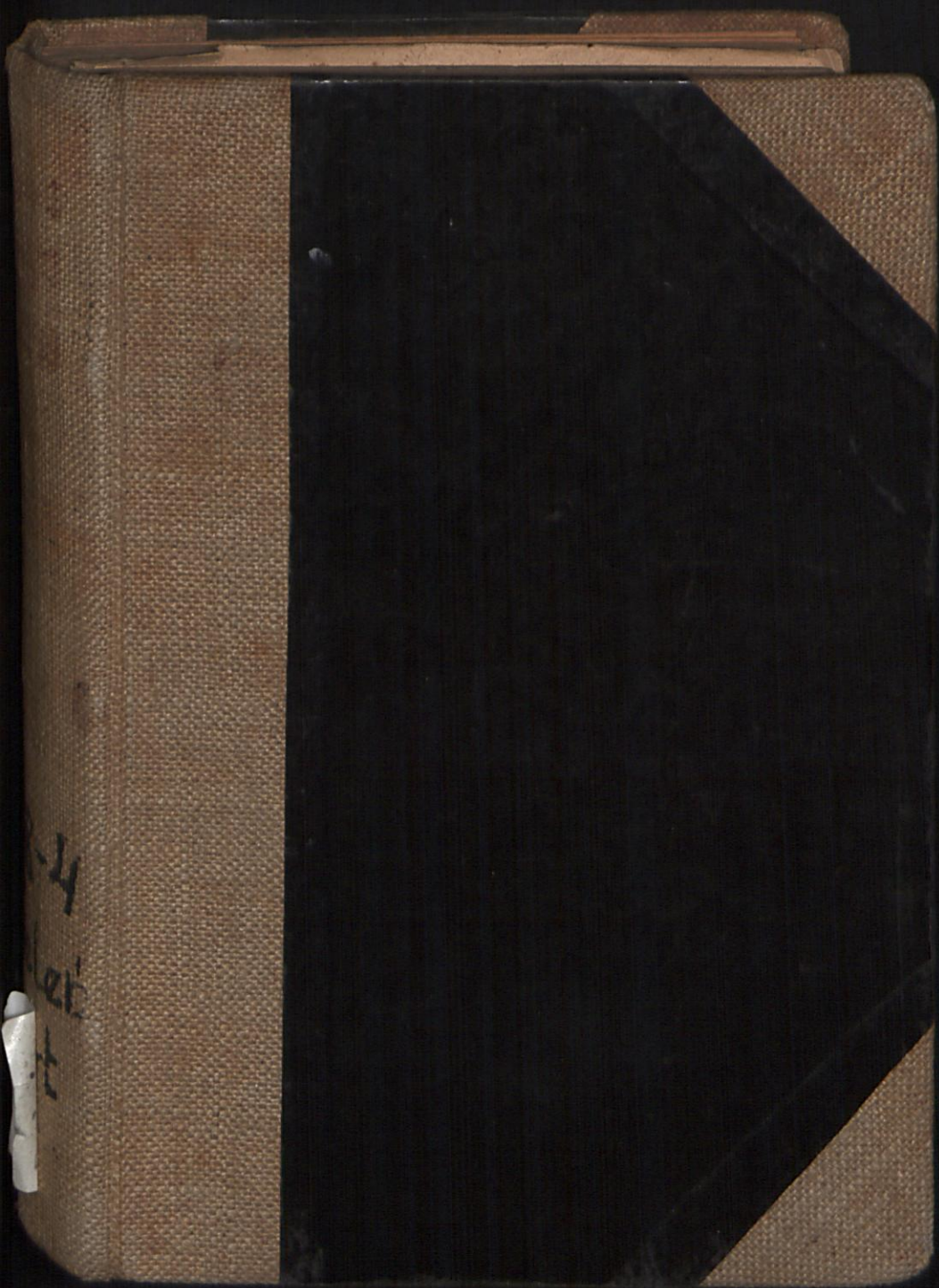
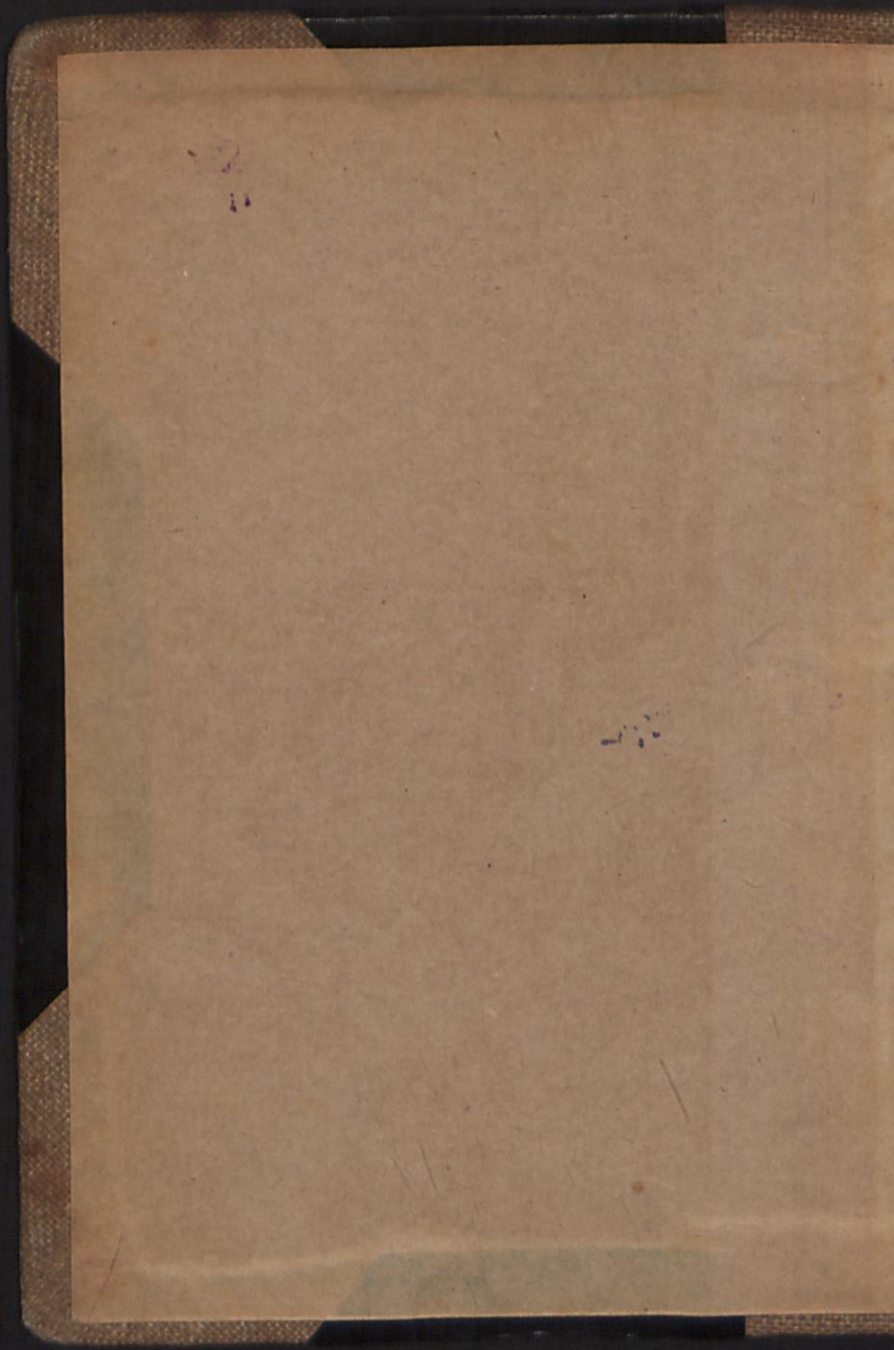


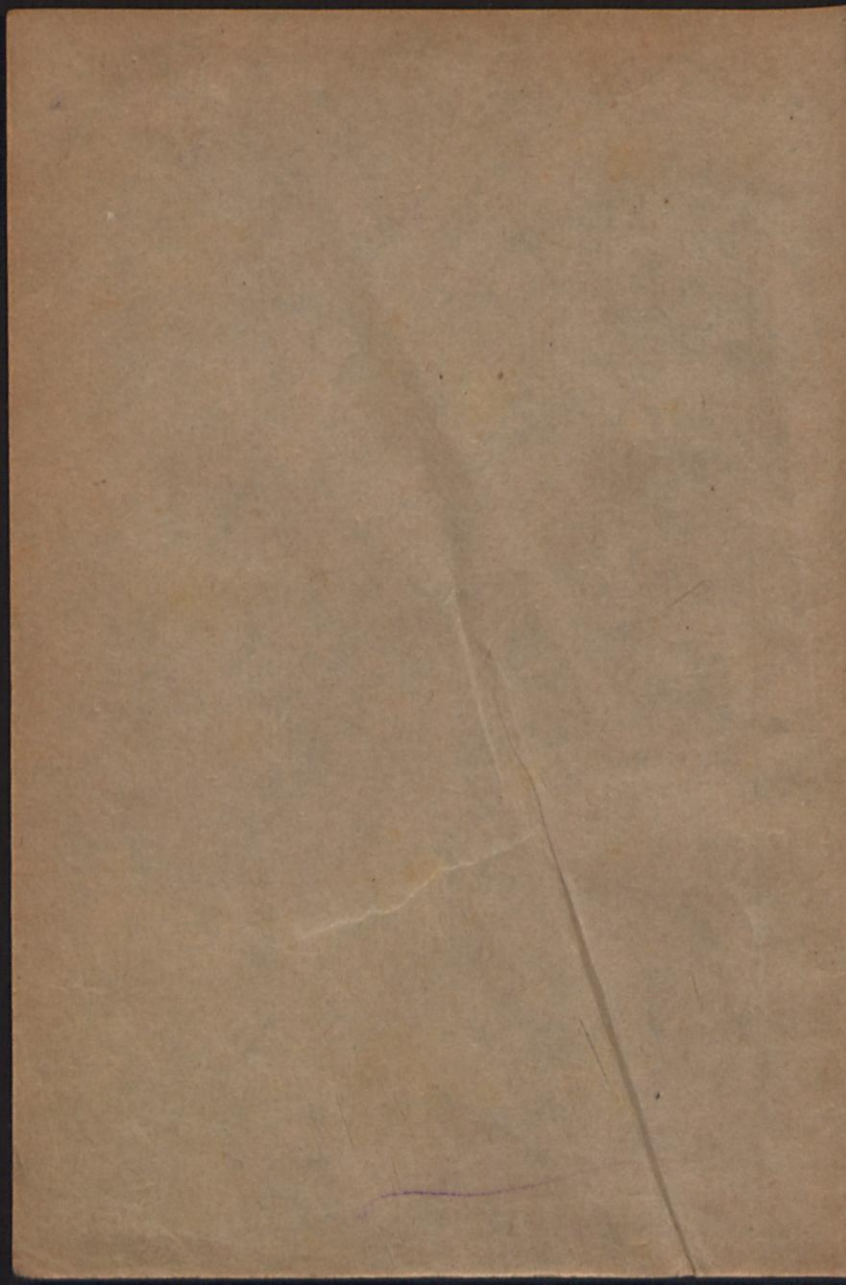




341
341

satukai piškys

dear





TEGOŻ AUTORA:

SŁÓWKA, wydanie szóste

MÓZG I PŁEĆ, STUDJA Z LITERATURY FRAN-
CUSKIEJ

SERJA PIERWSZA

" DRUGA

" TRZECIA

FLIRT Z MELPOMENA, Wieczór pierwszy

" " Wieczór drugi

" " Wieczór trzeci

" " Wieczór czwarty

" " Wieczór piąty

" " Wieczór szósty

" " Wieczór siódmy

" " Wieczór ósmy

MOLIER

ANTOLOGJA LITERATURY FRANCUSKIEJ

DANI HAŃSKA

BREWERJE

W SORBONIE I GDZIEINDZIEJ

PLOTKI, PLOTKI...

LUDZIE ŻYWI

DZIEWICE KONSYSTORSKIE

PIJANE DZIECKO WE MGLE

BRONZOWNICY

PIEKŁO KOBIET

SŁOWA CIENKIE I GRUBE (pod prasą)

„BIBLIOTEKA BOY'A", 100 tomów przekładów Boy'a-
Żeleńskiego arcydzieł literatury francuskiej
(w prenumeracie, Warszawa, Smolna 11)

DR. SZKŁOWSKI WŁADYSŁAW
1930-1931

T A D E U S Z Ż E L E Ń S K I (B O Y)

FLIRT Z MELPOMENĄ

WIECZÓR DZIEWIĄTY

BIBLIOTEKA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamosciu

W A R S Z A W A — 1930

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE „RÓJ“

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Miejskiej Rady Narodowej
w Zamościu

884-4

341 5

884-4

ODBITO 2200
NUMEROWANYCH EGZEMPLARZY

№1444 *

82(091):732(438) "18/18"

Księgozbiór BP



10074682

Zamość ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna

CZCIONKAMI Drukarni Narodowej w Krakowie

13610 / P

Teatr Narodowy: Brat Marnotrawny, komedia w 3-ach aktach Oskara Wilde'a, przekład B. Gorczyńskiego.

Sylwestrowe przedstawienie w Teatrze Narodowym było potrosze rachunkiem sumienia, i to nie z ubiegłego roku, ale z ubiegłych lat kilku. Pokazano nam różne roztrwonione możliwości tej sceny. Pokazano nam — nareszcie — we właściwej ramie panią Irenę Solską, która właśnie tych ostatnich kilka lat, od czasu powstania Teatru Narodowego, spędziła na przymusowej tułaczce, tak jakgdybyśmy mieli tak wiele artystek zdolnych ją zastąpić. Pokazano nam Osterwę, którego przed kilku laty w dość lekkomyślny sposób się pozbyto. Ale zarazem gościna ta, w pełni sezonu, wraz z tą inwazją repertuarową, ujawniła nam dorywczy, improwizowany charakter obecnego sezonu w Teatrze Narodowym i przekonała tem dowodniej, że, przy chaotycznej centralno-decentralizacyjnej kumulacji władzy, o ile Teatr Letni stracił swoją głowę, Teatr Narodowy jej nie zyskał.

Pokazano nam dalej p. Węgrzyna, który od kilku lat musiał odgrywać rolę jakiegoś wice-Kiepurzy, przyrządzając jedną wielką arję operową z wszelakich Konradów, Juanów, Karolów, Agisów etc., podobnych do siebie jak dwie krople coraz cieńszej wody, podczas gdy pozwalano nam zapomnieć, że to jest

jeden z niewielu aktorów, posiadających bezcenny dar: siłę komiczną. Nie był zapewne p. Węgrzyn ideałem wczorajszego Anglika, z pod którego sztywności raz po raz wyzierało „oko“ urwisa nawet nie z nad Tamizy, ale wprost z nad Wisły, ale tę swoją „rodzimość“ — jeżeli ona jest wadą — okupywał tak paradnymi wyskokami humoru, że stał się bardzo godnym partnerem tej trójki — Solska, Osterwa, Węgrzyn — której każda scena świata mogłaby nam pozazdrościć.

Różne jeszcze widzieliśmy cuda. Np. panią Halską, dowcipnie, inteligentnie wcielającą typ młodej angielskiej miss — rola, która leży na niej jak ulał, a którą zagrała przypadkowo, podobno po trzech próbach — gdy jej koleżankę, przeznaczoną do tej roli, jedynie niedyspozycja uchroniła od tego, aby się znów nie stała ofiarą niewłaściwej obsady. Przypomniało nam to, jak często na te omyłki patrzymy w teatrach miejskich i jak często niezrozumiałe kaprysy obsady nie pozwalają wydobyć i tych możliwości, które się tam znajdują.

A wreszcie ostatnia uwaga. Z chwilą, gdy Teatr Narodowy wprowadza na swoją scenę komedię Wilde'a, stosunek do tekstu musi być bardziej odpowiedzialny, niż to mogło uchodzić teatrom zabawowym, grywającym pod różnymi tytułami tę komedię. We wczorajszej recenzji p. Lorentowicz przytacza charakterystyczne koleje tej sztuki Wilde'a w Polsce, jak, przełożona pierwotnie z drugiej ręki, ściągnięta z czterech aktów w trzy, upstrzona dodatkami i ak-

tualnościami, grana zrazu jako płaska farsa, przerażająca, poprawiana, retuszowana przez kilka piór, świeciła mimo to sukcesy. Ale dziś, po upływie lat, obowiązki wobec Wilde'a są inne; sam pisarz stał się niemal klasykiem; interesuje nas żywo jego wesola wojna z kanonami społeczeństwa, które obeszło się z nim później tak okrutnie; wiemy wreszcie, że nie w farsowych sytuacjach, ale w subtelnych dowcipie słownym mieści się istota tej komedji. Jedynie zatem troskliwa i kongenialna restytucja tekstu Wilde'a wprost z oryginału usprawiedliwiałaby to nagle wprowadzenie jej na scenę, mające potrosze charakter „pogotowia ratunkowego“, typowego dla bankrutujących teatrów prowincjonalnych. Jak dorywczy był tu stosunek, a raczej brak stosunku do tekstu, świadczy jeden przykład. Zachowując tę tradycyjną warszawską przeróbkę, redukującą cztery akty Wilde'a do trzech podobno piórem b. dyrektora operetki, Ludwika Śliwińskiego, nie pomyślano o tem, aby nadać jakikolwiek sens rzeczy, dokoła której kręci się komedja. Patrząc na dwie dorosłe pannice, upierające się że mogą wyjść tylko za „Ernesta“, i na dwóch dryblasów gotowych się ochrzcić na nowo, byle to imię użyć, widz musi sobie wyobrazić, że to jest zupełne błazeństwo, „pure-nonsense“ nie-Witkiewiczowski, czy też operetka bez muzyki. Tymczasem w tym żarcie, którego znaczenie tłumacz koniecznie powinien był uwydatnić, mieści się gra słów, będąca pointą sztuki. *Ernest* brzmi po angielsku identycznie jak „poważny“, człowiek serjo, a tytuł angielski brzmi: *Importance of*

being Ernest, — ważność tego, aby być Ernestem — człowiekiem poważnym. Każda z tych surowo wychowanych panien gotowa jest wyściskiwać się po kątach z miłym wisusem, ale, aby wyjść za niego, żąda nieubłaganie, aby miał na imię *Ernest*: powaga jest główną troską tych ludzi, którzy wciąż grają komedję powagi i statku, jedni dla drugich i sami dla siebie, zmieniając się w pocieszne manekiny lub w artystów obludy. I w *Lady Bracknel*, wygłaszającej z niezachwianą powagą (cudownie wydobyla to pani Solska) karykaturalnie wyciągnięte paragrafy światowej mądrości, ucieleśnia się ten potwór, w którego wypuszcza strzały każda komedja angielska: obluda; w wadze zaś, jaką każda z tych młodych miss przykładła do imienia *Ernest*, mieści się pewnik, że w każdej z nich czai się przyszła lady Bracknel i że katechizm tej nieocenionej lady będzie przechodził z pokolenia na pokolenie. Obluda tego typu, jestto jeden z najciekawszych problemów obyczajowych. Na czym polega ta potrzeba pracowitego układania reguł gry, w której potem wszyscy siłą się szachrować, to do prawdy jest bardzo interesujące. Bądź co bądź, kiedy się patrzy na tę Anglję, nawet w karykaturze, lepiej rozumie się postawę samego Wilde'a, prowokującą, drażniącą, posuwającą zuchwalstwo do ostatnich granic i zakończoną tak tragicznie. Ale w tej komedji nic nie pozwala przeczuwać, że jej ostatni akt będzie w życiu tak bolesny; wszystko tu jest uśmiechem, wszystko żartem, wszystko w tej satyrze na „świat“ obraca się w granicach najlepszego światowego sma-

ku. I dlatego wyfraczona publiczność gotująca się za parę godzin strzelającymi korkami szampana powitać Nowy Rok, słuchała z pogodną i niezupełnie orjentującą się beztroską tej mieszaniny dowcipu, ironji, absurdu i pustoty, i cieszyła się, że ogląda znów na scenie swego pieśczocho Osterwę (który, mimo swych lotewskich sukcesów, zawsze pozostanie najszczerzym i niezastąpionym w tym dawnym swoim repertuarze), i przyjęła z wdzięcznością ten noworoczny naddatek, to „post-ludjum“ do *Siódmego dnia spoczynku*, który, jak mówią nasi żartownisie, spoczął nie doczekawszy nawet dnia siódmego.

My zaś, z Nowym Rokiem, życzymy naszej narodowej scenie więcej powagi rzeczywistej w traktowaniu swych zadań, a mniej powagi sztucznej, mniej „benberyzmu“, jak mówią w sztuce Wilde’a. Warszawa nie jest miss Gwendoleną: nie żąda od Artura i Emila, aby się gwałtem chrzcili na Ernestów. Ani nawet od Juljusza.

Teatr Polski: Włamanie, sztuka w 3-ach aktach Adama Grzymały Siedleckiego

Nie wiem, czy Siedlecki, pisząc, dla odmiany, tę bombę teatralną, miał na myśli przeróbkę do kina, czy też proces ten rozegrał się w mrokach podświadomości.

mości; ale właściwie napisał scenarjusz kinowy, z którego część tylko mogła wejść na scenę, a część osoby działające opowiadają nam przez dwa akty, co stanowi największą wadę sztuki. Na scenie cierpi ona na skrzywienie kręgosłupa; w kinie, dokąd zapewne przejdzie, mogą to skrzywienie naprostować.

Zaczyna się z zacięciem. Obiad u dyrektora banku, na cześć teścia Rosjanina, b. kawalerzysty gwardji, hrabiego Łotyszyna. W powietrzu unosi się tajemnica. Piękna dyrektorowa jest ex-tancerką, ojciec nie jest ojcem, jest tu coś dwuznacznego, niedomówionego. Między gośćmi jakaś księżna, która prosi, aby jej dyrektor pokazał nowourządzony skarbiec banku, przylegającego do mieszkania dyrektora. Wietrzymy jakąś międzynarodową szajkę włamywaczy... kto wie, może ten ojciec, może księżna, może sama dyrektorowa? Poszli oglądać skarbiec. Czekamy. Naraz, alarmowy dzwonek; ktoś pędem przebiega scenę, kogoś przewracają, łapaj, trzymaj, jeden ucieka, drugiego mamy. Jest włamywacz. Posądzenia nasze były mylne; przeprosimy księżnę, która jest tylko figurą sceniczną, potrzebną dla odebrania paru zwierzeń.

W zamęcie po odkryciu kradzieży, złodziej spotyka się oko w oko z panią dyrektorową. Oboje stają osłupiali. Poznają się. To on, bohater epizodu, który ona przed chwilą opowiadała zakochanemu panu, też potrzebnemu do odebrania zwierzeń. Bo to jest — powtarzam — wada organiczna sztuki: ponieważ trzy czwarte rzeczy nam opowiadają, potrzeba szeregu martwych figur dla słuchania tych opowiadań.

Otóż, przed kilkunastu laty, było dwoje dzieciaków, którzy w małym miasteczku nad Czeremoszem kochali się niewinną miłością. Ona piętnastoletnia dziewczyna, była córką pomywaczki, on — dla niej „panicz” — synem telegrafisty pocztowego, osiemnastoletnim maturzystą. Małą nędzarkę trawi głód blasku, wywyższenia; kiedy za szybą widzi tombakową bransoletę z brylantami, oczy jej do niej wylażą. Aby móc jej dać tę bransoletę, chłopak ściąga guldena w domu rodziców kolegi. W jakiś czas potem, dziewczyna zamierza uciec z domu z wędrownym cyrkiem; nie ma grosza przy duszy. „Pieniądzy, dużo pieniędzy!” wydiera się jej krzyk. Aby jej dać pieniądze, chłopak kradnie poraz drugi; tym razem z włamaniem. Schwytany, skazany, gubi się już bez ratunku; zostaje zawodowym włamywaczem. A ona jako naga tancerka wędruje po rosyjskich kabaretach, poznaje młodego ambitnego Polaka, który się z nią żeni i który potem robi w kraju karierę. I oto para dzieciaków z nad Czeremosza spotyka się: on uwięziony włamywacz, ona świetna pani dyrektorowa.

Zrazu oczy jego płoną nienawiścią. On zmarnował się przez nią i dla niej; zemści się za swoje zmarnowane życie, zgubi ją, skompromituje ją na śledztwie. Tu następuje próba charakteru jej męża, z której wychodzi żałośnie jako egoista, tchórz i człowiek marny. Ona przeży się jak pantera: będzie się bronić, nie da się. Ale siła jej słabnie, gdy dowiaduje się całej prawdy, że to ona była początkiem zguby tego chłopca, że ta pierwsza kradzież była dla niej, że to ona swą

żądzą wywyższenia pchnęła go w nieszczęście. I oto szlachetny zwrot. On, wyladowawszy się w słowach, mówi: „Żyj sobie bez obawy, nie powiem nic“. Ale i w niej następuje przemiana; ten chłopak to była jedyna miłość jej życia, które teraz przedstawia się jej jako pustynia. Mąż, którego wprzód szanowała, kochała, okazał się nicością. Z całego gmachu szczęścia zostaje ruina...

Wszystko to ujrzelibyśmy na ekranie w ruchu: i miasteczko nad Czeremoszem, i dwoje dzieciaków, i bransoletę, i pierwszą kradzież, i Kaukaz, i nagą tancerkę, i wszystko; tu tylko opowiadają, ciągle opowiadają; nie znam sztuki, w którejby tak nadużyto opowiadań. A przytem i psychologia i morał są raczej kinowe; nie wytrzymują próby słowa: brzmią fałszywie i sztucznie. To, że piętnastoletniej pomywacze spodoba się bransoletka, to jeszcze nie stwarza konieczności, aby ośmnastoletni maturzysta kradł. To, że ta dziczka powie, że chciałaby dużo pieniędzy, to nie powód, aby on się włamywał, w każdym razie nie ona jest temu winna. Świat byłby pełen włamywaczy. gdyby każde westchnienie kobiece miało taki skutek. Może się to zdarzyć, bo wszystko może się zdarzyć: ale jest za wątpliwe, za dowolne, za wyjątkowe, aby, *opowiedziane*, mogło, w wiele lat potem, wydać dramat. Obciążanie całą tą historją piętnastoletniej półdzikiej smarkuli wydaje się nam doprawdy zbyt sztucznym wymysłem. Kino znosi takie dramaty, bo tam bardziej pytamy o *fotogeniczność* zdarzeń, niż o ich logikę i sens. Przytem w kinie się nie gada; tutaj mamy ga-

danie bez końca, w którym wciąż tremoluje się imię „matki“, i nie oszczędza się słuchaczowi ani jednej czułościowej banalności. W rezultacie dramat toczy się na innej płaszczyźnie, między autorem a widzem: autor ciągnie widza wprost za flaki, aby mu wyrwać jakieś wzruszenie, widz zaś kategorycznie broni się przeciw temu „włamaniu“.

A wartość społeczna sztuki? Z każdym innym autorem bomby scenicznej pytanie takie byłoby może niewczesne. Co innego z Grzymałą-Siedleckim, który wszystko sądzi (i najczęściej fałszywie) z punktu społeczno-etycznego. Pamiętamy jego kampanję po *Dziejach Grzechu* Żeromskiego, w której wzywał niemal do demolowania tego samego Teatru Polskiego, którego dziś jest zadomowionym klientem i chwalcą. Jak gdyby poprawiając Żeromskiego, napisał tedy swoje *Dzieje Grzechu*. Otóż, biorąc „społecznie“, sztuka ta jest oplakana. „Woda na młyn komunistów“, powiedziałby Siedlecki-publicysta. Fałszywie romansowa apoteoza włamywacza, jedyne szlachetne człowieka w sztuce, obok najsympatyczniejszego ze wszystkich Moskala-szubrawczyny. Serce, duszę, widzi autor jedynie w mętach społeczeństwa, wobec których normalny jego przedstawiciel, burżuj, „działacz narodowy“, typowy sobie czytelnik feljetonów Grzymały, sponiewierany jest i opluty ponad wszelką miarę. Krwawy choć mimowolny (raczej wynikły z pogoni za sensacją) wziął odwet Siedlecki na tych, którzy jego samego znieprawili i zmarnowali.

Z figur żyje na scenie jedna: to stary Moskal Łoty-

szyn; postać dowcipnie wyzyskana, opatrzona zabawami powiedzonkami, dająca materiał dla aktora; grana też była kapitalnie przez Junoszę-Stępowskiego. To było arcydzieło charakteryzacji, życia. Rola Karoliny jest trudna, bo niecierpliwi ciąglem opowiadaniem o sobie i o swem dzieciństwie („Pamiętam, kiedy miałam piętnaście lat, dziesięć lat, pięć lat...“); ubrała ją w cały swój skończony ale zimny nieco kunszt pani Przybyłko-Potocka. Leszczyński był apaszem jak malowanie, ale tekst nie dał mu nie poza konwencją. Wszyscy zresztą grali dobrze; a nowy znajomy pan Dominiak wybił się w małej roli siłą charakterystyki. Reżyserja Stanisławskiego bez zarzutu.

*Teatr Nowy: Adwokat i róże, komedja w 3-ach aktach
Jerzego Szaniawskiego.*

Po kilku latach milczenia przemówił ze sceny Szaniawski. Rzecz osobliwa: te lata były dla niego pełne wartości. Dojrzał pod względem techniki; doszedł — można powiedzieć — mistrzostwa w wymowie półtonów, w grze subtelnych niedopowiedzeń, w sztuce krzesania niespodzianek z sytuacji i charakterów. Intryguje, bawi, zmusza do myślenia. Czemuż więc, z zapadnięciem kurtyny, komedja ta, bezwzględnie

jedna z najciekawszych jakie oglądaliśmy w ostatnim czasie, nie zostawia pełni zadowolenia? Spróbujmy to rozważyć.

Sławny adwokat, opatrność wszystkich którzy znaleźli się w zatargu ze społeczeństwem, adwokat który lży wyciskał z oczu sędziom i sprawiał iż sam podsądny wydawał się sobie niby „krzak białego kwiecia“, wycofał się w pełni sławy ze swego zawodu. Przy zacisznym domu, przerobionym ze starego klasztoru, w pięknym ogrodzie, hoduje róże. Pewnego dnia spostrzega, że ktoś mu kradnie te róże: na jego żądanie, policja przysyła agenta, który zasadza się na złodzieja. I w chwili, gdy adwokat spodziewa się spędzić miły wieczór, obchodząc przy kieliszku wina nagrodę, jaką za najpiękniejszą różę otrzymał w Brukseli, rozlega się w ogrodzie hałas, dochodzą odgłosy walki, wpada na scenę młody chłopiec, który dyszy ciężko i mówi zdławionym głosem: „Zabiłem człowieka“. Efekt doskonały.

Nie zabił. Zranił ciężko, uderzywszy żelaznym prętem. Jest w więzieniu za usiłowaną kradzież i ciężkie uszkodzenie ciała. W ogrodzie adwokata zjawia się młoda jeszcze kobieta; matka chłopca. Przychodzi błagać, aby adwokat zechciał bronić jej syna. On wzdraga się, odmawia; nie broni już oddawna nikogo, hoduje róże. Ale ona potrąca w nim nutę wspomnień: ona jest ową „piękną Franią“, którą niegdyś obronił — jedna z najsłynniejszych jego obron — którą ocalił, gdy była na dnie przepaści. Ona potem wyszła za mąż, wyjechała w szeroki świat, owdowiała; ten chłopiec,

to jej jedyny syn. On jej nie odmówi, jest tego pewna! I adwokat przyjmuje. Nie będzie wprowadzie sam stawał, bo musi być w tej sprawie świadkiem; ale powierzy obronę swemu młodemu i bardzo utalentowanemu wychowankowi i sam nią pokieruje.

Tu zarysowuje się nowy motyw. Młody złodziej róż, to był złodziej domowego szczęścia adwokata; nie po róże się zakradał, ale do sypialni jego pięknej i kochanej żony. Adwokat kocha Dorotę, i kocha ją również młody prawnik, jego wychowanek. Obaj rychło przenikają prawdę; gdy wytrawny znawca dusz opanowuje się i milczy, młody wybucha wobec nieszczęśliwej kobiety brutalną i niegodną sceną. Ale jedno słowo mistrza wystarcza: opanowuje się i on; będzie bronił szczęśliwego rywala.

Uszkodzony na ciele agent policji, ciemna figura, kupiony hojnie złotem przez matkę winowajcy, milczy. Młody adwokat ma ułatwioną obronę. Staje i wygrywa. Dosyć coprawda krętackim chwytem: przedstawia winowajcę jako młodego sportowca, który ot, dla zabawy, przesadził parkan, a zaskoczony przez napastnika, sam nie wiedząc jak, uderzył go nieszczęśliwie. Uwolniony zupełnie. I znów, jak z końcem pierwszego aktu, zbierze się adwokat z rodziną i przyjaciółmi, i kieliszkiem dobrego wina uczczą ten szczęśliwy obrót: wszystko utonie w milczeniu. Adwokat postąpił jak filozof, jak siwowłosy mąż zbyt kochanej żony, której nie miał siły się wyrzec. Ona do końca nie wie — lub może nie wiedzieć — czy on wie; czy nie dowie się o tem nigdy? Krótka burza wstrząs-

nęła ogrodem, gdzie hoduje się najpiękniejsze róże, poczem znów nastąpił spokój. Co kryje ten spokój, ile zdławionych pragnień, ile zawodów i nadziei i nienawiści? Któż wie, co kryje na dnie tafla wody...

Dramat ten napisany jest subtelnie a kunsztownie, z umiarem słowa, dziergany nitką żartu i mądrej zadumy. Czemuż ten brak zadowolenia, o którym wspomniałem?

Bo to co powiedziałem, to nie wszystko; jest jeszcze coś, co opuściłem na razie umyślnie.

Te „róże“ są — jak można się domyślać — symbolem. Symbolem czego? Niedyskrecją byłoby może ścierać puch tego symbolu, podstawiając pod niego jakiś konkretny wykład. W każdym razie, mamy prawo przypuszczać, że chodzi tu o wzniesienie się w wyższe sfery życia duchowego, o pogłębienie życia wewnętrznego, o rozwinięcie i wyhodowanie swych najlepszych darów. To róże „doskonałości“.

W pierwszym akcie przychodzi do adwokata młody Łukasz, prosząc, aby go przyjął za ucznia; aby mu pozwolił przy swoim boku hodować róże. I tak się dzieje, zanim nastąpi coś, co wyrwie Łukasza z tego szlachetnego zajęcia: zjawienie pięknej Frani, matki młodego złoczyńcy. Ona — spełnia się to na scenie bardzo dyskretnie — rozstrzyga o losie młodego ogrodnika; dla niej Łukasz opuszcza swego mistrza; śnać nie dojrzał jeszcze do hodowania róż... Zostawi swemu nauczycielowi wypiełgnowany przez siebie piękny krzew, prosząc aby tę różę nazwano imieniem mistrza. I adwokat otrzymuje ten krzak w chwili gdy

wraca z obrony młodego przestępcy. Symbol. Oto niedwuznaczna wskazówka autora, że mamy uważać ten jego czyn za wspaniałe przewycięzenie samego siebie, za osiągnięcie szczytów wartości duchowej: użycono tu adwokatowi czegoś w rodzaju kanonizacji za życia.

I jeszcze ktoś mówi adwokatowi rzecz znamiennej: Dotąd broniłeś tylko tych, którzy kradli na cudzym podwórku; czy potrafisz bronić tego, który będzie kradł na twojem? I adwokat broni właśnie tego, który kradł na jego podwórku: zdał tedy (jakoby) najwyższy egzamin.

A ostatnie słowo: złodziej kradł adwokatowi róże, ale adwokat nie przestał kochać róż...

I oto ani się spostrzegamy, jak powstaje rozdzwiek... Jest tu załamanie, które sprawia, że rozchodzimy się w odczuciach z autorem, że wszystko wydaje się nam — inaczej. Ani mądrość adwokata nie zdaje się nam wysoka, ani nie smakuje nam jego wino w zacisznym ogrodzie. Bo oto, w ciągu akcji, punkt ciężkości tego ludzkiego dramatu przesunął się całkiem gdzieindziej. Kto będzie bronił młodego człowieka, to rzecz uboczna; ważniejszym jest, że jego obecność w ogrodzie zmienia zupełnie wzajemną postawę adwokata i jego żony. To jest konflikt najistotniejszy, którego w niczem nie rozstrzyga wygrana tamtej sprawy i którego nie da się zapisać. Otóż tego konfliktu autor zdaje się nie dostrzegać. Jest pewna staroświecka naiwność w tem jednostronnem stanowisku męża, któremu się zdaje, że jeśli uda że nie wie o ni-

czem i „przebaczyć“, to już wznosił się na niesłychane wyżyny. Co ten adwokat postanowił w tej mierze, jak on sobie wyobraża ich „jutro“? Czy zdaje sobie sprawę, że obok jego cierpienia jest tu i cudze cierpienie? że ta kobieta, z którą gotuje się żyć jakby nic nie zaszło, nie jest już dla niego tą, ale inną: że go może będzie nienawidzić, że go może już nienawidzi? Czy on zdaje sobie sprawę z podświadomych podszevek własnej szlachetności? Bo, ostatecznie, ze wszech miar w interesie tego adwokata jest, skoro już sprawa się toczy, aby obronę poprowadził ktoś, kto będzie dyskretny co do nocnej bytności młodego człowieka w ogrodzie. Takby powiedział sceptyk. Co zaś do sposobu załatwienia sprawy w domu, powiedziałby znów, że adwokat postępuje jak starzejący się a zakochany mężczyzna, jak egoista — nazwijmy to filozofją — który woli przejść do porządku dziennego nad całą sprawą, niż docierać do jej istoty. I, raz rozbudzony, sceptycyzm nasz nie chce umilknąć. Co to jest właściwie za figura ten doskonale odżywiony i lubiący smaczne winko w cienistym ogrodzie hodowca róż? Czem są te kwiaty, które on hoduje? Czem jest ta cała „próba“; za co otrzymał te róże nazwane jego imieniem? I nagle wydaje się nam to wszystko mimowolną mistyfikacją, niedomówienia wydają się nam niedomyśleniem...

I zaczynamy być niespokojni. Widzieliśmy oto świeżo trzy polskie sztuki: Rybicki, Siedlecki, Szaniawski. U Rybickiego mistyfikuje nas autor dewocijką, wyśkakującą jak *Deus ex-machina* na wspak wymowie

samej sztuki. U Siedleckiego kinowa awantura wspi-
na się dość pocieszenie na szczudła zagadnień sumie-
nia. Tu nagle ofiarowują doniczkę z mistycznymi ró-
żami człowiekowi, który poszedł poprostu po linii
zwykłego egoizmu czy wygody, który gotuje się zboż-
nie do ofiary... z cudzego życia i cudzym kosztem. Co
znaczą te nagminne nieporozumienia, te fuszerki
etyczne, te fałszywe idealizmy, w jakich tak chętnie
grzęźniemy, a których odbiciem jest nasza scena? To
zaczyna być niepokojące. Ten brak odwagi wobec za-
gadnień, to niedomyślenie do końca, to łatanie opty-
mistycznym morałem z czytanek dla dzieci... Czy może
ja źle zrozumiałem tę sztukę? Chciałbym, aby mi to
ktoś wyjaśnił.

I tutaj potrosze obraca się przeciw autorowi jego
maestrja niedomówień: unikanie słów, przechodzenie
mądrym milczeniem nad zdarzeniami jest jednym
z wdzięków jego techniki; ale czy można konflikt tak
głęboko wchodzący w życie dwojga ludzi załatwić bez
uświadomienia nam (a zwłaszcza sobie) jak się ten
obustronny a raczej „trójkątny“ stosunek przedsta-
wia?

Cierpi też na tem wybornie zagrana rola p. Zelwe-
rowicza; partja adwokacka rozegrana jest w sztuce
bez zarzutu *dla ludzi*, ale to nie może nam wystarczyć,
za to nie dostaje się mistycznej róży. To, czego do-
konał, to było najłatwiejsze, to był „obowiązek gen-
tlemana“; ale jakie będzie „nazajutrz“ tego pulch-
nego hodowcy róż, to nas intryguje, i tu gubimy się
bez odpowiedzi.

*Teatr Letni: Panienka z dancingu, komedia w 3-ach
aktach Stefana Krzywoszewskiego.*

Zdaje się, że autor wczorajszej premjery utrafil w gust publiczności. Przebrał w nowe kostjумы staroświecki sentymencik: cnotę uczynił zuchowatą ryzykantką, gotową skoczyć równemi nóżkami w przepaść, ale zatrzymał ją na samej krawędzi; troszkę — niebardzo — powikłał sprawę, rozdzielił na przeciąg pół aktu dwa serca, o których los jesteśmy spokojni, i skojarzył wreszcie kochającą parę, która budzi w nas bardziej gatunkowe niż ludzkie zainteresowanie. „Jak będą młode, to prosiłbym o jedno“, mówią w takich razach dowcipnisie; i w tym wypadku mieliby rację, bo p. Gorczyńska i p. Łuszczewski wyglądali bardzo urodziwie a grali z fajerem. Ona jest wcale nowoczesną panienką, która udaje przed matką (poco, nie wiemy, gdyż mama nie wydaje się nam zbyt sroga), że pracuje w telefonach i ma... co noc nocną służbę, podczas gdy w istocie spędza noce jako zawodowa gwiazdka na dancingu. On, młody przemysłowiec, finansista, flirtuje gorąco z piękną Marysią; aż pewnej nocy, kiedy właściciel dancingu chce puścić pannę Marysię na salę w zbyt lekkim kostjumie, pan Stanisław Krzesławski woła: „Nigdy! pani w tym stroju pokazać się nie może! Zabieram stąd panią!“ I zabiera ją w istocie... do siebie, uważając, że dla młodej panienki, którą tak szanuje, będzie o wiele właściwsze, gdy się znajdzie bez żadnego stroju w jego łóżku. Panna Marysia jest nie od tego — Krzywoszewski zna

psychologię współczesnych Maryś — ale chce, aby to było „ładnie“: więc nie tutaj, ale daleko, daleko, w hotelu, w Gdyni; wytworny hotel, kelnerzy kłaniają się nisko, niebo, morze i ich dwoje zgubionych w obcym tłumie. Już auto czeka, motor parska, gotów unieść ich na trzy dni w krainę szczęścia, kiedy naraz panu Stanisławowi mina rzędzie: z przypadkowych słów panny Marysi dowiaduję się, że miałby w jej życiu zaszczyt być „tym pierwszym“. Jakoś stracił ochotę do przejażdżki: szlachetność, sumienie, czy też wygodą, niechęć do komplikacji życia?... Któż zbada tajnie serca ludzkiego!

Ale panna Marysia bierze rzecz z gorszej strony; nic a nic jej nie wzruszają skrupuły Stanisława; traktuje go jako egoistę i tchórza, i rzuciwszy mu w twarz, że „idzie oddać się pierwszemu lepszemu, ale do niego nie wróci nigdy, nigdy!“ — wypada z pokoju.

Czyż potrzebuję dodawać, że nie spełniła swojej groźby, i że w ostatnim akcie, mocą farsowych praw grawitacji, pan Stanisław w tymże samym dancingu prosi mamy o rękę panny Marysi?

Resztę akcji wypełniają nieskomplikowane perypetje pana Fertnera, właściciela tego wzorowego zakładu, nękanego przez wierzycieli, oraz znaczne uczucia p. Kurnakowicza, który co wieczór farbuję się na murzyna i dmie co sił w saksofon, ale zawsze dochowuje wiernej i bezinteresownej przyjaźni „panience z dancingu“. Wszystkie wymienione wyżej osoby, wraz z tłumem pomniejszych, bardzo dobrze wywiązały się ze swoich zadań, a Stefan Krzywoszew-

ski jeszcze raz dowiódł, że umie być uśmiechniętym i pobłażliwym filozofem dzisiejszej Warszawki. Choć i nieobecny na premierze, oklaskiwano go i wzywano życzliwie.

I opuszczamy teatr nie bez głębszej refleksji: o ile dawniej, nie tak dawno temu, biedne dziewczęta-kopciuszki jedynie marzyć i czytać mogły o królewiczu z bajki, o tyle teraz dobroczynne życie ściągnęło na ziemię ten kącik marzenia, gdzie skromne dziewczę może spotkać i zdobyć sobie nawet autentycznego księcia. Ten kącik marzenia — to dancing. I dlatego ta, która obecnie jest żywym ucieleśnieniem bajki dla grzecznych dzieci, szczęśliwa miss Polonia, w wędrówkach swoich dobrej wróżki nie powinna pominąć i tego zakątka: — „Oazy“. Niechże się raczy zjawić tam na chwilę, a szczęśny gospodarz nie omieszką złożyć u jej stóp paru tysięcy złotych na cel dobroczynny: na bezpłatną czytelnię dla swoich stałych gości.

Teatr Narodowy: Fantazy czyli Nowa Dejanira, Juliusza Słowackiego.

Literatura polska ma swoje paradoksy, nad którymi długo by się można zastanawiać. Jeden z nich, to niestosunek między ogromem talentów a wkładem naszej literatury w ogólne piśmiennictwo. Możliaby

to nazwać „sobkostwem“ literatury polskiej, co zresztą nie jest bynajmniej zarzutem, tylko stwierdzeniem faktu. Rozejrzyjmy się po świecie: gdzież znajdziemy takiego artystę komedji jak Fredro, taki dziw teatru jak Wyspiański; a jakie ich znaczenie, z punktu widzenia powszechności? Żadne. To jest wspaniały luksus, pańskość życia polskiego: my sobie takich mamy na prywatny użytek! Ale nigdy tak żywo nie oblega mnie to poczucie, jak kiedy się zastanawiam nad tą komedją Słowackiego, nad tym *Fantazym*, czy *Nową Dejanirą*, którą znalazłem od młodu jeszcze pod trzecim, dowolnym i dziś już zarzuconym tytułem: *Niepoprawni*. Przecież ta komedja, to jest cud, jakiego nie miała i nie ma Europa. Mówi się dużo o „bluszczości“ Słowackiego, a przecież ta sztuka to jest fenomen oryginalności, kwiat wyrosły wprost z ziemi. W pełnej epoce Romantyzmu, gdy poezja w teatrze uciekała w dawność lub w fantazję, ta komedja *współczesna*, pisana najwspanialszym wierszem, a realizmem swym wyprzedzająca późniejszy teatr mieszczański, ta sztuka idąca swobodną stopą poprzez płaskość i tragiczność, przez groteskę i patos, najśmielej mieszejąca tony, z cudownem poczuciem wieloplanowości życia, jest czemś zupełnie jedynem, zarówno w twórczości Słowackiego jak wogóle w dziejach teatru. I co za przedziwna synteza polskiego życia, co za poczucie jego tragizmu, jego ironji, ta komedja, która rozgrywa się w szlacheckim dworze na Podolu, jednym skrzydłem poezji sięgając śniegów Sybiru a drugim laurowych gajów Italji. Bo to było właśnie nasze życie ówczesne,

po roku 31: w domu pozostali hrabiowie Respekty, innych pognano na Sybir, inni — jak sam Słowacki — poszli błądzić nad kaskadami Szwejcarji, albo jak Kraśński, przy boku pięknych kochanek, po Włoszech, tam gdzie „z winnic kapią bluszcz i róże“... I ci na Sybirze byli nieznani i niemi; chwała miłości ojczyzny, poezja tulactwa przypadła tamtym... I Słowacki w tym podolskim dworze skonfrontował te dwie poezje, te dwa wygnania, te dwie górności... Czy w tę komedję, która niewątpliwie była pamfletem na Zygmunta Kraśńskiego, nie weszła spora doza bolesnej — i niesprawiedliwej zresztą — autoironji?

Aby osiągnąć tę konfrontację, w życiu prawie nie-możliwą, aby te trzy Polski skupić na chwilę pod jednym dachem, Słowacki uciekł się do niesłychanie śmiałego skrótu. Nie uniknął przytem, oczywiście, pewnych nieprawdopodobieństw, których poczucie mamy jednakże dopiero wtedy, gdy zaczniemy całą tę historję zbytnio przyciskać do muru. Wtedy możemy się dziwić, dlaczego Jan, traktowany jak przybrany syn przez Majora, może rozczulać hrabinę Idalję swym dziurawym butem, i t. p. Ale zanim zaczniemy prawować się o to z poetą, zauważmy, że Słowacki nie złożył kierownictwu Teatru Narodowego swojej sztuki jako *gotowej* do grania; nie wiemy nawet jaka byłaby ostateczna jej redakcja w druku. Bo ten klejnot literatury znalazł się jednak w pośmiertnych papierach poety; kto wie, jakie jeszcze przeobrażenia byłby przeszedł ten genialny brulion, na którym nawet tytuł *Fantazy* dopisany był obcą ręką.

Bo, aby do reszty zapamiętać się w podziwie, wystarczy uprzytomnić sobie warunki, w jakich tworzył Słowacki. Budowniczy naszego teatru, który ani jednej swojej rzeczy nie oglądał na scenie! Opuścił młodym chłopcem kraj, aby do niego nie powrócić nigdy, i nieomylną ręką napisał tę współczesną polską komedię, która aż pachnie Polską; to wszystko, to są rzeczy bardzo dziwne. I pomyśleć, że dziś, kiedy jakimś bazgraczowi przez parę miesięcy teatr zwleka z wystawieniem zbyt niemądrej sztuki, zaraz podnosi się krzyk o mordowanie „polskiej twórczości“! Doprawdy doszliśmy do straszliwego nadużywania pewnych słów.

