką grają we wczorajszej sztuce owe „tartyńki⁷⁶⁹”, którymi młodzieńcy wciąż zajadają się w chwilach wolnych od gruchania (nie ma, zdaje się, sztuki ani powieści angielskiej bez jedzenia), musiałem sięgnąć pamięcią aż do odwiecznej lektury. Jest powieść angielska dla dzieci, pt. *Ernest Elton leniwy chłopiec*⁷⁷⁰; i nie tylko leniwy, ale bardzo łakomy. Cóż robi u nas w Polsce łakomy chłopiec? Ściąga z kredensu cukier, konfitury, kupuje sobie pierniki etc. Otóż młody dwunastoletni Anglik nie; Ernest Elton (nie taki znów leniwy!) w towarzystwie rówieśnika wstaje w nocy, zakrada się ze ślepą latarką do spiżarni, wycina szczyrykiem z wiszącego tam całego wieprza potężny zraz pieczeni i z doskonałą znajomością sztuki kulinarnej smaży go sobie na ruszcie! Nie zapomniał nawet o musztardzie, której słoik ukrył poprzedniego dnia. *Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande geben*⁷⁷¹.

Oto z grubsza parę elementów komedii angielskiej; u Wilde’a ciekawym jest to, iż równocześnie i pozostała ona angielską, i z drugiej strony stanowi jej zabawny i miły persyflaż⁷⁷², doprowadza ją *ad absurdum*⁷⁷³. Bawimy się i sami, i bawimy się zwłaszcza, wyobrażając sobie przez transpozycję intelektualną, jak bardzo ten *Brat marnotrawny* musiał gorszyć, bawić i elektryzować uroczystą poprawność świetnego londyńskiego towarzystwa, którego Oskar Wilde stał się bożyszczem. Wyborna jest scena dwóch dziewczynek, których pensjonarskie duszyczki oblekają formy skończonych światowych dam, niby owe pięcioletnie infantki⁷⁷⁴ Velásqueza⁷⁷⁵ prostujące się z godnością w swoich sztywnych materiałach i kryżach; doskonała i ta Lady Braknel, chodzący dogmat światowego katechizmu. Ale prawdziwym bohaterem sztuki jest *paradoks*; paradoksik raczej, gdyż sferą, w której buszuje, są prawdy nie tyle życiowe, ile towarzyskie. Jest to istny fajerwerk iskerek sypiący się przez całą sztukę, i to bez wielkiej różnicy w formie i treści, z ust lokaja czy Lady, młodej panienki czy starego kanonika. Mamy wrażenie, iż czcigodną panią Opinię posadzono na fotelu, skrępowano jedwabnymi sznurami i że wszyscy kolejno wbijają w jej miękkie ciało drobne szpileczki. Dla nas, którzy nie mamy uprzedzeń ani, niestety, dochodów Lady Braknel, wiele z tych szpileczek traci oczywiście swoje ostrze; a przede wszystkim jest ich o wiele za dużo; w pierwszym zwłaszcza akcie dialog najeżony

Jedzenie, Dziecko

⁷⁶³ Henri Murger (1822–1861) — fr. pisarz i malarz; autor *Scen z życia cyganerii*. [przypis edytorski]

⁷⁶⁴ *Sceny z życia Cyganerii* — powieść Henriego Murgera z 1851 r., opowiadająca o losach paryskiej cyganerii artystycznej. [przypis edytorski]

⁷⁶⁵ *albioński* — odnoszący się do Albionu, czyli Wysp Brytyjskich. [przypis edytorski]

⁷⁶⁶ Bernard George Shaw (1856–1950) — irlandzki pisarz, dramaturg; jego twórczość realizowała idee realizmu (np. dramat *Pigmalion*), filozofia była bliska koncepcjom Nietzschego czy Bergsona. [przypis edytorski]

⁷⁶⁷ *fait la fête* (fr.) — jest hulaką. [przypis edytorski]

⁷⁶⁸ *lampartka* — hulanka, imprezowanie. [przypis edytorski]

⁷⁶⁹ *tartyńka* (z fr.) — niewielka kanapka. [przypis edytorski]

⁷⁷⁰ *Ernest Elton leniwy chłopiec* — powieść Elizabeth Eiloart z 1895 r. [przypis edytorski]

⁷⁷¹ *Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande geben* (niem.) — *Kto poetę chce zrozumieć, musi udać się do jego kraju*; motto do uwag, którymi Goethe opatrzył swój cykl liryczny *Dywan Zachodu i Wschodu* z 1819 r. [przypis edytorski]

⁷⁷² *persyflaż* (z fr., lit.) — utwór korespondujący z innym dziełem, autorem czy stylem, którego jest ironiczną krytyką. [przypis edytorski]

⁷⁷³ *ad absurdum* (z łac.) — do absurdu. [przypis edytorski]

⁷⁷⁴ *infantka* (z hiszp.) — księżniczka. [przypis edytorski]

⁷⁷⁵ *Diego Velásquez* (1599–1660) — hiszp. malarz barokowy, związany z dworem Filipa IV; znany z portretów; obraz *Panny dworskiej* z 1656 r. przedstawia pięcioletnią wówczas Małgorzatę Teresę. [przypis edytorski]

jest nimi tak, iż nic bym się nie dziwił, gdyby jakiś neurastenik zerwał się nagle z fotela i, dobywając brauninga, wrzasnął na scenę: „Jeszcze jeden paradoks, a strzelam!”. Ale nadmiar dowcipu jest to wada, na którą nie każdy może sobie pozwolić; ponieważ tedy nie grozi zbyttno zaraźliwym przykładem, możemy ją autorowi darować.

Trudno przy tym ocenić, ile soli w tych żartach musi ginąć przy operacji przenoszenia ich w obcy język; prawdopodobnie dużo, nawet bez winy tłumacza. Np. cały konflikt polegający na tym, iż każda z panienek chce wyjść *tylko* za człowieka, który by się nazywał *Ernest*, robi tu wrażenie prostej niedorzeczności; otóż tytuł sztuki w oryginale brzmi podobno: *Importance of being Earnest*, tzn. dosłownie: „ważność bycia Ernestem”, przy czym *earnest* znaczy równocześnie po angielsku „poważny”, „człowiek serio”. To, iż właśnie imię *Ernest* staje się *nom de guerre*⁷⁷⁶ skończonego hulaki, nadaje owej igraszce słownej, ciągnącej się prawie przez cały akt drugi, smak, który po polsku przepada zupełnie.

Wystawienie sztuki Wilde’a był to ze strony „Bagateli” czyn odwagi, uwięziony zresztą na ogół powodzeniem. Pp. Orzechowski i Brzeski w pierwszym akcie czuli się może cokolwiek przytłoczeni ciężarem swojej pozycji socjalnej i dobrobytu, później jednak, znalazłszy się sam na sam z ładnymi dziewczynkami, rozkrochmalili się, łącząc szczerą werwę ze światową poprawnością. Dobrze sekundowały im pp. Hańska i Modzelewska; był to razem miły kwartecik młodości i uciechy z życia. P. Sznage jako lady Brankel trafnie nakreśliła karykaturę niewolnicy konwenansu. Reżyseria p. Wysockiego jak zawsze staranna, część dekoracyjna bez zarzutu.

Na liczne zapytania, spowodowane wątpliwą reputacją autora, oświadczam, iż sztuka jest najzupełniej dla panien.

ROSTWOROWSKI, *Miłosierdzie (Charitas)*

Teatr miejski im. Juliusza Słowackiego: *Miłosierdzie (Charitas)*, misterium w trzech obrazach z prologiem i epilogiem Karola Huberta Rostworowskiego.

Gdybym miał upodobanie w gonitwie za jaskrawym paradoksem, powiedziałbym: „*Miłosierdzie* napisał średniowieczny mnich, który by praktykował kilka lat jako reżyser u Reinhardta⁷⁷⁷”. Że ów mnich musiałby mieć przy tym talent literacki i sceniczny autora *Judasza*, tego dodawać nie trzeba; trzeba by natomiast dodać wiele innych rzeczy (których nie potrafię może należycie wyrazić, ile że obracają się w dość obcej mi sferze pojęć), aby paradoks ów przestał być prostą arlekinadą, a stał się istotnym oświetleniem tego arcyciekawego utworu. Ciekawego właśnie przez to połączenie na wskroś nowożytnie wyszkolonego intelektu, nowoczesnej wiedzy teatralnej z podłożem uczuciowym średniowiecznego chrześcijaństwa.

Albowiem to, iż najnowsze dzieło Rostworowskiego przybrało formę pasyjnego misterium, nie wypływa z pewnością z planowej konstrukcji literackiej, ani też nie jest chłodną igraszka „neochryścianizmu”, jakich tyle zna literatura ostatnich dziesiątków lat. Jest ono zupełnie naturalną reakcją duszy artysty w odniesieniu do bezpośrednich przeżyć chwili bieżącej.

Karol Rostworowski, człowiek głębokiej wiary, głębokiej dobroci, asceta ducha, żył do ostatnich lat w świecie własnej myśli twórczej niby w klasztorze odciętym wysokim murem od zewnętrznego świata, od jego gwarów i swarów, od tego, co nazywa się „gonitwą za szczęściem”. Wojna zastała go w chwili, gdy obmyślał cykl utworów dramatycznych odzwierciedlających ewolucję idei Chrystusowej w ciągu wieków.

Ale oto przyszło nagle wstrząśnienie, wobec którego żadne *asylum*⁷⁷⁸, żadna ucieczka przed światem nie mogły się ostać. Jakieś potworne wędrówki narodów, jakiś powszechny szal krwi i zniszczenia nawiedziły ziemię; przez chwilę zdawało się wręcz, że ludzkość oszalała i że pędzi na oślep do własnej zaguby. *Koniec świata*, owa straszliwa wizja przesładująca wyobraźnię ludzi średniowiecza, oto obraz, jakim musiał się odcisnąć na wrażliwych mózgach pierwszy zwłaszcza okres wojny.

A zanim jeszcze uspokoiły się nieco rozkołysane fale nienawiści narodów, weszło inne, groźniejsze jeszcze morze nienawiści: walka wszystkich przeciw wszystkim. Rozluź-

⁷⁷⁶*nom de guerre* (fr.) — pseudonim. [przypis edytorski]

⁷⁷⁷*Max Reinhardt* (1873–1943) — niemiecki aktor, inscenizator. [przypis edytorski]

⁷⁷⁸*asylum* (łac.) — miejsce schronienia, kryjówka. [przypis edytorski]

nione konstrukcje i tamy społeczne nie stawiają zapory naciskowi egoizmu i łupiestwa; gromada nędzarzy bijąca się o lachman i targająca go przy tym na strzępy, oto znów obraz życia społecznego, tak jak musi się ono dziś przedstawiać zasmuconemu oku dobrego mnicha, spoglądającego na nie przez swoje zakratowane okienko.

I oto patrzy dalej, jak o miedzę od nas, w kraju, w którym każdy objaw życia wydyma się do jakichś potwornych wymiarów, w którym każda idea dąży do obleczenia najostateczniejszych konsekwencji, urzeczywistnia się w całej pełni panowanie Antychrysta. I jakież wieści dochodzą co dnia o tym panowaniu! Tyrania, gwałt, okrucieństwo, przesłaniające okropności obłąkanych rzymskich Cezarów; triumf najbrutalniejszych instynktów, najbardziej krwiożerczych zbrodni; wszędzie głód, nędza, morowe powietrze. Tutaj pijany ciemnotą tłum wycina w pień chłopców uczących się w szkole; gdzie indziej (piszą gazety) obłęd posuwa się aż do wzniesienia pomnika Judaszowi Iskariocie!... (Dobry zakonnik wstrząsa się od zgrozy). A co najstraszliwsze, to, iż ta siedziba zarazy zamiast służyć dla całej ludzkości za potężny, odstraszący przykład, nawoływać ją wielkim głosem do zgodnej pracy i miłości bliźniego, wywiera — wręcz przeciwnie, jakieś uroczne, przyciągające działanie na masy: raz wraz migocą ogniki, gotowe lada chwila buchnąć w powszechną pożogę!