I jedno jeszcze uczynił w tej komedji Słowacki: spłacił nasz wiekowy dług wobec kobiety, tworząc hrabinę Idalję. To jedna z piękniejszych postaci w literaturze; w nią wcielił Słowacki wspaniałomyślnie całą wielkość Romantyzmu, gdy Fantazemu-Krasińskiemu dał — jak dobry przyjaciel — jego małości. W pani Bobrowej się kochał, o Krasińskiego był zazdrosny; pozwólmyż poecie załatwić swoje drobne porachunki. Ale jest coś więcej. Romantyzm, który dla mężczyzny jest tu kostjumem, aktorstwem, dla kobiety jest przyrodzonym żywiołem; jeśli to rola, jest z tą rolą tak zrośnięta, że ani na chwilę nie sprzeniewierzy się jej, nawet w obliczu śmierci. Pójdzie w tę śmierć, gdy kochanek, gdy poezja ją zawoła, bez chwili wahania, pójdzie z powagą na pobladłej cokolwiek twarzy, poprawiwszy jedynie pukiel włosów i draperję sukni... Bo trzeba pamiętać, że, kiedy Fantazy i Idalja wchodzą do kaplicy, idą się tam *napraw-*

dę otruć, nie na niby. I wtedy dopiero odczuwamy piękno tej sceny, znowuż dla mnie jednej z najśmielszych, jakie zna literatura i przy której sama śmierć Romea i Julji traci niemal codzienną kronieczką brukowego pisma.

Pragnę jeszcze powrócić do tego tematu; na razie mówmy o wczorajszem przedstawieniu. Znowuż nasuwają się tutaj refleksje. Ileż przy powstaniu Teatru Narodowego, i potem, nagadało się o konieczności tworzenia „żelaznego repertuaru“? I zamiast zbliżać się do tego tak słusznego postulatu, oddaliliśmy się od niego w beznadziejne dale. Za parę tygodni zjedzie ten *Fantazy* z afisza, aby wrócić za lat kilka lub kilkanaście; czyż wobec tego ma jakiś cel dyskutowanie szczegółów wykonania? Poprzestańmy na podziękowaniu naszym znakomitym gościom, pani Solskiej i p. Osterwie, dzięki którym to przedstawienie wogóle mogło przyjść do skutku. Z każdym aktem było coraz lepsze, tak jakby wszyscy artyści, dopiero grając, zestrzajali się, zyskiwali pewność i jednolitość tonu. P. Solaska zwłaszcza miała czwarty i piąty akt wspinały. Osterwa wydobył głównie oschłość Fantazego i położył akcent na rysach komedjowych. Prostim i wzruszającym majorem był p. Chmieliński. Węgrzyn tremolował nieco histerycznie, ale u człowieka, który tyle wycierpiał, można się z tem pogodzić. P. Halska bardzo dobrze wypowiedziała słynną tyradę Djanu, pod koniec jedynie zanadto wyszła z toku bądź co bądź rozmowy, wygłaszając ostatnie słowa niemal do publiczności; Solski, trochę zamało buffon jako

Rzecznicki. Reżyserja Osterwy. Piękne dekoracje Drabika. Każdy, kto nie jest dzikusiem, powinien iść do teatru zobaczyć tę sztukę.

Teatr Polski: Dwaj panowie B., komedja w 3-ch aktach Marjana Hemara.

Debiut wczorajszy ma oryginalny charakter. Młody debiutant jest zarazem starym wygą teatru; atletą, który dźwigał na swoich barkach połowę doskonałych programów *Qui pro quo*. Ten wypad z kabaretu na „prawdziwą” scenę ma wszystkie cechy wesołej eskapady: rozbawienie, bez troskę, pomieszanie rodzajów i to przymrużenie inteligentnego oka, wobec którego wszelkie krytyczne dociekania łatwo mogłyby się wydać pedantyzmem. — Bawiłeś się? — Bawilem. — No, więc o to chodziło; teraz idź na kolację i nie zawracaj głowy.

Otóż właśnie że nie. Bo to jest jedyna różnica między krytykiem a wszelkimi innymi osobnikami, którzy spędzili wieczór w teatrze, że gdy tamci idą na kolację, on idzie do redakcji; gdy tamtym można powiedzieć: „bawiłeś się, to nie zawracaj głowy”, on właśnie wynajęty jest poto, aby zawracał głowę, najpierw sobie a potem drugim.

I tak, po wyjściu z wczorajszej premiery, oblegalo

mnie zagadnienie: czym jest konstrukcja (po polsku: budowa) w sztuce dramatycznej? Czy jest przesądem pedantów, czy też istotą rzeczy? Czy można ją zgwałcić, i w jakiej mierze, i jak się to odbija na wrażeniu widza? I chętniebym się zanurzył, poprzez zabawną i dowcipną sztukę Hemara, w tych abstrakcyjnych rozważaniach (zawsze miałem skłonność do abstrakcji), kiedy znowuż nachodzi mnie refleksja: Nie, o tem mogę pisać zawsze, w niedzielę i święta; dziś trzeba pisać o samej sztuce. Ulubiony piosenkarz zapewne nie poprzestanie na tej próbie; zachęcony powodzeniem (a powodzenie jest pewne), będzie plodził komedję po komedji: jeżeli będzie błdził, któż za to byłby odpowiedzialny? Tylko krytyka, w razie gdyby mu poskapiła swoich światłych wskazówek, swego poważnego kiwania palcem w bucie. Wysypałem wszystkie pochwały w doraźnej notatce; czy mam je powtarzać? Czy mam jeszcze raz podnieść świeżość inwencji, niewymuszony dowcip, gorący temperament sceniczny? Nie, dziś obiecałem zrzedzić; zatem zrzedźmy.

Komedja Hemara zbudowana jest pod psem. Pod bardzo rasowym psem, ale pod psem. Jeżeli publiczność tego nie zauważyła, to dlatego, że cały czas bawi się doskonale; ale mam wątpliwości, czy taki chwyt jest dozwolony; czy nie jest fintą ze strony autora przez trzy akty rozśmieszać publiczność, aby odwrócić jej uwagę od poważnych braków konstrukcji?

Powtarzam: bawić się w teatrze, to może wystarczyć dla widza, który kupił bilet; ale nie dla krytyka. „U mnie nie, szanowni panowie B.“, pozwolę sobie

strawestować piosenkarza Hemara. Zatem każdy akt jest tutaj z innej parafji. Po dowcipnym i intrygującym „pirandelizmie“ aktu pierwszego, w którym zadzierzguje się splot fikcji z rzeczywistością, komedji pisanej a komedji przeżywanej, zapal publiczności był niezmierny. Znów wbrew wszelkim obyczajom teatru (ten Hemar wziął się gwałcić wszystkie prawidła), które każą wywoływać autora po akcie drugim, zadano natarczywie jego widoku już po akcie pierwszym. I kiedy się ukazało na scenie dwóch Marjanów Hemarów, jeden autentyczny, drugi zrobiony przez pana Daczyńskiego, był to jeden z najciekawszych i najbardziej pouczających teatralnych dowcipów: Hemar Daczyńskiego był autentyczniejszy, prawdziwszy od swego pierwowzoru, który wyglądał na scenie niby fotografia bez retuszu. To była doskonała lekcja pogładowa prawdy scenicznej a prawdy życiowej.

Ale wróćmy do komedji. Akt drugi, to teatr w teatrze; bardzo miły sketsch, pokazujący nam, dzięki zręcznemu trickowi dekoracyjnemu, kuliszy i scenę w czasie przedstawienia, z całym ich gorączkowym ruchem, z całym komizmem kontrastów i odsłonięciem mechanizmu efektów. Ze wszystkich takich aktów „zakulisowych“, od *Żołnierza królowej Madagaskaru* aż do *To co najważniejsze*, wersja Hemara jest z pewnością najzabawniejsza: mistrz sketschu z *Qui-proquo* rozruszał uroczystą scenę Teatru Polskiego, rozgził ją i rozhulał, i nas wraz z nią. Teatr odbijał się w sobie niby obraz w przeciwległych lustrach: kiedy pani Macherska, doskonale parodjując styl jednej

z heroin, w którymś miejscu wybuchnęła nieutulonym śmiechem, doprawdy nie wiedzieliśmy już, czy ten śmiech jest z roli czy poza rolą? Tylko gdzieś na dnie szemrało w nas coś i w dziwaczny sposób krzyżowało się z naszą uciechą: im dłużej trwał ten arcykomiczny akt drugi, tembardziej oddalał nas od wszystkich zaciekawień, które obudził w nas akt pierwszy; stąd pocieszna kombinacja zabawy z niezadowoleniem. I w końcu uczucie to przybrało apokaliptyczne rozmiary: dwa teatry, jeden koło nas, prawdziwy, drugi naprzeciwko nas, urojony; a pośrodku Hemar, który w oczach tysiąca widzów publicznie gwałci żelazne prawo konstrukcji. Upiorny obraz, godny pędzla Witkiewicza!

I znów akt trzeci: znowuż jesteśmy gdzieindziej; w pełnem królestwie farsy, z jej wszystkimi sztuczkami i sposobikami. Wyborna i wybornie przez p. Dominiaka zagrana scena, gdy mityczny lokator z aktu pierwszego pojawia się w swojej prawdziwej postaci. Ta scena daje nam pełną satysfakcję; a czemu? Bo zaspakaja, w części przynajmniej, nasz głód konstrukcji (co mnie dziś tak prześladuje ta konstrukcja?!), tworząc dowcipny i inteligentny odzew aktu pierwszego. Na łatwiejszym już, i cokolwiek przeciągniętym efekcie opiera się scena, gdy zjawia się drugi ucieleśniony mit: pan Starke, mąż pani Laury Starke. I samo zakończenie sztuki, kobieta, która jak kot wierna jest nie człowiekowi, ale mieszkaniu, znowuż sprowadza nam na usta subtelny uśmieszek, z któ-

rym nam jest do twarzy i za który wdzięczni jesteśmy autorowi.

Widzę, że zgubiłem się w szczegółach, a nie napisałem o co tam wogóle chodzi; ale trudno, nie będę zaczynał od początku. Zresztą nie znam głupszego zadania, niż streszczać krotchwile. Stwierdzić sukces, powinszować autorowi, zachęcić go do dalszej pracy na niwie...

Nie, nie, dosyć już tego pisania. W tej chwili uprzytomniłem sobie czemu mi dziś idzie jak z kamienia. Bo autor w trzecim akcie sparodjował moją recenzję i obrzydził mi na kilka dni conajmniej to rzemiosło. A dziś wieczór czeka mnie druga premjera.

Teatr Ateneum: Oberżystka, komedja Karola Carlo Goldoniego, przekład L. Staffa.

Doskonale czuje się ta oberżystka w Teatrze Związku Kolejarzy. Tej milej gosposi, która, zadrwiwszy sobie z jednego markiza, jednego hrabiego i jednego barona, oddała rękę dzielnemu i wiernemu służącemu z własnej gospody, bardzo byłoby do twarzy za ładą w tym wykwintnym pałacu, który nasi kolejarze, nie oglądając się na nic i nikogo, zbudowali sobie z własnego grosza. I tu zresztą znalazłaby pole do zadrwienia z nierówności społecznych. Przypalałoby się do

niej z pewnością kilku posłów i paru senatorów, ona zaś, wystrychnąwszy ich na dudków, uszczęśliwiłaby jakiego dzielnego i autentycznego palacza.

Ale, poza swą zdrową i wesołą demokratyczną nutą, komedja ta — najczęściej grywana z komedji Goldoniego i uchodząca na jego najlepszy utwór — ma i swoje ogólno-ludzkie zagadnienie. Kobieta, w której kochają się wszyscy, kobieta, której nikt oprzeć się nie może, co ona ma za talizman, na czym polega jej sekret? Czy bardzo trzeba nam zazdrościć losu szczęśliwemu Fabrycemu? Doprawdy, nie wiem. Czy to jest sekret czysto mimiczny, że ta buzia układa się w jakieś przyjemne fałdki, rozlewające dokoła radość życia? Czy to jest jakaś organiczna ekonomja, umiejscawiająca znakomicie operować zdawkową monetą, bilonem kobiecości, dzięki pewnej oschłości serca, która wystrzega się wszelkiej nieopatrznej lokaty? Czy to, że ta Mirandolina, mająca wszelkie warunki do swobodnego wyboru, wybiera sobie za męża chłopca stojącego niżej od niej, oddanego jej ślepo, ale którego ona nie kocha, czy to jest tylko sposób szybkiego i pogodnego zakończenia komedji, czy też głębszy rys charakteru? Dużoby można o tem dysputować; to pewna, że Goldoni w Mirandolinie stworzył typ, pogodną i niewinną odmianę Molierowskiej Celimeny. Pokazał go na wesoło, nie silił się go pogłębić, oszczędził Mirandolinie sytuacyj, w których jej oschłość serca, jej mały sprzyk mogłyby się ukazać w mniej powabnem świetle; ale wszystko to w niej jest. Niech

każdy poszuka we wspomnieniach, z pewnością znajdzie w nich jakąś Mirandolinę.

Komedję Goldoniego wyreżyserowała p. Zelwerowiczówna starannie, cokolwiek może zanadto w typie komedjowym, tak jakby tu chodziło o ludzi a nie o maski. Pod tym względem panuje u nas dość wielki chaos: oglądamy na scenie Beaumarchais'go czy Szekspira, granych, wbrew wszelkiemu sensowi, jako teatr marjonetek, tam zaś, gdzie przydałoby się trochę stylizacji, szarzy, tam ich znowu nie staje. Ale grano wesoło.

Teatr Mały: Miłość bez pieniędzy, komedia w 3-ach aktach Stefana Kiedrzyńskiego.

Psychika narodu odzwierciedla się w jego języku. Wśród wszystkich narzeczy indoeuropejskich, przysłowie „Indyk myślał i zdechl” — tak wzdardliwe w swoim expressionizmie dla procesu myślenia — jest specjalnością niewątpliwie polską. Zastanawiałem się też nad słowem „kombinator”. Czemu jedna z najcenniejszych zdolności ludzkiego umysłu, zdolność kombinowania, tak w niem została wydana na wzgardę? Skąd to — mówiąc stylem prawniczym — „domniemanie” językowe, że wszelka czynność kombinacyjna obrócona jest ku obejściu kodeksu? Dużoby

o tem mówić. Przebyliśmy szkołę dewaluacji, która wydobyła na wierzch specjalne przymioty. Minęła dewaluacja, przyszła stabilizacja, sanacja, a kombinator został. Gdzie przyczyna? Odpowiedź na to znajdziemy potroszę w atmosferze komedji Kiedrzyńskiego.

Parę lat temu Kiedrzyński napisał komedję o dancingu. Ale wówczas widział w nim tylko szal taneczny. Tutaj nie oglądamy dancingu, ale czujemy jego promieniowanie; jego rolę, można rzec społeczną. Rola ta jest bardziej doniosła niżby kto mógł sądzić. Dawniej — w zamierzehłych przeddancingowych czasach — nie było terenu, na którym codziennie, w swobodnym i poufałym stosunku, mógłby się zetknąć poważny dyrektor banku, albo dygnitarz państwowy, z sympatycznym niebieskim ptakiem, z „kombinatorem“. Dzieliły ich mury nie do przebycia. Dziś mogą się spotkać bodaj co wieczór — w dancingu. Mogą się poznać, zrozumieć, polubić, ocenić, spojrzeć wspólnie na życie trochę inaczej.

Sprowadza ich — aby znów wyrazić się uczenie — „do wspólnego mianownika“ kobieta. Ona. *Genius loci*. Też wytwór epoki. Jakże nieprzebyte były dawniej barjery dzielące suteryny od wyżyn społecznych, „cnotę“ od niecnoty, dobry ton od złego tonu! Ładna dziewczyna, jeśli nie chciała nędzy, zostawiała kokotką; a wtedy była poza nawiasem społeczeństwa. Dziś jakże się zatarły wszystkie linje demarkacyjne, jak zabawnie poplątały się wszystkie możliwości! Siedzi sobie przy stoliku taka ładna buzia, albo łyska w tańcu

śliczną parą nóżek i kombinuje — też kombinuje: od jej daru kombinacji zależy wszystko w jej życiu. Równie dobrze może być jutro wmięszana w proces jakiego „adepta szkoły filmowej“ o kradzież i morderstwo, jak może zostać panią dyrektorową, generałową, czy wojewodziną... A jeżeli, przypadkowo, taka śliczna kombinatorka połączy swoje losy z kombinatorem — wówczas stanowią potęgę! Bo gdyby jakaś z nadto śliska kombinacja poślizgnęła się, zawsze jeszcze zostanie ucieczka: bodaj pod skrzydła „władzy“, która bawiła się co wieczór przy tym samym stoliku...

Ten dość specjalny światek studjują z upodobaniem nasi komedjopisarze. Można by powiedzieć, że zajmuje on w naszym współczesnym teatrze aż za wiele miejsca. Zapewne obserwacja jest tu najwdzięczniejszą, najbardziej podręczną. Łatwiej jest zająć od czasu do czasu do Oazy, niż nosić pół roku węgle z piwnicy, jak czynił podobno Kaden-Bandrowski przed napisaniem *Lenory*. Ale może w tej predylekcji jest i głębszy symptom; może być, że w tej sferze najdobitniej wyraża się ogromna przemiana obyczajowa jaką przeżywamy.

Kiedrzyński jest z naszych komedjopisarzy tym, który najlepiej wyczuwa puls nowego życia. Tak się złożyło, że od paru lat, z powodu nieobecności w Warszawie, nie zdawałem sprawy z jego ostatnich komedyj; oglądałem je tylko jako widz. Po wczorajszej, mogę z przyjemnością stwierdzić, że utalentowany autor jest w doskonałej formie. Wyzwolił się z narowu, któryśmy mu czasem zarzucali, z narowu mo-

ralizowania nie zawsze we właściwym sensie i niezawsze przez właściwe usta. I właśnie kiedy nie sili się na doraźny morał, kiedy pozwala sztuce swojej mówić samej za siebie, staje się tu niemal moralistą.

Parę figur postawił kapitalnie na nogi. Jedna, to ów Alfred, inżynier świeżego powietrza. Jest w nim dobrane połączenie braku skrupułów, gdy chodzi o wydobycie pieniędzy, z bardzo szczeremi odruchami delikatności serca, gdy chodzi o kobietę. A ponieważ kobieta stanowi dlań w potrzebie środek do wydobycia pieniędzy, linja „honoru“ Alfreda wygina się w bardzo zabawny sposób. Ale te splećnięcia były zawsze specjalnością wszelkiego honoru: sfalszować weksel, aby spłacić w terminie szulerowi dług karciany, jest rzeczą napozór paradoksalną, a jednak zasadniczą dla pojęć honoru i mającą swoje filozoficzne uzasadnienie. Wydobycie uczuciowych wartości tej postaci, uczynienie tego typowego „kombinatora“ figurą bardzo ludzką, niemal sympatyczną, jest ze strony Kiedrzyńskiego skorzystaniem z praw pisarza. Sąd, skazując zbójnika Janosika na śmierć, spełnił swoje prawo; poeta opromienił go poezją i też spełnił swoje.

Druga silnie postawiona figura, to Wikta — Witaminka, jak ją pieśczośliwie nazywa mąż, a za nim jej wielbiciele. Dziecię ludu, które, niemal bez przejścia, wprost z pralni matczynej znalazło się na posadźce modnych dancingów, sprytna a głupia, łakoma i chciwa, proletariuszka nienawidząca „burżuazji“ a marząca o własnej kamienicy, w której, jako pani właścicielka, będzie katem dla biedaków i dla ludzi niedość „przy-

zwoitych“, przysłała pani Dulska z oczyma gazeli, natchnienie poety i malarza, ucieleśniona poezja konfekcji damskiej — i, przy tem wszystkim, dziecko, rozbrajające przewrotną naiwnością dziecka, to typ bardzo ciekawie ujęty.

W dość staroświeckim motywie akcji — spodziewany spadek, który okazuje się złudą — autor znalazł odczynnik na wydobywanie charakterów. Próba ta wypadła zabawnie i pomysłowo co do Alfreda, gdy, zaplątany we własne sidła, ilekroć najszczerzej w świecie próbuje wykazać swoją uczciwość i dobrą wiarę w stosunku do jednej ze stron, tem głębiej grzęźnie w stosunku do drugiej — i naodwrot. W tem poplątaniu lojalności z „grandą“, i wogóle w odnoszeniu się Alfreda do spraw finansowych jest też jakiś infantylizm, który znalazłoby się może na dnie różnych nieporozumień dorosłych ludzi z kodeksem. Inaczej znów w tym pryzmacie łamie się charakter Wikty; ta przebiegła dziewczyna z pierwszego aktu, chrupiąca lącznie czekoladki, lawirująca sprytnie między trzema mężczyznami, z których jednego niby to — na swoją miarę — kocha, naraz przemienia się nam w oczach; każda scena dodaje jakiś rys do jej charakterystyki, mała Witaminka urasta, olbrzymieje, drapieżna, potworna. Aż nagle, kiedy dla „kamienicy“ — tej marzonej w snach dziecka kamienicy — poświęciła kochankę, i kiedy z kolei grozi jej, że jej zabiorą tę kamienicę, i Witaminka wybucha nieutulonym płaczem dziecka i chroni się w ramiona męża, szukając u niego ratunku, znowuż jest dla nas tem, czem była na

początku, ciemnem, nieświadomem, nieodpowiedzialnem dzieckiem... Z rozrzewnieniem niemal patrzymy na tych dwoje dzieciaków, co do których przyszłości mamy jak najgorsze przeczucia. I ta para, Alfred — Witaminka, będzie żyć na scenie; to, w komedjopisarskiej karjerze Kiedrzyńskiego, moment głębszego poetyckiego zrozumienia życia. To Manon Lescaut i kawaler des Grioux powojennej Warszawy.

Wikta znalazła w p. Malickiej wcielenie wprost idealne. P. Grabowski miał w swojej grze ten odcień milej niepoczytalności, który jest zarazem usprawiedliwieniem i wyjaśnieniem Alfreda. Junosza-Stępowski, jako szlachcic z Pokucia, zanim usta otworzył, już dostał brawo za swoje arcydzieło charakterystyki. Reszcie zespołu, z niezrównaną Czaplińską na czele, oddaliśmy pochwały po premierze.

Dziesięciolecie „Qui Pro Quo“.

Dziesięciolecie *Quiproquo*! Łatwo się to mówi, ale mało kto się zastanawia, co się kryje w tem skromnem słówku. Przedewszystkiem najosobliwszy z paradoksów: ciągłość w rzeczy ulotnej, wytrwałość w kaprysie, sens w bańce mydlanej. Ale, aby oświecić czem jest dziesięciolecie *Quiproquo*, najlepiej jest zrobić porównanie. Przypuśćmy dziesięciolecie jakiegoś tea-

tru; to już rzecz bardzo piękna. Otóż zważmy: teatr operuje prawie wszystkimi rzeczami danemi, gotową formą, dostaje gotowe sztuki; gdy braknie swojej, bierze obcą; gdy braknie nowej, bierze starą; jest kapitał niezawodnych arcydzieł, są dobrzy aktorzy, trzymać to w kupie i jest teatr. Może do tego wszystkiego przyczynić pewną dawkę twórczości; to będzie jego plus; może, ale nie musi.

A teraz teatrzyk taki jak *Quiproquo*. Tu niema nic: co miesiąc od A do Z wszystko niemal trzeba tworzyć. Ani chwili nie można się zdrzemnąć na laurach, bo odrazu ten laur powoduje ziewanie publiczności; wciąż trzeba się odmieniać, wciąż odradzać, wciąż głowić i kłopotać. Gdy teatr jest raczej pośrednikiem, teatrzyk tego typu jest warsztatem, jest laboratorium. Wszystko tu się tworzy na miejscu; repertuar, styl, aktorów; z repertuaru często wyrastają aktorzy, i naodwrot. Jeżeli się wspomaga importem, musi go przyswoić, przetworzyć, wchłonąć. I co miesiąc wygotować nowy trzygodzinny nabój śmiechu: a śmiech to bardzo rzetelna próba! Aby zdobyć śmiech publiczności, musi on najpierw brzmieć za kulisami; ta ciężka wyczerpująca praca musi być zabawą.

Wszystko to tłumaczy, czemu tego rodzaju teatrzyki skazane bywają na krótki żywot. Efemerydy. Nawet tam, gdzie nibyto trwają, mija szybko ich żywotność, zaczyna się wegetacja. Znów weźmy porównanie: ojczyznę „kabaretu“, Paryż. Jasnem jest, że teatrzyk tego rodzaju pracuje tam w warunkach nieskończenie łatwiejszych. Piosenka rodzi się tam od

wieków jak wino. Nieskończenie większy rezerwoar życia, z którego się czerpie, z drugiej zaś strony nieporównanie mniejsza potrzeba odnawiania się. A mimo to, teatrzyki wciąż powstają i znikają; jeżeli który trwa parę dziesiątków lat, w końcu staje się cieniem samego siebie.

Z tych wszystkich przyczyn, dziesięcioletnie trwanie *Qui pro quo* — zwłaszcza w zestawieniu z faktem ciągłego rozwoju, z tem, że dziś znajduje się *Qui pro quo* w pełni młodości — jest niezwykle fenomenem.

I to stanowi pikanterję i urok premier *Qui pro quo*. Poza doraźną zabawą, dają nam one przyjemność obserwowania ciągłej ewolucji. Wciąż się tam coś dzieje, coś się tworzy, coś się rodzi. Ileż już faz przechodził ten teatrzyk! Był rewją literacką, był wieczorem jednoaktówek, pionierem sketschu, satyrą, piosenką, później zaczęły doń wnikać czynniki dekoracyjne, świetlne, kostjumowe, taneczne. Bywał czas polityki i bywał czas Erosa. Ale wciąż wrzało w tym kotle smoły, do którego czart wrzucał wciąż nowe przyprawy.

Czy trzeba dowodu na to, jak problematyczna bywa wyższość „prawdziwego“ teatru, który, nawet wtedy kiedy jest farsą, ma się za coś nieskończenie dostojniejszego niż kabaret? Oto macie Hemara, „dostawcę“ *Qui pro quo*, który, kiedy mu przyszła ochota, wypełnia od wielu tygodni uroczystą salę Teatru Polskiego, bijąc rekordy powodzenia! A spróbujcie odwrotnie: niech utalentowany komedjopisarz dostarczy

programu do *Qui pro quo*: boję się, że to przyszkolby trudniej.

Ale co czyni z naszego *Qui pro quo* unikat w Europie i w dziejach kabaretu, to osobistość, która lubi ukrywać się w cieniu, ale którą kiedyż jak nie z okazji jubileuszu godzi się bodaj przemocą wywlec na światło: Julian Tuwim. To, że jeden z najświetniejszych naszych poetów jest od samego początku istnienia tego teatrzyku jego duszą, to z pewnością daje mu ten polot i sprawia, że niema tam prawie wieczoru, w którym poezja nie musnęłaby nas swoim skrzydełkiem. I zupełnie nie na miejscu byłyby te konwencjonalne biadkania, że świetny poeta „dla chleba“ marnuje się w kabarecie. Całkiem przeciwnie, żart, dowcip jest tak przyrodzonym „produktem ubocznym“ tego wspańskiego liryka, iż sądzę, że gdyby mu go co miesiąc nie odciągnąć, pękłby na wiosnę od własnego soku.

Tą gorącą atmosferą tłumaczyć sobie można chroniczny cud, który czyni z *Qui pro quo* istną wylęgarnię talentów. W naszych oczach, rozwijają się takie śliczne motyle jak Pogorzelska, Ordonka, Zimińska, takie fenomeny humoru jak Dymśa, Krukowski i tylu innych; patrzymy poprostu na ich stawanie się. A dodajmy, że nietylko ci, których dziś oglądamy w *Qui pro quo* są jego dziećmi; jest ich więcej, rozsypali się po Warszawie: wystarczyło im trochę... obniżyć aspiracje, aby stworzyć legendarne powodzenie innej scenki.

Tą gorącą temperaturą tylko można sobie wytłumaczyć to zadziwiające spoliczenie się Jarosyego.

Cóż za kombinacja: przyjechał Węgier z rosyjskim kabaretem i przylgnął do Warszawy. Kaleczy język bo kaleczy, ale nawet to umiał wyzyskać i zrobić z tego swój wdzięk. Wrósł w ten teatrzyk tak, że dziś niepodobna sobie wyobrazić *Quiproquo* bez niego. I nie tylko wrósł, ale silnie przyczynił się do jego odnowienia; ten obieżyświat zeuropeizował nasze *Quiproquo*, rozkolorował je, rozebrał potrosze, przede wszystkim zaś stworzył rzecz nieocenioną: współzycie sceny z publicznością.

Godna uwagi jest czujność, z jaką *Quiproquo* wyzyskuje wszystkie podmuchy, wszystkie nowości. Dawny kabaret polegał wyłącznie na dowcipie słownym; był szary; dzisiejszy gra wszystkimi barwami, iskrzy się światłem, huczy jazzem. Na swojej małej scenie *Quiproquo* potrafiło rozwinąć dłonią młodego jubilata p. Galewskiego nieznana wprzód u nas malowniczość, dowcip dekoracyjny. Kiedy przyszedł z Europy atak nagości, umiało w tej ofensywie połączyć ostateczne zuchwalstwo z dobrym smakiem. Olśniona Warszawa ujrzała poraz pierwszy — pępek. Ale nim zdążyła ochłonąć z wrażenia, *Quiproquo* przysłoniło dyskretnie swoje nagości, nie zapominając, iż nawet w tym przybytku — a raczej zwłaszcza w tym — ciało winno służyć duszy.

Kiedy się jest w tym teatrzyku, zawsze ma się wrażenie młodości. Jest ona we wszystkim, w zdolności odnawiania się, w hojnym nadmiarze, który sprawia często, że publiczność z drugiego programu przed rozpoczęciem godziny dusi się w korytarzu. W rozrzu-

ności, z jaką klejnociki dowcipu lub sentymentu rodzają się i schodzą, nazawsze, nieutralone, niezapamiętane. I rodzaj tej scenki ma w sobie coś z młodości samego teatru; jest w nim coś z komedji del'arte.

Quiproquo nieraz było w ciągu tych dziesięciu lat wychowawcą. Ale, gdy mowa o tej pracy, nie trzeba zapomnieć o jednym: o wychowaniu... publiczności. Publiczność warszawska nie bardzo umiała się bawić. Dość wspomnieć, przed kilku laty jeszcze, publiczność tej samej sali, martwą, nieswoją, i porównać ją z dzisiejszą, inteligentną, współdziewającą z każdym żartem.

I nietylko publiczność trzeba było wychować. Nie nawiść do uśmiechu, jakże zakorzeniona jest u naszych fałszywych Katonów! Kiedy przed kilku laty, popełniono w jakimś miasteczku ohydny zbrodnieć (nieletni chłopak z drugim kolegą zabił brata, aby mu skrócić zegarek), nasz czołowy śledziennik napisał cały feljeton, dowodząc, że społeczna odpowiedzialność za tę zbrodnieć spada na piosenki śpiewane przez Ordonkę i Zimińską. Już dziś podobny feljeton byłby niemożliwy, ale daje to miarę, przez jakie pokłady... powiedzmy... ciężkomyślności musiała się przebiegać biedna piosenka.

Ale trzebaby nie znać psychiki artystów, aby mniemać, że to dziesięcioletnie trwanie byłoby możliwe bez silnej więzi, która to wszystko trzymała, bez silnej podstawy, która umiała przetrwać wszystkie burze, zażegnać wszystkie nieporozumienia i dać temu chronicznemu kaprynowi podkład rozumnej woli. Sądzę,

że nie pobiłdę w domyśle, że element ten stanowi dyrekcja *Qui pro quo*, i że bez jej przywiązania do swego teatru, bez jej inteligencji i taktu, *Qui pro quo*, mimo wszystkich swoich naturalnych darów, nie doczekałoby tego jubileuszu. P. Boczkowski — sam muzyk i piosenkarz — i p. Majde mogą dziś z zadowoleniem i dumą patrzeć na swoje dzieło.

Nasze polskie życie ma swoje odrębności; różne rzeczy mają inne znaczenie u nas, niż gdzieindziej. Jestem przekonany, że rola tej „szkoły uśmiechu“ jest donioślejsza niż się przypuszcza, i to pod wieloma względami. To pewna, że obecnie to bezpretensjonalne *Qui pro quo* jest jednym z naszych najszczerzych i najżywszych ośrodków artystycznych.

Teatr Ateneum: Wilki, dramat w 3-ch aktach, Romain Rollanda.

Teatr robotniczy znów zapisał się pięknym czynem, wystawiając poraz pierwszy w Warszawie dramat Romain Rollanda. W zajmującym przemówieniu wstępem, poseł Czapiński naszkicował postać szlachetnego szermierza sprawy ludu, sprawy ludzkości, powszechnego braterstwa. Wspomniał o tle, na jakim powstała ta sztuka, przed laty blisko trzydziestu, tuż po momencie, gdy Francja podzieliła się na dwa obozy, wal-

czące z sobą namiętnie o sprawę kapitana Dreyfusa. Idea bezwzględnej sprawiedliwości ścierała się z poglądem, że tam gdzie chodzi o „honor armji” — który utożsamiano z dobrem ojczyzny — tam jedna egzystencja, choćby niewinnie poświęcona, nie może ważyć na szali. Na podobnym konflikcie zbudował Romain Rolland swój utwór, surowy — jedyna może w dziejach teatru sztuka, w której niema ani jednej kobiety — nieco geometryczny w wykreśleniu linii charakterów, ale piękny i trzymający widza w nieustannie słabnącem napięciu.

Ale zarazem utwór ten może stanowić dokument autonomji Sztuki. Mniejsza z jakich pobudek i jakich idei powstało dzieło: z chwilą gdy raz jest żywe, mówi samo od siebie i nieraz mówi co innego niż autor chciał powiedzieć, czasem mówi dwoma głosami, niepokojąc nas, mącąc ostateczną konkluzję.

Bo jeżeli Romain Rolland chciał bronić tezy, że prawda i sprawiedliwość zawsze winny być ponad wszystkim, jeżeli istotnie z głośniejszej „affaire” wysnuł swoją sztukę, w takim razie popełnił jedną omyłkę: mianowicie tę, iż z epoki nawskrós pokojowej, w jakiej toczyła się sprawa Dreyfusa, przeniósł rzecz w dobę podwójnej zawieruchy, bo i rewolucji i wojny. Rzecz dzieje się w czasie Rewolucji francuskiej na polu bitwy. Na jednego z oficerów francuskich, byłego arystokratę, pada posądzenie o zdradę; zapada wyrok, za parę godzin mają go stracić. Jeden z członków rady oficerskiej, Teullier, zyskuje przekonanie o niewinności skazanego; żąda rewizji wyroku. Ale natra-

fia na opór: rzeczy splątały się tak, iż uniewinnienie arystokraty pociągnęłoby za sobą hańbę, może zgubę innego z dowódców, Verrata, lichego moralnie ale bohatera na polu bitwy, jedyne, który ma dar porwania za sobą żołnierzy. Co więcej, ocalenie tego, w którego zdradę wierzy wojsko i lud, zrobiłoby najgorsze wrażenie, wniosłoby zamęt w armję, naraziło sprawę zwycięstwa. (Takie przesłanki daje nam autor). Czas nagli, rusztowanie czeka, rada oficerów odrzuca rewizję, komisarz konwentu, uczciwy człowiek i gorący patriota, mimo że przekonany o niewinności ofiary, z ciężkiem sercem podpisuje wyrok, uspokajając sumienie słowami: „wszystko dla ojczyzny“.

Oczywiste jest że człowiekiem wedle myśli i serca Romain Rollanda jest ów Teullier, uczony, członek Akademji, który rzucił ukochaną pracę i zaszczyty, aby jako żołnierz życie nieść krajowi. Bohater ten jest fanatykiem prawdy; mimo iż sam nie lubi arystokraty, gotów jest ryzykować a nawet oddać własną głowę, aby bronić sprawiedliwości; bo, wedle niego, naruszenie jej byłoby sponiewieraniem tych właśnie ideałów, dla których zrobiono rewolucję. Ten bohater jest niby ibsenowski „wróg ludu“, przeciwstawiony masie. Znamiennem jest, że Romain Rolland bylemu rzeźnikowi Verratowi kładzie w usta te słowa, zwrócone do czystego uczonego: „Jesteś arystokratą ducha, ta arystokracja jest dla nas tak samo nienawistna jak tamta“...

Podziwiamy Teulliera; ale równocześnie oblegają nas wątpliwości. Rzec dzieje się w czasie bitwy,

w której bohaterski drab Verrat pobił nieprzyjaciela: trzeba mu jeszcze kilku godzin, aby dokończyć zwycięstwa. I w najgorętszym momencie, na żądanie sprawiedliwego Teulliera, odwołują go z pola bitwy, aby go przesłuchać w tej podejrzanej sprawie. W razie gdyby Teullier przeparał swoją tezę, trzeba aresztować Verrata, może narazić losy bitwy, wojny, Francji, rewolucji dla ocalenia życia jednemu arystokracie, który, zgoda na to, jest niewinny. „Ależ, Teullier, myślimy sobie mimowoli, przecież ty jesteś żołnierzem Rewolucji, tej Rewolucji, która ucięła głowę tysiącom niewinnych, nie szczędząc kobiet i dzieci; tylko dlatego że byli arystokratami: skąd naraz te sentymenty?“ I dalej wyobrażamy sobie taką sytuację: za chwilę dzielny Teullier ruszy może ze swoim oddziałem na nieprzyjaciela; ma rozkaz najszybciej dojść na miejsce przeznaczenia. W drodze przyprowadzają mu schwytanego szpiega; cóż uczyni? da krótki rozkaz: powieści! Ładnieby przyjął tego z żołnierzy, który chciałby go zatrzymać w marszu perswazją, że może to niewinny! Ile może już wydał takich skróconych wyroków! Wszakże wojna, wprowadzając sądy doraźne, każąc sądzić w kilka godzin to, co w zwykłej procedurze rozpatruje się całe miesiące, z góry niejako godzi się z tem, że znaczna ilość wyroków będzie wydana niesprawiedliwie: nietyle o to chodzi aby sądzić dobrze, ile o to aby sądzić szybko. Tego wymaga istota wojny. I, mimo uznania dla jego szlachetności, ten Teullier działa na nas trochę niecierpliwie: armaty grają, każda chwila jest droga; zwycięstwo wy-

maga skupienia wszystkich sił, a on wprowadza rozdwojenie w armję dla ocalenia jednego niewinnego, po to aby za godzinę spalić może dla celów strategicznych całą wieś i usmażyć żywcem setkę jeszcze niewinniejszych. Sądzę, że przeniesienie nawskróś „pokojowego“ sporu o winę kapitana Dreyfusa na pole bitwy, w armję rewolucyjną, jest rysą w tej sztuce, jest czemś, co nadaje jej cechy dżalektyki w próżni. To może jest przyczyna, że, mimo swoich wartości, nie wrosła ona w teatr francuski. Wnosi ona zamęt w duszę, pokazując dwie racje, dwie prawdy, i zmuszając nas — wbrew woli autora — abyśmy z najwyższą niechęcią, ze wstrętem... przyznali ostatecznie rację komisarzowi konwentu, podpisującemu wyrok śmierci niewinnego. Ma nas podnieść moralnie, a jest w rezultacie demoralizującą, deprymującą. Bo niema bardziej przygnębiającej rzeczy, niż świadomość, że bywają zbawienne zbrodnie i szkodliwe, bezpłodne cnoty. Wracaj, szlachetny uczony do swej pracowni, myślmy sobie, nie tu po tobie, mimo twej odwagi, na tem polu bitwy, gdzie prawda i sprawiedliwość przeniosły się na ostrze bagnatów. Przyjdzie niebawem ten, który ocali sprawę Francji i Rewolucji, ów Bonaparte, którego życie, biorąc cywilnie, będzie pasmem zbrodni, i którego armja, w czasie kampanji egipskiej, znajdzie w chwili formowania czworoboku tę jowialnie wzgardliwą formułę: „osły i uczeni w środek“.

Dlatego może Romain Rolland tak głęboko znienawidził wojnę. Bo sztuka ta była poniekąd prorocza. Przyszła wojna, wystawiając idee Romain Rollanda

na najcięższą próbę. Podczas gdy siedemdziesięcioletni z górą Anatol France kabotyńskim gestem rozebrał się do naga, zgłaszając się przed komisją rewizyjną, Romain Rolland został wierny samemu sobie; miał tę najwyższą odwagę, aby stanąć w poprzek uczuciom całego kraju i głosić hasła pokoju w pełni szaleństwa wojny. Czy dobrze czynił? Któż rozstrzygnie zagadnienie mające tyle perspektyw! Tyle zdaje się pewne, że szlachetny Teullier posłałby go na gilotynę bez wahania.

Dramat wielkiego pisarza wystawił nasz teatr robotniczy, nie powiem z pietyzmem, bo pietyzm to w sztuce głupie słowo, ale z pasją. Umiano nasycić atmosferę elektrycznością, umiano ożywić abstrakcję. Zasluga to reżysera p. Kochanowicza, który sam zagrał rolę komisarza Quesnela.

Teatr Narodowy: Król Stefan Batory, dramat w 8-miu odsłonach Stanisława Szpotańskiego.

Sztuka „historyczna” ma tę właściwość, że autorowi, któryby w innych rodzajach teatru nie umiał zrobić na scenie ani dwóch kroków, może dać złudzenie, że nie tylko napisał utwór sceniczny, ale że pomnożył t. zw. „wielki repertuar”. Wszystko wspomaga go tutaj: legenda, charakter, obrazy, wszystko to zastaje ponie-

kąd gotowe. Ma niezawodne oklaski, ilekroć król powie coś mocno o wielkości i majestacie Rzeczypospolitej. Przeświecić historję własnem spojrzeniem, ożyć przeszłość, wydobyć złożoną grę interesów i namiętności, to, oczywiście, wymaga prawie geniuszu; wyjść obronną ręką z ilustracji historycznej jest rzeczą stosunkowo łatwą. Jeżeli tak mało miewamy sztuk historycznych na scenie, to dlatego, że teatr był wobec nich raczej oporny: skoro okaże się, że ich łaknie (a walka o dwóch Batorych i o ich pierwszeństwo zdawałaby się o tem świadczyć), będzie miał ich, ile dusza zapagnie. Tylko krzyknąć gromko, a okaże się, że na obszarze ziem Rzeczypospolitej drzemie w szufladach jeszcze ze dwadzieścia sztuk o hetmanie Żółkiewskim, lub innym hetmanie.

Przykładem utwór p. Szpotańskiego. Gdyby w ten sposób napisał coś prywatnego, niehistorycznego, rozlałoby mu się w rękach: z Batorym i ze Zborowskim zawsze ma pewność, że dopłynie do końca. Ale z wysiłkiem. Bo rzecz jest dziwnie niezdecydowana. Zaczyna się od romantycznej historii o Samuelu. Młody junak, zbuntowany przeciw prawom, gdzieś na Zaporozżu marzący o perskiej koronie, wraca do kraju, ściągnięty wezwaniem wicherzycieli-braci, ale więcej jeszcze słówkiem rzuconem o Gryzeldzie, niegdyś jego ukochanej, dziś — jak się dowiaduje — żonie znienawidzonego kanclerza. Motyw ten — nie wiem w jakim stopniu historyczny — osłabia wprowadzie zatarg o prawo, jaki nawykliśmy widzieć w historii Samuela, ale — myślimy — może otworzy autorowi inne pers-

pektywy? Jakoż, na tle pięknej dekoracji krużganków wawelskich, widzimy schadzkę kochanków, operowy duet Samuela z Gryzeldą. Schadzkę przerywa niebyłe kto, bo sam król, błędzący po tych krużgankach z Possewinem. Tu wielka scena między królem a Zborowskim. Dwie ideologie: jedna królewska, druga możnowładcza; jedna państwowa, druga indywidualistyczna. Majestat króla zwycięża; Samuel zgina się do ręki królewskiej i godzi się ruszyć na czele wiernych kozaków pod Psków, z obietnicą króla, iż wróci stamtąd bez piętna banity. Te dwie sceny, króla z Possewinem i króla ze Zborowskim, są najlepsze w sztuce i wskazują linię, po jakiej winna była iść całość. Inteligentne i wielostronne przedyskutowanie sprawy Samuela, oto czego mogliśmy się spodziewać po autorze, który jest historykiem a nie jest poetą. Ale tu właściwie nic dramatu się kończy. Co się działo z Samuelem, czemu i jak znowu z bohatera stał się rebeljantem i zdrajcą, nie wiemy; opowiadają nam o tem w kilku słowach; wiemy, że jest pojmany i że ma dać głowę. Zaczyna się krzątanie, wstawianietwa; Gryzelda, która bez potrzeby zajmuje tyle miejsca i staje się autorowi kulą u nogi, drepce, lamentuje i mdleje. Zamiast na to patrzeć, wolelibyśmy coś więcej dowiedzieć się o Zamoy-skim, który zredukowany jest niemal do roli statysty. Cały jeden obraz poświęcony jest na to, że Zborowski wzywa kanclerza do swej celi: chce mu coś powiedzieć. Może teraz dowiemy się czego, myślimy. Kanclerz przychodzi. — Coś mi miał do powiedzenia? — Nic. — Nic? — Nic. — Dowidzenia. I odchodzi. To

nie wiele. I tuż potem scena, gdy Samuel idzie na ścięcie. Scena ta dosłownie dIALOGOWANA jest wedle znanej kroniki, gdy Zamoyski prosi trzykrotnie Samuela o przebaczenie. Wprowadzenie żywcem tego dialogu jest największem nieporozumieniem. Bo zważmy, przez co ta scena ma u kronikarza swoją przejmującą wymowę. Stracenie Zborowskiego nie było wszak rzeczą zupełnie prostą i jasną. Był banitą, tak; ale faktem jest, że ten banita kumał się już jako banita z królem i pomógł mu do otrzymania korony, że jako banita bił się na wojnie moskiewskiej, że na banicję jego długo patrzył król przez palce, że doraźność wyroku śmierci i jego wykonania nie była zupełnie legalna, mimo że podyktowana względami dobra publicznego. Zdaje się, że Zamoyski ściał go potrosze „administracyjnie“ we własnym zarządzie. W tych warunkach zrozumiałą staje się prośba Zamoyskiego, bezpośredniego sprawcy jego śmierci: „Odpuść mi, Samuelu“.

Tymczasem tutaj co? Tak jak w sztuce się rzecz przedstawia, sprawa jest legalna, czysta i jasna. Niema, zdawałoby się, o czem gadać. Ujęto banitę urągającego prawom, znaleziono przy nim listy świadczące o zdradzie Stanu. Nie wiemy jaki sąd go sądził i skazał, ale możemy przypuszczać że legalny; wszystko dzieje się z woli i powagi króla. Zamoyski — postawiony w dodatku w dwuznacznej roli męża zakonchanej w Samuelu Gryzeldy! — okazuje najdalej idące zaparcie się siebie, unika nawet cienia stronnictwa. Nie wiemy jaki był udział kanclerza w tym sądzie: nie

powinien być — z tego co widzimy — żaden; wszak prawo sądu należy do sędziów, prawo łaski do króla. Cóż więc ma za sens — biorąc dramatycznie — scena, gdy on nagle przychodzi błagać winnego, aby mu przebaczył? Ta autentyczna scena robi wrażenie, jakby ktoś przylepił autentyczny nos modela do obrazu; niszczy dramat, oparty na idei praworządnej i silnej władzy. Tem bardziej, że ostatnie słowo ma Samuel: wychodzi dumnie z podniesioną głową, mówiąc: „Biorę Boga na świadka, że ginę niewinnie!“ Znowu autentyczne; ale jakże niezręcznie użyte: chyba poto, aby nieświadomy widz zgola już nie wiedział, co ma o tem wszystkiem myśleć.

Tak więc wprowadzeniem motywu Gryzeldy autor nie osiągnął romantycznej aureoli, zabił natomiast wagę roli Zamoyskiego, który przecież, wedle historii, jest duszą całego konfliktu.

I tak ze wszystkim. Ileż tam figur, ileż bogatych kostjumów, a jak mało użytku umie z nich robić autor! Tak na przykład cały czas słyszymy o Krzysztofie Zborowskim jako o postaci demonicznej, złym duchu Samuela, pchającym go w otchłań. Ten Krzysztof pokazuje się w ostatnim akcie; ciekawi jesteśmy go ujrzeć, usłyszeć; poco się pokazuje? Po nic...

A sam Batory? Dialog jego z Samuelem, jedyna właściwie scena w której się ujawnia, nie jest pozbawiona wymowy; ale nie mówi nam nic ponad to, co zawiera każdy podręcznik szkolny. Żadnego rysu ludzkiego, charakterystycznego; nic co by nam odsłoniło sekretne wnętrze tej jakże ciekawej figury króla powołanego

na obcy tron, króla który całe życie mówił obcym językiem, nosił obcy strój, a który stał się żywym wcieleniem idei państwowej polskiej. Bylibyśmy ciekawi zajrzeć w niego, dowiedzieć się o nim, usłyszeć coś więcej ponad to, co królowie zwykle z kartki czytają, ujrzeć coś więcej niż portret Matejki. Wolelibyśmy znowuż to, niż Gryzeldę, tę węgierkę, która, wstąpiwszy na ziemię polską, licytuje się na konwenans z najkliwszymi ideałami sienkiewiczowskich Polek.

Bo tak samo jak w danym momencie przychodzi autorowi na ratunek Matejko, tak opiekuje się nim — ale już mniej szczęśliwie — duch Sienkiewicza. Znowuż nieporozumienie, zwłaszcza co do języka. Sienkiewicz-epik umiał z misternej archaizacji wydobywać kolor, humor, nerw. Ale ten język mechanicznie przeniesiony na scenę, przeważnie operujący obrzezaniem imiesłów: „ścięt, zabity, utrudzon“, często całymi zwrotami żywcem z Sienkiewicza (nie koloryzuj waść, to szalony człek etc.) osiąga tylko to, że męczy i niecierpliwi.

Z siłą odtworzył postać Batorego Solski, Węgrzyn jako Zborowski szczęśliwie uderzył w ton bardziej męski niż zazwyczaj. Zamoyski robił wrażenie, że wciąż jest na swoim weselu. P. Brydziński był portretowym Possewinem, pp. Dulębianka, Halska i cały ogromny zespół... dają słowo, nie wiem już co wymyślić. Reżyserja ostatniego aktu przypominała stare poczciwe czasy. Dekoracje Drabika piękne.

Teatr Polski: Samuel Zborowski, dramat Ferdynanda Goetla.

Sztuka pana Goetla ma wady, które może wynikły z tematu, i zalety, które są zasługą autora. Bilans zatem debiutu scenicznego dodatni. Po tem stwierdzeniu, zacznijmy od wad, aby przejść do zalet.

Ciekawe jest, że po wysłuchaniu dwóch sztuk o Samuelu Zborowskim, człowiek zapytuje sam siebie, czy ta osobistość (brana po ziemsku, nie po anielsku, jak u Słowackiego) ma wogóle w sobie warunki dramatyczności? Mówi się: „wielki banita“. Ale zważmy, na czem polega krystalizacja wszelkiej legendy banitów, ludzi zbuntowanych przeciw prawu, od Janosika aż do owego Zielińskiego, grzebanego przed kilku laty z taką pompą przez tłum warszawski. Zwykle jest na jej dnie jakiś choćby najnaiwniejszy motyw społeczny, jakieś bodaj najnaiwniejsze zakusy nowego porządku: brać bogatym aby dawać ubogim, naprawiać niesprawiedliwości, jakaś swoista ideologia. To jest zwykle bohater wydziedziczonych, o ile nie jest naczyniem twórczej ambicji. Takim był na swój sposób, np. Chmielnicki.

Nie podobnego nie zawiera legenda o Samuelu. To, co o nim mówią kroniki, raczej trąci jakimś osławionym starostą kaniowskim, niż kim innym. Łowił białogłowy po gościńcach, kastrował mnichów, jakiegoś Włocha, rozebrawszy go do naga i osmarowawszy miodem, puścił, aby się potykał z hodowanym niedźwiedziem... To były rozrywki tego banity, zanim poszedł

na Sicz. Oprócz jakże pospolitego w owej epoce junactwa, ani cienia jakiejś idei.

A sama banicja? Zabił w gniewie niewinnego, bezbronniego człowieka, starca, szlachcica, urzędnika. Skazano go nietylko nie za surowo, ale wyjątkowo — skandalicznie — łagodnie. Wedle praw, za zabicie senatora w czasie sejmu i pod bokiem króla, powinien był odrazu dać głowę i wówczas nie byłoby ani krzyku, ani legendy, ani dramatów; tymczasem spotkała go tylko lekka banicja, bez utraty czci i bez konfiskaty majątku, który przeszedł na jego syna. Miał możliwość odkupić winę, bo prawo nie broniło banicji służąc w wojsku, nie wyrzucało go więc poza społeczeństwo. Sprawa jest tak prosta, że nietylko ten Samuel nie ma w sobie tutaj nic, co by mogło obudzić nasze współczucie, ale nawet nic, co by mogło nas zainteresować.

Przyjrzyjmy się, jakich sposobów użył zakochany w Samuelu — w Samuelu swoich marzeń — autor, aby zeń uczynić bohatera. Przedewszystkiem zaciera w Samuelu dyskretnie owego draba, o którym mówią kroniki. Daje mu gorzki, bajroniczny uśmiech buntownika przeciw społeczeństwu; każe mu przebąkiwać nawet o niesprawiedliwości jaka go spotkała, o krzywdzie. Jakiej? Ten Samuel chce w nas wmówić, że coś reprezentuje. Ale co? Ci kozacy nie dowierzają mu, i słusznie. Co do nas, też patrzymy na tego dorodnego byczka z dziwną nieufnością.

To też rychło autor przyzywa na pomoc inne moce. Miłość! Podobnie jak p. Szpotański, tak i p. Goetel

dał się skusić Gryzeldzie. Nie powiem, aby szczęśliwie. Wielka scena Samuela z Gryzeldą znów jest tą typową operą, w której nie zdziwilibyśmy się ani trochę, gdyby bohater zanucił nagle przez roztargnienie arję z *Fausta*: „Pozwól mi, pozwól mi, patrzeć w twoje oblicze“. Motyw Gryzeldy — może korzystny z punktu widowiskowego — nie podnosi niewątpliwie dramatu; banalizuje Samuela, obniża powagę przedśmiertnej jego rozmowy z kanclerzem.

Tak więc sam dramat Samuela rwie się. Czemuż tedy sztuka pozostawia wrażenie; czemu myśli się o niej po wyjściu z teatru? Bo nazbyt nikły dramat indywidualistyczny ma po obu bokach niby dwie baszty, które mu dają niejaką tęgość: akt pierwszy i akt ostatni, dwa pojawienia się Króla. I w tych dwóch momentach, bardziej niż w samym Samuelu, tkwi jądro dramatu, a nawet tragedji, śmiertelnej tragedji Polski.

Dwa razy pokazuje się na scenie Majestat. Walezy i Batory. Kontrast stworzony przez dzieje i wyzyskany przez autora z poczuciem jego ironji dramatycznej. Raz, ponad głowami szalejących temperamentów szlacheckich, ukazuje się jakiś nieznajomy pan, świeżo sprowadzony z zagranicy, obojętny, obcy... Ci, którzy wczoraj wypożyczyli i wyszachrowali ten Majestat, dziś mają się przed nim korzyć. Doprawdy, utrudnił los Polsce zagadnienie królewskości!

I druga scena, niezapomniana jako obraz, jako ekspresja. Sala sejmowa. Batory. Pyskacze i gwałtownicy, magnaci i warcholy rzucają mu w twarz wszystkie

groźby i zniewagi. A Batory słucha i patrzy. Cały świat myśli, uczuć odbija się w tej twarzy. Cały dramat Polski, który jeszcze pociągnie dwa wieki, aby się skończyć straszliwie. I uderza paradoksalność tej sceny. Na tronie człowiek w obcym stroju, nie władający naszą mową, wciela przeciw tym Polakom ideę polskości; wciela powagę majestatu wobec ludzi, których kreski starał się aby tron uzyskać. Ten przybył z od kilku lat, który niebawem ustąpi miejsca dynastii z innego narodu, reprezentuje ideę historycznej ciągłości. Jest w tem jakieś tragiczne zawikłanie, jakaś złośliwa igraszka dziejów. Widzimy dwóch królów; jeden najgorszy, drugi najlepszy; jeden ucieknie, drugi starga najlepsze siły w walce z Polakami, których on, Węgier z Siedmiogrodu, będzie uczył co to Polska. Patrzymy tu niejako w skrócie na chorobę, jaką przechodziła Polska w najtrudniejszej chwili dziejów.

I na tem tle znów inaczej rysuje się nam sprawa Samuela. Wyznaję, że kiedy go widziałem w poprzednim akcie w lochu, przed straceniem, niebardzo mnie to rozczuliło. Oczywiście, każdego jest żal, komu mają głowę uciąć; ale jego raczej mniej niż innego, mniej niż prostego bandyty. Bo bandyta łamie prawo, którego go dławiono i głodem morzyło od dziecka; on łamał prawo, które go pieściło i pasło. Ale gdy widzimy w ostatnim akcie tę masę szlachecką, która go — jako zjawisko — wydała, myślimy znów, że ten jeden, który dał głowę, był może lepszy od innych. Był w nim ten bogaty materiał, z którego można zrobić wszystko: ta bujna krew polska, to serce, ten ambit, lekkomyśl-

ność, polot junacki. I w miarę jak dzieje Polaków stana się coraz podlejsze, bezkarność zdrajców większa, przewrotność zuchwalsza, postać Samuela zacznie bieleć i niemal wyaniać się, a ta krwawa głowa będzie niemo pytała: za co ja, czemu ja jeden?

Kronikarz powiada, że, kiedy Samuela pojmanego zamknięto w lochu, płakał tak, że podłoga cała była mokra. Może pierwszy raz zrozumiał, jak głupio przegrał życie. I tutaj, zamiast swojej bajroniczno-buntowniczej modlitwy, mógłby się rozplakać jak dziecko i mówić: „Czemuście mnie nie wychowali? Czemu się urodził w chwili, gdy wszystko się składało na to, aby obłąkać moją pychę i moją samowolę? Chowaliście mnie na pełnokrwistego ogiera, czemuż mnie nikt nie ujeździł?“ I mamy prawie żal do Batorego, że nie znalazł innego lekarstwa, niż ściąć tę piękną głowę. Czy nie było innego sposobu? Czy sam nie przyczynił się do jego rozzuchwalenia? Czy nie paktował ze Zborowszczyzną, gdy polityka tego wymagała? Gdyby go tak był spróbował zrobić komendantem miasta, możeby się ustatkował, możeby stał się na tem stanowisku wzorowym przykładem? Widzieliśmy takich...

Wyzyskanie motywu Batorego w ostatnim akcie, wydobyć ekspresji dramatycznej z jego niemoty, jest świadectwem poczucia efektu scenicznego u debiutującego na scenie autora. Szkoda, że tuż po tem dopuścił do spadku tonu, kończąc sejmową sielanką na tle przejeżdżającej husarji. To już lepiej poprostu odśpiewać Rotę!

Oddajmy pochwały pięknemu przedstawieniu, w którym Leszczyński, Junosza-Stępowski, Pancewiczowa, Sulima, Samborski, Buszyński, Jednowski i in. dźwigali główne role. Futra z firmy Sznajdrowicz.

Teatr przyszłości?

Donieśliśmy przed kilku dniami o modelu nowego teatru, stworzonym przez malarza p. A. Pronaszkę oraz architekta p. Syrkusa. Model ten, wykonany na zamówienie magistratu miasta Warszawy, przeznaczony jest na wystawę w Poznaniu; jak słychać, brane jest w rachubę jego zrealizowanie przy sposobności budowy nowego teatru w Warszawie. Warto mu się tedy przyjrzyć i rozważyć jego właściwości. Teatr ten, obliczony na 3.000 miejsc, różni się znacznie od teatrów dawnego typu. Główną jego odrębnością jest podwójna scena obrotowa, złożona z dwóch szerokich obręczy, kręcących się każda w przeciwnym kierunku. Podwójna ta obręcz okala cały teatr, tak, że scena jest tylko jej wycinkiem; na przeciwległym wycinku, znajdującym się pod salą widzów, narządza się dekorację. W ten sposób — twierdzą autorowie — można osiągnąć bez porównania większą sprawność i rozmaitość dekoracyjną niż przy dzisiejszych scenach obrotowych. Kurtyny niema wcale; zastępują ją reflektory, oświetlające pewne wycinki sceny. Teatr ten — zdaniem twórców modelu — miałby różne zalety. Przez

swoje bogactwo i różnorodność obrazów mógłby skuteczniej „konkurować z kinem“, pozwalając akcji toczyć się równocześnie na kilku odcinkach. Dzięki szybkości zmian dekoracji możnaby dawać bez skrótów dzieła, które dziś trzeba przykrawać do wymagań sceny; etc. Twórcy nazwali swój model „teatrem przyszłości“.

Rzecz zasługiwałaby na gruntowne przedyskutowanie. Nastręczają się tu dwie kwestje: jedna to czy urządzenia tego teatru są praktyczne i celowe: to rzecz techników i dekoratorów. Druga, to czy odpowiadają one potrzebom teatru; czy w istocie przyszłość teatrów leży w jego nieograniczonych udoskonaleniach technicznych; czy teatr — prawdziwy teatr — idzie po tej linii; skąd to przypuszczenie i jakie dowody na jego poparcie?

Rzecz prosta, że, gdy chodzi o udoskonalenie techniczne, o szybkość zmian dekoracji etc., przyszłość teatru jest nieograniczona; ale czy ona idzie w parze z rozwojem teatru? Czy konkurowanie z kinem jest jego celem? Czy to „konkurowanie“ nie odbywa się raczej na zupełnie innej drodze, przez to, że widzom, przesyconym wrażeniami wzrokowymi kina, daje niedostępne kinu słowo i myśl? Czy — poza pewną granicą — wrażenia wzrokowe nie są w teatrze niebezpiecznym „tłumikiem“ dla słowa i myśli?

Zdaje się, że pomysł tego modelu urodził się z współpracy p. Pronaszki w teatrze im. Bogusławskiego. Repertuar tam grywany lub planowany utykał na niedostatkach technicznych. Ale *Nieboska komedja*,

Irydjon, *Faust* etc., czy to jest teatr przyszłości? Przeciwnie: to jest teatr przeszłości, a raczej epoki literatury, gdy poeci tworzyli dzieła współ-sceniczne bez myśli o scenie. Realizować zaś je w kształcie scenicznym może być pięknym zadaniem teatru; ale unikajmy nieporozumień: to nie jest teatr „przyszłości”.

Natomiast gdy chodzi o dzisiejszą twórczość, obserwujemy pewien fakt dość znamieny. Tęgie i nowe dzieła wielu pisarzy mieściły się doskonale w ramach starego teatru; skoro natomiast stawalo się im za ciasno w tych ramach, bardzo często chodziło o utwór poroniony, pretensjonalny: omdlenie talentu kazało im szukać pomocy w sztuczkach dekoracyjnych. *Głupi Jakób* lub *W małym domku* Ritnera mieszczą się w jednym pokoju; natomiast *Tragedja Eumenesa* wymagała bujającego się okrętu. Okrętu wymagał również niezdarly utwór Jewreinowa *Okręt sprawiedliwych*, gdy jego dobra sztuka *To co najważniejsze* operowała nader skromnymi środkami technicznymi. Langer dał świeżą i nową komedję *Łatwiej jest wielbładowi* też w bardzo skromnych ramach scenicznych, natomiast w *Przedmieściu* zabudował na scenie całe miasta, aby pokryć fałsz i ubóstwo treści. Zwracam na to uwagę, aby zaznaczyć, że bynajmniej nie jest dowiedzione, że przyszłość teatru pójdzie po linii, jaką jej wytyczają dekoratorzy lub reżyserzy, biorący oczywiście teatr ze swojego punktu widzenia. Znaczenie, jakiego nabrała u nas dekoracja teatralna wyrosła z teatru przeszłości: rewolucyjnym w tej mierze czynem był dla Warszawy *Irydjon*.

Argument o „graniu bez skrótów“, mimo że efektowny, również trzeba brać krytycznie. To, że w teatrze są antrakty, to wynika nietylke z niedostatecznej sprawności technicznej, ale z konieczności wypoczynku równie widza jak aktora. Z tej samej przyczyny, t. j. ograniczonej pojemności słuchacza, wynika nie-raz konieczność skrótów, niezależnie od sprawności technicznej sceny. Robi się je wszak i w sztukach współczesnych, za zgodą autora! Niechże nas Bóg broni, abyśmy mieli wszystko oglądać bez skrótów, bodaj *Hamleta!*

Nie chodzi bynajmniej o uprzedzanie przeciw interesującej próbie pp. Pronaszki i Syrkusa; skoro jednak nazwali swój teatr „teatrem przyszłości“, wartoby przedyskutować ile próba ta ma wspólnego z istotną przyszłością teatru. Bo w tem, że utalentowany dekorator może sobie przedstawiać teatr jako grę dekoracji i światel, do której autorzy będą pisali scenariusze, nie byłoby nic dziwnego; czy jednak teatr zechce posłuchać tej wytyczonej mu linji „przyszłości“?

*Teatr Letni: Zakład o miłość, komedia w 3-ch aktach,
Gustawa Beylina.*

Komedyjka ta, gładko napisana, poczęta jest przez człowieka, który dużo bywał w Biarritz i — w teatrze. Dobrze się czuje na modnej plaży, w tem Eldo-

rado, gdzie flaszki szampana kąpią się w kubelkach, kobiety w wannach, wszyscy w morzu, autor zaś w atmosferze zbytku i wytworności. Rano pasiata kurtka czerwona z białem, rakieta tenisowa w dłoni, wieczorem nieskazitelny gors frakowej koszuli, a w nocy... ale nie podniecajmy się. Otóż, wiadomą jest rzeczą, że w Biarritz ze szczególnem upodobaniem dają sobie rendez-vous postaci ze wszystkich sztuk europejskich, francuskich, włoskich, węgierskich, niemieckich — biegają po plaży jak oszalałe... w poszukiwaniu autora.

Zuchowate nowoczesne panny, ryzykantki za którymi daremnie drepcą angielskie mistress; kokotki czelne lub przyglupiaste, szpakowaci uwodziciele idący o zakład że zdobędą kobietę, a potem zakochujący się w niej jak pierwszy lepszy student. I oto wątek, oto zawiązanie akcji.

P. Różycki założył się z p. Lenczewskim, że zdobędzie w dwa tygodnie p. Olę Leszczyńską; p. Ola jest bogatą amerykanką, ale matkę miała Polkę i umie po polsku na tyle aby podchwycić zakład dwóch Polaczków; oczywiście postanawia się zemścić, zawrócić głowę p. Różyckiemu i upokorzyć go, ale cóż, kiedy, mimo wszystko, on się jej wściekle podoba... Łży go słowami a pieści go wzrokiem, szuka go aby się na niego złościć, wydrapuje mu niemal oczy z końcem drugiego aktu, włazi zaś w jego objęcia z końcem trzeciego, słowem wszystko wedle uświęconego rytuału.

Wogóle rozkoszne jest życie w tem Biarritz! *Maitre*.

d'hotel, po zajęciu, czytuje Spinozę i częstuje gości aforyzmami o kobietach i życiu; jakiś uczony przyglupek płata się po scenie, dając nam uczuć nicość filologii wobec błękitu morza i książeczki czekowej; literat wygłasza gorzkie aforyzmy o doli literata, ale ma bogatego wujaszka w oddali, a kokotkę u boku; kiedy się patrzy na beztroskie, słodkie życie tych ludzi, aż żal bierze, że to są wszystko rekwizyty, lale, które po spektaklu pójdą do pudełek. Do takiego wielkiego pudła z napisem: *Zakład o miłość* i przypiskiem: „Ostrożnie, nie mieszać z innemi“.

Teatr Narodowy: Radziwill Panie Kochanku, komedia w 3-ach aktach Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Do tego aby ta staropolska „krotochwila“ mogła się nam wydać zabawna, przeszkadza nam kilka rzeczy. Układają się te przeszkody niejako warstwami; tak, narastają warstwami melancholji. Pierwsza przeszkoda to — data akcji; choć nam jej w sztuce napozór nie przypomina, data ta, mimo naszej woli, wciąż jest przytomna. Rzecz dzieje się w dobie rozbiorów Polski; Radziwill, wojewoda wileński, prywatny właściciel czwartej części Litwy a potentat nad całą, jest jednym z owych kilku królików, którzy trzę-

są państwem. I ta ciągła świadomość, że ten wieprz, ten buffon, ten rozkapryszony balwan, którego widzimy na scenie, był zarazem tym, który trzymał w ręku losy kraju, który prowadził swoją — Boże zmiłuj się! — politykę, który traktował — niemal jako odrębna „potencja“! — z zagranicą, nadawał ton masie szlacheckiej, od tej świadomości robi nam się w ustach dziwnie cierpko, najfantazyjniejsze lgarstwa książęce nie mogą z nas wymusić uśmiechu. To pierwsze. Drugie, to data kiedy ta sztuka została napisana, mniej więcej w sto lat potem, w innej znów epoce, jakże ponurej i ciemnej. Ale szlachetczyzna była wówczas jeszcze tak wkorzeniona, urok magnackich nazwisk tak żywy, tęsknota za kontuszem, jako symbolem polskości tak powszechna, że nawet ta brzydka historia mogła znaleźć sympatyczne echo. Dziś, doprawdy, trudno się nam pogodzić z ustosunkowaniem autora do swoich bohaterów, z *quasi-„słonecznością“* tego obrazka, w którym Radziwiłł, nagroziwszy się dokoła — a nie były to wówczas czeze słowa! — szubienicą, batami, goleniem głowy i wsadzaniem do Bonifratrów, pozwala się w końcu szlachcicowi objąć pokornie za nogi i puszcza mu z łaski w dzierżawę jakiś folwarczek. A reszta tego świata, cóż za figury! Najbardziej z nich, ten który reprezentuje prawość szlachecką, tężyznę objawia głównie mocną głową, a honor szlachecki beczelnem naciąganiem magnata, lechtaniem jego pańskiego ambitu i próżności. Nie, to nie jest wesołe; że zaś ramotka ta nie ma jakiegoś Fredrowskiego artyzmu, ani humoru, który wszystko prze-

światła i rozżlaca, mamy przeto czas na refleksje, i ta ciąгла rozbieżność uczuć jest nam przykra. Nie żądamy od autora, aby się pastwił satyrą nad tym światkiem; ale doprawdy jego pobłażliwej czułości dla tych „pod-ludzi“ nie umiemy podzielić. I pomyśleć, że ja tę sztukę dzieckiem jeszcze oglądałem w krakowskim teatrze w czasie gościny Rapackiego, jako repertuar „patriotyczny“ wówczas niemal utożsamiony z „kontuszuwym“!

Wreszcie ostatnia data: data wznowienia tej sztuki, data dzisiejsza! Tyle, zdawałoby się, teatr ma dziś do roboty, aby nadążyć swoim pilnym zadaniom, i traci czas i siły na wskrzeszanie tej bezwartościowej starzyzny, tak klócej się z dzisiejszemi pojęciami i uczuciami! Poco, dla kogo? Poziom artystyczny kwalifikowałby tę krotoczwilę najwyżej dla teatru ludowego, i to teatru ludowego w dawnym pojęciu, bo dziś „lud“ wystawia pierwszy w Warszawie Romain Rollanda, Artura Górskiego, etc. Gdyby istniał teatr ludowy dla ziemian, dla szlachty, może ta sztuka byłaby tam na miejscu; ale i to nie wiem; i ziemianie nie są dziś tak ciemni jak udają. Ale co to wszystko robi w Teatrze Narodowym? jakie pobudki kierowały Radą Repertuarową, aby tę rzecz zakwalifikować na scenę? Bo przecież mamy podobno jakąś radę repertuarową?... Napróżno chcielibyśmy na to wszystko znaleźć odpowiedź. A najgorsza demoralizacja w tem, że, przy obecnej „konjunkturze“, może ta sztuka „chwyci“, i zapcha scenę do końca sezonu, który dosyć już był pusty i martwy!

Powie ktoś: wystawiono ją dla Frenkla. Jeżeli tak, w takim razie nie opłacało się zupełnie. Frenkiel jest takim aktorem, że często nawet na nijakim tekście umie wyhaftować świetną rolę; ale i jemu widać niepodobna płynąć wprost pod wodę uczuć i nastroju publiczności. Czuć to było w jego grze; recytował radziwiłłowskie łgarstwa bez najmniejszego przekonania, jakgdyby nie chcąc przykladać ręki do robienia zabawy z tego, co może budzić tylko smutek. Grał z roztargnieniem, chwilami zamyślał się tak, że ledwie ryk suflera zdołał go z tego wyrwać. Może to była zaduma Stańczyka? Ale coby było, gdyby i sufler się zadumał?

Podobno o wyborze szfuki zdecydowało osobiste upodobanie p. Artura Śliwińskiego. Wydaje mi się to dosyć możliwe: sarmatyzm i wąsy były zawsze tak zrośnięte z sobą! Uwłosienie ma swoją mistykę. „Ozdobno twarzy, pokrętne wąsy“... I na te moje uwagi zareplikuje mi może p. prezes teatrów strofą:

„Kogo wstyd matki, ojców i braci, — niech się z swojego kraju natrzasa, — ja zaś, z ojczystej chlubny postaci, — żem jeszcze Polak, pokręcę wasa...”

Ach, ten sarmatyzm! Ileż go jeszcze u nas! Może to ja nie rozumiem naszego społeczeństwa? W kraju, gdzie nawet otwarcie wystawy Picassa i Kisslinga nie może się obejść bez urzędowej asysty kardynała i paru biskupów, tam i *Radziwiłł Panie Kochanku* jest potrosze wciąż u siebie w domu...

Teatr Polski: Opera za trzy grosze, widowisko z muzyką w 8-miu obrazach z prologiem Johna Gaya a przedzej Bertholda Brechta, przekład O. Winbruna i Wł. Broniewskiego.

Są widowiska, po których dość trudno jest krytykowi pisać o samej sztuce; mianowicie te, gdzie teatr jest współautorem, gdzie adaptacja i reżyserja traktują tekst autorski jako kanwę do własnego haftu. W tych wypadkach można mówić jedynie o tem, co się ogląda, raczej o widowisku niż o utworze. Tu rzecz jest jeszcze bardziej skomplikowana, bo już sam tekst niemieckiego autora jest swobodnem unowocześnieniem starej angielskiej opery komicznej. Ta opera, *Opera żebracza*, odegrała w historii teatru dużą rolę, mimo że była tylko psotą, parodią, „kabaretem”: bo też kabaret miewa na bieg literatury większy wpływ niż się przypuszcza.

Opera żebracza powstała w Londynie w r. 1728, wówczas gdy w operze angielskiej panował wszechwładnie Haendel. Haendel był Niemcem, a opera była włoska; już wtedy — co przetrwało do dziś — podrwiano sobie z jej konwencjonalizmu, dostojności, tryków i koloratury. Bohaterem jednej z takich najsłynniejszych oper był Rinaldo, szlachetny bandyta. Otóż Gay, utalentowany wesolek londyński, napisał *Operę żebraczą*, w której sparodjował obowiązujący styl opery. Akcję przeniósł w świat miejskich szumowin, wprowadził na scenę żebraków i złodziei, pokazał, że nie potrzeba jechać aż do Apeninów, aby znaleźć Ri-

nalda. W pełną uroku sielankę miłosną wplótł aktualną satyrę na nieśmiertelną, jak się zdaje, spółkę policji z bandytami, wmięszał jeszcze inne aluzje do współczesnych skandalów stolicy, okrasiał rzecz dowcipnemi piosenkami, w których muzyk również sparodjował haendlowskie motywy, i zdobył utworowi niebywałe powodzenie. Ta *Opera żebracza*, która wniosła w ówczesny teatr wiele świeżości, miała wpływ na kształtowanie się opery komicznej.

Przed kilku laty wznowiono w Londynie ten staroświecki żarcik, i okazało się, że nie stracił swego wdzięku. Wznowioną *Operę żebraczą* grano rok czy dwa lata z rzędu. To zapewne dało niemieckiemu poecie Brechtowi pomysł odnowienia tego utworu i zaprawienia go, jak przystało, współczesnemi smakami naszej doby.

Odnowienie tego motywu ma dwa niebezpieczeństwa. W błogosławionej epoce Haendla i peruki, wprowadzenie na scenę mętów społecznych, wraz z ich jaskrawym realizmem, miało za sobą nowość, było odświeżeniem atmosfery, szczęśliwym kontrastem. Zarazem widzowie mogli to brać niemal jako sielankę: pauperyzm nie był jak dziś krwawym problemem społecznym, a widzowie ówcześni mieli mocne nerwy. Zważmy, że była to epoka, gdy ludzie najmowali okna, aby się przyglądać egzekucji rozrywania końmi; nie cierpieli na przerost współczucia.

Dziś te rzeczy znacznie się zmieniły. Z jednej strony motywy ulicy nie są niczem nowem; przeciwnie, jesteśmy niemi karmieni do przesytu. W kabarecie czy

w teatrze, ten światek z pod mostu jest już zużyty i nadużyty, ci „kawalerowie księżycy“ wraz z ich damami wychodzą nam już bokiem. No i stosunek nasz do tych spraw się zmienił. Społeczna kwadratura koła, tragizm przepelnionych więzień, sceptycyzm nasz w stosunku do istoty wymiaru „sprawiedliwości“ i praw jednego człowieka nad drugim, humanitarny wstręt do kary śmierci, wszystko to utrudnia branie tego rodzaju wrażeń na wesoło.

Mimo to, ci z publiczności, którzy widzieli to widowisko w Niemczech, mówią, że w istocie jest ono lekkie i wesołe. Chcę temu wierzyć... U nas było smutne i ciężkie. Sądzę, że omyłką było powierzenie go p. Schillerowi, bardzo utalentowanemu, ale najbardziej ponuremu i hieratycznemu z reżyserów. Rzecz, którą trzebaby potraktować jako coś „na niby“, która powinna mieć lekkość żartu — żart ten sam przez się dość już jest makabryczny — stała się od pierwszej sceny posępną niby jakiś dramat „na dnie“. Obrócił się przeciw sztuce i ten kierunek reżyserski, który główną baczość poświęca rekwizytom, a zaniedbuje istnienie aktora. Aktorzy byli wyraźnie nie zorjentowani o co chodzi, jak się trzeba wziąć do rzeczy. P. Samborski z p. Munclingrową od pierwszej sceny wzięli ton tak realistycznie groźny, że o wesołości tego wieczoru mowy być już nie mogło. Aktor mający tyle nerwu komicznego co pan Dominiak, najwidoczniej nie wiedział, z której strony przystąpić do zabawnej roli szeryfa. Nawet p. Maszyński grał ledwie połową pary. Wszystkim jakgdyby nałożono tłumik, wszyscy

byli żderutowani, ciężkie i długie widowisko wlokło się jak po mazi. Piosenki nie były wykwitem tekstu, ale jego naroślą.

Nie dziwny się naszym wybornym aktorom, że się nie zorientowali sami, iż to nowe misterjum Schillera jest poprostu — i było od swego powstania — kaba-
retem. Wprawdzie od pewnego czasu jesteśmy świadkami dość wyraźnej ofensywy kabaretu na teatry, ale i tak teatr, który wczoraj właśnie skończył grać *Zbo-rowskiego*, a już może próbuje *Legjon* lub inne wielkie dzieło, nie zawsze zdola tak łatwo, równemi nogami, wskoczyć w ten specjalny styl. Kabaret wyrobił sobie aktorów, wyrobił sobie ton, nawet dla makabrycznego żartu. Bawiliśmy się niedawno w *Quiproquo* wybornem *Radio dla ubogich*, zaśmiewaliśmy się parodjami opery, z tego samego płynącemi natchnienia, co pierwotny koncept Gaya. Wyobraźmy tam sobie tę historję, skróconą do połowy i zagraną przez Ordonkę, Zimińską, Dymśkę, Lawińskiego! Mimo że makabryczna, byłaby zabawna. Tam uchwyconoby w lot o co chodzi. Widzę już p. Dymśkę pod szubienicą, której p. Galewski umiałby z pewnością nadać jakiś fantazyjny kształt, zamiast częstować nas nią tak na surowo z niepotrzebnem okrucieństwem. Ale gdybym miał wybierać, to wogóle wołałbym nie bawić się szubienicą... Kiedy dyrektor Teatru Polskiego był mały, mówiono mu zapewne: „Nolku, nie baw się ogniem“... Zwłaszcza wieczór.

Bo w dodatku, zamiast wydobyć element żartu, teatr postanowił wmówić w ten utwór „nutę społecz-

na". Nie pierwszy to raz: przeciwnie, trzecia to już czy czwarta sztuka, w której ze świata sutenerów i złodziei forsownie wydobywa się, często zapomocą umyślnych przybudówek i podkreśleń, akcenty „protestu społecznego“ i groźby. Tutaj odbywa się to szczególnie natrętnie i niesmacznie, zważywszy że główny „protestant“, przedsiębiorca przemysłu żebraków, jest właśnie najbezczelniejszym wyzyskiwaczem i — kapitalistą. I wogóle nie lubię, kiedy teatr burżuazyjny, chcąc poprostu nabić kabzę, mizdrzy się do rewolucji. A nawet nie do rewolucji, tylko do majchra. Apasze mają dziś swoich pochlebców jak niegdyś królowie, i swoich snobów, jak niegdyś arystokracja.

Najsmutniejsze jest to, że, sięgając do pamiętnego *Czerwonego młyna*, te właśnie hałaśliwe a dęte awantury to jest typ sztuk, w które teatr wkłada najwięcej zapалу i wysiłku, z którymi łączy największe ambicje i nadzieje. Stąd, kiedy nadzieje zawiodą, pretensje do wszystkich, zwłaszcza do biednej krytyki. Kiedy, przed kilku miesiącami, poprzedzone namiętną reklamą *Przedmieście* spaliło w Teatrze Polskim na panewce, p. Szyfman, — który świeżo wówczas założył własne piśmko teatralne i rozpoczął zawód polemisty — miał tę uroczą naiwność, aby zarzucić recenzentom „brak uznania dla autorytetu“, jako „zduławiającą (tak pisał) cechę krytyki warszawskiej“. „Brak uznania dla autorytetu“, to znaczy poprostu, że nie koniecznie wszystko, co miało 300 przedstawień w Berlinie, spotka się (zwłaszcza przy fałszywym wykonaniu), z aplauzem w Warszawie. Tym razem, oba-

wiam się, że znów krytyka zgrzeszy brakiem uznania dla autorytetu i zasłuży sobie na admonicję...

Teatr Polski: Rozum czy głupstwo, komedia w 3-ach aktach Włodzimierza Perzyńskiego.

Pan Oborski, dyrektor banku, nie jest szczęśliwy. Ma duży majątek, ma żonę, piękną i znakomitą aktorkę, nie ma żadnych osobliwych zgryzot, ale nie jest szczęśliwy. Niestary jeszcze, dziwaczy, tetryczeje. Lubi się zasiadywać w nocy po restauracjach, sączyć do samego dna flaszkę szampana. Nie aby hulać, raczej aby marzyć. Marzyć o samym sobie, owym z lat dawnych, biedującym w Paryżu, z pustą kieszenią ale pełnem sercem, nieśmiałym a bujnym. Czy taki Oborski kiedy istniał, czy też to jest tylko jedno z owych retrospektywnych rojeń, jakie człowiek snuje o sobie — niewiadomo. Dość, że Oborski marzy, począwszy od drugiej flaszki szampana, o swoim sobowtórce, wierzy, że go spotka kiedyś, i wierzy tak silnie, że go w istocie spotyka. Spotyka go w modnej restauracji, nad ranem, w osobie młodego utalentowanego muzyka, który z biedy musi grywać w knajpie.

Odkryła ten fenomen właściwie pani Oborska, która pierwsza zainteresowała się młodym artystą i podsunęła go mężowi, w nadziei, że ten bogaty człowiek coś

uczyni dla jego przyszłości. Skutek przeszedł jej oczekiwania. Pan Oborski, spotkawszy „dawnego siebie“, nie chce się z nim rozstać; bierze go do domu, otacza opieką, wywozi z dusznej knajpy w góry, do Zakopanego. Ten bezdzietny człowiek znajduje w młodym muzyku dorosłego syna; że zaś ma go od niedawna, dwudziestoczworoletni dryblas jest dlań świeżo przybyłym maleństwem: wkłada weń wszystkie niewyżyte pasje ojcostwa. Wychowuje go. Tak często marzył o sobie: „ach, gdybym ja mógł być dawnym sobą, ale z moim dzisiejszym rozumem, z moim doświadczeniem“! Ma teraz dawnego siebie, będzie go mógł karmić owym rozumem, owym doświadczeniem, będzie mógł kierować tem młodem życiem. Ale rozum i doświadczenie okazują się dość mizerne, polegają na zbytycznej i dokuczliwej opiece, pedantycznym przestrzeganiu przed każdym „glupstwem“, na chronieniu od rzekomych niebezpieczeństw, na powtarzaniu komunalów w rodzaju że artysta nie powinien wiązać sobie życia, nie powinien się zwłaszcza żenić etc.

Otóż na młodego chłopca mają oczko dwie kobiety: jedna, to pani Oborska, która, zirytowana nienaturalną sytuacją przybranej mateczki dużego dryblasa, chętnie unaturalizowałaby tę fałszywą sytuację, czyniąc zeń swego kochanka. Druga, to młoda panna, „dzisiejsza“ wedle komedjowych wzorów, studentka chemji, posażna i niezależna; jej też spodobał się młody artysta, odrzuca dla niego dobrą partję i chce go sobie wziąć na męża. Wśród tej całej gry kobiecej,

Oborski, nie widzący oczywiście nic, nie rozumiejący nic, trafiający — jak przystało na mędrca — wciąż kulą w plot. Ale młody muzyk patrzy w niego jak w tęczę, pierwszy raz widzi tak mądrego człowieka; co powie pan Oborski wydaje mu się święte. Przejęty jego teorjami, odtrąca miłość młodej chemiczki, mimo że, jak się okaże, ją właśnie kocha; zdenerwowany tym wysiłkiem woli, dostaje się w otwarte ramiona pani Oborskiej, zgubiwszy się (w tym wieku to dość łatwo) na chwilę w swoich uczuciach i pragnieniach. Ale, za powrotem z Zakopanego, gdzie rozgrywają się te wszystkie perypetje, zbrzydzonej swą dwuznaczną sytuacją, przesycony rozsądkiem Oborskiego i szalami jego polowicy, chowa się pod ziemią, gdzie go wynajdzie przedsiębiorcza studentka. I młodzi pobiorą się, i odejdą śmiałym krokiem w życie, zostawiając jej losowi doroślejszą parę: panią Oborską, nie wiadomo czy bardziej dotkniętą w uczuciach czy w ambicji, i pana Oborskiego, dla którego młody muzyk stracił wszelki urok, na wiadomość, że dostał — sam, bez jego pomocy! — nagrodę na konkursie. Z tą chwilą, do reszty przestał być owym „dawnym nim” jego marzeń.

Rzecz bardzo inteligentnie pomyślana. To niewyżyte drugie życie — lub tylko jego złudzenie — które pokutuje w Oborskim, ten surogat ojcostwa pocieszenie krystalizujący się koło dorosłego chłopca i przebywający w skrócie — niby embrjon w łonie matki — wszystkie fazy rozwoju, ta fałszywa tęsknota za odżyciem w lepszym „sobie” i fałszywa wiara w do-

świadczenie życia, to urzeczenie wreszcie jednego mężczyzny drugim, przywodzące na pamięć molierowskiego Orgona, to wszystko jest materiał na komedję w dużym stylu. Niezupełnie powiodło się jej napisanie. Wprowadzenie w rzecz jest trochę mozolne: cały długi pierwszy akt, mimo pozorów ruchu i obfitości figur, służy właściwie na sprowadzenie sytuacji, nie zajmuje dialogiem ani charakterystyką. Tak długim przygotowaniem dał nam autor prawo do ciekawości, jak się rozwinie dalej ta paradoksalna sytuacja: i ot, po dość łatwych scenach, malujących ojcostwo pana Oborskiego, komedja zmienia niejako plan, zmienia się na walkę dwóch kobiet o młodego chłopca, walkę taką jaka rozgrywa się codzien i zawsze i wszędzie, i do której nie potrzeba ani takiej sytuacji, ani tylu przygotowań. Znamy już na pamięć wszystkie te pokusy — w stylu raczej przedwojennym, z epoki długich sukien — kiedy kokietka, chcąc przyprawić młodego chłopca o utratę przytomności, każe sobie zdjąć pantofelek lub poprawić pończoszkę; znamy te młode chemiczki w sportowym stroju, samodzielne, silne, sięgające śmiałą ręką po życie. To są już potrosze rekwizyty teatralne, lale usprawiedliwione wtedy, kiedy się je puści w zabawny ruch. To też tej części komedji przyglądamy się z obojętnością; czy młody Wiński pójdzie z tą czy z tamtą, czy z dwiema naraz, czy po kolei, dajemy im zgóry nasze błogosławieństwo, ale uważamy to za ich sprawę czysto prywatną. I uważamy, że autor wykpił się „sianem z piwnice“... Podobnie jak w *Uśmiechu losu*: obiecał, a nie dotrzymał.

Tylko, że tam początkowa sytuacja ujęta była śmiało i frapująco...

Teatr Letni: W czepku urodzony, krotochwila w 3-ach aktach Wincentego Rapackiego (syna).

Dobrze zrobił p. Rapacki, że znów wrócił do tego światka, który najlepiej zna i kocha: świat obdarzonych kulis stołecznej Opery, świat wysokiego C, Radamesów i Trubadurów, Halki i Aidy. Bo czyż tam życie nie komponuje codzien rozkosznych komedyj? Zachrypnie dziś pierwszy tenor, zastąpi go młody śpiewak, rozciągnie się jak długi, na scenie „kryminal“, w prasie „lanie“ (to wszystko, to piękna gwara Sztuki); ale znajdzie się na sali jeden prawdziwy znawca, europejski impresarjo, który wyczuje wspałały metal głosu pod błędami niedouczenia i ofiaruje młokosowi istny pakt Mefistofelesa. Zrobi go śpiewakiem, zrobi go człowiekiem, zrobi go bogiem, obsypie go dolarami po dziurki w nosie, da mu willę nad morzem, hotel w Krynicy, trzy automobile, a za to wszystko żąda drobnostki: prawa eksploataowania przez szereg lat tego cudownego głosu. No i jeszcze inne małe warunczki: w dzień występu — to znaczy jedna doba na dwie — nie wolno jeść, nie wolno pić, nie wolno mówić, nie wolno się kochać, nie wolno

się irytować, nie wolno się martwić — słowem nie wolno nic: wszystko dla przenajświętszego głosu. I młody śpiewak, wygwizdany w rodzinnej stolicy, oporzędzony przez dzienniki, wyśmiany przez znajomych, naszpikowany dokuczliwościami przez rodzinę, wraca po paru latach — jako tryumfator: reporterzy wkładają mu w usta wzniosłe patriotyczne frazesy, rodzina doi go na potęgę, oszalale panny i nie-panny wdzierają się do jego hotelowych apartamentów, bombardują jego sypialnię heroicznie bronioną przez „generalnego sekretarza“. I wśród tej świty impresarijów, sekretarzy, akompanjatorów, wielbicieli, rozkłada się po kanapach młody wałkoń, któremu dobra wróżka dała krtan ze szczerego złota. Ale bajka nie byłaby kompletna, gdyby w niej brakło kopciuszka, który zostanie żoną królewicza; będzie nim skromna nauczycielka fortepianu, jedyna która nie wyśmiała się z biednego Frania po jego nieudanym a nieszczęśliwym „Radamesie“, jedyna która mu dopomogła w ciężkiej chwili, i za to w nagrodę ona, p. Lenerówna, zostanie jego żoną. Czy to takie szczęście, to się okaże, choćby w następnej sztuce p. Rapackiego; do prawdy byłbym dość ciekaw zobaczyć, jakim ten Franio będzie mężem i jakie będzie małżeństwo panny Zosi. Może i dobre, bo ten Franio ma swoje przymioty, bodaj tę pogodę i przemilą dobroduszość, w jaką go wyposażył p. Kurnakowicz. Ten utalentowany artysta nie zawiódł nadziei, jakie położył w nim autor; rolę Frania może p. Kurnakowicz zaliczyć do najlepszych pozycyj swego repertuaru, a zjawienie się

w drugim akcie wielkiego tenora „Frankini“ spotkało się na sali ze szczerym oddźwiękiem.

Sztukę, napisaną z bezpretensjonalnym humorem, grano wesoło. Najwięcej sposobności do stworzenia typów miały panie Broniszówna, Chaveau i bardzo zabawna Szreniawa, która objawiła wybitny nerw charakterystyczny; z mężczyzn p. Orwid, i sam autor, który z dyskrecją odegrał rolę sekretarza artysty.

Teatr Ateneum: Oj młody, młody, komedia w 4-ach aktach Jana Aleksandra Fredry.

Jest w literaturze scenicznej prześlicznie uchwycony moment budzącego się w dziecku mężczyzny: to ów Cherubin w *Weselu Figara*, gdy spowiada się przed Zuzią:

„...od jakiegoś czasu czuję dziwny niepokój, serce zaczyna mi bić na sam widok kobiety... słowa *miłość i rozkosz* przejmują mnie dreszczem. Potrzeba mówienia „kocham ciebie“ rozpiera mnie tak, że mówię to sam sobie uganiając po parku, tobie, twojej pani, drzewom, obłokom, wiatrowi...”

Cherubin wdycha do hrabiny, ocierając się o Zuzannę; chowa się po kątach z młodziutką Franusią, a czuje, że i bardzo dojrzała Marcelina mogłaby dlań być kobietą...

Arcydzieło Beaumarchais'go jest tak bogate, że wystarczyło Fredrze (junior) rozwinąć ten motyw, aby zeń zrobić czteroaktową komedię. Bo z tego samego źródła płyną niepokoje Józia Wireckiego, któremi nasycą atmosferę tak, że niepokój ten udziela się wszystkim kobietom. Tylko w innym odcieniu: Cherubinek ma lat trzynaście, tęsknoty jego potracają lekko w kobiecie to, co jest w niej delikatnem marnieniem, możnaby rzec zamyśleniem jej ciała; Józio to byczek dwudziestoletni, reakcje zaś mieszanek tego polskiego dworku są natury raczej fizjologicznej.

Pozatem analogij jest mnóstwo. Jak ów młody Cherubin, tak i Józio jest wszechobecny; rośnie gdzie go nie posiać, wylazi z pod ziemi, spada z powietrza. Znajduje się go wszędzie, gdzie jest jaki ślad kobiety; którekolwiek drzwi otworzyć, od piwnicy, od strychu czy oranżerii, już siedzi tam Józio przy jakiejś spódniczce. Bo Józio, to nie człowiek, to plemnik, olbrzymi, ucieleśniony plemnik chodzący po świecie, jak on ruchliwy, wytrwały i nieświadomy swych celów. Jeżeli wierzyć symbolice teatralnej, Józio w ciągu doby obsłużył sześć kobiet, od pomywaczki do doktorowej; jedną tylko ciotkę autor uszanował, zapewne przez cześć dla tradycji. Ale i to niepewne: gdy kurtyna spada, Józio jeszcze ma kwadrans czasu przed wyjazdem na kolej... Z pewnością natomiast uszanował autor młodą kuzyneczkę; tę przeznaczył Józiowi na żonę. Zapłodni ją kilka razy i zacznie polować: plemnik z fuzją, to synteza młodego szlachcica

Bo w czasie, gdy ten jeden romansuje za wszystkich,

wszyscy inni polują: chwilami aż dziw, w obecnej dobie różniczkowania i specjalizacji, co robi u kolejarzy ta nawskróś myśliwska sztuka? Polowanie jest tam wielką, jedyną sprawą życia, a tradycyjne żarciki z doktora który pudłuje, z nauczyciela który jest kretynem, przypominają nam, że sztukę pisał bene natus i posessionatus w epoce, gdy Polska aż pachniała (lub cuchnęła) szlachetczyzną. A może kto wykryje, że ta sztuka, to jest nielitościwa satyra na bezmyślność szlacheckiego bytowania, jak to pewni uczeni wykryli w *Panu Jowialskim*? Podjąłbym się tego dowieść temi samemi metodami. Słuchajcie: Czem żyją, co robią wszyscy ci mężczyźni? O czym myślą wszystkie te kobiety nazajutrz prawie po upadku powstania r. 1863? Jasne jest, iż autor chciał powiedzieć, że Polska jest wielkim zamtuzem. Scena, gdy doktor (inteligencja) i Józio (szlachta) siedzą z Kasią (lud) w ciemnej piwnicy, to jedna z najkrwawszych scen w literaturze polskiej. A ta fuzja, którą Józio zgubił w piwnicy, ściskając głupkowatą Kasię, czyż to nie przyszły „Złoty róg” Wyspiańskiego? Trzeba tylko umieć czytać!

Ale kto nie umie czytać głębiej, kto bierze rzecz powierzchownie, dla tego komedyjka Fredry zostanie miłym drobiazgiem scenicznym, który do dziś zachował swą radość życia. Jest to jedna z tych sztuk, których dawność wymaga raczej stylizacji, niż modernizacji. Tych ośm kobiet, między którymi kręci się spiralną linią wibryon-Józio, to galerja typów charakterystycznych, zwłaszcza trzy dojrzałe panie, z „impo-

nującą“ ciotką na czele. Bo w owej epoce kontrasty były bardzo wydatne. Córką, to był podłotek w perkalikowej lub muslinowej sukience; matka (lub ciotka), to był potężny złom kobiety, piersiasty, biodrzasty, pupiasty, w tiurniurach, krynolinach, ogonach, dźwigający na sobie kilkadziesiąt łokci papuzich materij. Dziś te kontrasty zanikły zupełnie: wszystkie kobiety wyglądają, jak rówieśnice, wszystkie mają równe prawa; stąd sytuacje, które dla naszych ojców musiały być pełne komizmu i w tej intencji były stworzone, nam wydają się czemś banalnym. Tembardziej wymagałyby podznaczenia charakterystycznego. Ale zrozumiałem jest, że dla młodego teatru, kostjumowa stylizacja tej błahostki przedstawiałaby trudności nieproporcjonalne do celu, i nie możemy mieć pretensji o to, że potraktowano rzecz nowocześnie, nadrabiając werwę i humorem.

Teatr Polski: Wielki kram, komedia polityczna w 3-ach aktach Bernarda Shaw, przełożył Fl. Sobieniowski.

Wiem, że to jest nieładny i przestarzały obyczaj liczyć komuś lata. Każdy pisarz ma tyle lat, na ile wygląda; tak możnaby strawestować znane przysłowie. Mimo to, doprawdy trudno jest nie zacząć tej recenzji od metryki, trudno nie zanotować faktu rzadkiego

i pocieszającego dla ludzi pióra, którychby mogły zasmutzić tu i ówdzie widziane odmienne przykłady. Zatem: człowiek, który napisał tę komedję, ma lat siedemdziesiąt kilka. Rozglądam się po literaturze, i nie widzę nic podobnego. Goethe, Anatol France, spożywali w pogodzie ducha owoce swej pięknej reputacji; jeden może Wolter do ostatka naprawdę żył piórem, do ostatka walczył i drwił, budował i niszczył. Ale i on nie pisał w tym wieku komedji. Trudno nie zanotować heroizmu literackiego, jakim jest fakt, że ten niesamowity staruch, zamiast siedzieć sobie w zasłużonej glorii, foxtrotowym krokiem wychodzi na scenę, i w najniebezpieczniejszym rodzaju literackim daje jeszcze rzeczy nowe i pełne świeżości.