I w klasztornym zaciszu serca poety, zdjętym świętą grozą, rozlega się coraz potężniej owa straszliwa, posępna pieśń zrodzona w epoce średniowiecznego mroku i przerażenia: *Dies irae, dies illa...*⁷⁷⁹

To *Dies irae*, będące niby leitmotywem całego utworu, dźwięczące raz po raz echowo w rytmie apostrof chóru, stanowi owo uczuciowe, *liryczne* podłoże, z którego wylania się, na którego tle — jak w greckiej tragedii, jak w średniowiecznym teatrze — *obiektywizuje się* myśl autora.

Myśl ta obejmuje problem społeczny, zagęszczony do najprostszej swej formy, a wyrażony, wzorem średniowiecznych misterii, w symbolicznych postaciach, jak Bogacza, Żebraczki, Włóczęgi etc. Bogactwo — Nędza; Sknerstwo — Zawieść; oto siły stojące naprzeciw siebie z nienawiścią w oku; a na złagodzenie konfliktu jedynie strach, próżność i obłuda. A miłosierdzie, *miłość bliźniego* raczej? Było może na świecie kiedyś, kiedyś; dziś, wydane przed sędziem, zelżone, umęczone, stoi w białej szacie na krzyżanku, czekając, aż je na śmierć osądzą. Konflikt na scenie się zaostrza. Bogactwo, przyparte do muru, ustępuje Nędzy płaszczą, ufając w to, że dla siebie zachowało drugi, pod tym trzeci i więcej... Ale wystarczyło, by płaszcz znalazł się na barkach Nędzy, aby rozpętać wszystkie fale zawiści i gwałtu; daremnie Nędza, przeobrażona w *posiadaczkę*, z całą już psychiką *posiadania* broni swej świętej własności, swego prawa; płaszcz jej idzie w strzępy w rękach rozjadłego tłumu. Jest ci wprawdzie jakaś Władza, komiczna jej parodia raczej, która pod rysami dawnego Tyrana kryje na wskroś współczesną bierność i bezsilę: całą jej filozofią jest oświadczyć jednej stronie: „Ty na płaszcz nastawaj”, drugiej zaś: „A ty płaszczą nie oddawaj”. Wreszcie na wpół oboje tnie, kona ta Władza pod nożem Włóczęgi-Judasza, tego, który stanie się panem chwili, największym wirtuozem w graniu na instynktach tłumu.

I oto na tle rozpaczliwie jałowego, kamienistego krajobrazu, pod trzema czarnymi krzyżami odrzynającymi się od horyzontu, rozpoczyna się piekielna sarabanda, jakaś potworna czarna msza odprawiana przez Antychrysta-Włóczęgę na czele rozbestwionego motłochu. Do stóp środkowego krzyża przywiązane jest Miłosierdzie; po bokach — niby dobry i zły łotr — Kaznodzieja (wcielenie religii kompromisowej, świeckiej, obcej duchowo prawdziwej Miłości) i Bogacz. Daremnie Nędza z pierwszego aktu, obleczone strzępami tyranowego płaszczą, skojarzywszy się z Robotnikiem, chce zachować dla siebie władztwo: panować będzie ten, kto skupił w sobie większą moc nienawiści; a któż jej wykrzesze więcej, niż ten demoniczny wręcz w swojej sile zniszczenia, w każdym słowie jadem i śliną parszający wyrzutek? I dalej trwa wściekły taniec dokoła krzyża i hasa oszalały tłum, któremu nowy władca dał do syta krwi, bluźnierstwa i szału; jednego tylko nie może mu dać: chleba!... Nim kurtyna zapadnie nad tym obrazem, ze wszystkich ką-

⁷⁷⁹*Dies irae, dies illa...* (łac.) — *W dzień gniewu, w ten dzień*; początek średniowiecznej sekwencji opisującej dzień Sądu Ostatecznego. [przypis edytorski]

tów sceny, ze wszystkich szczelin wypełzają niby potworne szczury jakies ciemne, szare postacie i czołgają się, i skomlą: to głodni. Ten akt robi potężne, niesamowite wrażenie.

Szał minął. Gromada biednych opętańców, okaleczonych, obdartych, bez dachu (wszystko bowiem poniszczyli, tępiąc się i rabując wzajem) zawodzi chóralny lament. Coś niby procesja owych średniowiecznych biczowników, kajających się w obłędzie dzikiej rozpacz i lęku. Znikły antagonizmy społeczne: dawny bogacz i dawna żebraczka wspólnie siłą się, aby wykrzesać z siebie iskrę modlitwy, Miłości, w której czują, że ich jedyny ratunek. Na próżno: toć Miłosierdzie wyzionęło ducha, przybite wspólnymi ich wszystkich zbrodniami do krzyża. Tak, ale zmartwychwstaje; raz po raz powtarza się ten cud: w tym pono tragedia ludzkości, iż ani żyć duchem Miłości, ani wytepić go w sobie doszczętnie nie może. I zjawia się Miłosierdzie na ziemi, upostaciowane przez autora hufem miłośników wchodzących między te rzesze nędzarzy i rozdających im chleby i płaszcz. I tu — epilog; nieoczekiwany, beznadziejny: na tle zapuszczonej kurtyny, zjawia się znowu Bogacz, Żebraczka i Kaznodzieja i rozpoczynają powtarzać wiernie, dosłownie, tę samą scenę, która stała się punktem wyjścia prologu. Dzieje własnych nędz nie nauczyły ich niczego; szaleństwo i zbrodnie ludzkości są nieuleczalne! I wchodzi na scenę zniecierpliwiony reżyser i woła:

Dosyć! Spuszczamy kurtynę,
Bo tak... *da capo al fine*⁷⁸⁰.