I w jakże pełny sposób podejmuje to ryzyko! Nic dla ułatwienia sobie zadania. Weźmy taki akt pierwszy: kilka osób siada na scenie rzędem i rozmawia: kwadrans, pół godziny, dłużej. I cała publiczność słucha z napięciem, nikomu nie przychodzi na myśl skarżyć się na brak akcji; akcja — to właśnie te słowa ścierające się z sobą, wyostrzone, mądre, dowcipne.

A zważmy, że owe sprawy — demokracja, władza, lud, socjalizm, — to temat, na który niełatwo jest powiedzieć coś nowego, na który nawet najlepsze koncepty jakże zdają się nieraz ograne! Przypomnijmy sobie bodaj znakomite sceny w *Nowych Panach* Flerisa, ową subtelnie nakreśloną postać socjalistycznego posła, przy którym wczorajszy „minister przemysłu i handlu“ wyda się grubą karykaturą. A jednak Shaw znalazł do powiedzenia rzeczy interesujące; interesu-

jące podwójnie przez to, że ten tusz złośliwości wymierzony w zabobony ludowładztwa pada z ust staroego szermierza socjalizmu. Żaden najzagorzalszy monarchista nie napisał równie ciepłej apologji króla, tak jak najzagorzalsza feministka nie napisała śmielszej apologji kobiety. Dwie kobiety-ministrowie i jeden król, to jedyny czynnik państwowo-twórczy w całej tej polityce: reszta to gromada durniów i łobuzów. A słowa, hasła? Ile razy ktoś powie wielkie słowo, wszyscy parszają śmiechem, — na scenie i na sali.

Nie znaczy to, aby Shaw sprzeniewierzył się samemu sobie. Przeciwnie, najistotniejszą jego religją był zawsze kult człowieka. Hasła są niczem: można je wywracać i nicować jak się chce; człowiek to wszystko. A że ten człowiek w komedji Shawa przypadkowo jest na tronie, a niema go w gronie przedstawicieli ludu, to wynika z założeń tej sztuki, rozgrywającej się jakoby w „niedalekiej przyszłości“.

Ma ona dwa plany: jeden ogólnoludzki, drugi angielski. Panowanie angielskie nad światem — przemoc handlowa — doszła kresu. Anglja pasorzytuje na całym świecie; żyje i tyje jego kosztem. Mieszkańcy, przekarmieni dobrobytem, nie interesują się sprawą publiczną; nikt, kto jest coś wart, nie bierze się do tak brzydkiej rzeczy jak polityka. Rada ministrów, to zgraja drabów, którzy zresztą udają że rządzą, bo w istocie rządzi wszechpotężny Lewjatan, koncern przemysłowy, a rządzi pod kątem swoich samolubnych interesów, pokrywanych płaszczykiem „demokracji“.

Naprzeciw nich stoi król. Król z władzą niezmier- nie ograniczoną, ale, faktem stałości swego urzędu i swoich osobistych danych, będący dla tej mafji groź- nym przeciwnikiem. Ten król przedstawia ciągłość myśli, bo jest stały; przedstawia uczciwość, bo nie po- trzebuje robić kariery; przedstawia rozległość hory- zontów, bo patrzy z wysoka. I przez umiłowany Sha- wowi paradoks, ten król staje się, siłą rzeczy, try- bunem ludu; jego najbardziej reakcyjne przywileje — znienawidzone demokracji „prawo weta“ — stają się jedyną ochroną ludu przed zachłannym i absolutnym monarchizmem Lewjatana. Bo, w tym osobliwym kon- tredansie, wszystkie najbardziej okrzyczane wady dawnego monarchizmu przeszły na stronę przedsta- wicieli ludu: przy nich korupcja, nepotyzm, protekcjo- nizm; oni mają swoich dworaków; oni są tak zaśle- pieni, jak dawna monarchja. Nie widzą nadciągającej rewolucji, którą widzi patrzący z wysoka król. I ten król jest może przed ową rewolucją jedyną ochroną. A zwłaszcza, pod pstrokacizną całej tej maskarady, ten król jest Anglią, gdy tamci są — Lewjatanem.

Ale w tej walce, jaka się rozgrywa codziennie, broń jest nierówna. Król obciążony jest całą niepopularno- ścią swojej godności, którą przyzwyczajono się utoż- samiać z tyranią; tamci zbrojni są wszystkimi fra- zesami demokracji, które przyzwyczajono się utożsa- miać z wolnością. Solą w oku jest im zwłaszcza kró- lewskie prawo weta: gdy to mu odbiorą, zostaną bez rywala. A „prawo weta“, to tak niepopularny rema- nent przeszłości! Mimo że role się zmieniły, mimo

że król używa tego prawa aby chronić lud przed rozbójem wielkiego przemysłu, zawsze można przeciw niemu wygrać partję, rzucając niezawodne słowa: „lud, demokracja, konstytucja, wolność“... Premier Proteusz przynosi królowi ultimatum: albo się zrzeknie ostatnich swoich praw, albo odwołają się do ludu; niech przy nowych wyborach lud rozstrzyga, co wybierze: konstytucję czy despotyzm... Ale nie w ciemnię bity król nie przyjmie tej partji, w której, jak mówi, wygrana byłaby dlań klęską, a przegrana unicestwieniem; woli abdykować — na rzecz swego syna. Premier tryumfuje: w młodym księciu Walji znajdzie z pewnością podatniejsze narzędzie, niż w tym starym politycznym graczu. Nastawia tedy swą elokwencję na nr 1 i wzruszonym głosem kropi grzecznościową mówkę, żegnając się z królem na arenie politycznej, ze wszystkimi zwykłymi w takich razach reweransami. Król słucha ze swoim zagadkowym uśmieszkiem: „Za pozwoleniem, panowie, mówi, ależ my się wcale nie żegnamy; ja nie kończę mojej kariery politycznej, ja ją dopiero myślę zacząć. — Jakto zacząć? — No, abdykuję na rzecz mego syna, składam wszystkie tytuły i godności i... wobec nowych wyborów będę kandydował w moim okręgu... Premier błędnie: ten król, nie groźny na tronie, mógłby się stać arcygroźnym jako poseł, jako *leader* partji! Ministrom rzędzie mi-na, premier Proteusz czempredziej drze swoje ultimatum. Wszystko zostanie po dawnemu; przesilenie zażegnane.

Oto treść pierwszego i trzeciego aktu, w całości

niemal wypełnionych dyskusją polityczną, w której król — jeden z typowych Shawowskich rezonerów, kaprysem autora posadzony na tronie — czaruje inteligencją i rozumem, ludzkością i sceptycznym wdziękiem, i odnosi łatwe — może zbyt łatwe — zwycięstwa nad swymi przeciwnikami. Bo trzeba przyznać, że Shaw uprościł sobie nieco zadanie, czyniąc ze swoich przedstawicieli ludu gromadę tak straszliwych durniów, że tylko on, weteran socjalizmu, mógł sobie na to pozwolić. Margrabia de Flers musiał być bezstronniejszy.

Akt drugi jest niejako wstawką, przedstawiającą króla w zaciszu domowem, w jego zapasach z królewską „faworytą“. I, jak tam widzieliśmy że wszystkie dawne atrybuty króla przeszły w przedstawicieli ludu, tak i tu prastara „królewskość“ jest wszędzie tylko nie w nim, nie w tym spokojnym inteligentnym człowieku o bardzo mieszczańskich gustach. To jego kochanka, ex-mieszczka, marzy o blaskach korony, o deptaniu szarego motłochu, o festynach i przepychach. Sam jej pokój — szczegół z finezją podkreślony przez K. Frycza — jakże jest królewskim wobec burżuazyjnego mieszkanka króla. I tutaj mamy scenę istic Shawowską, gdy król wydziera się z objęć królewskiej kochanki, aby się nie spóźnić do domu na herbatę, z którą żona nie lubi czekać i która jest dla niego najwyższym rytuałem, ona zaś, wściekła, zatrzymuje go przemocą, obala na kanapę, depce nogą jego królewskie ciało, aż w końcu tulają się po podłodze. I w końcu król, rozczochrany, zakurzony, pod-

nosi się z ziemi, aby usłyszeć z ust szambelana, że Jej Królewska Mość czeka z herbatą.

Nieprzebrany w mądrych conceptach Shaw znajduje jeszcze pod koniec sztuki taki figiel. Kiedy król z małżonką siedzą sobie po mieszczańsku przy herbatcie, zjawia się, z żądaniem pilnej audjencji, ambasador Stanów Zjednoczonych z ważną nowiną. Stany Zjednoczone (mówi z patosem) niegdyś oderwały się od swej macierzy i ogłosiły swoją niepodległość. Obecnie żałują swego kroku, chcą podrzeć deklarację niepodległości i poddać się z powrotem Anglii. Oczywiście... na nowoczesnych zasadach autonomji. Królowa wpada w patryjotyczny zachwyt, ale król słucha chmurny, pomieszany. On rozumie, co kryje się pod tym pięknym frazesem: — Lewjatana! W razie zlania się dwóch mocarstw, oczywiście większy interes handlowy — Ameryka — musiałaby połknąć mniejszy. Fuzja spółek akcyjnych. To koniec Anglii, mówi.

Sztuki Bernarda Shawa słucha się z wielkiem zajęciem bodaj dzięki aktualności spraw, które porusza. Jest ona cennym przyczynkiem tej wielkiej rewizji pojęć, która odbywa się dziś w całym świecie. Słowa, formuły, zestarzały się; częściowo straciły, częściowo zmieniły swoje pojęciowe znaczenia; że zaś zawsze ludzie porozumiewają się za pomocą formuł, powstaje stąd bałamuctwo, utrudniające nieraz porozumienie. Ludzkość szuka dziś nowych znaków, rewiduje stare. Nigdy tropienie ich kłamstw nie było rzeczą bardziej doniosłą. Tak trzeba rozumieć tę sztukę starego szer-

mierza wolności, sztukę, która mogłaby się wydawać reakcyjną, a w gruncie jest bardzo postępową.

Trudno dać swemu królowi więcej inteligencji i wdzięku, niż to uczynił p. Junosza Stępowski. Rola ta ma swoją pikanterję i przez to, że niedawno widzieliśmy go jako innego króla — Batorego; otóż ten wczorajszy Magnus, to wszak nie innego, tylko ten sam Batory w zapasach z sejmem, broniącym, z imieniem „ludu“ w gębie, swoich interesików. Wzięte razem, te dwie role stanowią lekcję pogładową na ewolucję Majestatu...

*Teatr Mały: Śluby Panieńskie, komedja w 3-ch aktach
Aleksandra Fredry.*

Dużo się w ostatnich czasach dysputowało o roli krytyki. Otóż, chcę dziś poruszyć pewien problem wstydliwie omijany, a przecież bardzo istotny: mianowicie subiektywizm krytyka. Nie ten subiektywizm ogólny, uznany, nieodzowny, mocą którego każdy krytyk jest odmiennym pryzmatem (miło jest sobie powiedzieć, że się jest „pryzmatem“...), załamującym promienie dzieł sztuki. O tem niema co gadać. Chodzi mi o odmienność krytyka — od samego siebie. Krytyk dorasta, kształci się, przeobraża. Zmienia się jako pisarz, zmienia się jako

człowiek. Życie też przeobraża się dokoła niego, stwarza inne perspektywy. Stąd, kiedy ogląda ponownie utwór, o którym pisał przed kilku laty, krytyk odczuwa go inaczej, czasem wręcz sprzecznie. Często lenistwo lub nieśmiałość nie pozwalają mu wyciągnąć wniosków z tego odmiennego nastawienia; boi się, że będzie „niekonsekwentny“, woli trwać w kulcie tradycji... samego siebie. A nigdy życie tak nie narzucało zmiany perspektyw, jak dziś. Znam krytyka, który, kiedy ma sądzić sztukę, o której pisał np. przed piętnastu czy dwudziestu laty, kopiuje lub przerabia lekko to, co mówił dawniej; wówczas zawsze coś w tem detonuje, czuć, że to nie jest wrażenie bezpośrednie.

Ale jest jeszcze inna odmienność; związana, aby tak rzec, z organizmem. Bo, ostatecznie, i krytyk jest człowiekiem, ma swoje zgryzoty, swoje radości, swoje stany psychiczne. Może go boleć głowa, może go boleć brzuch. Byłem raz w takim stanie na wesołej komedji; musiałem zdobyć się na nielada wysiłek, aby teoretycznie ocenić humor, którego bezpośrednio nie byłem zdolny w danej chwili odczuć. A cierpienia duszy, to nie? To nie prawda, aby człowiek jednako codziennie reagował na dane zjawiska: są dni, w których mu się nic nie podoba, w których widzi same czarne strony; jeżeli, przez obowiązek wobec samego siebie, przez konsekwencję, pisze inaczej, wówczas pisze rutyną, czerpie z gotowego magazynu swoich sądów.

I nastrocza się pytanie: jak trzeba postępować, jak każe sumienie! Czy „wypośrodkować“ swój sąd, skorygowany rutyną, opiniami drugih, autorytetem

dzieła, czy też poprostu notować swoje wrażenia, odebrane tego a tego dnia, o tej a o tej godzinie. Toby było niebezpiecznie: nieraz zdarzyłoby się, że recenzja brzmiałaby: „Dajcie mi święty spokój, co mnie to wszystko obchodzi!“ A może powinnyby się zastosować ścisłą metodę naukową, oznaczyć u krytyka ciśnienie krwi, analizę jego przemiany materji, zanotować stan barometru, termometru etc. Ale czuję, że wkraczam w dziedzinę absurdu. Wróćmy do rzeczywistości połowicznej, „stosowanej“, to znaczy jedynej jaka jest wogóle człowiekowi dostępna...

Zatem, przyznaję się, że — z przyczyn, które nie należą do rzeczy, z przyczyn nawskróś osobistych — szedłem wczoraj do teatru w stanie głębokiego zniechęcenia, aby nie rzec smutku. Ja, który tak lubię tę komedję, który tyle już razy pisałem o niej z entuzjazmem, nie cieszyłem się na nią. Wiem, że powinno się pisać: „Zawsze z jednaka radością ogląda się ten przedziwny klejnot fredrowskiego humoru, etc.“ — cóż, kiedy to jest nieprawda, za każdym razem każdą rzecz odczuwa się inaczej. I teraz następuje skomplikowany proces odróżnienia, co jest komedja, co jest moje „ja“, co jest nastawieniem stałem, istotnem, wynikiem głębszych przyczyn, co nastawieniem przygodnem, związanem ze stanem duszy... Niechże się kto w tem wyzna, ja się nie podejmuję! Z krytyką jest jak z wieloma innymi zawodami: gdyby się je chciało wykonywać z idealną rzetelnością, przyszyłoby zwarjować.

Dość, że przez cały czas oglądania *Ślubów* snulem melancholijne refleksje: miałem głębokie współczu-

*czyli egzystencjalizm?
delib. ze tego mikro s. sta. usz
dobyty dany
Bojole
o del...*

cie dla literatury. Jak bardzo ona jest pokrzywdzona w porównaniu np. z muzyką. O ileż czystszy, trwalszy materiałem operuje muzyka! Przetransponujmy sobie na język tonów to arcydzieło Fredry; co za cudowna świeżość i czystość motywów, jak misternie splatają się one z sobą, jaka urocza mieszanina kaprysu, żartu, poezji! I ot, pisarz, zamiast nut, operuje ludźmi: „czystą formę“ musi wypełnić jakąś rzeczywistością; czyli to co wieczne spowija w to co zmienne, przemijające, sprzęga los swego natchnienia z losem kruchych ludzkich kształtów. W muzyce nie istniałby ten kontrast, jaki następuje się nam w stosunku do Fredry: artyzm Fredry a jego światek. Nie pierwszy raz przychodzi mi pisać o tem. Dawni słuchacze nie tak dobrze może uświadamiali sobie jego artyzm, natomiast ogarniali pełną, bezpośrednią sympatją jego świat; my, przeciwnie, lepiej może zdajemy sobie sprawę z jego artyzmu, nie umiemy już natomiast odnaleźć w sobie ciepła w stosunku do jego świata. Materiał jego sztuki nie pomaga nam — jak dawnym słuchaczom — swoją „swojszczyzną“, ale raczej przeszkadza. Powiedziałem na początku, że szedłem do teatru głęboko zasmucony i tem może trzeba tłumaczyć, że Klara wydała mi się gęsią, Aniela gąską, Albin młodym durniem, Radosť starym durniem, Gućia wystarczy lekko poskrobać, aby wylazł cham i brutal, cała ta sosjeta jest nudna i antypatyczna... Musiałem dopiero transponować w sobie to wszystko na muzykę, aby się rozkoszować przedziwnem „scherzo“ tych scen, które w pewnym momencie nabrzmie-

wają tak ciepłym liryzmem. To był mój stan duszy wczorajszy, z czwartku 27 czerwca 1929; proszę czytelnika, aby go zechciał łaskowie skorygować przy pomocy kilku dawniejszych tomów *Flirtu z Melpomeną*.

Parę słów o wykonaniu. Ta poetycka komedja, jaką są *Śluby Panieńskie*, tak bardzo odskakuje od „normalnego” repertuaru, że nic dziwnego jeśli nie wszyscy aktorzy, nawet bardzo skądinąd utalentowani, dobrze się w niej czują.

O ile się nie mylę, p. Modzelewską np. pierwszy raz widzieliśmy w sztuce wierszem, i... znać to było. Wymawia tak nieporządnie, że połowy słów się nie rozumiało, a wszak w takiej sztuce przedewszystkiem grać trzeba *słowami*, wszystkie zaś inne „gierki” należy traktować raczej powściągliwie. Taka zmodernizowana Klara staje się gęsią dubeltową, pozbawia się wszystkich okoliczności łagodzących.

P. Malicka, w pierwszych aktach trochę jakby nie-swoja, później odnalazła się i sceny liryczne zagrała ślicznie. P. Ślubicka była odrobineczkę oschła. Z mężczyzną Gustaw — Jerzy Leszczyński, któremu już kilka razy oświadczałem się z najgorętszymi uczuciami z okazji tej roli, dowcipny, miły, no i mówiący tekst brylantowo, p. Stanisławski reżyser i aktor rozkochany we Fredrze i we fredrowskim wierszu; zabawny Albin — p. Maszyński, na tle stylowego saloniku Karola Frycza.

*Teatr Letni: Proces Mary Dugan, rozprawa sądowa
w 3-ch aktach Bayarda Veilera, przekład Emila Cha-
berskiego.*

Ta „rozprawa sądowa“ w 3-ch aktach jest, w zakresie techniki teatralnej, potrosze jajkiem Kolumba. Bo wprowadzie epizodów sądowych na scenie widzieliśmy sporo, ale nikomu nie przyszło na myśl, aby można było autentyczną rozprawę uczynić wyłączną treścią sztuki, i to — powiedzmy odrazu — sztuki żywej i zajmującej. A przecież, ktokolwiek śledził „przewód sądowy“ jakiegokolwiek sensacyjnej, a tem samem starannie prowadzonej sprawy, ten niezawodnie odczuł, jak bardzo sala sądowa naładowana jest elektrycznością dramatyczną, ile zmysłu teatralnego okazuje tam samo życie w stopniowym rozwijaniu akcji, rysowaniu charakterów, przygotowaniu niespodzianych perypetyj. To najautentyczniejszy teatr, mający jedynie tę wadę, że sala jest zazwyczaj źle wentylowana i że antrakty trwają za długo. Autor *Procesu Mary Dugan* wziął tedy pierwszą lepszą, niewybredną treść kryminalnego procesu, jednego z tych, jakie znajdziemy niemal w każdym numerze dziennika, i uczynił tylko tyle, że zbił w trzy niedługie akty to, co w życiu rozciągnęłoby się na parę tygodni. Pozatem możemy mieć wrażenie, że jesteśmy w prawdziwym sądzie. Dla większego złudzenia, nawet kurtyna nie podnosi się ani nie spada; wchodząc do teatru, widzimy scenę przeobrażoną na salę sądową tuż przed zaczęciem rozprawy, widzimy krzątanie woźnych, słyszy-

my ich pogwarki, kręcimy się, szepcemy, aż przywołuje nas do porządku flegmatyczne oznajmienie woźnego: „Proszę zająć miejsca, sąd idzie“.

Powiedziałem, że autor wziął „pierwszy lepszy proces“. Ale po namyśle widzę, że nie jest on tak zupełnie pierwszy lepszy. I wogóle nie jest on lepszy, raczej gorszy, o tyle że osoba, która siedzi za kratkami i której już, już, grozi skazanie, jest niewinniutecznie. A powiedzmy to na chwałę organów sprawiedliwości, stosunkowo dość rzadko zdarzają się owe oplakane quiproquo, pakujące do ciupy, pod zarzutem zbrodni, osoby niewinne. Jeszcze rzadziej niewątpliwie zdarza się, aby prawdziwy zbrodniarz ukrywał się... pod togą adwokata oskarżonej. (Och, co ja zrobiłem, zdradziłem cały sekret, pozbawiając przyszłego widza dziewiczości wzruszeń; ale pocieszcie się, wzruszenia te dawkiwane są tak umiejętnie, że nawet znając końcowe słowo zagadki, nic się nie traci, raczej przeciwnie). Nie codzień też bywa, aby wpadał na salę rozpraw przybyły z odległych stron rodzony brat oskarżonej, adwokat młody ale pierwszorzędny gracz w polo, i aby, dawszy votum nieufności urzędowemu obrońcy, sam podjął się prowadzić obronę siostry. Ale wszystko to zdarzyć się może. Tak samo wydałoby się niewiarogodne, aby adwokat strzelał na sali rozpraw do świadków, a przecież oglądaliśmy to niedawno w życiu, i to nie w żadnej Ameryce, ale w spokojnej Warszawie. Gdzież spodziewać się zdarzeń osobliwych, wyjątkowych, jak nie na sali sądowej?

Biedna, słodka Mary Dugan! Amerykański autor

musiał coś zasłyszeć o Jadwidze Smosarskiej, naszym słowiczku srebrnego ekranu, bo napisał rolę Mary jakby umyślnie dla niej. Ile niewinności w grzechu, ile czystości w występku! — była to rola zagrana z poczuciem szlachetnego melodramatu. I z jakim wdziękiem anioł ten poddaje się torturom procederów sądowych! Bo pomyślcie tylko: popełniono morderstwo, policja wkracza, zastaje przy zwłokach denata klęczącą młodą kobietę w bieliźnie: aresztują ją, fotografują, daktyloskopują, i dopiero zaczynają się pytania: co pani robi, z czego pani żyje, czy pani ma kochanka, ilu kochanków pani miała, który był przedtem, który potem, czy było dwóch naraz, ilu ogółem, czterech, czy napewno czterech, a może sześciu, czy ich pani kochała, czy wszystkich pani kochała, co im pani mówiła, czy oni w to wierzyli, etc. etc., dziesiątki brutalnych pytań mniej lub więcej krzyżowych, które wraz z odpowiedziami zapelniały szpalty brukowych dzienników i będą karmić żarłoczną ciekawość tłumu. Poczem, wykrywszy (bez swojej zasługi) prawdziwego winnego i stwierdziwszy omyłkę, władze, zadowolone z siebie, wypuszczają swoją ofiarę, bez słowa skruchy, bez najmniejszej kompensaty za jej krzywdę, za wstyd, za tortury moralne. To mi się zawsze w procedurze karnej wydawało najokropniejsze; to prawo szperania w życiu osób, które w jakikolwiek sposób dostaną się w szprychy maszyny sądowej. To jest straszne nadużycie. Lada właściciel psa odpowiedzialny jest całym ruchomym i nieruchomym majątkiem za szkody i straty o jakie pies przyprawi

kogoś rozdarłszy mu portki, gdy organom Sprawiedliwości wolno jest więzić, dręczyć, kompromitować niewinnych, bez żadnego obowiązku wynagrodzenia. Jesteśmy w fazie tworzenia nowego kodeksu, możeby o tem z okazji Mary Dugan pomyśleć? Ale może jest obawa, aby się wówczas nie wytworzył przemysł ściągania na siebie mylnych poszlak, i dopiero miałyby sądy kłopot? Bądź co bądź, obecny stan jest przerażający.

Nie w tem jednym melodramat Veilera rzuca (jak przystało na dobry melodramat) rękawicę porządkom społecznym. Przeszłość Mary Dugan, gdzież jest ten kamień, któryby się nią nie wzruszył! Dwunastoletnia dziewczynka zostaje sama na świecie z dziesięcioletnim braciszkiem, bez matki, opuszczona przez ojca pijaka; wychowuje chłopca, posyła go do szkoły, pracuje na niego w fabryce. Ma lat szesnaście, gdy przyjmuje pierwsze sto dolarów od mężczyzny, a przyjmuje je po to, aby opłacić za brata lepszą szkołę: chce, aby ten ukochany brat był „gentlemanem“. Ona wyrasta na kabaretową piękność, daje mężczyznom trochę radości czy szczęścia wzamian za trochę zbytku, sama zaś pozostaje tą samą dobrą, cichą i słodką dziewczynką. I proszę słuchać, jak to jej życie wygląda, obnażone brutalną łapą prokuratora! Ale najgorzej pan prokurator przyciska mimochodem do muru młodego adwokata-gentlemana, wychowanka najlepszych uniwersytetów i pierwszorzędnego gracza w polo. Czy on wiedział, skąd siostra bierze pieniądze na jego utrzymanie? Adwokat mieni się na twarzy. „Nie wie-

dział“, odpowiada za niego słodka Mary. — A co mu pani powiedziała? — Że ciotka umarła w Irlandji i zapisała mi majątek. — I pani chce abyśmy wierzyli w te brednie? — odpowiada nieludzki prokurator.

Ale autor bierze srogi odwet na społeczeństwie za cierpienia Mary. Z końcem sztuki, gdy to słodkie dziewczę odzyska wolność, miejsce jej w żelaznej klatce zajmie ślubna żona denata wraz ze swym kochankiem, cenionym adwokatem, jednym z „filarów społeczeństwa“. To jest dopiero niedobra istota! Korzysta ze zbytku i dóbr męża, unieszczęśliwia go, oszukuje, aż w końcu, obawiając się aby nie zrobił testamentu na rzecz dobrej Mary, uśmierca go w porę; bo zdaje się, pani Gertruda była w zмовie z zabójcą. Tam, w legalnem społeczeństwie szukajcie prawdziwych zbrodniarzy! Prawom melodramatu stało się zadość. Ale jak to wszystko jest znakomicie przeprowadzone! Daję słowo, dawno nie pamiętam sali teatralnej tak przejętej.

Sztuka ta daje trochę zadowolenia naszej europejskiej dumie. Kiedy słuchamy głupich pytań, jakimi prokurator dręczy biedną Mary, odczuwamy skromnie naszą wyższość. Och, ci Amerykanie! My tu już w Europie (nawet wschodniej) nauczyliśmy się pewnej dyskrecji; jestem przekonany, że podobne śledztwo byłoby u nas niemożliwe; ale te amerykańskie świętoszki wszystkiemu się dziwią, wszystko chcą w życiu kobiety precyzować, konfrontować, katalogować, wszystko nazywają po imieniu! No ale mniejsza, skoro się dobrze skończyło, pocieszmy się dla Mary

tem, że znowuż w Ameryce wszystko jest reklamą i że nazajutrz po procesie ta miła osoba otrzyma z tuzin propozycji małżeńskich od samych miliardów, nie mówiąc o engagement w Hollywood do filmu z jej własnego procesu. Pan Lenczewski skończy tym razem na fotelu elektrycznym, na co się już oddawna zanosilo; strach pomyśleć, ile ten człowiek w swojej karierze scenicznej ma lajdactw na sumieniu! Grał złego adwokata bardzo dobrze; również dobrze wcielił figurę przewodniczącego p. Myszkiewicza, robiący na swoim podjum wrażenie sędziego tenisowego, który orzeka bezapelacyjnie o popełnionych „autach“. Młodzieńczym ogniem ział p. Warnecki, który wybornie wyreżyserował sztukę. Pan Justjan w roli prokuratora przesadził może akcent osobistej złośliwości, z jaką ten obrońca ładu społecznego ściga swoją ofiarę. W antraktach publiczność, wśród której była duża liczba prawników, z ożywieniem dyskutowała fachowe szczegóły tego niezwykłego procesu.

Teatr Mały: Koniec pani Cheyney: komedia w 3-ach aktach Fryderyka Lonsdale. Przekład Niny Niovelli.

Złodzieje na scenie, policja pod drzwiami, poetycka apoteoza bandytów, słowem... nic się nie zmieniło: złota serja teatrów szyfmanowskich wiąże subtelną nicią stryczka jeden sezon z drugim. W jubi-

leuszowym dniu tej złotej serji ułożymy jej bilans i wówczas okaże się bogactwo motywów — mniej lub więcej „kwalifikowanych“ — jakie w niej rozwinięto; mimo to nie taimy, że wolelibyśmy widzieć od czasu do czasu na scenie i inne zagadnienia, cieszące lub trapiące ludzkość. Zapewne, powie ktoś, że, gdyby bohaterem był jakiś Alfons XVIII, to byłaby tragedia historyczna, a jak jest poprostu alfons, to jest sztuka współczesna, która może być nie mniej ludzka i niemniej uprawniona. Nic słusniejszego; ale stanowczo twierdzę, że tych alfonsów jest za dużo, i wnoszę o *numerus clausus*. Może i jakieś inne zawody, może i jakieś inne kwestje czekają gdzieś nieśmiało i chciałyby przyjść do głosu? Czyż w istocie cała troska o repertuar, o otwarcie nam okna na świat, ma być zepchnięta na młody teatr robotniczy? Podziwiam, że komuś się chce ponosić ten olbrzymi trud prowadzenia teatru, jeżeli go nic nie obchodzi, jeżeli niczego nie chce powiedzieć poza zgonieniem gromady gapiów i ściąganiem z nich podatku. Dawniej mówiło się, że lekka komedja w Małym pracuje na repertuar w Polskim, który był wówczas w roli... najszlachetniejszego z alfonsów; ale tak jak jest obecnie, idjotyczna (przynajmniej tak jak nam ją pokazano) bujda *Artyści* w teatrze Polskim „pracuje“ na pustą jak orzech panią Cheyney w teatrze Małym, i nawzajem. Trzebaż to na początku sezonu powiedzieć, skoro tym początkiem sezonu dyrektor teatru Polskiego i Małego mówi nam niejako bez ogródek: „Point de rêveries, panno-
wie“.

A teraz mówmy o samej komedji, która oczywiście w tem wszystkim jest Bogu ducha winna. Ta sztuka autora dość ciężkich i niesmacznych *Kokot z towarzysztwa*, jest tym razem wcale zabawna i zręczna. Ale oto skutek nieprzestrzegania „*numerus clausus*”: scena w akcie pierwszym, w której okazuje się, że cały dwór mistres Cheney to jest szajka sutenerów i bandytów, powinna być niespodziana i zabawna, tymczasem u nas, wskutek nadużycia motywu, budzi rozpaczliwe ziewnięcie w głąb duszy i westchnienie: „Znowu! Święty Alfonsie, módl się za nami!” To samo można powiedzieć o wstawionej zapewne piosence apaszów stanowiącej finał sceny.

Swoją drogą, rzecz szczególna: kiedy się ogląda szeregi sztuk angielskich (przynajmniej tych, które nam teatry pokazują), zacierają się w pamięci rysy indywidualne, zostają, jak na owych fotografiach rodzinnych, zdejmowanych na jednej kliszy, rysy zbiorowe. Takim rysem jest w angielskiej komedji szantaż. Jak w farsie francuskiej łóżko, tak tu szantaż. Musi w tem coś być: tam gdzie jest bardzo wiele obłudy i bardzo wiele pieniędzy, tam szantaż istotnie ma połów obfity. Wątpię, aby ktoś wycisnął wiele funtów sterlingów z listu miłosnego którego z naszych ministrów; raczej wziąłby teką po mordzie i poszedłby z kwitkiem. A niech sobie ogłasza! Tymczasem w Anglii, hoho! z procentów od takiego listu żyłby dostаточно całe życie. W Anglii — wciąż jeżeli wierzyć komedjom — każdy gromadzi kolekcję takich liścików, jeżeli nie w celach zaczepnych to w celach obronnych.

Na tem opiera się kombinacja pani Cheyney i jej szajki. Młoda adeptka sztuki złodziejskiej, czarująco piękna i dystygowana, wchodzi jako „australska miljonerka“ w wysokie londyńskie sfery, aby tam operować. Zdobywa wiele serc, między innymi serce bogatego i czcigodnego lorda Elton, który popełnia tę nieostrożność, że, przypieczony do białości jej cnotliwą zalotnością, oświadcza się o jej rękę. Niestety, szlachetny lord, naiwny jak dziecię i zachowany jak sztubak, czyni te oświadczenia — w liście, zawierającym w dodatku soczystą charakterystykę całego towarzystwa! Mając ten list w ręku, mistress Cheyney może operować swobodnie; może uczynić nocny zamach na wspaniałe perły gospodyni zamku: gdyby jej, w razie niepowodzenia, nie zapewniała bezkarności obawa „towarzystwa“ przed skandalem, zapewniłby jej niechybnie bezpieczeństwo ten list lorda Elton. To też, gdy rzecz się wykryła, rychło zmieniają się role: nie jej grożą, ale ona grozi; ona pociąga za dzwonek, który ściąga cały zamek w nocy; ona straszy oddaniem się w ręce policji, gdy tamci licytują się na czeki, aby jej zamknąć usta, aby ją wyprowadzić z powrotem do Australji, której to dziecię Londynu nigdy nie widziało na oczy. Małoby trzeba, a lord Elton może i naprawdę ożeniłby się z nią — gdyby zechciała — pod obawą skandalu i śmieszności. Ale urocza złodziejka perel zagięła sobie parol na innego lorda, i tego dostanie w istocie: na młodego urwisa, lorda Dilling. I tu mała wycieczka satyryczna na świat lordów oglądany przez pryzmat świata zło-

dziei. Dilling zwąchał pismo nosem, czuje w powietrzu kradzież, ale pani Cheyney szalenie mu się podoba: zamieni się na tę noc — pod dość naiwnym pozorem — z ciotką na sypialnię; zaczai się, i skoro złodziejka pereł wsunie się do pokoju, zapali nagle światło i zdemaskuje ją. Aby ją oddać w ręce policji? Och, nie! rycerski lord nie miał tak srogich zamiarów: po prostu przygotował butelkę szampana, posłał ciotczyne łóżko i czeka w szlachetnej intencji zaproponowania pięknej złodziejce: wóz albo przewóz, albo się pani prześpi ze mną, albo — do kryminału. Znowu tedy szantaż w najbrzydszej swojej formie, szantaż na bezbronnej, szantaż na wyrzutku społeczeństwa. Brzydkie, prawda? niemal tak brzydkie jak uwieść ślepa żebraczkę, pod pozorem że się jej wkłada w rękę jałmużnę. Ale lord Dilling nie obliczył dwóch rzeczy: jedno, że złodziejka go kocha, i drugie, że jest... dziewicą, mimo że tego, jak powiada z gracją, nie może udowodnić. Bunt dziewiczego serca, wstyd za nikczemność ukochanego, każe jej szarpnąć za dzwonek. I gdy goście zamkowi zbiegli się w nocy w popłochu, następuje pojedynek szlachetnych: młody lord, zawstydzony tym wspaniałym gestem, chce wszystko wziąć na siebie, jako ten, który nikczemnie zwabił cnotliwą mistress Cheyney w pułapkę, dybiąc na jej cnotę. Ale ona nie przyjmie tej ofiary: odsłoni przyłbicę, mając zresztą w ręku środki aby się bronić. Stoczy z wytwornem towarzystwem pojedynek, z którego wygranej wkońcu nie skorzysta; podrze wspaniałomyślnie zarówno list lorda Elton jak i czek na dzie-

się tysięcy funtów, który za ów list uzyska. I czeka ją za to nagroda na ślubnym kobiercu, będzie szczęśliwą lordową Dilling. Nigdy niecnotliwa cnota nie była wspanialej nagrodzona.

Finał ten utrzymany jest w tonie bajki, który nie pozwala zbyt krzyczeć na niemoralność. Bo czy nie jest w tem coś z mistycznego symbolu, że z tego związku szantażysty ze złodziejką, narodzi się zapewne za dziewięć miesięcy *mały lord*, tak dobrze znany tytuł ślicznej i budującej powiastki dla dzieci? Bajka ma prawo prześwieślać świat uśmiechem po-błażania; ma prawo przypominać nam, że nasze kryteria moralne mają znaczenie wyłącznie niemal praktyczne, że ci, co siedzą w kryminale, to, ostatecznie, są złodzieje-romantycy, gdy ci co chodzą wolno, to podobno (co najmniej w znacznej przewadze) złodzieje-realiści. Ale nie zapuszczajmy się w filozofję ludzkości, autor nie sięgał tak daleko; nie o ludzkość mu tutaj chodziło, ale o „towarzystwo“, które już raz, ciężką coprawda ręką, wytar mosił. Ten londyński wielki świat jest dla niego tak zdeprawowany, że złodzieje i grandziarze błyszczą przy nim jak złoto: wcielają polot i śmiałość, a nawet *sui generis* rycerskość i lojalność. Uwierzmy na chwilę w to Skalne Podhale londyńskiego asfaltu, zwłaszcza że reprezentuje je tak miła para jak p. Romanówna i p. Mierzejewski. P. Romanówna prowadziła sztukę z brawurą, zalotnością i swobodą, które czynią tę panią Cheyney jedną z jej najlepszych ról.

*Teatr Ateneum: Sprawa Jakubowskiego (Józef) —
sztuka w 3-ch aktach Eleonory Kalkowskiej, przekład
Józefa Brodzkiego.*

Sympatja i zainteresowanie, z jakim Warszawa powitała otwarcie *Ateneum* pod nową dyrekcją, świadczy, jak bardzo wszyscy rozumią potrzebę takiego właśnie teatru, jaki ma zamiar prowadzić pani Marja Strońska. Trzeba było kobiety, aby nareszcie spojrzeć na rzeczy nieuprzedzonymi oczami, gdy dotąd sprawa teatru „robotniczego“ była bezradnem błąkaniem się od Norwida do Labiche’a, dziwnym konkubinatem antykwarstwa z nowinkarstwem, teatru dla „elity“ z teatrem dla „ludu“. Nie skarżmy się na to zbyt, gdyż tym nietrwałym kombinacjom zawdzięczamy szereg trwałych zdobyczy L. Schillera, ale samego zagadnienia nie mogły i one rozwiązać. Pani Strońska pojmuje — i słusznie — problem swego teatru przede wszystkim jako kwestję repertuaru; a w repertuarze tym za kardynalne warunki uważa: życie, rozmach, dzisiejszość. Powrócimy jeszcze do istoty i zadań tej sceny, której powstanie uważamy za fakt pierwszorzędny dla naszego artystycznego życia; narazie trzeba nam mówić o wczorajszej premierze.

Dano sztukę pani Kalkowskiej. Zważmy to: pierwsza kobieta-dyrektorka zaczyna sztuką kobiety-autorki. Przypadek, czy znak czasu? Sądzę, że raczej to drugie. Dotychczasowa abstynencja kobiet w twórczości dramatycznej była czemś anormalnem, czemś, co pozwalał mniemać, że kobieta, ocknąwszy się z kilku-

dziesięciowiekowego milczenia, dopiero przyjdzie na scenie do głosu, a wówczas... niełatwo zapewne ktoś go jej odbierze.

Pani Kalkowska też wnosi w teatr cenne dary kobiety (kiedy kobieta je ma): odwagę i świeżość spojrzenia. Sama nazwała swój utwór „reportażem poetyckim“. Podobą mi się ta nazwa i to pojęcie. Może w niem tkwi przeczcucie nowych dróg teatru? Mówić o tem, czem wszyscy się interesują, co jest w myśli i na ustach wszystkich, chwytąć w lot samo życie i montować je na scenie, czynić z teatru trybunę adwokata czy posła, budować z desek scenicznych potężny megafon dla krzyku, oto wyborne zrozumienie praw teatru i jego celów.

Zapewne, nic łatwiejszego jak nadużyć tego rodzaju teatru i obrzydzić go. Nie można krzyczeć ciągle. Ale są chwile, w których krzyczeć trzeba. Taką chwilą była „sprawa Jakubowskiego“. Jestto jedna z tych spraw, które mogłyby pobudzić do rewizji ustaw, stać się potężnym argumentem przeciw karze śmierci, podać w znak zapytania ideał instytucji tak nieodpowiedzialnych za swoje wyroki sądów przysięgłych. To, żeby w obecnym stanie procedury sądowej możliwem było skazanie na śmierć i stracenie niewinnego człowieka, w kraju jednym z najcywilizowańszych, chlubiących się swemi sądami, jest czemś przerażającym, jest dzwonem alarmowym, który powinien się rozlegać wszędzie. A jeżeli istotnie bieg sprawiedliwości został tu zmacony względami polityki, uprzedzeniami plemiennemi, czy można stawić przed oczy groźniejsze

memento, dobitniej pokazać, na jakie bezdroża, do jakiej zatury najsłachetniejszych swych zdobyczy pędzi ludzkość gubiąca w ciasnych egoizmach narodowych samo poczucie ludzkości? Wszystko to mówi odważnie sztuka Kalkowskiej, i mówi nie nam — bo toby było najmniejszą zdobyczą — ale mówi tam, gdzie trzeba było to powiedzieć; gdzie takie postawienie sprawy było dziełem odwagi ludzkiej i artystycznej zarazem.

Bo, jako utwór bezpośrednio dający głos życiu, utwór Kalkowskiej związany jest ściśle z chwilą i z miejscem. I tak go trzeba słuchać; wciąż trzeba pamiętać, że to jest sztuka pisana po niemiecku i grana w Berlinie. Wówczas wiele słów padających ze sceny — zużytych i nadużytych gdy się ich słucha w Polsce, tym osobliwym kraju, gdzie „Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz“ śpiewa się jak „Kiedy ranne wstają zorze“ — zdumieje nas swoją odwagą, jak i sama myśl napisania tej sztuki dla publiczności niemieckiej. A napięcie, z jakim słuchano jej *tam*, sukces jaki odniosła, świadczy, że autorka umiała się utrzymać na niebezpiecznej krawędzi i znaleźć artystyczne środki dla swego słachetnego i śmiałego „reportażu“.

Bo sztuka idzie głębiej niż sama — choćby tak okrutna — omyłka sądowa. Uderza ona zarazem w najczulszy punkt niemieckości: w kwestję t. zw. kultury, wyższości kulturalnej, i głębokich nieporozumień, jakie mogą tkwić w tem pojęciu. Z jednej strony cywilizacja czysto materialna, pod którą gnieździ

się dzikość i zbrodnia; z drugiej ewangeliczna dobroć brana za głupotę i padająca ofiarą własnej naiwnej szlachetności. Rzecz taka napisana u nas, byłaby znów graniem na strunach narodowego szowinizmu; napisana przez niemiecką — mimo że polskiego pochodzenia — pisarkę dla publiczności berlińskiej, i napisana tak że nakazuje posłuch, jest czynem humanitarnym pierwszorzędnego znaczenia. I jest bardzo, iście po kobiecemu zręcznem uchwyceniem momentu, jedyne może kiedy można było tego doka-zać; kiedy opinia Niemiec, wstrząśnięta tym strasznym procesem i zbrodnią swoich sądów, pozwala sobie mówić rzeczy, których kiedyindziej możeby nie zniosła.

I trzeba to powiedzieć; o ile proces Jakubowskiego był czemś potwornem, hańbiącym, o tyle lojalne stanowisko niemieckiego społeczeństwa wobec rewizji procesu, o tyle postawa niemieckiej publiczności wobec tej zuchwalej sztuki stają się czemś pokrzepiającem, czemś co przywraca wiarę w ludzkość, czemś co — powiedzmy szczerze — imponuje nam. I jest zarazem czemś, co dałoby jakiś mistyczny sens męczeńskiej śmierci polskiego wyrobnika, gdyby jego przelana krew mogła się przyczynić do zbliżenia narodów na gruncie ludzkości.

Sądzę, że w ten sposób należy słuchać tej sztuki: wciąż trzeba ją sobie niemal tłumaczyć na niemieckie. Byłoby krzywdą dla autorki, gdyby się jej słuchało jako sztuki polskiej, napisanej dla Polaków. Bo nie winna pani Kalkowskiej, że jesteśmy przesyceni ideo-

logją, która z niej bije, zmęczeniu pochlebianiem samemu sobie, czynieniem z siebie niewinnego baranka. Niemal za wiele nam cnót w tym Józefie, za jaskrawe kontrasty między jego dobrocią i niewinnością a czarnością jego niemieckiego otoczenia. Aby znieść to wszystko, trzeba nam sobie co chwila powtarzać: „tak było“. Bo sztuka Kalkowskiej najściślej podobno oparta jest na aktach procesu. Tak było, i co więcej tak mogło być. Rzecz oddycha psychologiczną prawdą. Tylko — nie jest winą Kalkowskiej, że nas zbyt długo karmiono legendą o Polsce-baranku (z którego z wiekiem wyrosnąć może tylko baran) i że nie sprawia nam żadnej przyjemności być „zawszonym“ mesjaszem. Ale powtarzam: pokazanie, w sposobnym momencie, dumnym ze swej kultury narodom, ile wysokich wartości może się mieścić w pogardzanym przez nie i niecierpliwie nierozumianem „barbarzyństwie“, to znowuż czyn dobry i mądry.

Z jakimi trudnościami połączona jest transpozycja tej sztuki o Polaku na polski grunt, świadczy choćby jeden szczegół, mianowicie języka. Na gruncie niemieckim sprawa jest prosta: inteligencja mówi poprawną niemieczyzną, chłopci niemieccy zarywają dialektem, a polski robotnik mówi lichy z polska po niemiecku. Jak przenieść te odcienie w polszczyznę, jak zachować właściwą barwę? Prawie że niema sposobu. Poszukano takiego wyjścia, że niemieccy chłopci i inteligencja mówią sposobem chłopów i inteligencji w byłym zaborze pruskim („nieprawdaż“, „zaś ale“, twarda wymowa), z czego dla nieświadomych może

powstać nieporozumienie kto Niemiec a kto Polak i obudzić fałszywe wrażenie, że rzecz rozgrywa się wśród Polaków gdzieś w okolicach Grudziądza.

Sama treść sztuki jest, jak wspomniałem, ściśle oparta na faktach ujawnionych w procesie, a zwłaszcza jego rewizji. Robotnik rolny w Prusach, żyjąc z młodą dziewczynką Niemką, z dobroci bierze za swoje jej dziecko, którego poczęcia nie on jest winien. Dziewczyna umiera, Józef nadal opiekuje się dzieckiem, które jest owocem kazirodztwa i gwałtu. Zbrodnicze kombinacje rodziny sprawiają, że prawdziwy ojciec topi znienawidzone dziecko; podejrzenie — skierowane przez zbrodniarzy — pada na Józefa. Nie wiedząc w to, aby „Germance, mądry naród“, mogły stracić niewinnego, poczciwy chłop zataja przez poczciwość wszystko co mogłoby go odciążyć a odwrócić podejrzenie na istotnie winnych; rycerskość również nie pozwala mu korzystać z alibi, któreby kompromitowało kobietę, jego nową kochankę. Natomiast w jego otoczeniu nikt nie ma żadnych skrupułów... Zresztą Józef stoi przed niemieckim sądem, nie bardzo rozumie co do niego mówią, sam nie umie się wyjęzyczyć, sprawa prowadzona jest stronniczo, niecierpliwie, ze złą wolą, z nienawiścią, z pogardą. Kiedy wreszcie zaczyna pojmować że jest zgubiony, chce mówić, chce składać zeznania, ale już jest zapóźno. Zarówno wniossek kasacyjny jak prośbę o ulaskawienie odrzucono; Jakubowskiego ścięto. Tem kończy się sztuka; w życiu przyszło, już po jego straceniu, do rewizji procesu wskutek wytrwałych starań adwokata, a rewizja ta

ujawniła istotne okoliczności zbrodni i straszną sądową omyłkę.

Rzecz ujęta jest przez p. Kalkowską z talentem. Jej Józef — typ naszego chłopca, jakim mógłby być Cham Orzeszkowej, gdy był młodszy — żyje od pierwszej sceny. Zgnębiony wrogiem środowiskiem, zahukany, onieśmielony, ale pocziwy, serdeczny, pełniący największe bohaterstwa bez świadomości o tem, wesół zresztą i rad życiu, roboczy i jurny, wielkie bezradne dziecko zabłąkane w ten obcy świat. Straszliwe tło dla Józefa stanowi jego otoczenie, ta niemiecka rodzina, z którą go losy związały, stek zbrodni i barbarzyństwa. Gdyby chodziło o czyste dzieło sztuki, wzdrygnęlibyśmy się na to nadużycie kontrastów: nie chcielibyśmy tym kosztem kupionej apologji; ale „reportaż poetycki“ może nam odpowiedzieć: „tak było“. Przyjmijmy go za to, za co się podaje; znowuż wspomnijmy odwagę, jaką było stawić ten kontrast przed oczyma publiczności w Berlinie. Toż samo odnosi się do scen w sądzie. Poważne — och, jak poważne! — a przerażająco lekkomyślne okrucieństwo aparatu sądowego, zwłaszcza gdy mu zaciemni jeszcze wzrok niechęć plemienna, uwydatniła autorka w jaskrawych, ale żywych rysach. Tak, są momenty, w których teatr winien mieć odwagę być pamfletem.

Jeszcze jedno trzeba zaznaczyć, aby oddać sprawiedliwość autorce. Sztuka jej, rozwijająca się obrazami, pisana była z myślą o scenie obrotowej, pozwalającej przy szybkiej zmianie obrazów zachować ich ciągłość. Skromny teatr *Ateneum*, mimo iż w zmia-

nie obrazów i dekoracji rozwinął wielką sprawność, nie mógł dać tej ciągłości w pełnej mierze; zarazem zmuszony był, z tych właśnie przyczyn technicznych, do poczynienia pewnych skrótów, które (jak np. końcowe przeniesienie symbolicznego druciarza w mury sądowe), nie zawsze wyszły na korzyść wrażeniu. Ale to mówię jedynie przez uczucie lojalności wobec autorki, a bynajmniej nie dlatego, aby obniżyć zasługę i pracę teatru. Gdyby nie *Ateneum*, nie poznalibyśmy sztuki, która obiega świat, a która musi nas interesować w najwyższym stopniu. Wystawieniem jej, teatr *Ateneum* odrazu udokumentował swoją potrzebę i trafne zrozumienie swych zadań.

Bohaterem wieczoru był p. Janusz Strachocki. Starannie wyreżyserował sztukę (czy to jednak dobrze jest, aby reżyserował aktor grający główną postać?), a zarazem udźwignął olbrzymią rozmiarem rolę Jakubowskiego; był dobroduszny, serdeczny, naiwny, a zarazem wzruszający, w swoim zmaganiu się z okrucieństwem ludzi i wydarzeń.

Teatr Letni: Wyuczasy Donżuana, komedia w 3-ach aktach Kazimierza Wroczyńskiego.

Sztukę tę możnaby nazwać komedią językoznawczą. Bo w tem uzdrowisku górskim, w którym się

rozgrywa, naznaczyły sobie schadzki wszystkie narzecza. Wielkopolanka pani Ćwiklińska sadi zwrotami, tłumaczonemi wprost z niemieckiego, wydobywając nieodparty wdzięk z twardej jak rzemień pierońskiej wymowy; p. Gellówna „kałapułka“ po lwowsku że aż „ta joj“! pani Łaska aż od sienkiewiczowskiego Podbiپیęty zapożyczyła „słuchać hadko“ i innych nadniemeńskich zwrotów; p. Kurnakowicz mówi gwarą naukową pełną „proporcjonalnych kwadratów odległości“, p. Warnecki, przebrawszy się za rzekomego Staszka-górala, bajdurzy najczystsą Sabalowszczyzną, a p. Różycki, zakupiwszy w księgarni Słownik wyrazów obcych (wydanie większe, 25.000 wyrazów!) operuje niemi po omacku, w swojskich zaś podkreśla starannie wszystkie „ogonki“, ku wielkiej radości słuchaczy. Zdaje się, że tylko jedna osoba w sztuce mówi po ludzku.

Jest w tej wieży Babel polszczyzny niewinny truć autora: kiedy np. pani Ćwiklińska poraz setny mówi swoje „nieprawdaż“, sala wybucha poraz setny śmiechem, który aby osiągnąć, mniej przemyślny autor musiałby spotrzebować kilka pudów dowcipu, co jest wyczerpujące i niszczące dla zdrowia; ale trzeba przyznać, że widz dopiero gdzieś w trzecim akcie zaczyna się spostrzegać, iż śmiał się przez trzy godziny z tego samego konceptu. I to jest sekret weselości, sztuka Wroczyńskiego jest wesoła, co się krotoczwilom zdarza nie zbyt często, zasługuje więc na podkreślenie.

Interesującą jako obserwacja jest figura bohatera sztuki. Jestto tenor filmu (tego dawnego, nie dźwię-

kowego), bożyszcze kobiet. Prawie że takich jeszcze nie mamy; film nasz jest jeszcze w kolebce, a gwiazdami jego są aktorzy z teatru, ale z pewnością będziemy mieli ich w przyszłości. (Może taki Zbyszko Sawan, za kilka lat, po rozwodzie z Malicką? Mówię zresztą na chybił trafił, nie znam go bliżej). Otóż, wyobraźmy sobie psychikę tenora filmu w życiu prywatnym. Aktor, choćby najpustszy, może sobie urabiać na codzienny użytek jakiś repertuar ze strzępów swoich ról; tenor operowy może bodaj w łóżku zaśpiewać arję z *Toski*; ale gwiazdor filmowy, któremu jego sztuka nie daje żadnego tekstu i puszcza go w życie jedynie z zapasem gestów zmanierowanych ekranem? Co on ma robić? To, co ten Artur: kupi sobie słowniczek wyrazów obcych i będzie uwodził kobiety używaniem na los szczęścia słów jak „imperatywnie“, „kameralnie“, i cytatów w rodzaju „bis dat qui cito dat“, które czasem zresztą (jak tu naprzykład) przypadkowo dobrze streszczają sytuację.

Ten pół-bóg chroni się przed swem nadmiernem powodzeniem u kobiet na wywczasy w zapadły kąt górski. Ale aby przeskok nie był zbyt gwałtowny, bierze z sobą surogat kobiety: sekretarkę. Ona mu będzie prowadziła korespondencję miłosną, a on ją będzie potrosze uwodził; ponieważ można liczyć, że opór tej panienki potrwa ze trzy tygodnie, więc szanse wypoczynku są zapewnione. Ale wszystko okazuje się złudzeniem: niema incognito dla człowieka wyświeczonego równocześnie na wszystkich ekranach niepodległej Polski; niema spokoju dla męczennika płci:

kobiety go poznają, sekretarka przez zemstę go wyda, własna żona przygna w jego ślady...

(Z tą żoną historia jest dość skomplikowana. Właściwie to nie jest żona, ale dawna przyjaciółka, która przez przyjaźń udaje jego żonę, aby go ubezpieczyć przed zakusami małżeńskimi adoratorek; ale taką żonę, z którą on się ukrywa, udając kawalera. Powtarzam, że to skomplikowane, nie dochodźcie).

Z tego wszystkiego, na tle zakładu leczniczego „Helios“, plotą się trzy akty niewyszukanej zabawy, w quasi-erotycznej atmosferze wyposażonych klemp z całej Polski; akty, w których „amant psychologiczny“ srebrnego ekranu, naprzemian głaskany i lżony przez panie Dysię, Lale, Irę i Gagę, nie może — właśnie przez nadmiar tych zdobyczy — dopłynąć do romansiku, dopływa natomiast do pojedynku z młodym artystą. Ale nie bójcie się o jego życie, cały trzeci akt poświęcił autor na to, aby go po nieskończonych zabiegach wypłatać z tej afery, a w końcu ożenić z wierną Iry, która z udawanej żony stanie się wreszcie prawdziwą.

Zaletą sztuki jest, że daje dobre role aktorom; każdy ma co grać, każdy może zrobić swój „typek“. Ćwiklińska stworzyła małe arcydzieło.

*Teatr Ateneum: Hinkemann, sztuka w 3-ch aktach
(6 obrazach) Ernesta Tollera w przekładzie Dr. Leona
Feinera.*

Sztuka Tollera, napisana przed ośmiu laty, jest ciekawym dokumentem głębokiego urazu psychicznego, jakim była dla Niemiec przegrana wojna. Straszliwy czteroletni wysilek, dokonywany co dnia z ponurą zaciętością, w zupełnem osamotnieniu, upust krwi i wycieńczenie głodem, przegrana wojna, przewrót polityczny, zdławiona gwałtownie rewolucja, załamanie się wszystkich wierzeń w jakich wychowywano od dziesiątków lat karny naród niemiecki, wreszcie szal spekulacji i dewaluacji, uczta hyen żerujących na trupach i rannych, oto podłoże psychiczne tego utworu oddychającego dziwnem okrucieństwem. Młody Hinkemann, który poszedł na wojnę z zapalem, strojny w mundur gwardzisty, mundur będący dumą jego młodej żony, wraca do domu kaleką. Ugodzony kulą nieprzyjacielską, ten rosły, wspaniały mężczyzna — nie jest już mężczyzną. Kalectwo tem dotkliwsze, że niema w sobie żadnego dostojeństwa, niweczy nimb bohatera, budzi u mężczyzn brutalne parsknięcie śmiechem, u kobiet dotkliwszy jeszcze uśmiezek. Ale najcięższą próbą jest pożycie domowe. Ubóstwiająca go niegdyś młoda żona dziś kocha go zarazem i nienawidzi; to napelnia ją tkliwe współczucie, to bunt młodości przykutej do tego lachmana ludzkiego. Bo kalectwo sprowadziło w Hinkemannie i zmiany duchowe: wciąż przejęty swem upokorzeniem, to prze-

pełniony współczuciem dla młodej kobiety, to zazdrośny o nią, dręczy ją i unieszczęśliwia.

W dodatku jest w tym domu bieda, niemal głód; Hinkemann przy swojej drażliwości i zgryźliwości nie może znaleźć pracy. Znajduje wreszcie, ale jaką! Właściciel budy jarmarcznej ofiarowuje mu takie zajęcie: półnagi, w trykotach, kolos Hinkemann, „wcielenie siły niemieckiej“, będzie w oczach gawiedzi jarmarcznej... przegryzał gardła szczurom i myszom i pił ich krew. I biedny upokorzony człowiek podejmuje się tego, z myślą o nędzy ukochanej żony.

Ten efekt działa już niesamowicie. Mniejsza o jego niedość logiczne uzasadnienie; nie widzimy konieczności, czemu młody i silny robotnik musi jedynie do takiej pracy się uciekać; w „ekspresjonistycznych“ skrótach nie obowiązuje zbyt żyłowa logika. Ale doprawdy ta sztuka, mająca być protestem przeciw okrucieństwu wojny, sama zdradza tyle okrucieństwa, że jedynie w jakimś oparze krwi mogła się wylęgnać! Podczas gdy Hinkenmann popisuje się jako wcielenie „niemieckiej siły“, żona jego, nie przeczuwając iż ujrzy tam męża, przygląda się w objęciach kochanka jarmarczному widowisku. Widok męża i jego upodlenia porusza ją do głębi. Czuje się złą, niegodziwą żoną; rzuca kochanka, wraca do domu, postanawia żyć tylko dla miłości biednego kaleki. Ale ofiara okazuje się ponad jej siły; życie ich jest piekłem, z którego nieszczęśliwa młoda kobieta wyrывa się, rzucając się z okna na bruk.

To dramat rodzinny; ale sprawa toczy się na kilku

planach. Niestety, poustawianych dość sztucznie. Mogłaby być zagadnieniem psychologicznem: los dwojga kochających się ludzi wobec takiego nieszczęścia. Ale na to środowisko jest tu zbyt prymitywne, ujęcie rzeczy zbyt grube, sam Hinkemann wreszcie zbyt nieznośny i niezajmujący, histeryk, monoman swego kalektwa. Niema tu miejsca na rozwój dramatu: wszystko powiedziane jest od pierwszej sceny.

Drugi plan to wojna, jej oszukaństwo. Symboliczna scena widmowych inwalidów wojennych i spekulanta spasionego krwią. Wściekły porachunek „frontu“ z „tyłem“; z ową spekulacją, handlującą gardłami szczurów czy gardzielami armat, tuczącą się na ludzkiej krwi i nieszczęściu, wyzyskującą wzniosłe hasła, aby uruchomić płaskie interesy. Ale w całej sztuce Tollera panuje takie okrucieństwo ludzi dla siebie wzajem, taka twardość, taki jakiś brak ludzkości, że trudno się oprzeć świadomości, że te ofiary wojny są zarazem — jej sprawcami. Ta niemiecka sztuka dobitniej mówi o tem niż setki politycznych broszur. Niepodobna sobie wyobrazić, aby gdzieindziej pisarz mógł wcielić apostołstwo pokoju w człowieka pijącego z rzemiosła krew szczurów. Zapewne z biedy, choć nie jesteśmy o tem dostatecznie przez autora przekonani; raczej widzimy tu rys okrucieństwa. Wszak sztuka zaczyna się od sceny, gdy Hinkemann tuli ptaszka, któremu jego teściowa wypaliła oczy(!) poczem, z litości nad ptaszkiem, sam rozbija mu głowę o ścianę.

Tu mała dygresja polemiczna z komentarzem do

sztuki, jaki poprzedził ją w prasie. „Oto utwór demonstrowający ważną sprawę dni dzisiejszych. Sprawę człowieka, który przyszedł z wojny w świat pokoju, i z tym światem chce zadzierzgnąć pozrywane więzy. Przyszedł inny, odmieniony, na duchu bogatszy, na ciele — kaleka... Tylko serce to samo. Dobrze, czule, miłujące... Cóż może człowiek, który żyje tylko wartością ducha“ etc.

Podnoszę ten ustęp — nietylko dlatego, że ten wykład klóci się z samym utworem, ale dlatego, że ma on znaczenie ogólne. U nas w Polsce wystarczy być eunuchem, aby mieć „dobrą prasę“, aby to kalectwo utożsamiano z wartościami ducha. Przeciwno temu trzeba jaknajenergiczniej zaprotestować. Nietylko te rzeczy nie mają z sobą nic wspólnego, ale przeciwnie, o ile znam naszych polskich eunuchów, są to raczej jednostki złe, jadowite, mszczące się za swe upośledzenie. Widzimy zresztą u Hinkemanna, jak kalectwo jego kojarzy się z upośledzeniem umysłowem, jak wytępiło w nim właśnie poczucie ludzkiej dobroci, które jeżeli się przejawia, to tylko w histerycznych wybuchach, kończących się atakami zdwojonego okrucieństwa. Na miłość boską, nie zaczniemyż apoteozować kastratów: jeżeli prawo kanoniczne żąda, aby Ojciec święty miał wszystko na swoim miejscu, nie bądźmyż *plus catolique que le pape*...

Trzeci motyw, o który zarywa sztuka, to kwestja socjalna. W tanim szynku garść robotników dysputuje nad światem. Jest, między tymi skromnymi ludźmi, i człowiek używania i człowiek twórczego czynu;

i mistyk wierzący w sprawiedliwość bożą i inny wierzący w przyszły ustrój socjalny mający naprawić wszystkie niesprawiedliwości. Hinkemann słucha tego i wreszcie wybucha; opowiada swoją historję i rzuca pytanie: „A co z takimi jak ja, co z nimi zrobi przyszły ustrój“... I wszyscy spuszczaają głowy zadumani. A my (wyznaję to) słuchamy zniecierpliwieni tego labidzenia kaleki. Zapewne, jemu i sam Marks nie pomoże, ale tak samo Marks nie odejmie garbusowi garbu, brzydkiej kobiecie nie da ładnego nosa etc. Niestety, oczywiście. Ale nie każde nieszczęście jest problemem socjalnym.

Na sztuce w rodzaju *Hinkemanna* można obserwować, w jaki sposób pewni pisarze wydobywają wrażenie „głębi“. Bierze się kilka niedomyślanych myśli, płacze się je razem, podlewa ciemnym i ponurym sosem i podaje na gorąco. Otóż właśnie z *Hinkemannem* jest ten kłopot, że podano go nam na zimno. Jesteśmy już tak odlegli od tych koszmarów, że jedynie przetworzone na trwałe wartości ludzkie mogą one do nas przemówić: Hinkemann jest dla nas tylko spóźnionym dokumentem. To, że głośną tę sztukę oglądamy tak późno, to wynika z owego odcięcia od świata, jakie nieraz zarzucaliśmy naszym teatrom. Powstanie *Ateneum* i zapal z jakim ta młoda scena bierze się do dzieła, daje nam na przyszłość nadzieję, że blokada teatru europejskiego się skończy i że na przyszłość będziemy utrzymywać żywy kontakt z zagranicznym ruchem.

Pan Socha miał dość niewdzięczne zadanie w roli

Hinkemanna. Rolę monotonną i niecierpliwiącą z natury, zanadto może obciążył p. Socha męczącym stękaniem. Czekamy tego utalentowanego artystę w następnej kreacji, bardziej zgodnej z jego przyrodzonymi warunkami.

Teatr Narodowy: Konfederaci barsecy, fragment dramatyczny w 2-ach aktach Adama Mickiewicza, nowy przekład z francuskiego Artura Górskiego.

Szczególnych uczuć doznaje się, słuchając ze sceny tych dwóch aktów całości, której reszta przepadła gdzieś w kancelarji francuskiego teatryku. Sztuka o Polsce, pisana przez Mickiewicza dla Francuzów, trochę, jak sam się zwierza, dla chleba, ale niemniej zapewne i dla zainteresowania Polską publiczności francuskiej. Rezultat tego jest dość osobliwy: ten, że my Polacy słuchamy potrosze tej sztuki Mickiewicza tak jakby była pisana przez... cudzoziemca. Ten genialny epik, którego *Pan Tadeusz* pachnie ziemią rodzinną, ocieka polskiem życiem, ten czarodziej, który w trzeciej części *Dziadów* najbliższą rzeczywistość umie wzbić w siódme niebo poezji, tutaj daje nam Polskę trochę z nieprawdziwego zdarzenia, trochę konwencjonalną, nijaką. Co więcej trochę farbowaną. Jest tego i inna przyczyna. Pisząc swój dramat, Mic-

kiewicz cofa się w historyczną przeszłość, ale myśl jego, czucie, żyją w chwili niedawnej; mówi o wojnie z Moskalami z czasów barskich, ale wciąż myśli o tej nieszczęsnej wojnie, od której zaledwie kilka lat go dzieli. Stąd sztuka, zwłaszcza w drugim akcie, roi się od uczuciowych anachronizmów: kiedy Francuz Choisy mówi na przykład, że stary baron, jego ojciec, nazywał Polskę „siostrą Francji w Jezusie Chrystusie“, jasnem chyba jest, że ten baron nie żył w wieku ósmym i nie o Polsce Stanisława Augusta mówił, ale że czytał już — *Księgi pielgrzymstwa polskiego...*

Tem też tłumaczy się, iż, mimo że tytuł sztuki brzmi „Konfederaci barscy“ i mimo że sztuka pisana jest dla cudzoziemców, nie mamy tu nawet najbliższego wyjaśnienia co to była Konfederacja barska. A przecież ta konfederacja nie była rzeczą prostą, raczej rzeczą bardzo skomplikowaną. Była czynem wojennym przeciw Rosji, była ocknięciem się po wielu latach polskiego junactwa, i była zarazem wstecznictwem sarmackiem i miała coś z warcholstwa i buffonady „Panie kochanku“, i była buntem przeciw swemu królowi i szukaniem przeciw temu królowi — prawda, że ze swej strony opartemu o Rosję — pomocy obcych mocarstw, była i bohaterstwem i bezrządem, i tęgą pięścią a słabym mózgiem, słowem był to galimatjas co się zowie. Ale w legendzie została — wojną z Moskalami. I o to tylko Mickiewiczowi tu chodziło. Stała się dla niego symbolem patriotyzmu i owej innej wojny z Moskalami, tej, która uczuciowo nie przedstawiała dlań — wówczas — powikłań ani

rozdwojeń. Dlatego Mickiewicz nie czuje potrzeby objaśnienia Konfederacji barskiej, nie sili się dać przekroju schyłkowej Polski, jak go da po mistrzowsku w *Horsztyńskim* Słowacki; raczej używa tych uproszczeń, które możnaby już nazwać „propagandowymi“, obliczonemi na oklaski publiczności w teatrze Porte-Saint-Martin, jak: „Oto ostatni Polacy idący na śmierć... Nie powiedzą, że Francja opuszcza Polskę“ etc. Ten poeta pierwszy wymyślił i puścił w kurs „siostrzycę Francję“... I antydatował ją! Trochę na nasz gust przesolił: przykre wrażenie robi dziś na nas to mesjaniczne samouwielbienie, przeniesione tu w chwilę przed pierwszy rozbiór Polski, gdy ta Polska ustami Francuza Choisy tak się komplementuje: „Nie mamy tu w Europie nic do roboty, Europa kona — umrze bez potomstwa: najmłodsze i najsilniejsze jej dziecko, ta nasza Polska dogorywa“. Tu mamy pierwszy raz ów ton, którego nadużywając, Polska uczyni się nieznośną całemu światu: Polska najsilniejsza i najbiedniejsza i najszlachetniejsza i najważniejsza i najpotrzebniejsza, Polska, Polska, Polska... Ale wtedy to był wynalazek, wielki wynalazek propagandowy.

Wszystko to sprawia, że dramatowi Mickiewicza brak tu owego realizmu, który był jedną z cech jego geniuszu. Wisi ten dramat w powietrzu, w nieokreślonym czasie i miejscu. Rysy bohaterów są raczej konwencjonalne, jak owa natrącona z lekka młodzieńcza miłość hrabiny i Pułaskiego, i sam Pułaski na tle gór karpackich. Wszystko to jest cokolwiek operowe, i Wo-

jewoda, i stary „powiernik“ Zbroja, i „chór“ górali, tylko się rwących aby lecieć na Moskala. Bo mamy tu wszystkie motywy; cały „wieniec polski“, z kosy-
nierzami — też antydatowanymi — włącznie.

Jedna rzecz byłaby dla publiczności francuskiej dość egzotyczna: to ksiądz Marek, i ta olbrzymia rola księdza, tak znamienna dla życia polskiego. Ale nie wiem, czy ten motyw wyszedłby sztuce jako takiej na dobre. Ta szkaplerzykowa polska dewocja, zdająca się wciąż ze wszystkim na Boga, jest raczej z natury swojej — antydramatyczna. Dramat to rzecz, która rozgrywa się między ludźmi, to konflikt ludzkiej woli: skoro go przenieść w sferę niezbadanych wyroków boskich, ziemski jego interes gaśnie; wszystkie ludzkie poczynania stają się blade i wątpliwe. Pozostaje tylko położyć się na ziemi i modlić się, i tem się też kończy akt drugi. Ale czy ówczesny Francuz nie musiałby pomyśleć mimowoli: „Zdaliście wszystko na Boga, poszliście pod komendę habitu, i przegraliście; gdy nasze bezbożne rewolucyjne armje oparły się całej Europie“... Toż samo szczególnieby się wydała troska księdza Marka, czy przypadkiem Pułaski nie dlatego chce zdobyć Kraków, aby ujrzeć dawną kochankę, gdyż w takim razie Bóg nie pobłogosławi mu zamiaru... Znowuż biorąc po ludzku, gdyby chciał zdobyć Kraków dlatego że tam mieszka dama jego serca, miałby podwójne szanse że go zdobędzie... A niebawem „nauczy nas Bonaparte, jak zwyciężać mamy“: ale system jego jakże będzie różny od systemu tego księdza Marka! Jak to wszystko pogodzić?

Toteż nic oryginalniejszego, niż forma, jaką przybierze w okresie Towianizmu mickiewiczowski kult Napoleona.

Dramat przełożony raz przez Kasprowicza, pięknie przełożył na nowo Artur Górski. Oczywiście też prozą, tak jak prozą po francusku był pisany. Otóż dziwnego uczucia doznawałem, słuchając go w tej postaci, tak bardzo zrosłem się z „Konfederatami“, a przynajmniej z drugim ich aktem — wierszem. Słuchałem ich przez całe gimnazjum przynajmniej trzy razy na rok, jako „deklamacji zbiorowej“, może nawet sam grałem w nich jakiego górala. I rzecz szczególna: chwilami brakowało mi tych wierszy zacnego Olizarowskiego. Ma to swoje głębsze racje. Gdyby Mickiewicz był pisał sztukę po polsku, byłby ją zapewne pisał wierszem; to było jego przyrodzone narzędzie. Pisząc w obcym języku, pisał ją prozą, tak jak prozą po francusku nieraz improwizował. Ale, jak rzekłem, jest w tym dramacie pewna operowość, którą wiersz — choć tylko Olizarowskiego — tonuje niejako. Kiedy na przykład Pułaski mówi tam do księdza Marka: „Ojcze, zwrócona twoja broda siwa — ku Moskalowi, zda się być lawiną — gotową spaść mu na łeb...“ brzmi to jakoś naturalniej w swojej przesadzie (zwłaszcza gdy wiemy, że ta broda Moskalowi na łeb nie spadła), niż kiedy mu to mówi prozą. Tak samo kiedy Pułaski tak długo wita się z górami i skanduje do nich: „A wy, o skały, czy mnie poznajecie? — ja was poznaję, sercem was poznaję, — ach, sercu memu tak tu dobrze było“... etc. — wówczas wszystko

jest w porządku; gdy natomiast wita się przydlugo z temi górami prozą, tuż po rozbiciu z kretesem całego przedsięwzięcia, wówczas trochę niecierpliwi nie tylko Choisy'ego. Takich to mięszanych wrażeń doznaje się na tej sztuce, o której zresztą niepodobna prawie sądzić, nie posiadając całości i nie wiedząc jaki sens nadalby poeta dalszemu rozwojowi wypadków i charakterów.

Opuszcza się tę propagandową sztukę z uczuciem ulgi. Ach, jak to przyjemnie, że już nie potrzebujemy nikogo rozczulać, że mamy pancernik (bodaj takie sobie dziecinne pancerniczątko) i ambasadora Filipowicza, i Chłapowskiego, etc. I, myśląc o trudzie naszego największego poety, czujemy się trochę zawstydzeni naszym szczęściem...

Teatr Narodowy: Niespodzianka, prawdziwe zdarzenie w czterech odsłonach, przez Karola Huberta Rostworowskiego.

Kiedy przed dziesięciu laty pierwszy raz miałem sposobność pisać o Rostworowskim, zacząłem od słów: „*Miłosierdzie* napisał średniowieczny mnich, któryby praktykował kilka lat jako reżyser u Reinharda“. Zamyslenie nad tragizmem życia kombinowało się tam z pracowitem obmyśleniem efektu, asceza z pew-

nem — możnaby rzec — spryciarstwem teatralnem. Dużo z tego jest i w *Niespodziance* i dlatego niepolity ten utwór wydaje mi się — w przeciwieństwie do wielu głosów, jakie o nim padły — dziełem bynajmniej nie z jednej sztuki, ale przeciwnie zespoleniem dość różnowartościowych elementów, pracowicie a nieszczelnie z sobą spojonych.

Część tych elementów jest pierwszorzędna. Dużo, bardzo dużo, było sztuk chłopskich, nieraz bardzo tęgich, w różnych językach; wszystkie niemal obracają się w koło na jednych motywach: nędza, ziemia, chciwość, miłość do dzieci, wódka, siekiera, etc.; ale mało która ukazuje w tak energicznym skrócie to co najistotniejsze. Rostworowski znakomicie demaskuje (gdy mowa o chłopie, może to brzmieć paradoksalnie, a jednak jest prawdą!) w tej biednej duszy chłopskiej jej *nierealny* stosunek do życia, przerost fikcji, graniczący z jakimś somnambulizmem na jawie, zdolny jakże łatwo mroczny sen tej duszy o życiu zczzerwienić posoką zbrodni.

Życie ubogich wieśniaków. Nędza, czarna nędza, znój, praca bez nadziei. A raczej wszystko, co jest nadzieją, przenosi się na dzieci. Jeden syn idzie po chleb do Ameryki, staje się drażniącym mitem. Drugi kończy „gimnazyje“ i studjuje w mieście filozofję. Z miłości dla tego syna pchają go rodzice na drogę, na której musi stać się im obcy, o ile nie będzie niemi gardził. Ale obu synów zamieniają rodzice na marzenie o nich, na fikcję. I uważmy, jak chorobliwie, jak demonicznie szerokiem staje się rozpięcie tego nędz-

nego życia, jak olbrzymie są jego skrzydła, nieproporcjonalne do tego mizernego kadłuba. Gdy życie przeciętnej rodziny inteligenckiej obraca się w kręgu namacalnych i wiadomych możliwości, tutaj myśl wciąż jednym skrzydłem trąca o nieznane lądy zamorskich światów, o fantastyczne kraje, gdzie kopie się z ziemi „dulary“, drugim o niemniej fantastyczny świat „państwa“, które w ich mniemaniu daje doktorat filozofji! Czyż to nie zawiele na ten biedny chłopski mózg, mający o mechanizmie świata jakże mętne pojęcia? Z jednej strony czeka się z drażniącą emocją na magiczny papierek, który czasem przychodzi z za morza, z drugiej pcha się w naukę syna pieniądze, które dla niego w mieście są niedostateczne, a które dla wsiowych pojęć monetarnych są olbrzymią sumą. Jak ma udźwignąć to wszystko ten mizerny kawałek gruntu, ta ciemna chłopska głowa? Czem ukoić rozbujane nerwy? Wódką, oczywiście. Nędza skłania do picia, picie pogłębia nędzę, — oto błędne koło, nad którem łatwiej moralizować niż w niem coś zmienić.

Ojciec tedy pije. A matka? Znowuż nigdy tak plastycznie może jak na sztuce Rostworowskiego nie uzmysłowiliśmy sobie, czym jest w nędznej chłopskiej chałupie dola kobiety. To jest bardzo feministyczna sztuka. Jeżeli życie jego, tego Ojca, jest ciężkie, cóż dopiero jej! Przedewszystkiem rodzić, rodzić bez ustanku. Rodzić i grzebać. Ta matka ledwie pamięta imiona dzieci, które jej pomarły! Rodzić, karmić, wychować, oprać to wszystko. Chodzić koło gospodarstwa, bronić chudoby przeciw chłopu, któryby wszyst-

ko przepił. Być prawdziwą głową rodziny, jak nią jest z pewnością matka w większości chałup. Harować fizycznie, nad siły. A prócz tego o wiele silniej niż ojciec żyć miłością dzieci, aż do tego stopnia, w którym osobowość się zatracą i wciela w inny przedmiot. To jedyne uczucie, jakie w niej w końcu zostaje; dla swego „chłopa“ ma jedynie palącą nienawiść i pogardę; w sobie ma uczucie samotności, które w niebie samem każe widzieć pustkę. I zmęczenie bez granic, obojętność kamienną. W tym stanie człowiek zdolny jest do wszystkiego. Więzienie, cóż jej więzienie; śmierć, cóż jej śmierć! Zabije człowieka, bo i tę harówkę mąż przerzuci na jej barki, i podłogę z krwi po nim wyszoruje. Gospodyni! Czujemy tu, rozumiemy, jak cienką ścianką życie na wsi — jego pocztowość — oddzielone są od zbrodni. Ponury tragizm tej wiejskiej chaty, która w tyłu sielankach uchodziła za wcielenie „zdrowia“, wydobyty jest po mistrzowsku, co jest tem bardziej godne uwagi, że przedmiot jest tak ograny! Nie sama nędza jest tu najistotniejsza; nędza przygina do ziemi, odbiera wolę; to ów przerost marzenia stwarza najniebezpieczniejszy stan somnambuliczny, z którego rodzi się zbrodnia.

A jako centralny punkt tego snu na jawie — dolar! Głębokie w tem zrozumienie. Zważmy, że dolar, to coś innego, niż jednostka monetarna. Ten chłop przeżył wojnę i dewaluację, miał może w skrzyni i ruble carskie i austriackie korony i marki niemieckie, i różne kwitki rekwizycyjne, i wreszcie polskie marki, i — został z gorszą jeszcze nędzą i ze skrzynią bez-

wartościowych papierków. W tem całym trzęsieniu ziemi, w tym wirze wypadków, też przechodzących jego rozumy, w czasie których Bóg milczał a ludzie szaleli, jedyną wiarą, która się ostała, był — dolar. To też ten dolar, to nie owych niespełna dziesięć złotych, które jest wart; to mistyczny znak, to religja, to fatamorgana lepszych światów. Gdyby ten przybysz, który za chwilę znajdzie się w chałupie, miał kieszenie pełne złotych polskich, możeby żył: „dulary“ go zgubiły. I bez tych „dularów“, przewartościowana na inną jednostkę monetarną, rzecz byłaby niemal płaska. Ta matka, drąca w ostatniej scenie nasze poczciwe złote, byłaby tanim efektem; ta sama matka drąca dolary, jest tragiczna, wznosi się do patosu bluźnierstwa.

Zjawia się tedy obcy przybysz, który mignął oczom malej Zośki dolarami. Śpi, jest bezbronny, wydany jest na łup. Czujemy od pierwszej chwili bez słów, że los jego jest postanowiony.

To wszystko rozstrzyga się z początkiem drugiego aktu. Wiemy już o tych ludziach, o ich doli, o ich duszy — wszystko. To, że zginie z ich ręki niewinny obcy człowiek, który wszedł do ich chaty, szukając gościny, którego pierwszym gestem był datek, który ufnie zasnął zdrożony — to nam zupełnie wystarcza. Ale Rostworowskiemu to mało: jemu trzeba, aby matka zarżnęła własnego syna. Każdy ma swoje przyjemności, autor dramatyczny ma swoje. Ale wyznaję, że tej nie podzielam. Bo zabicie syna bez świadomości że to syn, nie pogłębia w niczem istoty czynu,

każe zaś, dla umotywowania faktu, spiętrzyć tyle nieprawdopodobieństw, tyle zimnej roboty teatralnej, że dalszy bieg sztuki, miast potęgować tragiczną grozę, wciąż ociera się o nasze zniecierpliwienie. Gdyby autor nie zaznaczył w tytule: „zdarzenie prawdziwe“, gdyby poprostu podał to jako swoją fikcję dramatyczną, gdyby krytyka nie była zasugerowana tą „autentycznością“, wówczas, jestem pewien, niejeden z tych, którzy dziś fantazjują na temat „greckości“ tej tragedji, mówiłby: „a cóż za concept!“ Ale czy może być istotną rzeczą dla dramatu legitymowanie się autentycznością faktu?

Tragedja zmienia się potrosze w ciuciubabkę. Bo zważmy, czego trzeba, aby osiągnąć tę karkołomną sytuację. Ten syn, przybyły z Ameryki i wchodzący inkognito do chaty ojcowskiej z kufrem dolarów, aby rodzicom sprawić niespodziankę, musi się przedtem upić w karczmie tak, że ledwo wszedłszy pod dach rodzinny, zasypia twardym snem. Śpi cały akt z głową opartą na stole, tak aby go nikt nie poznał, nie go nie jest w stanie rozbudzić. Rodzicom, którzy mają syna w Ameryce, wszystko przychodzi na myśl, tylko nie to, że ten obcy przybysz, który (mając wygodną karczmę), ich nędzną chatę obrał sobie na hotel, to może być właśnie ich Antek. (Słynny dramatyczny „głos krwi“ milczy jak zaklęty). Ojciec idzie do karczmy po worki na trupa, zostawiając matkę mającą strażować przy obcym, aż on wróci go zabić — to męska sprawa — ale w gruncie opuszcza dom z nadzieją, że ona i tu go wyręczy w robocie. Tego ojca

trzeba czemś w karczmie zabawić: więc cały akt, w którym wieś polska przedstawia się jako dżungla zdziczenia i zbrodni, gdzie jedynym uczciwym i ludzkim człowiekiem jest karczmarz żyd. Oto, na jakie manowce zawiodła fanatyka-antysemitę Rostworowskiego przemyślność techniczna! Wszyscy wiedzą, że Antek wrócił, ale nikt tego ojcu poprostu nie powie. I tak dalej, cały szereg sztuczek, poto, aby umotywo- wać tę nadbudowę kombinowanych na zimno okrop- ności. I właściwie do końca nie wiemy, czy istotą wstrząsu tragicznego tych rodziców jest to, że zabili syna, czy to, że zabili człowieka, który wiozł dla nich dolary? I może w tem jest najgłębszy sens tego dola- rowego misterjum.

Oto więc niejednolitość sztuki. To co jest ekspozy- cją, skupieniem elementów, jest mocne i ważne; to, co jest samą treścią akcji, jest z tańszego kruszcu. To też wrażenie — mówię oczywiście o swoim — za- miast rosnąć, słabnie; dochodzi do zenitu w znakomi- tej scenie, gdy w pełnych głębokiego kunsztu niedo- mówieniach Ojciec i Matka postanawiają śmierć ob- cego; słabnie później, pozostawiając wrażenie chłodu, który w bezmiarze ludzkiej niedoli znajduje temat do teatralnych sztuczek.

Są i w tych dalszych aktach efekty, niewątpliwie pierwszorzędne, ale raczej jako materiał dla aktora. Akt trzeci jest aktem Ojca, akt czwarty Matki. Solski pokazał, jaką skalę uczuć wielki aktor może wydo- być z tej roli. W czwartym akcie mocno wyrzeźbio- nym rys ~~em~~ jest niesamowita *gospodarność* tej matki

(p. Broniszówna) czy to, gdy myje z podłogi ślady krwi, czy gdy, dowiedziawszy się o tragicznej omyłce, zarządza posługi przy ciele syna. Te sceny wyszły z pod pióra Rostworowskiego pierwszorzędnego majstra efektu; to są popisowe role. Ale znów mści się nadmiar okropności, dla której niema już wyrazów poza konwencjonalnym teatralnym obłędem. Wciąż dwa elementy: włosienica świętego i szminka aktora. I to niezupełne zcalenie tych elementów jest może słabizną znakomitego dramaturga.

*Teatr Nowy: Sprawa Dra Hieronima, sztuka w 4-ach
aktach Stanisława Szpotańskiego.*

Sztuka p. Szpotańskiego jest dość zabawnem nieporozumieniem. Wyobraźmy sobie, że ktoś wydobywa starą salopę nadgryzioną przez mole i wymacerowaną w naftalinie, i przerabia ją na sukienkę wedle ostatniego krzyku mody! Bo sama rzecz potężnie trąci myszką; jestto jeden z owych dramatów „nadczołwieka“, który przed paru dziesiątkami lat tak grasował, zwłaszcza w powieści. Ale jakże tu dziecinnie pojęty! Doktor filozofji Hieronim Borzyna jest wyznawcą „radosnej wiedzy“ (och, ten Nietzsche!) i praw geniusza do torowania sobie drogi choćby po trupach. Kochając inną kobietę, usiłuje otruć żonę i dostaje się do

więzienia pod zarzutem zbrodni. W ostatniej chwili żona cofa zeznanie, nie chcąc jego zguby; Borzynę uwalniają. Napozór wygrał sprawę. Ale w istocie przegrał: kochanka odtrąci zbrodniarza ze wzgardą, księgarze nie chcą mu wydać nowej książki (tu wściekła osobista djatryba przeciw księgarzom), radjo nie chce jego prelekcji, świat się od niego odwraca. Ambitny nadczłowiek nie może znieść swojej porażki, strzela do siebie, odratowują go, szamoce się jeszcze jeden akt, w końcu warjuje.

Typowa „przybyszewszczyzna“ w gorszym gatunku, jeszcze jeden „mocny człowiek“. Słowa-frazesy snują się po scenie jak dymy przeszłości. Sztuka niemal kostjumowa; toteż p. Brydziński jako Borzyna miał coś w rodzaju kostjumu, zato panie urządziły sobie rewję mód, co tworzyło dość zabawny kontrast. Nie ten jeden. Bo autor postanowił zaprawić swą antyczną sztukę wszystkimi smakami dzisiejszości. Wygląda to tak, jakby utwór, napisany może na szkolnej ławie i zagrzebany w szufladzie, obecnie, trafiwszy na pomyslną „konjunkturę“, wydobył i na gwałt zmodernizował. Więc przyszyty jest djałóg między ojcem a synem, w którym syn Borzyny, szlachetny inżynier, walczący o lepsze jutro, wyrzuca temu nieborakowi, że on jest „dniem dzisiejszym“, dniem egoizmu i zbrodni, że on rozpętał wojnę, wymyślił gazy trujące, etc. Potem przychodzi radio. Dwa akty dzieją się w studjo radja, piłują nas tem radjem tak, że chwilami mamy wrażenie, iż cała sztuka jest tylko dyskretną reklumą dla polskiego radja. W akcie drugim, bohater,

ledwie wypuszczony z ciupy, wygłasza przez radio mętne przemówienie, w którym proklamuje prawo nadczołwieka do zbrodni. Nie możemy się tem przejąć, bo gdybyśmy nawet to prawo uznali, to nie możemy uznać praw do zbrodni głupiej, niepotrzebnej i niezdarnie sfuszerowanej, a taką była zbrodnia dr. Borzyny. Później znowuż, w momencie bankructwa Borzyny, dyrektor radja, odmawiając mu dalszych prelekcij, proponuje mu ni stąd ni zowąd posadę zapowiadacza: wszystko poto, aby Borzyna mógł zwarjować, rzucić w mikrofon światoburcze hasła, uciec przed wezwanem pogotowiem na ulicę, rozpętać i zrewolucjonizować tłum i wkońcu, jak się zdaje, wysadzić dynamitem miasto. I autor, który dotąd błakał się po omacku po wszystkich stylach od Ibsena do Szaniawskiego, tutaj rozwija niesłychaną pomysłowość, to znaczy kopjuje dosłownie efekty z *Wieży Babel*, nie zdając sobie sprawy, jak one mogą wyglądać w zacisznym „kameralnym“ teatrze, przyszyte do nastrojowo-psychoniologicznej staroświecczyny! I teatr Nowy, posłuszny fantazji autora, szalał; aktorzy biegali po sąsiednich salach Redutowych jak wściekli, wydając piski, krzyki, nad które wydierał się raz po raz tenor p. Brydzińskiego huczący w kilku naraz megafonach; na obu balkonach sali ukazują się więźniowie wypuszczeni z więzień, słysząc huki, strzały... I w tem właśnie miejscu teatr buchnął śmiechem. Premjerowa publiczność, która przez cztery akty słuchała z uwagą i dobrą wolą czekając słowa zagadki, zrozumiała nagle jak w olśnieniu błyskawicy

(mimo, iż błyskawic na szczęście nie było), że słuchała poprostu — głupstwa.

Od lyczka do rzemyczka... Píše niby-to poważny historyk sztukę o Stefanie Batorym, wystawiają mu ją. Któż ma pisać o Batorym jak nie historyk, powiadają sobie. Aktorzy ubierają się w delje, gadają coś mniej lub więcej historycznego, akcję wykrawa się z kronik, charaktery z podręczników, obrazy z Matejki, i jakoś idzie. Krytyka chwali pobłażliwie dobrą wolę, powiada, że jak na amatora mogło być gorzej etc. I autor, rozzuchwalony, wyobraża sobie, że przebył „próbę sceny“ i że może napisać coś „z głowy“: i powstaje... *Sprawa dr. Hieronima*. I teatr Nowy, o którego pięknych planach tyle nam opowiadano, śle na stracenie najlepszych swoich aktorów i otwiera uroczyście sezon tą „Sprawą“! Gdybyż to była szmira, gdzie się gra o trzech próbach i przez kilka wieczorów, owszem, niechby sobie każdy pan z ulicy miał sposobność przekonania się, że jako dramaturg jest patalachem, ale tu! Przecież ci aktorzy grają bez suflera: doznaje się wprost uczucia zażenowania, że oni ze dwa miesiące musieli to na pamięć powtarzać. I co najniebezpieczniejsze, to że, gdyby autor nie był do brodusznie sam postawił kropki nad i, znowuż aktorzy byliby mogli wmówić w publiczność, że to ma jakiś sens, i przyczynić się do nowego balamuctwa. Daje słowo, kiedy taka artystka jak pani Solska zacznie rzeźbić dialog, to wszystkie „tak“ i „nie“, i „głowa mnie boli“ i „nie boli mnie głowa“ zaczynają nabierać głębi... I doprawdy, to, że nasze teatry miejskie

oddają — drugi raz w ciągu roku! — cały swój aparat sceniczny na usługi dziecięcemu gęganiu miejskiego benjaminka, to jest tak niesamowite, co gdybym naraz zobaczył p. prezesa Śliwińskiego, jak wiezie pana Szpotańskiego w dzieciennym wózekku na spacer w aleje Ujazdowskie.

Teatr Polski: Pan Topaz, sztuka w 4-ch aktach Marcelego Pagnola, przełożył Adam Zagórski.

Zaczyna się bardzo zabawnie i świeżo. Sala szkolna, ławki, tablice, rój dzieciaków. Na ścianach pełno umoralniających napisów jak: Pieniądz nie daje szczęścia, Ubóstwo nie jest występkiem, etc. Bo też za chwilę odbędzie się lekcja moralności (są takie lekcje we francuskich szkołach), a udzieli jej, ku wielkiej naszej radości, p. Maszyński, rozkoszny nauczyciel z zapuszczoną blond brodą, nieśmiały, niezręczny, w wiecznym zakiecie z ochraniaczami na rękawach, w trzewikach z gumami z boku, fontaziu etc. Ten strój, to istny poemat, a w kolejnych jego metamorfozach streszcza się cała sztuka: stopniowo broda będzie zanikać, ubranie przeobrażać się, aż w ostatnim akcie ujrzymy pana Maszyńskiego wygolonego, w eleganckim z amerykańska skrojonym garniturze, ruszającego się tak swobodnie, jakby się w nim urodził.

A równolegle z tą przemianą zewnętrzną idzie i duchowa metamorfoza pana Topaza. Temu nauczycielowi moralności, który jako temat wypracowania stawia niesfornym uczniakom pytanie: „Jak postępować w życiu?“, życie daje rychło bardzo dotkliwą odpowiedź i wskazuje mu ironicznie jak trzeba postępować...

Bo szkoła pana Muche jest szkołą prywatną dla zamożnych uczniów, sklepikiem z nauką. W takich szkołach atmosfera bywa dość znamienna. Z jednej strony pedagogiczne morały, z drugiej przeróżne kombinacyjki, mające wycisnąć z uczniów dodatkowe opłaty; z jednej strony katońskie miny, z drugiej obawa, aby nie stracić uczniów i staranna kalkulacja, ile który z nich przynosi, co reprezentują rodzice każdego etc. Pan Topaz, człowiek gołębiej naiwności, nie umie wejść w ducha tych kombinacyj. Poczeiwinia uczyłby darmo biedaków, stawia stopnie wedle postępów ucznia, a nie wedle pozycji jego rodziców, mówi prawdę matkom, nie umie dyplomatyzować. I co najpiękniejsze, wierzy w te wszystkie napisy widniejące na ścianie i wpajane dzieciakom! Wyzyskują go też wszyscy, począwszy od córki dyrektora, też nauczycielki, do której wzdycha, a która, w dowód rzekomej sympatji, powierza mu... kajety do poprawiania. W chwili gdy biedaczyna, złudzony nowym stosunkiem kajetów, ma się oświadczyć ojcu o jej rękę, naraża się prawdomównością możnej pani baronowej — która ma w szkole aż trzech synów! — i, wypędzony przez dyrektora, znajduje się na bruku.

Otóż w tej krytycznej chwili, los styka pana Topaza z panną Zuzą Courtois i jej przyjacielem panem Castel-Benac. Castel-Benac jest radcą miejskim, Zuza jego kochanką i Muzą jego niewyraźnych a raczej zbyt wyraźnych spekulacyj. Oboje są w kłopotcie: pan radca pokłócił się ze swoim „słomianym człowiekiem“, w chwili gdy go najbardziej potrzebuje dla grubego a niecierpiącego zwłoki interesu. Bo on, jako radny, wpływem swoim przeprowadza pewne interesy miasta i sam, pod fikcyjną firmą, je finansuje. Obecnie chodzi o wielką dostawę zamiataczek mechanicznych, których pan radca dostarczy miastu sam, oczywiście po wyśrubowanej cenie. Wszystko przygotowane, skalkulowane, komu łapówkę i jaką, ale trzeba działać jak najszybciej, aby uprzedzić opozycję, a tu słomiany współnik się zbuntował: za dużo żąda! W tym kłopotcie, Zuza, która umiała ocenić dobroduszość pana Topaza, nauczyciela jej synko-siostrzeńca, wykrzykuje: „Mam! Topaz“! Naiwny Topaz, omotany przez Zuzę, godzi się, mimo że mu rychło otworzono oczy co do charakteru przedsiębiorstw, które ma firmować w charakterze „dyrektora“; ale co z niego za dyrektor! Cały czas nękany wyrzutami, boi się własnego cienia, widzi wszędzie widmo policji, wciąż gotów sam się oskarżyć i wydać, byle się raz skończyło. Ale, mimowoli, dzięki swej posadzie, zaczyna pojmować świat i jego mechanizm; widzi zuchwastwo korupcji bezkarnej dzięki wymianie usług; widzi grę szantażu i kontrszantażu; widzi splot interesów i interesików, aż do samych szczytów władzy.

Widzi, że nikt z zacnych ludzi, którzy wiedzą o jego nieuczciwości, nie gardzi nim, ani go nie potępia; przeciwnie, wszyscy starają się o jego względy; sam dyrektor Muche, wprzód tak nieprzystępny dla biednego nauczyciela, obecnie sam stręczy córkę szczęśliwemu złodziejowi grosza publicznego. Cóż za nauka! I po którejś ostrzejszej lekcji, naiwna dobroduszość pana Topaza buntuje się i rzuca się w przeciwległy kraniec: „Więc to tak, powiada. Teraz już wiem, jak trzeba postępować. Jak tak, to tak; i ja to potrafię“. I zaczyna być na serjo „dyrektorem“, zaczyna na własną rękę robić coraz szersze interesy, fikcyjne biuro zmienia na prawdziwe, wyzyska aparat, który poznał tak dokładnie; okazuje genjusz kombinatorstwa; ze słomianego wspólnika stanie się groźnym konkurentem; swemu inicjatorowi, który wyda mu się już tylko fuszerem, zabierze biuro i kochankę i rozwinie skrzydła do lotu. Już jest w przededniu „pracowania z ministrami“! Złodziejstwa? Nie! „Teraz już będę robił interesy uczciwe, bo już mam pieniądze“, powiada Topaz, zwierając się dawnemu koledze-nauczycielowi. Całe szczęście, że nas uspokoił, bo inaczej moglibyśmy myśleć, że nikt na świecie nie robi nic tylko kradnie.