A w ciągu tej akcji, przez wszystkie trzy akty, pląta się po scenie smutny wesołek z zielonym daszkiem nad oczami, z plikiem papierów, z których co chwila gubi coś i zbiera — Uczony. To dla autora wcielenie „rozumu” ludzkiego, bezsilnego, zdolnego tylko konstatować, komentować, kombinować, kręcącego się w kole nic niewyjaśniających i jeszcze mniej pouczających tautologii.

Sądzę, że już z tego pobieżnego streszczenia jasnym jest czytelnikowi, dlaczego określiłem *Miłosierdzie* jako utwór napisany przez mnicha-ascetę. Dalej niepodobna posunąć beznadziei, rozpacz, wzdąry dla ludzkości: to ta sama negacja życia, ten sam wstręt do człowieka *jako takiego*, który w średniowieczu masowo pędził ludzi w mury klasztorne i kazał im tam szukać ucieczki przed światem i samymi sobą. I gdybyśmy nie żyli dziś w czasach, gdy każdy miłujący głęboko swą sztukę artysta może sobie zbudować klasztor we własnej duszy, jestem przekonany, iż kędyś, w zaciszu benedyktynów czy pipermentów⁷⁸¹, znalazłby schronienie pobożny i uczony w piśmie brat Karol Hubert.

Ale żart na stronę! Równocześnie przejaw ten, jakim jest *Miłosierdzie* Rostworowskiego, przeraża mnie trochę. Zdarza się nieraz, że prawdziwi twórcy wyczuwają włókna ducha przyszłość jak ptaki burzę. Otóż fakt, iż to, co się dziś wkoło nas dzieje, może się kształtować w mózgu szczerego artysty w tak strasznych obrazach, budzi we mnie mętne podejrzenie, że jeszcze nas może niejedno czeka... Tfy! Na psa urok.

Jednym jeszcze rysem utwór Rostworowskiego tkwi w średniowieczu, mianowicie swoją symplifikacją problemów socjalnych. Jedni mają, drudzy *nie mają* i chcieliby wydrzeć albo wyprosić: oto ekonomia społeczna, którą z pewnością uznałby za swoją jakiś interesujący się tymi problemami zakonnik z czasu Wojen Chłopskich; ta sama, którą z tak rozkoszną naiwnością formułuje jeszcze głodomór Villon w swoim *Wielkim Testamencie*. Klasztor był naturalnym pośrednikiem między bogaczem a nędzarzem, zupełnie naturalnie tedy widział tylko tę formę problemu. Jest to zresztą dowodem poczucia stylu u Rostworowskiego, iż, obrawszy za formę ramy dawnego misterium, oblekł skomplikowaną współczesną myśl w tę symplistyczną filozofię społeczną.

Natomiast stajemy mocną nogą w nowożytności, i to najbardziej nowożytności, historii teatru, gdy się zbliżamy do Rostworowskiego jako artysty. Cóż to za majster sceniczny! Co za pewność ręki w operowaniu masami, w prowadzeniu przez trzy akty tak karkołomnej rzeczy jak abstrakcyjna akcja oparta na abstrakcyjnych postaciach; jakie stopniowanie napięć, co za obrazy, co za efekty! A język! W żadnym może z dotychczasowych

⁷⁸⁰*da capo al fine* (wł., muz.) — od początku do końca (jeszcze raz, w kółko). [przypis edytorski]

⁷⁸¹*piperment* (z ang.) — likier miętowy początkowo produkowany w zakonie benedyktynów. [przypis edytorski]

utworów Rostworowski nie zagęścił się do takiej siły słowa. Krwawa satyra społeczna, paradne dworowanie z „mądrości” ludzkiej w zabawnej figurze uczonego, wreszcie wściekłe wprost w swej mszczącej furii apostrofy Włóczęgi, znajdują tu w wierszu poety giętke i sprawne narzędzie. Zwłaszcza rola Włóczęgi od początku do końca napisana jest z porywającą, powiedziałbym wręcz niebezpieczną, wymową: dobitność jej akcentów na szybszych skrzydłach leci w duszę słuchacza niż świadomość rozpacz i nędzy, jakie są jej plonem... I niemal byłbym bliski powiedzieć to o wymowie całej sztuki...

Czy mam obyczajem urzędowych krytyków przejść do „zastrzeżeń”? Taki już zwyczaj, więc róbmy „zastrzeżenia”. Wynikają one w części z natury tematu. Zamknąć ogólny, i to tak ogólny i złożony problem społeczny w sceniczną formę, to zadanie, które przedstawia podwójne niebezpieczeństwo: ujęcie kwestii może się stać zanadto uproszczone dla wymagań myśli, a mimo to pozostaje zanadto skomplikowane i abstrakcyjne dla możliwości teatralnej ekspresji. Coś podobnego zachodzi chwilami w *Milosierdziu*; intencje autora, bardzo ciekawie i konsekwentnie przemyślane przezeń w każdym szczególe, miejscami w grubszym jedynie zarysie dochodzą do świadomości nieprzygotowanego widza.

Dalsze „zastrzeżenie” odnosi się do samej koncepcji utworu. Niepodobna mi się pogodzić z jego beznadziejną rozpazą; niepodobna mi uwierzyć, że tworzymy jeden zawieszony karuzel płaskiej chciwości i równie płaskiego egoizmu. Namiętności ludzkie, nawet najniższe, mają swoją mistykę. To darmo; czuję się, jak większość czytelników „Czasu”, duchowym dzieckiem rewolucji francuskiej; wierzę niezłomnie, dopóki mi jakiś sąsiad-bolszewik z Czarnej Wsi pałką łba nie rozwali, że przeżywamy mimo wszystko chwile radosne i wiodące w jaśniejszą przyszłość. Przy tym za miesiąc niespełna będzie wiosna, bzy zakwitną! Jestem niepoprawnym błaznem i marzycielem; wyznaję, iż trudno mi oddychać w tak trzeźwej i ponurej atmosferze, jaką wieje utwór Rostworowskiego. Ale wrażenie robił. Bronilem mu się, jak umiałem; na odtrutkę zachodziłem w antraktach⁷⁸² na gawędę do loży pewnej ślicznej i arcyświatowej pani; wszystko na nic; zmógł mnie w końcu brat Hubert. Podczas pisania tej recenzji, zacząłem nucić jakąś sentymentalną piosenkę, po chwili z przerażeniem usłyszałem, że wyciągam przez nos *Dies irae, dies illa*...