I w tem jest słabizna sztuki Pagnola. Zaczęta jako wesoła komedja, po drodze zmienia się w ostrą jakoby satyrę. Ale satyra ta jest trochę za łatwa; prawdziwy mechanizm świata jest, w swojej grze dobrego i złego, bardziej skomplikowany. Brakuje nam tu pełniejszego oświecenia życia, skoro już poruszono te sprawy. Ten radca miejski w nieuczciwy sposób zarobił na dosta-

wie mechanicznych zamiataczek; prawda: ale gdyby nie to, możeby wogóle miasto zamiataczek nie miało i tonęłoby w brudach? Co lepsze, rzutkość interesu czy inercja i gnuśność bezinteresowności? Oto doniosłe pytanie społeczne. Gdyby u nas w Warszawie znalazł się radny miejski, któryby rozwiązał kwestję domów dla bezdomnych, aby się oszukańczo obłowić na dostawie cegły, postawilibyśmy mu z radością pomnik o ileby nie znalazł się wprzód w kryminale. Gdyby inny radny wykupił grunty i, aby je sprzedać z lichwą, przeprowadził w Radzie plan wielkiego parku ludowego, nazywalibyśmy jego imieniem ulicę. W życiu społecznem kwestja uczciwości jakże jest złożona! Czy świat idealnie, skrupulatnie prawy nie wyglądałby tak, jak ów złośliwy strajk kolejowy, polegający na dokładnem wykonywaniu regulaminu, przyczem żaden pociąg nie może odejść? Oto pytania, jakie nas oblegają pod wpływem tej satyry, nazbyt powierzchownie dotykającej olbrzymiej kwestji, którą jedynie pisarze miary jakiegoś Balzaka umieli ogarnąć w jej całości.

Inna rzecz, że satyra ta, właśnie przez swą łatwość podoba się; niema zwłaszcza popularniejszych wycieczek niż przeciw magistratowi; autor celuje w paryski a warszawski dostaje brawo. Podoba się i dlatego, że pewną jej powierzchowność i monotonię ratuje autor mnóstwem zabawnych rysów. Ewolucja pana Topaza przedstawiona jest w dowcipnych skrótach. Scena np. z „czcigodnym starcem“ (zabawny p. Karbowski), gdy Topaz myśli, że on od niego żąda samobójstwa, a ten poprostu żąda łapówki, jest nieopłacona! Podoba się

przedewszystkiem dzięki Maszyńskiemu, który stworzył znowu jedną ze swoich najmiłszych ról. To jest radość patrzeć, jak publiczność Maszyńskiego lubi; to skrzepia naszą wiarę w przyszłość ludzkości, może kiedyś wszyscy tak się będą lubić, jakby to było przyjemnie!

Teatr Mały: Olimpia, sztuka w 3-ch aktach Franciszka Molnara, przekład Z. Kleszczyńskiego.

W ostatnich czasach dokuczaliśmy trochę dyr. Szyfmanowi, że z jego teatrów nie wychodzi policja, że jeden apasz ustępuje miejsca drugiemu etc. Otóż z wczorajszą sztuką p. Szyfman wypłatał nam figla; udął włamywacza Szulce, a okazał się autentycznym węgierskim rotmistrzem Barną. Znów była policja, ale wystrychnięto ją, tak jak nas, na dudka. Wszystko przez zemstę.

Zemsta wogóle, jak mówią, jest słodka (osobiście nie mam o tem zdania, bo nie jestem mściwy); ale bywają pewne jej formy, w których jest szczególnie słodka, i to dla stron obu. „Chciałem panią ukarać, mówi piękny jak malowanie rotmistrz Jerzy Leszczyński, gdy, wzgardzony dla światowych przesądów przez panią Pancewiczową, udął złoczyńcę, który pod postacią szantażu uzyskał od niej to, czego wzdragała się

oddać miłości. — I pan to nazywa karą? — odpowiada pani Pancewiczowa, podnosząc na zbrodniarza oczy wilgotne od łez rozkoszy. A komuby się figiel rotmistrza huzarów wydał nie dość szlachetny, tego można uspokoić, że na takich chamów, jakimi przedstawia Molnar w swojej sztuce arystokrację dawnej Austrii, niema zbyt energicznych sposobów.

Bo pomyślcie tylko. Księżna poznaje u wód pięknego rotmistrza, wcielenie wszystkich kawalerskich zalet. Księżna jest wdową, owdowiała mając lat dwadzieścia, od tego czasu — lat dziesięć czy dwanaście — jest nieskazitelną, jest przykładem cnót i taktu dla całego dworu. Ale tym razem — „dopadło ją“; jest na krawędzi popelnienia szaleństw, tem groźniejszych, że rotmistrz jest tylko rotmistrem, nawet nie szlachcicem; jest więc co się zowie kompromitujący. Ale od czegoż ciocie i kuzynki! Biorą księżnę na języki. Ta dama dworu zlekła się opinii, niełaski cesarza; słucha rad matki i postanawia zabić bezpowrotnie tę miłość w sobie i w pięknym huzarze. Naraz, w wilję najmilszego porozumienia, traktuje go z góry, miażdży swoją arystokratyczną dumą jego plebejską nicość, upokarza go, rani. Ile cierpi przy tem — huzar się jej wściekle podoba — nie dowie się nikt, chyba jej wdowie łóżeczko — dla świata pozostanie nadal tą samą chłodną nieskazitelną Olimpją przechowującą chlubne wspomnienie miłości jakiegoś króla...

Ale niebawem czeka ją cięższa jeszcze próba. Telefon z Wiednia do posterunku żandermerji przynosi straszną rewelację: mniemany rotmistrz Barna, to

nie żaden rotmistrz, ale słynny międzynarodowy złodziej i włamywacz Szulce; należy go przytrzymać, ale działając z największą dyskrecją, aby nie narazić wysokich sfer, które dopuściły do poufalości pięknego lalusia. Niezręczny kapitan żandarmerji aresztuje Szulcego przy księżnej. Cóż za męki przechodzi dumna pani, przypominając sobie fawory, jakimi obdarzała włamywacza! W dodatku popełniła tę nieostrożność — może miała w tem podświadomy cel — poleciła szalbierza przez ojca samemu cesarzowi! Oczywiście, trzeba go usunąć, za wszelką cenę. „Dostanie pan pieniądze, policja przymknie oczy i niech pan ucieka. — Ani myślę, odpowiada z zimną krwią bandyta. Co mi grozi? Kary moje przykładnie odsiedziałem, co najwyżej dostanę parę miesięcy za bezprawne noszenie munduru i za fałszywy meldunek. W zamian za to, udam się w Wiedniu do najpoczytniejszego brukowego pisma i proponuję... druk moich wspomnień z arystokratycznego świata... — Więc czego pan żąda, aby się usunąć? — „Ciebie!“ — odpowiada włamywacz, nie tak może wprost, ale dość wyraźnie na to, aby nawet rodzona matka zostawiła księżną samą, iżby dzieło ofiary się spełniło. „Są sytuacje, w których matka, choćby nawet chciała, nie może poświęcić się za córkę“, mówi nieoceniona Czaplínska, wychodząc. I piękna para znika w cieniach parku. Dumna pani, dla której była dyshonorem miłość dzielnego rotmistrza, odda się bandycie, aby — ocalić honor... Takie są paradoksy kobiecego Bożewicza.

Ranek, wszyscy zbierają się przy herbacie. Młoda księżna powinna być jak z krzyża zdjęta po swojej hańbie i męce, tymczasem — znów paradoksy kobiecego serca! — nigdy nie czuła się tak dobrze, wygląda jak odrodzona, ma niebo w oczach, a chóry anielskie w sercu. Rozumiemy ją: już to co widzieliśmy na scenie było bardzo obiecujące, gdy piękna księżna, miazdżona pocałunkami bandyty i powtarzając ze wstrętem „zwierzę“, wpijała się równocześnie palcami w grzbiet „zwierzęcia“ i była wyraźnie skłonna wpisać się do Towarzystwa przyjaciół zwierząt jako członek czynny. Dziwne musi mieć uczucie ta kobieta: przeżyła upiorny i słodki sen, nie mający w tej chwili żadnych cech realności, bo sprawca tego snu zniknął z jej oczu nazawsze. W tej chwili musi być w drodze gdzieś do granicy... Naraz, kiedy księżna, śniadając z matką i przybyłym z Wiednia ojcem, generałem-inspektorem kawalerji, zaledwie może rozemnieć się w swoich uczuciach, zjawia się — kto? — rotmistrz Barna, uśmiechnięty, spokojny, witający się z księciem-papą, którego zna i którego cieszy się sympatją. I pokazuje się, że wszystko było sztuczką; że on sam był sprawcą figla z telefonem, że chciał dać nauczkę zbyt dumnej i nieludzkiej damie. Kocha ją do szaleństwa, ale teraz zejdzie jej z oczu nazawsze; co więcej zrzuci ten mundur, który we własnem poczuciu splamił swoim figlem. Odejdzie ze złamanem życiem, jak każdy tenor w operetce tuż przed finałem. Rzecz prosta, że do tego nie dojdzie i że księżna zatrzyma pięknego huzara jako — swego narzeczo-

nego. Aby złagodzić w naszych oczach ten niewątpliwy mezaljans, autor nie omieszkiał nas powiadomić, że Barna nie jest żadnym chłopskim synem (jak go księżna o to posądzała), ale synem godnego oficera, i że cesarz, dzięki owej instancji księżnej, mianował go instruktorem konnej jazdy arcyksiężniczki, swojej wnuczki. Miejmy nadzieję, że stary Franciszek Józef, który w swojej najbliższej rodzinie miewał takie wypadeczki i nauczył się być pobłażliwy, zrobi rotmistrza conajmniej baronem, aby wyrównać przepaści społeczne.

Anegdota ta, opowiedziana wesoło i zręcznie, utrzymana jest w stylu wiedeńskiej operetki, której brakuje tylko muzyki jakiegoś Kalmana. Pełno tu zabawnych rysów wskrzeszających widmo dawnej dworskiej Austrii, z jej mundurami szamerowanemi złotem, z jej wiledźzaturą w Ischlu, z jej golemi kolanami i kitkami na kapeluszach (Franz Josef als Jaeger), i z całym systemem planetarnym kręcącym się koło starego słońca, psującego powietrze naprzemian w Burgu i w Schoenbrunie.

Grano *Olimpię* bardzo dobrze. W tytułowej roli pani Pancewicz-Leszczyńska ślicznie uwydatniła grę czułości i dumy, a zwłaszcza metamorfozę szczęśliwej kobiety. Jerzy Leszczyński, w doskonałej formie, był chwacki, zuchwały, uwodzicielski, a nosił mundur tak jakby go nigdy nie zdejmował. P. Czaplińska w roli dostojnej matki budziła śmiech i oklaski. Pan Dominiak, pozatem zabawny, zdegradował kapitana żandarmerji na wachmistrza.

Teatr Narodowy: Kres wędrówki, sztuka w 3-ch aktach Roberta C. Sheriff, przekład Fl. Sobieniowskiego.

Sztuka Sheriffa budzi taki natłok myśli i uczuć, jak sama upiorna rzeczywistość, której jest znakomicie artystycznym skrótem. Zapewne każdy wyczyta w niej co zechce: jedni ujrzą w niej straszliwy akt oskarżenia przeciw wojnie, drudzy może nawet pomnik na grobie „Nieznanego Żołnierza“, pomnik męskiego wytrwania i bohaterstwa. Jesteśmy na froncie, o sto metrów od linii nieprzyjacielskiej; w ziemiankach naprzeciw siebie siedzą przez parę lat miliony jednakich szarych żołnierzy. Front przeciw nieprzyjacielowi? — raczej mogłoby się zdawać, że te dwie linie bojowe, to jeden wspólny front przeciw jakiejś niewidzialnej niszczącej sile. Nieprzyjaciela ani się widzi, ani się o nim nie mówi, ani się doń nie czuje nienawiści... To, po paru latach wojny, po przeciwnej stronie drutu kolczastego, raczej towarzyszy wspólnej doli, mający te same troski, te same myśli... Tak, to wspólny front; przeciw czemu? przeciw ludzkiemu szaleństwu, przeciw jakiejś tajemnicy, która zagaśniała węzeł tak, że już go się rozsypać nie da. Te bomby, te granaty, lecą z góry, rzucane jakąś astralną ręką. W tej ziemiance angielskiej pod St. Quentin nie mówi się o wojnie, ani o jej celu, ani o wrogu, ani o ojczyźnie, ani o zwycięstwie; mówi się o codziennych, uproszczonych do ostatnich granic koniecznościach życia. Aż przyjdzie śmierć.

Raz pada poważne słowo, kiedy dwóch oficerów, starszy i młodszy, mają za chwilę iść na śmiertelną wycieczkę. Czekając godziny, gwarzą z sobą. Mówią o — pilce nożnej. Starszy wspomina, że raz, za młodu, dostał tego zaszczytu, że grał w reprezentacyjnej drużynie Anglii. Oficerek, przybyły wczoraj, patrzy nań z podziwem i zazdrością. — Pan reprezentował Anglię! — mówi. — My tu wszyscy reprezentujemy Anglię... w tej grze — odpowiada tamten, który za kwadrans padnie rozszarpany ręcznym granatem.

To porównanie miliona ludzi czyhających na życie drugiego miliona do drużyny reprezentacyjnej, która broni honoru Anglii, jest — mimowolną może — satyrą — jedną z najkrwawszych. Bo czy zarazem nie przychodzi nam na myśl, że raczej niedorzeczne było wiązać honor Anglii z kopaniem piłki? I że tyleż sensu ma wiązać go z rzucaniem ręcznych granatów? I aby wytepić wojny, czy nie najważniejszą rzeczą byłaby demobilizacja słów? Ale to przychodzi najtrudniej. Burza, jaka wybuchła z powodu wiersza Tuwima, jest tego ilustracją.

Widzimy w tej ziemiance galerję tych, których później biuletyn strat wymieni jako bohaterów. Widzimy ich w chwili gdy opadają z twarzy wszystkie maski. Ów stary nauczyciel, który padnie bez szemrania rozgrywając z poprawnością sportowca swój reprezentacyjny mecz, to najczystszy typ bohaterstwa. To też żał nam go serdecznie, gdy pada; czy honor Anglii dużo na tem wygrał? Kapitan Stanhope, wzór żołnierza, ten który w każdej potrzebie krzepi swoim

przykładem innych, człowiek ze stali, który wytrwa do ostatniej kropli krwi, — w rzeczywistości ruina człowieka, który paroma butelkami whisky musi codzień stępiać nerwy, aby się nie rozigrały w szaleństwo. Podporucznik Hibert, który cały czas drży, który myśli tylko o tem, jakby się wyłgać z frontu i przez szpital wrócić do domu; ale napróżno, niema dla niego ratunku, lekarz odeśle go z powrotem, kapitan strzeli mu w łeb, jeśli spróbuje się cofnąć. „Tu zostaniesz, tu spełnisz jak wszyscy swój obowiązek“. I padnie ten Hibert jak inni, i kto wie, może szczątki tego młodego człowieka, który ze strachu robił w majt-ki i szlochał jak dziecko, będą pochowane jako szczątki „nieznanego żołnierza“, i może jemu na grobie będą składały wieńce delegacje. Bo taki już jest mechanizm tej nowoczesnej wojny, że kto się dostał w jej kleszcze, ten się nie wydostanie. Jeden tam pilnuje automatycznie drugiego: ten sam podporucznik Hibert, który marzy o tem aby się wykpić, byłby nieublagany dla sierżanta, któryby próbował tego samego.

Ta wielka wojna ludów miała swoje potworne krzywe zwierciadło; a była niem — Austrija. Owa wielojęzyczna zgraja narodów i plemion, która między sobą bardziej się niecierpiała niżli nienawidziła rzekomego wroga; dla której wojna nie miała przeważnie celu ani sensu, mimo to wytrwała z górą cztery lata, do końca, jak wszyscy, też spełniając cudy indywidualnych bohaterstw, a wytrwała samym tylko szatańskim mechanizmem wojny, nie mając dla skrzepienia nic. nawet honoru footballisty. Rusin w mundu-

rze austriackim na froncie włoskim, Włoch na rosyjskim, Bośniak na rumuńskim, bijący się na umór, to było widowisko, zesłane jakby na to, aby ostudzić tych, którzy z jatek Wielkiej Wojny mieliby pokusę snuć piękne wzory bohaterstwa dla przyszłych pokoleń.

Skoro się wie, że te kleszcze nikogo nie wypuszczą, pozostaje jedno: „trzymać fason“. I to umieją ci Anglicy w sztuce Sheriffa doskonale. Imponuje nam kultura towarzyska, jaka panuje w tej ziemiance. Co za salon, co za uprzejmość, co za koleżeństwo! Koleżeństwo, to bodaj że jedyne ludzkie uczucie jakie przetrwało do końca w tym huraganowym ogniu; koleżeństwo i poprawność gentlemana, który nie może się cofnąć, tak jak nie cofnąłby się na placu pojedynkowym.

Jeszcze jeden typ bohatera. To ten sympatyczny kucharz Mason, który tak dba o swoich oficerów, którzy z dobrodusznym uśmiechem podaje im frontowe przysmaki, a gdy przyjdzie chwila generalnego szturmu, bierze na rozkaz karabin i idzie do swej kompanji, skąd oderwie się na chwilę koło południa, aby znów dojrzeć obiadu. Ten Mason jest piękny. Ale cóż, kiedy raz zdarzyło mu się zapomnieć pieprzu do wąpliwej zupy, natychmiast usłyszał twardo od kapitana: „Czy Mason chce się znaleźć na pierwszej linii“ (to znaczy jeszcze o pięćdziesiąt metrów bliżej od nieprzyjaciela). A może to ten kucharz, który zapomniał pieprzu i padł na pierwszej linii, leży pod płytą „nieznanego żołnierza!“? Ale znów, za chwilę, ujrzymy

dziesięciu ludzi, jak na ochotnika wyrywają się na śmiertelną wycieczkę. Nie, to stanowczo zbyt skomplikowane; rezygnuję z tego aby określić wojnę; pozostanie ona wielką tajemnicą, choćby ją sto razy poeci chcieli zamknąć w rymach *granda* i *banda*, lub *blizna* i *ojczyzna*.

Sztuka Sheriffa jest, mimo pozorów rozwlekłości, niezmiernie skondensowana; każde słowo rodzi dziesiątek myśli potrącających się o siebie. W siedmiu oficerach, którzy przesuwają się przez tę ziemiankę, widzimy całą niemal skalę natury ludzkiej w owej straszliwej próbie. Mimo pozornej monotonii nastroju, w tym wykopanym już zawczasu grobie gotowym zasypać za chwilę tych ludzi, autor umie znaleźć i humor i ciepło i subtelną grę uczuć. Ta sztuka, rozgrywająca się między dziesiątkiem mężczyzn w ciągu czterdziestu ośmiu godzin, to coś jedyne w swoim rodzaju, to czyn artystyczny, uderzający świeżością formy, to zarazem dokument, który zostanie z pewnością jako straszliwe memento i jako przestroga.

Wykonanie w teatrze Narodowym było znakomite. Reżyser p. Ordyński doskonale wyczuł prosty ściszony ton, jaki należało dać sztuce, a pp. Węgrzyn, Szymański, Myszkiewicz, Biegański, Skarżyński, Warnecki, Gielniewski, Orwid i Lenczewski w głównych rolach pochwycili ten ton w całej ludzkiej prawdzie. Ziemiankę precyzyjnie skomponował Drabik.

Teatr Ateneum: Bronx-Express, komedja w 3-ch aktach z prologiem i epilogiem Osipa Dymowa w przekładzie L. Wileckiego.

Ubogi żydek nowojorski odbywa codzien drogę kolejką podziemną do fabryki guzików, gdzie pracuje od ćwierć wieku. Huczące miasto, pełne świateł, reklam, pokus, gonitwy za dolarem, on przebywa codzien pod ziemią, nie o niem nie wie. Wprost z fabryki schodzi do tunelu, a wychodzi zeń aby spieszyć do domu, gdzie czeka go kochająca rodzina, tradycyjna ryba po żydowsku i gęś w uroczyste święto. Jest szczęśliwy. Ale jednego dnia, spotyka w podziemnej kolejce starego znajomego, który z nim razem przybył do Ameryki. Z tego już kompletny Jankes: gębę ma pełną dolarów, milionów, interesów, świetnych znajomości. Blagierzyna ma ci spokój duszy poczciwego Chaskiela. Perorując w natchnieniu, ukazuje mu kolejno reklamowe plakaty, zdobiące wagon kolejki podziemnej: ta naga kobieta — reklama na papierosy — to dziesięć milionów rocznie — ten mefisto w czerwonym stroju — dwadzieścia milionów rocznie — ci dwaj starsi panowie z płowemi bródkami — cukierki na kaszel — pięćdziesiąt milionów rocznie. Tłumaczy mu, że dotąd nie żył, że przespał życie w tej kolejce podziemnej, że tam na Broadway, pod którem Chaskiel codzien przejeżdża nie wiedząc nawet o tem, przewalają się miliony, wabią kobiety, spekulacje — byle tylko zrobić pierwszy milion, reszta idzie jak z płatka! Nie to, że wysiadając, ten poeta milionów

prosi ubogiego Chaskiela aby mu pożyczył... jednego dolara; to nie przeszkadza, że ta rozmowa wniosła zamęt w duszę prawowiernego wytwórcy guzików. I kiedy, jak zwykle, zasypia w trzęsącym wagonie, nawiedza go sen: postaci z plakatów, na które codziennie nawykł bezmyślnie patrzeć, ożywają, mieszają się z prawdziwymi osobami jego rodziny, wciągają Chaskiela w zawrotny taniec dolarów, doprowadzają go do tego, że się zaparł żony i rodziny i ryby po żydowsku i gęsi świątecznej, że — o zgrozo — nie wiedząc coby sprzedać aby zarobić upragniony pierwszy milion, sprzedał — sądny dzień! I kiedy koszmar snu dochodzi szczytowego punktu, Chaskiel, przejechawszy o parę stacyj za dużo, budzi się w wagonie, w otoczeniu całej swej rodziny, która wybrała się do parku i która przynosi mu kwiaty, pamiętając o jego dwudziestopięcioletnim jubileuszu pracy w fabryce guzików.

Morał tej sztuki, ironizującej łagodnie gonitwę za złotem, gdy prawdziwe szczęście znajduje się w skromnym życiu rodzinnym, w otoczeniu kochających serc i w poszanowaniu tradycji, splata się z feerją snu, ta zaś stanowi tło dla naiwnie-komicznych rysów ubogiego żyda, tak dobrze znanego z naszych teatrzyków rewjowych. Ale tutaj jest wielki szkopuł: to, co stanowi koncept sztuki, co z pewnością rozstrzygnęło o jej powodzeniu w Nowym Jorku i Berlinie, to u nas — „z przyczyn od dyrekcji niezależnych“ — zawodzi. Aby ta inwazja reklamowych plakatów w sen biednego żydka miała swój teatralny sens i dowcip,

trzeba, aby cała publiczność jeździła codzień tą samą kolejką podziemną i tak samo codzień bezmyślnie przez lata całe przyglądała się tym obrazkom; aby była niejako psychicznie przygotowana na przyjęcie ich jako współaktorów sztuki. Jeżeli tego nie ma, powstaje niestosunek pomiędzy tym aparatem, między wysiłkiem teatru a osiągniętym rezultatem; i mimo-woli nasuwa się pytanie, czy nie można było tego wysiłku obrócić lepiej, niż na przeszczepianie blahostki podwójnie lokalnej?

Teatr Elizeum: Bóg, szatan i człowiek, sztuka w 4-ch aktach J. Gordina, polska adaptacja A. Marka.

Jeżeli wnosić o literaturze żydowskiej z tych kilku sztuk, zapewne najwybitniejszych, które dano nam oglądać w Warszawie, uderza w nich jedna wspólna cecha: brak elementu rewolucyjnego. Rozumiem rewolucyjnego w stosunku do kanonów żydowskiego życia. Raczej znajdujemy w nich ideologję, która chciałaby nas zatrzymać w miejscu, ideologję tradycyjalistyczną, poddającą — wbrew ogólnej tendencji nowoczesnego człowieka — prawo do życia indywidualne odwiecznemu życiu gromady. Pobożne przepisywanie Tory, przestrzeganie tradycyjnych obrzę-

dów, pędzenie najbardziej jałowej egzystencji w ciasnocie rodziny, oto obraz doli Hersza dopóki ten żyje po bożemu; jest ideałem do tego stopnia, że aż zakład staje w prologu między Panem a szatanem o to, czy szatan zdoła duszę tego świętego człowieka odwrócić od cnoty. Szatan bierze się ostro do roboty; wciska mu — nie bez oporu — bilet loteryjny: zbogacony Hersz staje się twardy i interesowny; staje się dostępny wszystkim poszeptom złego, zaczyna marzyć o zaślubieniu dziewczyny, którą kochał wpół nieświadomie (zważmy jak surową jest ta literatura: obowiązek pobożnego żyda oddawna nakazywał Herszowi rozwieść się ze swoją bezpłodną Pesą, a i tak autor karze go za to straszliwie, ponieważ pobudką rozwodu była tu nie sama pobożność, ale pragnienie osobistego szczęścia); co więcej szatan podsuwa mu zbrodniczą myśl założenia fabryki talessów, która zrujnuje pobożnych żydów, dotąd wyrabiających talessy na swoich domowych warsztatach tkackich. (Mimowoli przychodzi nam na myśl, że pierwszy warsztat tkacki też był dziełem szatana i że stworzył groźną konkurencję dla tych, którzy pracowali ręcznie...) Tak więc, najzwyklejszy konserwatyzm — w typie jakiegoś Wincen-tego Pola i jego *Pamiętników Benedykta Winickiego*. Jeżeli uznamy, że rolą literatury jest wyprzedzać przemianę obyczajów, rozsadzać więzienne *Wczoraj*, w którym dusi się *Dziś*, kto wie czy nie tej konserwatywnej tendencji literatury żydowskiej należałoby przypisać trwałość owego chińskiego muru jakim żydzi odcięli się od świata, zaduch tego podwórka, do którego tak

odwaznie wziął się Słonimski w ostatnim numerze *Wiadomości Literackich*.

I ten specyficzny charakter utworu Gordina mąci naszą zdolność przejęcia się losami bohatera. Ten Hersz, dobry, poważny, zamyślony, czasem tylko biorący do rąk skrzypce i dobywający z nich cudowne dźwięki, wydaje się niepospolitym człowiekiem; coś w nim jest, z pewnością; może artysta, może uczony, czy ja wiem co? I kiedy się pomyśli, ile możliwości ludzkich, ile artyzmu, miłości, talentów, ile niewyżytej energii zginęło i ginie codzień w beznadziejności tej rytualnej wegetacji, bardziej nas to przejmuje grozą, niż wszystkie owe zakusy szatańskie. Dzieło szatana ma swoje niebezpieczeństwa, zapewne, ale ma jakieś możliwości: dzieło boże — tak jak je nam Gordin pokazał — to grób bez nadziei. I dlatego trudno nam się przejąć; mimowoli jesteśmy po stronie szatana, choćby jeszcze kilka rytualnych marjażów miał rozbić i kilka fabryk założyć.

Bądź co bądź z zajęciem przyglądamy się światu, z jakim nas autor zapoznaje; uznajemy talent, z jakim porusza figurami żydowskiego miasteczka i takt z jakim wprowadza pierwiastek szatański w ramy tego codziennego życia. Nic to nie znaczy, że uczucia nasze i myśli bardzo są odmienne od tego, co autor zamierzył: rzecz w tem, że przez silne postawienie kontrastów pobudza wogóle jakieś uczucia i myśli.

*Teatr Nowy: Anna Christie, sztuka w 4-ch aktach
Eugenjusza O'Neill, przekład F. Sobieniowskiego.*

Jest w tej sztuce nieporozumienie między formą a treścią. Materiał raczej powieściowy: obraz, który wymagałby czasu i przestrzeni. Czas uwydatniłby powracającą falę pokoleń; w przestrzeni ujrzelibyśmy bezkres morza, ciągnącego te pokolenia z mistyczną jakoby siłą. Bo morze jest dla autora głównym bohaterem sztuki; do niego — niby do jakiegoś fatum — odnoszą się wszystkie wydarzenia, do niego idą wciąż powtarzające się słowa klątwy i miłości. Ale udzielić tej sugestji słuchaczom nie zdołał. Publiczność teatru Nowego jest dość inteligentna (było na sali kilku ministrów!) aby zrozumieć o co mu chodziło, ale raczej mogła zrozumieć teoretycznie, niż poddać się wrażeniu.

Marynarzem był ojciec Anny Christie. Zmarnował życie jej matce, a swojej żonie, która samotnie czekała, gdy on wędrował po dalekich szlakach. Tak kazało morze. Gdy żona umarła, Krzysztof nie mógł się zająć małą córką, był wciąż tym samym rozkochanym w morzu włóczęgą; chcąc ją uchronić od niszczącego żywiołu, oddał ją pod opiekę bratu osiadłemu na fermie. Ale ziemia okazała się dla tego dziecka mroza macochą; krewniak ją zgwałcił ledwie przestała być dzieckiem; poszła do miasta, męczyła się, cierpiała, uległa pokusom i rychło osunęła się na dno: dom publiczny, szpital, przeszła wszystko. Wyszedłszy ze szpitala, przypomniawszy sobie, że ma gdzieś ojca, który

tymczasem, rzuciwszy dalekie wędrówki, został kapitanem niewielkiej barki do przewożenia węgla w porcie nowojorskim. I przyjazd Anny do portu to początek sztuki.

Znalazłszy się na barce, dziewczyna rychło przychodzi do siebie. Oddycha słonym tchem morza, wraca jej zdrowie ciała i duszy. W tem skalanem sercu zakwita miłość. Pewnej nocy wciągnięto na pokład barki kilku rozbitków: jeden z nich, marynarz, chłop jak dąb, o prostem sercu, rychło pokochał Annę i ona jego wzajem. Ale pomiędzy niemi stoi jej przeszłość. On widzi w niej wcielenie marzeń swoich o czystości kobiecej; ona zbyt go kocha aby go oszukać. Patrzy z pod oka na tych młodych stary ojciec, który wie tylko jedno: nie chce, aby jego córka wyszła za marynarza; chce ją wyzwolić z pod klątwy morza. O przeszłości Anny ojciec nie wie nic; gdy się dowie, będzie mniej wybredny w wyborze zięcia... Raz, kiedy między tymi dwoma mężczyznami przychodzi do brutalnej kłótni o los Anny, kiedy klóć się i szarpią o nią, jakby jej wola była tu niczem, ten widok egoizmów męskich obudzi w niej ohydne wspomnienia: to ta sama samcza brutalność, samczy egoizm, któremi tak się zachłysnęła w życiu! Doprowadzona do szału nerwów walką ze swoim sercem, pragnąc zakończyć tę walkę i stworzyć fakty nieodwołalne, Anna nie panuje nad sobą: wykrzyczy im w twarz swoją przeszłość; ojcu z okrutną ironją ciśnie to co z niej zrobiono na tej wymarzonej fermie; niedoszłemu mężowi powie, że widzi w nim też tylko jednego z tych,

k którzy ją zrobili tem czem jest. Po tej brutalnej scenie, nie pozostaje jej nic jak tylko wrócić do dawnego życia; im zaś — pójść pić. Ale wierny nakazowi amerykańskich filmów, autor rozwiązuje rzecz sielankowo; i ojciec i narzeczony, przepiwszy kilka dni w porcie, wracają na barkę. Marynarz, odebrawszy od niej przysięgę że zerwie z dawnym życiem, zaślubi Annę; i Anna będzie żoną marynarza, bo takie było jej przeznaczenie, i zostanie skuta z morzem, które było jej przyrodzonym żywiołem i któremu sprzeniewierzenie się przypłaciła tak drogo.

Ten motyw „morza“ mogłaby — powtarzam — uwydatnić chyba powieść, przydawszy temu epizodowi szerokie tło. Może i film, który zobrazowałby tę prostą bajkę na większej przestrzeni. Np. scena ratowania się rozbitków, tak blada tutaj, ileż dostarczyłaby efektów na ekranie! Bo najciaśniej jest temu wszystkiemu w teatrze. Mimo uderzająco pięknego i pomysłowego rozwiązania dekoracji przez Drabika, morze nie wdziera się na scenę, nie słyszymy jego szumu, nie czujemy jego zapachu; z życia marynarza widzimy raczej tylko... skłonność do gorących napojów, którymi wszyscy raczą się tu bardzo obficie. Tem samem wybija się na pierwszy plan co innego: zagadnienie upadłej kobiety; zagadnienie nie nowe, znane nam oddawna w ciekawszych formach i nie mające w sobie w tem ujęciu nic specyficznie „morskiego“, tak, że mimowolny uśmiech budzi w nas, gdy wzywa się wciąż potęgi morza nadaremno, dla wytłumaczenia spraw, które aż nazbyt często powtarzają

się — na stałym lądzie. Poziom bohaterów sztuki jest niski, psychologia prymitywna, łatana w dodatku co chwila tanią literaturą. Taką złą literaturą jest owa nagle rozkwitająca romantyczna miłość po parominutowem widzeniu (po ciemku), i owo — jakże już zbanalizowane — odrodzenie Anny przez miłość; i ów upór ojca, aby nie wydać córki za marynarza (tak jakby ten stary pijak miał jakąkolwiek władzę nad losem samodzielnej dziewczyny, którą całe życie zaniedbywał i której nie ma nic do ofiarowania!). Wszystko to, oczyszczone z gadulstwa, a podniesione ładnymi zdjęciami, starczyłoby na obraz filmowy, gdzie fałszywy konwencjonalizm uczuć należy do stylu; ale w czteroaktowej sztuce, sączone po kropli w niezajmującym dIALOGU, staje się trudne do przebycia. Jeżeli ta sztuka w pierwszym akcie zdaje się coś obiecywać, nie dotrzymuje z tego w następnych aktach nic.

Trudno ocenić, w jakim stopniu zaszkodził sztuce przekład p. Sobieniowskiego, ale że jej nie pomógł, to pewna. P. Sobieniowski ma zwyczaj pewnego stylizowania języka, ale zbyt często trafia w fałszywy klawisz. Tak jak np., przekładając *Św. Joannę* Bernarda Shaw, wdał się najniepotrzebniej w archaizowanie kpiarsko-nowoczesnego języka oryginału, tak tutaj tę gwarę marynarską przełożył jakimś językiem z *Ogniem i mieczem*, inkrustowanym jeszcze innemi opilkami literatury, co bywało bardzo niecierpliwiące.

Co do gry aktorskiej, dość trudno było coś zrobić z tych pustych i dętych postaci. W sumie, szkoda wy-

siłku dla rezultatu raczej negatywnego, mianowicie dla przekonania nas, że ani „amerykańskość“ ani rozgłos nie dają rękojmi jakiegokolwiek wartości. Owszem, zaszczepienie takiej dawki sceptycyzmu jest zdrowe; ale możeby teatr Nowy przeszedł do rezultatów bardziej pozytywnych?

Teatr Mały: Czarujący emeryt, krotoczwila w 3-ach aktach, Wincentego Rapackiego (syna).

Wyobraźmy sobie, że zbliżają się imieniny pani Honoraty Leszczyńskiej i że dobry syn i kochająca synowa chcą jej zrobić niespodziankę. Cóż może się nasunąć w aktorskim domu jak nie teatr, zwłaszcza gdy się ma pod ręką dobrego wujaszka Rapackiego? I powstaje pomysł komedyjki, w której każde będzie grało samego siebie: oczywiście w perspektywie krotoczwili. Jerzy Leszczyński znany jest, że trochę lubi „bujać“, że go się pieniądze nie trzymają, że potrafilby oczarować samego inspektora podatkowego i upić komornika na zafantowanej kanapie: robi się z niego bujacza nad bujacje, nieodpartego szalawilę, poważnego jedynie wtedy kiedy mówi o swojej sztuce. Pani Lodzia ma niewinną pasyjkę do kart; gdyby nie próby i nie spektakl, grałaby w bridża choćby co-

dzień: zrobi się z niej karciarę, zdolną zgrywać się w baka bodaj na kuferku na dworcu kolejowym. A intryga? Och, to najprostsze: pani Honorata, wzruszona pamięcią dzieci, nie będzie wymagająca: Jerzy, po jakiejś sprzeczce, ucieknie od żony, wynajmie pokoik pod fałszywym nazwiskiem, ona go będzie szukać, znajdzie go, będą się kłócić, godzić, no i wszystko jakos się skończy.

Tak mogła powstać ta familijna komedja del'arte; nie twierdzą zresztą że tak powstała. Może odrazu urodziła się w głowie wujaszka Rapackiego z myślą o prawdziwej scenie: wszak on zawsze przebywa duszą w owej dawnej Warszawie, gdy stosunek publiczności do ulubionych aktorów miał w istocie coś rodzinnego; gdy studenci warszawscy, ci sami którzy dziś żrą się o wybory do bratniej pomocy wedle klucza partyjnego, dzielili się na partje „czakistów“ (nie mieszać z czekistami) i „wisnowszyków“. To był czas „wielkiego repertuaru“, gdy aktor jednego dnia grał *Poskromienie złoŃnicy*, drugiego dnia *Hamleta*, trzeciego *Adrjanę Lecouvreur*, głowę miał pełną ról, które musiał utrzymywać wciąż w stanie czynnym, tak, że cytaty plotły mu się zupełnie naturalnie z własną mową, podnosząc potoczne zdarzenia o całą wysokość koturnu. Ten dawny miniony czas płacze się wciąż w sztukach Rapackiego, czyniąc z nich ów chodzący anachronizm, który tak uderzał w poprzednich jego krotoczwilach. Kiedy się to dzieje? zapytujemy co chwila. Sam koncept napozór współczesny: żart na temat dzisiejszych młodych emerytów. Ale dom, w któ-

rym jest do wynajęcia pokój „tylko dla emeryta“, to dom niemal z epoki *Grubych ryb* Bałuckiego. I znów niespodzianka: w skromnem mieszkanku, sztukującym budżet odnajmowaniem pokoi, trzyma się dla panny Broni francuską „mamzelę“, guwernantkę! Gdzie my jesteśmy? I panna Bronia boi się — starodawnym obyczajem, mamy — jakgdyby nie za jej czasów powstała pieśń ludowa: „Nie bój się mamy!“ — i korzysta z wyjazdu mamy do Karlsbadu aby się wymknąć z mamzelą do „Europy“...

I znowu wpada dyrektor filmowy i wmawia w pannę Bronię, że ma twarz fotogeniczną... I marzy o niej, i chodzi pod oknami!... Powstaje z tego wszystkiego istna mozaika, w której aktualność — raczej zewnętrzna — inkrustowana jest w staroświecczyznę. Byłby tu ciekawy materiał do psychoanalizy. Robi to wrażenie, że wszystkie sztuki Rapackiego wypisały się w matrycach jego mózgu lat temu kilkadziesiąt, ale że coś zahamowało wówczas ich urodzenie: może czuł się za młody, zbyt nieśmiały, może zaprzątnięty był czem innym, może ten ulubiony „Wicuś“, autor popularnych piosenek, patrzył wówczas z zabobonna czią na „prawdziwą“ scenę, może bał się ojca?... I teraz wydobywają się z niego te nienapisane sztuki, zaledwie barwiąc się współczesnością, przez którą się przeciskają. Nawet ta sprytnie pomyślana scena, gdy Jerzy klóci się z żoną tak dramatycznie, iż cały dom śledzący ich z za kotary jest przekonany że to jest próba z jakiegoś dramatu, nawet ta scena jakże traci myszką dawnej teatromanji, gdy to splatanie się fikcji

z życiem było ulubionym motywem, a Adrijanna Lecouvreur jakże bliskiem pojęciem!

Ale dajmy pokój ciężkim rozbiorom rzeczy lekkiej: tego rodzaju sprawy najlepiej załatwiają się bezpośrednio między autorem a publicznością. Wczoraj bawiono się wcale dobrze; bo też jeżeli która publiczność, to premierowa zachowała ów bliski stosunek do swoich aktorów, jaki dawniej miała cała Warszawa. Oklaskom nie było końca, a zakończyło się iście familijną owacją, w której brak było tylko — pani Honoraty. Bo też Jerzy Leszczyński i pani Pancewicz-Leszczyńska znakomicie odtworzyli to aktorskie stadło, a towarzyszyli im z humorem pp. Fritsche, Łuszczewski i Czaplińska.

Teatr Polski: Rewizor, komedia w 5-ciu aktach Mikołaja Gogola, przekład Juljana Tuwima.

Wczoraj byłem tak dobrotliwy, że dziś muszę porzucić. Na kaprysy naszego repertuaru. Czy naprawdę teatr nie ma nic do grania, aby sięgać po *Rewizora*, którego tak niedawno oglądaliśmy w innym teatrze? — Czy tak wiele miejsca teatr Polski ma w ciągu sezonu? Czy mało nam co rok czyni daremnych obietnic? Czy chce przez to powiedzieć, że nie

w całym świecie teatralnym nie dzieje się godnego uwagi? Czy może na temat tej tak ogranej sztuki miał nam poczynić jakieś interesujące zwierzenia?

Gdzież tam! Przedstawienie wczorajsze było poprawne, bogate i martwe. Aktorzy jakby się dziwili sami poco i dlaczego; grali czysto zewnątrznie, wykonywali gesty humoru ale bez tego nieuchwytnego ciepła, które rozstrzyga o istotnym humorze. Rzecz prosta, że tacy aktorzy jak Samborski, Maszyński, Krzewiński, Małkowski, Daczyński, Bogusiński, etc., nie mogli grać źle, ale to pewna, że ani jedna z ról nie usprawiedliwiła wznowienia.

O szczegóły przekładu też muszę się posprzeczać ze znakomitym poetą. Nie mogę się pogodzić w sztuce Gogola z ciągłym używaniem takich wyrażen, jak „bubek, granda, forsa, bujda, bujać, zaiwanić“ etc. Przecież to jest gwara złodziejska, mająca kurs, dla żartu, w świecie stołecznej cyganerji i to współcześnie: cóż ona ma do roboty w ustach prowincjonalnych dygnitarzy sto lat temu? I w stosunkach tego miasteczka nie zupełnie mogę się zorjentować: pocztmistrz jest tu „radcą dworu“, a ten, który jest nad nim i nad nimi wszystkimi, satrapa przy szpadzie, w mundurze, rozkazujący sile zbrojnej, jest „burmistrzem“, o którym w dodatku mówi się pieszczotliwie „pan Antoś?“ Coś tu jest nie w porządku...

Teatr Ateneum: „Podhale tańczy“. Widowisko regionalne w 3 odsłonach H. Roj-Rytardowej i M. Ry-tarda. Muzyka w opracowaniu St. Mierczyńskiego.

Rok temu grane „Wesele na Kurpiach“ było największym sukcesem sezonu: obecnie „Podhale tańczy“ zapowiada się jako niemniejszy sukces. I oto autor „Wesela na Kurpiach“, zacny ksiądz Skierkowski, stał się przyczyną wzbogacenia naszego repertuaru teatralnego, które może iść w nieskończoność; bo któż broni mnożyć te misterja rozmnażania się rodzaju ludzkiego, przenosząc je w coraz inne strony, strojąc je w coraz inne sukmany, gunie i kierezyje, w coraz to nowe gwary i obrzędy? Pan młody, panna młoda, swaty, družby, zrękowiny, oczepiny, przekomarzania, gęste przepijanie wódeczki, — dramatycznego wątku istotnie zdawałoby się niewiele, ale jakże to wszystko staje się dramatyczne, jak zmienia się czarodziejsko, gdy te wszystkie roześmiane oczy stają się naraz szkliste, nieobecne, jakby zapatrzone w dal, a wszystkie te ubogie dusze spływają się w jedność w komunji obrzędowej pieśni! Zanurzamy się w tej pieśni jak w letniej kąpieli, odpoczywamy w niej: wychowani w złudach życia indywidualnego, przemęczeni jego szamotaniem, z uczuciem ulgi święcie bierzemy w siebie ten głos, który nam mówi, że wszystko na świecie jest nieważne, oprócz trwałości gatunku. Jak to upraszcza życie!

W porównaniu z Kurpiami, Podhale ma — jako

temat — i swoje silne atuty i swoje niebezpieczeństwa. Bogatsze jest niewątpliwie i jako materiał życiowy i jako gra obrazów: gdy tam spełnia się wszystko w ścianach chałupy, tutaj wszystkie akty życia mają za tło patetyczny pejzaż górski, za akompaniament szum jodeł i dzwoneczki hal, za kompanów junackich raubszyców, śmiałe dziewczki w których djabeł wie co siedzi i do czego są zdolne, starców którzy terminowali jeszcze przy ostatnich zbójach... Ale, z drugiej strony, tkwiącej w tem Podhalu egzotyeczności stoi na zdradzie to, że z egzotyką tą — od samej gwary począwszy — bardziej jesteśmy spoufalerzeni, i przez literaturę i przez osobiste zetknięcie, o ile krótszy lub dłuższy pobyt w Zakopanem można uważać za znajomość z Podhalem. Co do tego, nie mam jasnego poglądu. Sam należę jeszcze do pokolenia, które mieszkowało na halach, grzało się przy watrach, piło żentycę, gniotło niewinnie żebra „dziopom“ i rozkoszowało się bogactwem melodji i dowcipu zawartem w piosnkach góralskich; ale w jakim stopniu dzisiejszy gość, który słyszał koncert na pile u Trzaski i ostatnie „przeboje“ z *Qui-proquo* na Krupówkach, może twierdzić, że zna Podhale, trudno mi odpowiedzieć.

Pani Roj-Rytardowa wraz z panem Rytardem i muzykiem p. Mierczyńskim z całą miłością i znanstwem przystąpili do tego, aby w ramach zwiezłych teatralnych obrazów dać kwintesencję góralskiej pieśni i podhalańskiego obyczaju. Są tam i melodie najbardziej popularne, i inne, rzadsze i prawie nie-

znane; jest wreszcie mnóstwo tańca, który taką rolę odgrywa w góralskim życiu i który kunsztem swoim tak bliski jest wyrafinowanej sztuki baletowej. Są i owe „sabałowe“ przypowieści i bajędy, tyle nieraz mające kpiarskiej filozofji. Za mało może poświęcono natomiast uwagi djalogowi oraz plastyce pojedynczych figur; może to zresztą nie leżało w intencjach autorów? Owce pasące się na zboczach gór też obchodzą się bez swego Prousta. Wróciwszy na halę po latach, ogląda się je, te same, takie same, a to są już całkiem inne... Czy nie jest coś przerażającego w tej myśli? Tak, to szopenhauerowski „genjusz gatunku“ straszy nas z tej hali górskiej. Niebezpiecznie jest patrzeć mu oko w oko; trzeba się schronić w obrzędowe melodje...

Teatr Letni: „Księża małżonek“, komedja w 3 aktach Leona Xanrofa i Juljusza Chancela.

Xanrof jest już klasykiem; nie komedji wprowadzie, ale piosenki. Pisał swoje piosenki, paryskie i studenckie razem, będąc młodziutkim słuchaczem praw i sam śpiewał je w gronie kolegów; piosenki te dostały się do rąk młodej bardzo inteligentnej szwaczusi, która, zadebiutowawszy z powodzeniem na wyżynach Montmartre, starała się stworzyć sobie

indywidualność i repertuar. Szwaczusią tą była Yvette Guilbert, a piosenki Xanrofa, *Fiakier*, *Czterej studenci*, etc. etc. ugruntowały jej sławę. Kiedy, przed wojną jeszcze, Yvette Guilbert, już odcyganiowana, zjechała z koncertem do Krakowa, proszono ją o piosenki Xanrofa: odpowiedziała z odcieniem zgorszenia, że dawno, dawno nie śpiewa już tego repertuaru. Po wojnie ta sama Yvette, już babcia i hieratyczna apostołka pieśni, przybyła do Warszawy z repertuarem „klasycznym“; w repertuarze tym figurowały... piosenki Xanrofa obok kolend, pastorałek, średniowiecza i rococo. Już były bezimienne, już były „epoką“...

„Epoką“ są też owe niezliczone koncepty na temat koronowanych głów, które się legły w iskrzącej się dowcipem i nieuszanowaniem atmosferze *Chat-noir*. Ciekawem byłoby zestawić całą ową królewską literaturę: byłaby ogromna. Bodaj czy nie *Królowie na wygnaniu* Daudeta dali jej początek, powieść, której pierwowzorem jest ten sam głośny wówczas Milan Obrenowicz, którego duch wcielił się we wczorajszego Amilkara XXXIV. Bo w owej dobie rzeczywiste życie paryskie dostarczało aż nazbyt obfitego materiału tym nieoficjalnym dziejopisom królewskości. Iluż paryskich Falstafów było na „ty“ z królem mody, Edwardem księciem Walji, którego, kiedy objął tron przodków, żegnano melancholijnie w kabaretach piosenką na starą operową nutę, nam drogą jako pieśń „Tysiąc walecznych“: „*T'en souviens tu, quand t'étais prince de Galles*“... Ileż się nadworo-

wano na temat belgijskiego Leopolda, na iluż karykaturach widniał ten czerstwy starzec z siwą rozłożystą brodą, amant jakże dziś zapomnianej Cléo de Merodès! Łączono zwłaszcza jego imię z królem greckim, który, mimo oddalenia, też często zjeżdżał do Paryża przewietrzyć swą koronę i podobno nieraz chadzał z kuzynem swym belgijskim jednemi drogami, o czym powstała cała pieśń, której przypadkowo jedna strofka płacze mi się po głowie: „*Quand le roi de Grèce, apres une fredaine — Quitte le boudoir d'une demi-mondaine — Ça ne vaut pas la peine de refaire le lit — le roi Leopold arrive après lui...*“ Była to epoka wreszcie, w której władała wiekuista królowa Wiktorja, a także królowa Holandji, źródło konceptów na temat „księcia małżonka“.