Konkluzja: mimo wszystko, com tu nabajdurzył na końcu, po trosze dla zablago-
wania⁷⁸³ tego wstrząsu, jakiego doznałem na wczorajszej premierze, trzeba stwierdzić, iż w nowym utworze Rostworowskiego zyskał teatr polski dzieło niepospolite, wysoce oryginalne i posiadające pierwszorzędne wartości literackie i sceniczne: godne nazwiska swego autora.

Przygotowanie *Milosierdzia* było niezwykle staranne, co należy podnieść, tym bardziej iż przypadło ono na zakończenie gościny p. Wysockiej, połączonej dla dostojności swego repertuaru z ogromnym nasileniem pracy teatralnej. Niech mi wolno będzie z okazji kończących się występów p. Wysockiej wyrazić jej szczerzy hold i wdzięczność za wszystko, co wniosła w ciągu tych kilku tygodni; za to umiłowanie poezji i sztuki, za jej zapał, energię, niezmordowaną pracę reżyserską i pedagogiczną, nie mówiąc o jej własnym talencie. W ciągu pobytu p. Wysockiej na naszej scenie, trup, trzeba przyznać, ścielił się gęsto; jedynie pogodna *Panna Mężatka* Korzeniowskiego ocalała z olbrzymiego procentu śmiertelności bohaterów w wystawionych przez nią sztukach; ale jeżeli kiedy, to tu można powiedzieć, że ten posiew krwi rozlanej przez p. Wysocką stanie się na długo zadatkem nowego życia naszej sceny.

P. Wysocka grała w *Milosierdziu* „Dziadówkę”; stworzyła postać skończoną, wrażliwą się w pamięć zarówno znakomitą maską, jak siłą wyrazu. Rolę Włóczęgi, wymagającą niesamowitej wręcz potęgi, odtworzył p. Bracki; nie wlał w nią może wszystkiego, co by można, ale grał dobrze i wymownie. Bardzo ucielną sylwetę Uczonego rzucił na posępne tło sztuki p. Nowakowski; p. Wasilewski (Kaznodzieja), p. Guttner (Bogacz), p. Dobrzański (Tyran), trafnie oddali ton postaci.

Niezwykle trudną w *Milosierdziu* jest rola Chórów. Te chóry są obecne cały czas na scenie, bezustannie towarzyszą akcji, biorą w niej udział mimiką i głosem. Uczucia, jakie wyrażają kolejno, niezmiernie ważne są do zrozumienia idei utworu. Otóż równocześnie osiągnąć i potężne efekta wokalne tego „oratorium”, i nie uronić nic ze zrozumiałości

⁷⁸²antrakt (z fr.) — przerwa w czasie przedstawienia w teatrze czy operze. [przypis edytorski]

⁷⁸³zablagować — tu: zagadać, zatrzeć ślady. [przypis edytorski]

słów, to zadanie arcytrudne, bodaj czy możliwe? Zrobiono, zdaje się, co było można w tej mierze; powołano do chórów najlepsze siły naszego teatru; mimo to nie można powiedzieć, aby tekst wychodził zupełnie przejrzysto.

Miłą niespodzianką było pojawienie się dyr. Trzcńskiego w roli „reżysera” w Prologu.

CAILLAVET I FLERS, *Zielony frak*

Z teatru „Bagatela”: *Zielony frak*, komedia w czterech aktach, napisał R. de Flers⁷⁸⁴ i H. de Caillavet⁷⁸⁵, przekład Zofii Jachimeckiej⁷⁸⁶.

Komedii Caillaveta i Flersa nie waham się określić jako jednego ze szczytowych punktów współczesnego francuskiego teatru. Byłoby grubą omyłką, gdyby ktoś, wyciągając analogie z dwóch nazwisk na afiszu, mieszał utwory tych pisarzy z licznymi „spółkami” autorskimi, które fabrycznie niemal produkują owe farsy oparte na komizmie przeważnie sytuacyjnym, operujące szablonowymi typami, a stanowiące codzienny pokarm małych teatrzyków paryskich. Tutaj, osobliwym fenomenem, współpraca dwóch autorów wydaje rzeczy nacechowane jednolitym oryginalnym stylem, o rzadkim wdzięku i trwałej wartości nie tylko scenicznej, ale i literackiej. Komedia Caillaveta i Flersa, mimo swej teatralności, nic a nic nie traci w czytaniu: czytelnik ma czas rozkoszować się do syta raketami najprzedniejszego dowcipu, którym na scenie zaledwie zdoła nadażyć; tak jedna goni za drugą, tak iskrzą się bez przerwy i migocą. I nie jest to owa wesołość, która doraźnie zmusza do śmiechu, a która potem zostawia czczość i jakby zawstydzenie; dowcip ich to musowanie *myśli*, to produkt wiekowej jej kultury, dostępny w całej pełni jedynie dla wytrawnego intelektu. Jest w tym coś, co istotnie można określić jedynie zbanalizowanym epitetem: „szampański”. A jeżeli mi ktoś rzecze, że jest to ostatecznie „mały” rodzaj sztuki, odpowiem tylko: „Szczęśliwa Francja!” — odpowiem jak ów Schillerowski śpiewak, gdy mu podano dla pokrzepienia kielich szlachetnego wina w szczerozłotym naczyniu: „O dreimal hoch beglücktes Haus, wo das ist kleine Gabe⁷⁸⁷!”

Caillavet i Flers stworzyli swój typ, wiążący się z najlepszymi tradycjami francuskiego teatru. Polega on na zespoleniu szczerzej farsy, operującej karkołomnymi sytuacjami, z silnym postawieniem figur, które pod względem psychologicznego rysunku wytrzymują wysoką miarę komediową. A wreszcie nierzadko farsa ta rozrasta się do nieoczekiwanych wymiarów głębszej satyry społecznej, jak np. w owym rozkosznym *Królu*⁷⁸⁸ stanowiącym jakby nowoczesny odpowiednik do *Wesela Figara* Beaumarchais’go, jak również we wczorajszym *Zielonym fraku*.

Niesłychaną jest hojność, z jaką autorowie⁷⁸⁹ szafują inwencją, dowcipem. W *Zielonym fraku* jest materiału na jakie pięć świetnych komedii. Sam Parmeline, ów wszechświatowy wirtuoz, czarujący kabotyn, artysta i pajac w jednej osobie, to figura, koło której można by osnuć całą sztukę. A książę de Maulevrier, kapitalnymi rysami scharakteryzowana mumia legitymistyczna⁷⁹⁰, człowiek, dla którego „nic godnego uwagi nie zaszło we Francji” od czasu upadku „prawej dynastii”; a księżna-Amerykanka, tak miła, tak sympatyczna w swoim chronicznym zapaleniu serca; a ów „bubek” arystokratyczny, z typu, który Caillavet i Flers opracowali ze szczególną lubością: nie można o nim nawet powiedzieć, że jest głupi, po prostu pochodzi z rasy, gdzie od szeregu pokoleń nie przyszło na myśl, że mózg jest organem, którym można by się posługiwać! A cóż dopiero sama Akademia stanowiąca podłoże całej sztuki!

Stosunek Paryża do Akademii jest bardzo zabawny. Można by zebrać istną antologię najzłośliwszych dowcipów, które na tę Akademię ukuto, począwszy od nagrobku Piro-

⁷⁸⁴Robert de Flers (1872–1927) — fr. komediopisarz, librecista i dziennikarz. [przypis edytorski]

⁷⁸⁵Gaston Arman de Caillavet (1869–1915) — fr. dramaturg, w latach 1901–1915 współpracował z komediopisarzem Robertem de Flerssem. Przyjaźnił się z Marcelem Proustem. [przypis edytorski]

⁷⁸⁶Zofia Jachimecka (1886–1973) — tłumaczka z włoskiego; przekłady m.in.: Goldoniego, Gautiera, Pirandella, Collodiego. [przypis edytorski]

⁷⁸⁷*O dreimal hoch beglücktes Haus, wo das ist kleine Gabe!* (niem.) — Po trzykroć błogosławiony dom, w którym jest mały dar; nieco zmieniony fragment z ballady Goethego *Der Sängler*. [przypis edytorski]

⁷⁸⁸*Król* — sztuka Caillaveta i Flersa z 1908 r. [przypis edytorski]

⁷⁸⁹autorowie — dziś popr.: autorzy. [przypis edytorski]

⁷⁹⁰legitymistyczny (z fr.) — tu: związany ze zwolennikami dynastii Burbonów. [przypis edytorski]

na⁷⁹¹, który ułożył dla samego siebie: *Ci-gît Piron, qui ne fut rien — Pas même académicien*⁷⁹²; od panny de Lespinasse⁷⁹³, która przez szereg lat samowładnie niemal obsadzała fotele akademickie i która pierwsza puściła w obieg koncept o „dożywotniej nieśmiertelności”... A równocześnie pod tymi złośliwościami kryje się grunt bezmiernej czułości dla tej prastarej instytucji: kryje się głęboka z niej duma i — nieprzeparta ambicja, aby na zakończenie kariery pisarskiej znaleźć się na liście czterdziestu Nieśmiertelnych⁷⁹⁴.

I jaka swoboda, jaka ludzkość w tych żartach! Pamiętam mowę Maurycego Donnaya⁷⁹⁵, niegdyś jednego z założycieli słynnego *Chat noiru*⁷⁹⁶, kiedy wybrany z czasem członkiem Akademii, pierwszy raz na uroczystym posiedzeniu powitalnym zabrał głos „pod kopułą”. „Moi panowie (rzekł); kiedy przed dwudziestu laty pod „Czarnym Kotem” przebieraliśmy garsonów⁷⁹⁷ w zielone fraki z palmami i wołaliśmy na nich: »Nieśmiertelny, małe piwo!« — nie spodziewałem się, że kiedyś przyjdzie mi znaleźć się w tym gronie...”. A ten cudowny obyczaj, iż nowo mianowany Akademik wygłasza panegiryk⁷⁹⁸ zmarłego poprzednika, po nim zaś zabiera głos drugi mówca, który w przemówieniu swoim charakteryzuje nowego przybysza: otóż obowiązująca tradycja każe, aby ta mowa była naszpikowana najwytworniejszymi złośliwościami!

Caillavet i Flers biorą Akademię pod huraganowy ogień dowcipu: począwszy od uciesznego błazństwa aż do jaskrawej lecz wszelkiej żółci pozbawionej satyry. I kiedy w trzecim akcie dali na scenie parodię uroczystego posiedzenia Akademii, kiedy, zdawałoby się, że wypróżnili już swój kołczan, prowadzą nas w akcie czwartym, ni mniej, ni więcej, jak do Pałacu Elizejskiego⁷⁹⁹, do gabinetu samego prezydenta Republiki, aby z przemiałą dobroduszością, ot tak, od niechcienia wywracać na nice malowaną wielkość tego dostojnika! To już doprawdy rozrzutność krezusów⁸⁰⁰! I co za koncepty: jeden goniący za drugim, szybciej niż ucho słuchacza zdoła nadażyć! Ten nieoceniony prezydent łamiący sobie głowę, jakby zatrudnić swoich *attachés*⁸⁰¹: po długim szukaniu znalazł coś dla każdego, jeden tylko został niezajęty: aha, ma wreszcie: wyśle go jako przedstawiciela rządu na „doroczny bankiet synów przyjaciół Gambetty”. Prezydent jest w rozpacz, że nie może oddalić kucharza, który fatalnie gotuje, ale — jest wpływowym „bratem” loży masonskiej, o stopień wyższym od... ministra sprawiedliwości. A ta rozmowa prezydenta republiki z księciem legitymistą, po raz pierwszy przestępującym próg reprezentanta rządu, którego „nie uznaje”. Książę spostrzega biust⁸⁰² zdobiący gabinet Prezydenta: „Kto jest ta osoba?”, pyta. „To? Republika francuska”, odpowiada Prezydent. „Nie znam. Czy podobna?”. „Troszeczkę odmłodzona”. „Jako amator pozwolę sobie panu zwrócić uwagę, że widzę tu małe pęknięcie, które z czasem może się powiększyć”. „Dziękuję księciu, radziłem się specjalistów: upewnili mnie, że siedm⁸⁰³ lat wytrzyma”. (Jak wiadomo, wybór prezydenta odbywa się na lat siedm). Trudno za pomocą leciutkiego dotknięcia dosadniej określić psychologię, stan ducha, dwóch odrębnych Francji!