Wszystkie te koncepty, wodewile, komedje miały wówczas niezawodne powodzenie. Urok królewskości, ceremonjału, etykiety, był jeszcze taki, że żart miał o co się zaczepić. Bo powaga, uszanowanie, są nieodłącznym warunkiem życia dla satyry czy żartu: szczęściem, jakby przez uprzejmość dla kpiarzy, zawsze ludzie będą coś szanować. Ale już nie królów. Cykl królewski jest zamknięty; zamknęła go miła komedja Caillaveta i Flersa: *Król*; bo ten król Bernarda Shaw, którego oglądaliśmy niedawno, jest już odwróceniem medalu: celem persyflażu jest tam też królewskość, ale raczej królewskość „ludu“.

A jednak mimowoli przyszła mi na myśl komedja Bernarda Shaw na wczorajszej premjerze. Nie aby jego *Wielki kram* miał coś wspólnego z tym małym

kramikiem; nie a nie: tamto to prawdziwie polityczna komedja, to — libretto operetki. A mimo to są analogje, i to dość paradoksalne.

Sztuka Xanrofa, to historia młodego człowieka, ambitnego, energicznego, inteligentnego (chcemy w to przynajmniej wierzyć), który się, w duchu konstytucji królestwa Korkonji, przyżenił do korony. Jest księciem małżonkiem. Oczarowany wdziękiem młodej królowej, pozorną świetnością losu, jakim dla niego, syna zdetronizowanego lamparta, jest prawdziwe królestwo, nie zastanowił się dostatecznie nad rolą jaką przyjmuje. Ta rola okazuje się dla mężczyzny straszna: suto utrzymywany, dobrze żywiony i nieźle opłacany, ma, wedle konstytucji, jedno tylko zadanie: zapłodnić królowę. Pozatem jest w położeniu gorszem niż każdy z poddanych, któremu wolno myśleć, działać, mieć ambicję, dążyć do czegoś. Jemu nie wolno myśleć o niczem, zajmować się niczem; przedewszystkiem zaś — i tego pilnie strzeże sama zazdrosna o swą niepodzielną władzę królowa — nie wolno mu się w najbliższej mierze wtrącać do spraw państwa, mieć najmniejszego zdania, udzielić najbliższej rady. Że zaś te właśnie sprawy zaprzatają nieustannie myśli kobiety, która żyje z nim pod innemi względami najbliżej, wytwarza to sytuacje dla tej męskiej monarszej nałożnicy nie do zniesienia. Wyobraźmy sobie Stefana Batorego w tej roli przy Annie Jagiellonce! Na szczęście, książę-małżonek instynktem odgadł drogę do celu, jedyną jaką pozostaje pracy w walce z przemocą kapitału:

strajk. Wystarczyło jednej nocy tego królewskiego strajku, jednej nocy na którą książę-małżonek przeniósł się z betami do osobnej sypialni, aby i duma królowej i wszystkie *pacta conventa* trzasły: królowa Korkonji godzi się podzielić władzę z małżonkiem, który, można się tego spodziewać, niebawem powie jej, kiedy znów ona zechce objawiać swoje zdanie w sprawach państwa: „nie mieszaj się do tego, to nie twoja rzecz“. I nie bolejemy zbytnio nad tem, bo, o ile ów książę-małżonek nie robi wrażenia orla, ta królowa Korkonji wygląda na skończoną gęś. I kiedy skończą na tem (to tylko moje przypuszczenie), że będą zarabiali oboje na życie w Paryżu jako para fortencerów, zdaje się że będą najbardziej w swojej roli. Chociaż na tym egzotycznym Wschodzie operetka królewskości nie zawsze się tak pogodnie kończy. Prawdziwy syn Milana, Aleksander, zginął ze swoją Dragą, zamordowani w łóżku, kiedy czytali razem *O miłości Stendhala*. A jeden ze spiskowych-oficerów spojrzał na tytuł książki i rzucił ją o ziemię wołając: „Świnie!“ Czytałem opis tego w rocznikach *Stendhalclubu*; jeden ze Stendhalistów pojechał natiychmiast do Belgradu aby za wszelką ceną zdobyć ten krwią zbaczony egzemplarz *O miłości*. Na książce były adnotacje ołówkiem, kreślone przez królewską parę, pełne naiwnie sentymentalnych wyznań i aluzji. Oto tragiczna pointa paryzjanizmu tych egzotycznych królewiat.

Ale wspomniałem Bernarda Shaw. Bo oto uderzyła mnie zabawna analogja. Tu, widzimy księcia-

małżonka, jak, skazany na rolę płodnego zera przy boku królowej, gryzie wędzidło czując w sobie inteligencję i prawo do istotnej władzy. Ale w sztuce angielskiej widzimy nie księcia-małżonka, ale najprawowitszego rodowitego koronowanego króla wielkiego mocarstwa, który jest mniejwięcej w tem samem położeniu: jest księciem-małżonkiem w zimnem łożu... konstytucji. Również ma dostatnie urzymanie, honory, byleby się nie mieszał do spraw państwa. I tak samo się męczy, szarpie, i tak samo urządza strajk. Analogje nie pozbawione pikanterji.

Wystawienie „Księcia małżonka“ było — od tekstu począwszy — potrosze mieszaniną różnych stylów. „Myszka“ obyczajowa sztuki nie bardzo się godziła z nibyto aktualnemi wstawkami i aluzjami. P. Majdrowiczówna czuła się bardziej na miejscu na kolanach p. Łuszczewskiego, niż z brzemieniem trosk państwowych na czole. P. Gellówna była za młoda i za ładna (życzę każdemu takich wad), gdy figura ciotki Prudencji wyraźnie ma wcielać operetkowy charakter buffo, stanowiąc parę z humorystycznym królem Amilkarem. Frenkiel za to miał najautentyczniejszy styl króla-paryżanina z pod ciemnej gwiazdy, a synalek jego p. Łuszczewski tylekroć wypróbowaną jurność młodego amanta.

W sumie refleksja: poco właściwie sięgano do tego lamusa, czyżby nie było na świecie nowych dobrych komedji?

Teatr Narodowy: „Bal w obłokach“, komedia w 3-ch aktach Stanisława Miłaszewskiego.

To jest nie do uwierzenia, z iloma durniami trzeba robić znajomość, ilekroć który z naszych zbożnych autorów dramatycznych chce nam pokazać czar polskiego dworu. Doprawdy, gdyby zrobić inwentarz tego materiału ludzkiego, jakiśmy oglądali w ostatnich latach na tle ślicznych bidermajerów i białych kolumnienek, przerażenie mogłoby ogarnąć. Tutaj mamy durniów dwóch, ale tęgich. Jeden, to pan Bohdan, zadurzony jak idjota w pani Laurze, stanowiącej dość wierny duplikat z pani Delfiny z *Farysa*. Ta Laura-Delfina, to taki manekinek, którego sobie sporządził autor, aby w niego wtykać wszystkie szpileczki przeciw kobietom, jakby przez zemstę za to, że nigdy o nich nic się nie dowie. Otóż, pan Bohdan reprezentuje staropolską zacność i złote serce, to znaczy nosi sumiaste wąsy, spory brzuszec, nie lubi krótkich sukien i nowomodnych tańców i trzyma się oburącz ziemi, którą jednak cisnąłby w djabły na pierwsze skinienie pani Laury, gdyby mu pozwoliła dozgonnie nosić za sobą pakunki i szale po wszystkich jasnych i ciemnych brzegach zagranicy. To jest dureń numer pierwszy; tu niema żadnych nieporozumień, chyba o tyle, że autor włożył mu w usta zbyt wiele swoich umiłowanych myśli. Gorzej jest z durniem numer drugi. To jest pan Jerzy, utracjusz, szkodnik, cynik, nierób, naciągacz, karciarz, bohater dancingów, podpora nocnych lokali, cudzołożnik,

buffon i flak. Jego uczynił autor swoim pieszczochem i, w końcowej apoteozie mężczyzny odkupionego przez miłość, nadzieją naszej przyszłości. Kochają się w nim wszystkie kobiety jakie są w sztuce. Laura jak Laura, ta zbytnio nie przebiera, ale ta druga! dziewczę z polskiego dworku, wcielenie cnót niewieścich, dzielna, harda i cnotliwa Ludka. Zakochała się w nim na umór, nie znając go nawet, ot, była w Warszawie jego sąsiadką, i wiedziała o nim tyle, że się lampartuje, że późno wraca i że hałasuje w mieszkaniu. To wystarczyło, aby ją oczarować do tego stopnia, że na wieś, gdzie u bogatej krewnej — tejże pani Laury — ta uboga sierota prowadzi gospodarstwo, unosi wspomnienie owej wielkiej miłości, która zaciężyła na jej życiu. I tu, na wsi, dosięgnie ją ta miłość: pewnego wiosennego wieczora, Jerzy przybędzie autem, przywieziony przez panią Laurę, która wyraźnie zamierza tutaj „skonsumować“ z nim swą wolę bożą. Przybywa z gromadą miejskich gości: będzie bal, stary dwór rozjarzy się światłem, napelni się gwarem, czyste wonie ogrodu pomieszają się z drażniącym zapachem paryskich perfum. Atmosfera robi się gorąca. Bohater nasz nie próżnuje ani chwili: — goli szampana jak smok, przypiera do muru Laurę, a w pauzach od niechcenia „dolewa się“ do rozanielonej Ludki. W nocy, pani Laura, też po kilku kubkach szampana, dojrzała do „upadku“, wymyka się z Jerzym do ogrodu, skąd wracają o świcie, mówiąc już sobie czule „ty“. Ale gdy pani Laura, wróciwszy, wyszła na chwilę, zapewne do łazienki, Jerzy natyka

się na Ludkę: dolewa się znowu. Patrzymy na niego z odcieniem podziwu: czy on w tym dworze, strojnym dziczemi głowami, wszystkim białogłowom po kolei da radę? Aliści okazuje się, żeśmy Jerzego cenili zbyt lekko: teraz, to nie żadne dolewanie, ale miłość, olbrzymia, święta miłość, która go nagle ogarnęła do tego dziewczęcia. Odrodził się w tej chwili, jest innym człowiekiem. Ale, gdy on odrodzony, już zapomniał o Laurze i o jej uścisku, z którego dopiero co wylazł, dziewczę, przez niedyskrecję ciemiegi Bohdana, przejrzało tajemnicę schadzki: paf! Jerzy dostał w papę, aż klasło.

„Jak pan śmie? — Ja kocham panią. — Kłamię pan, dopiero co pan z inną... — Niech mi się pani pozwoli przekonać. — Proszę, niech pan mówi“. Mówi, mówi ogniście, wzniośle, ale na nic, dziewczę nie wierzy. Jerzy w rozpacz, chce zginać, próbuje szukać śmiertelnego pojedynku, potem chce wyjechać daleko, na zawsze (a weksle?), aż wreszcie dziewczę, wzruszone tyloma dowodami miłości i charakteru, całuje go po macierzyńsku w głowę i ufnie podaje mu dłoń na drogę życia. A my myślimy: „Ej, ostrożnie, paniusiu, żeby on tylko paniusi nie wywiół do Argentyny...“ Bo doprawdy nie bardzo widzimy, kogo on naciągnie na pierwsze koszty tej siełanki? A przedewszystkiem, jaką minę robi, kiedy się wyśpi, kiedy wyparuje i wysiusia tych wypitych parę flaszek szampana i przypomni sobie, że się szczęśliwie zaręczył? Ale toby był akt czwarty, którego autor roztropnie nie napisał. Scena między Je-

rym a Ludką, jakaś mimowolna parodia nawróconych Kmiciców i dumnych Oleniek, trąci dziwnem „*moral insanity*“, częstszem niżby się zdawało u naszych amatorów-kaznodziejów, a rozgrywa się w ciągu pół godziny nad ranem, przez które dzieje się trzeci akt sztuki.

Ten trzeci akt demaskuje wcale ucieszenie nierzetelność stosunku autora do swoich figur i do swego tematu. Pierwsze dwa akty zakrojone były na dość zgrabną blahostkę, ślizgającą się w pustawych dIALOGACH po powierzchni rzeczy i ocierającą się dość lubieżnie o „półluczuć żądność“, że użyjemy, na pociechę, wyrażenia Słowackiego. Ale to, co się działo — a raczej nie działo — przez te dwa akty, nie przygotowało nas w niczem do perypetyj trzeciego; stąd powstaje istny potworek, coś jak hydrocefaliczne dziecko: na dwóch wątłych rachitycznych nóżkach dynda ciężka i duża głowa, w której chlupie.

Sztuka pisana jest wierszem. Nie mogło być inaczej. Nie wyobrażam sobie jej przełożonej na prozę; pustka dwóch pierwszych aktów, a niedorzeczność trzeciego stałyby się czemś nie do wytrzymania, trzeba by spuścić kurtynę. Dialog miejscami zręczny, częściej nużący przez krętość wywijasów słownych i przez zbytnią przejrzystość aparatu prowadzącego pracownice przygotowane pointy. Najgorzej jest z t. zw. początkiem, która polega na tem, że, niby arję w operze, ktoś, przeważnie panna Ludka, różnie do publiczności apostrofę o ziemi, poranku, słońcu, kwiatach, ptaszkach, i tym podobnych rzeczach,

które dość wiele jeszcze osób utożsamia z poezją. I, ponieważ autor zamierzył stworzyć kontrast mizdrzenia się Laury a prostoty Ludki, godzi się zauważyć, że ta Ludka mizdrzy się nieskończenie więcej, i to po to, aby zdobyć tego samego durnia.

W sumie zostaje uczucie niesmaku. Zawiele fałszu w tem wszystkiem, począwszy od złota poezji, które jest tombakiem i to dętym, aż do „hertmańskiej“ tężyzny autora-mieszczucha, który przytupuje sobie z animuszem, kiedy jego faworyt Juraś puszcza się obertasa, aż do końcowego „*Veni creator*“, wreszcie, uroczyście odśpiewanego przez autora nad głowami hochstaplera i gęsi. Ale co ja się martwię, niech się polska wieś martwi.

Ćwiklińska była rozkoszna. To jest istny kuchmistrz djalogu: wióra umie tak podać, że człowiek by przysiągł, że to kielbaska parowa. Węgrzyn był w niemalym kłopotcie, co zrobić z figurą Jerzego, może podkreślił jeszcze jej karkołomność, zaczął od pajaca a skończył Kordjanem. Gorczyńska była hoża i piersiowa, Hnydziński barczysty, Skarżyński pleczysty, dekoracje Drabika śliczne, a teraz przeszło, minęło, skończyło się, zapomnieć, wykapać się, odpocząć, marzyć, śnić, a przede wszystkim zapomnieć, zapomnieć, zapomnieć...

Teatr Polski: „Rywale“ — sztuka w 3-ch aktach M. Andersona i L. Stallingsa, przekład i adaptacja Jerzego Kossowskiego.

Wśród rozmów antraktowych na premjerze *Rywalów* raz po raz padało nazwisko Sheriffa, autora *Kresu wędrówki*; istotnie, zbieg dwóch sztuk wojennych, wystawionych jedna po drugiej w Warszawie, prowokuje analogje. Analogje te będą jednakże złudne; te dwa utwory niewiele mają z sobą wspólnego. *Kres wędrówki* pokazuje ze szlachetną powagą to, co jest istotą i największym tragizmem dzisiejszej wojny: tragedję ludzi cywilnych, wbrew swojej woli wyrwanych ze swoich zajęć, ze swoich prac, ze swej sfery pojęć, uzbrojonych w mordercze narzędzia, iżby, bez osobistej nienawiści, dla zagadkowych celów, mordowali do ostatniego tchu w przeciwnych okopach innych takich samych ludzi, z którymi, kilka miesięcy wprzód, pracowali może, dla wspólnych idei, na jakimś kongresie naukowym lub zawodowym. Wojna jest dla nich zaprzeczeniem całego ich życia, wychowania; bohaterstwo ich jest ciągłym i straszliwym gwałtem na sobie samych. Budzi podziw i bunt zarazem.

W amerykańskiej sztuce mamy zupełnie co innego: rzecz dzieje się wśród fachowców wojny, fachowców w innym jeszcze stopniu niż jacykolwiek oficerowie regularnej armji. To są raczej kontodjerzy, pół-awanturnicy, którzy żyją wojną i z wojny, szukają jej po całym świecie, którzy się bili na Kubie,

w Afryce, czy w Pekinie; którzy tak nawykli do wojny, do jej twardych praw i gwałtownych przywilejów, że nie mogliby zapewne istnieć bez niej ani żyć inaczej. Ci są w zgodzie z samemi sobą, ze swem pojęciem życia. W przerwach, w których nie biją się z wrogiem, gotowi bić się między sobą dla lada powodu. Istna kmicicowa kompanja, a może jeszcze inna... Bo dramat, jaki się rozgrywa między kapitanem Flagg, a sierżantem Quirt, mógłby się rozgrywać tak samo, a nawet jeszcze prawdopodobniej, w świecie apaszów. Tam, w ziemiance angielskiej, widzieliśmy pełne godności koleżeństwo gentlemanów; tutaj, oficer jest poufałym kamratem sierżanta, też zdegradowanego oficera; spotykali się w niejednej okazji; co tam który z nich ma na sumieniu, Bóg to raczej wiedzieć... Próbkę tego co potrafią widzimy na scenie: oficer, korzystając ze swej władzy oficerskiej, zmusza sierżanta do zaślubienia, pod grozą sądu wojennego, dziewczyny, którą on sam uwiódł; sierżant, w rodzaju amerykańskiego pojedynku z oficerem, posługuje się fałszywą talją kart, a gdy tamten zwietrzył sztuczkę, przewraca poprostu lampę i pali do niego z rewolweru. Zatarg ich o Żermene jest typowym zatargiem apaszowskiej nory; tężyzna ich, koleżeństwo, — toż samo. I to, że tę bandycką z werwą i humorem zresztą opowiedzianą historję, umieścili autorowie na tle wojny europejskiej — to działa — na nas przynajmniej — drażniąco i przykro. Bo wojna i jej wciąż wisząca groza jest zagadnieniem zbyt poważnem, zbyt doniosłym i istotnem,

aby nas mogło nie drażnić spekulowanie na jej efektach, pokazywanie jej przez okulary zawodowych zbirów i beztroskie podśpiewywanie: „na wojence jak to ładnie“.

Sprawdzian tego mamy w akcie drugim, tym który się dzieje na froncie, w okopach. W każdym, kto przeżył chwile prawdziwego wzruszenia patrząc na sceny w ziemiance *Kresu wędrówki*, akt ten budzi tylko niesmak. Za przykład niech posłuży jedna scena. Przed kapitana Flagga melduje się dwóch świeżo przybyłych oficerów. Młodzi inteligentni chłopcy, jeden był inżynierem, drugi — zdaje się — dziennikarzem. Przybyli tu z pobudek ideowych, porwani zapewne wielkimi hasłami o „dobrach ludzkości“, o „ideałach demokracji“ etc.; w każdym razie reprezentują to, co jest w tej armji szlachetniejszego. Trzeba widzieć, jak ich przyjmuje ten kapitan Flagg: jak durniów, jak papinków, dlatego tylko, że jeszcze nie mają praktyki mordowania, że nie są, jak on, staremi zapitemi wyciruchami wojny, nawykłymi, jak on, za żołd i flaszkę whisky w każdej długości i szerokości geograficznej rznąć, palić, gwałcić.

A jeszcze ten kapitan Flagg jest tu najszlachetniejszym, najbardziej ludzkim; niechby się dostali w ręce jakiegoś Quirta! I to przewrócenie nawspak wszystkich wartości, które czyni, w danych okolicznościach, bandytę i chama tysiącokrotnie wartościowszą jednostką od człowieka choćby najbardziej twórczej pracy, jest dla nas najmniej godnym entuzjazmu przywilejem wojny: podczas gdy dla autorów tej

amerykańskiej sztuki jest to widocznie jeden więcej wdzięk życia w okopach...

Tu mała uwaga nawiasem. Teatr Polski nie wystawił sztuki Sheriffa, której wielkie powodzenie stało się zresztą lekcją, że nietylko tandeta może dać kasowe sukcesy. Wolał *Rywalów*, którzy równocześnie są uwieńczeniem wielkiego „cyklu apaszowskiego” ostatnich sezonów. Bardzo dobrze. Ale czemu, w wydawanem przez siebie piśmie reklamowem, Teatr Polski stara się zdeprecjonować piękny utwór Sheriffa, przeciwstawiając mu tę kinową bujdę i pisząc o niej, że jest napisana „...co jest jej zaletą (!) bez cienia specjalnej tendencji antywojennej, jaką np. przepełnione jest *Journeys End* Sheriffa ze swojemi cynizmami (!) na temat bohaterstwa” etc. Zdaje mi się, że Teatr Polski posunął się tu w reklamowaniu swego sklepiku zadaleko, i że zarzut cynizmu możnaby skierować... gdzieindziej... Bo gdyby Teatr Polski był wystawiał Sheriffa, „tendencja antywojenna” stałaby się, możnaby przysiąc, znowuż najcenniejszą tego utworu zaletą... Niewielki to ma wprawdzie wpływ na losy Europy czy dykcja Teatru Polskiego jest nastawiona wojennie czy antywojennie, niemniej jednak kombinacja piśmie reklamowego z pismem jakoby literackiem niezawsze okazuje się zdrowa.

Bo — powtarzam — to, co organowi Teatru Polskiego wydało się zaletą sztuki, to nam jest w niej najprzykrzejsze. Gloryfikacja w wojnie tego, co w niej musi najbardziej odpychać, kondotierstwa,

elementu bandyckiego, wyzutego z wszelkiej idei, poza ryzykiem życia bez jutra, w którym za to dziś wszystko jest dozwolone. Odwaga, koleżeństwo, za-
pewne; ale jednak analogiczne przykłady tych cnót
możnaby bez trudu zgromadzić z codziennej kroniki
policyjnej ze świata apaszów. I tylko tak można tra-
ktować tę sztukę.

Z tego punktu widzenia, ta nowa historia o Ro-
bercie i Bertrandzie machnięta jest barwnie i efek-
townie. Doskonale są postawione figury dwóch ry-
walów: kapitan Flagg, człowiek zahartowany na
bronz w bijatykach obu półkul, i sierżant Quirt,
jeszcze groźniejszy może pod swą maską buffona.
Zręcznie pomyślana, choć nieco literacka w swoim
credo jest owa Żermena, która kocha „wszystkich
żołnierzy“, jakgdyby jej młode ciało namagnetyzo-
wane było śmiercionośną potęgą wojny, upite opa-
rem krwi, nasycone tą wielką bezimienną zbiorowo-
ścią przyszłych trupów. Ona kocha — *żołnierza nie-
znanego...* od sierżanta wzwyż. I cała atmosfera ży-
cia żołnierskiego — mimo że ta i owa scena dłuży
się nieco — oddana jest z wyborną plastyką.

Sztuka grana też była wybornie. Junosza-Stępow-
ski jako Flagg (sama jego maska, to cały poemat!)
i Samborski jako Quirt, to dwa arcydzieła charak-
terystryki i kontrastu. P. Jarkowska zwinna i piesz-
czotliwa jak kotka, p. Dominiak siarczysty żołnierz.
Przekład jędrny. Reżyserja Borowskiego pełna zna-
komicie wyczyszczonego szczegółów. Jedynie koń-
cowy obraz, jeżeli jest pomysłem reżyserji, wydał mi

się conamniej wątpliwy i niezbyt smaczny, o tyle iż jakimś fałszywie podniosłym akcentem zamyka tę, bądź co bądź, — mówiąc językiem Gogola — „grandę“.

*Teatr Mały: „Wilki w nocy“, komedja w 3 aktach,
Tadeusza Rittnera.*

Świat jest pretekstem do poezji dramatycznej, powiedział Goethe. To bardzo możliwe, ale cały kłopot, że świat o tem nie wie i wskutek tego płata czasem sztuce dramatycznej psikusy. Mianowicie... zmienia się. Ten fakt jest szczególnie niebezpieczny dla utworów opartych na pewnych motywach obyczajowych. Jest to tak, jak gdyby malarz malował obraz, używając pewnych kolorów, które z wiekiem ulegną reakcjom chemicznym: jedne blakną, inne zmieniają się, kontrasty się zacierają, w „gamie tonów“ ten i ów klawisz przestaje odpowiadać. Najbardziej odczuwa się to w sztukach „wczorajszych“; bo przedwczorajsze albo znikają, albo uzyskują kredyt klasycyzmu i pomoc uczonej egzegezy.

Coś podobnego odczuwamy potrosze w tej mądrej, oryginalnej i zręcznej sztuce Rittnera: rysunek został nieskazitelny, kolory nieco się zmieniły.

Odnosi się to głównie do kontrastu, na którym opiera się sztuka. Dwa światy. Jeden to świat porząd-

nych ludzi, gdzie wszystko jest uregulowane, przewidywane, tradycyjne, czcigodne. Świat ten mieszka w wygodnych domach, dobrze zaopatrzonych na zimę, świecących wieczór jasnymi oknami. Drugi świat, to owe „wilki w nocy“, świat dwuznacznych egzystencji, wykolejenców bez jutra, świat grzechu i zbrodni, a także zmylonych dróg, zdeptanych uczuć, twardej i plugawej szkoły życia. Te dwa światy normalnie nigdy nie spotykają się ze sobą. Dla pierwszego, drugi to — abstrakcja. „Alboż ci ludzie — zbrodniarze, wykolejenci — istnieją? rozumuje stary sybaryta i cynik, prezydent sądu. Nie! Istnieją w aktach, w sali sądowej, ale w życiu — nie. Cóż mamy w nimi wspólnego?“

I tak jest w istocie. Ale czasem przychodzi taka noc, że wilki ściągają do okien oświetlonego domu. Jakieś podejrzone związki splatają na chwilę życie dwóch światów. Najczęściej bywa to kobieta, jakiś błąd młodości, jakaś plamka na nieskazitelnym życiu... i spotykają się na chwilę wilki i jagnięta — czy też myśliwcy — i świat wilczy bierze na chwilę odwet nad światem jagnięcym, bawi się jego tehórzostwem, obłudą, i, pod postacią takiego lub innego szantażu, strzyże mu trochę wełny. Kiedy taki wilczek ma śmiałość i pokaże ostre zęby, najczęściej zwycięża, jako bardziej nawykły do walki, no i mniej mający do stracenia. Takie zwycięstwo wilcze oglądaliśmy niedawno w *Końcu pani Cheyney*, który rozgrywał się w Anglii, klasycznym kraju szantażu, przynajmniej jeżeli o tem sądzić z ich komedji.

Takie przeciwstawienie widzimy i tutaj. Z jednej

strony — wszystko co może być najczcigodniejszego: prokurator z dziada pradziada i jego wierna, uległa, prostoduszna żona; z drugiej — co może być najdwuznaczniejszego, jakaś obieżyświatka o mętnej przeszłości, przyjaciel jej czy amant oskarżony o zamordowanie jej męża... I naraz, między tymi ludźmi zadziergają się niewidzialne nici. Niby nic, jedno wspomnienie jakiejś nocy, jakieś dziecko będące tej nocy owocem... To wystarcza, aby pan prokurator trząsł się, aby się trwożliwie rozglądał dokoła, aby się stał bezsilny, zmuszony do kompromisów — co prawda znów obłudnych — ze swem sądowem sumieniem, aby cały gmach jego dumnych frazesów wywrócił się jak domek z kart. Wilczki gospodarują w tym domu jak u siebie, rządzą się jak szare... już nie wilki, ale gęsi. I, kiedy wreszcie odchodzą, czy można być pewnym, że nie wrócą?

Otóż, w czasie gdy Rittner pisał swoją sztukę — i to z myślą raczej o niemieckiem niż o polskiem społeczeństwie — sytuacja ta była niemal fantastyczna, dowcipna swą fantastycznością. Rozdział między „podporami społeczeństwa“ — że użyję terminu Ibsena, jako że utwór ten począł się z krzepkich lędźwi staro Norwega — a życiem niebieskich ptaków był tak dokładny, że istotnie jeden świat dla drugiego był czemś rzeczywistym. Sama obecność takiej Żanety pod dachem prokuratora! Sama myśl o pokusach tego dostojnika w altanie!

Jakże dziś daleko jesteście od tych czasów! Wszystko się wymieszało, wszystko przetasowało w społeczeń-

stwie. Zwróciłem raz uwagę na to, że tłem większości naszych utworów dramatycznych ostatniej doby jest — dancing. Nie jest to chyba przypadkowe; sala dancingowa jest niejako izbą naszego powojennego „wesela“. To teren neutralny, gdzie spotykają się potrosze wszystkie stany; gdzie sędzia, generał, wojewoda, hochstapler, defraudant, poeta, zawodowy fortencer lub dyrektor banku ocierają się o siebie, a nad ranem ujmują się za ręce w jednym kręgu. To samo w sferze pojęć. Prokurator kokietuje swoim ideowym komunizmem; sędzia Sądu Najwyższego przeraża co praworządniejsze akuszerki liberalizmem swych poglądów na spędzenie płodu; damy z *beau-monde'u* ubiegają się o względy aktorek z kabaretu... „*Wilki w nocy*“, wykolejeńcy — to dygnitarze wylani z posady. Były minister kontent jest, kiedy zostanie rejentem, aby powagą swego urzędu uświęcać tranzakcje, których połowa kończy się plajtą. To bardzo ładnie. Niema dawnych barjer, niema klas, niema autorytetów.. Jakże to wszystko odległe jest od przedwojennego rittnerowskiego Wiednia z jego Burgiem, jego ekscelencjami, hofratami, regularnym awansem i poczuciem hierarchji. Dlatego nic dziwnego, że to, co w sztuce Rittnera było jaskrawym paradoksem, światem igraniem z kompleksem pojęć obyczajowych, nie jest już tem czem było; że, o ile — powtarzam — nie zmącił się artyzm rysunku, zatarły się nieco kontrasty barw.

Wśród figur rittnerowskiej sztuki, która biegnie krętą, inteligentną linją, raz po raz otwierając nam

nieoczekiwane, ironicznie oświetlone perspektywy, jest jedna figura, którą miałbym ochotę przedyskutować. To ów Jan Morwicz, morderca, który, w wilję uwolnienia dla braku dowodów, przyznaje się do zbrodni w liście do pani prokuratorowej, czując, magnetycznym fluidem płynącym przez salę rozpraw, że ta, nieukojonem macierzyństwem podświadomie romantyczna kobieta interesuje się jego osobą. Otóż, kto jest ten Morwicz? Jest to najciekawsza figura w sztuce; ale nie ulega chyba wątpliwości, że stosunek autora do niej jest nawskroś ironiczny, coś tak, jak stosunek Ibsena do Hjalmara Ekdala w *Dzikiem Kaczce*. Ten urodzony sutener, deklamator, histeryk i walkoń jest przedewszystkiem kabotynem. Można by na to przytoczyć dość rysów. Aby dowieść kobiecie swej miłości, strzelił sobie w... nogę; potem, wciąż z miłości dla niej, skłonił ją — dla jej szczęścia! — aby wyszła za starego zamożnego kupca; potem, uważając, że jest z mężem nieszczęśliwa, zakatrupił go; a teraz gdy on sam, dzięki szantażowi kochanki, odzyskał wolność, a ona zapewne zrealizowała spadek po zakatrupionym, będzie towarzyszył tej awanturnicy w świat, do Monte Carlo czy gdzieindziej, gdzie ona będzie myślała o środkach do życia, a on będzie bolał nad swą szlachetnością niezrozumianą przez brutalny świat. Ostatni rys, jakim autor go znaczy, to owa „szalona miłość“ do jej dziecka, które w końcu, wraz z matką, podrzucają w domu prokuratora, aby zwać co rychlej, nim przyjdzie policja, ściągnięta jego kabotyńskim przyznaniem się do zbrodni.

Mimo że w sobotniej interpretacji utalentowanego aktora stosunek autora do tej roli nie wyszedł może dość jasno, nie ulega on chyba wątpliwości. Chętnie, powiadam, przedyskutowałbym z kim tę postać, która, jak się okazuje, może budzić nieporozumienia. Bo oto, co pisze o niej jeden z krytyków, który poprzedził premierę „*Wilków w nocy*“ literackim feljetonem:

Ta właśnie szaleńczość, to jakieś poetyczne, a poetycznie pierwotne opętanie, jakim jest obdarzony ów wykołajeniec, ta najczystsza naiwność i ta świeżość uczuć, której nie starły z niego wszystkie brudy i wszystkie szmelce jego życia, to dziecko w zbrodniarzu wydobyć, pokazać, rozpylić wokół postaci — to arcytrudne zadanie czeka na swojego wykonawcę w teatrach polskich...

Aż tyle!... Cytuję ten wybuch, bo stanowi on dla mnie symptom. W dobroczynnym i twórczym chaosie dzisiejszego naszego życia, nie najmniej znamieniem — a mniej już pożądaniem — zjawiskiem jest chaos etyczny. Nie mówię o samej obłudzie, o tem co nazwałem swego czasu „dziewicami konsystorskiemi“ naszej literatury czy prasy, gdzie apostaci-rozwodnicy przemawiają imieniem katolicyzmu, dwużeńcy bronią nierozzerwalności małżeńskiej, a notoryczni cynicy kazań o moralności. Ale spostrzegam nie samą tylko obłudę; także i to, co możnaby nazwać „niemuzykalnością“ etyczną czy daltonizmem etycznym u ludzi, którzy *jure caduco* i bez najmniejszych po temu danych zrobili się moralizatorami. Wskazałem z okazji sztuki granej w Teatrze Narodowym „moral

insanity“ autora, który, tworząc sytuacje conajmniej mocno podejrzane i niesmaczne, mniema wyraźnie, że składa hołd idealizmowi. Ale cóż powiedzieć o krytyku, który, spotkawszy w komedji figurę Morwicza, który aż cuchnie draństwem, wypisuje o niej takie kwiatki? I ten sam publicysta, kiedy swojego czasu popełniono jakąś ohydłą zbrodnię — gdzieś na prowincji, młody uczeń dla rabunku zabił rodzzonego brata — napisał grzmiący feljeton, w którym całą tę zbrodnię przypisał wprost... piosenkom z *Qui-pro-quo*... Jest widocznie jakieś załganie w życiu, które nie pozwala odczuć załgania na scenie i które, kiedy raz wśród swoich jeremiad i czarnowidztwa odkryje „najczystsza naiwność i świeżość uczuć“, trafi ze swoim rozczuleniem i porozumieniem serdecznem na... Jana Morwicza!

Dokument tego oryginalnego etycznego *qui-pro-quo*, to nie najmniej cenna zdobycz sobotniego wznoszenia, którego wartościom teatralnym poświęciłem słowa uznania nazajutrz po premierze.

Teatr Nowy: „Magja“ komedja fantastyczna w 3 aktach z prologiem G. K. Chestertona, przekład Wilama Horzycy.

Mam w ręku świeżo wydaną znakomitą książkę p. Wacława Borowego o Chestertonie, w której autor

z całą wnikliwością i inteligencją oświecił twórczość angielskiego pisarza. Pisana jest książka Borowego w ten sposób, że wciąż dopuszcza do głosu samego Chestertona; fajerwerk w istocie olśniewający: bogactwo i niespodzianka obrazów, celność porównań, zdolność ujrzenia świeżymi oczami rzeczy tysiąc razy oglądanej, zręczność w doprowadzeniu do absurdu utartych komunalów! Ale przyznaję, że, wśród paradoksalnych aspektów swej myśli, najwięcej budzi we mnie Chesterton wątpliwości wówczas, gdy występuje jako apostoł religji, pogromca sceptycyzmu i zadufanej w sobie nauki, słowem jako rodzaj Woltera na opak. Mówię o tej jego fizjognomji dlatego, że z nią głównie mamy do czynienia i w *Magji*.

Już jedno musi nas zastanowić. Chesterton słynie dziś jako szermierz katolicyzmu. Otóż, przyjął on katolicyzm w roku 1922, mając lat 48. Przedtem był protestantem. I z tą samą żarliwością przemawiał za religją wówczas co i teraz. Napisał książkę *Heretycy* w r. 1905, gdy, z obecnego swego punktu widzenia, sam był heretykiem. Był heretykiem w r. 1908, gdy pisał książkę p. t. *Ortodoksja...* Czyż to nie jest lekcja sceptycyzmu?

Przeszedł tedy Chesterton od protestantyzmu do katolicyzmu i nie zmieniło to w niczem jego linii. Przeciwnie, p. Borowy podnosi, że pisma jego odznaczają się „zasadniczą jednolitością“. Teologizuje i nawraca niezachwianie, tylko, wśród tego, odmienił religję... Chesterton jest czcicielem chrześcijaństwa; możnaby mniemać, że katolicyzm i protestantyzm przedstawiają

mu się jako dwa odcienie tej samej prawdy. Otóż, zdaje mi się, że to jest punkt widzenia możliwy dla liberyzującego sympatyka religji, jednego z tych właśnie, których Chesterton tak smaga szyderstwem, ale nie dla kogoś, kto — jak on — głosi bezwzględne posłuszeństwo dogmatom i pokorne poddanie im swego ludzkiego rozumu. Bo wszak to, że dziś złagodniały tarcia obyczajowe, to że pastor z księdzem mogą grać w bridża, gdy dawniej wyklinali się i palili, to przecież nie zmieniło chyba nic w istocie rzeczy od czasów owego dawnego katolicyzmu, do którego Chesterton tak wzdycha. Kiedym chodził do szkoły, katecheta uczył nas w dogmatyce, że heretyk, choćby najzacniejszy, nie może być zbawiony i że czeka go ogień piekielny; że jest gorszy od poganina. Natomiast przed paru laty mówiła mi hrabina Sobańska (t. zw. *Marylka*, nie mieszać z innemi tegoż nazwiska), która zna te rzeczy z dobrego źródła, że dziś już owe antagonizmy bierze się mniej ostro i że cnotliwy heretyk może być zbawiony. Nigdzie nie mogłem dowiedzieć się jak jest naprawdę, ale czy to możliwe, aby dogmaty tak mogły się zmieniać? A gdyby się nie zmieniły, to cóżby się stało z tymi, których Chesterton nawrócił przez pierwsze dwadzieścia lat swego wymownego apostołstwa? Czy to mu nigdy nie przyszło na myśl? I może śmiać się i żartować i pić piwo? W takim razie jest tylko katolikiem-amatorem. Wszak dla katolicyzmu są to nie dwie formuły jednej prawdy, ale dwa przeciwieństwa, jak dzień i noc, prawda i błąd, niebo i piekło!

Jeżeli mówię o piekle, to dlatego, że nasuwa mi myśl o nim właśnie ta *Magja*. W swojej komedji fantastycznej, Chesterton atakuje gwałtownie tych, którzy nie chcą widzieć światła wiary (ale jakiej, bo w epoce *Magji*, pisanej w 1913, był protestantem?), oraz tych, którzy na widok jakiegoś niepojętego zjawiska siłą się szukać dla niego ludzkim rozumem ludzkiego wytłumaczenia, a nie widzą w niem natychmiast cudu czy interwencji diabła. Tak, *djabła* we własnej osobie. Bo oto przybył do książęcego zamku magik i ma pokazywać sztuki. Podczas gdy przygotowuje swój arsenał, zaczyna się dysputa o sztuczkach i cudach. Młody niedowiarek, mający zresztą z kuglarstwem na pieńku, drwi sobie z cudów dawnych proroków; to byli (powiada) tacy sami kuglarze jak pan. „Nie prędzej (mówi) święci i prorocy wskrzesną, aż się ten obraz na ścianie zakolysze“. I — obraz kolysze się; potem, na wezwanie, krzesło się przewraca; potem światło lampy — symbolicznej lampy wiedzy — zmienia się z czerwonego na zielone, niby sygnał kolejowy. Niedowiarek dostaje ataku delirjum ze wstrząśnienia: życie jego jest w niebezpieczeństwie. Chcąc go ratować, błagają wszyscy sztukmistrza, aby wyznał jak zrobił swoją sztukę: jedynie objaśnienie jej może uzdrowić młodego sceptyka. Kuglarz wzdraga się; wreszcie godzi się dać choremu wyjaśnienie, ale nie prawdziwe: — nie uwierzyłby! Jemu trzeba dać wytłumaczenie inne, racjonalistyczne, gdy tymczasem prawdą jest (ale to wyzna kuglarz jedynie ukochanej Patrycji),

że sztuk tych dokonał djabeł, wezwany przezeń w przystępie dumy i gniewu.

Mój Boże! Zaraz djabeł! Jak na komedję pisaną w roku 1913, nawet gdyby w tem przyjąć poetycką transpozycję, wydaje mi się to zbyt grube. Koleguję w redakcji z człowiekiem, któremu maszyna do pisania pisze sama na odległość kilku kroków (Julek Osterwa widział ten fakt, niech poświadczy) i któremu igła magnetyczna tańczy jak wściekła za zbliżeniem rąk. Takiby musiał do redakcji zajeżdżać w czwórkę djabłów niewidzialną karetą, tymczasem przychodzi skromnie pieszo i pisze co niedzielę (uważcie: co niedzielę!) wierszyk podpisany T. M., który zaiste nie ma w sobie nic djabolicznego. A inżynier Stefan Osowiecki, który nogą odczytuje każde pismo przez zapieczętowaną kopertę, ileż ten djabłów musiałby mieć w bucie? Obaj dobroduszni ludzie, nie mają nic czartowskiego, poprostu ludzie posiadający jakiś szósty zmysł, którego inni nie mają. Zjawiska te nie mają chyba nic wspólnego ze światem „nadprzyrodzonym“ i dowodzić zapomocą nich tajemnic wiary (wciąż pytam: której?) jest doprawdy takim samem nadużyciem jak kmiotkowi, który nigdy nie widział magnesu, dowodzić prawd religiji zapomocą tego, że kawałek żelaza skacze w górę. Rozumiem że to ma być symbol wyrażający myśl, iż „są rzeczy na niebie i na ziemi, o których się filozofom nie śniło“. Przedewszystkiem symbol jest tu niewłaściwie użyty: ten kuglarz nie okazał żadnej *legitymacji moralnej*, uprawniającej do przypuszczenia *cudu*, nikt więc nie

ma powodu widzieć w tem czegoś innego jak kuglarstwo. Ale przypuśćmy nawet istnienie gnomów, diabłów i ich wykrycie; przypuśćmy, że pokój nasz pełen jest duchów, że autentyczne diabłatka fikają koźły na dywanie w takt naszych myśli, czyż to nas zbliży w czemkolwiek do wielkiej Tajemnicy? Sądzę, że nie więcej niż fakt poznania przez naukę obecności miliardów bakteryj. Może to być rozszerzeniem naszych pojęć o jeden wymiar; przypuśćmy, że tych wymiarów jest miljon, dwa miljony, nieskończoność, czyż z tego da się wybić monetę dla księdza lub pastora, bo nie wiem ostatecznie dla którego z nich? To jest w istocie „magja“, ale jarmarczna, wyciąganie królików z cylindra, i z tego punktu widzenia tytuł wczorajszej sztuki i postać jej bohatera są symboliczne. Gruboracjonalistyczny jest sposób, w jaki Chesterton rozprawia się z „racjonalizmem“ i sądzą, że, przyparty do muru pytaniem „czy wierzy“, odpowiedziałby, spuszczać oczy, jak wczorajszy pastor: „Chciałbym wierzyć“...

Interesujący jest *paskalizm* Chestertona, tego człowieka pełnego radości życia, lubiącego smaczno zjeść, wielbiącego Boga za to, że stworzył dobre piwo i szlachetnego burgunda i drzewa i kwiaty i ten cud nad cudy, jakim jest mu cały świat bez różnicy. Chesterton, to poeta upojony rzeczywistością, która fermentuje mu w mózgu w lotne paradoksy, to człowiek mający, jak mało kto, poczucie niedorzeczności i humoru. Z werwą i dowcipem (ale nie w tej komedji!) lubi on przypierać do muru rozum człowieka, dogmaty

wiedzy, nicuje je, ośmiesza, wyszydza zadufanie w sobie ludzkiego mózgu. Pod tym względem różne jego enuncjacje, to niby *Myśli* Pascala na wesoło. Ale zważmy, że i sam Pascal, gdy chce uczynić skok od po-deptania ludzkiego rozumu do wykazania prawdziwości jedynej wiary, gdy chce dowieść *rozumem* i dja-lektyką prawd religij, tam, ostatecznie, popada nie-raz w płaski „pragmatyzm“, jak np., gdy zapomocą rachunku prawdopodobieństwa, dowodzi „dobrego in-teresu“, jaki się robi, wierząc — na wszelki wypadek. Czyż nie w podobną pułapkę wpada Chesterton, kiedy — w roku 1912! — powiada:

Nie mówcie: „niema prawdziwej wiary, bo każda wiara uważa siebie za prawdziwą, a inne za błędne?“ (Czyż nie jest rzeczą prawdopodobną, że jedna z wiar jest prawdziwa, a inne błędne! Wszak na wyścigach ludzie rujnują się na wiele koni, ale jeden z nich je-dnak wygrywa? — dodaje Chesterton).

Cóż za tania i niegodna tak wielkiego przedmiotu sofistyka!

Rozsypane w pismach Chestertona wycieczki prze-ciw nauce bywają bardzo dowcipne. Ale czyż to co trudnego znęcać się nad biednym ludzkim rozumem? Czyż wiele można dodać do tej królewskiej zabawy, jaką zeń sobie uczynił już stary Montaigne? I argu-menty Chestertona przeciw nauce są przeważnie za-czerpnięte z — samejże nauki. Bo nauka dzisiejsza — w epoce Einsteinów — jest chyba bardzo odległa od dogmatyzmu, jest sama wobec siebie nader sceptycz-na... Natomiast to, co Chesterton robi w *Magji*, jest

(powiedzmy otwarcie) niegodne tego świetnego myśliciela. Jakże on czyni, kogóż on bierze za przedstawicieli nauki, wiedzy, które chce pognębić? Młodego cymbała, niedowarzonego pyszałka, nafciarza amerykańskiego, oraz prowincjonalnego lekarza-praktyka, który zapewne częściej zapisuje na przeczyszczenie niż zwiedza najwyższe strefy nauki. Im pali Chesterton wszystkie gorzkie prawdy dlatego, że nie kwapią się uwierzyć w bezpośrednią interwencję djabła i że, widząc sztuczkę wędrownego kuglarza, nie padają zaraz plackiem przed cudem! Im dostaje się po łbie aforyzmem tak zużytym i wątpliwym, jak to, że „niema większych bigotów jak ateści“, etc. To już jest tak przestarzałe, że wydaje się jakby było pisane bez mała sto lat temu, kiedy Flaubert wyszydzał prowincjonalny wolterjanizm w osobie pana Homais, aptekarza...

I kiedy się słucha tej *Magji*, złość bierze i żal, że ten poeta tak obciążył skrzydła swej fantazji, że nie pozwolił słuchaczom samym snuć refleksji, sugerując je lekko zamiast kłaść nam łopatą w głowę rzekome prawdy, zbyt ciężkie dla tych postaci. Bo tak jak doktor i młokos nie dorosli do tego, aby reprezentować „wiedzę“, tak i ten kuglarz wędrowny nie dorósł do tego, aby wcielać świat „nadprzyrodzony“. Jak Pascal, najświetniejszy genjusz naukowy, sam sobie chciał narzucić nakaz: „ogłupić się“, tak Chesterton, zdawałoby się przez jakąś rozpustę błyskotliwego umysłu — czy też przez pokorę? — sili się ujmować „nadprzyrodzoność“ w jej najtrywialniejszej postaci: diabła. Pod ciężarem tych ciągłych, na niewysokim po-

ziomie utrzymanych dysput, ugina się poezja rusałczanej bajki, romans żyjącej w świecie zjaw dziewczyny z tajemniczym kuglarzem, synem lady i wędrownego grajka. Szkoda, że im autor nie dał poflirtować więcej, tak ładnie zaczęli! A tamtym figurom gdyby pozwolił być tem czem są, lekarzynie lekarzyną, a durniowi durniem, a nie wkładał na ich barki zbyt ciężkiego zaiste brzemienia reprezentowania całej ludzkiej wiedzy! Prawda, że wtedy nie byłoby wogóle co z nimi gadać, a nie dopiero cudy dla nich robić. Ale jeżeli mają wcielać „wiedzę“, to już jest niesprawiedliwość. W epoce gdy myśl ludzka, jak nigdy może, czyni wspaniałe, tryumfalne rzuty, i gdy, przy tym olbrzymim wysiłku, jest jak nigdy skromna i uczciwa z samą sobą, chce ją pognać zapomocą lampki zmieniającej światło i stąd snuć wnioski o świecie nadzmysłowym i o potrzebie dogmatu, to doprawdy zbyt grube! I cała ta część komedji niecierpliwi, i trochę przeszkadza cieszyć się resztą.

A znalazłoby się do ucieszenia sporo. Świetny dialog, cięte i lotne repliki kuglarza, to znów obłoczek czarującej poezji, to błyski oświetlające horyzonty społeczne, no i ta bardzo zabawna komedjowa figura starego księcia, który wszystkie hasła pomieszał w swej zbyt „liberalnej“ głowie. Swoją drogą, ten książę, ośmieszony za to, że daje w równej sumie wsparcie na dwa wręcz przeciwne sobie cele, nie wydaje mi się tak głupi. On wie, czego chce: poprostu chce mieć spokój, a tak czy owak pieniądze pójdą między ludzi, niesprawiedliwość społeczna się zmniejszy.