Władza, Polityka, Dwór

Polityka, Śmiech

⁷⁹¹Alexis Piron (1689–1773) — fr. autor epigramatów i dramatów; znany z komedii *La Metromanie* (1738). [przypis edytorski]

⁷⁹²*Ci-gît Piron, qui ne fut rien — Pas même académicien* (fr.) — Tu spoczywa Piron, który nikim nie był, nawet członkiem Akademii Francuskiej [przypis edytorski]

⁷⁹³Julie de Lespinasse (1732–1776) — fr. dama, muza Encyklopedystów, założycielka salonu; prowadziła opublikowaną pośmiertnie korespondencję miłosną z hrabią de Guibertem. [przypis edytorski]

⁷⁹⁴*czterdziestu Nieśmiertelnych* — fr. *les quarante immortels*; członkowie Akademii Francuskiej. [przypis edytorski]

⁷⁹⁵Maurice Charles Donnay (1859–1945) — fr. dramaturg; związany z kabaretem Chat Noir, autor głównie komedii; od 1907 członek Akademii Francuskiej. [przypis edytorski]

⁷⁹⁶*Chat noir* (fr.: czarny kot) — paryski kabaret funkcjonujący w latach 1881–1897, skupiający ówczesną bohémę artystyczną. Ważne zjawisko kulturalne, wpłynęło na atmosferę Paryża i całej Europy. [przypis edytorski]

⁷⁹⁷*garson* (z fr. *garçon*: chłopiec) — kelner, młodzieniec na posyłki. [przypis edytorski]

⁷⁹⁸*panegiryk* (z gr., lit.) — utwór literacki, którego celem jest wyrażenie uwielbienia i czci dla jakiejś znaczącej osoby. [przypis edytorski]

⁷⁹⁹*Pałac Elizejski* — siedziba prezydenta Francji mieszcząca się w Paryżu przy ulicy Faubourg Saint Honoré 55 przy Polach Elizejskich. [przypis edytorski]

⁸⁰⁰*krezus* (z łac.) — bogacz. [przypis edytorski]

⁸⁰¹*attaché* (fr.) — przedstawiciel dyplomatyczny niskiego stopnia. [przypis edytorski]

⁸⁰²*biust* — tu: popiersie. [przypis edytorski]

⁸⁰³*siedm* — dziś: siedem. [przypis edytorski]

Nie potrzebuję dodawać, że ten typ niewinnej zabawy na koszt najwyższej władzy nosi cechę wybitnie „przedwojenną”, z epoki pocziwych Loubetów⁸⁰⁴ i Faliarów⁸⁰⁵.

Ogólny zarys komedii, której grube streszczenie nie wyczerpuje ani w części skarbów inwencji autorów, jest następujący: Książę de Maulevner, prezes Akademii, zastaje u kolan żony młodego sportsmana, hr. de Latour-Latour (koniecznie dwa razy!), człowieka stojącego na antypodach wszelkiej umysłowości, poza tym iż wydał (lub raczej ktoś za niego wydał) pamiętniki swego pradziadka, koniuszego Karola X⁸⁰⁶. Ani zmieszana księżna, ani jej partner nie umieją znaleźć słowa usprawiedliwienia; sytuacja staje się tragiczna, gdyby nie interwencja młodej sekretarki, którą miłość do tegoż samego bubka natchnęła dowcipem. Wertując mianowicie stare foliały tyżące rodziny Latour-Latour, wyczytała, iż kiedy Ludwik XIV zaskoczył jednego z protoplastów hrabiego u stóp pani de Montespan, przytomna kobiecinka oświadczyła bez chwili wahania, że młody *abbé*⁸⁰⁷ błaga ją o pomoc w uzyskaniu arcybiskupstwa Bordeaux; król, uszczęśliwiony, że chodziło tylko o tyle, czym prędzej z ulgą w sercu wyprawił do Bordeaux świeżo upieczonego dwudziestoczteroletniego arcybiskupa. Wznowiony koncept pani de Montespan wydaje nieoczekiwany rezultat, gdyż trafił na moment, gdy całe „dobrze myślące” stronnictwo łamało sobie głowę nad wyszukaniem dostatecznie nieznaczącego kandydata. Jakoż w akcie trzecim bierzemy udział w posiedzeniu; książę wita uroczyście świeżego Akademika, któremu poczytano za szczególną zaletę, iż „sam z siebie jest niczym i że wszystko będzie zawdzięczał Akademii”. Nieszczęściem w skrypcie mowy powitalnej księcia zaplątał się list miłosny jego żony, oświetlający nader jaskrawo stosunek jej do nowego Nieśmiertelnego; następuje chwila zamieszania; posiedzeniu grozi zerwanie; aż wreszcie prezes Akademii po ciężkiej walce, umocniony duchowo analogicznym przykładem z własnego życia, przez sekretarza instytucji (cudowna figura!), z hartem Rzymianina dla honoru „kopuły”, kończy swą mowę powitalną.

Nie skończyłbym do jutra, gdybym chciał rozbierać wszystkie bogactwa tej komedii; np. figurę Brygidy Touchard, i jej tak prawdziwie uchwyconą czułość bardzo inteligentnej kobiety dla miłego i doskonale ubranego głuptasa, czułość obrotnej plebejuszki dla tego wypielegnowanego przez wieki nieużytku społecznego, jakim jest młody Latour-Latour. A muzyk Parmeline, który, kiedy chce wyrazić odcienie psychologiczne swoich dwóch miłości i ich erotycznych perypetii, mimo woli rzuca się do fortepianu i *wygrywa* wszystko po kolei! Cała sztuka jest jednym miłym, życzliwym uśmiechem, czymś niewypowiedzianie słonecznym.

Przychodzi mi jedna refleksja. Teatry nasze poświęcone lekkiej komedii stoją prawie wyłącznie repertuarem obcym; z pewnością nie z braku dobrej woli, ale z przyczyny niedostatku rodzimej twórczości w tym kierunku. Otóż kiedy wspomnę takie firmy jak dawny Meilhac⁸⁰⁸ i Halévy⁸⁰⁹, jak Caillavet i Flers i tyle innych pomniejszych spółek komediowych, zastanawiam się, dlaczego u nas nie przyjęła się (poza jednym Abrahamowiczem⁸¹⁰ i Ruszkowskim⁸¹¹, o ile mi się zdaje) ta tak wypróbowana metoda współpracownictwa? Nie ma u nas wesołości do zbytku: łatwiej może byłoby ją wykrzesać we dwóch przy flaszcze bodaj cienkiego wina niż samemu przy biurku. A także owa tak ścisła *geometria wykreslna*, która w farsie czy komedii musi stworzyć mocne rusztowanie utworu, zyskuje niewątpliwie na precyzji, skoro przejdzie przez kontrolę dwóch zgranych z sobą intelektów. To, co bawi dwóch ludzi, daje już wielkie gwarancje, że będzie bawiło dwustu lub dwa tysiące.

⁸⁰⁴Émile François Loubet (1838–1929) — prezydent Francji w latach 1899–1906, współtwórca Ententy. [przypis edytorski]

⁸⁰⁵Armand Falières (1841–1931) — prezydent Francji w latach 1906–1913; wprowadził rozdział kościoła od państwa. [przypis edytorski]

⁸⁰⁶Karol X Filip (1757–1836) — z dynastii Burbonów; król Francji w latach 1824–1830. [przypis edytorski]

⁸⁰⁷abbé (fr.) — opat; ksiądz. [przypis edytorski]

⁸⁰⁸Henri Meilhac (1831–1897) — fr. pisarz, członek Akademii Francuskiej, autor sztuk teatralnych i librett operetkowych, współpracował z Ludovikiem Halévyem. [przypis edytorski]

⁸⁰⁹Ludovic Halévy (1834–1908) — fr. pisarz, członek Akademii Francuskiej, autor sztuk teatralnych i librett operetkowych, współpracował z Henrim Meilhakiem. [przypis edytorski]

⁸¹⁰Adolf Abrahamowicz (1849–1899) — komediopisarz, współpracował z Ryszardem Ruszkowskim (*Oddajcie mi żonę, Florek, Mąż z grzeczności*). [przypis edytorski]

⁸¹¹Ryszard Ruszkowski (1856–1898) — komediopisarz, współpracował z Adolfem Abrahamowiczem (*Oddajcie mi żonę, Florek, Mąż z grzeczności*). [przypis edytorski]

Zielony frak znalazłem doskonale z czytania i wyznaję, że kiedy zapowiedziano go w „Bagateli”, byłem cokolwiek zaniepokojony, czy to nie jest przedsięwzięcie ponad siły młodej scenki. Szczęściem obawy okazały się bezzasadne; subtelną tę komedię odegrano bardzo dobrze, w czym niewątpliwie duża część zasługi przypada inteligentnej reżyserii p. Noskowskiego. Sztuka trwa dość długo, ale nie dłuży się ani na chwilę; to nie pusta farsa wymagająca zawrotnego tempa; to ciągły turniej dowcipu, z którego nie można nic urobić. Tutaj żal by mi było każdego skrócenia. Znakomitym księciem-prezesem, który „ma się dobrze”, był p. Fritsche; w muzyka Parmeline z wielką pomysłowością wcielił p. Noskowski; p. Łącka była jak zawsze sprytną i miłą Brygidą; p. Bruczowa „amerykanizowała” zabawnie i z wdziękiem. P. Berski stworzył żywy typ wiernego sekretarza akademii; p. Brzeskiemu jako hr. Latour-Latour brakło cokolwiek tego odcienia „charakterystycznego”, jaki dali mu autorzy. P. Dante Baranowski⁸¹² (Benin) opracowuje każdą rolę sumiennie i z talentem, p. Czapelski z dobrodusznym smakiem zagrał posła Durand, później Prezydenta Republiki. Reszta licznego, jak na mały teatrzyk, zespołu trzymała się dobrze, wystawa była staranna, z wyjątkiem gabinetu prezydenta Republiki w czwartym akcie, który trącił hotelem „Pod Żółtą Papugą”. Ogółem wzięwszy, z *Zielonego fraka* „Bagatela” może być dumna; wyręczyła tu w obowiązkach nasz miejski teatr, który już dawno powinien był nam dać sposobność ucieszenia się tą doskonałą komedią.

⁸¹²Dante Baranowski (1882–1925) — aktor. [przypis edytorski]

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z *Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur*.

Ten utwór jest w domenie publicznej.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na *Licencji Wolnej Sztuki 1.3*. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w *Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur*. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/flirt-z-melpomena>

Tekst opracowany na podstawie: Tadeusz Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną*, pierwodruk, wyd. Biblioteka Polska, Warszawa 1920

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Reprodukacja cyfrowa wykonana przez Bibliotekę Narodową z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów BN.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aneta Rawska, Dorota Kowalska, Marlena Bonisławska, Marta Niedziałkowska, Paweł Kozioł.

ISBN 978-83-288-0091-5

Wesprzyj Wolne Lektury!

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

Jak możesz pomóc?

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: [szczegóły na stronie Fundacji](#).