Zalety dialogu dobrze uwydatnił w przekładzie swoim p. Horzyca. Zdaje mi się tylko, że mylnie użyto parę razy słowa „wątpienie“, tam, gdzie wyraźnie musi być „wątpienie“ — o ile, oczywiście, nie wynikało to z omyłki aktora.

Magja, zwłaszcza przy udziale Osterwy, robiła wrażenie typowej sztuki „redutowej“. Ten kuglarz w swoim aksamitnym fraku, czyż nie jest skuzynowany z jakimś „lekkoduchem“ lub z Przełęckim z *Przepióreczki*? Czyżby to „magja“ Osterwy wywołała — poprzez przestrzeń i czas — te powinowactwa, sugerując niejako wstecz angielskiego pisarza? W świecie ducha wszystko jest możliwe. Czas, przestrzeń — fikcje. To fakt, że Osterwa był w swoim żywiole, czy gdy z elegancką impertynencją rozprawiał się z niegrzecznym chłopcem lub tępym magnatem, czy gdy skupiał się z męką wewnętrzną w sobie w chwili spełniania złowrogiego „cudu“. Doskonały był! Obok niego p. Staszkowski dał soczystą figurę księcia. Pani Smosarska była może zbyt ziemsko ładna jak na towarzyszkę rusalek; grała z wdziękiem. Reżyser Ordynski dołożył starań, aby osiągnąć jednolitość wrażenia; dokonać tego w zupełności nie było w jego mocy. Momenty wątpliwej dialektyki stawiały bierny opór.

*Teatr Letni „Mąż naszej panienki“. komedia w 3-ach
aktach Gustawa Beylina.*

Uczony badacz, któryby za lat sto lub dwieście odnalazł komedię p. Beylina w bibliotece teatralnej, miałby kłopot z jej umiejscowieniem. Rajdy automobilowe, psychoanaliza, posażna jedynaczka samodzielna kobietą i dziennikarką, pewne poglądy rzucające mimochodem na pewne kwestje, wszystko to przemawiałoby mniej-więcej za datą w której wystawiono sztukę. Natomiast tłuczenie wazonów, to ulubiony efekt fars francuskich z końca XIX wieku; do tej też epoki zdaje się należeć nieodzowna „kokotka“, dająca młodemu gamoniowi lekcje jak się zdobywa kobiety, lekcje z których młody gamoń korzysta można się domyślić z jakim skutkiem. Ciotka, stara panna opowiadająca swoje sny i popierająca ich wykład powagą sennika egipskiego, wygląda jakby się zabłąkała z jakiejś bałuczyzny. To, że fakt nazywania się przez kogoś „Gałązka“ budzi niepożądany wesoleść, trąci szlachetczyzną conajmniej Jordana; do tej też epoki — lub jeszcze dawniejszej — odesłać należy pomysł, który każe panie, dla drobnej przewiny narzeczonego, wychodzić przez zemstę za mąż za byle kogo. W dawnym teatrze, gdy sakrament brano poważniej, małżeństwo takie bywało fikcyjne, udane (*Panna mążatka*) lub też, o ile było prawdziwe, kończyło się zakochaniem w substytucie; tutaj chodzi o małżeństwo autentyczne, choć „białe“. Substytut obrany na ten cel, młody

astronom, trąci epoką Wilkońskiego, gdzie dla braci-szlachty uczony musiał być komicznym przygłupkiem i kiedy myślano, że astronom to taki człowiek, który obmyśla podróż na księżyc.

Słowem, istota tej krotoczwili tkwi w dalekiej przeszłości; i w fabule i w typach i w ustosunkowaniu się do nich autora jest coś staroświeckiego, coś „weselofonsiowego“. Ale, tak jak na maskaradzie ludzie współcześni przebierają się w kostjумы z lat dawnych, tak tu — odwrotnie — figury staroświeckie przebierają się w strój i maniery nowoczesności. I tak, młoda panna, córka bogatego lekarza, dziennikarka, bardzo samodzielna i pewna siebie, doskonale uświadomiona, ma narzeczonego, przedstawiciela firmy samochodowej. Automobilista ma jechać na dziesięciodniowy rajd; proponuje narzeczonej aby z nim jechała, ona, mimo ochoty, nie może, bo redakcja jej nie chce zwolnić. Wobec tego Tadeusz oświadcza, że weźmie sobie pasażerkę, głośną z urody i przygód artystykę kabaretową. Panna Hala oznajmia mu, że jeśli to zrobi, w takim razie wszystko między nimi skończone. On, mimo to, jedzie z panną Dusią, bo jako dobry kupiec chce ją wyzyskać dla reklamy firmy, no i dlatego, że nie chce ulegać kaprysom kobiety. Aby się zemścić, podczas gdy on pomyka z wiatrem w zawody i zdobywa nagrodę rajdu, ona... wychodzi za mąż, i oto jak: bierze sobie, niewiadomo skąd, pocieszną figurę, przygłupka, golca, brzydkiego, śmiesznego, niedołęgę, i wyrobiwszy w ciągu tygodnia papiery i dyspensę, wychodzi za

niego, oczywiście po to, aby mu nie dać zbliżyć się do siebie. Wyszedłszy za mąż, rozpacza, bo kocha tamtego; tamten wścieka się bo kocha ją; no i wystarcza pierwszego widzenia, aby znaleźli się w swoich objęciach, papa da pieniądze na rozwód i wszystko kończy się dobrze. Kłopot w tem, że się kończy, a tu dopiero kurtyna zapadła po akcie drugim: co dać w trzecim? Et, ktoby sobie łamał głowę, troszkę się państwo młodzi pokłóca, troszkę się popieszczą, i mamy akt trzeci i finał.

Cóż, kiedy wszystko to nie klei się jakoś od samego początku. Weźmy bodaj szczegół, na którym wspiera się całe zawikłanie: redakcja nie chce zwolnić dziennikarki na rajd automobilowy! Osobliwa redakcja (myślimy sobie); zwykle redakcje wysyłają na takie rajdy korespondentów i dobrze im płacą za to! A ta posażna jedynaczka, ta samowolna panna Hela poddaje się zakazowi i wyrzeka się upragnionego rajdu, który w dodatku ma zaważyć na jej życiu? Przez sumienność zawodową? Ba, kiedy w dalszych aktach, ta panna Hala nie zdradza niczem swojej zawodowej przynależności, spędza życie na pudrowaniu się, na przebieraniu się, wybieraniu się do kina i na grymasach. Ta nowoczesna panna z aktu pierwszego zmienia się w zupełnie inną figurę. I myślimy sobie, że jeżeli ekspozycja ma mieć jakiś sens, w takim razie do czegoś obowiązuje, nawet w farsie. Owszem, mógł autor wyciągnąć zabawne kontrasty z zajęcia panny Hali, jak to np. uczynił ze swą adwokatką autor sztuki *Mecenas Bolbec*; jeżeli nie miał tej

intencji, pocóż kierować rzecz w ekspozycji na fałszywy tor?

Toż samo to małżeństwo. Pomysł takiej „panny mężatki“ ma swoje dawne tradycje. Ale z czego one wyrosły? Z tego, że wogóle małżeństwo było jedynym zasięgiem myślowym i jedyną możliwością życiową panny. Obrażona ambicja, zemsta, żal wypowiadały się w ten sposób. Ale to, aby nowoczesna kobieta mściła się na narzeczonym wychodząc za tę pocieszną figurę, to jakoś niebardzo się nam wydaje. Cóż to za zemsta? To też Hala w pierwszym akcie a w drugim, to zupełnie inna osoba; znajdujemy się wręcz w innym „klimacie“, aby użyć modnego wyrażenia. I poco to wszystko? Po to aby ten astronom mógł się przez dwa akty wygłupiać. Bo i z tym astronomem niebardzo autor wie co robić: to mu się każe opychać cukierkami i wszystkim co mu pod rękę wpadnie, to potrąca jakieś liryczne akcenty chłopca „którego nikt nie kocha“, coś niby *Szczęście Frania*? Ale nic z tego nie wynika...

Grano przed wojną w Wiedniu w którymś z kabaletów „*Musteroperette*“, parodję będącą mechanicznym aglomeratem wszystkich klasycznych motywów operetkowych; ta „*Musteroperette*“ przychodziła mi tu czasem na myśl... Ale i farsa musi mieć swoją logikę, nie może być przygodnym zlepkiem sytuacji farsowych wszystkich epok i reminiscencji wszystkich stylów.

Być może, iż ta krotchwila pisana jest pod kątem ról. Zapewne, p. Kurnakowicz jest bardzo zabaw-

ny, a p. Ola Leszczyńska z brawurą oddaje tego rodzaju „słodkie tyranki“, ale i tym dwum rołom brak jest owej konsystencji, jaka konieczna jest figurom nawet z krotchwili. Co do p. Łuszczewskiego, w ostatniej serji ról przypadło mu być raczej funkcją, organem, niż człowiekiem, i tutaj, jako „książe małżonek“ panny Hali, dobrze utrzymał się w tym charakterze.

Teatr Ateneum: „Karol i Anna“, sztuka w 3-ch aktach Leonharda Franka, przekład J. Frühlinga.

Mimo iż — jak się zdaje — dopiero zaczyna się przypływ „literatury wojennej“, sędzę że dałoby się ułożyć ciekawą książkę na temat wojny w książce i na scenie. Już tych kilka sztuk które znamy: *Kres wędrówki*, *Grobowiec nieznanego żołnierza*, *Ziemia niehumanitarna*, *Karol i Anna* — ileż tu różnych fizjognomij wojny, różnych jej frontów. Tak, frontów, bo wszak wojna ma ich bardzo wiele, oprócz tego, który biegnie przez okopy. Wojna jest tak potężnym oddziaływaniem we wszystkich dziedzinach życia, że wszystko staje się nowem, palącym zagadnieniem, politycznem, narodowem, obyczajowem, ludzkim — seksualnem wreszcie. Już sam fakt rozłąki milionów ludzi, nieraz na całe lata, ileż stwarza dramatów in-

dywidualnych, ileż typicznie powtarzających się sytuacji. Przepoetyzowanie jednej z takich sytuacji w piękną bajkę, to właśnie treść wczorajszej sztuki, której za tło służą podobne sytuacje, ale w swym powszednim wyrazie. Co chwila rozlega się za sceną jakiś wrzask, jakiś łomot: oho, to ten a ten wrócił z frontu, na urlop, albo wrócił z niewoli, zastał w domu kochanka i cudze dziecko, bije żonę, codzień ją tak bije... Automatyzm tego hałasu za sceną mija się w końcu z celem, działa niemal komicznie, robi wrażenie trzepania dywanów... A przecież sytuacje to okrutne: on siedzi w okopach, naraża życie, cierpi wszystkie męki marząc o domu, o powrocie; wraca wreszcie: zastaje ruinę swego szczęścia, zastaje miejsce zajęte przez spryciarza, który, zamiast w okopach, umiał się urządzić — pod pieczętą. Prostoduszny bohater, którego zbyt dobrze nauczono na froncie strzelać, wali do kochanka z karabinu, do żony z rewolweru, do teściowej z kulomiotu, w dziecko ręcznym granatem... dobrze jeżeli się kończy na sińcach! A potem, albo przebacza (bia-da tej „przebaczonej“, jeśli wielkoduszny przebaczy-ciel wróci kiedy do domu podpity!) albo wraca na front dać się zabić. Ale weźmy znowuż położenie tych żon czy kochanek: same, bez tego mężczyzny do którego nawykły odnosić wszystkie swe czynności, bez opieki i podpory, w trudnych warunkach, w atmosferze niepokoju, niepewności, gdy wszystkie ludzkie porządki prysły, gdy ziemia cała drży i szaleje. Gdzież jak nie na męskiej piersi szukać ucieczki w niepo-

koju o męża? Pcha ją w ramiona mężczyzny bodaj troska o nieletnie dzieci, z czego przybywa niebawem — nowe dziecko! Ileż było takich, które, jak ta Anna, otrzymały fałszywą wieść o śmierci męża; ileż było mężów, o których słych na lata zginął i których żona nie wie czy jest mężatką czy wdową? A tu szepce we krwi głos natury żadnej wypełnić luki wykoszone śmiercią, miłość zakwita pachnącym kwiatem na nawozie trupów... Gdy „jutro“ jest czczem słowem, „dziś“ nabiera narkotycznej mocy... Dla iluż kobiet życie było grobem, którego kamieniem płytę odwalili pociski armatnie!

Na tem tle spełnia się dziwna bajka o Karolu i Annie, bajka wyrosła z przegrzanej zmysłową tęsknotą atmosfery niewoli, w której, kędyś na pograniczu Europy i Azji, dręczy się dwóch zacnych Niemców. Żyją z sobą jak bracia; ranny Ryszard zginąłby pewnie, gdyby nie druż jego Karol. Dzielą się każdą myślą: najczęściej jeden gwarzy, drugi słucha. Ryszard opowiada Karolowi o domu, o swojej ukochanej żonie, rozpamiętywa swoje stracone szczęście, lubuje się powtarzaniem każdego szczegółu, bez nadziejnie marzy o powrocie, wierzy w swoją Annę; pewien jest że go czeka, że zastanie ją taką jaką zostawił. Karol, lotniejszy umysłem, gorętszy wyobraźnią, chłonie te opowiadania; zna już na pamięć wszystkie szczegóły tego domowego życia, tego codziennego szczęścia, kocha tę słodką Annę, zna ją lepiej niż sam Ryszard, w każdym razie rozumie ją lepiej — on, który nigdy nie widział jej na oczy — niż ten ciężki

niecو jej mąż, który przeżył z nią kilka lat, nie umiejąc może znaleźć klucza do wszystkich skarbów jej serca.

Otóż zdarza się, że w niebezpieczeństwie życia — które naraził aby osłonić Ryszarda — Karol zdołał uciec z niewoli. Rok wędruje do kraju; kiedy przybył, wojna już się skończyła. Rzecz prosta, że pospiesza wprost do domu Anny, do swojej Anny: bo ta Anna, siłą jego marzenia, siłą dzielenia z przyjacielem wspomnień o niej, stała się naprawdę jego Anną. Spieszy do niej jak do kogoś najbliższego; puka i wchodzi. Widzi ją: zupełnie jest taka jak ją widział we śnie; piękna, ufna, spokojna, wróżąca pod tym spokojem tyle namiętnego szczęścia! „Kto pan jest? — pyta Anna widząc obcego mężczyznę. — Nie poznajesz mnie, Anno? To ja, Ryszard“. Anna wzdryga się. „Pan nie jest Ryszard! Ryszard nie żyje. Czego pan chce? — Jakto, Anno nie poznajesz mnie, nie pamiętasz?“ I ten Karol nie jest oszustem; on w swojej dzielonej z Ryszardem fantastycznej miłości zatracił niemal poczucie swej osobowości. I, niby Odys Penelopie, przypomina jej, jeden po drugim, wszystkie momenty ich życia, daje dowody że zna każdy szczegół ich domu, każdy rys jej młodości, jej dziecięstwa. Kiedy Anna go słucha, obłęd chwytą się jej w końcu: rozumem wie, że to nie Ryszard, ale siłą przywołanych wspomnień ten obcy przestaje jej być obcy, staje się jej bliższy od całego jej otoczenia; co więcej, mocą jakiejś pół-mistycznej transsubstancjacji, zaczyna czuć, że to jest ten, na którego cze-

kała — zatem Ryszard... I, nim kurtyna zapadnie, Anna — ta Anna która wiernie dochowała pamięci Ryszardowi — znajdzie się w objęciach Karola.

Ta scena, to istotna treść sztuki: scena śmiała, niebezpieczna, ale poprowadzona przez autora zwycięsko, po linii niezbyt wielkiego coprawda, w danych warunkach, oporu. Reszta to już tylko konieczny epilog. Anna i Karol (Anna mówi mu wciąż „Ryszardzie“) — żyją z sobą już pięć miesięcy. Anna jest szczęśliwa tak, jak nigdy nie była z prawdziwym Ryszardem, jest mu oddana tak, jak nigdy nie była oddana tamtemu, nosi pod sercem dziecko, którego z tamtym mieć nie pragnęła. Ale, pewnego dnia, Karol zjawia się chmurny i niespokojny: przejął list do Anny od Ryszarda, który oznajmia powrót, będzie tu może razem z listem... I zjawia się Ryszard i zastaje miejsce zajęte. Pierwszym odruchem chwyta siekiere aby ugodzić zdrajcę: Anna zastawia Karola — swego Ryszarda! — własną piersią. „Mnie zabij, Ryszardzie, bo ja bez niego żyć nie chcę, nie mogę“. I zrozumiał biedny wygnaniec, że to coś mocniejszego niż jego zazdrość, niż jego ambicja; i pozwala odejść żonie spokojnie z tamtym i zostaje ze swoim bólem. Tyle lat czekał na tę chwilę, na ten powrót! I oto jeden z owych tysięcy dramatów, które stworzyła wojna, i które znalazły rozwiązania różne, na miarę serc i dusz swoich aktorów.

Sztuka ta podobno powstała z powieści. Istotnie, treść jej więcej ma wątku powieściowego niż dramatycznego. Pełno tu owych odcieni, które dopiero na

dluższej przestrzeni mogłyby zyskać pełny wyraz: podane w skrócie, brzmią czasem zbyt ubogo, trywialnie nawet, jak na przykład owe rozmowy w obozie jeńców gdy Ryszard zwierza się Karolowi z najpoufniejszych wspomnień dotyczących Anny. Powieść pozwoliłaby nam lepiej być świadkami narastania w Karolu jego miłości. Tak jak jest, ten pierwszy akt zaledwie że nas przygotowuje do centralnej sceny aktu drugiego, do której przyjęcia musimy się nastawić z całą dobrą wolą, jeżeli mamy ją zrozumieć w jej istotnym sensie. Ale skoro się poddamy, odczujemy ten subtelny splot uczuciowy, tem ciekawszy że rozgrywa się w środowisku ludzi prostych. I wśród rozlegającego się za sceną grzmocenia niewiernych żon, tem szlachetniej rysuje się ten konflikt trojga uczciwych serc: to samo co dokoła spełnia się na płaszczyźnie brutalnych samczych instynktów, tutaj rozgrywa się jako głęboki akt serca.

P. Strońska, która pierwszy raz w prowadzonym przez siebie teatrze pokazała się nam na scenie, szlachetnie oddała rolę Anny, zostawiając — zgodnie z intencją autora — coś tajemniczego, niedopowiedzianego w tej postaci niewieściej. Dwóch rywali grali pp. Strachocki i Krasnowiecki, pierwszy z rubaszną prostotą, drugi z tłumioną namiętnością.

Teatr Polski: „Melodramat“, sztuka w 3 aktach (11 obrazach) Henryka Bernsteina, przekład Z. Kleszczyńskiego.

Jest coś prowokacyjnego w tytule ostatniej sztuki Bernsteina, cieszącej się w Paryżu powodzeniem: *Melo*. Stary majster scenicznego *trucu*, efektu obliczanego precyzyjnie niby zegar eksplodującego granatu, czyni w niej sobie tę zabawkę, aby — na pozór — odłożyć cały rynsztunek i przemówić najprostszymi środkami. Tradycyjne zwarte trzy akty rozlewają się w jedenaście odsłon! Czyżby ten zwrot był symptomem? Możliwe na ten temat teoretyzować. Kanony francuskiego teatru, które na długi czas narzuciły teatralną formę Europie, wynikły jednak w znacznej mierze z warunków technicznych, z ciasnoty sceny zastawionej niegdyś krzesłami dystygowanej publiczności. Nie byłoby nic dziwnego, gdyby scena obrotowa, inwencja dekoracyjna, technika świateł, wpływ kina, prężność indywidualności reżyserskich zaczęły rozsadzać te ramy. A tej przemianie zewnętrznej towarzyszy wewnętrzna. Był czas, gdy słowo „melodramat“ było epitetem nawskróś pogardliwym, kiedy rodzaj ten na długo znikł ze sceny. Znikł? Na pozór, bo właśnie zbliżała się doba jego trwałego panowania. Tylko nie w teatrze; — w kinie. Trzy czwarte dramatów kinowych, to jednak nie co innego tylko dawne melodramaty; pozbawione dialogu, a zato uskrzydłone muzyką — co przywraca etymologiczny sens temu słowu — działają na wrażli-

wość widza w najprostszy, najbardziej bezpośredni sposób. Bo tymczasem i publiczność się zmieniła; coraz mniej intelektualistów łasych na finezje dialogu, coraz więcej zjadaczy chleba, groszorobów amerykańskiego typu, podatniejszych wzruszeniom uczuciowym, byle tanim. Może tedy Bernstein jest bardzo nowoczesny w tej ze staroświecka — *Trzydzieści lat z życia szulera!* — skrojonej sztuce, której, zamiast się kryć z tem wstydliwie, dał poprostu za tytuł: *Melodramat?*

Jest coś staroświeckiego w samej fabule. Kiedy byłem dzieckiem, grywano sztukę (jeżeli się nie mylę) Oktawa Feuilleta, pod tytułem *Dalila*, gdzie kobieta łamie życie artyście. Muzyk południowo-słowiański — też Andrzej mu było: Andrzej Roswein — umiera, wyssany przez nią, na suchoty, a ona, kobieta bez serca, śpiewa! Przyjaciół artysty — pamiętam jak dziś, grał go Sobiesław — wygraża pięścią ku jej oświetlonemu oknu i krzyczy: „Łabędź dalmacki kona! Milez, kanaljo!“ Piękna scena. Mimo woli przypomniła mi się ona, kiedy słuchałem wczoraj w pierwszym akcie opowieści wielkiego skrzypka, jak kobieta złamała mu serce, jak stracił wiarę w kobiety etc. Czy w użyciu tych starodawnych pojęć jest świadoma stylizacja? Może.

I z tą samą pozbawioną napozór wszelkiego kunsztu prostotą opowiada nam autor historję wielkiego skrzypka i jego nowej miłości. Słuchamy z odrobiną zażenowania: cóż to, on ma nas za dzieci? Ale kiedy, po ostatnim akcie, zapada kurtyna, idziemy do gar-

deroby po palto zadumani, potykając się o fotele, i po namyśle dochodzimy do przekonania, że w tej naiwnej fabule kryje się dawka ciekawej psychologii, że ten wycinek życia oświetlono nam zbyt rozwlekłe może ale inteligentnie.

Dziwnie w istocie plecie się to życie! Jedno przypadkowe spotkanie na bulwarach z dawnym kolegą, jeden obiad spożyty przez wielkiego skrzypka z pocciwym Piotrem i jego ładną rozpieszczoną żoną, i oto losy trojga ludzi zupełnie zmienione! — jeden trup, dwie ruiny! Jak się to stało? Co mogło sprawić, że ten pieszczoch losu, uwielbiany przez kobiety, fetowany przez koronowane głowy, też pójdzie może na dno przez tę umarłą kobietę?

Chwila próżności, oślepiający blask nieznanego, mocnego życia wystarczają, aby pociągnąć młodą kobietę. Umie znaleźć w instynkcie kobiecym sposoby opanowania wrażliwego artysty; umie go zaciekawić, podrażnić, zagrać mu na nerwach. Po pierwszej schadzce, zuchwale narzuconej przez nią, już jest jej. I ona jego. Kochają się bez pamięci przez kilka miesięcy. Potem on musi wyjechać. Rozpacza. I ona też. Ten wyjazd, ta rozłąka, to dla nich śmierć. Pocóż, u diabła, jedzie? Musi: bajeczny kontrakt, do Ameryki. Pocóż go przyjął? Pieniądze? Ma ich wbród, i sławy także. Zresztą i pieniądze i sławę można mieć w Paryżu, nie potrzeba Ameryki. Ba taki jest demizm realjów. Gdyby dla niej odrzucił ten bajeczny kontrakt, możeby jej tego nigdy nie darował, możeby nazajutrz uczuł że ona mu jest kulą u nogi, może to

byłoby grobem ich miłości? Dość, że jedzie. Czemuż ona nie jedzie z nim? On jej to proponuje, ona odmawia. Czemu? Nie może rzucić męża, boi się coby się z nim stało. Boi się, że złamane życie Piotra zaciężyłoby na ich miłości. Będzie na niego czekała, będzie mu wierna. Och, co za ból to rozstanie, co za pieszczoty, co za przysięgi wymieniania!

On wyjeżdża; Joanna — Jasieczka — zostaje; nie żyje, tęskni. I dzieje się rzecz dziwna. Ta kobieta, która wahała się opuścić zakochanego w niej bez pamięci, pobłażliwego Piotra, czyni rzecz straszną. Podając mu przepisane przez lekarza lekarstwo zaczyna go truć: systematycznie, powoli, ohydnie. Patrzy na rozwijającą się chorobę, pielęgnuje go niby i śledzi na jego twarzy postępy śmierci. Aż przychodzi moment, że wszystko może się wydać. Odgaduje prawdę oddana Piotrowi kuzynka, lada chwila odgadnie ją lekarz. Dzieje się to właśnie w dniu, w którym Andrzej wraca. Ta rozmowa przez telefon, ten zdławiony krzyk dwojga ludzi, którzy nie mogą powiedzieć sobie wszystkiego, ani paść sobie w objęcia! To nad siły Joanny; rzuca wszystko, zostawia dom, chorego męża, lekarza, pędzi do kochanka. Błaga go, aby pozwolił jej zostać przy sobie: ona nie może wrócić do domu! Naraz on robi się rozsądny, jak zwykle nie w porę. „Nie, nie można, Piotr jest chory, nie możesz go tak opuścić, musisz wrócić, za kilka dni pomówimy z nim o wszystkim“. Nie umiał wyczuć co się w niej dzieje! Joanna wraca do domu, ze śmiercią w duszy. Chce mówić z Piotrem: znów trafia na

ślepotę i egoizm mężczyzny; i on nie czuje, nie rozumie nic. Traktuje ją jak dziecko, droczy się z nią, przekomarza się. Więc dobrze, bawmy się: ta Żabusia-trucicielka, za godzinę samobójczyni, szczebioce, wyglupia się, fika koziołki pokazując jak służąca zawija dywan. (W tej scenie użył sobie efekciarz teatralny!) Poczem wybiega z domu. Widzimy ją w podrzędnej kawiarni, gdzie długo pisze list. I widzimy ją pod mostem Sekwany, w której za chwilę skończy. Węzeł jej życia tak się zaplątał, że nie pozostało jej nic jak końce utopić w wodzie.

Minęły trzy lata. Piotr przed opuszczeniem Francji odwiedza ostatni raz Andrzeja. Mówią oczywiście o niej. Piotr nie wie o niczem, zaledwie domyśla się czegoś czasami, że Andrzej mógł grać rolę w losach Jasi. Przed rzuceniem się w wodę, Joanna napisała list. Do Andrzeja? Nie, do męża. List półdziecinny, pocziwy, w którym wyznacza mu rok na żałobę, a potem każe się ożenić z oddaną mu Krystyną. Serdecznie go żegna i przeprasza, nie wie czemu jej życie tak się zaplątało; gdyby miała dziecko, może wszystko poszłoby inaczej...

I oto nowa strona kwestji. Podobnie jak w *Wilkach w nocy*, psychopatologia bezdzietności? Auto-intoksykacja niedopełnioną kobiecością? Być może. Ale wszak *Nora* Ibsena miała dzieci, a odtańczyła tarentellę i poszła hen w świat. Ba, ale *Nora*, to była sztuka ideowa... Et, bierzmy to wszystko poprostu, nie komplikujmy; nie poto Bernstein napisał melodramat, abyśmy nad nim filozofowali, czego zaiste

nie mieliśmy pokusy nigdy czynić przy innych jego sztukach. A może i to jest perwersja autora, że chce nas temi naiwnymi środkami do tego zmusić?

Bo może tak już jest, że życie pokazane poprostu, bez komentarza, w bezładzie i bezsensie faktów, najbardziej usposabia do zadumy! Czemu tak a nie inaczej? Czem była ta Jasieczka, po której nigdy nie utulą się w żalu ci dwaj mężczyźni? Przewrotną zbrodniarką, czy głupią cimą, która spaliła się w zbyt silnym dla niej blasku? Może biedną nieopanowaną istotą, w której zrealizowało się to, co w innej pozostałoby w sferze myśli? Przyplaciła to życiem. Pokój z nią. Gdyby była bardziej przemyślana, byłaby postarała się, w dobrym momencie, o rozwód, wyszłaby za swego muzyka i trzymałby go za łeb przez trzydzieści lat. Zналиśmy takie. A Jasieczka leży na dnie Sekwany. Pokój z nią.

Pokój z nią, powiada autor ustami księdza w bardzo nudnej odsłonie, w której nie oszczędził nam całego kazania. Bo Bernstein nie byłby Bernsteinem, gdyby nie złożył ukłonu w stronę katolicyzmu. Darujemy mu, że przy tem zdarzy mu się strzelić bąka, zwłaszcza że bączek jest dość zabawny. Kiedy Piotr, nawrócony boleścią na łono Kościoła przychodzi pożegnać się z Andrzejem, oznajmia mu, że się przenosi do Tunisu. Ma tam korzystną propozycję: kierownictwo artystyczne kasyna. Kasyno jak kasyno, wielkich artystycznych aspiracji tam mieć trudno, raczej girlsy, ruletka... „Spowiednik mój poradził mi, abym przyjął tę posadę...” Nikt z publiczności nie

parsknął w tem miejscu śmiechem, mają zdrowie. A jeden z naszych feljetonowych kaznodziejów już pisze: „Piotr idzie na drogę świętości“... Święty Bernsteinie, módl się za Grzymałę...

Jasieczka! Tak jak leciuchną swą indywidualnością ciąży nawet po śmierci, tak i dla niej pisana jest cała sztuka. Cóż za pole dla aktorki, jakaż efektowna skala „wiecznej kobiecości“! Grała ją p. Przybyłko-Potocka, wyposażała tę rolę całym swoim kunsztem. Szczegóły (telefon w odsłonie piątej!) miała mistrzowskie; ale w całości kunszt ten nie wystarczył a nawet wręcz obrócił się przeciw roli. Jasia, to impuls, instynkt, nielogiczny, nieopanowany, chwilami niepoczytalny. Tymczasem p. Przybyłko - Potocka pchnęła nas od początku na fałszywy trop: zagrała kobietę bardzo świadomą, bardzo opanowaną, raczej złą, kobietę której gry nie umieliśmy przejrzeć ani pobudek zrozumieć. Pół sztuki brnęliśmy w ciemnościach, nie rozumieliśmy czemu ta tak wyrachowana kobieta tak lichy rachuje? — skąd w tej kobiecie tak twardej te miękkości, te skrupuły? Tekst kłócił się z interpretacją. Zaledwie pod koniec zaczęliśmy się orjentować w tej postaci i to raczej poprzez grę aktorki przy pomocy tej gry. Najznakomitszy talent ma swoje granice, których nie może przekroczyć.

Bez zastrzeżeń mogliśmy się zato rozkoszować duetem Jerzy Leszczyński i Junosza Stępowski. Jak to było grane, jak to było mówione! Junosza Stępowski ofiarnie zabdykował ze swego donżuanizmu, aby się

przedzierzgnąć w iście jaraczową pocziwość i dobroć szarego człowieka. Leszczyński był może trochę za urodziwy jak na mężczyznę, który się tak skarży na kobiety, ale kochał świetnie. Ostatni akt był arcydziełem prowadzenia dialogu. Nie życzyłbym go zato oglądać w mniej doskonałej interpretacji, podejrzewam że byłby śmiertelnie nudny, jak i w całej sztuce wiele chwil jest trudnych do przebycia. Ale już dość o tej Jasieczce. Niech spoczywa w spokoju, powiedział ksiądz Bogusiński.

Teatr Mały: „Związek niedobry“, komedja w 6-ci u aktach Bernarda Shaw, przekład F. Sobieniowskiego.

Przeobrażenia ostatniego dziesiątka lat stały się ciężką próbą dla wielu wczorajszych i przedwczorajszych utworów scenicznych. Niektóre stały się wręcz nie do grania, inne trzeba by grać w kostjumach. Różne, niegdyś bardzo dramatyczne konflikty przyprawiają nas o uśmiech, ostrze satyry trafia nieraz w próżnię. Otóż komedje Bernarda Shaw wychodzą zwycięsko z tej niebezpiecznej próby; pozostały świeże i żywe, ledwie tu i ówdzie jakiś rys sygnuje je datą ich powstania, dodając im przez to przypomnienie wdzięku. Bo przypomnienie to jest zarazem świadectwem śmiałości myśli pisarza, proroczego

wręcz wycucia linji, po której pójda nasze obyczaje; wycucie tem godniejsze podziwu, że przecież, gdyby nie wojna światowa, przemiana odbyłaby się w znacznie wolniejszym tempie. Trudno o dobitniejsze potwierdzenie aforyzmu Oskara Wilde, że życie naśladuje sztukę. Życie stało się dziś nawskróś shawowskie: typowo shawowskie są wszystkie owe sytuacje, które zwykliśmy byli nazywać „powojennymi“, owe kombinacje stworzone przez warunki mieszkaniowe, przesunięcia materialne i towarzyskie czy rozwodowo-rodzinne, przez zmieniony stosunek rodziców do dzieci.

Owo ulekkomyślnienie życia, wyrzucenie balastu antycznych zabobonów, rozwiązywanie z przyjaznym uśmiechem konfliktów, które przedtem zdawały się wymagać pistoletów lub rewolweru, wszystko to jest nawskróś shawowskie. A już dochodzenie, ile „shawizmu“ weszło w krew teatru, ile go odnajdziemy w każdej prawie dzisiejszej sztuce, to byłby przedmiot do interesującego studjum z dziejów literatury.

Bądź co bądź, nielada świeżości spojrzenia trzeba było, aby w roku 1909 (bo wtedy powstał ten *Misalliance*) napisać typowo „powojenną“ sztukę. Ileż rzeczy, wówczas będących igraszką dowcipu pisarza, stało się potocznem życiem. Naprzykład ten stosunek młodej dziewczyny do spraw miłości, małżeństwa, do mężczyzny, wówczas był niemal żartem; dziś, ileż ma potwierdzeń w rzeczywistości! Toż samo inne zagadnienia, i wogóle to shawowskie nie branie świata serjo a raczej nie branie serjo rzeczy, które nie są

tego warte, które nie są istotne, ale są jedynie przeżytkiem lub zdawkową monetą mniej lub więcej nie-dorzecznej umowy towarzyskiej. Czyż nie jest znamieniem chwili ten taneczny krok, który u Shawa jest przeczuciem, a który stać się miał niemal rytmem codzienności. Owa taneczna maskarada, którą kończy się inna sztuka Shawa (*Nie można niczego przewidzieć*), jest potrosze ramą dzisiejszego życia. W ostatnim n-rze „Świata“ czytamy następujący dialog pod ilustracją, przedstawiającą parę tańczącą najbardziej... nowocześnie:

- Co powiedzialaby nasza babcia na obecne tańce?
- Możesz jej sam zapytać, właśnie tańczy...

Czy to nie czysty Shaw? Ale nie trzeba brać tego w znaczeniu wąskim, dosłownem; taneczny krok dialogu Shawa, to przezwyciężenie owego „ducha ciężkości“, który pęta człowieka i który jest największą tamą dla jego szczęścia, dla wzajemnego porozumienia się ludzi... Podważyć autorytety, pokazać pustkę i fałsz słów, oto największa przysługa, jaką można oddać ludzkości. To czyni Shaw niestrudzenie; tak jak to robił dwadzieścia i trzydzieści lat temu, tak robi to i dziś w *Wielkim Kramie*, wciąż demaskuje słowa, mordercze, ciemniejsze słowa. Istotne starcia namiętności i interesów są o wiele mniej niebezpieczne; największe przepaści wykopują słowa, które powtarza się tak długo, aż zatracą wreszcie swój sens i stają się kanonem, w imię którego świat się dręczy. Trochę sceptycyzmu i dobrego humoru — zdają się mówić jego komedje — a większość spraw

gniotących ludzkość dałoby się jakoś załatwić! Ostatecznie, może ma rację? Sceptycyzm religijny położył koniec wzajemnemu mordowaniu się o słowne subtelności dogmatów; czemuż ten sam sceptycyzm nie miałby położyć końca innym katastrofom współzycia na ziemi? Weźmy cały konflikt *Dziejów Grzechu* Żeromskiego, czy byłby on dziś możliwy? Czyż przyczyny, dla których Łukasz został złodziejem a Ewa prostytutką, nie miały początku w konwenansie, dziś niemal już zapomnianym?

Jakaż to piękna i dobroczynna rola, ta, do której pocuwają się angielscy pisarze: uczyć uśmiechu! Chesterton apostołuje uśmiech katolicki, Shaw „masoński”; jakże trzeba nam zazdrościć Anglii ich obu, nam, mieszkańcom kraju, gdzie ani katolicy ani masoni nie umieją się uśmiechać!

Jak żywe jest u Shawa wyczucie przyszłego świata, dowodzi choćby ów aeroplan. Sztuka powstała w roku 1909, gdy pierwsze wzloty datują z roku 1908 — i już mamy aeroplan spadający z chmur, jako symbol fantazji, bujności życia, wyzwolenia, które przysiadło się jako nieoczekiwana pasażerka do angielskiego gentlemana w osobie panny Liny Szczepanowskiej, Polki, akrobatki. Oczywiście, tej Polski, z której wiecie się panna Lina, nie trzeba szukać na mapie, chyba na owej fantastycznej mapie, z której czerpie swą wiedzę geografja Szekspira. Ta akrobatka mogłaby odbywać tournée z kuglarzem z *Magji*, ale bardzo nam miło, że autor zrobił ją Polką, z rodziny, w której „od stu lat przeszło obowiązkiem jest spełnić

każdego dnia coś niebezpiecznego“. Urok egzotyizmu!... Dla nas ryzykanckiem wydaje się życie Anglików, którzy ujarzmili morze i większe pół świata; ale angielski pisarz sprowadza aeroplanem aż Polkę, aby jej pięknymi usteczkami „w pysk powiedzieć litość swoją“ tym wyspiarzom, filistrom, niedołęgom i... erotomanom. Zabawne jest dla nas, że to właśnie Polka — i to Polka z roku 1909 — poucza Anglików o wartości sportu i gimnastyki; uśmiechamy się słysząc, że pochodzi z rodziny, w której od czterech pokoleń nie było alkoholika. Ale ten odwet nam się należał; ostatecznie nasze picie wódki jest zawsze wybrykiem, gdy francuskie wino, angielskie whisky i niemieckie piwo są narodową instytucją, a my, nie wiadomo skąd, za cały świat dźwigamy opinię pijaków...

Ta Polka — u nas byłaby pewno Amerykanką — ta akrobatka — dziś może rzucalaby dyskiem — to nowa kobieta — zwiastunka nowego świata, zbawczy odczynnik na przeżytki starego. Czyż nie jesteśmy dziś świadkami reakcji na przedwojenną hipertrofię książki i książkowych przeżyć, ucieleśnioną w starym mieszczechu, powtarzającym na poparcie każdej myśli, każdego uczucia czy odruchu: „czytaj pan Kiplinga, czytaj pan Whitmana“ etc. To cała zamierzchnia dziś epoka tkwi w owem: „czytaj pan...“ Tak samo czy nie jesteśmy świadkami niwelacji wieku? Gdy ten stary kupiec, zakochawszy się w akrobatce, ogoli bokobrody, zrzuci staroświecką białą kamizelkę i zatraci brzuszek pod masażem, zatraci z nim i lata,

które dźwiga na sobie bezmyślnie, jak stary przesąd, jak niedorzeczną skorupę. Czyż nie to właśnie dzieje się dzisiaj? Jakże dzisiejsza jest ta dowcipna filozofia Shawa, wedle której naturalny wygląd dojrzałych ludzi jest kłamstwem natury, a retusze toaletowe dążą do wydobycia zagrzebanej pod nim prawdy?

Ileż perspektyw odsłania nam raz po raz jego ożywczy dialog! Zabawna jest podszewka duszy tego fabrykanta trykotaży: to ten niepokój, który się w nim tłucze, robi zeń genialnego kupca, gdy syn jego, uprzemysłowiony od stóp do głów, jest już tylko tępym rutynistą: czyli że nawet w kupiectwie to co jest talentem, to jest jakaś nieukożona tęsknota duszy... Jak nowoczesne jest to podważenie wartości małżeństwa, jako jedynej formy współżycia mężczyzny i kobiety! Dowcipna i mądra jest scena, gdy panna Szczepanowska nie obraża się na mężczyznę, który zaproponował jej miłość, ale śmiertelnie czuje się znieważona ofertą młodego kupca, który zaproponował jej — małżeństwo! Tamten traktował ją jak kobietę wolną, ponosząc przytem jakieś ryzyko; ten, bez wszelkich zabiegów, proponuje jej dostatnie utrzymanie w zamian za dożywotnią powolność i dożywotnią niewolę: czyż może być cięższa zniewaga dla kobiety!? Panna Szczepanowska aż drży z oburzenia, kiedy mówi o tej propozycji! I paradoks ten podany jest tak przekonywająco, że nagle patrzymy na rzeczy świeżemi oczami i świta nam możliwość zupełnego tych spraw przewartościowania! Nie mówię już o swobodzie w traktowaniu rodowych i stanowych

przepaści, to są rzeczy łatwiejsze, ale uderzającą jest swoboda, z jaką socjalista Shaw ironizuje klasowe pretensje i urazy, pozwalając sobie zarazem na apologję rasy w osobie awanturniczej Polki. Nie, Shaw nie ma ochoty poddawać się żadnemu jarzmu; zawsze chce zostać swobodnym panem swej myśli, nawet w jej kapryсах.

Czy to znaczy, że sztuka jego jest arcydziełem? Ani trochę; to jeden z owych kilkudziesięciu drobiazgów strzepniętych z pióra, jakgdyby od niechcenia, pół żartem; w których jednak, okazuje się, jest taka żywotność, że przetrwały dłużej niż tyle utworów pisanych z głęboką pretensją do trwałości, ba do nieśmiertelności... Beztroska widoczna tu jest w samem rozwiązaniu, w obojętności o losy tej Liny Szczepanowskiej, której postać zdaje się więcej przyrzekać niż dotrzymuje. Pierwszy dialog o sześciu pomarańczach i o biblji jest bardzo frapujący; ale potem jakgdyby nie bardzo Shaw wiedział co z nią począć: apostołować... w Anglii kulturę fizyczną i gimnastykę, to trochę mało, w końcu zaś wykraść rozgrymaszone lordziatko, to doprawdy — powie ktoś — nie było po co spadać z nieba aeroplanem! Czy rozumieć to zakończenie jako satyrę, że w rezultacie ci lotnicy wsiąkają w owo społeczeństwo sytego filisterstwa, jako iż lotnik żeni się z pustą i rozwydrzoną panną, akrobatka bierze sobie utytułowanego walkonia i będą wszyscy w komforcie przeżywać swoją rentę? Na to w istocie nie było potrzeba spadać z nieba. Ale sądzę, że byłby to komentarz za... głęboki, conajmniej

tak głęboki, jak teoria o satyrycznej intencji Fredry w tem, że Ludmir wsiąka w jowialszczyznę, a tylko Wiktor (*victor!*) wychodzi z próby zwycięsko... Niech nam to wystarczy, że ta tak niebanalną drogą — bo przez dach oranżerii — przybyła para, uskrzydliła trochę to życie, oskrobała je z jego codzienności i nudy, odjęła nieco wagi rzeczom ciężkim, i odeszła tanecznym krokiem ku nowym... tematom dla komedji.

Przekładowi możnaby zarzucić ową upartą u pana Sobieniowskiego skłonność do archaizowania i zawily tok zdania tam gdzie ono zdaje się wołać o prostotę i naturalność. Przy tem nigdy nie ma się stoprocentowego zaufania do sposobu, w jaki ten tłumacz, jako osobisty przyjaciel Shawa, czuje się w prawie gospodarować w jego tekście.

Wśród pochwał oddanych po premierze wykonawcom (Stanisławski, Modzelewska, Samborski), podkreślę jeszcze raz grę p. Romanówny, która z radośną pasją oblekła w ciało postać „cudnej bestji“, panny Hypatji.

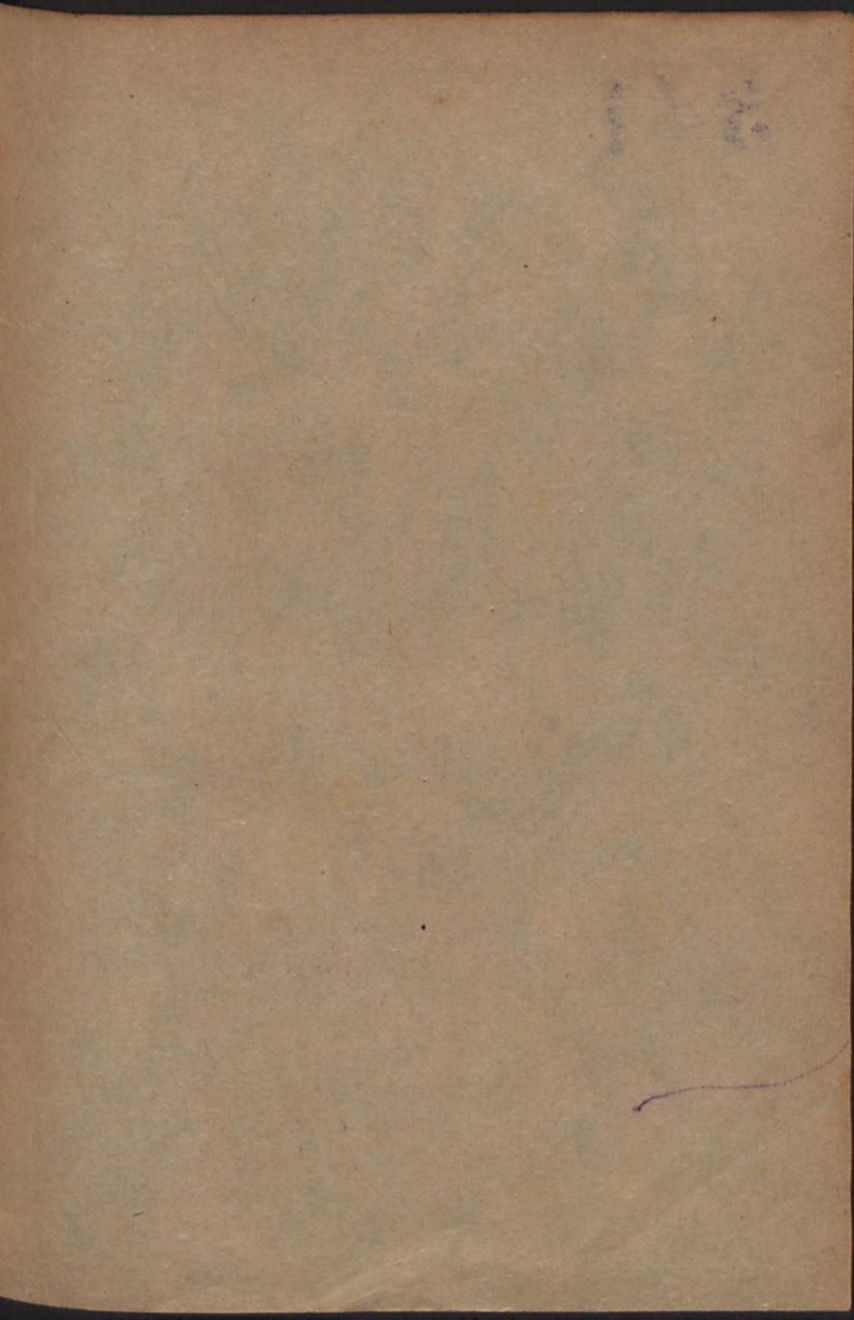
BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu

SPIS RZECZY

	Str.
Wilde: Brat marnotrawny	5
Siedlecki: Włamanie	9
Szaniawski: Adwokat i róże	14
Krzywoszewski: Panienka z dancingu	21
Słowacki: Fantazy	23
Hemar: Dwaj panowie B.	28
Goldoni: Oberżysta	32
Kiedrzyński: Miłość bez pieniędzy	34
Dziesięciolecie „Qui Pro Quo“	39
Romain Rolland: Wilki	45
Szpotański: Król Stefan Batory	50
Goetel: Samuel Zborowski	56
Teatr Przyszłości?	61
Beylin: Zakład o miłości	64
Kraszewski: Radziwiłł Panie Kochanku	66
Gay-Brecht: Opera za trzy grosze	70
Perzyński: Rozum czy głupstwo	75
Rapacki (syn): W czepek urodzony	79
Fredro (syn): Oj młody, młody	81
Shaw: Wielki kram	84
Fredro: Śluby pańskie	91
Veiler: Proces Mary Dugan	96
Londsale: Koniec pani Chéyney	101
Kalkowska: Sprawa Jakubowskiego	107
Wroczyński: Wyuczasy Donżuana	114
Toller: Hinkemann	118

	Str.
Mickiewicz: Konfederaci barscy	123
Rostworowski: Niespodzianka	128
Szpotański: Sprawa Dra Hieronima	135
Pagnol: Pan Topaz	139
Molnar: Olimpja	144
Sheriff: Kres wędrówki	149
Dymow: Bronx-express	154
Gordin: Bóg, szatan i człowiek	156
O'Neill: Anna Christie	159
Rapacki: Czarujący emeryt	163
Gogol: Rewizor	166
Roj-Rytardowa i Rytard: Podhale tańczy	168
Xanrof i Chancel: Książę małżonek	170
S. Miłaszewski: Bal w obłokach	176
Anderson i Stallings: Rywale	181
T. Rittner: Wilki w nocy	186
G. K. Chesterton: Magja	192
G. Beylin: Mąż naszej panienki	202
L. Frank: Karol i Anna	206
H. Bernstein: Melodramat	212
B. Shaw: Związek niedobry	219

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu



341

aghamat

5.8

Księgozbiór BP



10074682

Zamosc ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna