

PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA

Gdańsk-Wrzeszcz
Al.Gen.J.Hallera 14



106479

WŁADYSŁAW RABSKI

Teatr po wojnie

PREMJERY WARSZAWSKIE

1918 — 1924

541

Bibljotheka Dzieł Wyborowych
Warszawa, Sienkiewicza 12

K. 162/81



106479

OD AUTORA *)

Zanim przystąpię do wydania owoców 30-letniej pracy w dziedzinie krytyki teatralnej, a tem samem poniekąd historii teatru naszego z końca XIX i początków XX stulecia, ogłaszam ten mały zbiorek impresji premierowych, charakteryzujących twórczość polską w teatrze powojennym na scenach odrodzonej ojczyzny.

Nie jest to próba syntezy literackiej. Są to wrażenia sprawozdawcy dziennikarskiego, który niezwłocznie po premierze, między północą a świtem, spowiada się przed publicznością z tego, co przed chwilą czuł, widział i słyszał w teatrze.

Zdaje sobie dobrze sprawę z wszystkich ułomności, połączonych z takim rodzajem pracy literackiej, niemam jednak, że dla dziejopisa teatru polskiego, który kiedyś pokusi się o zobrazowanie epoki, jej ludzi i odczuć, o charakterystykę środowiska, w którym rozwijała się twórczość wyzwolonego narodu, właśnie bezpośrednio tych zwierzeń będzie latarnią, ułatwiającą mu orjentowanie się w psychologii momentu, w nastrojach społecznych, w niezliczonych zależnościach rozwoju teatralnego. Zresztą dla oceny indywidualno-

*) Rękopis książki wraz z niniejszą przedmową złożył ś. p. Wł. Rabski († 31.VII.1925) redakcji „Biblioteki Dzieł Wyborowych” w maju b. r.

ści twórczych, ich ewolucji stopniowej, ich prób, błędów i dojrzewan, znajdzie się może właśnie w tych refleksach premierowych jakaś pożyteczna wskazówka.

Więc to, co o dramacie i komedji polskiej pisałem między rokiem 1918 — 1924, podaję tu w tej samej formie, w której się rodziło.

Na gorąco, w błyskawicznym pośpiechu, w chaosie wrażeń, spływających nie tylko ze sceny, lecz przyniesionych nieraz z ulicy i zmieszanych z atmosferą premiery.

„Szkice piórkiem“ — i nic więcej. Na razie tylko tyle.

Władysław Rabski

Rok 1918

„RAPTUS PUELLAE“

Komedja w 3 aktach Z. H. Morstina

Gdy na scenie „Teatru Polskiego“ zakwitły przed kilku laty „Lilje“ p. Morstina, zdawało się wszystkim, że rozwija się przed nami piękny kwiat młodego talentu. To nie było jeszcze gorąca i koturnowa muzyka wielkiego dramatu, ale to było już tchnienie poezji, to były mistyczne szeptu tragicznej legendy.

Przyszło potem „Szlakiem legjonów“. Tu i ówdzie znowu coś błysnęło i każdy z nas czekał, każdy wpa-trywał się z miłością w drobiny złota, ukryte w bryłach rudy dramatycznej, i nikt nie przemówił złem słowem do szukającego swej drogi autora. Ale były już wówczas złe przeczucia, był jakby głuchy niepokój w echach tej premjery.

Wystawiono wreszcie przed kilku miesiącami „Marynę“. Ta miniatura teatralna jednak tak szybko zniknęła z afisza, że gdy po różnych mękach emigracji znalazłem się znowu w ogrodach sztuki polskiej, przeczytałem już tylko nekrolog „Maryny“. I przeczytałem jednocześnie garść wierszy legjonowych — prześlicznych wierszy Morstina. Za to, że je napisał, wybaczone mu będzie wiele, może nawet to „Porwanie panny“, które wczoraj fałszowało uśmiechy Fredry i Blizińskiego na scenie „Rozmaitości“.

A jednak trudno już łudzić się dalej, trudno obro-
nić się wrażeniu, że ten ostatni utwór Morstina to je-
dna z najprzykrzejszych omyłek literatury. Bo tu nie
chodzi o jakieś zboczenie fantazji, o jakieś konwulsyj-
ne miotanie się młodych genjuszów, o jakąś mniej-
szą lub większą zależność od cudzych wpływów i wzo-
rów, o jakieś zuchwałe porwanie się na niedościgłe
tematy, o jakiś zmanierowany barok formy literackiej
i jak się tam jeszcze nazywają wszystkie dziecięce
choroby różnych orlątek sztuki i poezji. Tu chodzi
o to, że „Raptus puellae” nie należy właściwie ani
do złej ani do dobrej sztuki, bo z sztuką wogóle nie
ma prawie nic wspólnego. Jest to jakby jałowa oracja
człowieka, który gotów 3 godziny przegadać, nie ma-
jąc nic do powiedzenia i który w dodatku się jąka.

Jakby dwóch ludzi pisało „Lilje” i „Porwanie pan-
ny”, dwóch ludzi z których jeden jest poetą, a drugi
tylko fabrykantem wierszy, jeden artystą o wielkim
tonie choć z niewyrobioną techniką, drugi pensjonarką,
brzdąkającą na fortepianie.

A jednak w pierwszym akordzie sztuki zdawać się
mogło, że talent mówi ze sceny. Dwie kobiety: coś ni-
by sentymentalnie — lubieżna Telimena i coś w ro-
dzaji Anielki Fredrowskiej z rumieńcem Julji Capu-
letti. A wśród nich młodziutki artysta, umęczony już
zmysłowym przepychem wspaniałych złocieni i marzą-
cy o pączku róży, kwitnącej w polskich ogrodach.

Łudziliśmy się przez chwilę, że z tej walki dwóch
typów kobiecych o serce malującego Romea, na tle lip,
bżów, jaśminów i purpury zachodzącego słońca, z a-
kompanjamentem przesądów staro - szlacheckich, kon-
ceptów zabłąkanego na dwór jaśnie - pański, cygana-
artysty i nieudatnych konkurów jakiegoś arystokra-
tycznego idjoty, rozwinie się, nie zbyt może głęboka

i pomysłowa, ale jędrna, żywa, pulsująca krwią młodą, pachnąca wiosną, i złożona uśmiechami literackimi komedja.

Ale nagle jakby ktoś odstroił wszystkie struny skrzypcowe. Smyczek zapiszczał. Tony się rwały, mieszały, zgrzytały. I mniejsza już o to, że w całym ujęciu tematu nie ma ani śladu dramatyczności, że nic tu prawie się nie wikła, nie walczy, nie wypręża, ale, co gorsza, wszystkie fizjognomje ludzkie są zamazane albo wyrażone w bladych ogólnikach najbanalniejszego szablonu.

Czy to rezoner sztuki, cygan artystyczny Iwo, czy poszukiwaczka sensacji erotycznych Julia, czy bohater romansu Henryk, czy nawet Hanna z rodu Capuletich, każda z tych postaci łamie się, rozkleja i, za ledwie w jednej scenie ustali swe rvsy, w drugiej je z pewnością tak skrzywi, jakby się lękała, że ktoś ją pozna i po imieniu zawoła. A reszta to kliszowe odbitki na złym fotograficznym papierze, — komunały psychologiczne lub w najlepszym razie owe karykatury teatralne najpośledniejszego gatunku, o których ktoś powiedział: „Czemu to każdy hrabia na scenie musi być zawsze idjota?” Ale z wczorajszego hrabiego śmieli się ludziska. Może przez szacunek dla naszego „dyrektorjatu”, a może dlatego, że to właśnie hrabia Morstin pokazał język hrabiemu Albertowi.

A dialog? Znam złe, bardzo złe komedje w których jednak jest pieczętka herbowa literatury: błyszczący dowcip, świetny paradoks fajerwerki stylu, a choćby tylko żywo, inteligentnie, zajmująco prowadzone duety bohaterów. Ale Morstin, autor rapsodów legjonowych, daje tylko rymy. Jego dialog w „Porwaniu panny” jest niemiłosiernie banalny. Gdy się uśmiecha, to konceptem kalendarzowym. Gdy aforyzmuje, to jakby nie był Morstinem.

Dlaczego jednak wystawiono tę przykrą pomyłkę talentu? Rozumiem, że gdy ktoś jest Gøthem, to przez pietyzm wystawić można nawet jego „pomyłki”, nawet jego dla uciechy dworu wejmarskiego komponowane figielki, ale Morstin niema jeszcze prawa do pietyzmu, a jego „strzepnięcie pióra” jest tylko kleksem, nie literacką pamiątką po wielkim pisarzu.

Raz jeszcze pytam: Dlaczego wystawiono „Porwanie panny?” Zła to zasługa dla teatru i zła dla młodego autora, który, pomimo wszystko, jest przecież poetą.

„RYCERZ Z ŁABĘDZIEM”

Historja romantyczna w 3-ch aktach Brunona Winawera

Stało się tak, że przez 3 lata wojny nie widziałem teatrów warszawskich i kilka tu imion wypłynęło, kilkanaście sztuk dobrych i złych się urodziło, które znam tylko z tytułów, niekiedy z odgłosów prasy, zabłąkanej na daleką obczyznę, lub z opowiadań kolegów.

I pan Winawer jest dla mnie nowym człowiekiem. Mówiono mi tylko, że w tem morzu aktualności scenicznych, które w latach wojny zalewało sceny warszawskie, morzu, przeważnie mętne i nie dającym nic, prócz wody słonej, choć czasem iluminowanej reflektorami sprytu i spekulacji zrzecznej, sztuki jego były jak wyspy zielone. Mówiono mi, że dał dwie krotchwile wojenne, których śmiech eksportowano nawet do Wiednia i Berlina. Było to w owych czasach, gdy obie stolice Europy centralnej śmiały się jeszcze z całego świata, a może najjadowiciej z Polaków. Pan Winawer nie zepsuł im tego humoru, czekając cierpliwie, aż wyręczy go Foch i Wilson. Niech teraz na pocieszenie pośle im... „Rycerza z łabędziem”.

Nie wiem tylko, czy angielski bohater tej „historji romantycznej”, która jest właściwie groteską, nie bę-

dzie dysonansem w niemieckiem „Gott strafe England“, bo z Lohengrinem ma on niezmiernie mało wspólnego, ale za to tak się rusza i mówi, jakby Shaw przerobił ohnetowską „Miłość ubogiego młodzieńca“, a Mirbeau pożyczył mu kilka sytuacji i tonów z swego dżentelmeńskiego „Złodzieja“. Mieszanina zatem bardzo sympatyczna i oryginalna, ale dla anglofobów berlińskich chyba na razie jeszcze nie pojętna.

Warszawa jednak zakochała się wczoraj w panu Percy Paramor, a pan Junosza - Stępowski zaniepokoił znowu w tej roli 500 wdów, panien, mężatek i rozwódek. Wszystkie już mdlały z rozkoszy, widząc go całującego na filmie, a do reszty oszaleją od pocałunków jego w teatrze. Obawiam się nawet, że ten „Rycerz z łabędziem“ stanie się niebezpieczną reklamą dla pana Thuguta i Moraczewskiego, bo występuje z czerwonym sztandarem w ręku, a całuje tak ładnie, jakby naczelnem hasłem socjalizmu było: „Zakochani wszystkich krajów łączcie się“.

Internacjonalizm tej winawerowskiej groteski jest bez zarzutu. Bo wyobraźcie sobie, że pan Percy Paramor, urodzony w Anglii, ale wychowany w Polsce, przyjeżdża w początkach wojny do Warszawy, jako emisariusz polityczny belgijskiego socjalisty Vanderweldego, i zakochuje się w baronowej Izie Nemeti, która pochodzi wprawdzie z sarmackiego rodu, ale wyszła za Węgra. I ta międzynarodowość jest właściwą osią i sprężyną wszystkich komedjowych powikłań.

Pan Percy Paramor bowiem, kryjąc się przed agentami „Ochrany“ warszawskiej, znajduje przytułek u pokojówki pani Nemeti, która właśnie rozwiodła się z mężem i wyjechała na wieś. Pałac w Alei Róż jest pusty i tu nocuje agent Vanderweldego, tu w bieżniarce pani baronowej kryje proklamacje pacyfistyczne, które pod strażą pasportu angielskiego przewiózł szczęśliwie do Warszawy.

Ale nagle dzieje się rzecz okropna. Piękna pani Nemeti, jest żoną Węgry, a zatem, lubo już zdążyła pozbyć się obrączki ślubnej, pozostała w obliczu prawa międzynarodowego Węgierką. To samo już wystarczało w początkach wojny europejskiej, aby przejechać się trzecią klasą na Sybir. A w dodatku ktoś zadenuncjował. Otrzymała z Pesztu jakieś dokumenty rozwodowe od męża czy coś w tym rodzaju — ale iluż to ludzi zawisło na szubienicy pod jeszcze błahszym pozorem!

Rewizja! Do pałacu, w którym śpi Paramor, syn angielskiego trenera, z zawodu elektrotechnik, wpadają żandarmi rosyjscy, a w tej chwili krytycznej delegat Vanderweldeggo z porady polskiej pokojówki i jej brata „Wicka socjalika”, recte Jóźka Łabędzia, którzy „znają miejscowe obyczaje”, zawija kilka sztuk porcelany w serwetę, kryje się na balkonie i, jeśli go znajdą, zdecydowany jest udawać złapanego na gorącym uczynku złodzieja.

A już ci!

Bo złodziej dostanie trzy miesiące kozy i tyle, a emisariusz - socjalista poszedłby na całe życie do tacek!

Ale nie znaleźli człowieka, znaleźli tylko bibułę. Sprawa stała się bardzo interesującą. Pani Nemeti okazała się nie tylko szpiegiem, ale i socjalistką w dodatku. A zatem gratka nielada!

Zaledwie jednak żandarmi opuścili dom zapowietrzony, porwawszy z sobą pokojówkę do kancelarii ochrony, zajęła niespodziewanie ...ona: piękna pani Nemeti, szpieg w spódnicy, kryjący proklamacje Vanderweldeggo między koszulami z batystu.

Co to jest? Salon cały w ruinie. I jakiś szmer na balkonie... Ktoś ty? — Złodziej! — Strzelę. — Strzelaj — Ręce do góry! — Już!

A potem... Uśmiechała się w Winawerze Zapolska,

teraz uśmiecha się Mirbeau, a niebawem parskać zacznie Shaw. Gdyby bowiem elektrotechnik angielski zdobywać zaczął serce baronowej węgierskiej „bólem, co milczy, i dumą, która zabija”, byłoby to „romansem dla szwaczek”, a pan Winawer boi się banalności, jak Niemcy tanków angielskich. Więc na gwałt przerabia go i stylizuje według shawowskich modeli.

Baronowej grozi szubienica i jeden jest tylko ratunek: jeśli z węgierki stanie się angelką. Królestwo, całe królestwo za pasport z podpisem Greya! Jeden jest tylko pod ręką, a ten jest własnością... „złodzieja”.

Co robić?

Ale złodziej jest przemiły w swej bezczelności i w swem polerowanym cynizmie. Jego aforyzmy o małżeństwie pękają jak race. Jego drwiąca miłość ma dla damy rafinowanej urok sadystycznej pieśczoły. Jeszcze chwila... Już jadą do kaplicy anglikańskiej. A po kwadransie chłodny ukłon. Pan Paramor znika, lady Paramor zostaje sama pod strażą pasportu angielskiego.

No! a potem akt III. Czyż mam koniecznie opowiadać, co sami już wiecie oddawna. Winawerowski Lohengrin odszedł od swojej Elzy, ale nie dlatego, że „panienka chciała się dowiedzieć, z kim miała przyjemność”, lecz dlatego, że jako dżentelmen nie chciał nadużywać sytuacji no! i że publiczność żąda koniecznie trzech aktów, więc trzeba było w drugim uciec, a w trzecim powrócić.

I wrócił. Powiedział jeszcze kilka błyszczących paradoksów, radził, aby, wobec zbliżającej się do Warszawy armji niemieckiej, żona jego co tchu się rozwiodła i wyszła za kogoś z pasportem mniej kompromitującym, przeraził niespodziewanie rodzinę baronowej wyznaniem, że nie jest wcale Paramorem z Londynu, lecz Pomerancem ze Zgierza, i wkońcu usłyszał

w czerwonym, jak sztandar pana Thuguta, pocałunku: Nie mów, kim jesteś, wiem, żeś mój mąż i kochanek.

Taka jest historia nowego Lohengrina i Elzy. Krzyczy, zgrzyta, parska, gwizdże i skacze z podłogi na stół, ze stołu na żyrandol, a uwiesiwszy się u świecznika, jak małpa za ogon, szczerzy wszystkie zęby i woła o brawo.

Pan Winawer jest wirtuozem groteski. Jego humor jest bezczelny. Jego niespodzianki strzelają jak petardy. Niema w tem wszystkim nic polskiego, ale jest kultura kawiarni literackich nad Dunajem i Sprewą, jest temperament semicki, jest fantazja humorystyczna i nerw teatralny. Czasem tak śmieje się Makuszyński i Zapolska, ale na dnie ich śmiechu zawsze coś wyje, coś łka. Winawer z wrzaskiem wlatuje na scenę i z tysiącnych reminiscencji lepi pstrokate środowisko, w którym wszystko jest ustanowione pod kątem dobrego konceptu, a jeśli czasem nawet zarumieni się miłość lub błysnie łza, to tylko po to, aby sama siebie dowcipem wysadzić w powietrze i olśnić gapiów swym fajerwerkiem. Jego „Rycerza z łabędziem” grać można na każdej scenie, we wszystkich językach, i wszędzie z powodzeniem udawać on będzie... oryginał. Nie jest to śmiech polski, ale dobry śmiech wielkomięjskiego Kosmopolisu.

„PANI CHORAŻYNA“

Sztuka w 4-ch obrazach na tle historycznem Stefana
Krzywoszewskiego

Zdaje mi się, że zmniejszałaby się znacznie liczba nieporozumień między krytyką, publicznością i autorami, gdyby nasze teatry dramatyczne zaczęły więcej specjalizować swoje repertuary. Dziś teatr Rozmaitości ma niemal ten sam rodzaj mieszany, co teatr Polski

i nawet teatr Mały, z drobnemi tylko odmianami, które nie zależą wcale od innych zamierzeń, lecz od różnic w rozmiarach sceny, urządzeniach technicznych i środkach wystawy.

A w dodatku brak nam teatru ludowego w stylu poważnym. Przecież teatrzyk na Pradze jest tak mały, tak prymitywny w budowie sceny i widowni, tak ubogi w dekoracjach, kostjumach, rekwizytach i talentach aktorskich, że trudno się dziwić uprzedzeniom autorów do tej właśnie sceny. Premjera na Pradze to dla Warszawy to samo, co premjera w Kielcach lub Radomiu, i nawet mniej jeszcze.

I to jest źle. Bo gdybyśmy mieli teatr ludowy lub, ściślej mówiąc, popularny o takim poziomie, jak np. teatr typu w Budapeszcie, to niejednen z naszych autorów znalazłby tam właśnie przy doskonałem wykonaniu odpowiedniejsze dla charakteru swych sztuk audytorjum, a takie teatry, jak Polski lub Rozmaitości, nie byłyby zmuszone przeplatać swego repertuaru dramatami i komedjami, które właściwie należą do programu sceny ludowej.

Ale cóż ma np. począć Stanisław Kozłowski, który bez pretensji do tworzenia wielkich dramatów, chce dać trochę historii w dialogach, przypomnieć, jak to dawni ludzie żyli, myśleli i działali, pokazać w zręcznie ułożonych obrazach, jak to się bawiono pod „Bla-cha“, jak to cechy staromiejskie kłóciły się i radziły w kamienicy „pod Okrętem“. To nie jest wielka sztuka, lecz to jest sztuka stosowana dla celów pedagogii narodowej, zbyteczna dla tych, których wzrusza tylko Moc twórcza i Piękno, ale bardzo pożądana dla tłumów szerokich. Gdzież ma autor polski wystawić takie utwory? I co ma mu powiedzieć teatr Polski lub Rozmaitości, jeżeli z konieczności musi być teatrem dla wszystkich, nie tylko dla wybranych?

Gdybyśmy mieli w Warszawie scenę popularną

w wielkim stylu, byłaby to, oczywiście, najodpowiedniejsza arena dla „Pani chorążyny” Krzywoszewskiego, który pod wpływem chwili dziejowej wyskoczył nagle ze swego deptaka komedji mieszczańskiej i zapragnął przypomnieć ludziom „cud dziejów”. Konstytucji trzeciego maja.

Nie jest to chyba grzechem, że zręczny obserwator małego życia, uśmiechnięty ironicznie portrecista różnych Bronek i Hammelbeinów, zwrócił niespodziewanie swe oczy w tej świętej godzinie, gdy wokół brzmiał Alleluja narodu, ku wielkiemu słońcu konającej Polski. A jeśli nie stało mu mocy natchnienia, aby zakłać w potężne dzieło sztuki cudowną wizję przeszłości, to któż mu odmówi prawa być pedagogiem maluczkich, pokazać tłumom, jak dawniej Polskę kochano, i budzić w nich świadomość, że ta zamordowana ojczyzna, obok mroków hańby narodowej, miała purpurowy świt odrodzenia, obok Branickich — Kołłątajów, Potockich i Małachowskich?

Stawiam to pytanie dlatego, że kilku egzaltowanych i psychologją modnych bojówek przesyconych reprezentantów najmłodszej literatury usiłowało w sposób nigdzie na świecie nie praktykowany, zamienić podczas premjery teatr na salę wiecową i odczytać publicznie już po drugim akcie jakiś protest rewolwery przeciw autorowi „Pani chorążyny”, odmawiającej mu prawa przemawiania „z pierwszej w Polsce sceny” o konstytucji 3-go maja.

Mniejsza już o to, że żaden z nich nie mógł znać sztuki, której rękopisu dyrekcja ani na chwilę nie wypuściła z ręki, i że protest napisany był i wydrukowany na kilka dni przed premjerą, a zatem w swych motywach jest conajmniej podejrzany. Ale dlaczegóż to ci młodzi obrońcy wielkiej sztuki, nie protestowali, gdy w Rozmaitościach grano „Obronę Częstochowy”, a w Polskim „Kilińskiego”? Oba te utwory należą

przecież do tego samego typu co „Pani chorążyna”. Żaden z nich nie jest wielką poezją, żaden nie jest ani „piękny”, ani „dostojny”, ani „natchniony”, a jednak każdy uświadamia i budzi ojczyznę w tysiącach umysłów i serc uśpionych.

Gdy niema teatru popularnego, nie krzyczymy w niebogłoso, że „pierwsze sceny polskie” występują czasem w jego roli. Ten gest pogardzających gustami motłochu arystokratów jest najdziwniejszy w tej właśnie chwili, gdy się tak głośno woła: „Z ludem i wszystko dla ludu!” Sztuka Krzywoszewskiego to dobra, pełna barw efektownych i miłych melodji, lekcja historii, która z pewnością nikogo nie zgorszyła, a dla wielu była pożytecznym drogowskazem i ciepłym tchnieniem wiosny narodowej.

Więc pocóż cały ten krzyk?

Jak szydło z worka, wyłazi z tego skandalu po-goń za sensacją, namiętne pragnienie zwrócenia na siebie uwagi i wpływ grasującej po kraju anarchji..

Inna rzecz, oczywiście, czy próba Krzywoszewskiego, aby dostroić się do wielkiego tonu godziny dziejowej, odpowiada naturze jego talentu. Musiał zadać gwałt swej indywidualności, musiał pięć się na góry wysokie, on, który tylko na szerokich i wyjeżdżonych gościńcach pewnym porusza się krokiem. Więc zląkł się na krawędziach skał i zaczął przemawiać jakimś głosem nieswoim i jał swą teatralność ubierać w mgły symboliczne Wyspiańskiego, ale to wszystko nie zastąpiło mu skrzydeł, nie podniosło jego zręcznej obrazkowości do wyżyn poezji.

Odejmy „Pani Chorążynie” pretensjonalność nienaturalną djabelskiego menueta, który poprzedza efektowny dialog posłów narodowych wielkiego sejmiku z królem Stanisławem Augustem, odejmy jej zgoła zbyt zbyteczną i operetkową maskaradę bohaterki, przebie-

rającej się w mundur ułański, aby złożyć nocną wizytę w pałacu łażenkowskim, a pozostanie miłe malowidło w stylu Kozłowskich i Stefanów z Opatówka — malowidło bez charakterów wilkich, bez kolizji mocnych, bez kompozycji zwartej, ale zajmujące swym korowodem postaci historycznych, dobrze archaizowanym djałogiem, i barwną teatralnością scen rodzajowych.

Rok 1919

P O Z G O N I E

KAZIMIERZA ZALEWSKIEGO

Kazimierz Zalewski umarł.

Gdy rozpoczynał swą działalność komedjopisarską, na całym życiu Polski leżała ta czarna, gęsta, beznadziejna mgła, która wstała z krwi 1863 roku. Życie polskie zdrętwiało. W literaturze błąkały się jeszcze pogrzebowe echa romantyzmu, ale już bez piorunu i bez majestatu olbrzymów naszej poezji. Tak zw. pozytywizm warszawski usiłował wprowadzić dźwignąć życie umysłowe i udało mu się istotnie „wybić w Polsce okno na Europę”, zelektryzować i zapłodnić naukę naszą — dla poezji jednak był złym ojczymem. Szkoła rosyjska tylko jałmużnę żebraczą dawała mózgom, a truciznę sercom. W najstraszliwszym jarzmie cenzury wiła się prasa. Na całym życiu publicznym, jak kamień młyński, leżało oko „ochrany”. I płynęły leniwie lata zgniłe i monotonne, jak szarugi jesieni.

W owej to epoce przeraźliwego marazmu, do którego dopiero ruch pozytywistyczny wniósł nieco zdrowego powietrza, aczkolwiek płynął tylko wązkim korytem, teatr zaczął w życiu umysłowym i obyczajowym Warszawy odgrywać rolę pierwszorzędną, rolę tak dominującą, jakiej w innych ogniskach kultury europejskiej nigdy nie posiadał. Pisarze cudzoziemscy, którzy

wówczas zwiedzali Warszawę, nie mogli wydziwić się temu zjawisku. Brandes ukuł podobno aforyzm, że „dla Warszawy teatr jest parlamentem” i tłumaczył Europie szeroko, dlaczego to nie tylko najwybitniejsi powieściopisarze i poeci, ale nawet publicyści polityczni jak np. Kenig, uważają sobie za honor i obowiązek pisywać w Warszawie krytyki teatralne. I szeptał on do ucha Europie, że pisząc o teatrze, piszą między wierszami o bólach swojej ojczyzny, oszukując czujne oko cenzury.

Być może. Zdarzało się to czasami, ale nie była to główna przyczyna teatromanji warszawskiej. Nie zapominajmy, że w owych czasach teatr był jedyną publiczną areną słowa polskiego. Nie zapominajmy, że energja narodu, nie mogąca wyładować się w życiu politycznem, zamordowanem przez żandarmów rosyjskich, musiała szukać sobie jakiegoś ujścia i znalazła je w gorączce teatralnej. Nie zapominajmy wreszcie, że Warszawa, przefasonowana z woli satrapów carskich na Warszawkę i wyjałowiona umysłowo, ale lubiąca pozować na literackość, właśnie w teatrze znajdowała najwygodniejszą sposobność ratowania swoich pozorów, grając na komedjach komedję własnej kultury.

*

W owych to czasach stanął przed publicznością warszawską Kazimierz Zalewski, jako autor i krytyk teatralny. A wnosił on z sobą zalety niepospolite: doskonałą znajomość sceny, nerw teatralny, talent niezbyt głęboki, ale błyskotliwy, atmosferę literatury francuskiej, którą badał u źródła, i — *last not least* — niezależność materjalną, pozwalającą mu wyrzec się zarobkowania dla chleba.

Daleki od ambicji orłów samotnych, siedzących gdzieś na niedostępnych wyżynach, wyprzedzających

swój czas i ogarniających horyzonty, niedostępne dla „ziemskich robaków“, Zalewski szedł zawsze z falą i pływał po niej z brawurą, z wdziękiem, z doskonałą znajomością nurtu i wiatru.

Był uczniem Scribe'a, Sardou, Dumasa syna, ale prawie wszystkie jego sztuki mają uśmiech czysto warszawski, jako nieodzowny talizman powodzenia. Czy to „Friebe“, czy „Małżeństwo Apfel“, czy „Górą nasi“, czy „Krwawe serca“, czy „Łotrzyca“ — wszędzie są typy z bruku warszawskiego, wszędzie jakiś lokalny problemat, „jakaś „kwestja“, o której się wówczas szeptało.

I tem się poniekąd tłumaczy, że każda „premjera“ Zalewskiego, prócz swej teatralnej i literackiej wartości, miała uśmiech intrygujący, miała echo tętniącego po bruku „On dit“. Tem się tłumaczy, że każda jego sztuka prawie wywoływała dwie zapalone dyskusje, jedną publiczną i drugą — buduarowo — kawiarnianą. Miał za dużo smaku literackiego, aby przekroczyć granicę, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna skandal, ale był nieodrodnym synem owej kultury teatralnej Paryża, która lubi autorów mrugających oczami, lubi, aby ze sceny dolatywały echa sensacji.

Zalewski akcentował przy każdej sposobności, że teatr jest odrębnem państwem, złączonem wprawdzie ścisłem przymierzem z literaturą, ale posiadającym swoistą konstytucję i swoisty obyczaj.

Nie zapominał nigdy, że mówi z publicznością. Znał na wylot jej gusta, umiał ją zająć, wzruszać i łaskotać. Jego „zagadnienia“ były dla wszystkich dostępne, brane były z ust środowiska i przyklepiały się do ust otoczenia. Mówiło się o nich łatwo i pisało łatwo.

Były lata, w których Zalewski mógł śmiało uchodzić za króla sceny warszawskiej, lata, w których

przestał już pisać Fredro syn, niezmiernie rzadko odzywał się Bliziński, a z innych autorów tylko Lubowski częściej przemawiał z desek Rozmaitości. Były to chude czasy literatury dramatycznej. Milczała nie tylko poezja w teatrze, ale nawet „komedia mieszczańska” miała nielicznych i przeważnie słabych przedstawicieli. Niezmiernie rzadko ktoś ze strun wydobył ton oryginalniejszy i głębszy, niezmiernie mała była liczba tych, którzy cały swój talent w wyłączną służbę teatrowi oddali. Warszawa żyła przeważnie obcym dramatem; premiera oryginalna należała do „rzadkich ptaków” repertuaru.

W tych warunkach Zalewski, który rok rocznie dawał Rozmaitościom „premierę” i to niemal zawsze premierę interesującą, premierę, w której było nie tylko sporo kultury literackiej, lecz to, co francuz nazywa: „*c'est du théâtre*”, nerw i kunszt teatralny, stał się filarem sceny warszawskiej i ulubieńcem publiczności ówczesnej.

*

Ale ś. p. Zalewski oddziaływał nie tylko przez sztukę swoją na smak publiczności. W owych czasach, gdy stanowisko krytyka teatralnego w „*Kurjerze warszawskim*” uchodziło za szczyt kariery literackiej i ze względu na rezonans tego pisma było marzeniem każdego autora, on stanowisko to zajął i przez długi szereg lat z niego nie schodził.

A jak w swej twórczości teatralnej był uczniem Scribe'a i jego szkoły, tak w krytyce był stylowym naśladowcą Sarceya. Wzorem Sarceya nie mógł się nigdy pogodzić ze sztuką niemiecką i wobec każdej „mgły” skandynawskiej był w największym kłopotcie, ale za to o dramacie i komedji francuskiej i polskiej pisał tak, jakby był Sarceyem. Lubił „zdrowy sens”, lubił fabułę intrygującą, przepadał za majsterstwem

techniki, pogardzał „literaturą dialogowaną” i nie przebaczał najgłębszej poezji, jeżeli tylko „udawała teatr”.

Cały styl jego krytyk był wzorowany na Sarceyu. Przeważnie opowiadał tylko, co się działo na scenie, przeplatając swoje uwagi uśmiechami ironicznymi lub delikatnem mlaśnięciem języka. Dyskusji teoretycznych unikał, ale za to podawał sztukę publiczności, jakby na półmisku z dobrej porcelany. Czasem tylko owijał się w obłoki zagadkowe, w niedomówienia elastyczne i w dygresje dyplomatyczne, gdy chodziło o dzieła warszawskiego pióra, o wyroby kolegów najbliższych... Ale tam, gdzie mówił o sztuce francuskiej, miał wyjątkowy dar takiego komunikowania się z publicznością, że nawet najmniej inteligentny czytelnik orjentował się doskonale w wartości premjery, w założeniach i charakterach osób działających.

Pisał plastycznie, przejrzysto i zajmująco.

I czuło się w każdym jego słowie, że bardzo głęboko kocha swój teatr, który mu, jak powietrze, niezbędny jest do życia. Radował się każdym talentem aktorskim, z pasją go szukał, z pasją go hodował. Dzień każdej premjery był dla niego dniem święta. O każdej, choćby najbłahszej krotchwili, pisał całe szpalty. Nie opuścił ani jednego debiutu. Nawet popis w szkole dramatycznej był dla niego uroczystością.

Tego typu krytyków teatralnych nie ma już dzisiaj Warszawa, bo teatr przestał być ośrodkiem życia umysłowego stolicy, bo zmieniła się i pogłębiła atmosfera całej naszej kultury.

Ale uchylmy czoła przed trumną człowieka, który jak pies leżał na straży przy tej jedynej w owych czasach trybunie narodowego języka i czuwał nad tradycjami tej sztuki aktorskiej, która w „Rozmaitościach” miała swoją świątynię, promieniejącą na całą

Polskę i zniewalającą nawet najwybitniejszych artystów Francji i Niemiec do podziwu kornego.

Zalewski nie był pionierem nowych dróg, ale w okresie jałowym naszej literatury dramatycznej, w chwilach, gdy przestały już płonąć wielkie gwiazdy poezji, on swą pracą niezmordowaną, swą wierną służbą, swą kulturą i talentem ratował honor teatru polskiego, sycił jego głód repertuarowy, dał mu cały szereg sztuk wybornych w swej teatralności i był doskonałym nauczycielem techniki scenicznej dla pokoleń późniejszych.

„P A N P O S E Ł“

Komedja w 3-ch aktach Mieczysława Fijałkowskiego

Wieś i dwór! To jeden z tych motywów literackich, który w tysiącnych warjantach rozśpiewał się w polskiej powieści i polskim dramacie. Śpiewano go społecznie i erotycznie, śpiewano z sielankowym sentymentem, z posępnym naturalizmem, z demagogją zawziętą, śpiewano epicznie, dramatycznie i lirycznie, cała gama tonów i barw, cała kolekcja stylów, cała tęcza ideologii.

A jednak w tej „wsi i dworze“, które przemówiły onegdaj na scenie Rozmaitości, jest coś nowego, coś jeszcze nie wygranego na strunach literatury polskiej. Ani to dzieje „Halki“, ani Kraszewski, Orzeszkowa, Prus, Kasprowicz lub Rejmont. Chwilami wprawdzie, jakby zabłąkały się melodje Weyssenhoffa, ale potem znów brzmi to inaczej, jakby coś, co się dopiero rodzi w naszych oczach, co włóczy się już po szarych płachtach dzienników, ale czego jeszcze żaden artysta nie przetopił w płomieniach swej wyobraźni.

Bohaterem bowiem komedji Fijałkowskiego jest

poseł włościański, środowiskiem: nowicjat obywatelsko - polityczny ludu polskiego, idea: odrodzenie Piasta w życiu publicznym pod patronatem demokratyzującej się szlachty, humorem: parwenjuszostwo chłopskie, sztuczność postępu dworskiego i kontrasty starych nałogów z pędami życia nowego, symbolem wreszcie: małżeństwo panicza z córką włościańską, która ma duszę „zaczarowaną książkami”.

Czy w tej komedji wszystko jest świadome, czy wyrosło z ideowych zamierzeń, czy też tylko wpłatało się, mimo woli autora, do realistyczno - komedjowych obserwacji, jak to czasem zdarza się u talentów mocnych, choć naiwnych w swej literackości, — to pytanie zostawiam otwarte. Bóg jeden wie, jakimi drogami niekiedy „duch chodzi”. Powstaje coś poza wolą twórczą. Posiano żyto, a wśród kłosów wystrzelił jakiś kwiat. I sam poeta się dziwi, skąd się to wzięło. W ten sposób powstają czasem rzeczy bardzo silne w swej nieświadomej głębi, ale częściej, szczególnie w strukturze dramatycznej, wymagającej więcej celowości, niż którykolwiek z rodzajów literatury, nierówne lub zamglone w wyrazie ideowym.

Taka też jest, pomimo wszystkich swych zalet, komedja Fijałkowskiego. Zrodzona ona z ech owego przełomu politycznego Rosji, gdy po wojnie japońskiej pod grozą rewolucji, samowładztwo carskie zgodzić się musiało na rozszerzenie swobód obywatelskich. Był to tylko surogat konstytucji i może nawet parodja parlamentaryzmu, ale bądź co bądź, w granitowym murze otwarła się jakaś furta wolności i poszedł po całym kraju jakby głos dzwonów dalekich. Drgnęła Rosja, drgnęła i Polska. Czy pamiętacie pierwsze wybory? Ten szum nowych myśli, ten poród nowego życia? Wieś i dwór! Jakież głosy nieznane, jakież sztuczne przywierza, jakież wysilone realizacje idei, jakież świty

z pozoru nieco teatralne, a jednak zarumienione uświadomioną wolą narodu.

Wszystko, co błyskało w kosach racławickich, co tęskniło w psalmach Krasińskiego i wielkich snach Mickiewicza, co modliło się daremnie w ideologii demokratycznej 63-go roku, miało nagle stać się czemś więcej, niż marzeniem poetów, niż epizodem epopei kościuszkowskiej, niż hasłem powstańczeniowym. Rodziła się nowa Polska i nowe obywatelstwo ojczyzny. Śladem Galicji i Poznańskiego wstępował lud nasz do senatorskiej sali i siadał na krzesłach kurulnych. Wołano go, uczono i błogosławiono. Pierwsze próby, pierwsze zmagania się idei z życiem, teorii z praktyką. Cały konizm i sztuczność scenicznych debiutów, cała niepewność eksperymentów społecznych, cały entuzjazm młodej wiary i sceptyzm starej rutyny!

Tak się urodził u nas chłop-poseł.

Chłop jak dąb, gęba od ucha do ucha, księdza pod pachę trzymał na procesji, chytrze gadał ze strażnikiem, mądrze prawił przy kieliszku w karczmie, czytywał *Zorzę i Gazetę święteczną*, czasem przewodniczył w kółkach włościańskich, czasem dom ludowy budował, a w oborze miał dójki najlepsze, a w stajni kłacz nie gorsze od dziedzicowych, i drylem siał i ziarno wyborowe do siewu sprowadzał, i każdemu z synów gospodarstwo kupował i dla każdej z córek włano, jak się patrzy, składał.

Z takich to chłopów ród swój wie, „Pan poseł” Fijałkowskiego. Pieczętuje się Piastem. Z balladowych tradycji wziął tajemnicę mnożenia ziarna w śpichlerzach i cnotę gościnności i mądrość chłopskiego rozumu i umiejętność rządów w gromadzie. Ale po długiej drodze od legendy prawieków do prozy dnia dzisiejszego trochę zapomniał, dużo się nauczył i stał przed nami, przedziwnie nowy, a jednak przedziwnie swój. Piast, co nie z aniołami, lecz z Puryszkiewi-

czem gada! I nie czeka w pokorze gołębiego serca na cud, aż lud go królem obierze, lecz sam o swoje królestwo w gromadzie zabiega i przymierza polityczne między wsią a dworem układa i niezgorzej od swego jasnie pana dba o to, co o pośle chłopskim w gazetach napiszą.

Ten Maciej Kłos, to jedna z najświetniejszych figur komedjowych ostatniej doby, to pasport literacki dla talentu p. Fijałkowskiego. Bije od niego żywa moc, nie ta wielkoludów lub świętych, nie ta z propagandy chłopomanów, lecz ta, która idzie z nieśmiertelności typu piastowskiego, zaklętej w jeden z kształtów przejściowych kultury nowoczesnej.

Wobec portretu Kłosa wszystko inne w komedji „Pan poseł” wydaje się szkicem piórkowym, czasem zręcznym, czasem, mianowicie tam, gdzie szlachta przemawia ze sceny, trochę szablonowym i konwencjonalnym. Ale całość żyje. Żyje jako wieś, jako dwór, jako chwila przełomowa epoki.

Czy jednak żyje romans?

Maciej Kłos ma córkę. Niby chłopska dziewczyna, a niby panienka. Była w mieście na pensji. Trzy klasy skończyła, potem ją do szkoły gospodarskiej oddano. Chodzi koło kurnika i koło obory, ale i dzieci uczy w ochronce i piękne książki czyta. Olśniona „Panem Tadeuszem”, „zaczarowana” literaturą.

A do pięknej Hanki zaleca się panicz, syn dziedzicowy. Otl! taki z rodziny „Wicków i Wacków”. Ani to mądre, ani bardzo głupie, ani złe, ani dobre. Panicz z fuzyjką, w palonych butach, ze szpicrutą w rękę, a imię jego: sto tysięcy.

Kochają się. Panicz wesoło, panienka smutnie. Ktoby tam myślał o małżeństwie. Ona nie śmie, jemu ani w głowie.

Ale ten Wicek czy Wacek zaczyna się wzruszać niepokalaną czystością i prostem kochaniem dziewczyny.

ny. Coś mu się marzy. A gdyby tak... Stary dziedzic już coś zmiarkował. Hm! Djabeł nie śpi. Ojcowie zaczynają szachrować.

Równość... oczywiście! Ale to się tylko tak mówi na wiecach. W życiu to inaczej wygląda. Wiosna minie, młodość minie, a potem co? Ludzie zaczną się uśmiechać, para byłaby nie dobrana. Niech „Pan poseł” wyprawi córkę do miasta, dostanie za to kilka tysięcy na posag.

Trochę Kłosowi markotno. Zawszeć byłoby ładniej być teściem młodego dziedzica. Ale pieniądz także ładny. Możliwy dwie włóki gruntu dokupić.

A młodzi?

Ta scena jest najślabsza w całej komedji. Panicz przychodzi się żegnać. I on postanowił wyjechać. Kocha, lecz żenić się nie może. Nagle jednak namyśla się. Niech się dzieje, co chce. Całuje starego Kłosa, arystokratycznemu papie przypomina jego wiecową demokratyczność: — panie organisto śpiewaj pan *Veni Creator!*

Możliwy się ostatecznie pogodzić nawet z nieco operetkową fakturą tego zakończenia, gdyby samo małżeństwo panicza i chłopki była psychologicznie uzasadnione.

Miał autor dwie drogi do wyboru: Albo przedstawić panicza, jako typ ideowy; sentymentalnego chłopomana czy szczerego, drwiącego z przesądów klasowych demokratę, albo dać mu duszę namiętą, bezwzględną w kochaniu i nienawiści, nie uznającą żadnych pęt, idącą na przebój. Panicz jednak nie jest ani tem ani owem. Jest to nieodrodny syn swego ojca, człowiek bez twarzy, a raczej z twarzą kliszową, jedną z Bóg wie ilu odbitek. Taki pan, co dobrze tańczy mazura, dobrze pije, żeni się w swojej sferze, gospodaruje nieźle, a na starość zostaje może nawet radcą Towarzystwa kredytowego. Ani ideowiec, ani charakter

z płomieni. Cały też jego stosunek do Hanki jest w dwóch pierwszych aktach komedji tylko „kawalerskim”. A może się uda?! Ani jednego tonu wielkiej namiętności, ani jednego rysu mocnego człowieka. A tacy ludzie często Hanki uwodzą, ale nigdy się z niemi nie żenia.

I oto dlatego całe to małżeństwo, gdyby mu nawet przyznać znaczenie symboliczności, jest psychologicznie rażące.

A jednak p. Fijałkowski ma talent. Pomylił się w kochankach, tu i ówdzie nadużył może taniej teatralności, zamazał barwę ideową lub nie stanął na wysokości techniki współczesnej, ale to wszystko okupił duszą wsi polskiej, elektryzowanej prądami nowej epoki, — duszą, która w komedji jego rumieni się, jak maki w chłopskiej pszenicy. No! i dał Kłosa. Ten chłop zostanie w literaturze jako artystyczny dokument epoki, zostanie w teatrze jako prawda, pulsująca nerwem komedjowym, zostanie wreszcie w tradycji aktorskiej, jako jeden z najpiękniejszych klejnotów w repertuarze Frenkla.

Gdyby ktoś wyrzeźbił chłopca, dźwigającego na swych barkach Polskę, jak Atlas dźwigał sklepienie niebios, powinienby temu chłopu dać kształt i wyraz Frenkla. Wszystko w nim było. I zapach ziemi i wiatr, co zgina topole, i śmiech wsi polskiej i prawda duszy chłopskiej. Nie wiem, komu więcej zazdrościć. Czy artyście, czy autorowi, że znalazł takiego artystę?

„POLITYKA“

Komedja w 3-ch aktach Włodzimierza Perzyńskiego

Dziwy opowiadano sobie wczoraj w teatrze.

Od kilku dni krążyły już po Warszawie jakieś głuche wieści, że pono cenzura wolnej Rzeczypospo-

litej kładzie się niby Rejtan przed drzwiami teatru i deklamuje grobowym głosem: „Chyba po moim trupie wejdzie tu Perzyński“. Ale nie wiadano właściwie o co chodzi. Jedni cytowali szóste przykazanie, drudzy mówili o ósmem.

Dopiero wczoraj przyszli ci, którzy wiedzą zawsze, co w trawie piszczy, i stała się rzecz niebywała: Już przed podniesieniem kurtyny, publiczność śmiała się do łez. Któż takim tryumfem poszczycić się może? Farsę napisała cenzura, a satyrę Perzyński i sam nie wiem, który z tych utworów miał większe powodzenie w teatrze. Dyrekcja jednak powinna zapłacić podwójne honorarium, a publiczność, oprócz Perzyńskiego, wywołać przed rampę tych panów z cenzury, z których jeden, młody kogucik z kurnika Jodków i Moraczewskich, piał cienkim głosem. „Wara ośmieszać lewicę“, a drugi, pozujący conajmniej na Tayllerande'a, zaklinał uroczyście autora, aby nie gubił... Górnego Ślązka!

Co? gdzie? jak? Ano! gdyby tak Niemcy przetłumaczyli i posłali do Paryża satyrę na polskich szachrajów, polskich łapowników i dygnitarzy „o domowem wykształceniu“, diabli wzięliby węgiel i rudę, Bytom i Królewską Hutę.

Rozumiecie? Nie drwij, panie Perzyński, z szefa sekcji, który bierze łapówki, i nie pokpiwaj sobie z powagi ministra, który jeszcze przed rokiem był pisarzem w Ryczywole i nazywano go głupim, albowiem Wilson się przerazi, Clemenceau pokaże nam figę, a ty będziesz „kurczycielem ojczyzny“.

Przez trzy dni trwała ta operetka i trzeba było dopiero interwencji osobistej Zenona Przesmyckiego, aby Warszawa nie stała się Abderą. Ale czy nie byłoby o wiele prościej i bezpieczniej wysłać cały ten trybunał cenzury teatralnej na posady konsulów do bieguna północnego lub do Ziemi Ognistej, zamiast ciągle

poprawiać jego głupstwa i drzeć od rana do nocy, aby przy pierwszej lepszej okazji kultura warszawska nie stała się znowu z jego łaski widowiskiem farso-
wem. Niech sobie cenzor będzie biały lub czerwony, ale przez litość, panowie, wybierajcie ludzi trochę mędrszych i kulturalniejszych od organistów lub ba-
kałarzy wiejskich.

Jeden tylko człowiek powinien być wdzięczny za ten polityczny wykład o niebezpieczeństwach wescłej sztuki dla Górnego Śląska. Tym człowiekiem jest autor „Polityki”. Dzięki cenzurze sto razy grana będzie jego sztuka i dzięki cenzurze otrzymał nowy pomysł i nową figurę dla przyszłej krotochwili p. t. „Cenzor warszawski”.

Ale niech się pan cenzor nie lęka. Na jego szczęście Perzyński nie jest wrzącym Juwenalem, który gorącym żelazem przypiekał grzech i głupotę ludzką. Jego satyra jest dobrodusznie cyniczną. Nie kasa, nie szarpie, tylko mruga oczyma i niemal lubi tych, z których się śmieje. „Głupstwo jest wieczne, głupstwo nie może umierać”. Dzięki wam, osiołki, łapownicy, sa-
fandudy, karjerowicze, blagierzy, że się tak dobrze z wami bawić można! Dzięki ci cała *species humana*, że pod twoją podszewką, choćby złotem haftowaną jest zawsze trochę obłudy, podłości lub głupoty! Perzyński zagląda tam, śmieje się wesoło i klepie po plecach ludzkie zwierzątka. To nic! To nic! Wszelkie apostołstwo, wszelka dydaktyka jest mu obca. Nie chce nawracać, nie chce piętnować, nie umie rozniewać się i splunąć.

W swym leciutkim cynizmie przypomina czasem Caillaveta i Flersa, choć inny jest rodzaj jego humoru teatralnego, więcej dialogowy, niż sytuacyjny. W „Królu” francuskich pisarzy śmieje się fabuła, śmieją niespodzianki, śmieją kontrasty i komplikacje; w „Polityce” Perzyńskiego śmieje się przeważnie tylko dja-

log i typ. Jest to trochę za mało, ale wczoraj śmiech jego był nam bliski, tak naszym własnym bólem i troską elektryzowany, tak bezpośrednio z chwilą związany i tak teatralnie wyczuty, że maskował doskonale nieco sztuczne i słabe rusztowanie komedji.

A trzeba być naprawdę organistą lub bakałarzem, aby w satyrze Perzyńskiego zwietrzyć jakiś prawicowy paszkwil na jaśnie wielmożny socjalizm polski. Perzyński nie schlebia żadnemu stronnictwu, a śmieje się ze wszystkich. Jeżeli zaś śmiech jego jest najefektowniejszy tam, gdzie kucharka staje się sekretarką ministerjalną, lub minister „o domowem wykształceniu” sylabizuje francuskie gazety, to cóż winien temu Perzyński, że właśnie w nowych formach życia, w groteskowości „nowych ludzi”, w bezkrytycznym radykalizmie nowej demagogji, wstrajkomanjach i bolszewickich zarazach tkwi największy kapitał śmiechu aktualnego. Komizm żydowskiej „hrabiny”, protegującej dobrze zbudowanego awanturnika na ministerjalne posady, nie będzie nigdy tak mocny i tak bezpośredni, jak komizm byłej kucharki, grającej w bridge'a, organizującej strajk woźnych biurowych i chodzącej do „manicury”, lub komizm ministra, obnoszącego francuskie gazety, których czytać nie umie.

Za taką satyrę nie obrazi się żaden Lassalle i żaden Jaurès, nie obrazi się nawet Daszyński i Diamand, a obrazić się może tylko rozwiecowana kucharka, analfabeta z teką ministerjalną lub bakałarz z cenzury. I taki pan przyjdzie może do teatru, aby tam gwizdnąć przeraźliwie, lub każe gwizdać płatnemu andrusowi. Ale ten gwizd nie zagłuszy świetnej satyry Perzyńskiego, bo ona gra już coraz głośniej w milionach dusz polskich i czerni się codziennie na szpaltach dzienników. Życie samo pisze nam gorzką satyrę. Tylko, że ta satyra może mieć koniec mniej pogodny i wesoły, niż komedja Perzyńskiego, w której biały endek żeni się

z czerwoną poślicą i oboje występują ze swych partji, aby własne założyć stronnictwo. Dwa głosy tylko! Ale jakże to mówi Perzyński? „Tam, gdzie najważniejsze ustawy przechodzą jednym głosem, dwa głosy mogą być potęgą”.

I rozśmiał się na całe gardło. Nie gniewaj się, panie cenzorze!

„MARJA LESZCZYŃSKA”

Dramat historyczny w 4-ch aktach z epilogiem Tadeusza
Konczyńskiego

Od dłuższego czasu rozwielił się u nas w dziedzinie dramatu historycznego typ ilustracyjno-kronikarski. Autorzy przestają szukać wielkich tragedji dziejowych. Nie nęcą ich zmagania się potężnych indywidualności z przemocą otoczenia, kolizje wielkich ambicji, trawiący płomień namiętności, bunty proroków męka uwikłanych w sidła szatańskie bohaterów, krzyk gruchotanych przez przeznaczenie lub grzechy własne kolosów, tajemnice nadczłowieczeństwa, tragiczny obłęd, tragiczny fanatyzm, tragiczna walka o wolność, władzę, potęgę i prawdę, lecz poprostu kostjum epoki, anegdota historii, biografia wielkich ludzi i koloryt życia umarłego.

Ojcem tego kierunku w ostatniej dobie sztuki dramatycznej jest Stanisław Kozłowski, który po kilku szczęśliwych wyprawach na huczące morze swych „Turniejów”, „Albertów” i „Kazimierzów” zawinął do spokojnego portu kroniki dramatycznej. A za nim poszedł cały szereg młodych pisarzy. I oto w tej chwili polski dramat historyczny dzieli się na dwa obozy: jeden, witrażowy, wizjonerski, szukający w historii wielkich symbolów przyszłości i niepokojących zagadnień psychiki narodowej, ród swój wie dzie od Wyspiańskiego; — drugi, o wiele łatwiejszy i dostępniejszy,

plywa sobie po płytkich wodach ilustracji, opowiada, przypomina i poucza. Wszystkie wzory Szekspirów i Schillerów poszły w zapomnienie. Jeden nurkuje w głębinach mistycznych, drugi tworzy coś w rodzaju filmów z literackimi objaśnieniami.

I „Marja Leszczyńska” Konczyńskiego należy do szkoły ilustracyjnej, nie mającej właściwie nic wspólnego z tragedją historyczną. Świadczy o tem już sam wybór tematu, bo w całej historii nie znam prawie postaci mniej dramatycznej, niż królewska córka Polski, zabłąkana na tron Ludwików francuskich. Życie jej było wysłane łzami i cierniami, — to prawda — ale nie łzy i ciernie rozstrzygają o dramatyczności w teatrze. Gdzie niema walki, tam niema tragedji. Cierpiąca bierność może być liryką, może być powieścią, ale nie będzie nigdy dramatem. I wystarczy przeczytać przedmowę Konczyńskiego do książkowego wydania „Marji Leszczyńskiej”, aby się przekonać, że sam autor czuł doskonale niedramatyczność swej bohaterki, choć przy pomocy bardzo zręcznej dialektyki usiłuje wmówić w swych czytelników, że, pomimo wszystko, „dobra królowa” może być osią dramatu, że dzięki własnej „intuicji twórczej” znalazł w niej „pierwiastki działania, które pozwoliły bierną w historycznem oświeceniu postać ukazać w akcji dramatycznej”.

Jakaż to akcja? Oto starania Marji Leszczyńskiej o przywrócenie tronu polskiego swemu ojcu — babcinie przy pomocy wpływów i potęgi francuskiej.

Niech i tak będzie. Mniejsza, że ta cała sprawa nieco inaczej wygląda w historii, niż w dramacie. Mniejsza, że w walce księcia de Bourbon z kardynałem Fleuryem zgoła inne czynniki odegrały rolę rozstrzygającą. Jest przecież prawem poety zmieniać szczegóły wypadków dziejowych. Ale, niestety, poeta nie może zmienić zasadniczej linii charakterów i wypadków,

przekazanych mu przez świeżą jeszcze historję, i to właśnie stało się powodem, że wszelkie wysiłki autora, aby bierność „ukazać w akcji dramatycznej”, aby stworzyć przynajmniej pozory dramatu zawiodły zupełnie.

Jakże charakterystyczną dla całej sztuczności tego eksperymentu jest scena, w której Marja Leszczyńska prosi nieśmiało różnych markizów i damy swojego dworu o pomoc dla ojca. Jakże mdłym, pozbawionym pulsu dramatycznego, jest cały jej udział w pojedynku politycznym między Bourbonem a Fleurym! To nie jest walka, tylko kwilenie niemocy. To nie jest tragizm, tylko liryczne cierpienie. Nie mogąc sfałszować typu historycznego, dał Kończyński sztukę bez tętna dramatu.

Rozumiem, że Kraszewski upodobał sobie „Męczennicę na tronie”, jako temat dla powieści historycznej, ale list jego do Aleksandra Kraushara*) tłumaczy jasno, że nie pociągała go wcale dramatyczność Marji Leszczyńskiej, lecz raczej jej epoka i otoczenie.

Oto co pisze:

„Mam pomysł do romansu historycznego z życia Marji Leszczyńskiej. Dwór Ludwika XV, jego córki, jego miłostki. Pani Pompadour, Choiseul etc. Jakaż to rzecz pociągająca ów charakter Ludwika XV, fantastyczny, niemożliwy, a przytem królowa i jej córki, dwa obozy przeciwne w otoczeniu Delfina, i Wolter, Freron etc. Waham się jeszcze, lecz przedmiot mię nęci, — powiedz, jak znajdujesz ów pomysł?”

A więc na pierwszym miejscu król, dwór i cała przedśmiertelna orgja konającej epoki. A na drugim dopiero królowa. To dosyć dla romansu, to za mało dla dramatu historycznego.

*) Kartki z pamiętnika Alkara, Kraków, 1910.

Ale taki już jest styl nowej szkoły kronikarsko-
ilustracyjnej, że pociąga ją właśnie to, co jest obra-
zem i powieścią, że kanwa historyczna, nie tragizm
osób działających, decyduje o wyborze tematu, że cały
jej wysiłek artystyczny skierowany jest raczej ku
wywołaniu na filmie scen rodzajowych, charaktery-
zujących moment dziejowy, niż ku budzeniu wzruszeń
dramatycznych, ku rzeźbie charakterów tragicznych.

Więc mniejsza o Marię Leszczyńską, której jedy-
ną walką w życiu były targi z kardynałem Fleurem
o apanaże, aby mózdz obfitszą jałmużnę dawać nędza-
rzom paryskim, a wszystko inne było biernem cierpie-
niem, — byle tylko na scenie w malowniczych grupach
promieniował wiek XVIII, byle śmiał się Wersal i „je-
lenie parki”, byle defilowała procesja markizów i me-
tres królewskich, byle pogwizdywały wesoło pamfle-
ty owej epoki i histeryzował zajmująco ów piętnasty
Ludwik, dziecko, błazen, degenerat i „car”, o którym
powiedziała pani Pompadour: „Staram się hamować
gniew króla, bo skoro raz zacznę przelewać krew,
wiem, że cały dwór będzie nią zalany”.

Ten koloryt epoki jest najwybitniejszą zaletą
„Marji Leszczyńskiej”, lubo chwilami czuje się wyraż-
nie, że autor „chce” ilustrować, że daje lekcję historii.
Konczyński jest zręcznym technikiem teatru. Na jego
filmie obrazy kojarzą się dobrze, mienia się żywo
kształty stylowe, pozują się charakterystycznie figury
historji. „Marja Leszczyńska” nie jest dobrym „dra-
matem”, lecz zajmującym widowiskiem kinematogra-
fu historycznego. I nawet niektóre „objaśnienia” brzmią
w niej kinematograficznie.

Naprzykład:

„Polska nie była nigdy pod biegunem
Ni w niej niedźwiedzie nie ciągną tabunem”.

Tak!

„PONAD ŚNIEG“

Dramat w 3-ch aktach Stefana Żeromskiego

Grono aktorów i literatów warszawskich, wywiane wichrem wojennym z kraju i przeniesione na bruk moskiewski, rozmiłowało się w sztuce Stanisławskiego.

Po nieznośnych szablonach teatrów petersburskich ten teatr wydaje się istotnie jakby zaczarowaną krainą piękna dramatycznego. Nie drepce ścieżkami rutyny, ma w sobie pęd i niepokój twórczy wielkiego artyzmu.

Teatr Stanisławskiego powstał ze sceny amatorów i dla spojenia dyletantyzmu w całość artystyczną musiał powołać do życia nowego bohatera, któremu na imię: reżyser. Sztuka reżyserska miała zastąpić czar wielkich indywidualności aktorskich i w rękach Stanisławskiego stała się istotnie różdżką czarodziejską, tworzącą z piasku gmachy wspaniałe.

Tresura tworzyła cuda. Z małych kamyków twórczości aktorskiej budowała dzieła niezmiernie silne w nastroju i harmonijne w wyrazie dramatycznym. Ale, jak każda tresura, była wrogiem wielkich talentów. Słabe dźwigała, mocne tłumiła. I dlatego z tej szkoły, która prawie żadnej sztuki nie wypuszczała bez dwustu a nawet trzystu prób, usiłując dociągnąć wszystko do idealnego kamertonu, odmierzając centymetrami każde poruszenie aktora, pilnując każdego mrugnięcia powiek i naginając każdy akcent do woli reżysera, wyszło stosunkowo tak mało wielkich artystów. Wybitniejsze talenty rychło z niej uciekały, aby odzyskać prawo osobistości; słabsze, przeniesione na inną scenę, były zupełnie bezradne. I było to jedyne w swoim rodzaju widowisko: Teatr Stanisławskiego zjadał indywidualności, aby tworzyć dzieła.

W naszych stosunkach sztuka reżyserska moskiewskiego teatru może odegrać rolę wielkiej reforma-

terki, może nareszcie koniec położyć tej zabójczej rutynie, która zagnieżdżyła się na scenach warszawskich. Ale byłoby bardzo pożądane, ażebyśmy nie byli ślepy-mi naśladowcami cudzoziemskich wzorów. Lękam się kopji niewolniczych, a do takich kopji zaliczam samo urządzenie teatru „Reduta“, który wczoraj otworzył swoje podwoje.

Scena i widownia na jednym poziomie! — oto nowość, którą od kilku tygodni powtarzają sobie wszyscy melomani warszawscy. Tak jest u Stanisławskiego, a więc wielkie odkrycie i cud nad cudami.

Ale, moi najmiłsi entuzjaści, wierzcie mi, że tak nie jest u Stanisławskiego. Tak nie jest w jego wielkim „Teatrze artystycznym“, tak jest tylko w jego „Studjo“, czyli małym teatrzyku urządzonym przygodnie w sali na ten cel nie zbudowanej i mającym w swem założeniu charakter bardzo poufny. A że publiczność moskiewska ten eksperyment uznała za „odkrycie“, to jeszcze nie dowód, aby był naprawdę drogowskazem dla sztuki teatralnej.

Nie widzę absolutnie, aby takie zbliżenie sceny i widowni potęgowało „bezpośredniość“ wrażenia teatralnego, widzę natomiast, że w drugim, trzecim i czwartym rzędzie ludzie wykręcają sobie szyję, aby zobaczyć aktorów. To też żaden z wielkich reformatorów teatru, ani Reinhardt ani Craigh, nie uznali tej „salonowej scenki“ za wzór, godny naśladowania dla siebie.

Ale gdybym nawet przypuścił, że jest pewien rodzaj sztuk bardzo „intymnych“, dla których tak daleko posunięta „kameralność“ może być pożyteczna, to nie rozumiem, dlaczego ją zastosowano do dramatu Żeromskiego „Ponad śnieg“, który tej „poufności“ wcale nie wymaga, bo posiada w swych najtragiczniejszych momentach potężną retorykę i sytuacje pomyślane nawskróś teatralnie, mocne w efektach i w symbolice zewnętrznej.

Oto za oknami dworu wiejskiego, gdzieś na kresach białoruskich, szaleje powódź a na scenie miota się rozpacz młodego chłopca, miłującego swą siostrę cioteczną i przez nią miłowanego. Nad całym domem unosi się dyktatura pani tych włości, kobiety twardej, która chciałaby patryarchalnie i trochę po ekonomsku rządzić nie tylko pracą swych parobków, ale sercami swych dzieci. Więc siostrzenicę, która wychowała się w jarzmie jej opieki, zaręczyła z bogatym sąsiadem. Chce, czy nie chce, to obojętne. Musi. Za godzinę przez pola, zalane powodzią, przyjedzie tu na ślub oblubieniec.

Ale tymczasem Irena i Wincenty wpatrują się w siebie obłąkanemi od bólu oczyma. Razem się wychowali i przyszła miłość, mocna jak ta fala, która szumi za oknem. Ale ani on, ani ona iść przeciw matce nie mieli odwagi. Więc ona ma zaślubić innego i on obiecany jest innej. Chwila jeszcze... nie! nie! W duszy Ireny szatan szeptać zaczyna i szept ten słyszy kochanek. Gdyby tak... Wszak wody kuszą za oknem... Gdyby tak zepsuć śluzę i wodę puścić w dolinę, po której toczy się powóz tamtego!

Stało się. Zabił. I rzuca matce straszliwe wyznanie. A ona wyciąga rękę i przeklina: „Niechaj ci wyschnie język i niechaj ci ręce odpadną i nogi!”

Skamieniał. Ale oto zbliża się Irena: „On bez rąk, bez nóg, bez języka. On wyklęty! On teraz mój!”

Taki jest początek dramatu, a reszta to coś z legendy Labdakidów i „Kłątwy” Wyspiańskiego.

Po dwóch latach syna wyklętego zdradziła żona. A gdy poszedł na wojnę, kula armatnia urwała mu rękę i nogę. A gdy się dowłókł o kiju do domu matczynego, wpadła horda bolszewików i wywlokła matkę jego na śmierć. Patrzcie! Tam stanął pod ścianą, podniósł kruciew kaleki, niby krzyż Chrystusowy, i patrzy

przed siebie niemy, w jakimś mistycznym zachwycie, w jakimś cudownem jasnowidzeniu Polski, zbawicieli narodów.

W dramacie Żeromskiego są wszystkie tony jego indywidualności. Ta sama mesjaniczna wiara w posłannictwo Polski, to samo dociekanie najgłębszych pokładów duszy narodowej, ta sama „Dostojewszczyzna”, ten sam melodramatyzm, ta sama bezbrzeżność smutku, ten sam przenajgłębszy liryzm, ten sam bunt przeciw krzywdzie społecznej, ten sam kult heroizmu, ta sama apoteoza odkupienia przez mękę i ta sama modlitwa Jana, syna Dyoklesa: „Serce czyste stwórz we mnie, Boże, a ducha prawego odnów we wnętrznościach moich”.

Wszystko tam po trosze, a nowy jest chyba tylko ten fatalistyczny piorun matczynego przekleństwa, który zahuczał w finale aktu pierwszego, a w trzecim przekłętym zgruchotał ręce i nogi. Ale cała ta starogrecka melodia jest w instrumentacji dramatycznej chybiona. Słyszymy grom, lecz nie widzimy żywiołu, z którego rodzi się klątwa. Jakby kumoszka z komedji rakieta wskoczyła na scenę. Jakby kumoszka z komedji francuskiej przemówiła nagle głosem Rozy Wenedy.

I przeszło ku nam od sceny raczej zdziwienie niż przerażenie, bo Żeromski pokazał nam rzecz straszną, nie przekonawszy nas przedtem, że w duszy przeklinającej czai się groza przekleństwa. A gdyśmy narazie uwierzyli, że Mojra chodzi po scenie i syczą węże Erynji, zaczęła do wtóru grać w drugim akcie katarynka komedji mieszczańskiej.

Niema w tem wszystkiem owych czarnych skrzydeł Boga czy szatana, które szumią nad przekłętą plebanją „Kłątwy”. Niema tego magnetyzmu ekstazy mistycznej, którym Wyspiański przesycił lud średniowieczny, wpatrzony w płomień ofiarnego całopalenia. I dopiero w ostatnim akcie rozżalił się cudnie liryzm

Żeromskiego i rozśpiewała się tragedia fatalistyczna w przedziwnym djałogu ubranej w bolszewickie kokardy Ananki z Chrystusem polskim.

I gdyby ta wielka scena nie miała broszurowych akcentów owej polityki aktualnej, która nieraz trywjalizuje poezję Żeromskiego, gdyby utrzymana była ściślej w ramach symbolu bez brawurowych dodatków djałektyki i bez nadmiaru szczegółów naturalistycznych, byłby to jeden z najmocniejszych akordów tragizmu polskiego. Scena, w której rozpięty na ścianie, straszny w swej cichej rozmowie z wiecznością kaleka podnosi kosztur i czeka na śmierć bolszewicką, jest grottgerowskim obrazem. Wielkie pomysły, zepsute przez rozbieżność tonu i wadliwość architektury! Potężne fragmenty w chybionem dziele poety!

Rok 1920

„P O M S T A“

Dramat w 4-ch aktach z epilogiem Władysława Orkana

Każda niemal literatura posiada poetów, a nawet grupy poetów, jakby wrosłych w jeden niewielki szmat ziemi, gdzie Bóg ich kołyskę postawił. Z niej czerpią najgłębsze natchnienia, z niej wzory, barwy, typy, i czasem nawet djalekt, zamiast języka literatury. Mają Niemcy styryjskiego Roseggera i szkołę tyrolsko - bawarską, mają Włochy swych neapolitańczyków, ma Anglja swą grupę irlandzką, ma Polska swych podhalańskich poetów. Największym z nich jest Tetmajer, najwyłączniejszym, najsilniej skutym z Tatrami, Władysław Orkan.

Ale Orkan w przeciwieństwie do Tetmajera był, przynajmniej w pierwszym okresie swej twórczości, realistą zawziętym, zbliżonym do typu Anzengruberów niemieckich. W epoce „Paonów“ i „nagiej duszy“ krakowskiej należał wprawdzie do świty Przybyszewskiego, właściwie jednak, prócz młodości, nic go z „młodą Polską“ nie łączyło. Tkwił raczej korzeniami w epoce minionego naturalizmu, choć miał w swej twórczości niekiedy jakby szept tajemnicy, zaklętej w olbrzymach granitowych i ciemnej zieleni smereków, jakby pomruki buntu przeciw Bogu, że mu dał ziemię,

„gdzie ludzie dawno zapomnieli wiosen” i przeciw krzywdzie społecznej.

Z tej wczesnej epoki Orkana pochodzi jego „Pomsta”. Góralski świat i chłopska tragedia. Jej groza ma coś nużącego w swej monotonji, jej prawda graniczy z folklorem i fotografią, jej struktura gubi się w zbłąkanych liniach dyletantyzmu. A zresztą to samo, co powiedziałem niegdyś o Knucie Hamsunie, mogę dziś powtórzyć o Władysławie Orkanie. Urodził się wielkim epikiem, więc dlaczego gwałci swój królewski epizm, aby iść w obcą mu służbę teatru? Jak żaden dramat Hamsuna nie osiągał potęgi jego „Głodu”, tak żaden dramat Orkana nie stanął na wyżynach jego powieści „W Roztokach”.

Mówił mi ktoś z przyjaciół Orkana, że „Pomsta” była pierwotnie napisana jako nowela. Nie wiem, czy ta informacja jest ścisła, ale doznawałem wczoraj istotnie wrażenia, jakby autor coś bardzo rozległego wtłaczał w ramy dramatu, jakby coś obcinał, coś przerabiał, coś zszywał i pozostawiał ciągle dziury, jakieś szwy widoczne, jakieś skróty niezrozumiałe.

„Pomsta” jest „dramatem rodzinnym”. Stary gazda, umierając, zapisał grunt i całe gazdostwo starszemu synowi, któremu na imię Kanty, a młodszego, Sobka, i wdowę — macochę prawie wydziedziczył, dając im tylko góralskim zwyczajem po kilka zagonów ziemi i jednej jałowce z obory. Ale w testamencie postawił jeden warunek: Kantemu nie wolno zaślubić dawnej kochanki, z którą już dwoje ma dzieci. Dopóki nie ożeni się z inną, gazdostwo nie będzie jego własnością.

Więc chciwy góral spełnia wolę ojcowską, a dramat rozpoczyna się szumnem weselem, przeplataniem już pomrukami zemsty rodzinnej i groźnym krzykiem dziewczki opuszczonej.

Ale publiczność w pierwszym akcie nie orientuje

się wcale, o co właściwie chodzi, kto kogo skrzywdził i kto się na kim mści? Co Orkan, jako powieściopisarz, byłby z łatwością opisał, tego Orkan, jako dramata, nie umiał pokazać. Bo w teatrze nie wystarcza jakaś wzmianka informacyjna w dialogu, który przecież ucieka i nie pozwala, jak książka, wczytać się w sytuację i szukać objaśnień autorskich. Tam trzeba w samym założeniu, w liniach wyraźnych ustalić stosunek między osobami dramatu, a jest to tem niezbędniejsze, jeżeli osiá wszystkiego jest jakiś testament, jakieś działy rodzinne, jakieś mściwe przymierze chciwości ludzkiej z krzywdą kobiety zdradzonej.

Nawet z tem abecadłem teatru realistycznego Orkan się nie liczył i dlatego cały akt pierwszy wywiera raczej wrażenie obrazka rodzajowego, niż ekspozycji dramatu. Coś tam zgrzyta, coś syczy, ale publiczność nic nie rozumie. Nie wie nawet, o ile nie zajrzy do afisza, kto jest bratem, żoną i macochą. Ludzie śpiwają, krzyczą, biją się i piją, ale to jest tylko chłopskie weselisko, malowane z całą sumiennością powieściopisarza — realisty, nie dramatycznie pomyślane przygotowanie do tragedji rodzinnej.

Właściwie dopiero w drugiej odsłonie zaczynamy orjentować się w sytuacji. Po lekcji folkloru dramat odzyskuje swe prawa. Zemsta chłopska zaczyna czaić się, szeptać, kombinować i grozić. A ma ta zemsta prawdziwie chłopskie oblicze. Chytre, chciwe i nieubłagane. Nie jest to jednak rzeźba psychologiczna Dosztojewskiego, jest to raczej snycerska robota górala - artysty. Nieco naiwna i za uboga w motywach. Zarysy twarzy, ale jeszcze nie twarze wielkich dramatów.

A potem znowu uśmiechy folkloru. W chwili, gdy struny preżają się tak, jakby za chwilę piorun miał uderzyć i zgruchotać cały ten „skapany świat“, zaczyna jakaś stara baba krzyczeć w niebogłosy, że ją boli na dołku, a druga baba sadza ją na stołku, okadza, zaże-

gnywa i demonstruje cały rytuał ludowy przy wypędzaniu choroby. Orkan powtarza błąd wielu eksperymentatorów naturalistycznych, którzy w imię zasady fotografowania życia zabijali dramat. Dla kopjowania natury, która nie liczy się z ciągłością linii dramatycznej i z psychologią nastroju, dla akcentowania przypadkowości w logice wypadków wprowadza brutalną grę epizodów. To nie „oaza śmiechu” z szekspirowskich tragedji, to raczej natrętny dodatek, jakby podczas modlitwy zaszczekał pies pokojowy.

A jednak w tym słabym dramacie jest jeden akord przedziwnie piękny i przedziwnie głęboki, choć źle przygotowany, stylowo obcy, jakby z innych światów zabłąkany do realizmu Orkana.

Gdy sztuka zbliża się ku końcowi, gdy nowy dziedzie gazdostwa, znękany szykanami i awanturami rodzinnymi, sprowadza wójta i z chałupy wygania brata i macochę, gdy wszystko zdaje się przemawiać za tem, że w finale dramatu ujrzymy „pomstę”, taką według recepty naturalistycznej, taką z widłami i siekierą w rękę, podnosi się kurtyna i w pejzażu górskim widzimy dziwne, niemal symboliczne obozowisko „wydziedziczonych”, takich bez dachu i bez jutra. Śpią. Czasem się budzą i zajęczą do rana. Czasem ktoś spyta, czy daleko jeszcze do rana. Czasem ktoś szczególnie zębami i przytuli się do drugiego biedaka.

A w dali odgłosy wsi, tajemnicze pokrzyki i poszumy nocy, echa gazdowskiego spokoju, dobrobytu i szczęścia.

I nagle podnoszą się z ziemi dwie głowy. To oni. Wygnany brat, wygnana macocha. Coś mu szepnęła. „Już czas!” Podniósł się, błysnął oczami i poszedł.

A tamci śpią. Jakiś krzyk, jakiś blask... Budzą się. Wsłuchując się w noc. Co się stało?

— Śpijta! To się tak tylko marzy po nocy — mówi stary żebrak.

I koniec. Zamiast kropki naturalistycznej, ten mistyczny dreszcz nocy zbrodniczej i ten niesamowity obóz nieszczęścia przy blasku gasnącego ogniska w pułkowiu.

Sen poety, rozpoczęty w tym epilogu, śnił mu się długo, długo, aż zamienił się po latach w pieśń mytu tatrzańskiego, w potężną powieść „Drzewiej”. „Pomsta” to tylko łachman życia podhalańskiego, „Drzewiej” to jego poezja, jego treść niewidzialna i tajemnicza.

„P O Ł U D N I C A”

Dramat w 3-ch aktach Leopolda Staffa

Nie pomnę już gdzie to i kiedy powiedział Staff, lecz wszystkie jego dramaty są takim rojeniem o cudzie. Raz tylko poszedł on bitym gościńcem, gdzie przed nim szły i po nim pójda jeszcze tysiące — było to w warjancie Dulszczyny p. t. „To samo”, — ale zresztą, czy to w „Skarbie”, czy w „Wawrzynach”, czy w „Igrzysku”, chciał zawsze sprowadzić jakiś „cud” na scenę, zakląć w kształt teatralny jakieś marzenie, wyłuskać mistycznie jądro jakiejś legendy, ziścić jakiś „sen o potędze”, „oszaleć szaleństwem ognia” i stać się dyskiem własnego rozmachu”. Chciał! Ale w realizmie sceny wszystkie te „cuda”, z których tak szczerze i porywająco spowiada się w konfesjonale swej poezji lirycznej, zamieniają się zwykle w trochę papierową i trochę szablonową teatralność, z której tylko tu i owdzie wylatuje ku niebu, niby ptak złotopióry — natchnienie poety.

I w „Południcy” stało się. „to samo”. Marzyła mu się legenda. Słyszałem, jak chłopci prawią na wieczornicach o białej dziwożonie, która między godziną dwunastą a pierwszą, gdy słońce żarem południowym dopieka, odwiedza ludzi, zajętych pracą około lnu,

i pyta o sprawy domowe, o tajemnice rodzinne. A gdy odpowiedzi nie dadzą, chwyta za gardło i dusi lub zsyła niemoc śmiertelną.

Fantazja poety ujrzała może na głowie tej „Południcy” wężowe włosy Eumenid, a wizja ta spłotła się z wspomnieniami literackimi tak zw. szkoły tyrolskobawarskiej, (Anzengruber) z echami tołstojowskiej „Potęgi ciemnoty” z refleksami „Balladyny” i stała się dziwną mieszaniną, w której jest dużo dobrego „teatru”, są cudne strofy poety, ale niema właściwie ani legendy, ani realizmu dramatycznego.

Gdy się podnosi kurtyna, kona na scenie chłop stary, który niegdyś krzywo przysięgł przed sądem i wyzuł z ziemi sąsiada. Sąsiad się powiesił, jego dzieci poszły na poniewierkę, ich krzywdziciel zwoził złotą pszenicę do stodół, a gdy w oczach gromady wyczytał nieme przekleństwo, szeptał: „A jednak to moje i nikt mi już gruntu nie wydrze”. I kładł się na roli i całował ją jak kochankę.

Ale w chwili śmierci chciałby się z Bogiem pogodzić. Przywołał dzieci nieboszczyka Sochy: Jagnę, jasną i słodką, coś w rodzaju Aliny, i Jaśka, wiejskie pocypchadło, trochę włóczęgę, trochę wizjonera, trochę dziwaka, słowem „głupiego Jaśka”, który ma już pół tuzina braci rodzonych w literaturze niemieckiej i polskiej.

Dzieciom swej ofiary chce krzywoprzysięzca zwrócić ojcowiznę. Byle tylko zgodził się syn jego Antek, który poszedł dorabiać groszy „na Saksy”. A możeby tak ożenić Antka z Jagną... Ziemia pozostałaby przy nim, a krzywda byłaby naprawiona... Ale w domu jest Hanka, kochanica Antkowa, dziewczka służebna o kruczonych włosach i błyszczących oczach... Ma war krwi w żyłach i żadna jest panowania. Czy wypuści z rąk, co zdobyła? Czy ostrzy już nóż Balladyny?

Ale nagle padło słowo: „Południca”. To głupi

Jasiek rozmiłowany beznadziejnie w Hance, opowiada coś o tej wiedźmie. Widział ją, jak szła polami, i szukała ludzi, co grzech w czarnych ukrywają duszach. Ale poprzestawiał kamienie graniczne na miedzach, aby drogi nie znalazła do wsi. Ot! baje wiejskie dziwadło. Ale w tej chwili wszyscy mamy wrażenie, że do drzwi zapukała legenda. Czekamy na jej śpiew, czekamy na udział „Nieznanego” w dramacie „Krzywoprzysięzcy”.

Przyjeżdża Antek. Za chwilę przyjdzie ksiądz z wiatykiem do konającego zbrodniarza. Ale, zanim przyjedzie, on powie wszystko synowi.

— Słuchaj i na tej ziemi, szumiącej zbożem, jest krzywda ludzka. Jam ją kochał więcej od Boga, ale teraz oddać chcę wszystko, co wziąłem.

Ten, który odchodzi, myśli już tylko o śmierci, ale ten, który z żywymi zostaje, nie chce wypuścić z rąk łupu.

— To moje. Jam krzywo nie przysięgał. Ja ziemi nie dam.

Więc stary błaga, zaklina, grozi i krzyczy. Strach śmierci i chciwość życia spojrzały sobie w oczy drapieżnie. Spowiedź krzywoprzysięzcy zamienia się w tragiczną walkę między ojcem a synem. Padają słowa ciężkie jak kamienie młyńskie. Jeszcze chwila, a krzyk usłyszają sąsiedzi.

— Milcz, stary!

— Księdza! Powiem mu wszystko.

I staje się rzecz okropna. Syn kładzie rękę na ustach konającego ojca i pod tą ręką dusi się starzec. Trup! A nad nim obłąkany z przerażenia Antek.

W strasznej tej chwili wchodzi do izby Hanka. Nic nie wie, niczego się nie domyśla. Ale on, pół przytomny, szepcze jej: Zabiłem!

Drgnęła. Chwila posępna milczenia, a potem ja-

kiś błysk w oczach. Złączył ich ślub krwawej tajemnicy. Teraz już będzie gaździną.

Ten pierwszy akt „Krzywoprzysięzcy” ma w sobie dech wielkiego dramatu: całe niebo w ogniu, strach chodzi po ziemi, dęby gną się w wichurze piekielnej. Ale odtąd jakby zamarł żywioł poety, a niepodzielne władztwo objął tylko fabrykant teatru.

Zdawałoby się, że teraz właśnie rozpoczną się czary legendy. Niestety, zamiast poezji uroczej, wstępuje na scenę fałszywy realizm sztuki ludowej starego autoramentu, nie mistyczna potęga „Kłatwy” Wyspiańskiego, ani nawet magja „Zaczarowanego kota”, tylko taki sobie dramat „aus dem tiroler Bauernleben”, i to gorzej stylizowany od naturalistów południowo-niemieckich.

W drugim akcie Antek szuka ratunku przed męką sumienia w jagnięcych oczach tej bladej sierotki, którą mu ojciec zaślubić kazał, aby ziemia „pozostała w kupie”. Drażni go namiętność dawnej kochanki, koi go pokorne i nieśmiałe przywiązanie Jagienki. A może w niej właśnie jest odkupienie. A może upiór ojca przestanie straszyć po nocach, gdy córkę Sochy przytuli do piersi.

Ale Hanka broni swych praw do miłości i majątku bogatego gazdy. Jak dziki zwierz krąży po domu. Kusi, zaklina, a wkońcu grozi. Przecież wie wszystko. Jedno słowo, a zawali się dach nad przeklętym domem. Co? Nie chce? Jeszcze jedno zaklęcie i groźba. A potem zwołuje gromadę: „Zakujcie w dyby zbrodniarza!”

Biorą go. Ale to jeszcze za mało dla Hanki. Więc wabi głupiego Jaśka, więc pozwala mu ssać swe pocałunki: „Wszystko, co chcesz, ale zabij”. I pada strzał. Na ziemi leży trup Antka, pokryty czerwoną chustką Hanki - południcy.

Oczywiście poeta tej miary, co Staff, rozsypał

w czysto melodramatycznych scenach tej zemsty kobiecej tyle piękności literackich, że nawet fałsz teatralny brzmi tam chwilami, jak śpiew, nawet szablonowy mają pozory natchnienia. Ale żaden, choćby najpiękniejszy, ornament nie zastąpi prawdy dramatycznej, nie zamieni szkła na brylanty.

Po wielkiej uwerturze pierwszego aktu mieliśmy prawo oczekiwać, że „Krzywoprzysięzca” stanie się dramatem „Południcy”, tajemniczą pieśnią mistyki ludowej, albo też realistyczną rzeźbą charakterów i analizą dusz tragicznych w stylu hauptmannowskim. Ale Staff nie mógł się zdecydować na żaden z tych stylów. Pomysł jego zrodził się z legendy, legenda jednak odegrała tylko rolę przygodnej, pływającej po wierzchu, nie rozśpiewanej i nawet z treścią dramatu nie spojonej organicznie melodji. I Hanka - południca jest naprawdę mało czem więcej niż figurą z repertuaru ludowości *teatralnej* starego stylu, niż odmianą typu literackiego z niezliczonej rodziny „Halki i panicza”, bez prawdy wewnętrznej i bez fatalistycznej potęgi.

I wszystko dokoła niej ma te same znamiona konstrukcyjnej sztuczności, a chwilami jest tylko zabłąkaniem echem dawniej literatury.

To też „Południca”, pomimo swej polskości, nie ma prawdziwego tchnienia wsi polskiej. Można by ją grać z drobnymi zmianami po niemiecku jako sztukę niemiecką, i po rosyjsku jako sztukę rosyjską. Gdy Antek kaja się przed gromadą, to Tołstoj stoi w kulisach i szepcze: „Prawowierna gmino, zgrzeszyłem”. I „Chłop Krzywoprzysięzca” Anzengruber umierałby tak samo, jak „Krzywoprzysięzca” Staffa. Autor „Południcy” wogóle nie lubi indywidualizować narodowo swych bohaterów. Czy pamiętacie jego „Wawrzyn”? Z legendy wieży Marjackiej zaczerpnął pomysł tragedji, ale załatwił rodowód krakowski tematu i dał na afiszu ogólnik: „Rzecz działa się dawno temu”. Może w Polsce,

a może we Włoszech. Bohaterowie „Wawrzynów” mogą być równie dobrze Włochami, jak Polakami. Jeżeli jednak kosmopolityzm nie razi tam, gdzie rozgrywa się legendowa tragedia dwóch bezimiennych artystów, przypuszczalnie na tle renensansu, to w sztukach takich jak „Południca”, indywidualizacja narodowa jest dla wyrazu psychicznego i kolorytu tła zawsze pożyteczna. Bez niej fizjognomja sztuki wydaje się trochę zamazaną.

„MIŁOSIERDZIE”

Misterjum w 3-ch aktach z prologiem Karola Huberta
Rostworowskiego

Mniej więcej w połowie ubiegłego stulecia niemiecki historyk literatury i apostoł liberalizmu politycznego, Johannes Scherr, ogłosił p. t. „Memento” miażdżącą charakterystykę wielkiej rewolucji francuskiej, jej krwawych szarów, złudzeń, kłamstw i konwulsji. Miało to być ostrzeżenie, „memento” dla własnego narodu i całej ludzkości.

A gdy świetny publicysta ukazał w oślepiających błyskawicach swego talentu całą grozę i szalbierstwo społeczne Jakobinizmu, uśmiechnął się nagle sceptycznie i tak zakończył swój protest przeciw „legendzie rewolucji”:

„Czy rozumiecie treść mojej przestrogi? Sądzę, że tak. Czy przyda wam się na co? Nie. I dlaczego? Oto dlatego, że ludzie i ludy skazane są na to, aby krążyły w wiecznem kole ułudy i rozczarowania, nadziei i zawodu, winy i pokuty. Dlatego, że nie przestanę nigdy przerzucać się z wiary w zwątpienie, z trwogi w pychę i na odwrót. Dlatego, że jeszcze ostatni człowiek na ziemi pozostanie tem samem biednym, godnem pożałowania, z nieprzejednanych przeciwieństw i sprzeczno-

ści złożonem stworzeniem, którem był pierwszy. Któż o tem wątpi?"

Z tych samych refleksji wyrosło „Miłosierdzie” Rostworowskiego. Wyrosło na zgłiszczach wojny europejskiej, w oparach pełzającej po całej Europie rewolucji, w krwi, błocie i lawie, płynącej z gardzieli wulkanu rosyjskiego. Wyrosło z ducha poety, który idzie ku nam jakby w mgłach średniowiecza chrześcijańskiego, z posępnym psalmem „*Dies irae, dies illa*” na ustach z odrazą do wielkiej tragikomedji życia ludzkiego, z wizjami tryumfującego Antychrysta, z modlitwą o zmiłowanie Boskie, ale bez wiary, aby z tego zmiłowania wyrosnąć mogło szczęście na ziemi.

I dlatego może właśnie ten duch, dla którego wszystko jest marnością, cała doczesność bezpłodną walką o raj utracony, cała ludzkość zgrają manjaków, powtarzających w każdym niemal stuleciu te same błędy, zbrodnie, szaty i złudzenia, przemówił do nas w prymitywnych alegorjach, w ponurych tintach i rozpaczliwych tonach średniowiecza teatru.

W dramacie nowoczesnym „misterjum” stało się modą, stało się jakby sztucznem echem prerafaelityzmu malarskiego. U Rostworowskiego jednak forma ta jest naturalnym kształtem indywidualności pisarskiej. Pomimo swej kultury literackiej i teatralnej, pomimo tyśiącznych ornamentów nowoczesności, pomimo wrażliwości na wszystkie wibracje chwili dziejowej, ta indywidualność ma w sobie naprawdę coś pątniczego, jakby refleks witraży kościelnych, jakby szukanie życia poza życiem

Pisano już dużo o pesymizmie Rostworowskiego. Krytyka socjalistyczna usiłowała nawet przypiąć mu etykietę cynika, który bezwstydnie pokazuje język wszelkiemu „tytanizmowi” czyli, sprowadzając „tytanów” na gościniec aktualności i wyrażając się z rosyjska po polsku: bolszewizmowi. Nic fałszywszego. Bo mimo

całej zależności tematu od rewolucji współczesnej, „Miłosierdzie” tkwi korzeniami nie w walkach partyjnych chwili bieżącej, lecz w nieco ascetycznym chrystjanizmie poety. To nie pytanie: Henryk czy Pankracy? ewolucja czy rewolucja? Kapitalizm, solidaryzm czy socjalizm? — to raczej starochrześcijańska zaduma nad błędnem kołem ludzkich szamotań i bezcelowością istnienia.

Bo kto tu ma rację w tej straszliwej walce która w samej sztuce kończy się tryumfem „Miłosierdzia”, a w epilogu jakby smutnym uśmiechem, że i ono jest tylko paljatywem w tej nieuleczalnej chorobie, której na imię: życie?

Kto tu ma rację?

Oto staje przed nami trzech ludzi: „Bogacz”, symboliczne uosobienie egoizmu kapitalistycznego, ksiądz, który od Nazareńczyka wziął tylko słowo, lecz ducha jego zagubił, i monarcha, który zwie się „tyranem”, ale w swym kształcie hieratycznym, w swej bezmyślności „Serenissimusa”, w swej paplaninie kompromisowej jest raczej karykaturą władzy królewskiej. A dokoła wyje rewolucja. Na nic połowiczne ustępstwa. Wszystko dla wszystkich. Wyje obłudne kłamstwo równości. Niech żyje lud!

I na trupach władzy, na gruzach kapitału, na zgłiszczach kościoła, rozpoczyna się dyktatura proletariatu, a właściwie dyktatura udrapowanego w płaszcz królewski szatana nienawiści, szarlatana ulicy, oprawionego w ramy misterjum z tytułem „włóczęgi”.

Jest to najpotężniejszy obraz dramatu, nasycony piekielnymi wizjami „Nieboskiej komedji”. Żadna scena tego misterjum nie posiada tak apokaliptycznej fantazji. Jakby w jedno ciało zrósł się tłum i stał się potworem o tysiącach rąk i nóg, a z głową jedną, jedyną, głową Judasza czy Antychrysta, straszliwą głową zbestwionego człowieczeństwa. Przypominają się obrazy

Goyi, przypomina się okropna nowela Kiplinga o człowieku, w którego jakiś mściwy czarodziej zaklął duszę psa. Więc na czworakach chodzi i żre żywe mięso i piarę toczy i wyje.

Tchnienie czarnego mistycyzmu jest w tem widzeniu rewolucji. Jakby „synagoga szatana”. Tylko wyobraźnia wizjonerów średniowiecznych tarzała się w takich sabatach. A nad tem wszystkim trzy krzyże. Do jednego przybite „Miłosierdzie”, pod drugim ksiądz bez Boga, pod trzecim bogacz bez litości. A potem nagle coś pcha się na scenę, jakieś cienie, jakieś larwy. To głód. Już nie wyje, lecz skomli. Gdy panował tu „Tyran”, jeszcze umiał wyć. Gdy panuje mu „Włóczęga”, już stać go tylko na ciche skomlenie. Oto jest bilans rewolucji, echo bolszewickiej Rosji, straszliwy finał wielkiej konwulsji, wywołanej utopją powszechnego równania ludzkości. Równanie w głodzie!

I pozostaje na scenie wielka rodzina półtrupów, wyczekujących miłosierdzia ludzkiego, które umarło, przybite do krzyża przez rewolucję. I wszyscy usiłują się modlić. Wszyscy gdzieś w popiołach swych uczuć szukają iskier miłości. Ona przyjdzie! Przyjść musi! I oto idzie. Z chlebem i winem. Głodnych nakarmi, pragnących napoi, nagich przyodzieje. Chrystus zmarłychwstał!

Lecz oto... ciemność. Z poza kurtyny wyłazą postacie prologu: bogacz, żebraczka i ksiądz. Te same twarze, te same słowa, cała przedrewolucyjna marność społeczeństwa. Wrócili, zawsze wracają. A potem znówu krew i znówu głód i znówu oni. Cytl Na scenę wyszedł reżyser i mówi:

Dosyć! spuszczaamy kurtynę,
Bo tak... *da capo al fine*.

Zagaście światła. W duszy zagasił je autor. Może ktoś się powiesił, — nie wiem.

Ten beznadziejny koniec dramatu stał się źródłem wielu nieporozumień między autorem a krytyką i publicznością. Jego posępny pesymizm rozgoryczył dusze wierzące, które przypomniały Rostworowskiemu zwycięzki krzyż „Nieboskiej komedji” i zarzucili mu odstępstwo od tradycji misterjów, które zawsze kończyły się wiarą w ostateczny tryumf królestwa Bożego na ziemi. Jego aforystyczna, prawie kabaretowa teatralność przeniosła nas z dziedziny poezji w sferę publicystyki, a tu i owdzie mogła wywołać wrażenie satyry aktualno-politycznej.

Być może. Być może, że zawiodła tu forma. Być może, że to zabrzmiało tak, jakby ktoś gwizdnął w kościele, ale w swej treści najgłębszej pesymizmu Rostworowskiego jest tylko konsekwentną ewolucją jego stosunku do życia, jako problemu celowości, jego chrystyanizmu, uciekającego od kalectwa wszelkich poczynañ ludzkich, od złud szczęśliwości doczesnej. Chrześcijaństwo średnich wieków modliło się wprowadzić o przyjście królestwa Bożego na ziemię, ale wierzyło tylko w królestwo Boże poza ziemią.

Oczywiście wszystko to podobać się nie mogło różnym okłamywaczom ludu, głoszącym chwałę rewolucji, jako cudownego lekarstwa na wszelkie dolegliwości społeczne, i pragnącym teatr zamienić na trybunę „Włóczęgów”. Przekonany też jestem, że jak w Krakowie, tak i u nas podjęte będą pewne usiłowania, aby potężne misterjum Rostworowskiego ściągnąć w kałuże walki partyjnej. Ale cokolwiek o nim powie owa krytyka, której skalpelem literackim jest łokieć polityczny „Miłosierdzie” pozostanie w księgach piśmiennictwa polskiego jako próba pogłębienia naszej twórczości dramatycznej, próba w wielkim stylu, opromieniona blaskami kultury literackiej i niepospolitego talentu. I choć idea była za wielka dla ram widowiska teatralnego, choć uproszczenie symbolów raczej zacie-

mníło, niż rozjaśniło intencje autora, choć w ukrzyżowaniu samego miłosierdzia wołałbym więcej dramatyczności, niż obrazowości, misterjum Rostworowskiego jest najpiękniejszym i najgłębszym tonem w poezji teatralnej ostatniej doby. Podkreślam: „teatralnej”, bo ta poezja ma duszę teatru.

I scena, jakby wywdzięczając się za to, otoczyła ją wszelkimi blaskami swej sztuki. Nawet w dziejach „Teatru Polskiego” premjera wczorajsza ma równych sobie niewiele. Nigdy jeszcze sztuka reżyserska nie wy czarowała tam takiej siły i harmonji. I dawno już sztuka dekoracyjna nie wywołała takich wzruszeń i nastrojów. Bolesławski i Drabik — mistrz podał rękę mistrzowi.

„POCAŁUNEK WOJNY”.

Sztuka w 3-ch aktach Stefana Kiedrzyńskiego

Z dymów pożogi europejskiej i z łez, rozsypanych na krwawym szlaku polskiego tułactwa, wyrósł ostatni dramat Kiedrzyńskiego.

Jego „Pocałunek wojny”, to łzy wypłakane przez młodego artystę, który wraz z gromadką rozbitków ze spalonych dworów Kujaw czy Mazowsza znalazł przytułek w wiejskiej rezydencji „żubra” kresowego. A płacze tam nie tylko smutna miłość warszawskiego „muzykanta”, lecz płacze tragedia łaskawego chleba i wyje strach przed bolszewicką maczugą.

Satyryczną nutą tej sztuki jest sycząca i drżąca jak rozpalone żelazo krytyka tych jaśnie panów kresowych, którzy swego czasu w przeciwieństwie do patryjotyzmu „polskiego” wymędrkowali sobie wygodniejszy patryjotyzm „krajowy”, czyli separatyzm agrarno-prowincjonalny, który o tyle tylko przyznawał się do solidarności z Polską, o ile na to pozwalał interes obszarników.

Wielu z naszych tułaczów, poznało ten najlichszy ze wszystkich typów polsłości dopiero na drogach emigracji wojennej, w owych dworach „żubrowych“, których „krajowość“ tańczyła niegdyś dokoła pomnika Katarzyny w Wilnie i w imię swych buraków i swej pszenicy wypierała się zawsze „irredenty“ warszawskiej. Żubry dla żubrów, kresy dla kresów, a czasem tylko po cichu, aby przypadkiem nie dowiedział się pan gubernator, mówiło się tam coś o kuzynostwie z Polską.

Do takiego dworu wprowadza Kiedrzyński młodego kompozytora, wywianego z Warszawy wichrem wojennym, i obywatelską rodzinę z Królestwa, spokrewnioną z żubrami kresowemi. Dwa światy, dwie dusze, dwie kultury! Tu nikt nikogo nie rozumie. W tym „krajowym“ domu Polska czuje się obcą i w rozpaczliwej tęsknocie rwie się z powrotem na zachód.

Jest jedna scena, może najpiękniejsza w całym dramacie, gdzie o zmroku gromadka tułaczów zaczyna marzyć o zmartwychwstającej wolności, gdy z klawiszów fortepianu wytryska, jak płomień, „Jeszcze nie zginęła“, a jakaś staruszka ochrypłym głosem powtarza słowa tej pieśni. Cytl zamilczcie! Za chwilę wpadnie tu „krajowość“, zacznie handlować baranami i ładnemi siostrzenicami, wyduszać z chłopów trzy ruble za konia, którego w szkodzie złapano, drwić z warszawskich „kataryniarzy“, wymyślać na „bieżeńców“, objadających dwory „krajowe“, czapkować przed moskalem, a uczyć się po cichu niemieckiego *Grüss Gott, Excellenz*, aby „w razie czego“ powitać pana „leutenanta“ w jego rodowitym języku.

I nawet, gdy chłopci zbuntowani oblegną pałac żubrowy, gdy kogut czerwony zapieje i śmierć zapuka do okna, gdy „muzykus“ warszawski, wygnany z domu

„krajowego“ za to, że śmiał sięgnąć po miłość „żubrówny“, poświęci życie, aby ratować tych, którzy, pomimo wszystko, są przecież częścią ojczyzny, nawet w tej chwili usłyszymy jeszcze głos króla - buraka i królowej - pszenicy.

Piołunowa gorycz pisała ten dramat, gorycz tak wielka, że chwilami kończy się satyra artystyczna, a zaczyna drwina brutalna. Niektóre sceny, jak np. sąd rodzinny nad „kataryniarzem“ warszawskim, są zupełnie sztucznie skombinowane, aby patryjotyzm „trzystu krów i tysiąca kabanów“ raz jeszcze postawić pod pręgierz. Niema w nich organicznej logiki, niema krwi żywego dialogu. Sztuka wywiera gdzieś wrażenie demonstracji: „Patrzcie, ile tu głupoty i zła!“ Dziennikarz góruje nad poetą. Ludzie stają się fenografami autora.

A jednak poza kilku papierowemi i przejawskawionemi scenami, ten „Pocałunek wojny“ ma żywe tętno dramatu. Satyra góruje tu nad „pocałunkiem“, góruje nawet nad wojną, ale mimo to od pierwszej chwili czuje się jakby macki olbrzymiego polipa, który ściska ściany dworu kresowego. W powietrzu jest elektryczność. Zanim brzękną szyby pod uderzeniami pałki hajdamackiej, przesunie się przez scenę cień bolszewizmu w postaci dyszącego zemstą proletarjacką lokaja. Po kątach czai się nieszczęście. Fala idzie. Ziemia drży.

Na tem tle sam romans sztuki wydaje się tylko nikłą, jakby z innych światów zabłąkaną do piekła wojny i rewolucji melodją. A w drugiej połowie dramatu erotyzm rozplywa się w mgłę symbolizmu. Coś niby dalekie echo Żeromskiego. Tylko mniej potężny jest symbol, tylko Kiedrzyńskiemu brak gromowego głosu proroka.

Niema w „Pocałunku wojny“ płomiennego tchnienia poezji, lecz jest nerw komedji obyczajowej, elek-

tryzowanej i pogłębionej współdziałaniem zbuntowanego żywiołu. Żywioł i gra maszkar ludzkich! Obok uśmiechniętej twarzy satyryka śmiertelnie blada twarz konieczności dziejowej.

Niestety tylko to, co w sztuce Kiedrzyńskiego jest komedią i satyrą, znalazło wyraz artystyczny w teatrze. Żywioł huczał za kulisami, ale jego prądy magnetyczne nie przenikały na scenę. Myślałem o Stanisławskim i Reinhardzie. Jakie światłocienie wydobyłaby ręka takich mistrzów z partytury drugiego aktu! Jaki ton i barwę miałyby pod ich reżyserją okropna noc trzeciej odsłony!

„PAPIEROWY KOCHANEK”.

Trzy akty z prologiem Jerzego Szaniawskiego

Nareszcie!

Nareszcie ze sceny przemówiła młodość, która nie krzyczy po kawiarniach i pretensjonalnych tygodnikach, że sztukę nowem nasieniem zapłodni i świat swym geniuszem zadziwi, lecz która naprawdę szare, spłowiałe kulisy teatru ma i zielenią twórczości wiosennej. Nie rozstrząsa zawiłych dylematów, czy transponować można zasady muzyki na ekspresjonizm w malarstwie i czy ten ekspresjonizm wyrazić się uda w dramacie przez „uduchowienie”, „wyrwanie jednostki ze środowiska” i „podniesienie indywiduów do wyżyn ideowości i typowości”, lecz siada przy biurku i pisze ślicznie uśmiechniętą komedię o papierowych i prawdziwych różach, o słońcach elektrycznych i takich, które młodość i miłość w duszach ludzkich zapala.

Ach! Te kontrasty płakały i chychotały już nieraz w teatrze, ale p. Jerzy Szaniawski ma swoją własną lampkę ducha i własny reflektor. Może w tej lampce jest trochę rittnerowskiej oliwy, ale szkła, abażury,

soczewki są jego niepodzielną własnością. I w tem oświeceniu nawet stary Pierrot wydaje się nowem zjawiskiem. Dziwna jest jego historia w „Papierowym kochanku” i dziwna rola, którą mu autor wyznaczył.

Znaleźli go ludzie w rysztyku, gdzie leżał z głodu omdlały, i przywiedli do domu zubożonego garbarza, ojca splinowatej córki, dla której potrzeba nowej zabawki. Ma ją zabawić śliczny Pierrocik, śliczny „Pierrocik”, który od czasów komedji *del’ arte* włóczy się po świecie w swym białym kitlu z czarnymi guzami, deklamując o złamanem sercu i „uśmiecha się przez łyżę”.

Ale Pierrot Szaniawskiego jest trochę zmanierowany. Czuć go atramentem, szeleści jak papier welinowy z sztambuchowym wierszem, i rzadko tylko w tym „literacie” zapłacze lub zaśpiewa utajony na dnie duszy poeta. A „literatura” obmierzła już dawno uczonej córce garbarza, która nie tylko zna i nawet umie na pamięć najpiękniejsze księgi wszystkich narodów, lecz — co jeszcze pogarsza sytuację — zna także samych literatów.

Więc kpi Kolombina ze sztuczności swego Pierrota i postanawia uczyć go prostoty. A ponieważ chłopiec jest śliczny, i panienka jak cudny kwiat... z oranżerii, więc lekcje rumienia się coraz więcej.

W antraktach zaś bawi się Pierrotem pan garbarz, taki pan, który zrobiwszy miliony, uczuwa nagle potrzebę szukania w sobie... duszy. A gdy jej znaleźć nie może, choć wzorem dawnych schyłkowców, co „nagiej duszy” szukali, stroi swe salony w czarne, papierowe kwiaty, grać sobie każe „Marzenie” Szumana, zawiesza elektryczne słońce u pułapu swego salonu i wsłuchuje się w szmer wodotrysków, — gdy, pomimo całej tej sztucznej nastrojowości, nie może nic w sobie odnaleźć, oprócz żołądka, wątroby i nerek, prosi Pierrota, aby mu pomógł wykrzesać z siebie

choćby jedną iskierkę boskości. Bogaty garbarz chce za jaką bądź cenę mieć po dobrym obiedzie swój „kwadrans duszy“, chce tęsknić, marzyć, pieścić się sztuką i do swych Frań i Mań, którym kupuje jedwabne pończochy, przemawiać językiem Pierrota.

Próżne zabiegi! Garbarz pozostał garbarzem, ale za to trzecia odsłona rozpoczyna się takim mniej więcej dialogiem:

— Papo...

— Co?

— Będę miała dziecko.

Awantura. Niema rady. Trzeba zdjąć pychę z serca i wydać śliczną garbarzównę za „pajaca“ w białej bluzie z czarnymi guzami.

Przywołano tedy krawca, aby mu uszył cztery garnitury: frak, marynarkę, smoking i żakiet. A lubo ta przemiana smuci przywiązanego do swej roli i swego kostjumu pajaca, lubo w prześlicznym monologu żegna się z trubadurową harfą swego żywota, lubo po raz pierwszy może stać przed nami bez pozy, bez zmanierowanej literackości, i cierpi tak szczerze, jak cierpi tylko prawdziwy poeta, to jednak romantyczne cygaństwo artysty kapituluje przed złotą klątką garbarskiego zięcia i przed czarem rozmodlonej do niego kochanki.

Czar! Papierowe róże garbarza zaczynają tak pachnieć, jakby je zerwano w ogrodzie i, osypane kroplami rosy, położone u stóp Pierrota i Kolombiny. A prostak bogaty zdumionemi oczyma spogląda na zarumienioną kobiecość swej córki, która tuli bladego kochanka i szepcze, jakby w natchnieniu: „Rozumiem wszystko. Rozumiem twój ból, lecz jeśli go ukoić nie mogę, to chcę go z tobą podzielić i spijać piółun z twych ust“.

Miłość staje się w tej chwili pacierzem.

I czemuż sztuka na tem się nie kończy? Czemuż w samym finale wprowadzono jeszcze jakiegoś starego poetę, który przynosi madrygał na cześć młodej pary, a oni słuchać go nie chcą, bo w duszy ich zabrzmiała pieśń stokroć piękniejsza od literatury. Cała ta scena jest nie tylko zbyteczną, lecz gasi śliczny rumieniec poezji kropelką trochę szablonowej satyry. Gdy się sto lamp zapaliło w sztuce, aby oświetlić ideę, sytuację i oblicza ludzkie, nie potrzeba dodawać jeszcze jednej, która właściwie już żadnej tajemnicy nam nie rozjaśnia. I gdy się rozśpiewało dusze nasze modlitwą kochania, po cóż nas budzić gwizdaniem wesołem?

Ale to drobiazg. Jedno pociągnięcie ołówka autorskiego może go usunąć, a na scenie zostanie oryginalny kwiat młodej poezji. I choćby nawet prolog tej prześlicznej komedji był wadliwy w układzie i trochę jałowy w treści, choćby chwilami chłodna mózgowość górowała nad tętnem dramatu, choćby profile ludzi były tu i owdzie zamazane, a linja kompozycji miała martwe punkty, ten „Papierowy kochanek” ma w swym pomyśle, liryźmie, humorze i stylizacji taką rasowość talentu komedjowego, jakiej już oddawna nie widziałem na scenach warszawskich. A brzmi tam znowu ten dzwon, który coraz częściej zwiastuje teskotę teatru do tęczowych krain fantazji, ucieczkę z wydeptanych gościńców rutyny, pragnienie leczenia dusz zmęczonych poezją bajki i stylu.

„PUŁASKI W AMERYCE”.

Dramat w 5 aktach Adolfa Nowaczyńskiego

Służba teatru jest niezmiernie różnolita. Niegdyś scena służyła nie tylko sztuce lecz i religji, dziś służy nie tylko poezji, lecz polityce lub oświacie. I na nic nie

zdadzą się protesty wszystkich czcicieli czystego piękna. Pani Melpomena z wyżyn arystokratycznego Helikonu zstępować musi co chwila na niższe piętra życia i tam występować w roli nauczycielki lub trybunki chwilowych potrzeb narodu.

Czy pamiętacie, czem by teatr podczas wojny w Berlinie, Londynie, Paryżu, Rzymie i Nowym Jorku? Czego on nie uczył? Uczył nawet jak polować na szpiegów.

A ostatni konkurs teatrów miejskich w Warszawie?

Nowaczyński do konkursu nie stanął, ale jego „Pułaski w Ameryce” jest poniekąd odpowiedzią na apel do wzbogacenia repertuaru tych sztuk „obchodowych”, tej, że tak powiem, celebry teatralnej, której w interesie publicznym, dla oddziaływania na szerokie masy, od czasu do czasu wyrzec się nie możemy. „Pułaski” należy do tej samej kategorii panoramiczno - dramatycznej, co „Kościuszko pod Racławicami”, co „Kiliński” i „Obrona Częstochowy”, posiada jednak specjalne znamiona indywidualności autorskiej, a więc ironiczny uśmiech świetnego „kpiarza literatury”, a więc rozmiłowanie się w „kronikarstwie” historycznym, bez troski o akcję dramatu, a więc umiejętność malowania szerokim pędzlem tła dziejowego, zepsutą przesadną skłonnością do podkreślania zgoła drugorzędnych epizodów tematu.

Powtarzam: „Pułaski” to nie dramat lecz panorama dramatyczna. Wszystko, co jest w nim akcją, pozostało tylko zawiązkiem, który zaledwie powstał, już przepadł bez wieści. W pogoni za malowniczością obrazów, za cytowaniem dokumentów, za lekcją historii i za pokazywaniem bohatera wciąż na piedestale, tylko w innej pozie, ruchu, dekoracji, Nowaczyński zapomina, że jakiś piękny porucznik polski uwodzi w pierwszej i drugiej odsłonie żonę pułko-

wnika amerykańskiego i że z tego motywu mógłby być „dramat”; zrywa także nić złotą między Pułaskim a cieniem Franciszki Krasińskiej, nie rozwija wątku intrygi między zazdrosnym amerykanizmem Mac - Moylerów, a legjonizmem Francuzów i Polaków, traktuje też zgoła epizodycznie starcie dwóch krańców ducha polskiego: Pułaskich i Chotkowskich,—a wszystko to z obawy, aby mu przypadkiem „dramatyczność” nie zepsuła kroniki historycznej i nie rozprószyła światła, skoncentrowanego na posagu bohatera.

A tak się przytem lęka, aby mu jakiś belfer nie zarzucił nieścisłości historycznej, że pewne listy, dokumenty, zwroty, zapisane w pamiętnikach, cytuje żywcem, nie zastanawiając się wcale nad rezonansem teatralnym tej „autentyczności” i nie dopuszczając wogóle myśli, aby to wszystko mogło brzmieć lepiej, gdyby autor z historii wziął tylko ideę, a ubrał ją we własne słowa i melodję.

A jednak właśnie ten przesadny szacunek Nowaczyńskiego dla historyczności i ta pasja do szczegółów i szczegółików biograficznych płacze jego linje kompozycyjne i fałszuje czasem nastroje. Może np. scena między Angeliką a konającym Pułaskim byłaby piękniejszą, gdyby list od Waszyngtona, który bohaterowi odczytuje siostra miłosierdzia, był mniej autentyczny, a więcej szarmonizowany z barwą momentu dramatycznego. I przekonany jestem, że pogrzeb Pułaskiego na pokładzie fregaty wojennej wywarłby jeszcze potężniejsze wrażenie, gdyby w mowach pogrzebowych było mniej prawdy kronikarskiej, a więcej prawdy dramatycznej, mniej admirała d' Estainga, a więcej błyszczącej indywidualności Nowaczyńskiego.

Ale mimo to, ta śmierć bohatera jest silnym w tonie i plastyce teatralnej finałem efektownego widowiska, które wzbogaciło popularno - patryjotyczny re-

pertuar naszych teatrów i niewątpliwie długo jeszcze będzie oklaskiwane przez tłumy, szukające w teatrze blasków i dźwięków bohaterstwa narodowego.

„WILLA NAD MORZEM“

Dramat w 3 aktach Stefana Grabińskiego

Potomstwo Poego rozpleniło się w ostatnich czasach w literaturze europejskiej, a kto wie, czy ten „pijany mistycyzm“, lub, jak ktoś może trafniej określił, „naukowy romantyzm“ amerykańskiego poety nie rozkrzewi się jeszcze bujniej jako przejściowy objaw neurastenji wojennej, jako ucieczka zmęczonego w straszliwym kataklizmie pokolenia od nędzy, błota i krwi tego życia, od normalnej logiki i pychy rozumu ludzkiego.

U nas tylko Stefan Grabiński zbudował ołtarz tej muzie z przerażeniami oczyma i sfinksowym uśmiechem, tej muzie pukającej po nocach piszczelami do okien poetów, zasłuchanej w djałóg zbutwiałych trumien na starych cmentarzach i opowiadającej dziwne okropne o romansach ludzi z trupami, o mistycznosadystycznych orgjach na dalekich wyspach, o legendowych „Golemach“ i „Alraunach“ lub o potwornych fabrykantach mumji, zastrzykujących swe tajemnicze eliksiry w żywe jeszcze kobiety, aby utrwalić na twarzach zмумizowanych rumieńce młodości. Muza ta ma zresztą dyplom wszech nauk okultystycznych i tem się różni od naiwnego guślarstwa dawnego romantyzmu. Żadna z tajemnic „cudologii“ nie jest jej obca. Zna również dobrze sztukę fakirów indyjskich, jak hypnotyzerów europejskich, studjowała z tym samym zapałem sekrety Asyrji i Egiptu, czary królowej Saby, kult Baala i Astarty, jak średniowieczną „synagogę szatana“, obrządki sekt tajemniczych i wszystkie zdobycze współczesnego medjumizmu.

I ona natchnęła Grabińskiego. A rzuciła mroki na fantazję niezmiernie wrażliwą, bujną i zuchwałą. Pomimo swego powinowactwa z Poem, Ewerseni i Meyrinkiem, cała twórczość Grabińskiego, jako nowelisty, ma jednak przeważnie ton własny, jakieś chłodne szaleństwo, jakąś logikę fanatyzmu, i czasem coś prawie oszałamiającego w swym irracjonalizmie. Taki jest „Demon ruchu”, taki jest Grabiński, jako nowelista.

A czymże jest, jako autor dramatyczny?

„Willa nad morzem” zrodziła się z tych samych kręgów wyobraźni, z tej samej naukowej upiorowości, z której powstały jego nowele. A jednak, jakby coś zmroziło jego fantazję, jakby jego „demon ruchu” przywdział liberję paryskiego „Grand Guignolu”.

Oto „mąż i żona”. Ona niegdyś kochała jakiegoś poetę, raz jeden mu się oddała, sama nie wie, dlaczego za niego nie wyszła, i sama nie wie, dlaczego wzięła innego. Była potem po ślubie taka chwila, że chciała uciec z poetą, ale on nie przyszedł o umówionej godzinie do „gaju czarownic”. Nie pożegnał się i przepadł. Pono wyjechał do Ameryki i zginął na morzu. Tak twierdzi mąż, tak ogłosili dzienniki.

Ale w domu została tragedia: jego cień, jego muzyka i dziecko podobne do niego. Została kobieta, mówiąca mężowi: Kochałam go... wiedziałeś!” Zostało jakieś dręczące podejrzenie i altana w ogrodzie, z której zawsze o tej samej godzinie płynie woń zgnilizny. Nikt jej nie czuje, prócz... męża. No! i prócz nas. Trup za tapetą!

A potem przyjeżdża jakiś kuzyn. Dlaczego? Nikt go nie prosił. Nie wiedział nawet, że w tej małej miejscinie nad morzem mieszkają jego krewni. Przypadek. Ale przypadki mają pono swą „tajemniczą logikę”. Kuzyn studjuje psychologję czarownictwa, eksperymentuje w telepatji i gdyby zjechał do Warszawy,

skakałyby może lampy we wszystkich spirytystycznych salonach i gadałyby, jak najęte, wszystkie wirujące stoliki.

Kuzyn jest medjum telepatycznym. Natrętne myśli męża i żony zatapiają w nim krogulcze pazury. Oboje w duszach mają tylko... tamtego. Ona: Jak zginął? On: Zamordowałem! I oto nagle kuzyn zaczyna naśladować bezwiednie ruchy zabitego poety. To się podobno nazywa „synonimja”. Strach pełza po scenie. Telepatja zamienia się w ajenta śledczego. Kuzyn na obiad przynosi minogi, a mąż minogami otruła kochanka swej żony! Katastrofa już blisko, ale jeszcze brak ostatniego słowa. Oto jest: Mały chłopczyk usypał mogiłę z krzyżem między altaną a murem, tam właśnie, gdzie mąż, przy pomocy starego sługi, zakopał zwłoki poety.

— Kto ci kazał?

— Ty, tatusiu... we śnie. Przyszedłeś i kazałeś grób usypać poecie.

Teraz żona woła o żandarma i grozi rozkopaniem altany, a mąż wychodzi do ogrodu i... bum!

Nemesis! twoje imię jest telepatja!

Przekonany jestem, że gdyby Conan Doyle, który podobno po śmierci swego syna zapisał się do gminy steadystów i wierzy tylko w ciała astralne i promieniowania telepatyczne, napisał nowego Szerloka Holmesa, byłby on nieco podobny do „Willi nad morzem”. Bo cały ten mistyczno - naukowy teatr Grabińskiego jest właściwie tylko sztuką kryminalistyczną, w której Szerlok Holmes, zamiast starych metod z dziedziny chemji, fotografii i fizyki, stosuje nowe metody z dziedziny medjumizmu. Nie chodzi tu wcale o dramat dusz ludzkich, o walkę indywidualizmów, o grę namiętności, lecz o popularną demonstrację eksperymentu telepatycznego, przyczem niektóre sceny wywierają wprost wrażenie prelekcji, a inne wywo-

łują takie tylko dreszcze jak np. „Klub samobójców” i „Łódź podwodna”, słowem cała ta spekulacja teatralna, która handluje „gęsią skórą”, a to się zwie po łacinie — mówimy przecież o „naukowym” dramacie—*cutis anserina*.

Przy całej swej pretensjonalności literackiej „Willa nad morzem” należy do tej samej kategorii melodramatów, co głośna swego czasu „Trilby” (hypnotyzm) i „Der Andere” (rozdwojenie osobowości). We wszystkich tych sztukach nowalje naukowe są tylko drożdżami sensacji teatralnej. A zdawało mi się, że p. Grabińskiego stać na więcej, niż na sensację.

I gdybyż przynajmniej ta jego „Willa nad morzem” była takim „dobrym teatrem”, jak np. efektywna opowieść Lindaua o prokuratorze Hallerze, człowieku o dwóch duszach, z których jedna nie wie o drugiej, ale Grabiński nie zna jeszcze rzemiosła i strzela w nas tak naiwnie zatrutemi minogami, tak niezręcznie sypie swe telepatyczne mogiły nad trupami ofiar, tak wypada z tonu mistycznego, grożąc żandarmami zabójcom, i tak po gospodarsku kładzie rewolwery do kieszeni swych samobójców, że naprawdę jutro zabiorę się powtórnie do czytania jego „Demona ruchu”, aby splekać z siebie „Willę nad morzem”.

„KOLOMBINA”

Komedja w 3 aktach Stefana Krzywoszewskiego

Wpatruję i wsłuchuję się od roku w publiczność premierową i wydaje mi się, że jest jak bagno, w które ktoś wrzuca kamienie. Muł je pochłania i nie ma na powierzchni żadnego śladu, żadnych kręgów, żadnego wstrząśnienia.

I dawniej, przed wojną, o tej publiczności mówiło się dużo złego. Z pasją, z pogardą z drwinami. A jednak była wtedy, jak tafla jeziora, na której ka-

mień wrzucony pozostawia jakieś koła i falowania. Mogła się mylić, mogła denerwować swą płytkością lub snobizmem literackim, ale miała ciekawość intelektualną, wrażliwość, temperament. Na każdej premierze było trochę elektryczności, jakby przed walką. Nawet plotkarstwo antraktowe tryskało czasem iskrami. Nawet w banalności sądów płonęły żywe rumieńce.

A dziś, jak martwa powłoka grzęzawiska. Skrzepnięta cisza zalega teatr. Publiczność, jak z gipsu. Nikt nie wie, co myśli i czuje. Nikt nie wie, czy wogóle myśli, czy też tylko trawi i grzeje się w sali ogłzanej. Nikt nie wie, czego żąda od sztuki i w jakie struny trzebaby uderzyć, aby znaleźć rezonans w jej duszy.

Przed taką publicznością stanął wczoraj z swą „Kolombiną” Krzywoszewski, jeden z tych autorów, który swe najgłośniejsze powodzenia na scenie zawdzięcza realizmowi obyczajowemu, a który później starał się swój styl przyrodzony odmłodzić, ubierając go w różne „cudowności”, w girlandy z paproci, w kostjumy fantastyczne, w bajki i symbole.

Między krytyką a tym „szukającym” Krzywoszewskim było trochę nieporozumień. Ja osobiście doznawałem zawsze wrażenia, że jego nowy ton jest sztucznem naginaniem indywidualności autorskiej, jest jakby pogonią za drugą wiosną literacką na obcych szlakach twórczości, jakby gwałtem, zadany własnej naturze w celu zbliżenia się do modnych prądów, form i odczuwań poezji. Dla mnie właściwą linią jego talentu pozostała zawsze komedia mieszczańska w francuskim stylu, komedia pogwizdująca satyrą i zarumieniona sentymentem. Dla mnie „prawdziwy” Krzywoszewski to „Piękna ogrodniczka”, „Małe dusze”, „Edukacja Bronki”, „Aktorki” i „Przywódca”.

I dobrze się stało, że wczorajsza „Kolombina”

jest wyraźnym powrotem do tej „prawdy“ indywidualnej, do tego wypowiadania siebie bez imitacji i pozy. To znowu ten Krzywoszewski, zbierający łzy i uśmiechy na posadzkach salonów, na porysowanych lustrach gabinetów i w buduarach artystek. To znowu „Edukacja“, tylko tym razem uczniem jest młodzietki ch.opiec a nauczycielką diwa operowa.

Historja Ady Calori i niewinnego Kazika! Ada miała już tuzin kochanków, ale brali ją tak, jak się bierze księżniczki teatru: pieniędzmi, wpływami, potęgą uroku męskiego. A ten nie ma nic, prócz swej dziecięcości. Nic, tylko czar białego jagnięcia. Czar, nieprzeparty dla kobiet, które już piły ze wszystkich źródeł rozpusty i namiętności: „Przebudzić wiosnę“ w chłopięciu! Zerwać kwiat! Poić się jego wstydem! Brać, zamiast być braną przez niego!

W kilku niezmiernie ryzykownych scenach rozwija się ta „Edukacja Kazika“. I Kazik zdaje egzamin. A za drzwiami szczęśliwej „Colombiny“ zgrzyta zębami dwóch zakochanych w niej arlekinów, i wzdycha smętnie mała panienka, która marzyła że „Pajazzo“ kiedyś będzie jej mężem.

Ale niechaj panienka nie płacze. Wprawdzie nie dość jasną jest dla nas psychologia erotyczna Kazika, chłopczyzna jednak zaczął tęsknić do mamy, do książek i do jasno-włosej Zosi, która bardzo rezolutnie ufomina się u pięknej diwy o zwrot zabranej własności. I napróżno pani Ada Calori, wyjeżdżająca do Buenos - Aires, marzy o długiej podróży i cichej kajucie, w której będzie tylko ona i on. Kazik zostanie przy Zosi a miejsce jego przy Kolombinie zajmie na pckładzie okrętu dwóch... arlekinów.

To wszystko ma dużo, może za dużo pikanterji, ale ma także ładne uśmiechy, błyszczący djałog i trochę szczerego bólu z rodzaju tych, od których serce nie pęka. Publiczność przedwojenna lubiła te baty-

stowe chusteczki Krzywoszewskiego, nakrapiane łzami aktorek, ten jego nieco zblazowany humor i tę jego burżuazyjno - kabotyńską galerję portretów, której karykatura nigdy prawie nie jest drapieżną. Ale co 1i bi dzisiaj, — któż odpowie? Premiery przestały być wskaźnikiem smaku warszawskiego. Ich fizjognomja jest przeważnie tępa. Ani gniew, ani radość. Tak! Jakby ktoś kamień rzucił w trzęsawisko.

Rok 1921

„WOJNA I MIŁOŚĆ“

Komedja w 3 aktach Włodzimierza Chełmickiego

Wojna i miłość! Po każdej wojnie niosła nam te słowa fala literatury. Śmiał się „ułań i dziewczyna“, śpiewała zakochana „markietanka“, ostrzył swój sztylet hiszpan zazdrosny lub waliła chłopska siekiera w łeb niewiernej żołnierki.

Cóż fala niesie nam dzisiaj? Te same słowa, tylko inne obrazy, inne zadumy i inne pytania. Prawo do szału w obliczu śmierci, problematyczność wszelkich norm etyki wśród głodu, ucieczki, zarazy i piekła ewakuacji, krzyk zmysłów, biczowanych strachem, emancypacja płciowa kobiety w rozstroju życia rodzinnego — oto kilka tematów, niepokojących literaturę wojenną ostatniej doby.

Ale „Wojna i miłość“, Chełmickiego, ani z tą patologją erotyczną burzy dziejowej, ani z tą kazuistyką moralną na tle powszechnego wykołajenia nie ma właściwie nic wspólnego. Problem jej jest tak stary, jak wojna, tak stary, jak wpływ uroczny mundur i rycerstwa, choćby nawet bez skrzydeł husarskich, na wyobraźnię kobietę. A nową jest w niej właściwie tylko domieszka pewnego egzotyzmu, jest jakiś angielski znak zapytania, postawiony tam, gdzie żołnierz polski „rekwiruje“ serca.

Oto piękny dwór ziemianina na polskich kresach.

Mieszka w nim pan tego domu, co w karty przegrał i z kobietami roztrwonił fortunę olbrzymią, a gdy wojna huczeć zaczęła za oknami pałacu, drży więcej o całość swej starki stuletniej w piwnicy, niż o całość swej skóry i swoich najbliższych. A przy nim jest zięć i córka. Pani Iza zaślubiła przed wojną bogatego sąsiada. Może zresztą i trochę kochała tego cichego, subtelnego, głębszego od całej gromady obszarniczego neurastenika, który wolał piękne obrazy od butelek omszałych i wdziek parków strzyżonych od wdzięku anglezowanych ogonów w stajni jaśniepańskiej.

Ale przyszła wojna. Iza ujrzała tysiące i dziesiątki tysięcy ludzi, idących na śmierć. Majestat czynu zapukał do okien sypialni małżeńskiej, i gorączką czynu zakipiała krew młodej mężatki. Przebudziła się drzemiąca w niej awanturniczość. Przebiegała konno pola bitew, zroszone krwią świeżą i rozbrzmiewające echami krwawego czynu, krwawego bohaterstwa i krwawej ofiary. Marzyła może o Zygfyrydach i Lohengrinach, a w braku „Nibelungów” i „Monsalvatu” zstąpiła z hymnu do prostej powieści i rozpoczęła flirt karkołomny z jakimś spotkanym w lesie porucznikiem, służącym w armji rosyjskiej, w tak zwanych „polskich formacjach”.

Ułan i dziewczyna! No! tak, tylko sprawę komplikuje mąż, ten mąż, co przy kominku, wtulony w angielską „causeuse”, przeglądał albumy paryskiego Luwru, medjolańskiej Brery, florenckich Ufficji lub galerji Pitti. Czasem Iza wydierała mu książkę z ręki i pytała, jakby broniąc się przed urokiem obcego żołnierza: „Wszyscy poszli, — czemu ty nie idziesz na wojnę?” A on złym głosem odpowiadał: „Nienawidzę wojny!” I dalej uśmiechał się do swych Lionardów i Rafaelów.

Ale nareszcie zrozumiał. Gdy się kurtyna podnosi i pani Iza w pięknej amazonce powraca z konnej wy-

cieczki, słyhać niespokojne pytanie: Gdzie byłaś? A w niej djabeł zaczyna chychotać. Wyjmuje szpilkę z kapelusza i zaczyna kłóć serce tego bladego, nerwowego, miękkiego „cywila“, który broni prawa do zakie-
tu przeciwko tyranji munduru. Cyniczne wyznania, drażniące półprawdy, cała gra Kolombiny z pajacem. Za chwilę przyjdzie — arlekin.

I wchodzi porucznik Mazur, a z nim pan Collins, sierżant cudzoziemski, z ojca — anglika i matki — polki zrodzony, jakimś przypadkiem do szeregów armji rosyjskiej zabłąkany. Iza poznała ich gdzieś na wertepach, zaśpiewała im, jak syrena, obnażyła się przed nimi w uśmiechu i spojrzeniu, oczarowała ich i uciekła. Ale ją odnaleźli.

— Jakiem prawem?

Porucznik Mazur odpowiada twardo: Miłości!

Ten rycerz jest kabotynem w mundurze. Zgrywa się w mocnych akcentach. Ma jakąś aktorską brawurę szczerości. A gdy sam został z swym towarzyszem angielskim, zakłada się o sto rubli, że pani Iza będzie jego kochanką. Nowy „miles gloriosus“. Tak się przy-
najmniej zaczyna. I byłoby wszystko w porządku, gdy-
by autor dotrzymał tego, co obiecuje.

Ale nie traćmy wątku komedji. Porucznik Mazur gra rolę atlety miłości, a sierżant angielski się śmieje i bawi publiczność aforyzmami o zaletach boksowania w życiu małżeńskim. Pani Iza zaś mizdrzy się na wszystkie strony. Pociąga ją gwałt kabotyński Polaka, irytuje chłodna dobroduszość anglika. Gdyby tak obu... Już Collins zaczyna bełkotać. Już drży mu w rękach fajeczka. Już zaczyna się buntować zazdrość anglika przeciw rek wizycji erotycznej Mazura.

I zaczynają dzieć się rzeczy osobliwe. Porucznik przypuszcza szturm, pani Iza wpija w niego usta, Collins przywołuje męża: „Patrz ośle i boksuj!“

Ale biedny neurastenik umie tylko płakać i kła-

dzie się do łóżka z rozpaczy. A tymczasem pan porucznik Mazur tak się w pocałunkach Izy rozsmakował, że z groteskowego łamacza serc kobiecych zamienia się nagle w poważnego konkurenta: „Będziesz moją żoną!”

Iza jeszcze trochę się waha. Ten zakład... Collins powiedział jej wszystko... Co robić?... Czy stanąć wpół drogi? Czy też uwierzyć, że Donżuan stał się Romeem?

Więc błaga o zwłokę. Jeszcze trzy dni, jeszcze cztery dni. I byłaby się może jeszcze dziś namyślała, czy zrobić głupstwo, czy też go nie zrobić, gdyby pan porucznik Mazur nie otrzymał rozkazu natychmiastowego wyjazdu na pozycje bojowe. Ostatnia chwila!

— Wybieraj Izo! Zostajesz czy wyjeżdżasz ze mną?

No! i jak wam się zdaje?

Mąż trzymał ją za spódnice, ale wydarła się: Jadę!

A ojczulek, który całe życie grał w karty, spał starą i uwodził szansonistki, ucałował jej ręce i zawołał w zachwycie: Dzielną kobietą!

Zapytywano mnie wczoraj niezliczone razy w antraktowych gawędach: Czy pan Chelmski ma talent?

Może i ma, ale dlatego właśnie wołałbym nie odpowiadać na pytanie, co się wczoraj z tego talentu urodziło. Urodziło się bowiem dziecko niekształtne i rachityczne, które lepiej było chować u siebie na wsi, niż przywozić na wystawę noworodków literackich do Warszawy.

Cała ta komedia, nazwana „Wojną i miłością”, mogłaby w podręcznikach dramaturgii być cytowana, jako przykład marnowania dobrych pomysłów. Wszystko jest doskonale postawione w założeniu, wszystko jest złamane, zgubione lub zepsute w rozwiązaniu.

Cóż stało się z tak zajmująco rozpoczętej walki

między mężem a kochankiem, między kulturą bez munduru a kabotynizmem w mundurze, między urokiem ducha a urokiem siły fizycznej? Zamiast walki jest tylko deptanie marnego robaka, którego porażka nikomu ani jednej łzy wycisnąć nie może.

A czymże jest główny bohater nie równego turnieju między atletą a glistą? Zrazu zdawało się, że w miłosnych gaskonadach tego porucznika, który niemal pistolet przykłada do piersi kobiety i krzyczy: „Kochaj, bo zastrzele!” jest niewyczerpane źródło humoru. Jakaś parodia „mocnego człowieka”. Jakaś karykatura „zdobywcy”... A potem nagle szablon, ordynarny szablon przyzwoitego amanta. Autor przysięga, że Mazur jest odrodzony przez miłość, Iza wrzeszczy: „Jadę”, papa leje łzy rozczulenia, a publiczność pyta, czy oni kpią z siebie, czy z niej!

Wreszcie sierżant angielski... Jest to najsilniejsza baterja elektryczności komedjowej w „Wojnie i miłości”, ale już w drugim akcie pozrywano jej druty. Autor miał do wyboru dwa rozwiązania: Albo Collins będzie dobrodusznym koboldem, który, założywszy się o cnotę Izy, w pasji sportowej pokrzyżuje plany Mazura, otrzeźwi Izę i wygranych sto rubli schowa z uśmiechem do kieszeni, — albo urokiem swej egzotyczności, głębią swego kochania i jakimś cichem bohaterstwem podbije Izę i zwycięży kabotyna w mundurze... Ale pan Chełmicki wybrał trzecią drogę. Ni to, ni owo. Collins niby się trochę kocha, nby trochę psuje robotę rywala, ale właściwie jest tylko biernym rezonerem, nie sprężyną dramatyczną komedji.

A wszystko to snuje się dokoła kobiety, która, jak z założenia wynika, posiada podobno kult czynu, kult bohaterstwa i siły, ale w rzeczywistości jest tylko spragnioną emocji awanturnicą. Z nielicznych motywów wojny, które mogłyby ten typ pogłębić i podnieść, nie wyzyskano ani jednego, a w rezultacie cała

druga połowa sztuki jest zupełnie jałowa. Wojna została gdzieś daleko za sceną, ta wojna właśnie, która mogła nie tylko w rozwoju charakterów i perypetji dramatycznej odegrać rolę decydującą, ale martwe momenty komedji krwią pulsującą ożywić.

Wolałbym tego wszystkiego nie mówić, bo nie chciałbym zrazić młodego autora do teatru. Są w jego pomysłach i ludziach ślady instynktu twórczego, ale ten instynkt w połowie dzieła omdlewa i rozpoczyna się szukanie po ciemku i pospolita stolarka, zamiast artystycznej roboty. Dla takich organizacji umysłowych byłoby może pożądane jakieś współnictwo literackie, jakaś pomoc drugiej, kontrolującej i popierającej indywidualności. Talent p. Chełmickiego na razie jeszcze samodzielnie pracować nie umie.

„BIAŁA RĘKAWICZKA”

Sztuka w 5 aktach Stefana Żeromskiego

Gdy w witrynie księgarskiej widzę nową powieść Żeromskiego lub przed zapuszczoną kurtyną czekam na nieznanne mi jeszcze słowo jego w teatrze, mam zawsze wrażenie, że przemówi do mnie jakaś potęga, w której wielkie jest piękno i wielki jest błąd, coś, co odtrąca i kolana zgina, coś, co ma tępy wzrok inkwizytora i uśmiech bolesny Chrystusa i obcą mi Dostojewszczyznę i przeraźliwy krzyk melodramatu. Jakiś przedziwny obraz piękna i brzydoty, przesycony elektrycznością olbrzymiego talentu...

Ale wczoraj... był to wieczór naprawdę osobliwy. Niby ten sam Żeromski, co dawniej, ale jakby wszystko, co w nim jest wielkie, przygasło, a co jest małe, wlaźło na szczudła i w świetle stu reflektorów chodziło po scenie. Jakby ten poeta, który podobno rozmówany jest w dramatach filmowych, przygotował wielką sensację dla „Kino Palace” lub „Colosseum”,

a przyniósłszy ją potem do teatru, napisał w prologu symbol, nastrój, ideję i zapatrzone w kloakę ludzką oczy Chrystusowe, abyśmy uwierzyli, że ten film narodził się na Helikonie.

Ach! gdybyż sztuka spełniła obietnicę prologu!

Oto podnosi się kurtyna i pod murem cmentarza stoi trzech pospolitych bandytów.

Mówił mi wprawdzie wczoraj jeden z młodych ekspresjonistów, że to nie są zwykli bandyci, tylko zło, jako żywioł, *Das Boese an sich*, ale i on nawet po ostatnim akcie, widząc mój uśmiech pytający, mruknął coś o „załamaniu się linii ekspresjonistycznej”. Zostańmy więc przy bandytach. Jednemu z nich rozstrzelano syna. Kradł i mordował wraz z ojcem. Schwytano go, skazano na śmierć i pochowano za murem cmentarza. Teraz tam stanął ojciec i wzywa swych towarzyszków, aby pomścili krew syna. Ich trzech i ten czwarty pod ziemią są strasznym ślubem związani. Za krew bandyty zapłacić musi całe społeczeństwo. Z za kulis idzie, jakby głos ze wschodu: Ono jest winne!

A potem pod tym samym murem cmentarza siada brat i siostra: hrabia Martwic i panna Ludwika. Wracają z pogrzebu ojca, który umarł w więzieniu. Niedługo pan wielkich włości, później kasjer w fabryce benzyny. Pensję miał małą, więc kradł. Kradł podobno z miłości dla córki i syna. Chciał im życie wyłodzić, a gdy własnego złota nie stało, wziął cudze. I znowu idzie głos ze wschodu: Winowajcą jest społeczeństwo.

A brat i siostra przysięgają rehabilitację i zemstę. Zwrócą skradzione pieniądze i na proch zetrą tych burżujów przeklętych, tych paskarzy benzynowych, którzy ojca-złodzieja oddali w ręce żandarmów.

— Patrz — mówi Mieczysław Martwic — tę białą rękawiczkę zabrałem z trumny ojca. Zdjąłem ją z jego trupiej ręki. To nasz talizman. Pozostaniemy

biali jak ona („bielsi ponad śnieg“) i wybielimy pamięć tego, który padł przez tamtych zabity.

A ponad murem sterczą trzy głowy zasłuchanych w ten ślub rodziny bandytów. I śmiech cyniczny wstrząsa drzewami cmentarza. I zadrżał Chrystus na Krzyżu przydrożnym.

To pierwsze słowo poety. Można je odepchnąć, jako fałsz społeczny i krzyk anarchji moralnej, ale nie sposób zaprzeczyć, że w całym tym prologu, w jego kontrastach, nastrojach i ekspresji dramatycznej jest jakaś groza niesamowita, coś z Wedekinda, coś z Andrejewa. I sam problem brzmi, jakby śmiertelnie wyzwanie. Sądna ława dla całej ludzkości! A może jakieś zło tryumfujące, jakieś straszne koła, miażdżące wolę „najbielszych...”

Czekamy. W górę kurtyna! Dom schadzek a w nim panna Ludwika, czekająca na przygodnego amanta swych wdzięków. Podobno była pod bolszewikami, podobno wróciła bez grosza do Warszawy, podobno próbowała pracować uczciwie i być bielszą od białej rękawiczki, ale się nie udało, więc została... kokotą. Musiała! Nie było rady...

I przychodzi brat i uderza ją w twarz białą rękawiczką. Straszliwa sytuacja. Gdyby to był prawdziwy Żeromski, dech ludziom zamierałby w piersiach. Ale to jest tylko Żeromski z kinematografu. Aby zaś film był zupełnie stylowy, w najkrytyczniejszej chwili zjawiają się dwaj bandyci, wiążą hr. Martwicę, pannę Ludwikę i charakterystyczną „mamę”, zabierają przy pomocy wtajemniczonej pokojówki wszystkie klejnoty z mieszkania i... szukaj wiatru w polu. Czternasta „zmiana” na filmie: „Troje ludzi, przywiązanych do krzesel. Pokojówka i jeden bandyta kłaniają się uprzejmie, a drugi zbój pilnuje jeszcze z majchrem w rękę, aby ofiary za wcześniej nie zaczęły wrzeszczeć.

Tak to Ludwika została kokotą i musicie jej na

słowo uwierzyć, że to była „Ananke”, wina całej naszej kultury, całego porządku świata. Tak to zbóje ograbili zamtuz i to było także... Ananke. Ekspresjonista dodałby: „Żywiolowe zło”, a taki zwykły sobie prostak powiedziałby: „Przysięga na cmentarzu czyli zemsta na społeczeństwie”.

Ale oto światło zagasło i rozpoczyna się trzeci obraz sensacji filmowej.

Hr. Martwic, który jest genialnym inżynierem, wywiózł swoją siostrę z Warszawy do owego miasta, gdzie stała fabryka benzyny i gdzie ojciec jego umarł w więzieniu. Tam wydał ją za mąż za bogatego „benzyniarza”, a raczej syna jednego z tych małomiejskich paskarzy, którym postanowił zwrócić pieniądze, skradzione przez ojca. O zemście jakoś zapomniał, jak wogóle w tej sztuce o wielu rzeczach się zapomina, co zdradza się zresztą w każdym kinematografie. Ale pamięta o niej na szczęście panna, a raczej już pani Ludwika. Więc gdy paskarze odrzucają jakiś cudowny wynalazek jej brata, gdy nie chcą się zgodzić na nabycie nowych ulepszonych maszyn do wyrabiania benzyny, postanawia podpalić fabrykę. Ale jak? Nic prostszego. Są przecież pod ręką dobrzy znajomi, ci sami bandyci, którzy ją związali w zamtuzie. I oni mają krótką pamięć. Przysięgli wprowadzić zemstę i wojnę całemu społeczeństwu ale ta idea zła, ta ewangelija anarchii tak się jakoś na filmie skurczyła, że widzimy przed sobą tylko sfatygowanych już swą robotą rzeźmieszków, z których każdy chciałby zostać porządnym burżujem. Mają już ładny kapitałik w banku i gdyby tak jeszcze udała się jakaś grubsza operacja, podzieliby się uczciwie i jeden (spekulant) zostałby maklerem giełdowym, drugi (elegant) jakim „*maitre d'hôtel*”, a trzeci (głupi i mocny) ożeniłby się z jaką kucharką i paskowałby kartoflami na 3-morgowym gospodarstwie.

Paskudne społeczeństwo! Tu nawet „zło żywiłowe” parszywieje:

No, i nadarza się sposobność, aby zaokrąglić kapitalik i zrealizować marzenia bandyckie. Pani Ludwika zaproponowała jednemu z rabusiów, który dzięki małemu szantażowi (znał przecież tajemnicę domu publicznego) został kamerdynerem jej brata, aby podpalić benzyniarnię. Rabuś przystał pozornie, ale w kilka chwil później powiedział jej teściowi, a zarazem głównemu akcjonariuszowi fabryki, że stanie się coś strasznego, jeżeli mu nie da sto tysięcy marek. Chytry zaś paskarz stu tysięcy nie dał, ale zwietrywszy niebezpieczeństwo, postanowił wszystkie akcje na gwałt sprzedać swemu wspólnikowi. Ale i wspólnik nie był głupi. Obaj tedy rozpoczęli szukanie głupszych od siebie i wkońcu, niemal w tej samej chwili, gdy benzyniarnia wylatywała w powietrze, właścicielami skrachowanych i zupełnie już bezwartościowych akcji zostali trzech głupcy: jakiś lekarz małomiejski, który skradł pieniądze szpitalne, aby zarobić na benzynie, dalej mąż pani Ludwiki, a wreszcie heraszajki bandyckiej. Paskarze oszukali bandytę. Paskudne społeczeństwo!

I proszę się tylko nie dziwić, że cała ta operacja jest wprost przeraźliwie naiwna.

Proszę nie pytać się dokładnie: Jak? Co? Gdzie? Takie pytania w królestwie filmu są zawsze niedyskretne. A jeśli się już upierać będziecie, że to jest przecież teatr, to mój młody przyjaciel — ekspresjonista pouczy was natychmiast, że sztuka ekspresjonistyczna odrzuca prawdę naturalizmu, że choć wszystko się dzieje w świecie pozornie najrealniejszym i nawet tak brutalnie realnym jak „Biała rękawiczka”, wyobraźnia widza „powinna wznieść się ponad rzeczywistość”, zapatrzyć się tylko w „wielkie linje koncepcji” i „wyzwolić z chaosu zdarzeń widomych ukrytą

istotę rzeczy", albowiem „świat już istnieje i byłoby głupstwem go powtarzać". A wkońcu wyśpiewa może postulat ekspresjonistów niemieckich: „Chodzi o bezpośrednie oddziaływanie słowa, oderwanego od wszystkich rozumowych, logicznych i gramatycznych połączeń!"

Wysłuchawszy tej teorii, będziecie już mogli spokojnie patrzeć na ostatni obraz sensacyjnego filmu, w którym bandyci sprzeczą się o to, — a rzecz dzieje się znowu pod murem cmentarza, — kto właściwie jest winien, że stracili cały, tak „krwawo" zapracowany majątek na akcjach spalonej benzyniarni, i najprzód chcą zamordować tego, który spekulował. Na szczęście zjawia się w samą porę hrabia Martwic i ten dostaje majchrem między żebra, bo rabusiom się zdaje, że to dla niego i z jego namowy pani Ludwika kazała podpalić fabrykę. No! i zabrali mu pugilares, z którego wypadła biała rękawiczka. I podnosi ją pani Ludwika, która „białą" nie była, i płacze, że zginął właśnie ten, który był z ludzi najbielszy. A Chrystus drży.

Przepraszam najpokorniej, że ja to wszystko opowiadam z takim prostackim realizmem i z taką prostacką logiką, ale cóż ja temu winien, że z symbolicznego założenia nie rozwinął się dramat symboliczny, tylko sensacja filmowa lub sztuka „Grand Guignolu". Zrazu, pod sugestją prologu, próbowałem się bronić przeciw takiemu wrażeniu i szukałem tych strasznych trybów konieczności społecznej, która zmusza do zbrodni i miażdży aniołów. Zrazu wyteżałem wzrok, aby znaleźć na scenie coś więcej, niż paskarsko-bandyczką awanturę: jakąś szatańską potęgę negacji, jakąś dramatyczną wizję anarchizmu, a choćby tylko jakąś drżącą w głębinach ludzkich i uperloną łzami poety satyrę. Napróżno! To wszystko śniło się może autorowi w prologu, ale w wyrazie scenicznym stało się filmem i mało czem więcej.

W „Białej rękawiczce” nie słyhać miedzianego ślapania Ananki. Krzyknęła w prologu, że idzie, ale nie przyszła. I przyszła tylko na wstędze kinematograficznej garść sensacyjnych obrazków i tego Chrystusa, który pod murem cmentarza płacze nad ohydą mro-wiska ludzkiego. Jest to jedyny kwiat poezji w tej sztuce, bo nawet przysięga bandytów, nawet wielka scena między bratem a siostrą, znalezioną w domu publicznym, nawet sztuczny i mętny symbol „białej rękawiczki” przemówiłby mocniej z ekranu, niż z desek teatru. Tu wszystko zawiodło. Jakby ktoś struny odstroił poecie...

A przecież... a przecież ten poeta wydobył z siebie już tyle tonów potężnych. I nawet tam, gdzie się mylił i błdził, umiał być wielkim w swych błędach.

„S Z A Ł”

Sztuka w 4 aktach Stefana Krzywoszewskiego

Tytuł mówi: „Szał” i sztuka powiedziała: „Szał”. A jednak są w tym „Szale” takie momenty, w których zdawać się może, że myśl autora mierzyła dalej, niż dotarł czyn artystyczny. Chwilami dramat Krzywoszewskiego wywiera takie wrażenie, jakby mu się śniła walka dwóch światów, tego, co przed wojną był tylko życia pianą szumiącą lub sytym spokojem, i tego, co marzył jakieś nowe wiosny narodu, rozsadzał bramy więzienne, był tęsknotą, czynem i buntem.

„*Morituri*” i „*Resurrecturi*”! Ginące pokolenie mumji herbowych, schyłkowych melancholików, klubowych próżniaków, upajających i upojenie szukających kobiet, a gdzieś w dali jakiś świt i ręce wyciągnięte ku słońcu i łoskot młotów kowalskich w kuźniach życia nowego.

To wszystko śniło się Krzywoszewskiemu. Ale gdy zaczął swe sny rozwieszać w teatrze, tak mu się cias-

no zrobiło na scenie, że nie było miejsca dla tych dramatów buduarowych, w których rozmiłowany jest jego talent i które są właściwym żywiołem jego fantazji. Albo — albo. Więc zaczął gasić wizje rewolucyjne, aby nas wzruszać „szaleń miłosnym“, i to, co w założeniu było może tragedją ideową „ginącego świata“, stało się tylko drobnym, nawet bardzo drobnym „teatrem“, takim, jaki od czasów Scribe’a i Sardou jest ulubioną sztuką francuzów. Możliwoby „Szał“ Krzywoszewskiego grać na każdej scenie paryskiej, z wyjątkiem chyba eksperymentującego „Vieux Colombier“ i sto dzienników pisałoby o nim tak, jak piszą o Capusie, Donnayu lub Henryku Bataille. *Une pièce!*“ *Une jolie pièce!*“

A jednak szkoda mi tej idei, która w długich butach, miękkim kołnierzyku i starej marynarce wtargnęła na chwilę do salonu Tekli hr. Ogrzanowskiej, gdzie ludzie frakowi grywają raz na tydzień bridge’a, gdzie ksiądz prałat wypytuje się kamerdynera, w jakim sosie podana będzie perliczka, gdzie pan prezes zabrania wymawiać słowo „rewolucja“, gdzie dysputuje się tylko o najnowszym skandalu klubowym, o cudownych właściwościach karlsbadzkiego „szprudla“, o podróżach do Monte Carlo lub Biaritz. No! i o pięknej Mary, niesfornej wnuczce pani hrabiny.

Ta Mery nie jest właściwie taką wnuczką, o której pisze Niesiecki lub Paprocki. Nikt jej ojcu i matce ślubu nie dawał. Urodziła się jako dziecko nieprawe hrabiczka, spędziła lata dziecięce pod dachem jakiejś poczytywnej kobieciny, a gdy umarli rodzice i nie było komu za nią płacić, przytuliła ją babka arystokratyczna.

Pani hrabina Ogrzanowska nie lubi swej wnuczki nieprawej, bo ta wnuczka odziedziczyła po matce-modystce jakieś tam chamskie nałogi. Biega po wieczach, czytuje broszury konspiracyjne, wprowadza na-

wet do domu swej babki jakiegoś Kuraka, który ciągle jest w wojnie z żandarmami. Kurak i do tego rewolucjonista! Łatwo sobie wyobrazić, co się dzieje w staroświeckim salonie, gdzie pani hrabina grywa w bridge'a z prałatem, prezesem i kuzynką Leokadją. Skandal, żandarmi, nieszczęście! A Kurak w nos im się śmieje, i mówi o jakiejś tam „wielkiej godzinie“, która już bije na zegarze dziejów, i bez najmniejszego respektu daje im do zrozumienia, że wichur wojny i rewolucji zdmuchnie cały ten świat darmozjadów klubowych, pieczeniarczy, matron pudrowanych i kamerdynerów, mówiących na ucho prałatowi, że panienska „nam“ wstyd przynosi t. j. kamerdynerowi i hrabinie.

Tak to się zaczyna „Szał“ Krzywoszewskiego. Doskonały koloryt środowiska, wyborna ekspozycja dramatu, wreszcie intrygująca perspektywa potężnych wybiegających daleko poza ramy salonu komedjowego kolizji ideowych. Kurak i panna Mery! Czy oni w rękach trzymają piorun rewolucji? Czy przyjdzie wojna i nawet w sercach wystygłych rozpali wielkie płomienie? Może ta burza wpadnie do hrabiowskiego salonu i poprzewraca wszystkie szanowne antyki. Może jakiemu pustakowi przypnie skrzydła husarskie do ramion. Może jakiego wodzireja w zagończyka zamieni. Może w tym Kuraku i pannie Mery jest ukryta tragedia proroków...

Wszystko to być mogło, wszystko to drży w niepokoju twórczym pierwszej odsłony, wszystko to przełatywało niewątpliwie, jak błyskawica, przed wyobraźnią autora. Ale idea już w samym prologu zagasła, Kurak w cień się usunął, a ośią dramatu stał się „szał“, nie ten, z którego rodzą się rewolucje, lecz ten, który jest furją erotyczną i pada, w krwi własnej skąpany, u stóp swej kochanki.

Panna Mery kocha się w takim panu, który zwie się hr. Siewierski, a żyje z kart i kredytu. Majątek

siracił, niczego się nie nauczył. Domem jego jest klub, pracą bakarāt, polowanie, raut i obiad proszony.

I hr. Siewierski kocha pannę Mery. Gdyby mieli pieniądze, pobraliby się, jak Pan Bóg przykazał, ale ponieważ ich nie mają, więc całują się tylko po kątach.

Przyszła jednak taka chwila że panna Mery już dłużej w domu swej babki męczyć się nie chce. Te jawowite oczy, ten syczący głos, ta kontrola prezesa, prałata i kamerdynera!

Więc mówi:

— Ładyś! Weź mnie z tego domu. Spróbujemy pracować. Jakoś to będzie. A jeśli żenić się nie chcesz, wszystko mi jedno. I tak pójdę z tobą. Żona... kochanka... jak chcesz.

Ale hr. Siewierski się waha. Dopóki jest kawalerem, żyć może z dnia na dzień. Tu sprzeda jakąś resztkę lasu, tam od kogoś coś pożyczy lub wygra. Może się zresztą bogato ożenić, lichwiarze dają *à conto*. Ale gdy raz klamka zapadnie, co dalej? Więc żyć bez ślubu?... wszak ona sama... nie! nie! Hr. Siewierski jest uczciwym człowiekiem. Inna rzecz, gdyby była żoną przyjaciela. To można, to nie obowiązuje. Religja panów klubowych!...

Ale panna Mery „dziko“ się rozśmiała. Tak śmiało się już tysiąc heroin w romansach francuskich.

— Więc dobrze... Wyjdę za innego... Ale choćbym potem stu miała kochanków, ty nim nigdy nie będziesz.

W akcie drugim panna Mery jest już żoną pana Burby, bogatego fabrykanta. Sama mu ofiarowała swą rękę, stawiając tylko jeden warunek: „Wyjdę za ciebie, ale dopóki cię nie pokocham, nie wolno ci korzystać z praw męża“.

I zgodził się poczciwy Burba, który był może kiedyś w teatrze na „Właścicielu kuźnic“ i wyobrażał sobie, że to tak będzie, jak w dramacie Ohneta.

Ale stało się zupełnie inaczej. Od chwili ślubu rozpoczyna się... „Szał”. Szaleje hr. Siewierski, szaleje także pani Mery i przez trzy akty trwa walka między żądzą oszalałą i dumą szaloną. Oboje wiją się w męce i mękę swą włóczą po gajach zielonych, po domach gry, po hotelach. Wszędzie przy niej jest on i mówi: „Próżno się bronisz. Kochasz mnie i musisz być moja”. I wszędzie jedną słyszymy odpowiedź. „Głupcze! wstrętny mi jesteś, nienawidzę cię i pogardzam tobą”.

Ale Mery czuje, że ta walka desperacka skończyć się musi jej klęską. Więc szuka ratunku w przyjaźni Kuraka, więc usiłuje na polowaniu zastrzelić Siewierskiego, więc chce szaleć szaleć zabić i staje naga przed jakimś zakochanym w niej melancholikiem.

Każdy, byle nie tamten!

Napróżno! Kurak umie podobno leczyć bóle ludzkości, ale nie ma lekarstwa na mękę duszy kobiecej. Kula, która miała przeszyć serce kochanka, drasnęła mu tylko policzek. A ten drugi, któremu oddać się chciała, byle tylko zapomnieć o tamtym, zarzucił jej płaszcz na obnażone ramiona. Zrozumiał wszystko i nie chciał wziąć ciała bez duszy.

I bije ostatnia godzina. W chwili, gdy w jednym z portów francuskich sygnały okrętów wojennych zwiastują światu, że rozpoczął się krwawy poród nowej Europy; w chwili, gdy Kurak wybiera się do legjonów, w tej samej chwili zakrada się hr. Siewierski o północy do sypialni pani Burbowej. *La grande scène!* Nagle ktoś puka. Mąż strzał, trup. Pan Burba stoi z dymiącym rewolwerem nad zwłokami rywala, a Mery w „dzikiej” rozpacz ciska mu w twarz słowa: „Nienawidzę cię. Tamtego tylko kochałam i jego byłam kochanką”.

Skłamała. Niech go zadusi to kłamstwo!

Taka jest w zarysach fabuła tego dramatu, który

miał być walką dwóch światów, a stał się walką dwóch szatów, albo szatu i dumy, — jak chcecie! Żadna ze sztuk Krzywoszewskiego nie tkwi tak głęboko wszystkiemi korzeniami w tradycjach sztuki francuskiej. Pomyśły, rodzaj teatralności, budowa, nawet ornamentyka rezonerska i kompozycja ról, wszystko to ród swój wywodzi z Paryża. Gdyby nie postać Kuraka i żandar-mów rosyjskich, możnaby śmiało wystawić „Szał” w Odeonie, Gymnase lub Domu Molière’a, i to nie tylko jako dzieło muzy bulwarowej, lecz jako środowisko francuskie. Krzywoszewski własnej drogi nie znalazł w teatrze, lecz zbudował w obcym stylu sztukę zajmującą i brawurową, która dla kunsztu aktorskiego może być kanwą przepyszną.

„KSIĘGA HIOBA”

Komedja warszawska w 3 aktach p. Brunona Winawera

Był to znowu jeden z tych wieczarów, w których troska i ból narodowy wkraczały razem z publicznością do sali teatralnej i snuły się, niby mgła czerwona między nami a sceną.

Pamiętam już takie przedstawienie w „Pomarańczarni”. Było to w roku ubiegłym, w owych dniach piorunowych, gdy staczaliśmy ostatnią bitwę, niemal pod murami Warszawy, i na każdej ścianie ręka tajemnicza kreśliła ponure wróżby zagłady.

A tam w Łazienkach w ślicznym teatrzyku z czasów króla Stasia, grano jakąś starą komedję i usiłowano rozbawić nas humorem stylowym.

Nie sposób. Między nami był strach o Warszawę.

A pozawczoraj między nami a sceną stał Śląsk. Każdy go przyniósł z sobą do teatru. W każdym antrakcie niepokój pełzał po widowni. Ludzie szeptali... Jakieś pogłoski... Jakieś błyski w oczach...

A na scenie drwił pan Winawer. Drwił à la Shaw. Drwił z tego, co się dzieje w Polsce. Drwił żółtym śmiechem. Wypuszczał race oślepiające, a z tych rac, zamiast atomów węgla i popiołu spadały na nas jakby krople witryoleju.

W innych warunkach satyra Winawera, nazwana „Księgą Hioba“, byłaby może olśniła nas błyskawicami swych paradoksów. W innych warunkach komedia Winawera, wzorowana na angielskim kpiarzu-poecie, bawiłaby nas, jako groteskowa produkcja tych anomalii powojenych, tych dziwolałów społecznych, tych kabaretowych melodii życia publicznego, z których wszyscy od rana do nocy czerpiemy tematy do drwin i elegji.

Ale onegdaj, gdy niebo polskie znów się zachmurzyło i gromy zawisły nad nami, zorzucił śmiech kpiarza teatralnego brzmiał tak, jakby ktoś o słabym, znekanym, zatrwożonym o szczęście swoje człowieku opowiadał anegdoty złośliwe. Śmieliśmy się z ostrej satyry, ale chwilami, jakby coś gardło ścisnęło. Śmiała się scena, a płakał w nas Śląsk.

Zreszta cała komedia jest tak napisana, że nie ma w niej właściwie nic, prócz dowcipu. Nie interesują nas ani ludzie ani fabuła, tylko pogwizdywanie autora. Jest to jakby aktualny felieton w dialogach. I tem dotkliwsza staje się groteska przez bezpośredniość swych pchnięć satyrycznych.

A jednak w pierwszej odsłonie, najlepszej z całej komedji, zanosilo się na to, że to będzie więcej, niż feljeton. Założenie jest oryginalne, elektryzowane dramatycznością, zajmujące kolizją stosunków i charakterów.

Oto jakiś docent uniwersytetu, fizyk o głośnem nazwisku, zaślubił piękną studentkę. On zarabiał trzy tysiące marek miesięcznie, ona nie miała nic, prócz urody, znajomości kilku języków i talentu do kupie-

tów kabaretowych. Życie jest drogie. Trzy tysiące marek docenta nie starczą nawet na buty. Ale za to kabarety opłacają złotem śpiewające diwy.

Więc pani Mery została szansonistką i przyjmowała w swym salonie różnych durniów z arystokracji, paskarzy, szulerów i koleżanki, tańcząca walca apaszów. Pito i grano. A obok, w swym gabinecie pracował nad zawiłymi problematami fizyki jej mąż, pan doktor Tadeusz Herop, utrzymanek własnej swojej żony.

I tak był zapatrzony w swe eksperymenty, sprawdzające ścisłość galileuszowych badań nad prawami wahadła, że nie zdawał sobie sprawy z całej potworności swych stosunków domowych. Czuł się wprawdzie proletariuszem inteligentnym, jednym z miliona, ale nie miał czasu zastanawiać się nad konsekwencjami swego położenia.

Nagle zbudził go brutalnie brzęk policyjnych pałaszów. Wtargnięto do jego domu. Otworzono salon pani Mery. Szulernia!

Zrozumiał wszystko. I oto fizyk uczony zamienia się w desperata, cynika, nihilistę moralnego, a komedia w drwiące refleksje na temat absurdów społecznych. Winawer pożyczka sobie stylu od Bernarda Shawa i zaczyna pisać feljeton.

A szkoda. Bo, jak powiedziałem, początek sztuki zapowiadał coś więcej, niż naśladownictwo Shawa, zapowiadał... dobrą komedię. Z stosunku męża-profesora do żony-kabaretówki rozwiązać się mogła niezmiernie zajmująca gra charakterów, cały splot powikłań dramatycznych, cała gama uczuć najsubtelniejszych, tysiąc rozbieżności i tysiąc kolizji.

A zamiast tego, tylko wielka parada dowcipu. Po pierwszej odsłonie niema już pani Mery na scenie. Mąż jej wziął całą odpowiedzialność za szulernię na siebie, wyrzekł się docentury z 3-tysięczną pensją mie-

sięcznie, zarabia jako robotnik w elektrowni osiem tysięcy na tydzień, a w antraktach mówi z drwiącym uśmiechem o czekającym go więzieniu, które dopełni zdeklasowania burżuja i da mu patent herbowy honorowego obywatela nowego typu.

Zresztą nie bądźmy zbyt ciekawi i nie pytajmy o ścisłą logikę tej metamorfozy, bo w dwóch ostatnich aktach jest tylko dowcip dla dowcipu, paradoks dla paradoksu. Mniejsza, jak, co, dlaczego? Chodzi tylko o to, aby zakpić z nowego porządku rzeczy, z uczciwą inteligencją na dole, a drwalami i paskarzami u góry. Chodzi o to, aby gwizdnąć pod oknami mądrości ministerjalnej, aby rozśmiać się w nos stu tysiącom panienek, piszących na maszynach rządowych w Warszawie, aby wyśpiewać tragikomiczną elegję nad grobem przedwojnej moralności i kpić z wszystkiego i wszystkich.

Niema w tem przeważnie ani struktury komedjowej, ani logicznego rozwoju charakterów. Jest tylko śmiech. I to ten śmiech winawerowski, bez ideału, chłodny, drapieżny, uszczęśliwiony, że siadł na kupie absurdów i śmiać się może do syta.

Ale prawda. „Księga Hioba” kończy się zawróceniem bohatera z kwiatkiem sentymentalnym w butonierce bluzy robotniczej. Oto eksdocent, wypuszczony z więzienia, dumny jest, że od kolegi - szulera w celi aresztanckiej nauczył się wolt karcianych i postanawia z swym mistrzem wyjechać na robotę do Monte - Carlo. Tymczasem jednak nadeszły jakieś listy z Londynu: Akademia mianuje go swym członkiem. Głupstwo! Do kosza!... Najznakomitszy fizyk angielski winszuje mu odkryć naukowych. Stare bajki! Do pieca!... Jakaś młoda dziewczyna postanawia go wyrzucić z rąk szulera i poświęcić mu życie całe, ot! tak sentymentalnie, po staremu, niby Zyzio Przybylski! Romantyczka do archiwum!... Ale wkońcu coś

zabrzęczało. Jedna z fabryk amerykańskich proponuje eksdocentowi eksploatację jego wynalazku i objęcie posady za 20 tysięcy dolarów miesięcznie.

No! za tę cenę warto zaniechać szulerki, jako „najwyższego typu zarobkowania”, odbierającego paskarzom ich złoto, i zostać znowu burżujem starego siylu, ba nawet żyć po bożemu z głupią romantyczką, której głupota jest najpewniejszą gwarancją szczęścia małżeńskiego. Tym cynicznym konceptem kończy się sztuka, a raczej kocia muzyka najostrzejszych zgrzytów, drwin, kalemburów i paradoksów. Sto dowcipów w ciągu jednej godziny! Jeden goni za drugim. Ludzie po to tylko wchodzą na scenę, aby nam do sztambuchu wpisać nowy aforyzm. Wszystko to jest dziełem ostrego, jak brzytwa, intelektu. Ale w tej brawurowej popisowości Winawera jest coś jarmarcznego. Jakby przechwalał swój towar! I ani jednego rumieńca szczerego uczucia. Tylko błyszczący mózg. Ani jednej łzy. Tylko kuglarstwo konceptu.

PRZECHODZIEN

Sztuka w 5 aktach Bogdana Katerwy

Cicha sztuka.

Wiem, że ten przymiotnik był nieraz nadużywany w literaturze i trochę się wytarł na ślizgawce frazesu. A jednak takie sztuki, jak wczorajsza są naprawdę ciche. Ciche w nich wszystko: i smutek i radość i miłość i melodia i my, zasłuchani w ich ciszę.

Ale nie jest to cisza Maeterlincków, ta z nocy upiornych. Wszystko tam chodzi na gołębih nóżkach w mgłach przesłonecznionych.

I coś jeszcze, coś z wieczystych uroków poezji. Cichy żal za wiosną minioną, żal może zanadto stylizowany, zanadto święty w swej prostocie, ale taki,

który łka, i uśmiecha się melancholijnie w każdej duszy jesiennej. Może inaczej, może przez jedną godzinę tylko, ale drga. A jeśli go nie było, to się zbudził wczoraj.

I zdaje mi się, że tego chciał autor. Chciał z całą świadomością swej woli. Jego sztuka jest wogóle w swej literackości zanadto „świadoma”. Żadnych instynktów, żadnego żywiołu. To raczej refleksyjne wsłuchiwanie się w poezję młodości i refleksyjna intencja udzielenia jej otoczeniu.

Dlatego wszyscy w sztuce mają jakieś imiona, tylko bohater jest bezimienny. W tytule „Przechodzień”, w spisie osób „On”. „On” i nic więcej. On i ty i ja, wszyscyśmy potrosze pisali listy miłosne do „tej której niema”. Nie każdy z nas miał taką czystość pre-rafaelicką i taką białą dziecięcość jak „Przechodzień”, lecz każdy miał tę nieokreśloną tęsknotę cudu miłosnego, to wsłuchiwanie się w ciszę, tę wiarę, że miłość przyjdzie z pękiem róż i złocieni. I szukał jej, jak kwiatu paproci. Tak!... Znałem niegdyś poetę... dał cudny wiersz swej kochance... ale mnie go odczytał już dawniej, zanim jeszcze przyszła kochanka. Pisał go, zapatrzony w słoneczną mgłę, czekając na cud. Tytuł „Do” z trzema gwiazdkami, to nie zawsze dyskrekcja literacka. To czasem naprawdę miłość bez kształtu, miłość na mlecznych drogach, szukająca swej gwiazdy, miłość wołająca w przestrzeń: Gdzie jesteś?

I na to wołanie prędzej czy później zawsze ktoś odpowie. Tylko wyklętych głos mrze bez echa.

Tak się znaleźli „On” i „pani Jana”. Złączył ich przypadek. Taki czy inny, wszystko jedno. Mógł nim pokierować duch dobry. Strindberg w ponurych tintach skąpałby takie spotkanie. Katerwa maluje w słońcu.

Miał lat 20, mieszkał pod niebem, pisał wiersze,

kochał kwiaty, grywał etiudy Chopina i śnił o tej, która przyjdzie, przyjść musi. Ona miała lat 30, może i więcej, była sama z 12-letnią córeczką i dwiema obrączkami na palcu, mieszkała w pięknym buduarze, pełnym kwiatów, i książek, trochę podróżowała, trochę się nudziła, trochę chciała wyjść za mąż, trochę czekała na miłość. Pozornie jedna z miljona, naprawdę lepsza od miljona sobie podobnych.

I właśnie w chwili, gdy miała zaślubić „porządnego człowieka”, takiego co miał lat 40, piękny dwór z oranżerją, tytuł doktora chemji, nieboszczkę żonę i — ale o tem jeszcze nie wiedziała — coś, co więcej znaczy, niż dobra partja, bo duszą jest z rodu aniołów, — wtedy właśnie przyszedł ten chłopiec z swym rumieńcem miłości, z swemi listami „do tej, której nie-ma”, z swą cichą modlitwą w oczach zadziwionych.

Ach! jakież dramidło okropne z tej sytuacji zrobiłby każdy Sudermann i każdy Bataille. Ale Katerwa jest twórcą cichych słów i cichych dramatów. Ale Katerwa ma słońce na palecie. Więc powstaje dwuśpiew przedziwnej, czasem irytująco rafinowanej prostoty, dwuśpiew może trochę za monotonny w melodji, za natarczywie wdzięczący się swą kulturą literacką, ale jasny, pogodny, po rosach majowych płynący.

Takiego śpiewu nie słyszeliśmy już dawno. Ten Katerwa w sceptyczny świat naszego teatru wnosi jakby słoneczną ciszę Rabindranatha Tagory. Tylko się nie krzywcie, najmiłsi, że wymówiłem to wielkie imię. Genjusz pozostał w Indjach, ale jeden z jego promieni zbłąkał się na polskie Mazowsze i rozśłonecznił wszystkie dusze tych ludzi, którzy wczoraj kochali w teatrze. Sztuka Katerwy to sztuka bez cieni. Jest to jakby królestwo białego ducha. Jakby spowiedź bezgranicznej wiary w zwycięstwo dobra, w świętość człowieczeństwa. Przecież nawet walka o kobietę,

walka między jesienią a wiosną, walka między „partją” a „poezją”, staje w „Przechodniu” jakby współzawodnictwem aniołów, jakby bajką o królewiczach cudownych. Żadnej nienawiści! Jeden jest stary, ale starość jego ma herbowy znak poświęcenia, drugi jest młody, a herbem jego poezja. I chylą się głowy i łączą się ręce, jakby w żadnym sercu nie syczała żmija, jakby nie było waru krwi, krzyku namiętności: Dzielimy się! Jednemu tęsknota kochanki i w przyszłości córka zamiast matki, a drugiemu małżeństwo i ciało.

Takie zakończenie jednak wymaga czegoś więcej niż talentu literackiego i kultury artystycznej. Trzebaby je skąpać w kastalskich źródłach najczystszej poezji, aby zdjąć z niego piętno czułościowości. Trzebaby wznieść je na takie wyżyny natchnienia, gdzie teatr prawie się kończy. Do tych wyżyn Katerwa jeszcze nie sięgnął. Jego literackość, jego Rittnerowska stylizacja musi zawieść tam, gdzie tylko wielka poezja rozwiązać może dylemat dramatu, a za słaby jest każdy, choćby najszlachetniejszy surogat. I dlatego trzecia odsłona, w której pani Jana dzieli się między „porządnego człowieka” a poetę i zostając żoną jednego, drugiemu daje szept rezygnacji, tryumf zwycięzonego zwycięzcy i perspektywę reinkarnacji w córce, ma szelest papieru i zapach atramentu literackiego. A jednak nawet w tym omdłym finale „Przechodnia” jest ślad rasowego artysty. Dialog ma miękkie, pastelowe barwy. I nawet raz jeden... słuchajcie! Gdy pani Jana znalazłszy się po raz pierwszy w mieszkaniu poety, prosi go, aby dał jej to, co najpiękniejszego posiada, „On” klęka i mówi: „W tym pokoju nie była jeszcze nigdy żadna kobieta”. I potem jeden jedyny pocałunek. Takiej sceny nie napisałby pierwszy lepszy fabrykant teatru.

Ale nie wyobrażam sobie, aby sztukę Katerwy można „wygrać” bez reszty, jeśli na scenie niema

Osterwy. Znajdzie się wszędzie aktor do tej roli, ale dziś w Polsce jest tylko jeden Osterwa, który nie pozostanie dłużnikiem autora. On ją ma we krwi, w typie, w idywidualności. Sztuka jego podkreślała tylko przyrodzenie. Osterwa nie wcielił się w rolę, lecz stylizował siebie samego. I tak powstał cały człowiek Katerwy. Obawiam się, że na innych scenach tego człowieka nie będzie, lub będzie tylko... połowa.

„OCZY KSIĘŻNICZKI FATMY“

Komedja w 3 aktach Stefana Kiedrzyńskiego

„Oczy księżniczki Fatmy“! Ten tytuł brzmi kinematograficznie. Jakieś czary pustyni, odaliski, karawany, węże, fatamorgany, baśnie purpurowe, szaf, krew, może sam prorok Islamu i jego córka legendowa...

Nic z tego! To tylko etykieta filmowa. A na scenie jest całe gdakanie, gęganie i pianie drobiu ludzkiego, całe to *gris en gris* pospolitości życiowej, które niejeden z naszych autorów podpatruje z taką pasją i drzeniem, jakby to były naprawdę „oczy polskiej Fatmy“, polskie piękno, polska religja i polska tajemnica.

Do tego typu twórczości należy niemal wszystko, co teatrowi dotychczas dał talent Kiedrzyńskiego. Już w pierwszej, uwieńczonej na jednym z konkursów warszawskich komedji, była ta „dulszczyzna“. I nic, nawet wielki wstrząs rewolucji europejskiej, nawet wicher zmartwychwstania polskiego nie podniósł jego fantazji przyziemnej. Prawda! Niekiedy zdawać się mogło, że się odrywa od prochu... coś niby szum skrzydeł. Czy pamiętacie jego „Pocałunek wojny“, tragedia emigracji, miłość na krwawem tle buntów, rzezi i pożarów? Trzy akty szarości, wulgarności i rechetania ludzkiego, a potem nagle w zakończeniu je-

den górny ton. A właśnie ten jeden ton zabrzmiał trochę sztucznie. Jakby wyszedł z mózgu szukającego górności literata, nie z serca mającego ją w sobie poety.

I „Oczy księżniczki Fatmy” są znówu oczami Kiedrzyńskiego. Przyśnił mu się powtórnie problem „Wolnej kobiety”, którą przed kilku laty pokazał na scenie, ale ani to Nora Ibsenowska, rzucająca dom i rodzinę, aby wyjść z „pokoju lalek”, potargać więzy kłamstwa społecznego i w samodzielnej walce o byt bronić praw swego człowieczeństwa, ani to nawet „szalona Julia” Kisielewskiego, wydzierająca się z klatki burżuazyjnej w zaczarowany świat sztuki i poezji. Jest to poprostu taka sobie pani belfrowa, która się nudzi w czteropokojowym mieszkanku przy uczonym mężu, mającym w żyłach więcej atramentu, niż krwi, marzy o laurach Asty Nielsen, Mia May i Poli Negri w królestwie kinematografu.

Pola Negri była w Warszawie baletnicą, a obecnie jest hrabiną i kupiła sobie podobno dwie kamienice w Berlinie i jedną w Bydgoszczy. Czemużby tedy pani profesorowa Kiedrzyńskiego, jako gwiazda filmowa, nie miała zostać żoną „amerykańskiego króla betonu” lub choćby kochanką Manuela portugalskiego?!

Dawniej „niezrozumiane mężatki” śniły o „wyzwoleniu indywidualności” o „prawie do szafu”, o uniwersytetach, o sławie teatralnej, a dziś śnią o kinematografie. Film stał się potęgą i niemal symbolami epoki. Strywializowana sztuka i strywializowany problemat emancypacji!

Przez chwilę zdawało mi się, że Kiedrzyński z drwiącym uśmiechem satyryka, wkroczy w ten świat filmomanji i da parodje „wolnej kobiety” na tle epidemji kinowej. Kto wie, temperament Kiedrzyńskie-

go mógł wykrzesać z takiego tematu błyskawice żółtego humoru. Jego sarkazm literacki jest wnikliwy i przejmujący. Ale trzeba się było zdecydować na ton i styl tej satyry.

Stało się inaczej. Mniejsza już o to, że cała sztuka balansuje na granicy farsy i komedji, mniejsza o to, że nużące wprowadzie dłużyznami, ale błyskotliwe, paradoksalne, literackie rezonerstwo dIALOGÓW, brzmi trochę pretensjonalnie na tle jaskrawo krotocwilnych sytuacji, nie wiadomo jednak właściwie, jaki jest stosunek autora do tej wrony, papugi czy sroki, która wylatuje z klatki domowej, aby oczami księżniczki Fatmy podbijać królów i nababów.

W pierwszym akcie jest to ptak o zdecydowanym gatunku. Zły, pstry i głupi. Kiedrzyński w kilku scenach daje definicję zwartą, brawurową w wyrazie teatralnym, soczystą w kolorze i silną w akcentach. Zdaje się nie cierpieć tego typu. Zdaje się mówić: „Oto samiczka bezdennie płytka, która gdcze o sławie filmowej a myśli o samcach. Oto krakająca wrona z upierzeniem papugi. Oto taki rodzaj kobieccści, któryby należało różgami sieć i na ulicę wygnać, aby nie zatruwał czystej atmosfery ogniska domowego”. W każdym słowie autora jest pogarda dla tej kobiety i jej rzekomego talentu. A lubo w przedmowie do książkowego wydania swego dramatu Kiedrzyński błaga nas, abyśmy uwierzyli w talent filmowy pani Stefanji „promieniejący jak słońce, pachnący jak rozkwitłe róże” (no! no!), lubo w imię tego talentu rozgrzesza jej cudzołóstwo (ach!) i mieni je nawet „bohaterstwem” i lubo jeden z krytyków tak mu uwierzył na słowo, że podał do wiadomości publicznej, jakoby sztuka była „jędrnym i dosadnym okrzykiem na cześć talentu”, to jednak w wyrazie scenicznym cała pierwsza odsłona, która powinna być przecież kamertonem typu komedjowe-

go, jest tylko satyrycznem ujęciem pospolitości, płytkości, małoduszności i próżności.

Nie chcę się sprzeczać z autorem, czy wogóle kinematograf jest sztuką, w której talent ma ten sam majestat, te same „przywileje geniuszu“, tę samą fascynującą i rozgrzeszającą moc, którą posiada wielki poeta, malarz czy artysta dramatyczny, ale gdyby nawet tak było, to w „oczach księżniczki Fatmy“ ta idea górującego nad wszystkim i uszlachetniającego zwierzątko ludzkie talentu nie świeci, lecz kopci, przynajmniej w pierwszej odsłonie.

Z rozwojem akcji jednak zmienia się stosunek autora do bohaterki i pod koniec sztuki „wolna kobieta“ nie jest już grymasem parodji, lecz naprawdę jakąś tryumfującą potęgę. To już nie sroka ani papuga, to prawie orlica, posiadająca cały szacunek i sympatię autora. Jak ona rozprawia! Jak z wysokości czwartego piętra poucza męża: „Tyś myślał, że jestem oswojoną myszką, a ja byłam pół dzikim ptakiem, który chciał patrzeć na słońce i śpiewać“. Z jaką rzeźbioną ironją mówi o ludziach i rzeczach! A niechby tylko ktoś ośmielił się zadrwić, że całą swą karierę zawdzięcza sztuce filmowej p. t. „Oczy księżniczki Fatmy“, ona odpowie mu z dumą: „Jej oczy to były moje oczy“.

Na kolana! W kąt Sara Bernhardt i w kąt Modrzejewska wobec Poli Negri!

Ale jeżeli już mamy księżniczki filmowe wprowadzać do panteonów ludzkości, to niechby w sztuce Kedrzyńskiego utrzymana była przynajmniej ta linja olśniewającego talentu, przed którym autor z takim respektem zdejmuje kapelusz. Ale historia pani Stefy zaczyna się jak parodja, a kończy jak apoteoza. W pierwszym i drugim akcie pretensjonalna trywialność, w ostatnim pokłon przed zdobywcą królewskością geniuszu kinematograficznego.

Pozostaje tedy dylemat. Ale nie ten niepokojący z jakiejś Nory czy Heddy Gabler, lecz taki sobie: „czy to pies, czy to bies?”

O wiele głębiej pomyślane i jednolitsze w wyrazie są cztery inne charaktery komedji. I lubo sztuka wskutek rozbieżności swej linji ideowej i małej pomysowości w rozwoju wypadków, straciła puls dramatyczny, to jednak ze wszystkich talentów, idących śladami Zapolskiej, Kiedrzyński ma największe mistrzostwo w plastyce charakterów. Bohaterka jego komedji jest wprawdzie złamana i zamazana, ale za to całe jej otoczenie jest galerją świetnych portretów. A królem tej galerji, geniusz bez teki, Narewicz, z rodu cyganów, wałkoniów i nicponiów. Cóż z tego, że ten ród jest bardzo liczny w literaturze dramatycznej? Cóż z tego, że 1.000 kabotynów w tym stylu włóczy się już od lat Bóg wie ilu po scenach europejskich? Kiedrzyński ze starych modeli wyrzeźbił nowego człowieka i dał mu, prócz piętna oryginalnej indywidualności, uśmiech i wdzięk literacki. A grał go Bończa-Stępiński.

„BALWIERZ ZAKOCHANY”

Fantazja Zygmunta Kaweckiego

Zdarza się czasem, że autor, który jest z krwi i kości realistą, znudzi się samym sobą i rozgrzebywaniem prawdy życiowej, zaczyna marzyć o mlecznych drogach poezji i naśladować rękami ruch skrzydeł, stara się wmówić w siebie i nas, że leci ku gwiazdom. Tak niegdyś w Niemczech autor „Końca Sodomy” próbował lotów ikarowych w „Trzech czaplich piórach”, tak wczorajszy autor „Szkoły” w pocie czoła nas przekonywał, że nie święci garnki lepią, że nie sztuka być Szekspirem i napisać „Sen nocy letniej”.

„Fantazję” Kaweckiego p. t. „Balwierz zakochany” znam już od lat dziesięciu, może nawet dawniej. Tylko, gdy się po raz pierwszy urodziła i znalazła w rękopisie na mojem biurku, wszystko w niej działa się na realnym asfalcie współczesności i było mieszaniną farsy i liryki, o niezdecydowanym stylu, tonie i kształcie komedjowym.

W tej formie „Balwierz” nie znalazł gościny w żadnym teatrze. I wtedy autor postanowił urodzić go po raz drugi, komedji przyprawić skrzydła fantazji i przenieść ją w słoneczne światy poezji. Stało się.

Wszyscy jego ludzie otrzymali kostjумы z żurnalu mody bajkowej. Wszystko dzieje się „po za czasem i przestrzenią”, w pałacu, który, zamiast ścian, ma tylko w niebieskich i różowych światłach skąpane zasłony, między figurami o imionach z legendy, coś niby historia o prześlicznych paziach, złotowłosych księżniczkach, okrutnych królach i mądrych astrologach.

Tylko nazywa się trochę inaczej: Paziem jest balwierz, który z dworu rycerza Tytusa porywa piękną Margeritę i prowadzi ją do swej golarni. A tam rozpoczynają się cuda. Tam w śnie hypnotycznym miłości oboje, zamiast grzebieni, mydlin i brzytw, widzą gaj zaczarowany. On mówi: Psyche! Ona odpowiada: Amor! Śpiewają słowiki, gra jakaś muzyka tajemnicza, nie ma ludzi, nie ma rzeczywistości, ma być tylko bajka tęczowa.

Ale zjawia się rycerz Tytus i każe córkę i balwierza zamknąć w „wieży obłąkanych”. Tam Margerita oszalała naprawdę. I napróżno ojciec żałujący chciałby ją zbudzić z obłądu, napróżno za poradą uczonego „licencjata” usiłuje otoczyć ją wspomnieniami tej nocy cudownej, w której uciekła z kochankiem i śniła sen o Amorze i Psyche, napróżno balwierz wołał miłośnicie: Margerito! Margerito! a jego przyjaciele przystawiają drabinę do okna, naśladują śpiewy słow-

wików, mówią o „skoku w krainę wolności”, słowem reżyserują raz jeszcze scenę porwania — wszystko zawodzi. Nie istnieje już dla niej świat realny, przyjaciele, rodzina, kochanek, istnieje tylko ta bajka — golarni, ta Psyche, szukająca Amora, ten gaj zaklęty, pełen złotych jabłek, rajskich ptaków, i kwiatów odurzających. Umarła dla życia, żyje dla marzenia.

Taka jest treść tej „fantazji”. Pomysł naprawdę godny poety, ale biada takim pomysłom, gdy — iż użyję słów samego autora — „słoń przypawi sobie skrzydła muchy i zdaje mu się, że jest ptakiem”. Aby taki pomysł dzwignąć, skąpać w blaskach poezji, rozpromienić, rozblękitnić, rozśpiewać trzeba mieć coś więcej niż sentyment, który swego czasu tak ładnie się uśmiechał w „Szkole” Kaweckiego, i literacki realizm jego „Dramatu Kaliny”.

Jeżeli śpiew miłości ma dokazać cudu i golarnię zamienić w las zaczarowany, jakąż potęgę, musi mieć słowo poety!

A cóż dał Kawecki? Atramentem ocieka jego zachwycenie miłosne. Skrzypi pióro, ale harfy nie grają.

I rzecz charakterystyczna. Ten autor, który na deptakach sztuki realistycznej poruszał się niekiedy z wdziękiem i swobodą, traci w obłocznej krainie poezji nawet pospolity instynkt teatru. Coś mu się marzyło, aby w „wieży szaleńców” wyśpiewać szczęście obłąkane, aby utrwalić w obłędzie godzinę poezji, którą dała rzeczywistość. Ale z wielkiej intencji wyłoniły się tylko jakieś oderwane dialogi warjatów i ten z realistycznych nawyków poczęty eksperyment leczniczy, w którym nie ma ani natchnienia, ani pulsu dramatyczności.

Wogóle cały ten pomysł, aby kochanków zamknąć w domu obłąkanych, byłby wtedy tylko interesującym, gdyby to była tragedia ludzi żywych, nie zga-

szonych obłudą. Ale Margerita — warjotka przestaje nas zajmować. Staje się typem klinicznym, manekinem, poruszany ideą „fixe”, zepsutym instrumentem, w którym wszystkie klawisze są nieme, a tylko jeden daje dźwięk monotony. Trzeba być Szekspirem, aby z obłędu wyczarować poezję, ale nawet u Szekspira obłąkanie Ofelji jest tylko epizodem, nie treścią zasadniczą, nie ideą przewodnią tragedji.

U Kaweckiego zaś cała sztuka jest właściwie tylko przygotowaniem do demonstracji szpitalnej, a zároveň jedno, jak drugie jest irytujące swą chłodną literackością, swą anemją dramatyczną i temi przystawkami epizodycznymi, które niczego nie tłumaczą, niczego nie pogłębiają i niczego nie zazębiają w mechanizmie pseudotragedji. Wszystko tu jest pretensjonalnością. Wszystko sztucznym teatralizowaniem bajki, nie wyśnionej lecz wymądrkowanej.

„ZAWÓD”

Sztuka w 3-ach aktach Macieja Szukiewicza

Była przed wojną taka chwila w życiu Krakowa, że ku przerażeniu mieszczuchów pocziwych zleciały się tam wszystkie kruki modernizmu literackiego, a ulice i kawiarnie zaroily się gromadą „dzikich” i coraz dzikszych studentek, które za dnia w „jamie Michalikowej” prowadziły zażarte dyskusje o prawach płci wyzwolonej, a w nocy, jak szeptano sobie na ucho, urządzały „sabały czarownic”.

Panował wówczas w literaturze duch Przybyszewskiego, do otwartych bram uniwersytetu napływały ze wszystkich stron Polski legjony panienek, które przeważnie mało się uczyły, ale za to swoje tęsknoty erotyczne ubierały w czerwone gałganki pseudonaukowych teoryjek. Czego to się wówczas nie pa-

plało o filozofji i socjologii! A na końcu każdej dyskusji była zawsze... „wolna kobieta“.

Stolik kawiarniany z studentkami, zasłuchanemi w jakiegoś rozzochranego proroka, który drwił z „łańcuchów niewoli płciowej, zwiastował ewangelję mistrza Przybyszewskiego i wytrychem fizjologii psychologicznych pouczeń otwierał sobie furtkę do raju, a kobietom drogę „wyzwolenia“, był wówczas jedną z osobliwości życia krakowskiego. Peleryna, długie włosy, „czarna kawa“, nokturny nastrojowy, poza potępieńców, porywy rewolucyjne, trochę poezji, dużo blagi, wszystko to kłębiło się w dymie literackich i „bud“ studenterji dwupłciowej. A czasem z tych oparów wylatywał krzyk ofiary tragicznej: „Wyzwanie“ Gorczyńskiego, „Zawód“ Szukiewicza.

Taki jest rodowód premjery wczorajszej.

Maciej Szukiewicz jest dzieckiem owej epoki. Jak tylu innych, nie miał on właściwie nic wspólnego z prądem schyłkowym, lecz niekiedy nagiął sztucznie swą indywidualność do mody literackiej. Była to „stara szkoła“, wlokąca się w arjergardzie „Młodej Polski“. Gdyby miał więcej talentu, mógł być „Sundermanem polskim“, ale lubił wpinać sobie do bu-tonierki orchidee modernizmu, aby mu przypadkiem ktoś od Michalika nie krzyknął nad uchem: „Mydlarzu“! I te kompromisy literackie wycisnęły piętno sztuczności na całej jego robocie. Ani w dramacie, nie wyłączając najlepszej jego sztuki „Ułuda“, ani w liryce nie wydobył tonu szczerego. Czasem jest zręczny, nigdy nie jest silny. Czasem daje trochę teatru, nigdy nie dał wielkiej poezji. A wczoraj dał jeszcze mniej, niż obiecywał.

„Zawód“ Szukiewicza jest echem czasów przebrzmiałych. Sam temat wolnej miłości i dzieci nieślubnych nie stracił oczywiście swej aktualności, ale

całe ujęcie problemu, cała koncepcja dramatyczna „Zawodu” wyrosła na tle owej epoki, w której zbiegiem okoliczności Kraków stał się warsztatem literackim cyganerii i tragikomiczną trybuną wyzwolenia płciowego. Szukiewicz powrócił do wspomnień własnej młodości, która pod koniec XIX stulecia oprowadzała różne „Ireny” po plantach krakowskich i wiodła zapalone dyskusje o takich np. zagadnieniach, jak: „Czy szal zmysłów bez miłości jest prawem kobiety?”

Proszę się tylko nie uśmiechać. To była strasznie aktualna kwestja owych czasów i były podobno takie Ireny, które nie tylko odrzucały miłość, jako zgoła niepotrzebny dodatek rozkoszy, ale wprost bojkotowały ją, jako krępujące wolność wyboru. Precz z amiorami prababek sentymentalnych! Dzisiejsza kobieta nie powinna szukać kochanka, tylko mechanika zmysłów, współnika szalów i ostatecznie... reproduktora.

Panna Irena w „Zawodzie” Szukiewicza miewa nawet na ten temat odczyty. Jest to fanatyczka idei. Po sekciarsku zapamiętała. Nie rozpustna, lecz konsekwentna. Z chłodną zapalczywością broni się przed udziałem sentymentu w swem życiu płciowym: Po co? To tylko niewola. A gdy ktoś wymówi słowo „serce”, zaraz mu skoczy do oczu i spyta, czy słyszał o amazonkach i czy wie, jakie dziwne o nich opowiada Herodot? Amazonki żyły podobno bez mężczyzn. Raz tylko udawały się w gościnę do plemion sąsiednich i tam prosiły o... samców. A gdy się chłopiec urodził, odsyłały go ojcu, lub topiły jak szczeniaka w rzece.

I nie jest to bynajmniej pusta fanfaronada oszalałej w swym radykalizmie doktrynerki. Panna Irena odrzuca miłość i rękę zakochanego w niej docenta uniwersytetu, a bierze sobie jakiegoś bałwana o barach i mięśniach cyklopa, którego nawet nie lubi, którym prawie pogardza. To się nazywa „ofiara dla idei”.

I panna Irena plecie coś o męczeństwie: „choćby krew miała popłynąć!”

Tu publiczność zaczyna wyć. Ale panienka śmieje się pogardliwie z burżujów i prowadzi reproduktora do sypialni, a jeśli myślicie, że mu wkońcu, jak pajęczycyca pajakowi głowę odgryzie, to jesteście w błędzie. Nie odgryzła! A tymczasem ten drugi, ten zakochany, próbował z rozpaczy w łeb sobie strzelić. Strzelił, ale źle. Ożyje.

Taka jest mniej więcej treść pierwszego aktu i założenie dramatu. Dawno już nie widziałem nic równie niesmacznego w pomyśle i niezdarniejszego w wykonaniu. Być może, że były kiedyś w Krakowie takie zbzikowane doktrynerki wyzwolenia, jak panna Irena, ale wykładnia dramatyczna tego typu w sztuce Szukiewicza jest tak w swej pretensjonalnej powadze nieznośna, tak granicząca z mimowolną parodią, tak daleka od prawdy, a choćby prawdopodobieństwa, że po teatrze idzie szmer, jakby nagle całą publiczność zabolaty zęby.

Przed kilku laty Gorkczyński w swoim „Wyzwaniu” demonstrował pokrewny typ „wolnej kobiety”, ale co tam było demonstracją artysty, w sztuce Szukiewicza jest demonstracją konowałą. Zresztą Gorkczyński w rozwoju tematu dał konflikt dramatyczny. Dał męczyznę, który, otrzymawszy „prawo jednej nocy”, upomina się o prawo miłości. A Szukiewicz daje tylko... kłopoty. Kłopoty z dzieckiem nieślubnem, które trzeba ukrywać przed rodziną i bronić przed „fabrykantką aniołków”.

W drugim akcie „panna Irena” ma już dziecko. Kręci się przy niej niedoszły samobójca i nieustraszony pretendent do obrączki ślubnej. Zagląda także reproduktor wesoly, w nadziei, że może „jeszcze raz się uda”. Ale „wolna kobieta” jednego odtrąca w imię „idei”, drugiego bo... zrobił już swoje. I cią-

gle z drżeniem wyczekuje chwili, w której odwiedzi ją matka, która do Michalika krakowskiego nie uczęszczała na prelekcje o reformie płciowej. Ona nie wie o niczem. Co powie, gdy ujrzy bękarta?

Stało się. Przyjeżdża staruszka, a panna Irena chce oknem wyskoczyć ze strachu. W tem miejscu ludzie płakać zaczęli w teatrze. Takie to było rozczulające. Ale na szczęście znów się nie udał skok do wieczności, akurat tak samo, jak w akcie poprzednim strzał desperacki zakochanego docenta. Sytucję zaś uratowała poczciwa pokojówka, która, zrozumiałwszy co się święci, uciekła z dzieckiem do... fabrykantki aniołków. Matka tedy o niczem się nie dowiedziała, a panna Irena zemdląła ze wzruszenia. W tem miejscu i mnie „zwilgotniały oczy“, ale w antrakcie uspokoił mnie kolega Makuszyński, dając mi prawie słowo honoru, że jej dlatego słabo się zrobiło, bo zanosi się na drugie dziecko.

A to wszystko nieprawda, bo panna Irena już drugiego dziecka, przynajmniej przed zapuszczeniem kurtyny, nie miała. Tylko bardzo gorzko płakała, że jej synek jest w ręku takiej kobiety, która mu codziennie będzie krew puszczała, aby prędzej umarł. A gdy się dowiedziała, że docent jej dziecko uratował, wtedy znowu płakała z radości i powiedziała do centowi, że już nie chce być „amazonką“ tylko prawowitą żoną. I mówiąc to, rzucała mu kwiaty pod nogi, bo to jest bardzo ładne i wygląda niemal, jakby to napisał sam Gabryel d'Annunzio. A docent tak się tem wzruszył, że kula samobójcza, którą nosił w głowie, opuściła mu się, przerwała jakieś naczynie i umarł. Tym razem już naprawdę. A publiczność była bardzo wzruszona i wołała: Autor!

Oto historia premjery sobotniej, w której jest trochę dobrej, a dużo naiwnej roboty, trochę literackości, a całe morze fałszu, trywialności i mimowolnego

humoru. Pierwszy akt parodja, reszta tuzinkowość, umajona gdzieś gdzieś kwiatami poezji papierowej, a wszystko razem, nieszczerza, pretensjonalna, chwilami bardzo niesmaczna teatralność. Szukiewicz nie jest wielkim talentem, lecz zapowiadał się dobrze, jako temperament sceniczny i jako pisarz z kulturą. „Zawód” jednak zawiódł. Linja rozwoju poszła w dół.

„LANCET”

Sztuka w 4 aktach Władysława Jastrzębca-Zalewskiego

Możnaby sądzić, że „teatr Rozmaitości” zamienia się powoli w zakład położniczy, oczywiście nie w tem znaczeniu, że tam się rodzą genjusze, lecz że osią repertuaru staje się połów. Przed dwoma tygodniami bohaterką była kobieta, która żąda dla siebie prawa rodzenia z byle kim, bez udziału miłości, a potem jest dziecko nieślubne i fabrykantka aniołków. Onegdaj zaś w sztuce p. Jastrzębca - Zalewskiego jest panna w ciąży, akuszerka i... „Lancet”. Jeśli tak dalej pójdzie, może prasa warszawska, zamiast krytyków, zacznie posyłać do teatrów ginekologów.

I oni też niewątpliwie odpowiedzą dokładniej, niż ja, na pytanie, na co właściwie chora była i na co operowana owa panienka, która w sztuce nosi imię Marji. To pytanie bowiem interesowało wczoraj najwięcej trochę paskarską publiczność, choć przyznaję chętnie, że stało się to wbrew woli autora, zadającego sobie trud najrzetelniejszy, aby nas przekonać, że zagadnienie jego sztuki sięga o wiele głębiej, niż „lancet” jego bohaterki.

Tą bohaterką jest znakomita lekarka, dr. med. Klementyna Wernicka.

Znałem kilka lekarek i ze wszystkimi miałem zmartwienie. Jedna była wcale dobrą okulistką, ale rozmiłowała się w jakimś bolszewiku i dziś jest her-

sztem medycyny w armji sowieckiej. Druga uchodzi za tęgą internistkę, ale wygląda, jak mężczyzna, i wszyscy mówią, że to chłop w spódnicy. Trzecia jest znakomitością w dziedzinie chorób dziecięcych i zresztą przemiłą kobietą, ale tak mnie kocha, że ciągle prosi Pana Boga, abym jak najprędzej „zdziecinniał“, bo wtedy będzie mnie leczyła. Same kłopoty!

A wczoraj znowu... Stała przede mną dr. med. Klementyna Wernicka i tak do mnie przemówiła ze sceny:

„Radź, dobry panie, i ratuj! Jestem wielką lekar-
ką. Rodzice trochę sarkali, gdy szłam na medycynę,
ale ich przemożłam. Potem znów sarkali, gdy chcia-
łam się wydać za młodego chłopca, w którym ko-
chałam się jeszcze na pensji, ale i tu postawiłam na
swojem. I zdawało mi się, że mi nic do szczęścia nie
trzeba. Pacjenci wchodzili drzwiami i oknami. Kole-
dzy otaczali mnie szacunkiem. Moje rozprawy nauko-
we torowały mi drogę do katedry. A mąż? No tak za-
niedbrywałam go trochę... Był dla mnie tylko miłym
sprzętem domowym i właściwie to on był żoną a ja
mężem. Rozumie pan? Pacjenci, sesje, odczyty... On
oczywiście trochę się dąsał, ale nie brałam tragicznie
babskich grymasów mojego Łudy, i gdy się skrzywił,
pogłaskałam go trochę, przywołałam do nogi i mówi-
łam łagodnie: „Waruj Ludo!“ No, i piesek warował.
Tak mi się przynajmniej zdawało...”

Odetchnęła głęboko znakomita lekarka, spojrze-
ła na mnie, jak łania, kulą przeszyta, i tak dalej opo-
wiadała dzieje swego dramatu.

„Omyliłam się. Ten człowiek cierpiał. Ten czło-
wiek łaknął miłości. Ten człowiek buntował się coraz
więcej. Ten Luda był całym Ludkiem. I wyobraź
pan sobie, pewnego razu zawołano mnie do łóża mej
sekretarki. Śliczna dziewczyna! Pachniała jak wiosna.
Fijołki w oczach i róże miała na twarzy. Badam. Je-

zus Marja! Abortus! Komplikacja... Ale pan tego nie zrozumie. Dość, że trzeba było natychmiast robić operację. Ani chwili do stracenia! Wybiegam po instrumenty, chcę dostać się do telefonu, nagle... w saloniku, przed drzwiami Maryni, spotykam mojego Łudę. Błady jest i drżący. Pytam, czego tutaj szuka, a on dziwnym wzrokiem wpatruje się we mnie i krzyczy głosem ochrypłym: „Puść mnie! Muszę ją widzieć! To moje dzieło!” Nawet tłumaczyć się nie próbował. Zrozumiałam wszystko”...

I znów odetchnęła głęboko znakomita lekarka i tym razem spojrzała na mnie, jak konająca orlica:

„Co miałam robić? Kobieta we mnie krzyczała: „Zabij rywalkę”. Lekarka mówiła twardo: „Ratuj!” Czytałam zresztą Kistemaekersa, czytałam Shawa, czytałam Bóg wie ilu autorów francuskich, których niepokoiły te same problemy. Sto książek, sto dramatów, a mój był setnym i pierwszym. Ale nie było czasu na długie refleksje. Z zaciśniętymi zębami zabrałam się do operacji. Zaczęłam krajać. I lancet nie zadrzżał w mych rękach, choć ciągle słyszałam głos: „Zabij”. Jedno fałszywe cięcie, jedno niby mimowolne zaniedbanie... to się przecież zdarza... Nikt nie byłby się domyślił... Ale pan tego nie zrozumie”...

Po raz trzeci odetchnęła głęboko, spuściła oczy i rzekła głosem ponurym:

„Uratowałam ją. Ale co dalej? Teraz na pana kolej. Teraz żądam rady od pana. Ja kocham Łudę, kocham do szaleństwa. Przebudziła się we mnie śpiąca kobieta. Wiem, że nie on jest winien, lecz ja. Wiem, że moja żądza wiedzy i sławy odepchnęła go ode mnie. I poszedł tam, gdzie nie mówiono o *sarkomach uteri*, *parametritach*, *ovariotomjach* i *cystach*, lecz szeptało: „Kocham”. Wiem o tem wszystkim, ale nie wiem, jak zakończyć ten dramat. Jesteśmy przecież w teatrze i jakiś koniec być musi. Czy mam się roz-

wieść i powiedzieć mojemu Ludzie: „Ożeń się z tamtą i bądź szczęśliwy!” Nie, na takie poświęcenie zdobyć się nie mogę, zresztą to byłoby za banalne. Czy mam się zabić? Nie, kocham zanadto medycynę, zresztą to było już w stu melodramatach. Więc może żyć we troje? Tak, to byłoby może w duchu epoki, ale pan by jutro napisał, że to jest farsa, nie dramat. Nie wiem. Radź pan. Publiczność już się niecierpliwić zaczyna”.

Tak mówiła do mnie znakomita lekarka dr. med. Klementyna Wernicka, a ponieważ pożyczyła sobie talentu od Solskiej, więc tak ładnie cieniowała każde słowo rozpaczy, tak tępy ból miała w oczach i ustach, tak misternie rzeźbiła każdy ruch i każdy skurcz twarzy, że zacząłem mózg rozdrapywać, aby znaleźć jakiś przyzwoite rozwiązanie sytuacji i wydobyć biedaczkę z kłopotów. Ale na nic wszystko. Nic wykrobać nie mogłem.

Więc po długiej chwili milczenia powiedziałem nieśmiało:

— A możeby tak zapytać autora?...

Poprosiliśmy tedy p. Jastrzębca - Zalewskiego na scenę i tam ona, trochę histerycznie, przywitała go słowami:

— Skoroś napisał mój dramat, to go skończ!

Ale pan Jastrzębiec - Zalewski drapał się także po głowie i dopiero po długiej chwili milczenia wykrztusił:

— A możeby tak wcale nie kończyć. Możeby Marynia dostała nagle po operacji gorączki. Wy oboje, pani i Luda, biegniecie do chorej, na scenie zostaje stara babka, modli się pocichu, kurtyna spada i ludzie idą do domu. Domyślnik!

Ale tu znakomita lekarka zachnęła się nie na żarty.

— To nie domyślnik — krzyczała — tylko łami-

główka. Zresztą nie mogę pozwolić, aby ktoś przypuścił, że ona umarła, bo toby zaszkodziło mej opinii i praktyce lekarskiej, a zresztą w oczach Ludy czytałabym ciągle okropne słowa: „Tyś ją zabiła!” Zrób ze mną ostatecznie, co chcesz, byle nie rebus. Albo poproś „Związek autorów dramatycznych”: niech oni akt piąty dopiszą.

Ukasiła go.

Jastrzębiec - Zalewski zbladł, potem wziął ją za rękę, ścisnął, że aż zabołało, i rzekł:

— Pani jest mojem dzieckiem. Pani musi słuchać i tak będzie, jak powiedziałem. Może być siedem rozwiązań, ale ja nie dam żadnego i niech się publiczność martwi.

I publiczność się naprawdę martwiła. Nie tem, że w wielkich godzinach, gdy całe światy się wala, teatr nic z siebie wydobyć nie może, prócz dramacików „psychologicznych” i gynecologicznych, ale tem przedewszystkiem, że autor nie umiał skończyć swej intrygującej bajeczki.

Czemże ją mam pocieszyć? Powiem jej chyba, że w porównaniu z „Zawodem” Szukiewicza, który pokazano nam w początkach września, premjera ostatnia ma więcej smaku literackiego, więcej nerwu i więcej kultury teatralnej. Nie mówię: „wiele”, mówię tylko: „więcej”. Nie mówię: „dobra”, mówię tylko: „lepsza”. Dramat z papieru i ludzie z papieru; ale czasem coś spływa z niego, niby ciepła łąza. A lubo sztuka irytuje tu i owdzie swym dyletantyzmem w robocie, lubo skrzypi w epizodach, które są niczem więcej jak „zaphaniem dziury”, lubo fałszuje niektórzy ton dramatyczny akcentami farsowemi to jednak w budowie, w stopniowaniu, w kolorze ma trochę dobrej teatralności.

Ciężkie czasy, chude lata, wielkie tęsknoty a małe pociechy!

„DZIEJE SALONU“

Komedia w 3-ch aktach Kazimierza Wroczyńskiego

Doskonałą pomocnicą sceny bywa niekiedy chwila. Jeśli w publiczności jest jakieś cierpienie zbiorowe, jakaś nienawiść piekąca, jakiś protest bezsilny, nęka-
jący nas w życiu i żądny wyładowania, i jeśli sztuka w te struny uderzy, zawtóruje temu bólowi, stanie się trybunką skargi, przyniesionej z domu i ulicy do łóż-
i krzeseł teatru, wtedy łaskawe jest zwycięstwo autora. Wystarczy czasem jedna scena, w której każdy do-
słyszy echo własnego dramatu, wystarczy jeden krzyk, który jest echem krzyku, zaczajonego w tłumach za-
słuchanych, a publiczność z zachwytem uwieńczy dzie-
ło i twórcę.

Tym krzykiem w sztuce Wroczyńskiego jest sło-
wo: „Won chamy!”

„Dzieje salonu” to właściwie dzieje tego prole-
tariatu inteligencji polskiej, którą wojna i zamęt spo-
łeczno-ekonomiczny naszych czasów spycha na dno
nędzy, którą zgłaja chamów zubożonych, olbrzymie
stado rekinów paskarskich wypiera z „salonu” do ku-
chni i pod grozą śmierci głodowej zaprzęga nieraz do
swych złotem i błotem ładowanych wozów.

Któż, z nas tego chama tryumfującego nie spotkał
na swojej drodze?

Któż, jeśli nie we własnym domu, to w domach
przyjaciół lub krewnych, nie widział tego parwenjusa,
utuczonego krwią i nędzą wojny, który skupuje miesz-
kania, meble, antyki, pamiątki rodzinne inteligencji,
wypychając ją na strych i rozsiadając się pysznie
w jej przedwojennych salonach?!

Komuż nie dokuczył ten cham sklepikowy, zbo-
gacony na szmuglu i pasku, który żyjącemu z pracy
umysłowej nędzarszowi, nie mogącemu zapłacić ośmiu-
set marek za funt masła i trzydziestu tysięcy za buty,

daje cyniczną pociechę : „Bez masła także żyć można, a chodzić boso to zdrowo”...

Kogóż z nas, zdetronizowanych królów kultury, nie oburzył samochód paskarza?

A loże operowe parobków spanoszonych, pijących wódkę i tłukących twarde jaja o poręcze foteli podczas wielkiej arji Lohengrina?!

A cała ta zgraja szakali, przepijająca w gabinetach zarobki czarnej giełdy, wciskającej się ze złotem Judaszowem między urzędników i oficerów, gotowa Pana Boga i ojczyznę sprzedać, byleby tylko przemyścić jaki towar zakazany, wyśrubować jaką cenę, wyspekulować miliony i miljardy z tragedji walutowej Polski?!

W takie to środowiska wprowadza nas Wroczyński w swych „Dziejach salonu”.

Ten salon należał przed wojną do jednego z luminarzy palestry warszawskiej. Był to jeden z tych domów, w których schodzili się patryjoci „na politykę”, a melomani na śpiew i muzykę. Czasem ludzie układali tam manifestację uliczną w dniu 3-im maja lub zbierali składki na „dzieci wrzesińskie”, a czasem grał tam Paderewski, deklamowała Modrzejewska lub jakiś sybirak — poeta, powracający z katorgi, odczytywał swój poemat tęsknoty.

Dom obywatelski, ognisko dobrych uczuć i myśli, strażnica tradycji polskiej!

W chwili, gdy sztuka się rozpoczyna (rok 1914), dawna świetność tego „salonu” już nieco przygasła. Mecenas umarł, wdowa ma fundusze skromne, wieczorów świetnych urządzić już nie można, a w kuchni rezyduje, zamiast lokajów i kucharek, jakiś woźny i jego żona, Wycior i Wyciorowa, „mieszkanie za usługę”. Pomimo tego obniżenia stopy życiowej, pani Marlicka i jej dzieci, Jerzy i Marylka, student i panna dorosła, żyją jednak spokojnie i dosyć wygodnie. Jest

trochę kłopotów, ale niema nędzy. Odnajęło się dwa pokoje, ale salon staroświecki, duma rodziny, stoi jak stał, z obrazami dobrymi na ścianach, z Bechsteinem na maleńkiej estradzie. I czasem, o wieczornej godzinie, siada tam sobie pani mecenasowa i marzy o Paderewskim, wspomina pierwszą wizytę Sienkiewicza lub przysłuchuje się z uśmiechem, jak Marylka uczy młodego Wyciora gramatyki francuskiej. Ten wyrostek skończył cztery klasy, wstydzi się matki, która w piecach pali, i ojca, który jest woźnym, ma chamską gębę i chamską duszę, ma spryt, bezczelność i żądzę kariery, a w kieszeni skradzioną chusteczkę swej nauczycielki, którą pokryjomu całuje grubemi, zmysłowemi wargami. I drży z wściekłości. On cham, ona jaśnie panienska! A jednak...

Przyszła wojna. Jerzy zaręczył się z Żanetą, ładną, ubogą panienką, która stołowała się w domu jego matki, a potem zabrali go, jak miliony innych, na żer dla armat niemieckich.

Ciężka mgła smutku zaległa „salon”. Tylko jakaś stara entuzjastka krzyczy w zachwycie, że Polska idzie. A Wycior i Wyciorowa krzyczą z radości, że udało im się do spółki z kumem Bartłomiejem, chłopem na 15-tu morgach, kupić tanio sklepik spożywczy. Europa się wali, Polska zmartwychwstaje, ród Wyciorów zaczyna paskować...

Akt II-gi: rok 1919. Z salonu zostały tylko nagie ściany i trochę sprzętów połamanych, a między nimi łóżko zabłakane. Snuje się tam jeszcze mecenasowa, snuje się Jerzy, który z wojny wrócił o kuli, snuje się blada, zalęknona Marylka, ale panami salonu już są Wyciorowie. Salon się skurczył, ale sklepik się rozrósł. Wycior już odkupił połowę mieszkania Marnickiej, no! i używalność „salonu”. Estrada, na której stał Bechstein, to jego schowek „dla szmuglu”! Wyciorowa chodzi już w jedwabiach, młody Wycior w kostjumie

sportowca. Pomocy ojca już nie potrzebuje, bo sam na pasku i czarnej giełdzie zarobił miliony. Chwila jeszcze, a on tu będzie nie tylko panem wszechwładnym, lecz zięciem!

Jak się to stało, nie wiemy. Ale już muskularnemi ramionami objął Marylkę i wpił się chciwie w jej usta. „Ty! Ty!” Jaśnie panienska nie kwestjonuje praw jego, choć trochę drży z obrzydzenia i choć się boi skandalu rodzinnego. Podobno poświęca się dla matki-nędzarki i brata kaleki, któremu nie ma zaco kupić lekarstwa i łyżki strawy pożywnej. Podobno...

A potem stary Wycior w imieniu syna oświadcza się o rękę Maryli. Panna już dała swe słowo, niech teraz brat i matka pobłogosławią stadło paskarza i „jentelgentki!” Scena! Wielka scena i ten krzyk, na który publiczność czekała, krzyk, który przyniosła z sobą do teatru: „Won! chamy!”

Te słowa padły w r. 1919 z ust Jerzego, dziedzica zbankrutowanego „salonu”. Ale gdy upłynęły dwa lata i rozpoczął się trzeci akt sztuki, w tym salonie brzmi już muzyka weselna. Zmieniło się dużo. „Salon” jest znowu świetny, świetniejszy, niż kiedykolwiek, tylko jakiś inny. Za paskarskie pieniądze wystroił go modny tapicer. Meble od Wertheima z Berlina. Pono granica zamknięta, ale czegooby paskarz nie przewiózł! Salon się świeci, błyszczy i puszy. I znowu Bechstein stoi na estradzie i muzyka gra! I strzelają butelki z złotem i szyjkami. Zdrowie młodej pary, pan-ny Marnickiej i pana Wyciora!

Jerzy się zgodził. Podobno hardemu bratu wytłumaczono, że siostra jest kochanką paskarza, że wesele było już przed ślubem, że skandal wisi w powietrzu. Podobno panna Maryla zgodziła się zagrać komedję uwiedzionej, aby rodzina nie stawiała przeszkód jej... „poświęceniu”. Podobno...

Dość, że mamy wesele. I kum Bartłomiej, współ-

nik starego Wyciora, chłop na 15 morgach, który tymczasem został już posłem do sejmu suwerennego, prawi toast ślubny. Nie! chłop polityczny „toastów” nie gada. Cicho! Pan poseł prawi swoje „exposé”.

A potem tańczą. Odzywa się nieśmiało coś, jakby parodja „Wesela”. Autor jest trochę w kłopotcie, jak skończyć ten cały harmider, ale przypomniał sobie, że koniec drugiego aktu miał szalone brawa. Możeby raz jeszcze spróbować...

Więc pijany Wycior do spółki z żydkiem-faktorem co zwał się niedawno Baumkorn, a zwie się obecnie Drzewina-Korzeniowski, proponują bratu spaskowanej Maryli udział w wielkim „interesie”. Pan Jerzy jest już wysokim urzędnikiem w ministerjum. Niech tylko podpisze jakąś licencję eksportową, a zarobi miljon!

Ale pan Jerzy splunął. Odepchnął miljon, pogardził nawet wdziękami swej eksnarzeczonej, która już od roku jest żoną Drzewiny, i krzyknął po raz drugi: „Precz chamy!”

Publiczność, oczywiście, znowu biła brawo i wywoływała autora bez końca. A mnie się przypomniały słowa tegoż autora, wypowiedziane przed kilku laty w tomiku jego ślicznych poezji p. t. „Circenses”:
Dlaczego ja nie mogę być, jak ta bezdenna rzeka,
Co pęd swych wód w oddale gna, choć niesie je zdaleka?

Dlaczego ja tam muszę iść, na miasta spiekle wargi,
Ich jady pić, ich szaleć żyć i płonać wraz z ich skargi?”

Tak pytał niegdyś Pana Boga Wroczyński, aże skończyło się na pytaniu i poeta „dalekich rzek” został autorem „miejskich dramatów”.

To nie jest zbrodnia, mogłoby nawet być zasługą, gdyby w tych dramatach było coś więcej, niż fascynu-

jąca aktualność i temperament teatralny. Takie zalety wystarczają najzupełniej, aby stoczyć zwycięski bój z publicznością, aby co wieczór być dziesięć razy wywoływanym, aby zarabiać setki tysięcy na tantjemach. Ale to wszystko nie jest jeszcze tryumfem sztuki i nie jest także najważniejszym szczeblem tej twórczości, na którą stać Wroczyńskiego i której mamy prawo żądać od niego.

„Dzieje salonu” to surowy materiał sztuki, a w najlepszym razie szkic dramatyczny z fajerwerkami i akcentami brawurowej teatralności. I oto, zamiast „dzieła”, powstała tylko bomba, efektowna bomba, posiadająca kilka tak zwanych „szlagerów” i kilka figur dobrze postawionych, ale też mało co więcej.

Słyszałem wczoraj w teatrze słowo „tryptyk”, jakby ta pożyczona z malarstwa terminologia mogła usprawiedliwić brak spójności wewnętrznej w architekturze dramatu. Jest to kuglarstwo słów, nie usprawiedliwiające właściwie niczego, a już najmniej wadliwej konstrukcji całego „romansu” w „Dziejach salonu”.

Wroczyński nie zdaje sobie najmniejszego trudu, aby publiczność przekonać, choćby tylko o prawdopodobieństwie i logice rozgrywających się przed nami wydarzeń. Najważniejsze, psychologicznie najzawilsze momenty sztuki rozwijają się u niego w antraktach. Na scenie widzimy tylko fakt dokonany i krótki komentarz, a w dopisku prośba: „Wierście mi na słowo”.

I oto uwierzyć mamy, że Marylka tylko „z poświęcenia” została narzeczona paskarza. Autor nie starał się o to, aby choć w jednej scenie z matką i bratem rozanielić charakter swej bohaterki, aby odsłonić jej ból i walkę, aby wywołać wrażenie tej konieczności nieubłaganej, z której wyrasta męczeństwo i poświęcenie. W pierwszym akcie Marvła jest pospolitym ogólnikiem jaśnie panienki, kształcącej z łaski młodego

parobka, w drugim zaś odrazu narzeczoną, którą parobek całuje i ściska. Całe pasowanie się i złamanie młodej duszy zostało za kulisami, a sytuacja jest do tego stopnia niewyraźna, że zanim w trzecim akcie otrzymaliśmy komentarz o „poświęceniu”, publiczność przypuszcza, że motywem narzeczeństwa jest muskularność parobka, która w atmosferze, wśród powszechnej anarchji obyczajów, odegrała rolę Jowisza, uwodzącego w postaci byka piękną Europę, córę Phoenixa i Perimedy.

Ale nie dosyć tego. Między aktem drugim, zakończonym okrzykiem: „Won chamy!” a odsłoną III, która śpiewa *Veni Creator*, rozegrała się dwuletnia walka Maryli z matką i bratem o prawo do zamążpójścia w imię „poświęcenia”. To wszystko ukryto znowu w antrakcie. A gdy nareszcie kurtyna się podniosła, dowiedzieliśmy się z największym zdumieniem, że chcąc złamać opór Marnickich, młody Wycior pozwolił się schwytać w sypialni Maryli. Maryla udała „uwiedzioną” i ten stary „kawał” utorował im drogę do ślubu i błogosławieństwa matczynego.

Tak, „stary kawał”, ale tylko tam, gdzie się młodzi kochają. Autor jednak wmawia w nas, że tu niema mowy o miłości, że raczej jest wstręt panny rasowej do chama i że tylko gwałtowna żądza poświęcenia dla rodziny skłoniła Marylę do odegrania roli nieostrożnej dziewczyny, która na gwałt musi wyjść za mąż. A to wszystko dzieje się wtedy, gdy już niema wcale konieczności „poświęcenia”, bo brat wyzdrowiał, zajmuje wysokie stanowisko w ministerjum i może od biedy matkę utrzymać, a panienska mogłaby doskonale zapracować na siebie, choćby udzielaniem tych samych lekcji francuskiego języka, które w pierwszym akcie dawała parobasowi.

Na takiej to logice zbudowany jest cały romans w sztuce Wroczyńskiego. Gdy publiczność pyta: Co?

i Jak?, autor daje słowo honoru, że tak było i to ma starczyć za prawdę. Jest to niezmiernie łatwy ale nie mający nic wspólnego z artyzmem dramatycznym sposób budowania „tryptyków”. Dramat zostawia się po prostu za kulisami, a na scenie daje się tylko końcówki jakichś walk, łamań i sytuacji, których oczy nasze nie oglądały i o których uzasadnienie logiczne pytalibyśmy daremnie. W odpowiedzi bowiem danoby nam co najmniej kilka drobnych obrazków rodzajowych w stylu Bałuckiego, jakiś uśmiech ironji pod adresem Wyspiańskiego, no! i po raz drugi ten okrzyk „Won chamy!”, który brzmi jak policzek na gębę paskarza i tak całą publiczność serdecznie uraduje, że zapomni o logice sztuki i klaskaniem odpowie na najsympatyczniejsze w tej ciężkiej chwili klaskanie.

A jednak, mimo wszystkich swych błędów i niedomagań, premjera sobotnia wywołała takie wrażenie, jakby ktoś okno otworzył w piwnicy. Było nareszcie znowu trochę prawdziwego talentu na scenie, była dobra reżyserja, kultura w dekoracjach i mocna, bardzo mocna robota aktorska.

„WIERNA KOCHANKA”

Komedja w 3-ch aktach Mieczysława Fijałkowskiego

Na wczorajszej premierze tak mi życie cywilne obmierzło, że zacząłem marzyć o jakiejś wojence, aby nareszcie pozbyć się piętna swej hańby i wdziać znowu na siebie mundur ochotnika. Ale autor rozśmiał mi się w nos i wymalował przede mną taki konterfekt durnia ochotniczego, że wstydzę się prawie tych trzech miesięcy wojny bolszewickiej, w której i ja udawałem żołnierza.

Mój Boże! włosy siwieją, prawdziwym szwoleżerem nie będę, a karykatura ochotnika w „Wiernej ko-

chance" odebrała mi raz na zawsze ochotę do włączania się po kancelariach wojskowych, jako „żołnierz literacki". W sztuce mowa jest wprawdzie o intendenturze, która pono jeszcze gorsza jest od literatury, ale ostateczne i tu i tam pachnie przebrany cywilem.

A Fijałkowski kocha tylko prawdziwych żołnierzy i przysiągł nam wczoraj publicznie, że wśród tysięcy kochanek jedna jedyna jest wierna, a na imię jej: szabla ułańska.

A szelma tak to szczerze i z tak miłym uśmiechem powiedział, jakby sam się nigdy atramentem nie splamił, lecz za to przez całe życie rąbał łby bolszewickie. I publiczność mu uwierzyła, a to najlepszym jest chyba dowodem, że choćby ta historia z szablą była tylko bajką, to jednak jego talent komedjowy wcale bajką nie jest.

Powiedziałem mu to już po „Panu Pośle" i rad jestem, że się nie omyliłem.

Ale jest to talent szczególny, dziwnie samorodny, bez krzty literackości. Nie szukać tam ani głębi ideowych, ani tęczowego dialogu, ani całej tej kultury technicznej, która rozwinęła się w ostatnim półwieczu. Jakby nie miał w sobie wcale „literatury", a przemawiał tylko teatrem. Wszędzie tchnienie staroświeckiej prostoty, zelektryzowanej temperamentem scenicznym. I dlatego jego sztuki mogą nie mieć powodzenia u krytyki, lecz będą je zawsze miały u publiczności.

Tak było i wczoraj. Dawno już teatr nie był tak rozgrzany. Śmiano się, klaskano przy otwartej kurtynie i wywołano autora. I byłoby rzeczą zgola niesprawiedliwą przypisywać to zwycięstwo premierowe tylko tematowi, tylko „cudowi nad Wisłą", tylko niezawodnym „szlagerom" takich typów wojskowych,

jak major herbu „sto piorunów!“, jak zakochany a idący na śmierć, za ojczyznę, porucznik, jak wachmistrz, fasujący gorzałkę i „łowiący koguty na wędkę“. Nie przeczę, to wszystko jest wdzięcznym instrumentem, lecz trzeba mieć nerw teatralny i sentyment w duszy, aby zagrać na nim tak, że się rozserdeczni publiczność.

„Wierna kochanka“ należy do tego rodzaju twórczości, która w Niemczech znana jest pod firmą: „Soldatenstücke“. Czasem to się nazywa „Husarenfieber“, czasem „Ulanenliebe“, ale zawsze jest to gloryfikacja munduru i życia obozowego lub garnizonowego.

Każdy naród zresztą posiada taki typ „teatru“, w którym z piosnek, miłostek, grzeszków, dowcipów, doli i niedoli żołnierskiej układa się obrazki dramatyczne. Czasem, jak w dramatach Hartlebena, ten temat wznosi się do wyżyn problematu i zamienia się np. w rewizję honoru oficerskiego, przeważnie jednak jest to tylko sznur barwnych koralików, sztuka miłych uśmiechów, łatwych sentymentów i szarży komedjowej na tle koszar, wojny, biwaku i kwaterunku. U nas fredrowskie „Damy i huzary“ należą do tej właśnie rodziny komedjowej, ale polska linja tej „rodziny“ jest krótka.

„Sztuk żołnierskich“ w znaczeniu niemieckich „Soldatenstücke“ posiadamy niezmiernie mało. Nie mieliśmy przecie armji, więc nie było nasienia, z którego wyrosłaby taka płonka teatru. A jeżeli zdarzyło się, że ktoś pod pseudonimem „Mazura“ wystawił jakichś „Ułanów księcia Józefa“, była to z pewnością pizeróbka z wzorów wiedeńskich lub berlińskich. Dopiero wojna europejska, odrodzenie wojska polskiego i nasze boje z Moskwą bolszewicką zapaliły takie świeczki w teatrze narodowym, a jedną z nich, więcej ty-

pową i jaśniejszą od innych, jest „Wierna kochanka” Fijałkowskiego.

„Soldantenstück!”

Zaczyna to się oczywiście od kwaterunku. Na dziesięć „sztuk żołnierskich” przynajmniej dziewięć zawsze się od tego zaczyna. Mamy tedy dwór szlachecki nad Narwią, mamy głupiego obywatela, jeszcze głupszą obywatelkę i rasową ich córkę, która odrzuciła niegdyś rękę guwenera i narzeczoną jest jaśnie pana. Dziś jaśnie pan jest ochotnikiem w intendencji, a guwener wstępuje w progi dawnych swych chlebobawców, jako ostrzelany już w stu bitwach, porucznik Poraj. Razem z Porajem przyjechał major Bodzanta i wachmistrz Ryś.

Dwa światy! Cywilni w złośliwej karykaturze, żołnierze w glorii. Wszystko, co bez munduru lub tylko w maskaradzie mundurowej (ochotnik), to krety, egoiści lub tchórze. Wszystko, co żołnierz, to chłop z żelaza, bohater lub przynajmniej frant sympatyczny.

I rozpoczyna się gra o serce panny Mary, gra między porucznikiem bohaterem a „ochotnikiem-pacyfistą”, gra, którą dopiero w drugim akcie, gdy skurczone serduszko damy pałacowej otrzymuje „pocałunek wojny”, staje się interesującą.

Tam, nad Narwią, w opuszczonej chacie major Bodzanta i porucznik Poraj gotują się do boju śmiertelnego. Tam za chwilę przekroczy rzekę armja bolszewicka. Przepuścić ją, wysadzić most w powietrze i zmiażdżyć! Ale kto się odważy podpełznąć sitowiem i zapalić puszkę z dynamitem? Kto pójdzie na śmierć niemal pewną?

Mniejsza o prawdę sytuacji. Te sceny mają w „Wiernej kochance” dużo napięcia dramatycznego i jakby niesamowity dialog między humorem a śmier-

cią. Czuje się wojnę, czuje się żołnierza i czuje się nawet serce kobiety, która zabłąkała się na pozycję, zajrzała w oczy bohaterom, otrzymała chrzest wojny i zrozumiała, że orły są piękniejsze od pawi.

W tej jednej chwili „Wierna kochanka” staje się czemś więcej, niż „sztuką żołnierską”, ale potem znów wszystko wraca „na kwaterę” i komedja w starym dyliżansie jedzie sobie pocziwie do portu małżeńskiego. Znowu głupi szlachcic i głupia szlachcianka i major „sto piorunów” i kłótnia wachmistrza z kucharzem i rozdarte serce porucznika, a na końcu, jak Pan Bóg przykazał, cywila wyrzucają za drzwi, a oficerowi i jaśnie panience śpiewają „Veni Creator”.

Tak kończą się w teatrze wszystkie „Miłości ułańskie”. A w kraju, gdzie jakoś z tą armją nie możemy jeszcze trafić do ładu i gdzie, niestety, najfałszywsza polityka osłabiła jej popularność, dobrze, że chociaż teatr zaczyna naprawiać cudze błędy. Kosztem cywilów, to prawda, ale i na to zgodziłbym się ostatecznie, byle tylko w naszym wojsku było coraz więcej Bodzanów i Porajów, nie mających innych ambicyj i kochanek, prócz szabli, innych celów i spekulacji, prócz służenia.. ojczyźnie.

Rok 1922

„OGRÓD MŁODOŚCI”

Komedja fantastyczna w 4-ch aktach Tadeusza Rittnera

Ale prawda „Ogród młodości” Rittnera ma stem-pel wiedeńskiego Burgu. Przyjął go zgrzybiały teatr Habsburgów i kilka dzienników oddało mu ukłon, może nieco sztywny, ale uprzejmy. Nie wystawiono tam ani „Człowieka z budki suflera”, ani „Don Juana”, ani „Wilków w nocy”, lecz wystawiono tę właśnie opowieść o starzejącym się królu, któremu medyk nadworny w jakimś proszku, płynie, czy pigułce daje złudzenie młodości. Czy znacie poezję hofratowskich salonów cesarskiego Wiednia? Trochę bajki, trochę romantyczności, trochę kostjumów, trochę księżycy, fontanny, różne papierowe, król, królewicz, „Komische Alte”, „süßes Mädel” — stary Rajmund, a czasem dla kontrastu Nestroy.

Nie wiem, czy to była chwila omdlenia twórczego, czy też rozmyślne *ad usum delphini*, aby się wkupić w łaski dworskiego teatru i stać się „burgfähig”, dość, że cały ten „Ogród młodości” ma akurat tyle poezji, ile znieść może estetyzujący hofrat z żoną i czterema córkami. Gdy mi niegdyś Rittner opowiadał treść swej nienapisanej wówczas jeszcze bajki, miałem wrażenie, że będą to melancholijne szelesty jego własnej, srebrzącej mu już włosy jesieni, rozpaczliwa tęsknota

za wiosną odlatującą. Ale już wtedy rzucił mi jakieś słowo o Burgu, o jego ludziach i smaku, jakby się z czegoś tłumaczył, jakby skrzydeł lękać się zaczynał.

No! a potem dał tego króla, który ma lat 55, ale dzięki sztuce swego lekarza zatrzymał czas i stanął na 35.

— Ma być wiecznie młodym dla ciebie, najjaśniejsza pani, tylko dla ciebie! — tak intencje swoje tłumaczy lekarz-cudotwórca.

Ale królowi przyśniła się jakaś dawna kochanka, bo młodość, nawet sztuczna, rzadko jest monogamistką. Więc jedzie w podróż daleką, aby szukać swej Laury, a z nim lekarz ze słoikami i szpryckami. „łohimbina“, „kokaina“, „pigułki Herkulesa“, czy coś w tym rodzaju.

Tak rozpoczyna się bajka. A potem Laura, róża już przekwitająca, i Juljetta, pączek w rozkwicie. Starsi panowie, po zażyciu „pigulek“, lubią takie pączki. I kto wie, co by się było stało, gdyby w krytycznej chwili lekarz pocziwy, kręcący swoje pigułki tylko dla szczęścia najjaśniejszej pani, nie zwiął razem ze swoją apteką.

Teraz już młody królewicz, którego matka wysłała, aby pilnował ojczulka, ma ułatwioną robotę, bo stary król ledwie powłóczy nogami i nawet przez płot przeleźć nie może, przez który Juljetta skacze jak kozica. I tu rozpoczyna się melancholijna abdykacja „komfortatywów“ wobec sielanki prawdziwej młodości. Jest to jedyny akt w całej sztuce, który ma trochę ładnych rumieńców i trochę Rittnerowskich melodji. Ale i ta poezja wywiera takie wrażenie, jakby duch starego Burgu szeptał jej do ucha: „Bój się Boga, tylko nie za mocno i nie za wysoko“. Są oczywiście róże i jaśminy, jest posąg satyra, jest dziecięca wizja Juljetty, że przyszedł do niej królewicz z gobelinu, —

ach *wie reizend!* Wszystkie hofratówny pobladły ze wzruszenia.

Ale pomimo swej szablonowości, ten akt ma jednak trochę sentymentu i rasy literackiej, przynajmniej w takich momentach, w których stary król z swym fabrykantem eliksirów przestają wtrącać się do poezji młodego kochania. Niestety ta para groteskowa włóczy się ciągle po scenie i sztuka ciągle balansuje na krawędziach alegorii romantycznej i brutalnej farsy. Trudno zrozumieć, że umysł tak rafinowanie wrażliwy, jak Tadeusz Rittner, nie dosłyszał parskania krotochwili w tej „tragedji starości“, która biega za dziewczętami z pigułkami wigoru w kieszeni. Cała alegoryczność zaczyna kichać, jakby zażyła tabaki. Nie sposób wczuć się w tragizm symbolu, gdy symbol śpiewa kuplety.

I napróżno autor w końcu swego „Ogrodu młodości“ próbuje iść w głąb i wydobyć nową melodię. Napróżno król jego mówi, że chciałby być wiecznie młodym dla swojego ludu, który ukochał go niegdyś, jako Zygfyda, półboga z jasnymi włosami, wjeżdżającego w mury swej stolicy na tryumfalnej kwadrydze. Takim go umiłował naród, takim chce pozostać i takim przejść do legendy. Napróżno! Już nie wierzymy leciwemu Donżuanowi. I cała ta opowieść brzmi raczej jak ładna bajeczka starego birbanta dla ugłaskania podejrzliwej małżonki. W intencji: pogłębienie alegorii. W wyrazie teatralnym: poza.

A wkońcu jeszcze jeden ukłon w stronę pani hofratowej w Burgu, coś niby sentencja, że młodość męska konserwuje się najlepiej w inspektach domu rodzinnego i że jeśli już trzeba podlewać ją eliksirami i nawozić pigułkami to chyba tylko dla magnifiki. (Hofratowa powiada: „Ganz richtig“). Wszystko to jest wyrażone w archaiczno-dworskiej stylizacji, ale na dnie

czai się ciągle koncept krotchwili. I wstydzi się i rzechoce. A cała ta dwoistość, cały ten brak zdecydowania w intencjach wpływa fatalnie na rysunek ludzi, i linję komedjową sytuacji. Ani twarzy, ani nerwu dramatycznego.

A w dodatku jeszcze jakieś dekoracje ni pies ni wydra. Chciano niby futuryzować, niby upraszczać, a wyszło z tego coś tak bezbarwnego i niezdarnego w wyrazie, jakby gdzieś na głuchej prowincji, tapicerską sztuką wystawiano w kasynie lub stodółce bajkę o starym królu i ogrodzie młodości. W tym ogrodzie, o którym ciągle się mówi, że pachną róże i jaśminy, nie było ani jednej róży i ani jednej gałązki jaśminu, ale za to na siedem wiorst czuć go było klajstrem. Przepraszam. Były trzy róże. Trzymała je w ręku Julietta, a gdy powiedziała, że „róże płoną“, nacisnęła baterję chytrze ukrytą wśród kwiatów, i róże zapaliły się, jak kinkiety. W sam raz cud dla Ryczywołu!

Dość! Trzeba z tem skończyć. Tak nam nie wolno wystawiać Rittnera. Mamy już dosyć tandety teatralnej.

„SOWIZDRZAŁY“

Komedja w 3 aktach Widolda Bunikiewicza

Lubię balady Bunikiewicza. Mają ładny, głęboki ton. I czasem tętnią, jak rumak bojowy, i dzwonią, jak zbroja, jak miecz. „Sowizdrzały“ są właściwie także baladą, tylko taką, która z ogrodu liryki wybrała się na wycieczkę w nieznaną autorowi krainę teatru i tam się wynaturzyła. Chciała być może Rostandowską pieśnią, ale tchu jej zabrakło. Chciała być linją i kształtem dramatycznym, ale pozostała tylko szczątkiem dobrej balady w złej kompozycji scenicznej.

A szkoda! Bo Bunikiewicz ma duszę poety i w połamanych, pogiętych linjach jego komedji błąka się z tajemniczym uśmiechem cień tej legendy, którą dzie-

je rozsnuły dokoła rybałtów i sowizdrzałów renesansu polskiego.

Dziwny to zaulek bujnej epoki odrodzenia! Gromady wędrownych śpiewaków, linoskoczków, opryszków, poetów, kuglarzy, aktorów. Oryginalny aljaż anarchji, zbrodni i poezji. Duchy zbuntowane, poszukiwacze wolności, szarlatani i kpiarze. Przystawał do nich i kleryk wątpiciel, i żak wypędzony, i skazaniec-banita, i syn marnotrawny, i cygan-artysta, i łotrzyk z fantazją poety, i zwykły awanturnik-zawalidroga. Włóczyło to się po odpustach i jarmarkach, czasem po lasach grabiło, częściej śpiewało, kochało, tańczyło i piło. A legenda opowiadała dziwy o tym starym kabotyńizmie, tej wędrującej cyganerii Zygmuntowskich czasów, tych ludziach, żyjących często wbrew literze prawa, ale rządzących się jakimś prawem swoistem, o skrzydłach poezji.

Taką gromadę sowizdrzałów wyprowadził na scenę Bunikiewicz. Zeszli się w karczmie przydrożnej i piją. A gdy miedziaków zabrakło i puste dzbanki stały już na stole, zaturkotało coś przed bramą i wszedł słynny medyk — szarlatan, powołany na dwór księcia na Opolu, którego cudna małżonka zamknęła na dziesięć rygli podwoje swej sypialni i dyszy wstrętem do męża. Doktor Fabricius ma uleczyć tę chorobę duszy, której źródła nikt jeszcze nie odgadł.

Ale pod gronostajowym płaszczem doktora sowizdrzały wymacały nawet serce z kamienia, no! i trzos pełen złota. Trzos złota nęci pijaków. Tajemnica przecudnej pani na zamku książęcym rozpala fantazję poetów. A kamienne serce medyka rozgrzesza opryszków. Poeta, pijak, opryszek, a wszystko razem sowizdrzał.

Więc wódz kompanji każe powiesić doktora, wdziewa na siebie jego bisiory i razem z swą bandą

rusza do Opola, aby tam odegrać wielką komedję cudotwórcy-lekarza.

Tak się sztuka zaczyna. Może bez humoru, ale żywo, brawurowo, jasno i logicznie.

Dopiero na zamku załamuje się struktura „Sowizdrzałów”, choć pomysł autora był bardzo szczęśliwy. Całe nieszczęście w tem, że linja przeżyła się dramatycznie, a autor zaczął ją gwałtem naginać i skręcać, aby komedjowym wiła się szlakiem.

Janko, herszt sowizdrzałów, odgadł tajemnicę zamku opolskiego. Oto wujna książęca, chcąc syna swego na tronie osadzić, wmówiła w młodą księżnę, że jej małżonek ma ciało trędowate i że gdyby mu dała potomka, sama zgnićby musiała, a dziecko jej byłoby maszkara. Więc sowizdrzały każą utopić wujnę straszliwą, śmiechem i weselem napełniają dwór cały, a wszystkie zmory i przywidzenia dręczące rozplynać się muszą w słońcu ich poezji i radości życia. Cud! Księżna promienieje. Niebawem dzwony ogłoszą narodziny prawego dziedzica tronu.

Ale kompanji sowizdrzałskiej znudziły się już dworskie festyny. Kusi ich włóczęga. Pali żądza nowych awantur. Jedyne tylko Janko nie chce opuścić zamku opolskiego. Rozmawiał się w zaszczytach, któremi obsypywał go książę, i stokroć mocniej jeszcze w tej, której duszę uleczył, którą rzucił w stęsknione ramiona małżonka. Zdrajca sztandaru sowizdrzałskiego! Cygan ujarzmiony! Orzeł, który woli żyć w złotej klatce, niż lecieć z wichrami w zawody.

I tu rozpoczyna się konflikt dramatyczny, a raczej ma się rozpocząć.

Co z takiego pomysłu zrobiłby Rostand?

Ciągle o tem myślałem, patrząc na mękę Bunikiewicza, aby skupić rozbiegające mu się linje kompozycji, aby gwałt zadać dramatowi i zamienić go w śmiech rozhukanej komedji, którego Bóg mu nie wło-

żył do skarbcza poety. Powstaje bezład. Konstrukcja wciąż się załamuje, pióropusz sowizdrzański się kurczy; sztuczna komedjowość staje się chwilami farsą.

A jednak, zdaje mi się, że Bunikiewiczowi wyrażono krzywdę. Niektórzy z krytyków bowiem tak się przerazili ułomności teatralnych sztuki, że nie dostrzegli zupełnie, ile piękna poetyckiego ukrytego jest pod tem kalectwem scenicznem, ile źle instrumentowanych, ale głębokich melodji błąka się w chaosie tej dramatycznej balady. Za mały jest ton autora i za małe wirtuozostwo, aby mógł być polskim Rostandem, ale pomimo wszystko, w „Sowizdrzałach” drży słowo i dusza prawdziwego poety.

„BOLSZEWICY”

Dramat w 3-ch aktach przez W. Sieroszewskiego

Podobno w Paryżu i Berlinie publiczność bojkotuje tak zw. „sztuki wojenne”. Nie chcą już krwi, strzałów i tej całej ohydy, którą z wnętrza Europy wydobyła wojna. Ludzie zmęczeni się okropnościami. Uciekają od wspomnień straszliwych. Chcą słońca, błękitów i kwiatów.

U nas inaczej. „Sztuka wojenna” jeszcze pociąga. Tłum chce powtórnie „przeżywać” lub sprawdzać w odbiciu scenicznem to piekło, o którem czytał i słyszał. Jeszcze struny wrażliwości naszej nie zwiśły. A przytem wojna, zakończona pozornie traktatem ryskim, pod inną formą zamieszkała w Polsce. Bolszewizm zmienił tylko taktykę, wypuszczając na nas trujące gazy swej propagandy, całą armję swych emisariuszów, cały arsenał swej bibuły i złotych wytrychów. Zresztą nigdzie na świecie kwestja żydowska nie jest tak groźnie spleciona z kwestją bolszewicką, jak u nas. Wiemy, czem są żydzi w republice sowieków. Wiemy, jakie nadzieje pokładał socjalizm i na-

cjonalizm żydowski w tryumfie bolszewizmu. Wiemy, że ta wojna, którą wygraliśmy pod murami Warszawy, prowadzona jest dalej pod ziemią, przy pomocy „anonimów”, wpływów międzynarodowego żydostwa, proroków Judeo-Polski.

W tę strunę właśnie uderzył wczoraj Sieroszewski w swych „Bolszewikach”. W oklaskach i wywoływaniach bez końca, które rozbrzmiewały po każdym akcie, w nerwowym niepokoju, który drgał w twarzach ludzkich i dIALOGACH antraktowych, czuło się wyraźnie, że to nie są wspomnienia dalekie, lecz żywa troska, w nas zgrzytająca, wśród nas pełzająca.

I ta troska, ta świadomość krążącego nad nami niebezpieczeństwa była wczoraj pomocnicą autora. Więcej powiem. Ona rozstrzygnęła o powodzeniu teatralnem premjery, której dynamiką jest raczej nie wygasła jeszcze aktualność tematu, niż nerw dramatyczny i kultura literacka dzieła.

Bo, powiedzmy to zaraz z góry, Sieroszewski, j:ko twórca sceniczny, nie stanął na tych wyżynach, z których przemawia do nas Sieroszewski — powieściopisarz. Niema tam ani cudnej pastelowości jego nowel chińskich, ani tych słońc wielkiego człowieczeństwa, w których blasku skąpane są jego powieści syberyjskie, ani ludzi, jak z brązu, ani owych słodkich uśmiechów przeczystej naiwności, które w jego politycznem apdostolstwie były tak często irytujące i bałamucące, ale są jednym z wielkich uroków jego talentu.

I rzecz może najdziwniejsza: ten sam poeta, który jest świetnym architektem w powieści i którego nowele, że wspomnę tylko o „Chajłachu” i o „Dnie nędzy”, mają nerw wielkich dramatów, ten sam poeta wydał mi się wczoraj dyletantem konstrukcji, dyletantem wyrazu dramatycznego. Zaledwie jedna scena miała ton szczerego artysty, miała ten szkarłat gnie-

wu, którym czasem rumieni się poezja Sieroszewskiego, gdy ujrzy zielone ślepia maski ludzkiej. A była ta scena zdumiewająca, bo z duszy pisarza, któremu obca jest wszelka nienawiść rasowa, który zawsze miał słowa Chrystusowe na ustach, którego radykalizm społeczny uśmiechał się, jak dziecko, który z fanatyzmem szukał drogi „od narodu do ludzkości”, który należał do typu sentymentalnych polityków, padły nagle słowa tak mocne przeciw żydostwu, jako rasie krzywdzącej, złej, mściwej i głoszącej zagładę światu aryjskiemu, że chyba nigdy jeszcze mocniejszych, żaden teatr w Polsce nie słyszał. Protest płomienny i namiętny, a tem więcej uderzający, że w rysunku bolszewików rosyjskich widoczna jest tendencja, aby ryk zwierząt dzikich złagodzić miękką melcją serca słowiańskiego, w rysunku zaś komunistów żydowskich tylko silne, zdecydowane, nieugięte uczucie odrazy.

I ta odraza jest kamertonem całego dramatu który należy do licznych już w literaturze naszej ilustracji gospodarki bolszewików w polskich dworach.

Ten dwór, który opisuje Sieroszewski, nazywa się Niłowice. Właściciel, Stanisław Morski, służy w ułanach polskich. Została tylko jego żona Janina, jej dziadek schorzały, który za rok 1863 skazany był na katorgę, i gromada ludu strwożonego. Wszystko to jest dość blade i banalne. Dialogi mdłe i papierowe. Nawet wejście bolszewików ma narazie tylko piętne szablonu. Nawet ten polski komunista, który, jako oficer czerwonej armji, staje przed nami, jest jakąś mieszaniną drewnianego rezonera i drewnianego amanta.

Dopiero z chwilą, gdy na scenę wstępuje Sofja Abrahamówna Korngold i Nuchim Sarnowski, martwy gips zamienia się w żywą glinę. Rzeźbiarz zaczyna modelować. Figury zaczynają żyć: Ale i wtedy dra-

mat się nie klei. Znakomity powieściopisarz jest bezradny w ramach teatru.

Osią sztuki ma być romans i zemsta zakochanej w bolszewiku polskim żydówki. Sofja Abrahamówna Korngold rozmiłowała się w oficerze Sypniewskim, który niegdyś służył w wojsku polskim, a potem, wzięty do niewoli, przystał do armii czerwonej. Dali mu rangę, pieniądze, trochę frazesów propagandowych, ot! jeden z tych wykolejeńców rewolucji, który się wlekli z bandami Lenina przeciw własnej ojczyźnie.

Jest tedy oficerem czerwonym i jest kochankiem żydowskiej komisarki, która przy pomocy ziomka swego Nuchima, trzyma mocno w garści cały „rewkom” w Niłowicach. Szpicruta w rękę, rewolwer za pasem. Drżą przed nią wszyscy. Ma wpływy w sztabie, wpływy nawet w Moskwie. Ma także własnego... chińczyka.

Temu chińczykowi każe pilnować pięknej pani Morskiej. Za piękna, za dumna i zanadto polska! A zresztą pan porucznik Sypniewski... Coś tam spostrzegła, coś szepnął jej chińczyk, coś dodał Nuchim. Ten Nuchim kocha się w Sofji Abrahamównie i... tu rozpoczyna się scena, dla której właściwie cały dramat jest napisany: żydowskie sny o potędze, psalm nienawiści żydowskiej.

Są sami, mówić mogą szczerze. Leje się piana z ust Nuchimowskich. Za wszystkie pogromy w Charkowie, Moskwie, Ekaterynosławiu odpokutować ma Polska. „Za wszystkie, które były i które nawet nie były”. Słyszymy słowa obłąkane. Cała rewolucja ma tylko jeden cel: Zamordować Polskę! A potem Warszawa... Sofja Abrahamówna będzie tam nową „Estera”. Poco ona zawraca sobie głowę tym głupim oficerem?! Nuchim ją na tron zaprowadzi.

Ale Sofja Abrahamówna odpowiada krótko:
— Masz krzywe nogi!

Więc Nuchim tak wszystko sprytem żydowskim układa, aby Sofję Abrahamównę przekonać, że proste nogi Sypniewskiego coraz natrętniej kręcą się koło pani Morskiej. A potem rozlega się krzyk zemsty, — tak strasznej, że bledną wobec nich nawet żydzi starego testamentu. Komisarka żydowska przywołuje siepacza i daje mu okropne rozkazy. Tygrysica hyenie! Ma się stać rzecz straszna z rywalką i burżujką. Nie zabijać, lecz zgnoić! I jeszcze gorzej: Pióro się wzdryga. *Grand Guignol!* „Gabinet okropności“!

A potem znowu melodramatyczny szablonik i wzrastająca nieporadność autora. Oczywiście w ostatniej chwili nadchodzi odsiecz polska. Szare mundury, rogate czapki, koncepty starej kucharki, panika bolszewicka i Sofja Abrahamówna, strzelająca w łeb kochankowi. Ale wszystko to się rozłazi i drepce w swej pospolitości.

Jest tylko jeden moment, w którym roześmiała się scena i publiczność: to ucieczka Nuchima. On pierwszy zmiarkował, co się święci, w mgnieniu oka waleczny krasnoarmiejec zamienił się w komiwojażera. Do samochodu i jazda. Dziś może chodzi po ulicach Warszawy. Może wczoraj był nawet w teatrze. Może w chwili, gdy słowa te piszę, raportuje posłowi bolszewickiemu wrażenia z tej strasznej premjery. A może siedzi w salonie swej Sofji Abrahamówny i obiecuje jej po raz dziewięćdziesiąty dziewiąty, że na złość Sierdżewskiemu zrobi ją drugą Esterą.

I wtedy oczywiście oboje, dyktator i dyktatorka, zabronią takich sztuk w teatrach!

„ULICA DZIWNA“

Dramat w 3-ch aktach Kazimierza Andrzeja Czyżowskiego

Chcąc zorjentować się w genezie tego absurdu, który wczoraj w atakach epilepsji objawił się na scenie „Reduty“, trzeba sobie przypomnieć przysłowie łacińskie: „*Dum`stulti vitant vitia, in contraria currunt*“, co w polskim przekładzie brzmiałoby mniej więcej tak: „Gdy głupi ucieka od jednego głupstwa, rzuca się w ramiona drugiego po przeciwnej stronie“.

Wszystkie nowe kierunki w sztuce są ucieczką od naturalizmu. Zmęczyliśmy się fotografią, zmęczyliśmy się analizą psychologiczną, zmęczyliśmy się „dokumentami“ ludzkimi i rozpoczął się odwrót paniczny, — panika, granicząca z obłąkaniem. Tak nam obrzydła „prawda“, tak nam obmierzła „powszedniość“, tak nam dokuczyła wyuzdana trywjalność szkoły realistycznej, że zaczęliśmy od niej uciekać na łeb na szyję. Im dalej — tem lepiej, choćby na drugi biegun do „drugiego głupstwa“.

Irracjonalizm i irrealizm stały się hasłem dnia. W tej atmosferze urodziły się wszelkie ekspresjonizmy, formizmy, futuryzmy, dadaizmy i Bóg wie co jeszcze. Z tego gruntu ideowego i uczuciowego wyrośnie może kiedyś jakaś wielka sztuka, jakiś renesans idealizmu, ale w tej chwili znajdujemy się jeszcze w atmosferze „panicznego odwrotu“, w gorączce ekstremów, w malignie nowych wyrazów, przekreślających wszystko, co zbliżone jest już nie tylko do naturalizmu, ale do prawdy, logiki, sensu, choćby to nawet była prawda fonetyczna mowy ojczystej. Zamiast mowy, czkawka! Zamiast akcentu na przedostatniej sylabie, akcent na końcówce!

Dodajmy do tego wpływy rewolucji, zanarchizowanie umysłowości europejskiej, alogiczność otacza-

jącego nas życia, które drwi z wszystkich prawideł i chodzi na głowie, a znajdziemy może klucz do sztuki pana Czyżowskiego.

Jest to według nomenklatury „wtajemniczonych” podobno najczystszy „ekspresjonizm”. Tysiąc książek już poświęcono teorii tego kierunku, ale oprócz określeń negatywnych jak np. „Walka z impresjonizmem!”, „Precz z iluzjami rzeczywistości”, lub „Przedmiotowość nie ma nic wspólnego z sztuką”, określeń, które znajdują się we wszystkich ewangeljach nowej „szkoły” każdy teoretyk prawie buduje inny program pozytywny i to w bardzo ogólnikowych wskazaniach. I tak jeden zaleca, „aby tak „malować i pisać, jak komponuje muzyk. —”. Drugi woła o „wielki temat i wielką linię”. Trzeci głosi, że „od indywidualności trzeba przejść do typowości”, „wyrzec się konfliktów psychologicznych” i „zniszczyć formę, aby odsłonić ducha”. A są i tacy, którzy utrzymują, że „ekspresjonizm w sztuce dramatycznej nie jest właściwie niczem innym, jak nawrotem do tragedji greckiej”.

Ale mniejsza o teorię i program. W każdym wykładzie ekspresjonizmu jest dużo takich prawd i wskazań, które można uważać za wielką latarnię na drogach sztuki i literatury, za hymn odrodzenia, za słowa zmartwychwstającego idealizmu. Inna rzecz jednak teoria, a inna twórczość ekspresjonistyczna. W każdej dziedzinie sztuki ekspresjonizm ma już dzieła sztandarowe, ale w żadnej nie ma jeszcze dzieła geniusza. I w każdej dziedzinie sztuki ma olbrzymie ilości śmiecia artystycznego, grafomanji, chamstwa, trzy po trzy, impotencji maligny i anarchji.

A najwięcej właśnie twórczości widuje się w teatrze ekspresjonistycznym. Przyczyny tego zjawiska są różnorodne, ale najważniejszą jest chyba ta, że o ile np. muzykę uważać można, jak ktoś powiedział, za

„urodzoną ekspresjonistkę“, o tyle sztuka dramatyczna jest niedostępna dla „czystego ekspresjonizmu“. Odrodzenie teatru może być tylko dziełem kompromisu. Wszelki ekstremizm jest gwałtem, zadany jego naturze.

I takim „gwałtem“ jest „Dziwna ulica“.

Mówi się u nas nieraz o potrzebie „eksperymentowania“. Zgoda. Ale jednego mamy prawo wymagać, aby eksperyment dawał jaką taką sumę wrażeń artystycznych, aby nawet w dziwactwie miał iskrę natchnienia. Gdyby każdy eksperyment, dlatego tylko, że jest eksperymentem, miał prawo obywatelstwa na scenie, stanęlibyśmy niebawem na granicy absurdu. A to, co widzieliśmy wczoraj, już tańczy na tej krawędzi.

Treść? Nie żądajcie jej ode mnie. Nikt w całym teatrze nie umiałby jej opowiedzieć. Może ten i ów spróbowałby ją „wymędrkować“, ale każdy wymędrkowałby inaczej. Ja osobiście zrozumiałem tylko jedno, że jak się wywołuje duchy, tak autor chciałby wywołać ludzi. Tak powiedziano w prologu. A zatem szukanie człowieka w człowieku, ducha pod draperją konwenansu, tradycji kłamstwa, oszukiwania innych i siebie. Nic nowego, jednak zgoda, i na to. Czekamy.

Ale oto, zamiast szukania ludzi, rozpoczęła się histeryczna konwulsja, torsje wyobraźni, coś niby obłąkani, grający dzieło obłąkanych. W antraktach publiczność na prawo i na lewo opowiadała sobie o scenach i dIALOGACH, które słyszała i widywała w szpitalach warjatów. Jakaś tępa psychoza, majaczenie i czkawka chorej fantazji. Nikt nic nie rozumiał. Chwilami coś zabrzmiało niby dalekie echo Wyspiańskiego, ale potem znowu wszystko zaczęło parskać.

wykrzywiać się, krzyczeć i głądzić, jakby ktoś kawałki mózgu powyrywał z czaszek, poprzekłuwał je, jak motyle, szpilkami i kazał im się trzepotać na scenie.

I gdybyż w tem trzepotaniu zawył jakiś ból, zamigotała błyskawica... Ale nie! Wytarta literatura na szczudłach. Bezkrwista grafomanja, która cudactwem pomysłów chciałaby wywołać wrażenie głębi niesamowitej. A całe to dziwowisko wyreżyserowane w ten sposób, aby nawet głos i język najmniej przypominał mowę żywego człowieka. Jedni aktorzy akcentowali słowa polskie z francuzka, wymawiając np. rozpacz z akcentem na „pacz“, rozrywając sylaby i skandując djałogi, jakby ktoś drzewo rąbał. Inni brali się za ręce, robili kółko plecami do środka i tak się taczali po scenie: Istny „Rattenkönig“, owa osobliwa igraszka natury, owe wieńce splecionych z sobą ogonami szczurów, o których nikt powiedzieć nie umie, co to właściwie znaczy i skąd się wzięło?

Pan Czyżowski autor, pan Dobrodzicki reżyser! Że się znalazł taki pisarz i taki malarz, to nic dziwnego. Każde wielkie miasto ma swoje... fenomeny. Ale że dyrektor Osterwa, choćby tylko tytułem przygodnego eksperymentu, dopuścił do takiego widowiska, to naprawdę jest jeszcze dziwniejsze, niż „Dziwna ulica“. Trudno to nazwać szukaniem drogi. Nazwijmy to raczej anarchizowaniem kultury polskiej.

„ALCHEMIK MIŁOŚCI“

Romans w 3-ch aktach z prologiem p. Wacława Rogowicza

Są twórcy, w których jest mało literackości, i są literaci, w których jest mało twórczości. Pierwsi niekiedy irytują swym brakiem „kultury pióra“, a jednak przejmują, wzruszają, wstrząsają. Takim jest Wyspiański. Drudzy nas czasem intrygują ideą i formą swej literatury, blaskiem i arystokratyzmem swego ducha, ale ich „twórczość“, ich romans lub dramat,

ich liryka lub epos są martwe. Np. Miriam: świetny literat, wielki siewca i budziciel piękna, ale... mały twórca.

Do tego typu miriamowskiego należy poniekąd Rogowicz, autor „Alchemika miłości”. Tylko, że Miriam zorientował się szybko w naturze swego talentu i wolał być znakomitym esaistą, komentatorem, tłumaczem, pedagogiem i krzewicielem sztuki, niż wysiłonym poetą, a Rogowicz wciąż jeszcze wierzy, że w jego literackości i estetyźmie mieszka duch twórczy. Tylko, że Miriam nawet tam, gdzie występował w roli poety, wypowiadał się instynktownie w takich rodzajach twórczości, w których kunszt literacki zastąpić może z powodzeniem poezję (sonety i ronda), Rogowicz zaś szuka swej drogi w teatrze, a zatem właśnie tam, gdzie zawodzi najprzedniejsza literackość, gdzie tylko siła twórcza, elektryzowana swoistym nerwem dramatu, tworzy dzieła sztuki.

Już w tytule „Alchemik miłości”, już w określeniu afiszowem, że to jest „romans” w trzech aktach, znać pracę mózgu literackiego. A potem prolog: Rozmowa Kordjana i Zenona. Jest ich dwu, a raczej jeden w rozdwojeniu osobowości. Niby niepokój, niby krytycyzm, niby podświadome „ja”, które wyszło z Kordjana i stało się Zenonem, aby mu z ręki wywróżyć, że poplątane są jego linje serca i mózgu, że wiecznie szukać będzie miłości, jak alchemik złota sztucznego w retorcie. Założenie nawskroś literackie. Skrzyp pióra i szelest papieru. Wykwintna djalektyka. Intrygujący eksperyment. Trochę to wszystko nie jasne, ale napięto nasze oczekiwanie i przygotowano nas, jakby na demonstrację w laboratorium psychologii doświadczalnej.

Dla napisania takiego prologu wystarczy pióro dobrego „literata”. Rogowicz jest dobrym literatem.

Ale oto zaczyna się „sztuka”. W hotelu nad Le-

manem, czy jakimś innym jeziorem, Zenon „uświadamia” Kordjana, że on właściwie już nie kocha swej żony, pięknej pani Eli, lecz zaczyna kochać piękniejszą jeszcze panią Werę. Więc Kordjan powiada żonie, że nie pojedzie z nią na spacer, a żona robi mu awanturę, nazywa go „maszyną” i grozi zdradą małżeńską. Spojrzała wreszcie jadowicie na Zenona, trzasnęła drzwiami i poszła. Koniec.

W akcie drugim już pan Zenon rozwiódł się z Elą i mieszka z Werą w Paryżu. Niby się jeszcze w niej kocha, ale już się trochę nudzić zaczyna, a Zenon znowu go „uświadamia”. I p. Werę także. Jej mówi, że już ujrziała koniec swego szczęścia, ale sama chce się jeszcze oszukać. Jemu, że jest „alchemikiem miłości”, który już wie, że wymarzonego złota nie znalazł i myśli o nowym eksperymencie, ale sam jeszcze okłamuje siebie. A potem znowu trzaśnięcie drzwiami i... koniec.

Miedzy drugim a ostatnim aktem pan Zenon zdążył się już po raz trzeci ożenić z nieznaną nam zgoła panią Niką. Wyjechał z nią na wieś, pracuje, jest szczęśliwy, zupełnie szczęśliwy. Ona nazywa go „Kor”, co znaczy „serce”, a on ją „Niką — zwycięstwem”.

Ale znowu przyjeżdża Zenon, drapieżna podświadomość, wcielony niepokój Kordjana, tego alchemika, czy Ahaswera miłości, — jak chcecie! Tym razem jednak nie próbuje już uświadamiać Zenona, w którym niema nic podświadomego, jest tylko miłości błękitne szczęście bez chmur. Ale za to stara się wmówić w Nikę, że jej mąż tęskni za poprzednią żoną. Napróżno! Wywołał tylko krótki atak hysterji, po którym następuje „wypędzenie szatana” i radosne „Tyś mój Kor! — Tyś moja Nika!” Chwała Bogu, bo publiczność zaczęła się obawiać, że po Eli, Korze i Nici przyjdzie jeszcze Klaudja, Laura i Magdalena.

Już z tego krótkiego streszczenia ocenić można

przepaść, dzielącą prolog od sztuki, pomysł od wykonania, ideę od demonstracji dramatycznej. Tam, gdzie literat postawił zajmujący problem, zabrakło twórcy, aby go rozwiązać. Bo sama literatura nic nie rozwiązuje w teatrze, choćby nawet tak ładnie dIALOG rzeźbiła, choćby nawet z taką prostotą artystyczną układała sytuacje, jak Wacław Rogowicz w swej sztuce.

Po zapowiedziach prologu przygotowani byliśmy na to, że stanie przed nami męka rozdwojonego człowieka, że usłyszymy płacz duszy, która nie ma odwagi przyznać się, że nie znalazła alchemicznego kamienia mądrości i chciałaby nowe rozpocząć szukanie, a jeszcze nie śmie uświadomić sobie własnej pomyłki.

Tymczasem nie dano nam ani jednej sceny, w którejby drżało i łkało serce „alchemika”. Akt pierwszy wywiera wrażenie najpospolitszej awantury między kapryśną żoną a mężem - lampartem. A tak zwana podświadomość, analiza, niepokój, którym na imię Zenon, nie ma mistycznych blasków symbolu, tylko płytkutki realizm złośliwego suflera.

W drugim akcie pogłębia się wprawdzie wykład autora i uśmiecha się chwilami ładnie kultura rasowego pisarza, ale i tu zawodzi zupełnie dramatyczny wyraz psychologii. Trochę niepokoju u żony, trochę znudzenia u męża — oto cały alchemizm, cały dramat poszukiwacza miłości. I znowu mistycyzm i symbolika, utajone w koncepcji autora, tak mało mają fosforu, że trzeba było przy pomocy sztucznej iluminacji oświetlić w ostatniej scenie twarze Zenona i Kordjana, aby nam przypomnieć, że to nie kłótnia dwu poważnionych przyjaciół, lecz rozszczepienie duszy.

Ale to przypominanie podkreśliło jeszcze silniej nielogiczność trzeciego aktu, w którym nagle Zenon przestaje być „drugą połową” duszy Kordjana, tą drapieżną, uświadamiającą mu jego tęsknoty, a za-

nienia się w plotkarza, podburzającego żonę przeciw mężowi. I symbol musi mieć swoją logikę. Jeżeli Zenon i Kordjan mają być personifikacją wewnętrznego walki Kordjana, walki dwu instynktów, walki tęsknoty z konwenansem, indywidualności z obowiązkiem, alchemizmu z wygodą i przyzwyczajeniem, to niepodobna zrozumieć, dlaczego ten Zenon, ten „Kordjan Nr. 2” nie walczy już z „Kordjanem Nr. 1” tylko „uświadamia” panią Nikę, a raczej plotkuje na męża przed żoną. Tu się załamuje zupełnie linja rozdwojenia. Jakieś echa literackie. Może „Opowieści Hoffmana”, może „Djabeł” Molnara. Czy ja wiem? W każdym razie dziura w logice koncepcji i, co najważniejsze, zamiast potęgi symbolu, figurynka komedjowa.

A szkoda. Pomysł był bardzo szczęśliwy, ale i bardzo trudny do realizacji dramatycznej. Literaci tego stylu, co Rogowicz, mają zawsze skłonność do trudnych tematów. Za kulturalni, za rozkochani w arcydziełach literatury, za głęboko wnikający w tragedję dusz ludzkich, aby zajmować się pierwszą lepszą banalnością, chcieliby zawsze „mierzyć siły na zamiary”, ale właśnie brak im tej siły, która tworzy dzieło poezji. I to jest tragedja ich życia.

„STRASZNE DZIECI”

Bajka w 3-ach aktach K. H. Rostworowskiego

Przed laty wystawił Rostworowski w Krakowie 3-aktowe dziwadło, ochrzczone, jeśli się nic mylę, tytułem „Pod górę”. Była to jakaś pseudogłęboka mieszanina realizmu i alegorji, z której nikt nie był mądry, a która wywoływała chwilami takie wrażenie, jakby estetyzujący, salonowy dyletant chciał wmówić w zasłuchane damy, że w jego duszy drzemie drugi Faust.

I zdawało się, że w tym autorze niema nic, prócz... pretensji.

Ale potem przyszedł „Kaligula”, przyszedł „Judasza”, przyszło „Miłosierdzie” i niespodziewanie przemówił polski poeta. Wielkie tematy, głęboka analiza dusz ludzkich, oryginalne ujęcie problemów dziejowych, myśl zasłuchana w szmery wieczności i tragiczne stąpanie koturnu. A niekiedy strach, jakby dreszcz mistycznej askezy, strach przez ziemią, *Dies irae* mnicha średniowiecznego.

Wczoraj jednak stała się rzecz dziwna. Mówiono nam, że ujrzymy jakby nowe „Miłosierdzie”, ale „Miłosierdzie marjonetkowe”, „Miłosierdzie dla dzieci”. I w rzeczy samej chwilami zdawać się mogło, że to nic z owego kłębka snuje się dalej, tylko na innej płaszczyźnie, w innej stylowości. Nie wiem jednak, czy w teatrze było choć jedno serce, któreby zadrgało dreszczem tamtego dramatu. Scena była martwa i zimna. To, co w „Miłosierdziu” było mistycznym szepcieniem tajemnicy, wczoraj stało się papierową szaradą. Zamiast symbolów — rebusy, zamiast poezji — sztuczność nieznosna, zamiast misterjum — pretensjonalna maskarada aniołków. i gwiazdorów. Jakby cała sztuka Rostworowskiego cofnęła się nagle wstecz, aż niemal tam, gdzie rozpoczynał karierę i podawał nam z pozą faustowską swoje „Pod górę”, płyciutki symbolizm i dętą literackość, tylko z przydźwięciem owych rytmiczno - muzykalnych nowalijek, którymi ten i ów z poszukiwaczy ekspresjonizmu chciałby odrodzić sztukę dramatyczną.

I nic nie pomogło, że autor do swej szarady ogłosił na afiszu komentarz, jakby w przewidywaniu, że publiczność zacznie stukać w palce bezradnie, niby uczeń nad łamigłówką arytmetyczną, do której klucza nie dał mu profesor. To samo było już w Krakowie, gdzie przed premierą jeden z przyjaciół autora ogłosił rozwiązanie rebusu. Mówię: „rebusu”, bo co innego jest wielka poezja, która wstrząsa duszami

ludzkiemi, choć oblicze jej bywa czasem w mgły spowite i dręczy nas świętą tajemnicą geniuszu, a co innego te „Straszne dzieci“, które nie są zagadkową modlitwą, ekstazą, spowiedzią natchnienia, tylko banalnością, ubraną w hieroglify lub pismo szyfrowe.

A te hieroglify mają według komentarza afiszowego potrójne znaczenie: jedno dla dzieci, drugie dla dorosłych, trzecie dla „wtajemniczonych.“ A więc król Cacy ożenił się z królewną Dusią i mieli dwóch synów i dwie służebnice. Rodzice pokłócili się o jabłko, synowie pobili się o łopatkę, panienki także były niegrzeczne, a potem zaczęli razem gonić „bańkę mydlaną“, której na imię Fufa. Przy tej gonitwie znowu się powaśnili, więc wszyscy ukradkiem, jeden na złość drugiemu, podpalili dom, a ponieważ drzwi pozamykał djabeł, więc porobiły się z nich pieczenie. A gdy umarli i stanęli przed świętym Piotrem, klucznik niebieski wpuścił ich do nieba, bo okazało się, że przed śmiercią żałowali za grzechy i śpiewali: „Pod Twoją obronę“.

Tyle dla dzieci! A teraz słuchajcie... „dorośli“: Ten Cacy i ta Dusia, to wcale nie są Cacy i Dusia, tylko Adam i Ewa, a ich synowie to Kain i Abel, a gruba Fufa to żadna bańka mydlana, tylko „szkarłatna niewiasta“, symbol z Apokalipsy, zwodnicza mrzonka władzy i używania. Wszyscy prosili Fufy, aby im się oddała, ale ona była niewzruszona i nawet muskularny Bobo czyli Kain, który nosi pod pachą wiatraczek, oznacza potęgę wynalezionych przez człowieka maszyn, nie mógł zdobyć „szkarłatnej niewiasty“. Więc podpalili świat i zginęli w płomieniach. A potem przyszedł sąd nad grzeszną ludzkością. Święty Piotr to „sumienie ludzkie“, a aniołkowie to owe głosy w człowieku, „które wszystko tłumaczą słabością natury ludzkiej“.

Ale nie sądzcie, żeście już wszystko odgadli. Jest

jeszcze orędzie poety dla „wtajemniczonych“, które się zaczyna wedle afiszowych pouczeń:

„Anioł zamierzał obdarzyć dzieci ludzkie kolejno trzema darami. Najsamprzód sercem dla umiłowania, potem łopatką do pracy, a wreszcie jabłkiem, jako nagrodą tejże. Zły duch pomieszał ten porządek i dał ludziom wprzód niezasłużony owoc, następnie narzędzie do pracy, która niesytym żołądkom, a zwydrzonym umysłom wydała się wstrętna, wkońcu zaś caca, które na tem już fałszywym podłożu nawzajem szarpały się i raniły w waśni“.

Teraz już wiecie prawie wszystko. A jeśli wam to nie wystarcza, to spróbujcie jeszcze wyobrazić sobie, że Caca, Dusia, Bobo i t. d. stali się bolszewikami, że gruba Fufa jest mżonką komunistyczną, że rzucenie sześciu zapalek na podłogę i pożar ma być alegorią bomb i rewolucji. Możecie Bóg wie co sobie jeszcze wymyślić, nawet że niebo Rostworowskiego jest konferencją genueńską, a święty Piotr Lloyd Georgem, przebaczącym podpalaczom świata. Tylko diabeł - kusiciel pozostanie w piekle. To pewnie pan Bronstein - Trocki.

Zaczynam żartować. Ale winna temu reklama afiszowa i „głębokie“ refleksje kilku estetów dziwnego nabożeństwa, które poprzedziły tę wypoconą parabolę Rostworowskiego, oddając jego talentowi jak najgorszą przysługę. Ten autor, pomimo całej swej poezji, ma skłonność do „taniego filozofowania“, do spekulacyjnej talmudyczności, do ubierania komunałów w welony kabalistyczne, a więc zamiast powiedzieć mu niemiłosiernie, że kogo stać na „Kaligulę“ i „Judaśza“, temu nie wolno już pisać „Strasznych dzieci“, zamiast ostrzedz go przed manowcami jego twórczości, zamiast przemówić do niego tak, jak po ogłoszeniu „Claviga“ przemówił do Goethego najszczerzy przyjaciel: „*So ein Ding darfst du nicht schreiben.*“

Das können die anderen auch"; miast tego, pisze się całe traktaty, wmawiające w autora głębie, której w „Strasznych dzieciach” niema ani śladu, i poezję, której tam jest bardzo niewiele, bo wyziębiło ją chłodne mędrkowanie, mózgowa kombinacyjność, płytka szaradowość.

Rostworowski naprawdę wart jest tego, aby być wobec niego szczerym. W „Strasznych dzieciach” jest może gdzieś odblask „Miłosierdzia”, ale przeważnie są tylko ognie bengalskie, po których zostaje kopeć i dym gryzący. Tu i owdzie uśmiechnie się szczerza, poezja, i coś ładnym wierszem zadzwoni, ale sto razy więcej jest tam fałszu, blachy, udania. I chwilami to wszystko graniczy nawet z bardzo niesmaczną parodią. Cały akt II, całe to chuchanie króla na grubą Fufę, cała erotyczność muskularnego Boba z wiatracczkiem, wszystkie te trawestacje wielkich poematów, któremi popisuje się djabeł czy jakaś inna figura, są wprost irytujące swą trywialnością. A przecież ten człowiek ma skrzydła natchnienia. A przecież latał wysoko. A przecież porywał i wrzucał.

Wczoraj jednak nikogo nie wzruszył. Teatr był zimny i niemy. A ludzie spoglądali tak, jakby chcieli powiedzieć: „Za to, żeś napisał „Judasza” i „Miłosierdzie”, niechaj ci będą przebaczone „Straszne dzieci”.

„IGRANIE Z OGNIEM”

Sztuka w 3-ach aktach Bogdana Katerwy

Czy przypominacie sobie ten wieczór, w którym Katerwa po raz pierwszy przemówił w Warszawie?

Grano „Przechodnia” w Reducie. Niezmiernie subtelny uśmiech błakał się po scenie. Twarze jak w kamei. Głosy, jakby się krzyku lękały. Słowa w ru-

mieńcach. Miłość cichuteńka, drżąca, o skrzydłach motyli.

A wczoraj... Co się stało? Jakby inny człowiek... Jakby poeta z „Przechodnia” zasłuchał się w sztukę bulwarów paryskich i przemówił do nas tym obcym, przeciwnym swej naturze głosem. To się czasem zdarza. Ktoby w autorze „Monny Vanny” rozpoznał autora „Aglavaine’y i Selizetty”?

Tylko, że u Katerwy dystans jest jeszcze dalszy. Nie tylko inna melodia, ale jakby inny instrument. Zmienił rodzaj, zmienił spojrzenie na świat, zmienił cały charakter i poziom swej literackości.

Jak to się stało?

Przypuszczam, że wszystko wzięło swój początek w godzinie dobrego humoru. Gdzieś na wesołej wilegaturze ktoś przeczytał romans angielski E. Glyna p. t. „Jego godzina” i opowiedział głośno treść awantury groteskowej. Słuchajcie: Książę rosyjski kocha się w amerykance. Daremne zabiegi. Panna jest nieubłagana. Zdarzyło się jednak, że kiedyś, gdy byli sami w leśnem ustroniu, amerykanka zemdłała. Książę ją cuci, rozpina, rozciera, a potem biegnie po wodę. Panna się budzi. Spostrzega stanik rozpięty, widzi zamieszanie w całej tualecie i... błędnie. Nikczemnik! Skorzystał! A tamten uśmiecha się chytrze. Teraz już mu się nie wymknie. Niech wierzy, że było coś więcej... Niema rady. Dumna amerykanka, zgrzytając zębami, przyjmuje oświadczyiny księcia.

Taka jest fabuła powieści angielskiej. Rozśmiała się kompanja wesoła. Panie przyciskały do ust chusteczki, panowie kpili soczyście, a tylko stary ginekolog wzruszył pogardliwie ramionami i mruknął coś przez zęby o bredniach angielskich.

Ale to nie zepsuło nikomu humoru. Katerwa leżał w hamaku, śmiał się, jak student na wakacjach, i radził mądrymu doktorowi, aby „w imię nauki ogło-

sił protest przeciw autorowi romansu. Pisali psychjatrzy o chorobie Oswalda w „Upiorach”, pisał filozof prawa Ihering o problemacie prawniczym „Kupca weneckiego”, czemużby nie można potraktować ginekologicznie złudzeń amerykanki?

Było coraz weselej. A wreszcie ktoś strzelił konceptem, że właściwie cały ten pomysł fikcyjnego uwiedzenia jest kapitalnym tematem krotchwili.

Co ty na to, Katerwa?

A Katerwa śmiał się coraz głośniej, zupełnie inaczej, niż w swoim „Przechodniu”. Nad jego hamiakiem krzyżowała się teraz cała dyskusja. Napisze, czy nie napisze? Umie czy nie umie? Jedni przepowiadali, że kark skręci w farsie. Inni krzyczeli: „Pokaż, że śmiać się potrafisz”. I, zanim wypito ostatnią butelkę, stanęło na tem, że Katerwa napisze humoreskę teatralną o panience, która zemdlała, chłopcu, który rozpinął jej stanik, i o tem, co z tego wynikło.

Tak sobie wyobrażam uwerturę tej krotchwili i tego skoku od „Przechodnia” do „Igrania z ogniem”.

Ale to łatwiej powiedzieć, gdy się leży w hamaku, pije wino i słucha miłych dowcipów, że się własny talent postawi do góry nogami i chodzić zacznie na głowie, niż potem, przy biurku literackim, wykonać ten eksperyment.

Mam wrażenie, że zaraz na wstępie, przy pierwszym zaklęciu duchów krotchwili, dęba stanęła wyobraźnia Katerwy. A gdy nareszcie sztuka się rozśmiała, poeta „Przechodnia” sam przeląkł się tego śmiechu. Tam na wilegjaturze w wesołej sprzeczce ze starym ginekologiem rozpinanie stanika i froterowanie nóg amerykańskiej dziewczicy śmiało się zupełnie inaczej, a raczej inny miało w duszy jego rezonans.. Teraz gdy sam został z sobą i z wszystkich kątów pokoju spoglądały na niego oczy „błękitnego chłopca”, zaczął się niepokoić, niecierpliwić, może

trochę rumienić. Ta cała awantura miała przecież muzykę „Jazz - bandy”. Ten humor wołał o pędzel afiszowego malarza.

Więc Katerwa zaczął na gwałt gasić ową koncepcję groteski, którą mu sugestjonowano kiedyś w „godzinie wina, śpiewu i kobiety”. Spróbował zaślubić ją z gobelinową poezją własnej swej duszy, a gdy to dzikie małżeństwo skleić się nie chciało, sięgnął do efektów dramatycznych z repertuaru Dumasów, Feuilletów i Caillavetów. Powoli farsa zamieniała się w „sztukę”. *Une pièce!*

Krotochwila rozpiętego stanika i głupiej panny, której się zdaje, że stała się rzecz okropna i że na gwałt trzeba wydać się za męża, zaczęła drzeć w histerjach i mękach zemsty, zdrady, katastrofy małżeńskiej. Kochanek za kotarą, cień męża na drzwiach balkonowych, ekstaza dumy kobiecej i syk zdradzonej miłości: „Twój gach!” Słowem to, co zaczęło się komiczną groteską, trąciło w struny buduarowego dramatu i wspięło się na palce w brawurowych *scènes à faire*, aby potem w ostatniej odsłonie znów wrócić do pierwotnego tonu i rozwiązać problemat rozwodowy świstem szpicruty. Mąż bowiem chce się odwzajemnić za rzekomą zdradę, żona ćwiczy go batem, a wkońcu... sto pocałunków. Miejmy nadzieję, że ekspertyza lekarska będzie już zbyteczna.

Na tych dwóch płaszczyznach rozwija się sztuka Katerwy. Z jednej przeskakuje na drugą. Chwilami płonie błyskawicą dramatu, chwilami śmieje się księżycową twarzą wodewilu. Ta twarz dla przyjaciół z wilegatury, ten dramat dla własnej rehabilitacji.

Dla mnie osobiście sztuka Katerwy była interesującą demonstracją poety, próbującego tworzyć wbrew własnej indywidualności. Jakby się wziął naśladować głos cudzy. Jakby nie mógł znaleźć swojego

tonu dla obcego swej duszy tematu i próbował go teatralizować według recepty wirtuozów rzemiosła.

Ale właśnie dlatego między sceną a publicznością błąkały się znaki zapytania. Nawet w chwilach, gdzie humor autora strzelał, jak z pistoletu, teatr był nieśmiały w swym śmiechu. A tam, gdzie oblicze sztuki miało mars dramatyczny, baliśmy się zasadzki wesołka. A zresztą talent Katerwy nie ma nic wspólnego z manją czarodziejów teatru. Jego „Przechodzień” nie kusił się o mistrzostwo Bernsteinów, lecz upajał wdziękiem swych uśmiechów, płatkami róż na dziewczycich twarzach, blaskami swych olśnień, delikatną barwą i wonią swego erotyzmu. Tym czarem zwyciężył.

Więc gdy Katerwa tonu własnego nie znalazł i chciał go zastąpić obcą sobie sztuką wirtuozów, zaskrzypiało coś w wiązaniach komedji i akcja wydała się chudą, szczególnie w finale awantury małżeńskiej. Zostało tylko na scenie kilka dreszczów dobrego teatru i kilka ładnych dialogów.

To za mało. Katerwę stać przecież na więcej. Jest to jeden z tych niewielu aktorów, który zapowiada dużo i dużo spełnić powinien.

Nie z sugestji romansów angielskich i kompanji wesołych, lecz z własnych natchnień powstały fijołkowe światy jego „Przechodnia”. Z nich też wykwitną rćze jego talentu. Na nie czekamy.

„J U D A S Z”

Tragedja w 4 aktach Kazimierza Przerwy-Tetmajera

Poezja ubiegłego stulecia zmieniła oblicze Judasza. Ktokolwiek przed nią wymawiał to imię, powtarzał tylko dantejskie wyroki. Żegnał i przeklinał. Kąsał zdrajcę Chrystusowego szatan z „Boskiej komedji”, kąsała go cała literatura.

Dopiero wiek XIX-ty podjął rewizję procesu historycznego. Słowa Judasza w ewangelji Mateusza: „Zgrzeszyłem, wydając krew niewinną”, i tej samej ewangelji opowieść, że zdjęty skruchą ogromną, „rzucił srebrniki i powiesił się”, stały się motywem rehabilitacji, kanwą tragicznych konfliktów. Potwór legendy stawał się człowiekiem cierpiącym, zbrodnia przez mękę ogromną żebrała o przebaczenie, a przynajmniej o współczucie ludzkie. Rozpoczęły się analizy tragicznej indywidualności. Judasz jawił się w księgach nowej poezji z twarzą mściwego kochanka, z obliczem mistyka, który chce zmusić Chrystusa, aby wykonał cud, lub z głową proletariusza, szukającego w nowej wierze hasła rewolucji. Znalazł się nawet poeta rosyjski, który widział Judasza w glorii anielskiej, jako symbol najidealniejszego człowieczeństwa, najgłębszej i najtragiczniejszej ofiary.

Z polskich Judaszów najgłośniejszym stał się Judasz Rostworowskiego. Ani ten, którego pokazał w swej „Marji Magdalenie” Daniłowski, ani ten, którego wyśpiewał Kasprowicz, nie są Judaszami teatru. Rostworowski dał pierwszy dramat o Judaszu i to dramat zgoła niepospolity, głęboki w koncepcji psychologicznej, potężny w wyrazie, konflikcie, efekcie.

A wczoraj przemówił nareszcie Tetmajer. Na tę tragedję czekaliśmy już oddawna. Ociagały się wielkie teatry. Mówiono, że wielki liryk i epik budować nie umie dramatu. Mówiono, że to jest „pieśń”, że to jest tylko „książka”, tylko „literatura”. A wczoraj przekonali się wszyscy, że to jest także „teatr”, cudny teatr, może trochę zepsuty w monologującym finale, ale porywający siłą swych kolizji, poezją swych nastrojów, malowniczością swych obrazów, nerwem swej dramatyczności. To dzieło wielkiego poety.

Judasz Rostworowskiego i Judasz Tetmajera ród

swój wywodzą z tej samej sfery proletarjackiego cierpienia, a jednak każdy z nich cierpi inaczej.

Rostworowski dał prawie realistyczną tragedję. Jego Judasz to praktyczny sklepikarz — demagog. Wierzy w cud Chrystusa, ale jego pacierz streszcza się w słowach: „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj“. Ideał nie ma dla niego uroku. On pragnie cudu, któryby mu na królewskie bisiory płaszcz wytarty zamienił. I dziwi się, że Chrystus *nie mści* się za jego krzywdy, i chciałby w Jerozolimie zbuntować lud przeciw Saduceuszom i traci wiarę w Chrystusa, gdy Syn Boży nie staje na czele rewolucji zwycięskiej. Judasz Rostworowskiego ma temperament demagoga i płaską ideologję zawiści klasowej, która dopiero w obliczu zbrodni spełnionej rumieni się wstydem utajonego gdzieś na dnie małej duszyczki idealizmu. To jedna z najgłębiej odczutyh, najartystyczniej wykonanych i dramatyzowanych indywidualności w literaturze ostatniej doby, ale to portret psychologa — realisty.

Inaczej Tetmajer. Jego Judasz ma piętno wyklętyh, stygmat fatalizmu.

Wyłania on się z tych samych mroków nędzy, z których idzie Judasz Rostworowskiego. Ma w sobie ten sam ból, ten sam głód wydziedziczonych i ten sam pomruk buntu społecznego. Ale głowa jego nurza się w czarnych odmętach predestynacji. Na czole ma czarny znak zagadkowego przekleństwa. Jakby chmura królewskiego rodu Labdakidów zawisła nad lepianką proletariusza.

Judasz Tetmajera przyszedł na świat z okropną „twarzą złodzieja“. Już jako dziecko budził strach i wstręt. Wyklęty mścił się. Czuł dokoła siebie nienawiść i odpłacał się nienawiścią. Szatan formował kształt tego człowieka, aby umocnić swój tron w jego duszy. Klątwa szła śladami Judasza. Żona go zdradziła, —

zabił. Miał troje dzieci: złodzieja, gamratkę i jędzę. Pogardził nim tłum i dusili go lichwiarze. Córka na przęgierz, syn na chłostę skazan.

Ten to człowiek spotyka na swej drodze jednego z uczniów Chrystusa. Mówi mu Jakób, syn Zebedeusza, o cudnej religii miłości. Mówi mu, że błogosławieni są, którzy cierpią, albowiem będą pocieszeni. Mówi mu, że gdy pójdzie za nim, znajdzie ciszę i radość, bo szczęście mieszka w gminie Chrystusowej.

Więc poszedł. Poszedł, nie wiedząc nawet, czym jest zakon Syna Bożego. Poszedł, aby nie mieszkać w swym przeklętym domu. Poszedł, bo mu obiecano rosę, która chłodzi wargi spieczone, i wodę kryniczną, która kał wszelki obmywa.

Poszedł i znalazł. Sam mówi: „Szczęście tu mieszka wśród was”. I po raz pierwszy w życiu czuje się bratem wśród braci. Nikt tu mu w oczy nie pluje. Głód nie dokucza. Oblicze Pańskie gorze światłością.

A jednak zdradził. U Rostworowskiego wszystko jest jasne, logika grzechu przejrzysta. U Tetmajera kłębią się mgły fatalizmu. Przez chwilę wydaje się, że mści się tylko ciało Judasza, które raz jeden jedyny zakosztowało szaleństwa w uściskach Marji z Magdali. Wzięła go cudna poganica, rozkochana kaprysem dzikiej fantazji w kosmatych piersiach brodatego fauna. I odtąd „wyklęty” żyje nienasyconą żądzą jej pieśnocy. Ale oto Marja z Magdali siadła u stóp Chrystusowych i złotymi włosami ściera pył z sandałów Nazareńczyka. Święta! Więc znienawidził jej świętość i znienawidził proroka.

Taka jest logika zdrady w dwóch najpiękniejszych scenach tetmajerowskiej tragedji: Chrystus i Dionysos!

Ale jest jeszcze logika inna, ta niepokojąca, ta w mistycznych głębiach poezji poczęta, ta, która zwie

się władzą „Nieznanego“, ta, która mówi, że Marja z Magdali była tylko narzędziem w rękach „Tajemnicy“.

Była taka chwila w twórczości Tetmajera, kiedy ulegał wpływom Maeterlincka. Napisał wtedy „Sfinksa“ a dziś w „Judaszu“ nawiązał nić swej młodości. Cokolwiek czyni jego potępieniec jest tylko kłątwy działaniem. Tak zwana psychologia czynu jest tylko pozorną. I poeta, jakby się lękał, że ktoś ludzkim rozumem zgłębiać będzie tragedję, uderza zawsze w przełomowych godzinach walki i męki judaszowej w ten dzwon „Nieznanego“. Czy nas przekonał? Czy ta interwencja Ananki nie wywiera raczej wrażenia ornamentu literackiego? Być może. Ale któżby się sprzeczał o jeden kwiat papierowy, gdy tysiąc prawdziwych róż i złocieni rozsypano po scenie.

Takich róż i złocieni nie brak także w akcie ostatnim, który jest właściwie wizjonerskim monologiem Judasza. Konstrukcyjnie cały ten monolog nie jest ściśle dopasowany do stylu architektonicznego tragedji, lecz ma chwilami szum orlich skrzydeł natchnienia. Syczy tam wielki ból i wyje wielkie bluźnierstwo. Okropna ekstaza cierpienia i straszliwa walka z Bogiem — Przeznaczeniem! Judasz weń wierzy i za to mu syna morduje. Za palec Boży „tak nieruchomo wytknięty“, skazujący i nieubłagany.

„SUBLOKATORKA“

Sztuka w 3 aktach Adama Grzymały-Siedleckiego

Koledzy mówią z uśmiechem, że założyłem u siebie w redakcji biuro porad adwokackich i że właściwie powinienem już dawno siedzieć w kozie, jako że patentowanym prawnikiem nie jestem i nadużywam cudzych przywilejów.

Może mają trochę słuszności. Mam istotnie czasem

wrażenie, że zostałem „pokątnym doradcą” lub „mądrym owczarzem”, do którego złażą się ludziska z różnymi bolączkami. A wśród tych klientów jest jeden typ, ponury jak Balladyna, blady jak Lady Makbet, przerażony jak Judasz Tetmajera i spocony jak Gasiński w farsie francuskiej, gdy go ściga żona, teściowa, kochanka i policjant, a nieborak z szafy ucieka pod kanapę, z pod kanapy na dach, a z dachu przez komin do łożni parowej między grube baby w koszulach.

To są kamienicznicy, lokatorzy i sublokatorzy, ofiary pierwszej wojny domowej w odrodzonej Polsce, delegaci trzech armji, staczających od czterech lat walki zażarte na ulicach Warszawy.

Po każdej bitwie przychodzą do mnie. I chwilami mam istotnie złudzenie, że to jest wojna prawdziwa, w której każda strona powołuje się na jakieś konwencje haskie, czy genewskie i zarzuca drugiej nadużywanie białej flagi, wypuszczanie gazów trujących, strzały do miast otwartych i Czerwonych krzyżów, pastwienie się nad jeńcami lub coś w tym rodzaju. A wszyscy ci ludzie mają na twarzy, jakby stygmat choroby mieszkaniowej. Zanim usta otworzą, już ich poznaję, jak lekarz u suchotnika stwierdza „*habitus phthisicus*”, choć jeszcze puls nie zbadał i do płuc nie przyłożył słuchawki.

W ich oczach jest zmęczenie, gorączka, czasem obłąkanie. Widziałem już w redakcji „lokatorów”, którzy rozpoczynali rozmowę słowami: „Przed chwilą strzeliłem do mojego sublokatora?” Albo: „Moja żona siedzi w więzieniu, bo strzelała do policji, rekwirującej mieszkanie”. Albo przychodzi cała gromada młodości. Jest biała z wściekłości i mówi: „Jeżeli ma być wojna, niech będzie. Jutro przypuścimy szturm jenerały i wyniesiemy im meble”. A niedawno była u mnie kobieta, która mi odczytała list do ministra, zawierający pogroźkę, że „krew popłynie i ta krew spadnie na

jego głowę". A potem pokazała mi nabity browning w woreczku damskim.

I tak dzień po dniu z małemi odmianami.

Proszę mi się tedy nie dziwić, że na drzwiach mojego gabinetu kazałem przybić arkusz papieru z napisem: „Nie udzielam porad w sprawach mieszkaniowych”. I proszę mi się także nie dziwić, że pot kroplisty wystąpił mi na czoło, gdy przeczytałem w dziennikach, że Grzymała - Siedlecki napisał sztukę p. t. „Sublokatorka”.

„*Et tu Brute?!*” A raczej: I ty Wirgiljusz?! Znowu mnie chcesz wziąć za rękę i zaprowadzić do najciemniejszego z wszystkich kręgów dantejskiego piekła.

Znowu mam słuchać, jak skwierczy podpalone łóżko sublokatora, jak rekwirent sprowadza dwu kolegów i cztery damy z półświatka aby „wykurzyć” z przyległego pokoju „córkę gospodarza”, lub jak ktoś w kąpielowym stroju wchodzi do wspólnej jadalni, aby się zemścić za... „klucz od łazienki”?

I to ty, Grzymało? Zresztą jesteś moim przyjacielem, a sztuk przyjaciół boję się, jak djabeł wody święconej. I nie tylko ja. Makuszyński także. I nie tylko my... Słuchaj! Pojechałem kiedyś w styczniu do Abazji i tam wieczorem przy *table d'hôte* poznałem profesora uniwersytetu węgierskiego, a zarazem krytyka największego z dzienników budapeszteńskich. Między zupą a pieczeniem pytam się tego pana, co go zaniósło o tak niezwyklej porze do Abazji? A on spojrzał na zegarek i rzekł:

— Za chwilę grać będą w Peszcie sztukę mojego kolegi. Musiałem pisać. Uciekłem.

A ja nie uciekłem. Podziwiaj moją odwagę. Może to była wiara w ciebie a może prosta ciekawość, jak też umysł tak *par excellence* djalektyczny, najprzedniejszy kunszt analizy, najwykwintniejsza kultura ducha i talent odczytywania nie tylko gzygzaków duszy

współczesnej, lecz hieroglifów i pergaminów epok umarłych, — słowem, jak cała ta twoja literackość którą kocham i cenię, przemówi w eksperymencie twórczym?

Czy nie zawiedzie?

Wiemy przecież obaj, jaka przepaść dzieli dwa światy literatury: estetyka i twórca. Wiemy, że ten sam duch, który śpiewa cudowne ewangelje sztuki i rozpala najświetniejsze błyskawice analiz, wskazań, rozmyślań i badań artystycznych, może zupełnie zawieść, gdy w czynie twórczym objawić się pragnie. I odwrotnie. To czasem się łączy, ale częściej rozbiega. Lemaitre przyznaje, że zanim odważył się wystąpić z swą pierwszą sztuką w teatrze, trzy odchorował i spalił, choć miał ze sobą już całe tomy najwykwintniejszej „literatury”. Władysław Bogusławski zaś nie tań, że przez całe życie marzył o napisaniu choćby jednoaktówki, ale ilekroć zaczynał pisać, sam siebie się wstydził, choć mało było tak świetnych analityków dramatu, jak on. A Sienkiewicz? Zjawisko z drugiego biegu. Genjalny był, jako twórca, jakże mało jednak miał do powiedzenia w roli esaisty, djaagnosty, prawodawcy literatury.

Więc intrygowała mnie sztuka Siedleckiego. Wiedziałem, czym jest dla poezji polskiej, jako jej wychowawca, przewodnik i sędzia. Podziwiałem go, gdy mnie z latarnią swej intuicji i wiedzy oprowadzał po jasnych ogrodach Fredry i tajemniczych „Wawelach” Wyspiańskiego. Ale to miała być jego pierwsza próba „twórczości”. Pierwsza? Może nie zupełnie. Jego „Galerja moich bliźnich”, to już właściwie początek: szkice piórkiem, drobne nowelki... Ale to nie teatr. Teatr, to sztuka osobliwa i osobliwy, zgoła niepodobny do innych, jest klucz talentu, który otwiera jej bramy. Czy go posiada Grzymała?

Mówili ludzie w antraktach i powiedziało wczoraj

kilku sprawozdawców, że uśmiech Fredry jest w „Sublokatorce”. Tak, błąka się między wierszami ten precudny uśmiech. Przez długie lata wpatrywał się w niego Siedlecki i leciutki refleks tych studjów jest w dialogu, w żarcie, może nawet w barwie jego ludzi komedjowych. Szczególnie w pierwszej odsłonie, — tej najlepszej i może nawet jedynej, która jest zgoła niedwuznaczną legitymacją jego talentu i nerwu komedjopisarskiego. Powiedział kiedyś o Fredrze autor „Sublokatorki”, że wjechał konno do literatury. Po ułańsku, z brzękiem ostróg i szabli. I uwertura sztuki Siedleckiego ma coś ułańskiego. Rzy!

No! i zgoła niepotrzebnie lękam się awantury, nazwanej „Sublokatorką”, bo niema w niej ani śladu tej kołowacizny tragicznej, na którą choruje Warszawa. A raczej jest, ale gwizdże. Jeżeli z motywów wojny trojańskiej można wyśpiewać „Piękną Helenę”, czemużby z wojny o dach nad głową nie można wygwizdać „Sublokatorki”? W rzeczywistości więcej tam jest łez, zgrzytów, przekleństw, czasem wprost obłąkanego maniactwa, niż humoru. Ale ułan gwizdże na wszystko. A nawet „kiedy z konia spadnie” — „jak to ładnie, jak to ładnie” i „za jego młode lata, trąbka trąbi trąta, trąta”.

A pan Zygmunt, bohater „Sublokatorki”, był naprawdę ułanem. I choć już szablę zawiesił na kołku i czemś tam zaczął handlować między Warszawą a bolszewicką granicą, to jednak więcej krwi ułańskiej, niż kupieckiej, płynie w jego żyłach. A ponieważ Pan Bóg łaskaw jest na ułanów, więc mu nawet dał dwupokojowe mieszkanie z wanną i elektrycznością. Przyznacie, że to dowód wymowny szczególnej łaski Pana Boga. Gdyby jednak jeszcze pozbyć się mógł pani Mangierowej, takiej niewiasty, która, jak się wpije w człowieka, to ją obcęgami odrywać trzeba, nie brakłoby mu chyba nic do szczęścia.

Ale licha nie śpi w Warszawie. Urząd mieszkaniowy „zwietrzył” jego dwa pokoje i zawyrokował, że skoro jako żołnierz spać mógł pod gołym niebem, z tornistrem pod głową, to powinien upić się z radości, jeżeli mu łaskawie pozwolą „pomieszkać” tylko w jednym pokoju z łóżkiem i poduszką. Co robić? Jak odstraszyć narzuconych „sublokatorów”? I tu rozpoczyna się sarabanda humoru.

Pan Zygmunt postanowił zachorować na tyfus. Sprowadza lekarza, przybija na drzwiach ostrzeżenie: „Zaraza” i szuka na gwałt pielęgniarki.

Przyszła. I to bardzo ładna. Nigdy wprawdzie pielęgniarką nie była, ale biedactwo po powrocie z Rosji od trzech miesięcy szuka dachu nad głową i razem z swym narzeczonym, młodym lekarzem, z którym się gdzieś na drogach tułactwa poznała i zaręczyła (tylko „z wdzięczności”, nocę spędza na dworcach kolejowych. Królestwo za pokój! Gotowa się narazić na tyfus, ba! nawet na cholereę i dżumę, byle tylko mogła „pomieszkać”.

Janinka jest śliczna, a Zygmus jest także śliczny i w dodatku pocziwy. O wojence zaś mówi tak ładnie, jakby się na pamięć nauczył „Cudu nad Wisłą” w opowiadaniu Grzymały. Więc stało się to, co stać się musiało. A kto się chce dowiedzieć, jak się małżeństwo skleіło, jakie były kłopoty z pierwszym narzeczonym Janiny, który miał już tabliczkę z napisem „Choroby wewnętrzne. Przyjmuje od 5 do 6”, ale nie miał jeszcze mieszkania, jak potem pani Mangierowa chciała się w braku Zygmunta przykleić do niego, ale on tylko przez słuchawkę badał jej serce, no! i jak młoda para o mały włos nie spędziła nocy poślubnej na ławce w alejach Ujazdowskich, ten niechaj idzie do teatru, patrzy i słucha. Zapłaci parę tysięcy marek, a Siedlecki weźmie większą tantjemę, na którą rzetelnie zasłużył.

Choćby tylko za pierwszą odsłonę! Ten akt jest małym arcydziełem krotocwilnego humoru. Skrzy się i parska. Jest właściwie sam w sobie przepyszną jednoaktówką. Prawda! Drobiazg, strzepnięcie pióra, ale jakie!

Nie znaczy to, aby reszta już się nie śmiała. Broń Boże! I tam strzelają dowcipy, jak korki szampańskie, tylko żywiołu już niema. Gdzieniegdzie doznaje się takiego wrażenia, jakby wyschło źródło fantazji humorystycznej i jakby pogubiły się linje architektury, a Siedlecki przybudówkami ratował swą sztukę. Razi to szczególnie w finale. Tam chwilami scena jest martwa lub astmatyczna. Słysząc wysilone sapanie miecha kowalskiego, aby rozdmuchać iskry gasnące. A jednak są w założeniu, są w ludziach całe baterje humoru. Tylko trochę inaczej poprowadzić akcję, a strzelą.

Gdyby tak n. p. pani Mangierowa mieszkała na drugim piętrze ponad panem Zygmuntem. Gdyby w ostatnim akcie rekwirovano jej tak samo mieszkanie jak w pierwszym panu Zygmuntowi. Gdyby także zachorowała na tyfus „rekwizycyjny”. Gdyby przywołała eksnarzeczonego przekwitłej Mangierowej, byleby tylko „pomieszkać”.

Nie moją rzeczą być kolaborantem autorów. Niewątpliwie znalazłyby się jeszcze lepsze pomysły. Ale zdaje mi się, że ten, który naszkicowałem powyżej, wyprostowałby zbłąkaną linję komedji i stałby się kanwą dla najkomicniejszych sytuacji.

Czuję, że zaczynam „belfrować”. A właściwie chciałem tylko winszować i chciałem tylko powiedzieć, że teatrowi polskiemu przybył nowy i to uprawniony „lokator”. Teatr nasz jest także domem, w którym rozpiera się niejeden intruz, mieszkający tam prawem kaduka. Siedleckiemu jednak należy się „salon”. Wy-legitymował się rasą, kulturą, talentem, chociaż nie wie napisać tylko miłą, bezpretensjonalną krotocwilę.

„NAWRÓCENIE ŁOTRA“

Komedja w 3 aktach Kazimierza Dunin-Markiewicza

Autor „Marty“ i „Dzikich pól“ przyzna mi chyba, że wobec talentu jego zajmowałem zawsze jak najzyczliwsze stanowisko i nawet wtedy, gdy swym brutalnym naturalizmem zbuntował przeciw sobie opinię i krytykę, wolałem mówić o tem, co w indywidualności jego było siłą i nerwem dramatycznym, niż o tem, co było artystycznym kalectwem.

I przyzna mi też chyba Markiewicz, że gdy mi przyniósł swoje „Nawrócenie łotra“ w rękopisie, powiedziałem mu w własnym domu delikatnie, ale szczerze i stanowczo, że jest to zaledwie bruljon pomysłu, którego żadną miarą dziełem sztuki nazwać nie można, i że niema w tem jeszcze ani komedji, ani satyry literackiej.

Nie pomnę już dokładnie, co mi odpowiedział. Pozostało mi tylko wrażenie, że był zakochany w swem dziecku niedonoszonem, że w poczwarcie widział tęczowego motyla i że mówiliśmy do siebie, jakby dwoma językami.

Nie zmienił też prawie nic w manuskrypcie. Dodał tylko trochę groteski żydowskiej w ostatniej odsłonie i znalazł uprzejmą dyрекcję, która w imię pietyzmu dla sztuk oryginalnych na oścież otworzyła mu bramy teatru.

Ale przy tym „pietyźmie dla sztuki rodzimej“ trzeba nareszcie postawić mocny znak zapytania. Może ja sam nie jestem bez winy. Może ja sam pozwoliłem czasem zagłuszyć swoje sumienie tromtadramatyczną paplaniną o potrzebie popierania swojszczyzny i polemicznym hałasem o imporcie tandety cudzoziemskiej. Wołano przecież ciągle: „A Francja! Tam tylko grają francuskich autorów“. Ten i ów krzyczał nawet bez zachłyśnięcia: „Choćby słabe, byle własne“. I doszło

do tego, żeśmy zaśmiecili teatr kompromitującym grafomaństwem własnego wyrobu, że dziś gra się w teatrach warszawskich każde oryginalne „byle co”, że nawet „Rozmaitości”, które przez długie lata wyznawały zasadę: „Nie jestem szkołą, jestem areną dla prawdziwej sztuki”, grywają wprost niepoczytalne dramidła i jeszcze się chwala, że unarodowiły repertuar, że pobudziły i ośmieliły twórczość oryginalną.

Z tem trzeba skończyć. Nikt goręcej ode mnie nie pragnie, aby scena polska była naprawdę polską i niech tylko odkryję jakiś talent prawdziwy, a spłotę mu wieńce z róż, choćby nawet sztuka jego miała krzywe nogi. Ale nie mogę zgodzić się na to, aby hasło unarodowienia teatru było wytrychem dla każdej pretensjonalności, każdego niedołęstwa, każdego zlepku scen i figur, napisanych po polsku i puszczonych w jaki taki ruch teatralny. Jeśli w ten sposób ma być pojmowana zasada „Polska dla Polaków” i „Swój do swego”, to doczekamy się niebawem bankructwa kultury teatralnej.

I to się poniekąd już stało. Niech mi Markiewicz, jako autor i Perzyński, jako kierownik literacki teatru „Komedia”, wybaczą te twarde słowa, ale „Nawrócenie łotra” nie powinno było nigdy dostąpić zaszczytu premjery. Nie można tu nawet mówić o „zachęcie dla młodych talentów”, nie można bronić się wyświechtanym argumentem, że „gdyby Słowacki był choć jedną z swych tragedji zobaczył na scenie, byłby zorientował się szybko w błędach swej techniki dramatycznej”. Markiewicz nie jest przecież początkującym autorem. Markiewicz wystawił już pół tuzina utworów w polskim i angielskim języku. Markiewicz nie potrzebuje zachęty i pepiniery. I wiemy, że Markiewicza stać na dzieła, jeśli nie pierwszorzędnej wartości, to interesujące siłą konfliktu, mocnym dialogiem i temperamentem.

A czem jest jego „Nawrócenie łotra?” Dwa akty płaskich dowcipów na tle paskarstwa polskiego i jeden akt z marszem dramatycznym, tak dopasowany do całości, jakby nagle kuplecista z kabaretu zaczął odmawiać pacierz samobójcy. Nie przeczę, że w tem morzu trywialności, w tej paplaninie jałowej, w tej mozaice niekonsekwencji i wyskakujących, jak sprężynowa żaba z magicznego pudełka niespodzianek, błysnie tu i ówdzie jakiś płomyk literacki, ale woda nie staje się rosołem, choćby wpuścić do niej kroplę roztopionego masła.

„Dzieje Salonu”, potem „Gobelin”, wkońcu „Nawrócenie łotra”. Trzy „dramaty paskarskie”. Każdy o jedno piętro niżej. Już stoimy w suterrenach.

„TRAGEDJA EUMENESA”

Komedja w 4 aktach Tadeusza Ritiñera

Teatr „Reduta” eksperymentuje.

To słowo wpiło się w mózg „reduutowiczów”. Stało się ich programową „racją istnienia”. Stało się z czasem ich pasją. Stało się niby tarczą Achillesa przeciw mal-kontentom krytyki. Niby prawem do wszelakiego błędu i rozgrzeszeniem za wszelakie głupstwo, a przynajmniej wnioskiem adwokackim o przyznanie „łagodzących okoliczności”.

„Reduta eksperymentuje”: w wyborze sztuk w dekoracji, dykcji i stylizacji. W „Balwierzach zakochanym” w „Dziwnej ulicy” i w „Tragedji Eumenesa”. I nawet gniewać się na nią nie można, gdy „z góry myś się urodzi” lub jakie inne cudactwo. Cała ta kompanja entuzjastów i doktrynerów, cała ta świta Osterwy i Li-manowskiego, cała ta gromadka młodych chłopców i młodych panienek, obnoszących po mieście swe posłannictwo „redutowe” i uważających się za członków niemal mistycznego stowarzyszenia, które ma swe zna-

ki, swe zasady braterstwa, swoją religję sztuki, jest dla mnie osobiście bardzo sympatyczna. Tyle tam przemiłej dziecięcości. Taki ładny rumieniec egzaltacji. Taka rozbijająca wiara, że z gniazda „Reduty” prędzej czy później wyleci złoty ptak sztuki, tej nowej, tajemniczej, nieznanej jeszcze nikomu. Nawet starym rutynistom czasem się zdaje, że się odmładzają w „gminie” reductowej.

I dobrze się stało, że nie zamknięto tego teatrzyku, który przez dwa lata z głodu umierał i miał już umrzeć naprawdę śmiercią głodową. Choćby tam nawet aktorom trochę w głowie przewracano, choćby Dobrodzicki kazał im robić z słowa, dźwięku i ruchu łamańce potworne, choćby Limanowski z Osterwą wymędrkowali czasem jakiś dziwolązek artystyczny i nazwali go pogłębionem ujęciem sztuki, pomimo wszystko byłoby jednak szkoda „Reduty”. jako warsztatu tresury moralnej dla młodych pokoleń artystów, jako źródła zapału, szkoły obowiązkowości i ogniska niepokoju twórczego. Taki zaczyn fermentu jest dla rozwoju kultury teatralnej zawsze pożyteczny. Sto nieudanych eksperymentów sztuka odrzuci, ale coś z ruchu tego zostanie.

Tylko nie „Tragedja Eumenesa”... To, co onegdaj dała nam „Reduta”, to znowu jeden z manowców, jeden z tych dowcipów reżyserskich, które w pogoni za oryginalnością bez ceremonji mordują autorów. A żal mój jest tem większy, że zamordowano poetę, którego sztuka ma prawie zawsze swój własny, głęboki, niezmiennie oryginalny ton. Gdy przed kilku miesiącami w teatrzyku „Maski” wystawiono rittnerowski „Ogród młodości”, doznałem takiego wrażenia, jakby ktoś zgasił „poetę cichych słów i ładnych uśmiechów”. Onegdaj stało się coś gorszego. Ciche słowa i ładne uśmiechy puszczono w taniec hałaśliwej parodji i zaigrano je tak,

jakby „Tragedja Eumenesa” była „Piękną Heleną” Offenbacha.

Skądże się wzięła ta obłąkana pomyłka?

Czy dlatego, że Rittner ubrał swą melancholję w tuniki greckie i dodał w komentarzu autorskim, że „rzecz dzieje się w trochę nieprawdopodobnej Grecji starożytnej?”

Czy dlatego, że zaklął „tragedję poety”, t. j. swoją własną tragedję, w nieco groteskowy kształt fantastycznej awantury z królobójcami i korsarzami?

Czy dlatego, że sam śmieje się z własnego bólu?

Ależ on tak śmiał się już, choć nieco ciszej, w „Człowieku z budki suflera” i w „Lecie”. Zawsze on, ten sam Rittner, ten sam ból, ta sama autoironja, tylko w różnych napięciach i różnych tonacjach. Czasem był to uśmiech lunatyka, czasem drżenie „wielkiego dziecka”, które chce, „aby mu wszystko ktoś podarował, bo niczego sam zdobyć nie umie”, czasem melancholijny humor jesieni, która drwi z własnych marzeń o wiosnie. A tym razem, to skarga poety, który dla swych natchnień miejsca sobie znaleźć nie może, bo zewsząd włazi do jego pracowni życie brutalne, czy to w postaci praktycznej panienki, która kpi sobie z jego literackiej miłości, bo ceni tylko „ludzi ze stanowiskiem”, czy w postaci sentymentalnej wdowy z duszą romantycznej kucharki, która go piłuje swą troskliwością, taką od cerowania skarpet i od słoików z konfiturami; czy wreszcie w postaci ligi patriotów, która żąda, aby rzucił pióro, wziął sztylet i zabił „tyrana”. A on chce pisać tragedję! Tylko pisać, nie działać! Sto ludzi zamordować na papierze, a żadnego w życiu! Chodzić po obłokach, a unikać ziemi!

Ale życie za łeb bierze, — musi! I powstaje tyśiąć tragikomicznych nieporozumień. W chmurach jest orłem, na ziemi głupim dzieciakiem. Śmiesznym jest w roli kochanka, śmiesznym w roli królobójcy.

A koniec? Wdowa - kucharka! Żeni się nieborak choć nie chce. Będzie miał przynajmniej całe skarpetki, będzie miał kawę z kożuszką, no! i nareszcie może skończy swoją tragedję... I to nie. Wdowa siada mu na kolanach, wydiera pióro i... całuj poeto! Wieczorem za to sprosi ci kolegów i będziesz miał estetyczny wieczorek. A potem — spać! Tragedja może poczekać.

We wszystkim tem jest więcej literackości niż poezji, ale jest to literackość rittnerowska, ta, która nawet w groteskowym kształcie ma uśmiech rafinowanej kultury, ma czar starego gobelinu i wdzięk smutnej dziecięcości. I nawet tam, gdzie groteska zdaje się krzyczyć, nie jest to krzyk brutalnej karykatury. Wesoło! Wesoło! Niech wam się nie zdaje, że to bardzo boli. Rittner drwi przecież z samego siebie. Sam śmieje się głośno z tragikomedji poety, z całego życia, które naprawdę nie warte jest ani spasmów, ani wyklinań, ani filozoficznych refleksji. Wesoło!

Tak zagrano tę sztukę w Wiedniu, tak ją zagrano w Krakowie, tak ją sam autor grać radził. Nie jak Offenbachowską parodję, lecz jak satyrę komedjową, jak groteskę delikatną, jak „Cezara i Kleopatę” Shawa, jak dowcipne przedrzeźnianie samego siebie, które ma dużo śmiechu i jedną, głęboko utajoną, łzę.

Zresztą na czele afisza ogłosiła „Reduta” własne słowa, własne wskazanie Rittnera:

„Więc o cóż chodzi? Jak zwykle w sztuce — o dusze ludzkie, o muzykę życia. W tym wypadku specjalnie: o muzykę lekką, pogodną, zawierającą tylko minimum łez, bez których śmiech nie byłby tematem artystycznym”.

A jak zrozumiano ten rozkaz poety?

Na tle dekoracji kubistycznych dano nam arlekinadę, przypominającą owe niemieckie parodje arcydzieł klasycznych, w których np. „Dziewica Orleań-

ska" miotłą wygania Anglików. Wszystko wrzeszczało. Ludzie i dekoracje. Miłość błaznowała. Z korsarzów morskich zrobiono gwiazdorów. Z prześlicznej, misterną ironją rzeźbionej roli „tyrana” — lalę porcelanową. Ze spiskowców — operetkowe karykatury. *Nie śmiała się satyra, lecz rżała parodia.*

Oczywiście w takiej interpretacji strywnalizowano nie tylko literackość Rittnera, lecz sfałszowano zasadniczy ton jego sztuki. Nie była to „muzyka lekka, pogodna, zawierająca minimum łez”, lecz murzyńskie „tohu - wabohu”. Cóż zostało z melancholji poety, która jak szron wysrebrzyła jego poezie ostatniej doby, jego listopad twórczości? Gdzie delikatny uśmiech wykwintnego ironisty?

Zamiast z groteskowych form jego dzieła wydobyć rdzeń literacki, najistotniejszą treść tragicomedji, dano nam farsę jaskrawą, dano nam sztukę wesołków, z grymasami szonki herodowej, komedji „dell'arte” i kubistycznej maligny. Istny groch z kapustą. Bo gdyby nawet zgodzić się na karykaturę dekoracyjną, to coż ma kubizm wspólnego z Grecją? Chyba, że zapożyczono się znowu z operetki, która Parvsa ubiera we frak i cylinder, a „Piękną Helenę” w najmodniejszą suknię od Hersego.

Biedny Rittner! Nie śniło mu się za życia, że po śmierci zrobią z niego Offenbacha.

Ale był... „eksperyment”. Inaczej niż wszyscy. Dziw się narodził!

„WĘDROWIEC I KOBIETA”

Sztuka w 4 aktach Maksymiljana Weronicza

Zapytywano wczoraj w teatrze, czy „Wędrowca i kobietę” napisał Polak, aczkolwiek nazwisko Weronicza ma już dobry dźwięk w nowelistyce polskiej.

Gdyby na afiszu za tytułem dodano: „przekład

z rosyjskiego", niktby się temu nie dziwił. Nie tylko bowiem tło jest rosyjskie, lecz ludzie sami — Rosjanie. Prawda! jest jeden Anglik, zabłąkany do rewolucji rosyjskiej, i ktoś tam jeszcze mruknął w pierwszej odsłonie, że matka bohatera, którego nazwisko jest Ługin, była podobno polką. Nic więcej. To jedyny ślad polskości w całej sztuce. Zresztą najczystsza Rosja. I nawet w technice jest coś rosyjskiego.

Dziwili się ludzie. Pomieścić im się w głowie nie mogło, aby Polak rozmiłował się w tak czysto rosyjskim temacie, aby fantazja jego artystyczna nawet w piekle obcej rewolucji zapominała o Polsce, aby tam wśród bólów rosyjskich nie szukał przede wszystkim cierpienia polskiego.

Adam Szymański i Sieroszewski pisali także o obcych ludach i obcej ziemi, ale w ich powieściach i nowelach syberyjskich jest przecież tragedia polska: albo żrąca tęsknota wygnańca, albo Polak w tytanicznej walce z grozą lodową Syberji, albo jakiś symbol ojczyzny, jakiś podziemny nurt myśli, wiary, idei polskiej. A tu nic niema, prócz Rosji.

Więc zadawano sobie pytanie, dlaczego właściwie wystawiono „sztukę rosyjską”, napisaną przez Polaka, skoro można przetłumaczyć i wystawić o wiele znakomitsze sztuki rosyjskie, napisane przez Rosjan.

I cokolwiek na swoje usprawiedliwienie powiedzieć mógł młody autor, ta obcość jego sztuki stała wczoraj między sceną a publicznością jak przykry znak zapytania, jak ściana przezroczysto - lodowa. Może płomień wielkiego genjuszu, może wulkaniczne tętno dramatu lub tchnienie czystej poezji byłoby roztopiło ten lód, ale Weronicz jest dotychczas więcej literatem, niż twórcą, i nawet w takich scenach, jak potępiénicza orgja desperatów w więzieniu czerezwyczajki daje więcej literatury niż poezji, więcej remi-

niscencji książkowych, niż wizji natchnionych, więcej widowiska, niż tragedji.

Cóż chciał właściwie powiedzieć? Co znaczy tytuł jego sztuki?

Marzyło mu się może pokazać na drogach rewolucji wiecznego „wędrowca”, Ahasfera idei, trawionego nienasyconą tęsknotą poszukiwacza Boga na ziemi, i wyśpiewać dramat „kobiety”, idącej jego śladami, skutej z nim łańcuchem miłości, a zmuszonej ciągle tarzać się w błocie rozpusty, sprzedawać ciało pierwszemu lepszemu żołdakowi, aby ratować kochankę.

Może mu się marzyło. Ale w realizacji dramatycznej ten symboliczny „Wędrowiec” jest bardzo pospolitą figurą liberalizującego oficera, który w dobie Kiereńskiego krzyczał „Precz z carem!” a gdy Lenin i Trocki osiedli na Kremlu moskiewskim, posiedział trochę w więzieniu i byłby może wraz z tysiącem innych „stał pod ścianą”, gdyby dzięki opiekuńczej Ludmile nie udało mu się uciec zagranicę. Zanosiło się na cud poezji, na lunatyka idei, na wielki niepokój „ducha — wiecznego rewolucjonisty”, a skończyło na pospolitości, na papierowym frazesie, na banalnym człowieku z zamazaną twarzą.

I miłość Weronicza nie umie jeszcze ani śpiewać, ani dramatycznie się wypowiadać. Jego Ludmiła przechodzi z rąk do rąk, ale nie ma w historii jej upadku i poświęcenia tej miażdżącej Ananki, tych splotów Laokonowego węża, które ludzkie nieszczęście i ludzką ofiarę podniosłyby do wyżyn tragedji. Cała idea dramatyczna Weronicza rozproszkowała się w szeregu luźnych, obrazów, niekiedy, jak w akcie IV, bardzo zręcznych w dialogu, niekiedy, jak w scenie więziennej, literacko doskonale pomyślanych, ale chłodnych, nie zharmonizowanych, raczej widowiskowych, niż pulsujących tragicznie.

Nawet „noc skazańców” zawiodła, choć zdawało się przez chwilę, że tu właśnie zatrzepocze skrzydłami ptak cudownej poezji... Noc! Czekają. Za chwilę zadzwonią klucze strażników i karabiny siepaczów. Na kogo dziś kolej? Kogo powloką na śmierć?

Pod ścianą siadł jakiś chińczyk i śpiewa bez nadzieję pieśń swej ojczyzny. Ktoś oszalał ze strachu i krzyczy. Ktoś w celach sąsiednich zbudził echa rozpacz. A wtedy Ługin — wędrowiec rozkazuje im stanąć, jakby w kręgu tanecznym, ścisnąć się mocno za ręce i słuchać. Przemawia do nich. Mówi o wielkim duchu wszechświata, do którego wszystko powraca. Mówi o czarach krajów dalekich. Mówi, aby ukoić dusze oszalałe! Mówi... i tu właśnie zaszeleścił papier, zaskrzypiał teatr, rozwijała się iluzja natchnienia.

Tak, gdyby to był wyśpiewał wielki poeta! Mniejsza o oryginalność pomysłu. Mniejsza o echa, zabłąkane z literatury rosyjskiej. Ta scena mogłaby, pomimo wszystko, wywrzeć wrażenie potężne, ale zmroził ją chłód literackości, rzeźbiony frazes, szmer nakręcanego mechanizmu. Zamiast czarów poezji, czuło się tylko zręczną robotę nastroju.

W dodatku z niewytłumaczonych powodów reżyserja skreśliła podobno piąty akt sztuki, w którym autor wyprowadził „kobietę” z błota rewolucji rosyjskiej na ciche, pogodne gościńce Europy, dał jej szczęście domowego ogniska i tak ją związał z ładem, kulturą, rodziną, że gdy błędny „Wędrowiec” znowu do drzwi jej zapukał, nie miała już odwagi iść za nim. Czar prysł. Głos jego stracił swój urok.

A zamiast tego, teatr dał tylko chude pożegnanie kochanków w jakimś lesie rosyjskim, gdzie straszni chłopcy zarzynają komisarza, a wesoły marynarz umizga się do Ludmiły.

Nie wiem, czy historia tej amputacji jest prawdzi-

wa, ale finał sztuki wywiera istotnie takie wrażenie, jakby coś z niej odrąbano i zniekształcono koncepcję autora. A Weronicz musiał się zgodzić. Dla debiutantów niema litości w teatrze.

Sądzę jednak, że p. Weronicz na tym debjucie nie skończy swojej kariery. Nie dał wprowadzić jeszcze dzieła sztuki, ale dał dobrą... obietnicę.

„O N A”

Komedia w 3 aktach K. Wroczyńskiego

Jeżeli jeszcze potrzeba było ostatecznego dowodu, że teatr Rozmaitości jest jakimś bałaganem, w którym rządzą ludzie, nie orjentujący się zupełnie już nie tylko w artystycznych walorach sztuki teatralnej, ale w jej refleksach społecznych, to wczorajszy skandal w teatrze dostarczył *testimonium*. Doszło do tego, że w ostatnim akcie publiczność musiała pouczyć reżyserję, magistrat i cenzurę, czego w Polsce jeszcze, chwała Bogu, grywać nie wolno.

Wystawiono komedię polityczną K. Wroczyńskiego p. t. „Ona”, komedię w swej tendencji socjalistyczno - propagandowej bardzo przejrzystą, choć przez autora ostrożnie zamaskowaną. Pozornie chodzi tylko o walkę z bolszewizmem, ale walkę tak w sztuce postawioną, że jedynymi przedstawicielami rozumu i uczciwości, jedynymi obrońcami kraju przed anarchją bolszewicką są: stary weteran z 63 roku, pół - trup, ostatni Mohikanin, który „już się nie liczy”, i dwaj młodzi, żywi, wyobrażający żywioł twórczy, reprezentanci tego stronnictwa, którego członkowie mówią do siebie w życiu i na scenie: „towarzyszu”. Ci „się liczą”. Weteran zaś, który im rękę podaje i w działaniu realnem (chodzi o strajk w fabryce) stoi na tej samej platformie ideowej, dodany jest do nich, ni przypiął ni

przyłatał, tylko dlatego, aby tendencję socjalistyczną pod firmą patriotyzmu przemycić w teatrze.

Ta chęć przemycania, a tem samem konieczność maskowania, doprowadziła jednak do tego, że właśnie owa trójca, jedyny w opinii autora pierwiastek zdrowia w zgangrenowanej Polsce, podana jest w kształcie niedołężnym, ogólnikowym, wymuszonym i, jako dialogowskaz jutra w stosunku do krzepkiego i wymownego bolszewizmu, prawie beznadziejnym. Prawda, jest jeszcze skaut. Dziecko bezradne, pytające komu ma właściwie wierzyć? Uśmiech komedjowy, ale też nic więcej.

Tak wygląda w sztuce p. Wroczyńskiego nasza... nadzieja.

A jak wygląda rzeczywistość?

Kamertonem, nerwem, namiętnością sztuki jest nienawiść do burżuazji. Tu niema prawie nic, prócz zapachu trupiego i błota.

Oto staje przed nami rodzina mieszczańska: trzech braci, współwłaścicieli wielkiej fabryki. Jeden, kutwa bezmyślny, paskarz, cynik i głupiec, dla którego „Ona” t. j. Polską, religją, miłością, bożyszczem jest fabryka i szafa żelazna. Drugi był niegdyś w wojsku, a potem zaczął malować i szukać swojej„Giocondy”. Dla niego „Ona” jest kobieta. Dziś kochanką jest mu słodka Ewunia, a jutro wypędzi ją z domu, aby uwieść własną bratową. Pospolity Donżuan, udający artystę i wabiący spódniczkową zwierzynę płytkimi frazesami o sztuce.

A trzeci: polski bolszewik, ożeniony z komisarką rosyjską! Oboje przybyli do Polski jako płatni ajenci sowietów. Przybyli z rublami, bibułą i granatami ręcznymi. Podpalacze rewolucji! Zdraycy ojczyzny!

Tak w sztuce Wroczyńskiego wygląda rodzina

mieszczańska, wcielenie burżuazji polskiej. Ach! prawda! Jest jeszcze żona paskarza. Przerażliwie głu-pia! I jest jego córka, studentka piątego kursu, która wbrew woli rodziców zaręczyła się z inżynierem - socjalistą i oświadczyła, że czasy kurateli rodzicielskiej minęły, że robi, co jej się podoba. I tyle. Rodzynek emancypacji w olbrzymim placku z zakalcem.

Oto jest Polska pana Wroczyńskiego. To, co w niej jest dobre, jest problematyczne, mdłe, niewyraźne; to, co w niej złe, jest cuchnącym paszkwilem.

I stało się, co w takich warunkach było prawie nieuniknione. Gdy się napisało ohydny paszkwil na burżuazję, zamierzało się zaś powiedzieć dyskretnie, że jedyny ratunek jest w socjalizmie, ale nie miano odwagi, talentu i siły argumentacyjnej, aby tę ideę partyjno - propagandową przekonywająco i artystycznie wyrazić, to jako zwycięzca faktyczny, nawet wbrew woli autora i wbrew formalnemu zakończeniu sztuki, wyskoczyć musiał z tego bigosu... bolszewizm.

Czuło się już w drugiej odsłonie, a trzecia zamieniła się w skandal polityczny. Tam krew, zatruta jadem nienawiści socjalistycznej, zalała mózg autorowi. Djabeł waśni klasowej zachychotał mu w duszy i oto ujrzeliśmy na scenie, pojedynek ideowy między trzema braćmi: burżujem - paskarzem i burżujem - erotomanem z jednej strony, a szpiclem bolszewickim z drugiej. Pojedynek potworny! Pojedynek, w którym autor staje najwyraźniej po stronie bolszewickiej, tak jakby ropuchy i karaluchy burżuazyjne walczyły z tygrysem rewolucji komunistycznej, a pan Wroczyński wolał tygrysa od robactwa.

Wszystko, co mówi bolszewik w tyradzie pojedynekowej, ma blask i potęgę piorunu; wszystko, co mówi burżuazja jest bełkotem paralityków. I niech pan Wroczyński nie tłumaczy się, że w końcu, gdy burżuazja, jak zbity pies, stanęła pod ścianą, kazał socja-

liatom wyprowadzić za drzwi bolszewików zdrajców. W wrażeniu teatralnem zwycięzcami na scenie pozostali bolszewicy. Żadne figle skautowskie, żadna interwencja „weterana” nie zatarła już tej impresji. A nawet ostatnie westchnienie, że, pomimo wszystko, tracić nie wolno nadziei, jest tak rozpaczliwie banalne, tak nieszczerze w swym starobabskim liryzmie, jakby autorowi chodziło o to, żeby za bardzo nie osłabić wspomnień tego spoliczkowania, którego w teatrach miejskich Warszawy dopuścił się, z zgoła niedwuznaczną aprobatą autora, szpicel bolszewicki wobec burżuazji polskiej.

A w łóży siedział prezydent miasta. A w krzesłach widziałem prezesa rady miejskiej i radnych, dygnitarzy rządowych i oficerów i literatów wybitnych. Zagotowało się. Spuścić kurtynę! Nie wolno Węgrzynowi skończyć bezwstydney tyrady. Wzruszył ramionami, zwrócił się do publiczności i rzekł: „My nic nie winni. Grać każą, więc gramy”.

Niewinni? Niech i tak będzie. Ale kto tu jest winien. Chyba nie ten patryjota, którego wczoraj policja wyprowadziła z teatru, gdy krzyknął: „To prowokacja”. Ten człowiek miał słuszość. Więc pytam: Kto przyjął sztukę? Kto kierował próbami i był głupi, że nie dosłyszał, co się tu święci?

Mniejsza już o półsłówkową propagandę na rzecz socjalizmu. Nie każdy czytać umie między wierszami. Ale grzmot bolszewickiego tryumfu w ostatniej odsłonie był tak wyraźny, jego efekt teatralny tak zgoła nie-dwuznaczny, że odepchnąwszy nawet od siebie podejrzenie, jakoby tu była zła wola i tendencja zamienienia sceny na trybunę przedwyborczą, na świstek z napisem „Precz z burżuazją!”, stałem zdumiony tą bezwrażliwością polityczną reżyserów, artystów i cenzorów, którzy dopuścili do wystawienia takiej sztuki w teatrze warszawskim. Przecież tam był Solski za sce-

na! Przecież widziałem na scenie Frenkla, Chmielińskiego i Rolanda. Więc nawet oni?...

Dość! Podczas awantury słyszałem, jak ktoś powiedział do Węgrzyna, grającego rolę herszta bolszewickiego: „Skończ! Niech wejdzie stary“. Miało to znaczyć: „Przerwij propagandę i niech weteran powie coś kojącego“. Ale to nie dosyć. Nie dosyć usunąć skandal. Nie dosyć zmienić ostatni akt. Żądam, aby niezwłocznie wycofano całą sztukę z repertuaru, bo nie mogę zgodzić się na to, aby scena stała się trybuną polityczną pana Wroczyńskiego, trąbą partyjnej roboty, krzywdzicielką całej klasy społecznej, która, pomimo wszystkich swych wad, jest jednym z najzdrowszych i najmocniejszych filarów Rzeczypospolitej.

Sztuka polska zresztą żadnej nie poniesie straty, bo oceniając nawet z czysto artystycznego stanowiska premierę wczorajszą, tylko akt pierwszy ma znak herbowy talentu, drugi jest płataniną niezdarną, a trzeci krzykiem, płaskością i jarmarczną tandetą roboty.

„ZMARTWYCHWSTANIE“

Fantazja dramatyczna w 4-ch częściach ku czci Adama Mickiewicza p. K. H. Rostworowskiego

Wobec tej wieży Babel, w którą zamieniła się urodzona w dymach wojny europejskiej i konwulsjach rewolucji światowej wolność Polaków i praca nad budową Rzeczypospolitej, — wobec stu języków politycznych, któremi przemawiamy do siebie, choć zdawałoby się, że wszyscy jednym mówimy językiem, — wobec chwastów wszelakiego zła i głupstwa, wyrastających na ziemi zatrutej niewolą, zarazą rosyjską i przekleństwem tych samych wad i grzechów narodowych, które niegdyś zgubiły ojczyznę, sztuka polska uderzać zaczyna coraz częściej w ton dydaktyczny i teatr nasz

zamienia się w katedrę profesorską lub usiłuje odegrać rolę Stańczyka.

Najgorzej bywa, jeśli na ten grunt ślizki i pełen manowców artystycznych wstępują autorzy bez kultury społecznej. Sam talent bowiem nie wystarcza bynajmniej, aby dawać „lekcje” swemu narodowi. Mamy przecież wszyscy jeszcze w żywej pamięci, co się stało z „Oną” Wroczyńskiego, który złożył już niejednokrotnie dowody swego talentu. Ale gdy zabawił się w Stańczyka i profesora ojczyzny, gdy zaczął mówić o wielkich sprawach, drwić i pouczać swój naród, lekcja jego stała się skandalem. Albowiem w tej lekcji nie było tętnej wielkiej miłości, ani drżenia troski serdecznej, ani wysokiej kultury patriotyzmu, wyszkolonego w pracy publicznej, ani skrzydeł poezji. Czuło się tylko nerw sensacji teatralnej, czuło się brawurową napaść na własne społeczeństwo, czuło się raczej efektowny pamflet i polemikę partyjną, niż brzemienne bólem satyrę poety.

Zgoła odmiennym typem dydaktyki teatralnej jest „Zmartwychwstanie” Rostworowskiego.

I tu niema wprawdzie skrzydeł natchnienia, któreby „lekcję” uniosły na słoneczne wyżyny poezji. I tu niema płomiennej fantazji, któraby rozgrzała i roziskrzyła pedagogję, ale jest szlachetny pomysł, kolor, ton, dyskrecja i kultura pisarza, który nie tylko z ogromną miłością wstępuje na katedrę teatru, lecz posiada dojrzałość człowieka, zrośniętego z pracą dla ojczyzny, wychowanego w najlepszych tradycjach tej pracy i kształconego na dobrych wzorach publicystyki i literatury. „Zmartwychwstanie” nie jest dziełem wielkiej poezji, lecz w tem dziele jest wielka miłość, wysoka kultura, poważna troska o przyszłość Rzeczypospolitej.

Sama idea, aczkolwiek daleka od oryginalności, bo spowinowacona z Wyspiańskim, i to nie tylko w za-

rysie ogólnym, lecz nawet w szczegółach realizacji, jest bardzo efektowna i ryzykowna zarazem. Oto stanął przed nami pomnik Mickiewicza. Dokoła niego gromadzą się tłumy. Z trzech trybun przemawiają gębacze stronnictw; biały, czerwony i biało-amarantowy. I trzy sztandary niosą na czele trzech grup politycznych. Słysząc wrzask nienawiści, szczerzy zęby rutynizm wiecowy, trzy „młynki na strudze” miałą plewy „swojskie i cudze”. A wkońcu ktoś krzyknął „Bij!” Podniosły się laski, zacisnęły pięście...

Nagle noc i pioruny. Na scenie ciemno. Zahuczał wichler niesamowity. I powoli odsłania się... cud. Na piedestale posągu, w błękitnym świetle stoi — On! Wieszcz! Ale ani z marmuru, ani z bronzu. On, żywy i natchniony!

Taki jest prolog dramatu. A dalsze jego strofy, to wieszcz wśród ludzi Polski zmartwychwstającej. Coś niby w obrazie Uhdego: „Chrystus wśród robotników. Przyszedł i poucza. A pierwsza „lekcja” Mickiewicza zwie się „Godziną miłości”, druga „Godziną rozpacz”, trzecia „Godziną przestrogi”. Widzimy go, jak wstępuje w progi dworu szlacheckiego, i uczy skłócone pokolenia ojców i synów, uczy zgrzybiałych pesymistów, nie mogących się pogodzić z nowymi formami i koniecznościami życia społecznego, jak trzeba wierzyć i kochać. A potem widzimy go na wielkim raucie, który jest poniekąd parafrazą z „Rady Pana Tadeusza”, jak zostaje w obliczu tych wszystkich chorób, na które niegdyś Polska umarła, a z których nawet bicz niewoli stuletniej nie uleczył narodu. Staje i znowu poucza. Uczy ułamkami swych poematów. A wizja kończy się szłochem rozpaczliwym i samooskarżeniem jednego z szulerów i cyników kompanji balowej: „Jestem świnia”.

Akt trzeci najładniejszy ze wszystkich, rzucony jest na tło jakiegoś dziedzińca, otoczonego galerjami,

po których snuje się jak duch hamletowskiego Elsinoru, widmo Mickiewicza. Są tam „straże“, „przywódcy“, „studenci“, „kpiarze“, „robotnicy“, „inteligenci“, „paniusie“, jakieś środowisko czysto mieszczańskie, szare, bezbarwne, chłodne. I do tego tłumu wieszcz mówi słowami „Ody do młodości“, tylko trochę wytrzeźwionej i retuszowanej na użytek potrzeb współczesnych. Po profesorsku! *Ad usum delphini!* A jednak, gdy z cieni nocnych wyłoniły się tłumy młodzieży i otoczyły wieszczą, gdy wskazał na nie, jako nadzieję narodu, gdy zadźwięczały nieśmiertelne słowa pieśni filareckiej, choć nieco zepsutej, szmer poszedł po całym teatrze. Zadrżały serca. Może po raz pierwszy w ciągu całego wieczoru.

Może... Bo cała sztuka, pomimo swej kulturalności, pomimo swej dobrej „literatury“, pomimo szczęśliwych i efektownych pomysłów w konstrukcji teatralnej, jest jednak przeładowana retoryką i wyziębiona dydaktyką, która obok dużego kunsztu ma także dużo, za dużo... bakalarstwa. Oto np. jak autor poucza publiczność, czem ma być wolność polska:

Nie ta, co rumakowi swemu puszcza wodze
I cwałuje, tratując narody po drodze.
Wspina się, chwieje, spada i pryska w kawały.
Ale ta, co chce zwolna jechać między tokiem,
Co chce wszystkich ojcowskiem udarować okiem
I co, tłumiąc zaborczy ogień swej żywości,
Dochodzi równą drogą do nieśmiertelności...
Kędy łączą się z sobą dwa bratnie sztandary:
Pogoń za ideałem białym orłem Wiary.

I tak w tym tonie przez trzy długie akty, urozmaicone tylko charakterystycznymi dialogami i szkicami typów społecznych.

Rostworowski zrozumiał dobrze, jak wielkie tkwi niebezpieczeństwo w pomysle jego dramatu. Kłaść własne słowo w usta Mickiewicza, dawać swoje wska-

zania narodowi pod firmą największego geniusza narodu, to naprawdę rzecz zuchwałą, zaostrażającą krytycyzm słuchaczy i otwierającą na oścież wrota złośliwości wszelakiej. Trzeba mieć wielką wiarę w siebie, aby ważyć się na taki eksperyment, bo wobec nazwiska olbrzyma dobra literatura wydawać się może profanacją. Ale Rostworowski usiłuje rozbroić krytykę i publiczność nie tylko najczujniejszą troską, aby być w zgodzie z tradycją wieszczą, jego ideologią i majestatem jego „Monsalvatu”, lecz stara się wzmocnić złudzenie cytataми z oryginalnych arcydzieł poety. I to mu się w części udało. Powstały sznury prawdziwych i fałszywych pereł. Mieszaninka, która czasem daje takie wrażenie, jakby wszystko było autentyczne.

Tak... „czasem”. Ale są i takie sznury, w których jubilerska sztuczka jest trochę rażąca, w których Mickiewicz wygląda naprawdę jak kwiat przy kożuchu. Są wreszcie i takie, w których jakieś słowo Mickiewicza, utrwalone w pamięci Polaka, jako część pewnej całości, w właściwych ramach i jedynem, niezmiennem znaczeniu, przeniesione jest na grunt zupełnie obcy i powtórzone w związku zgoła innym, dla uczucia polskiego nienaturalnym. Gdy się np. słowa Gustawa z „Dziadów”, ułamki jego refleksji na temat „Kobiety, wietrznej istoty”, przenosi ni stąd ni zowąd do dyskusji społecznej, w której kwestja psychologii kobiecej żadnej nie odgrywa roli, wywiera to wrażenie irytującej sztuczności. A takich zgwałconych cytat jest w „Zmartwychwstaniu” sporo. Nawet pogodne myśliwskie melodie z „Pana Tadeusza” błakają się ni przypiął, ni przyłatał, w tragicznych lamentach starego pesymisty nad straconą wiarą swej wiosny życia.

A jednak wobec trudności i ryzykowności samego założenia, nie waham się powinszować autorowi, że odniósł choćby tylko połowiczne zwycięstwo. Trzeba

mieć naprawdę dużo smaku, sporo rutyny literackiej, dobrze kształconą i polerowaną inteligencję, wreszcie idealizm i patrycjat dojrzałego obywatelstwa, aby z takiego zadania wyjść z honorem i pozostawić, pomimo wszystko, wrażenie dzieła poważnego, miłego i pożytecznego.

„Zmartwychwstanie” polecam jak najgoręcej młodzieży polskiej. Niech nauczyciele całe szkoły prowadzą na to widowisko. Będzie to lekcja dobra, miła, krzepiąca i wzniosła.

„ZABAWA W MIŁOŚĆ”

Komedja w 3-ch aktach Stefana Kiedrzyńskiego

„*On ne badine pas avec l'amour*” — ostrzegał stary Musset, ale od tego czasu wiele się zmieniło i nawet małżeństwo staje się coraz częściej „Zabawą w miłość”.

Napisano już na ten temat cały szereg „powojennych” dramatów i powieści. Od takich tytułów jak „Donżuanki”, „Dzieci wojny”. „Les garçonnnes”, „Półmałżeństwa”, roi się w beletrystyce, a każdy z nich jest właściwie zaczadzoną dymami straszego katalizmu „Zabawą w miłość”, galerją nowego typu kobiet, wyrosłych w krwawem błocie burzy europejskiej, reflektorem oświetlającym mniej lub więcej jaskrawo wszystkie te przemiany w stosunku płci, w pojęciach o małżeństwie i rodzinie, w psychologii i obyczajowości młodego pokolenia, które wywołała wojna i rewolucja. Czasem na tle tych ilustracji odzywa się nokturn jeremiaszowy, wróżba posępna, krzyk przerażonego proroka, lub zrąca tęsknota do czystości patryarchalnej. Czasem znów, szczególnie w teatrach, słychać zgrzyt kłusującej satyry.

Lecz Kiedrzyńskiego „Zabawa w miłość” nie ma ani jednej kropli kwasu siarczanego, ani jednej chmu-

ry poetów, zadumanych nad katastrofalną logiką nowych obyczajów, nowej etyki, całego tego „dancingu” którym staje się nowa miłość i nowa rodzina. Nie bez racji głębokiej wysunął Prevost na czoło swego roman-su „*Les Don Jouanes*” narkotyczny opis tego modnego rodzaju zabawy tanecznej, który „dancingiem” się zowie, bo tam właśnie jest dusza wytraconego z swych kolei świata. Ale „dancing” Prevosta kończy się w klasztorze; „dancing” zaś Kiedrzyńskiego przy familijnym obiedzie, na którym głupi minister siedzi przy córce-półdziewicy, półdziewica przy macosze z rodu „Donzuanek” a macocha przy pośle ludowym, skarżącym się na starostę, że nie pozwolił wywieźć dwóch sosin, skradzionych z lasu rządowego. Polski dancing trwa! A w kącie stoi autor, uśmiecha się łagodnie, drwi pobłaźliwie, i skoro tylko spostrzeże, że wbrew jego woli, czarne motyle melancholji krążyć zaczynają w sali teatralnej, strzela do nich racami dowcipu. I sala szumi, klaszcze, zanosi się od śmiechu. Wesoło! Nie wolno myśleć! Fokstrot w życiu i fokstrot na scenie!

Kiedrzyński nie ma w sobie nic z Juvenala, nawet z Heinego. Z przepyszną dezynwolturą, jak wirtuoz-łyżwiarz, ślizga się po bagienku rodzinnem burżujskiego domu, którego filarem jest jest taki pan poseł do sejmu, który przystał dla kariery do stronnictwa chłopskiego, i aczkolwiek bardzo jest głupi, może jednak zostać ministrem spraw zagranicznych, bo nie tylko umie czytać i pisać, ale nawet powiedzieć „*Bon jour*” i „*S'il vous plait*”. Przepyszny typ! Ale satyra tak miła, tak kulturalna w robocie, tak rozbijająca humorem, tak inna od witryolejowych, chamsko-żydowską złością i zemstą malowanych karykatur w niektórych „szopkach” warszawskich, że równie dobrze bawić się nią może ktoś z „dojlidowych” jak ósemkowych rycerzy.

A obok burżuja, co na chłopskich drożdżach chciałby urósć do rangi ministerjalnej, stoi prawdziwy chłop ludowcowy, taki co „sosinki” z lasu rządowego wywozi, a między jedną „sosinką” i drugą przewraca gabinet w sejmie. I znowu ten uśmiech Kiedrzyńskiego! Szczerzy białe zęby, ale niemi nie zgrzyta.

Lecz wszystko to jest właściwie szczyptą soli politycznej, dodaną do „dancingu” nowej miłości i nowego małżeństwa. Osia komedji bowiem jest rywalizacja pięknej macochy, przypuszczającej szturm do garsoniery młodego oficera, i jej roztańczonej pasierbicy, której już nawet fokstrot nie wystarcza. Za mało! Dajcie jej posąg jakiegoś Buddhy lub asyryjską poczwarę, a ona obnaży się przed nimi i wić się będzie w lubieżnych pokłonach i wyginaniach. Milczcie mydlarze! Taniec jest syntezą wszystkich sztuk! Taniec już zmartwił, zastygł w konwenansie. Trzeba go wskrzesić. Im więcej będzie „murzyński” i nagi, tem bliższy sztuki prawdziwej.

Lecz panna Seda chciałaby z całego życia uczynić „dancing” bachiczny. A ponieważ panieństwo jest trochę krępujące, więc trzeba wydać się za męża. Pojedzie z mężem do Paryża, i każde z nich szaleć będzie na własną rękę, warunek: Tolerancja wzajemna. A potem? Może pozostaną mężem i żoną, może się rozwiodą. To będzie kwestją wygody lub kaprysu. Nowe małżeństwo!

I oto rozpoczyna się taniec macochy i pasierbicy dookoła młodego oficera. Ale ten chłopiec nie ma wcale „dancingowych” skłonności. Żołnierzem zrobiła go wojna. Właściwie jest malarzem. Chciałby przyklepić się do jakiegoś poselstwa w Rzymie lub Paryżu, aby być bliżej wielkich akademji. Zresztą sam nie wie, czem będzie. Bo i to jego malarstwo jest ni tem, ni owem. Ni tem, ni owem jest wogóle cały człowiek. Poczciwy, rozsądny, ale szary, przeraźliwie szary. Jedynym wy-

datniejszym rysem jego indywidualności jest pewna dziewiczość w stosunku do kobiet, raczej pewna odporność względem duszy pokolenia, zaklętej w fokstrocie. Ma jakąś kochankę z magazynu, żyje z nią, jak student z midinetką, zdecydowałby się ostatecznie zdradzić ją z „macochą”, która poluje na niego „par force”, ale ożenić się z dancingową Sedą, zawrzeć ślub dancingowy na trzy miesiące, nie! z tem się pan Zbigniew Łachmirowicz, podpułkownik artylerji polskiej, pogodzić się nie może.

Ta figura była niewątpliwie najtrudniejszym i najniewdzięczniejszym zadaniem talentu autora. Takie pospolitości, tacy ludzie tuzinkowi, ludzie bez profilu udają się nieraz w powieści, ale w komedji i dramacie najczęściej zawodzą. I na tej skale właśnie rozbił się już niejeden statek teatru naturalistycznego, który lubił dramatyzować szarość, banalność, codzienność, który szukał „ludzi bez twarzy”, unikał dramatu ostro zarysowanych indywidualności. To też dramatyzowaniu szablonu ludzkiego przypatrywałem się wczoraj z szczególnem zajęciem. Był on dla mnie pewniejszym probierzem talentu, niż groteskowe figury posła i ministra, niż dancingowe syreny, na których choroby wojny wycisnęły swe piętno wyraźne. I rad jestem, że z tego egzaminu Kiedrzyński wyszedł zwycięsko. Może tu i owdzie w koncepcji komedjowej trochę sztucznie, trochę, jakby gwałt zadając, połączył farsę z dramatem. Może tu i owdzie, aby „zainteresować” publiczność swym mało „interesującym” bohaterem, przeszarżował sytuację, ale portret tego człowieka jest żywy i wywiera takie wrażenie, jakby wśród oranżeryjnych, poskręcanych fantastycznie storczyków wyrósł prosty, żółty kwiat, jeden z tych, które rosną na każdej łące i na każdym rowie, jakby na sali fokstrotowej ktoś zwykłą polkę zatańczył.

Doskonała komedja! najlepsza ze wszystkich, ja-

kie Kiedrzyński napisał. Jedna z najlepszych jakiegokolwiek literatura polska ostatniej doby wydała. Kiedrzyński dojrzał. Zgniółł dawne niedomagania kultury literackiej, wypolerował swój talent, rozwinął swój kunszt teatralny.

„POPAS KRÓLA JEGOMOŚCI”

Komedja w 3-ch aktach Adama Grzymały-Siedleckiego

Tak się zląkłem feljetonów Grzymały-Siedleckiego o „wpływologji” lub, mówiąc prosto dla niewtajemniczonych, jego rękawicy, rzuconej temu typowi krytyków - erudytów, którym się zdaje, że spełnili obowiązek wobec sztuki i ludzkości, gdy w każdym dziele literatury współczesnej wskazali jakiś rodzaj, jakiś obcy wpływ, jakieś pokrewieństwo literackie, choćby w piątej wodzie po Kisielu, że z pewnem onieśmieniem przy jego „Popasie króla jegomości” wspomina o szkole fredrowskiej.

A jednak on tej szkoły jest pojętnym uczniem i tam tkwią korzenie jego twórczości komedjowej, jego „Sublokatorki” i jego premjery wczorajszej, rzuconej na tło obyczajowe z czasów Henryka Walezego.

I jest to rzecz naturalna. Gdy się słuchało odczytów Grzymały o Fredrze, tych pamiętnych, fenomenalnych prelekcji, które były kwintesencją jego studjów długoletnich i streszczeniem dzieła, znajdującego się obecnie w tłoczniach drukarskich, trudno było oprzeć się wrażeniu, że tak mówić może tylko miłość. To były słowa człowieka, dla którego Fredro stał się Laurą i Beatryczą, który wchłonał go tak, jak się chłonie zapach, głos, ruch, spojrzenie kochanki, który go nie tylko zrozumiał, ale nieomal nim żyje.

Więc nic dziwnego, że gdy mu się przyśnił „Popas króla jegomości”, to zaczął nieświadomie „fredryzować” swoją komedję. Linje układały mu się w wią-

zania fredrowskie i w ludziach komedji, w ich ruchach, myślach i słowach było jakieś nieuchwytnie echo śmiechu fredrowskiego. „Popas króla jegomości” nie ma żadnej paranteli z teatrem francuskim ostatniej doby, na którym przeważnie wzorują się nasi autorzy. To ani krotchwila Bissonowska, z jej orgią powikłań i niespodzianek rakietowych, ani komedja Caillaveta i Fler-sa z jej rafinowaną fabułą i ślicznie kokietującym sentymentem. „Popas króla jegomości” z całą swą naiwną intrygą, z całą swą prostotą ludzi i perypetji, z całą „ułańskością” swego humoru ma dużo fredrowskiej patyny. Jest jakby trochę omszały, dźwięczy, jak anegdota i facecja dziadunia.

Proszę jednak mnie źle nie rozumieć. To nie jest naśladownictwo Fredry, kopjowanie jego humoru, typów i techniki; to jest płód własnej fantazji, użyźnionej genjuszem Fredry; dzieło szkoły fredrowskiej, nie mozaika ze strzępów jego królewskiego płaszcza. Ani jeden z ludzi „Popasu” nie jest portretem według modeli fredrowskich, choć prawie wszystkie mają jakieś pokrewieństwo rodzinne z komedjami Fredry, choć w metodzie prowadzenia pędzla przypominają jego malarstwo dramatyczne. Ale poza tem powinowactwem stylu i techniki są to ludzie Siedleckiego, a jeden z nich ma taki cudny rumieniec życia, taką siłę indywidualności swoistej, taki soczysty kolor epoki, że Fredro bez uchybienia własnemu genjuszowi mógłby go zaliczyć do galerji swych typów.

Mówię o „panu Pietrze”, wyrostku szlacheckim, młodym „byczku” modrzewiowych dworów, nieokrzesanym, niezdarnym, głupim a rwącym się do każdej spódnicy chłopaku, któremu fantazja autora wyznaczyła rolę rywala wobec samego króla-jegomości.

Zdarzyło się bowiem, że tam, gdzie Piotr zapłonał grzesznym afektem do pięknej pani miecznikowej, żony bardzo starego miecznika, zjechał na popas Henryk

Walezy w drodze z Francji do Polski i tu rozpoczął amory. Między królem atlasowym a buhajkiem w żupanie stoi „*das ewig weibliche*“, zawsze to samo, w 16-em czy w 20-tym stuleciu, czy w stroju renesansu czy w sukni od Hersego. Pani miecznikowa jest wielce cnotliwą kobietą, ale cni jej się przy starym mężu i rada jest z młodego buhajka, który porykuje przy niej lubieżnie, a dumna z królewskiego jelenia, który zjechał na ruję do Polski i z całego stada łań ją jedną sobie upodobał.

Rozpoczynają się tedy dwa tańce miłości: jeden menuetowy, drugi z krotochwili szlacheckiej; jeden pełen blasku, czarów maskaradowych, bilecików pachnących, drugi w butach juchtowych, niedźwiadkowaty, z wytrzeszczonemi oczami szlacheckiego parobka i komicznego żarłoka, który, jak się zmęczy afektem, to się krzepi szynką z dzika i kołaczem z miodem. A wszystko to zwija się w węzeł zgola niewymyślonej intrygi, kłóczy kontrastem kultury wersalskiej i „barbarzyństwa“ polskiego, a kończy się pogryzieniem króla francuskiego przez psy polskie i obiciem „byczka“ polskiego. Król uciekł do Paryża, byczek pocieszył się jałówką z kuchni, a pani miecznikowa dumna jest ze swej cnoty. Może zresztą trochę żałuje, może popłakuje po kątach, niewątpliwie zaś coraz większe piekło robi swemu mężowi.

Przepyszna anegdota w starym, szlacheckim stylu i przepyszny ten Piotr, jedna z najświetniejszych figur, któremi literatura ostatniej doby zaludniła scenę.

A jednak zdaje mi się, że jest w tej wybornej komedji jakiś zgrzyt ukryty, który chwilami gasi nasze uśmiechy i mąci niefrasobliwą radość, spływającą w dusze słuchaczów. Może nazwiecie to przeczuleniem narodowem, ale w humorze tego chamstwa szlacheckiego, które tam na scenie kłaniało się, chytrzało, rżało,

wierzgało, lało się kubłami wody, i okładało się batem w obliczu kultury francuskiej, w obliczu króla i jego świty wspaniałej, było dla mnie coś drażniącego. Powie kto: historia „dokumenty kultury”... tak, tak, niewątpliwie, ale czy wszystko, co jest w zgodzie z prawdą historii, jest tem samem w zgodzie z prawdą sztuki komedjowej. Ta sztuka ma swoją własną psychologję i źle jest, gdy wskutek ścisłości historycznej zastyga uśmiech komedji. Zresztą wtedy świeciło już przecież słońce renesansu polskiego, którego promień, choćby jeden tylko, mógł wpaść na scenę, nie przecząc wcale „dokumentom kultury”. Ale w „Popasie króla jegomości” wszystko tak jest malowane, jakby miało być materiałem dowodowym dla francuskiego poety Desportes’a, który szedł w świetle Walezego, uciekł z nim razem do Francji i potem rzucił na Polskę kamieniem drwiącej satyry. Cóż z tego, że mu Jan Kochanowski odpowiedział w swym „*Gallo crocitant*”? W „Popasie króla jegomości” pieje „kur galicki”, ale niema Kochanowskiego.

Może ja jednak naprawdę jestem przeczulony, bo ten „kur” niewielu tylko irytował ludzi, bo jedna salwa oklasków goniła drugą, bo w teatrze huczał taki śmiech, jakiego dawno już nie słyszałem. Oczarowała tłumy szczerozłota polskość tej komedji, olśniło je to, co Niemiec nazywa „*Farbenfreude*” („rozradowanie przepychem kolorów”), poniósł je humor komedji. I za to przebaczyła wszystkie omyłki autora: I „*Gallum crocitantem*” i trochę sztuczną popisowość konceptów szlacheckich i chwilami jakby brak temperamentu w rozwijaniu intrygi.

Zgoda i na to! Komedja Siedleckiego ma tyle pierwszorzędnych zalet, że zapomina się chętnie o kilku martwych lub źle nastrojonych klawiszach.

Rok 1923

„LEKKODUCH“

Komedja w 3 aktach Jerzego Szaniawskiego

Nie pamiętam już, który to z autorów francuskich powiedział, że o wiele łatwiej jest napisać całą, wielce bogatą w erudycję książkę o Moljerze lub Szekspirze, niż w stu wierszach określić Marcelego Prousta lub Pawła Moranda.

Tego uczucia doznaję niejednokrotnie, gdy ze sceny przemówił talent, szukający własnych dróg, a ja, sługa obowiązku dziennikarskiego, muszę go bezpośrednio po premierze, między północą a świtem, nie mając nawet czasu uporządkowania i przemyślenia swych wrażeń, a przytem na określonej przestrzeni bibuły zadrukowanej, podać szanownej publiczności, jak karasia na patelni. Szczególnie trudnem staje się zadanie wtedy, gdy myśl autora nie znalazła w kształcie teatralnym takiego wyrazu, któryby sam siebie tłumaczył, gdy między ideą a formą wyrastają znaki zapytania, gdy tysiąc dusz zasłuchanych czuje tchnienie sztuki, ale zarazem w tych samych oczach jest jakby cichy niepokój, jakby prośba o komentarz do dziwu teatralnego.

Teatr z komentarzem! W tem tkwi już djagnoza pewnego kalectwa. Ilekroć w dziejach dramatu autor lub reżyser uważali za niezbędne przed podniesieniem kurtyny tłumaczyć publiczności tajemnicę zamierzeń

twórczych lub byli zmuszeni po przedstawieniu pisać glossy literackie, aby sprostować wrażenia widzów i rozjaśnić rebusy dzieła, prawie zawsze było to tylko próbą naprawienia własnych błędów i niedomagań. Niezmiernie rzadko wina obciążała krytykę i publiczność, przeważnie winowajcą nieporozumienia był sam twórca.

A wczoraj po drugim akcie niemal cały teatr był... pytający. Wszyscy rozumieli, że tam na scenie coś błysło, coś więcej, niż płomień świeczki łojowej lub rakiety jarmarcznej, ale mało kto, poza tą garstką, która знаła tekst literacki komedji, orjentował się dobrze w idei i symbolizmie autora. I zdarzały się nieporozumienia wprost humorystyczne. Tu i ówdzie w sztuce dopatrywano się jakby satyry politycznej na tle tak zw. „fasyzmu” i ostatnich zaburzeń warszawskich, choć „Lekko Duch” Szaniawskiego napisany był już w lecie i z żadną aktualnością, żadnym kabaretyzmem nie ma nic wspólnego.

Jak się to stało, opowiem.

Komedja zaczyna się naturalistycznym wycinkiem życia szarego. *Gris en gris*. Forma, ludzie, treść, wszystko, jakby napisane przed 40-tu laty, w epoce berlińskiej „Freie Bühne”, na której gromadka młodych naturalistów usiłowała przekonać ludzi, że „sztuka i życie, to jedno”, usiłowała teatralizować pospolitość wszelaką. Widzimy tedy biuro handlowe firmy H. Ga-uer. W tem biurze sprzedaje się płótno. Marudzi stary szef, pisze na maszynie panienka, kocha się w niej buchalter, bratanek pryncypała, a odwiedza ich dyrektor gimnazjum, który chciałby dla powiększenia interesu kupić od pana Gauera plac, przylegający do szkoły. „Wszędzie pospolitość skrzeczy”. Małe dusze, małe troski, małe uczucia, małe ambicje, małe spekulacje. I nic się tu właściwie nie dzieje. Młodzi chcieliby się żenić, ale nie mają pieniędzy. Starzy gderają, kupczą,

chcieliby żyć jak najdłużej i nie lubią mówić o śmierci. Po scenie włóczy się „Pan Tuzin“, ludzie tuzinkowi, życie tuzinkowe. Pewną odmianą jest tylko jakiś „*roi en exil*“, jakiś król zdetronizowany, mieszkający w miasteczku pod przybranem nazwiskiem i umizgujący się z nałogu do maszynistki biurowej. Ale i tacy króle już dzisiaj liczą się na tuziny, a ten z „Lekko-*ducha*“ jest właściwie stereotypem farsowym, rozmyślnym, tendencyjnie akcentowanym szablonem.

A zatem obrazek naturalistyczny, w którym nikt przeczuwać nie może, że ukrywa się tam jakiś symbol, że jest to demonstracja poczwarki, z której wyleci motyl ideowy. Wprawdzie jest jedna chwila, w której szef biura handlowego odmawia niespodziewanie sprzedania placu, bo kocha rosnące na nim kasztany, i tu może zadzwoniło coś jakoś inaczej, ale ostatecznie mogła to być tylko zabłąkana melodia sentymentu. Urwało się. I znowu młynek na strudze... Więc, gdy kurtyna po raz pierwszy zapadła, dusze nasze były nastrojone na katarynkowy ton komedji mieszczańskiej.

Aż tu nagle... dziwy! Cała orgja symbolów! Zamiast turkotu rozklekotanych dorożek życia, szum skrzydeł!

Oto szef firmy H. Gauer et Comp. umarł. Majątek jego odziedziczył bratanek buchalter i żona jego, maszynistka. Plac z kasztanami sprzedany. Biuro zamienione na salon. Kwiaty, perskie dywany i szampan... Dotychczas wszystko, jak było. Znowu szablonik burżuazyjny, tylko w innym stylu.

Nagle ktoś dzwoni. Wchodzi pan we fraku czerwonym, z zawodu lotnik, kolega szkolny pana buchaltera. Wchodzi poezja i rewolucja, wchodzi bunt przeciw deptakom i karuzelom życia, wchodzi tęsknota nowych form istnienia, wchodzi święto ducha ludzkiego, wchodzi poryw i entuzjizm, wchodzi bujność, śmiech, pogarda dla tłumu.

Lotnik, ten, co na stalowym rumaku z wichrami idzie w zawody, wypowiada walkę kupczykowi, który sprzedał pachnące kasztany, sprzedał oazę zieloną na internat szkolny, gdzie według martwych formułek tresuje się dusze chłopięce, gdzie hoduje się ludzimaszyny. Jedyłą poezją szkoły były jej kasztany, więc aby zerwać kontrakt sprzedaży, podpisany już przed rejentem, postanawia wywołać w mieście rewolucję. Rewolucja wszystko przekreśla. Prawo przestaje być prawem.

Ale trzeba jakiegoś hasła. Nowego hasła! Jest republika, niech będzie monarchja! Pójdź królu zdetronizowany, zalecający się w małym miasteczku do panielnek biurowych! Wsadzimy ci na głowę koronę szopkowego Heroda. Wyprowadzimy na balkon. Ogłupimy gawieź krzykiem, humorem, błyskawicą frazesu. Zwołamy uczniaków. Kupimy im w sklepie z zabawkami karabinki dziecięce z „prawdziwymi” kapiszonami i otoczmy tem wojskiem sztab jeneralny rewolucji. Orkiestra gimnazjalna zagra „*Marcia reale*”, kobiety z rumieńcami zachwyty śpiewać będą hymn rewolucji, szal, szczęście, tryumf!

Ale co to wszystko znaczy? Po uwerturze naturalistycznej komedji, ta rewolucja alegoryczna była czemś tak niespodziewanem, dusze nasze tak brutalnie z jednej strefy myślenia przerzucone w drugą, że na razie nikt się nie mógł zorientować, o co tu chodzi właściwie. Tańczyły przed nami jakieś interesujące hieroglify, kłębiły się jakieś znaki kabalistyczne, słysząc było jakieś głosy odwiecznej tęsknoty i odwiecznej tragikomedji ducha ludzkiego, ale myśl nasza, spętana jeszcze mieszczańską sztuką pierwszej odsłony i pozbawiona mostów nastrojowych, któreby łączyły dwa światy i dwie melodje autora, była zaskoczona, oszołomiona, prawie przerażona.

Dopiero w trzecim akcie intencja autora staje się przejrzystą.

Nazajutrz po rewolucji, po ekstazie zbuntowanej wiosny, po odwiedzinach poezji w biurze handlowem ludzkości, wszystko znów wraca na szarą ulicę szablonu. Przyszła policja, zrobiła porządek. Niema już króla w koronie papierowej, niema już muzyki i tylko kilku chłopców strzela jeszcze na wiwat z karabinków dziecięcych. Cały dramat zakończył się tryumfem banalności, pocałunkiem lotnika i maszynistki, strzałem zazdrosnego męża, kawą z kożuszkim, anegdotką starego profesora. I tylko w górze słychać warczenie aeroplanu. I tylko dwie kobiety ścigają stalowego ptaka marzącymi oczami. Czy wróci? Cytl! Podano do stołu. Jakże to mówi profesor? „Trzeba albo w łeb sobie strzelić, albo... pić kawę z kożuszkim”.

Z wszystkich młodych autorów Szaniawski jest indywidualnością najgłębszą. Ma takie dziwne, swoiste spojrzenie na rzeczy, taki zagadkowy uśmiech w obliczu wiecznej tragikomedji życia. Ale jest w nim chłód urodzonego mózgowca, jest męcząca skłonność do alegoryzowania swych myśli. Więc bardziej intryguje niż wzrusza. Więcej literatury daje niż poezji. Bądź co bądź talent niepowszedni, który wnosi do teatru coś więcej, niż „za panią matką pacierz”.

„HISTORIA NIE Z PRAWDZIWEGO ZDARZENIA”

Komedja w 4-ch aktach Stefana Krzywoszewskiego

Czytałem przed laty jakąś humoreskę — nie wiem już, francuską czy niemiecką? — o dwóch wielce zbławizowanych poszukiwaczach sensacji, którzy postanowili zabawić się w morderców, aby zakosztować więzienia i wszystkich wzruszeń skazańców. Skorzystali tedy z jakiejś tajemniczej, w sąsiedztwie ich pałacu popeł-

nionej zbrodni, skierowali na siebie podejrzenia, przygotowali starannie wszystkie poszlaki, doczekali się wyroku przed sądem przysięgłych, a w najkrytyczniejszej chwili, gdy już kat wyostrzył swój topór, dostarczyli, przy pomocy wtajemniczonego przyjaciela, prokuratorowi niezbitych dowodów, że pozwolili sobie zapisać z szanownej pani Temidy.

Znana jest także i eksploatowana w niezliczonych warjantach literackich historia o takim figlarzu, który uciąje nieboszczyka, aby przeczytać za życia własne nekrologi. Niedawno zaś jakiś komedjopisarz poszedł jeszcze dalej, bo wyprowadził na scenę człowieka, który ogłosiwszy *urbi et orbi*, że umarł, tak się potem zakochał w pomniku, wystawionym przez miasto rodzinne dla uczczenia jego zasługi, i tak się przeraził drwin własnej żony, która już zdążyła poszukać sobie kochanka, że wolał dalej pozostać „świętej pamięci“.

Nową odmianą tego tematu o ludziach, grających rolę zbrodniarzy lub nieboszczyków, jest ostatnia sztuka Stefana Krzywoszewskiego, nazwana „Historją nie z prawdziwego zdarzenia“. I wszystko byłoby w porządku, gdyby intencja, sygnalizowana w tytule, była utrzymana w komedji. W tytule bowiem jest grymas groteskowy, jest jakby zapowiedź, że dzieć się będą rzeczy, oderwane od rzeczywistości, nie mające wcale pretensji, żeby kogoś wzruszyć, przekonać, rozculić, ot! jakiś figiel literacki, jakiś paradoks, jakaś łamiągłówka psychologiczna, coś w tym rodzaju. Tak to być zaczęte, może pod wpływem Anatola France'a, Shawa, Rittnera czy innego ironisty lub kpiarza literackiego, ale po drodze upomniał się o prawo głosu sam Krzywoszewski, ten najprawdziwszy, ten na sztuce francuskiej wychowany wirtuoz komedji mieszczańskiej, ten z „Edukacji Bronki“, „Szału“ i „Aktorek“.

I urodziło się coś niezdecydowanego, coś, co ani nie jest „teatrem bulwarów” ani groteską literacką, coś, co mruży oczy, jak Shaw, aby po chwili spojrzeć na nas, zapłakać, zatańczyć, jak Krzywoszewski. A szkoda, bo w tej sztuce jest kilka pomysłów szczęśliwych, z których we właściwej stylizacji mógł wyrosnąć albo dobry melodramat, albo doskonała satyra.

Powiedział ktoś wczoraj w antrakcie, a, jak wiadomo, każda premjera ma bardzo złośliwe antrakty, że mieliśmy już w teatrze Polskim „Kobietę, która zabiła”, wczoraj zaś pokazano nam „Mężczyznę, który nie zabił”. Tym mężczyzną jest młody literat, którego matka zginęła śmiercią tajemniczą. Miała wyjść za mąż za jakiegoś łotrzyka, ale pod wpływem zaklęć i przestrog swego syna, zdecydowała się wyrzec wątpliwego szczęścia. Wyjechała potem do Morskiego Oka i tam ze skały rzuciła się w przepaść. Nikt przy tym nie był, tylko syn. A matka była bogata. A syn, który właśnie poślubił tancerkę z baletu, potrzebował bardzo pieniędzy... I oto zaczyna syczeć żmija podejrzeń. Nawet wśród najbliższych słyszać to syczenie. A w tej chwili właśnie zjawia się apasz salonowy, ten sam, który polował na posag samobójczyni, i grozi literatowi: „Widziałem. Pojechałem za wami w góry. Ty matkę w przepaść straciłeś. Oddaj połowę majątku, albo... znam drogę do prokuratora”.

Pan literat splunął. Ma przecież w kieszeni testament matczyny, znaleziony w jej własnym woreczku. Ten testament zaczyna się od słów: „Żyć już nie mam siły, więc umieram dobrowolnie”. Wystarczyłoby pokazać ludziona ten dokument i potem wygrzmocić kijem szantażystę łun, oddać go w ręce policji. Ale ten literat jest... literatem. A gdyby tak nic nie odpowiedzieć, gdyby tak pułapkę zastawić na rodzinę, przyjaciół i sądy, gdyby tak wykonać eksperymencik z zakresu psychologii doświadczalnej. Może coś już o ta-

kich eksperymentach przeczytał, a może jego własny szatan literacki szepnął mu do ucha nęcące słówko: „Temacik“, a może... może naprawdę chciał się przekonać, czy wszyscy, wszyscy, nawet żona ukochana, pomyślą, że jest mordercą. Czyżby i ona?

Więc powierza jedyny dokument swej niewinności przyjacielowi i każe mu przysiąc, że kopertę wtedy dopiero otworzy, gdy on sam tego zażąda. A potem... aresztujcie! Odmawia wszelkich wyjaśnień. Szantażysta oskarża, pan literat milczy. I tylko wzrok wytyża i słuch. Co mówią ludzie? Co powie ona?

Zdawało się przez chwilę, że teraz zabrzmi szyderczy śmiech satyryka, drwiącego z ludzkiej podłości i że ten śmiech wypełni całą sztukę, coraz to w innym rejestrze, może w parodji kabaretowej, może w krwawym sarkazmie proroków, depcących zwierzę w człowieku. Ale zamiast tego, zachychotał tylko Bałucki, a potem zaczął nagle straszyć melodramat z wykradzionym „przyjacielowi“ testamentem w zanadrzu, i ukłonił nam się Sardou. Krzywoszewski jest dobrym uczniem tej szkoły. Do znanej historii o dwóch symulantach, udających dla sensacji morderców, a mających w pogotowiu dokument swej niewinności, dodał tedy pytanie: „A gdyby tak skradziono dokument?“ I oto z groteski wyskoczyła awantura z mściwym rywalem i z żoną skazańca, tańczącą „taniec gitary“ dla prześlągnięcia mściciela. *Une pièce!*

Oczywiście w finale musi być tryumf niewinności i tryumf miłości. Wszyscy, krzyczeli lub szeptali: Morderca! Wszyscy, prócz kochającej kobiety. Ale czy „pan literat“ naprawdę potrzebował aż tak karkołomnego eksperymentu, aby się o tem przekonać? Nie pytajmy. To przecież „Historja nie z prawdziwego zdarzenia“. I cały ten literat jest tylko żartem literackim.

„DOM MAGDALENY“

Sztuka w 4-ch aktach Tadeusza Konczyńskiego

„Dom Magdaleny“! Ten tytuł sztuki brzmi jak zapowiedź czegoś „o czym się nie mówi“. Dom tajemniczy, z zapuszczczonymi roletami. Dom, którego adres zna każdy lampart klubowy. Dom, do którego się jeździ po sutych libacjach w hotelu. Dom, w którym przez całą noc palą się lampy z abażurami. Dom nie żałujących jeszcze i nie pokutujących Magdalen.

Ale tytuł bywa często mistyfikacją, szczególnie w teatrze. Przecież „Naga kobieta“ Bataille'a wcale nie była naga. A do tego „Domu Magdaleny“, do którego wczoraj zaprosił nas Kończyński, zaprowadziłbym, bez narażenia się na miano libertyna i rozpustnika, całą Warszawę. Ba! Plakatami ogłosiłem nawet na murach

„Wielki wiec w domu Magdaleny!

Dwie mowy o wyzwisku ojczyzny!

Jak się rozkrada skarb państwa?!

Precz z szachrajami w masce filantropji i patryjotyzmu!“

Proszę mi wierzyć, że taki afisz byłby najwłaściwszem zaproszeniem na premierę wczorajszą, którą autorowi podobało się wprowadzić nazwać sztuką, ale która, pomimo wszystkich pozorów teatralnych, jest tylko mityngiem, tylko apeluje do uczuć wiecowych, wypromienia nastroje wiecowe i zbiera oklaski wiecowe.

Ano! tak już cała Polska się rozwiecowała, że nawet autorzy dramatyczni zaczynają nam urządzać zgromadzenia ludowe w teatrze. Maluczko a publiczność zacznie krzyczeć: „Hańba!“ Maluczko a ktoś z galerji zawoła: „Proszę o głos“.

Przecież już wczoraj zanosilo się na to, że autor na końcu przedstawienia przedłoży osobiście szanownym obywatelom i obywatelkom cały szereg rezolucji.

i pewny jestem, że tym razem uchwalonoby wszystko jednomyślnie, bo p. Konczyński jest ostrożniejszy od autora „Onej” i na swym wiecu tylko takie porusza tematy i tak sprytnie układa swe mowy, że nikt nie ośmieliłby się, przynajmniej publicznie, odmówić mu swego aplauzu.

Bo któżby odważył się wystąpić przeciw pogromcy „dojlidowskich” grzechów, których dziś wstydzą się nawet sami piastowcy?

Któżby nie bił oklasków, gdy na scenie sieką różgami posłów, co to włączą się po ministerjach, aby dla swej klienteli wyrabiać szachrajskie licencje, dzierżawy, koncesje i Bóg wie jakie „geszefty”?

Oczywiście trudno zaprzeczyć, że ten „geszefcik”, który w „Domu Magdaleny” załatwiają bankierzy, hrabiowie, radni magistraccy i posłowie „radykalni”, a zatem biali i czerwoni (aby się nikt nie obraził), jest trochę „z nieprawdziwego zdarzenia”, ale autorowi chodzi tylko o to, aby było do czego przyczepić kilka mówek z gatunku „bum - bum”, kilka policzków moralnych, kilka „osmarowań” wiecowych. O resztę mniejsza. i ta reszta, po polsku nazwana pięknem dramatycznym, rzeźbą charakterów, poezją, jest naprawdę tak mała, że gdyby sztukę oceniać ze stanowiska artystycznego, nie wiecowego, trzeba by w tem miejscu postawić bardzo przykry znak zapytania.

O cóż tedy chodzi?

Oto w „Domu Magdaleny” zebrała się szajka utytułowanych szachrajów i postanowiła sprowadzić do kraju kilkadziesiąt wagonów „żywności”. Ale ponieważ cło jest wysokie, więc wciąga się do spółki jakiegoś młodzieńca-patrjotę, z rodu „świętych i niepokalanых”, opowiada się mu, że towar przeznaczony jest dla celów czysto filantropijnych, i prosi go, aby swym autorytetem „najuczciwszego człowieka” i zasłużonego działacza skłonił rząd do przepuszczenia czekolady,

pcmarańcz i wina bez cła przez granicę. A na tle tej brudnej spekulacji i sideł, zastawionych przez zgraję hultajów na Katona o dziecięcym mózdzku, kręci się jakaś demoniczna rozwódka, zwierająca nam się z swej tęsknoty do czystości, zakochana w człowieku-gołębiu, dysząca zemstą za odepchniętą miłość, a potem naśladowująca prawdziwą Marię z Magdali i tak do niej podobna, jak margaryna do masła.

To jest „teatr” tej wiecowej sztuki. Okropny teatr papierowych figurek, strzępów starych romansów i źle naoliwionych maszynerji. Ale powiedziałem już, że Konczyński tym razem rzekł się laurów artysty, że zaprosił nas na wielki mityng, że wystąpił w roli trybuna i zbierał takie oklaski, jakich pozazdrościłby mu każdy z gadaczów wyborczych.

Zaczęło to się w wielkiej scenie drugiego aktu, gdy jeden z dziennikow zdemaskował polską Panamę, gdy banda spekulantów usiłowała przekupić „anioła”, który mimowoli stał się jej narzędziem, a ten anioł stanął przed publicznością i palnął mowę wiecową. Boże! jak on gadał! Ojczyzna, miłość, skarb, faryzeusze, zgnilizna, służba publiczna, obywatelstwo, Skarga, Mickiewicz — rany Boskie! Aż mi oddech zaparło.

A potem jeszcze jedna mowa. Za kulisami krzyk tłumów wyjących: „Precz z paskarzami!” Ktoś stanął w oknie otwartem i wołał: „Cześć wam obywatele!” I gadał, gadał, jakby się uczył od wszystkich mistrzów z ulicy Karowej i „Ujeżdżalni” krakowskiej.

A sala była jak wulkan. Brawo za brawem. Po każdym zdaniu krzyki i oklaski.

Wiec pana Konczyńskiego, nazwany „Domem Magdaleny” był jednym z najefektowniejszych, jakie widziałem w Warszawie. Przyznaję także, że bronił sprawy dobrej i sprawy palącej, że rozpałił „gniew ludu” przeciw złodziejom, okradającym ojczyznę, że przypiekał gorącym żelazem jedną z najniebezpiecz-

niejszych ran Rzeczypospolitej. Ale ponieważ na wiecach wolno także zabierać głos „w kwestji formalnej”, więc pozwalam sobie zwrócić uwagę, że najwłaściwszym miejscem dla takich utworów byłaby jednak sala Tow. Hygienicznego lub sala „Muzeum”. Gdzież bowiem sztuka się podzieje, jeśli w teatrach odbywać się będą mityngi?

„RYCERZ ANTYCHRYSTA”

Sztuka w 3-ch aktach Mieczysława Fijałkowskiego

Po kilku iskrach twórczego wysiłku w „Wieczorze trzech króli” dyrekcja artystyczna spalonych Rozmaitości dała wczoraj znowu żuźle i popiół bez iskier. To, cośmy wczoraj widzieli w reżyserji, w dekoracji, w efektach świetlnych i w robocie aktorskiej, to była przeważnie prowincja, chwilami nawet okropna prowincja. Całe przedstawienie miało charakterystyczne piętno: „Byle zbyć”. Scena — zmiłuj się, Boże! Nastrojowe oświetlenia, jak w Ryczywole. Pomysły reżyserские — szablon. A na afiszu brakło kilku czołowych artystów, których zastąpili artyści poprawni, ale bez wybitniejszej indywidualności.

W dodatku tekst sztuki wywierał takie wrażenie, jakby go... podziobano. Jakby ktoś obawiał się, że w jednym miejscu gwizdnie jaki komunista, w innym jaki narodowiec, więc tu się urwało kawałek i tam się urwało kawałek, aby nikt się nie obraził. A cała ta niechlujność w robocie teatralnej i wszystkie te tłumiki i amputacje nie wyszły sztuce na zdrowie. Gdyby ją inaczej zagrać, inaczej wystawić, nie byłaby wprawdzie arcydziełem literackim, ale byłaby wcale niezłym teatrem i wcale skuteczną propagandą przeciw myszkującemu po całym kraju komunizmowi.

Oczywiście zamiary autora sięgały znacznie wyżej, sięgały nawet w takie sfery, które są obce natu-

rze jego talentu. Śnił mu się dramat psychologiczny człowieka rewolucji, syna kowala polskiego, który na czele wojsk bolszewickich powraca z Rosji do wioski rodzinnej. Powraca, aby na paniencie z dworu szlacheckiego, która niegdyś szpicrutą poskromiła jego żądze erotyczne, nasycić swą zemstę i miłość. Powraca, aby w lud wiejski rzucić żagiew bolszewizmu — i pada, zwyciężony nie tylko przez ułanów polskich, lecz przez cudowną potęgę ziemi rodzinnej, przez krzyż na drodze, przez szepty zbóż, przez grób matczyny na starym cmentarzu. To wszystko śniło się autorowi.

Poezja trąciła skrzydłem jego wyobraźnię. Poezja podszeptęła mu symboliczną scenę, w której szatan rewolucji, zagadkowy Ahasfer, żyd tajemniczy, stacza bój śmiertelny z instynktem narodowym kowalskiego syna, z głosem ziemi - rodzicielki, która w swem zwyrodnialem na obczyźnie dziecku budzi dumę i miłość Polaka, budzi wiarę polską i skrucę przed tą „co jasnej broni Częstochowy“.

Tak, to był sen o cudzie poezji. To była idea, o której realizację artystyczną mógłby pokusić się Kasprowicz lub Żeromski, ale której indywidualność Fijałkowskiego, spowinowacona z rodziną literacką Bałuckich, Jordanów, Przybylskich, udźwignąć nie mogła. I dlatego właśnie akt I-szy, a szczególnie III, w którym autor chce w kształt dramatyczny zakląć cud przemiany, rozśpiewać duszę komunisty polskiego naszym „Święty Boże“, naszym „Nie zginęła“, pokazać mękę człowieka, którego serce już krzyczy „Ojczyzna“, a gardło ściśnięte jest jeszcze szponami żyda - rewolucjonisty, wiecznego kosmopolity, antychrysta, budującego swój tron na powszechnej nienawiści i ruinie wszystkich ideałów ludzkości — dlatego oba te akty są tylko szkicem literackim, szkicem martwym, bez krwi, bez mistycznego tchnienia symbolu, bez płomieni natchnienia. Rajski ptak poezji zapukał do okna au-

tora, ale nie przysiadł na jego sercu. I dalej kłękają tam tylko polskie bociany, świergocą polskie jaskółki, gwizdzą polskie żolny i dzwonią polskie skowronki.

Zamiast wielkiej poezji i dramatu psychologicznego, otrzymaliśmy tedy szereg scen rodzajowych, szereg doskonałych typów z chłopskiej społeczności i zajmujące ilustracje antagonizmów klasowych między gospodarzem, parobkiem i chłopem fabrycznym. O te antagonizmy rozbija się właśnie potęga „rycerzy Antychrysta”. Jako melodia przyszłości jednak odzywa się w tym rozgwarze tarć społecznych, w tym materialistycznym głodzie ziemi, w tych walkach między arystokracją a proletariatem chłopskim, mądry patriotyzm takiego Bartłomieja czy Ambrożego, co to był długie lata w Ameryce i „na Saksy” chodził i tam nauczył się tęsknić nie tylko do „grontu”, lecz do całej Polski. Z ust jego padają słowa piękne i mocne. Słowa, jak rosa, jak budzący dzwon. Słowa, z którymi każdy patriota iść winien pomiędzy lud.

„...Bo Polska, to nie jest świńskie koryto, to jest pospolita rzecz” — tak mówi stary Ambroży i grubym kijem w stół wali.

A takich słów jest więcej. Soczyste i malownicze! Cała ta scena wogóle, w której na zebraniu gminnym ściera się patriotyzm i religja z sobkostwem chłopskiej duszy, jest wybornem, choć może nieco bengalskiem oświeceniem stosunków wiejskich.

Ale to za mało, aby „Rycerz Antychrysta” był dziełem sztuki, bo prawdziwa „Fijałkowszczyzna” jest tym razem tylko dodatkiem, a sama idea i problemat dramatyczny postawione są na płaszczyźnie, obcej talentowi Fijałkowskiego. To też jest to niewątpliwie najgłębszy w pomyśle, najgórniejszy w założeniu, ale w wyrazie artystycznym najsłabszy z jego utworów.

Mimo to — powtrzam — szuka ta w innej interpretacji i wystawie mogłaby być wcale zajmującym

i pożytecznem widowiskiem, bo w sztukach Fijałkowskiego jest zawsze ten „nerw teatru”, którego istoty nikt jeszcze właściwie dokładnie nie określił. Jest to jakby tajemniczy eliksir życia scenicznego. Są dzieła bardzo głębokie, z odurzającym zapachem poezji, a jednak martwe w teatrze. Są inne, które nie są ani poezją ani literaturą, są jednak „żywym teatrem”. Tylko muszą je grać inni aktorzy, zdobić inni dekoratorzy, wystawiać inni reżyserowie, niż wczoraj.

„R. H. INŻENIER“

Komedja w 3-ch aktach p. Brunona Winawera

W skarbnicy formułek kliszowych, któremi jeden ze ś. p. „krytyków” warszawskich przez 10 lat z górami etykietował każdą satyrę sceniczną, znajdował się sztambuchowy aforyzm o „śmiechu przez łzy” i drugi: „śmieje się, aby nie płakać”. Czy pisał o Krzywoszewskim, czy o Perzyńskim, czy o Thomie, czy o Molierze, czy o Shawie, każdy z nich w jego artykułach „śmiał się przez łzy”, o każdym mówił: „Pajazzo”. Nic więcej powiedzieć nie umiał.

I przekonany jestem najgłębiej, że gdyby nagle zmartwychwstał i zaczął znów, pożał się Boże, pisać o teatrze, przeczytalibyśmy po sobotniej premierze, że Winawer to jest właściwie przeraźliwie smutny pan, który robi „ha ha ha”, żeby się nie rozbeczeć, jak bóbr.

Ale ten pisarek literacki (niech mu tam ziemia lekka będzie!) miałby tym razem mniej słuszności, niż kiedykolwiek, bo Winawer właśnie nie jest nic a nic podobny do żadnego z tragicznych pajaców literatury. Nie ma on żadnej wspólności z typem satyryków sentymentalnych. Wywiera takie wrażenie, jakby miał tylko mózg wyostrzony. Patrzy bystro, w lot chwyta nasze śmieszności, wszystko w jego kombinacjach układa mu się w grymas karykatury, drwi z ludzi

i stosunków z pasją humorystyczną, ale nigdy się nie rozczuła, nigdy nie „płacze” nad *tragikomedją* człowieka. Pierwsza połowa tego słowa: pajacowe *tragi*, jest mu zupełnie obca, a gdy z urzędu powinienby się czasem rozczulić, gdy np. zabłąka mu się do sztuki jakaś miłość, to jest tak chłodna, że publiczność dostaje kataru. Nie pamiętam, aby napisał choć jeden dIALOG miłosny z „rumieńcem”. Jego ludzie w teatrze po to tylko się kochają, aby on sam na tle tego kochania mógł zrobić kilka dobrych konceptów.

Ale koncepty Winawera są naprawdę dobre. Jego sztuki, może z wyjątkiem głębszego od innych „Rycerza z łabędziem”, są właściwie tylko wielą paradą kalemburów, dowcipów, paradoksów. Co chwila coś błysnie i strzeli. Prawie każda jego sztuka jest, jak nowy numer *Szopki*, tej, którą ilustruje Nowodworski i Mackiewicz, tej, w której śmieje się Filochowski. I prawie każda jego sztuka jest tak „zredagowana” jakby nie dowcip był dodatkiem do komedji, lecz komedja. Czasem niewiadomo po co właściwie jakąś scenę napisał, aż tu nagle... strzał! Koncept! Ach! po to...

Tak było wczoraj. Całą tę sztukę, która na chrzcie otrzymała imię: „R. H. Inżynier”, można było skończyć już po pierwszym akcie, a trzeba było skończyć po drugim... Ale Winawer ma zawsze w zanadrzu kilka tuzinów konceptów. Wszystkich w jednym akcie nie zmieścił, więc dorobił drugi i trzeci. A ponieważ każdy z nich miał świetne „puenty”, każdy przedrzeźniał jakąś aktualność i każdy śmiał się „inteligentnie”, nawet bardzo „inteligentnie”, więc publiczność wprowadzie nie interesowała się sztuką, ale czyhała ciągle na nowy „witz” i przyznać trzeba, że bawiła się doskonale.

„R. H. Inżynier”, — co to jest za zwierzę?

To taki pan, który nie mogąc znaleźć mieszkania, a potrzebując spokoju do pracy naukowej nad nową

„teorją liczb“, udaje warjata i każe się zamknąć w domu obłąkanych, gdzie chorobę jego bada trzystu profesorów, aby potem w trzystu „*zeitschriftach*“ klinicznych, *archiwach* psychiatrycznych i *British medical Times* opisywać niebywały jeszcze typ newrozy. „R. H. Inżynier“ — w takich skrótach dyskretnych notuje zazwyczaj prasa lekarska „interesujące przypadki“, opisując dokładnie chorobę, ale kryjąc nazwisko pacjenta.

Kto zna Winawera, kto zna jego skłonność do wydrwiwania osłów i pedantów uczonych, kto pamięta jego sztuki dawniejsze, w których tak „fachowo“ a wesoło baraszkuje z panami w togach i biretach, ten łatwo się domyśli, jaki styl, jaki ton, jaki śmiech ma ostatnia satyra. Ale domyśli się tylko w połowie. Bo Winawer się rozgadał. Zaczął od kliniki, a skończył na kantorze kupieckim, na walucie, pasku, ministrach, poznańskiem „się nie bój“ i Bóg wie czem jeszcze. Łazi po ulicach nowego życia i fabrykuje koncepty. Dobrze, kulturalnie, literackie! O sztukę mniejsza. Ni to, ni owo. Ale co chwila błysk, co chwila sztych, co chwila trzask!

„T U R O Ń“

Dramat w 3-ch aktach Stefana Żeromskiego

Posępny, jak noc bez księżyca, ponury i groźny, jak śmierć, która krwią ocieka, jest dramat Żeromskiego. Ktoś nazwał go „inkwizytorem“. I naprawdę Torquemadą sztuki polskiej jest Stefan Żeromski.

Tak niegdyś nazwano także Strindberga, ale inkwizytorstwo pisarza skandynawskiego nie jest tak dziwnie skomplikowane, jak „torquemadyzm“ tej polskiej duszy, która przez długie lata piła z trujących źródeł „Sfinksa rosyjskiego“. Jakby gołąb i krogulec gnieździły się w sercu tego człowieka. Ogromna litość anioła, precudny śpiew sentymentu, purpurowe róże

miłości, a przy nich blada twarz i martwe oczy niemal lubieżnego okrucieństwa. Jakby dwie dusze, jakby dwu biegunów śluby zagadkowe, jakby jedna z tych tajemniczych psychologii, które najczęściej spotykamy na kartach literatury rosyjskiej. A nad tą niepokojącą i niebezpieczną dwoistością olbrzymie słońce talentu. To słońce jest wszędzie. Koi, rozbraja, rozgrzesza. Raz tylko zawiodło, raz było bezsilne. Wykreślmy z Żeromskiego „Białą rękawiczkę”...

Ale wczoraj rozbłysło znowu nad „dziejami grzechu”, nie tego, któremu na imię Ewa Pobratymska, nie duszy kobiecej, spychanej fatalistycznie w najgłębsze czeluście zbrodni, lecz tego, który karty historii splamił krwią rzezi galicyjskiej. Kto go popełnił? Olbrzym bezimienny — lud! I grzechem jest w tem znaczeniu, w jakim grzechem jest ciemnota i barbarzyństwo, w jakim grzechem jest zwierzę ludzkie nie ujarzmione kulturą, w jakim grzechem jest gruba, bezwładna materia z wrodzonym instynktem podłości, chciwości i zbrodni, w jakim grzechem jest żywioł, nie ujęty w karby człowieczeństwa.

To wszystko zamknął poeta w symbolu „Turonia”, igrzyska ludowego, którem pono niegdyś święcono zwycięstwo nad „turem”. Myśliwski obyczaj! Hołd dla junactwa, które przebija oszczepem cielsko potwora leśnego! Ale w wyobraźni poety ten tur się rozrasta. Staje się ideą. Staje się „wszystkiem, co jest grubą, przemożną, zwierzęcą siłą”. A „Turoń” to tryumf człowieka nad bestją ludzką.

Ten tryumf śpiewał nam nieraz Żeromski, śpiewał go z mocą przedziwną. Ale wczoraj taka była potęga zwierzęcia, które pokazał przerażonym oczom teatru, że gdy nagle, bez przygotowania dusz naszych, jak cud, jak meteor, błysła przed nami twarz Boga w tym okropnym, beznadziejnym, wielkim, jak morze, żywiole „wiecznego chama”, doznałem wrażenia,

że tylko z litości nad smutkiem naszym zapalił na mrocznem niebie gwiazdę nadziei. To nie jest zarzut nieszczerości. To nie jest zarzut spekulacji na miłe „dobranoc“ w teatrze. Wobec artystów tej miary, wobec tak bezwzględnych w każdej spowiedzi swej duszy, nawet myśl sama, że własną prawdę mogliby złożyć w ofierze teatrowi i jego receptom kupieckim, jest niedopuszczalna.

Nie, Żeromski wierzy naprawdę, że „tur“ ludu polskiego będzie zwyciężony, że „Piast“ pokona pokolenie Szeli, że przyjdzie chwila, w której cham wielki stanie się Polakiem i zwierzę człowiekiem. Tylko, że ta jego wiara głęboka nie spłynęła na nas blaskiem ukojenia.

Jak się to stało?

Oto dwór polski wśród krwawej nocy rzezi galicyjskiej. Starzy powstańcy i młodzież szlachecka kulbaczy konie, aby uderzyć na Tarnów, wypędzić Austriaków, zerwać kajdany ojczyzny... Ostatnie pożegnania z rodziną... Złe wieści, jak jadowite owady, kłusują duszę... Austria już wyostrzyła chłopskie noże i siekiery. Podburzyła lud przeciw panom. Wydała rozkaz: Palcie i mordujcie!

Krzyk! „Tur“ rozpoczyna swe panowanie. Gromada chłopów oblęga dwór szlachecki. Z Szelą na czele wtargnęła do mieszkania powstańców. W imię cesarza!

I oto jesteśmy świadkami jednej z najpotężniejszych scen w dramacie ostatniej doby: Zmaganie się szłowieka z „turem“, walka Polaka z chamem, starcie dwu idei, szabli i wideł, ojczyzny i bolszewizmu.

Zwycięża „tur“. I to zwycięstwo jest arcydziełem weryzmu. Mistrzostwo Żeromskiego w malowaniu zwierzęcia ludzkiego, jego pasja inkwizytorska, jego magja grozy, wpijającej się w nas wzrokiem tępego okrucieństwa, skrzypiącej piłą, która rżnie ciała „cia-

rachów", duszącej piskłęta w łapie goryla, wszystko to jest okropną, odrętwiającą hypnozą. Zdaje się, że z tej nocy okropnej niema już ratunku, że zwierzę jest wieczne i niewyciężone, że niema takiego zaklęcia, któreby wybiło choć małe okienko w ciemnym, kamiennym mózgu chłopca - cyklopa.

Czarnoksiężstwo sugestji artystycznej! Opętanie i tortura dusz!

I tak przez dwa, przez dwa i pół aktu. Ani jednej isierki nadziei! Rozglądałam się w tej gromadzie morderców, która otacza tron Szeli, i widzę tylko „tura", sto, tysiąc „turów", straszliwą menażerję motłochu. Każda bestja jest inna, ale wszystko razem jest zbiorową bestją. Szukam „człowieka". Niema go. „Ludzie" pomordowani lub zamknięci do lochów, a zostały tylko... zwierzęta.

Nagle... pod sam koniec sztuki... co to jest? jeden z oprawców powiedział: „Polska". Jakoś inaczej, niż tamci. I szepce ofiarom: „Uciekajcie!" Nie wierzą mu. A on odpowiada:

— Nie wszystko to jeszcze chłopstwo polskie, co was dzisiejszej nocy w tej stronie bije, trątuje, cepami młóci, piłą rżnie, siekierą ścina. Jest w tej stronie jeszcze i inne... Patrzałem się na wasze twarze, w wasze oczy. I coś mi wtedy powiedziało, że prawda jest po waszej stronie.

Oto „chłop polski pokonał chłama sam w sobie". Świt! Zbawił! W obozie Szeli usłyszałem śpiew... Piasta.

Więc chciałem ręce wyciągnąć i błogosławić. Ale ręce były zdrętwiałe. Taką mnie beznadziejnością zastruto, że to nagłe objawienie jutrzni piastowskiej nie zdjęło ze mnie uroków złej nocy. W starej sztuce ten błąd nazywano *deus ex machina*: Psychologja „niespodzianek" teatralnych. Cud! Coś wyskoczyło z zakulis. Coś zaskoczyło publiczność. I wtedy słońce, nawet to

cudne, wymarzone w duszy polskiej słońce, wydaje się fajerwerkiem, powiedzmy: fajerwerkiem obywatelskim.

Ale poza tą usterką kompozycyjną jest w „Turoniu” moc, cudowna moc lwiego talentu. W rękach poety dusze nasze drżą, jak schwytane skowronki. I rozedrgana cisza ściele się przed nim w teatrze. Nie ma w tem wielkich, międzynarodowych wichrów „Nieboskiej komedji”, ale słysząc ryk tura polskiego. A ponad wszystkim twarz Szeli, arcymistrza dzieło! Ona zostanie w galerji portretów literackich. I jeszcze jeden profil: młodego chłopca, wyrostka szlacheckiego, trochę półgłówka, trochę szalawiły, trochę chłopomana, trochę poety, czy ja wiem zresztą, w każdym razie jakieś życie indywidualne, drażniące niezwykłą muzyką swej duszyczki. Coś z polskiej bajki i z polskiej prawdy, przetopionej w fantazji wielkiego poety.

„RYCERZ POWIETRZA“

Trzy akty i interludjum Tadeusza Rittnera

Czytałem niegdyś śliczny feljeton o „Rycerzu powietrza”. A raczej o „Dzieciach ziemi”, bo taki tytuł nosiła pierwotnie Rittnerowska sztuka.

Napisał go Rostworowski, autor „Kaliguli”. Napisał go, jak modlitwę na grobie poety. Napisał go z nerwową miłością, która drży trzeźwo, analitycznie, przez lupę kwiatów wyrosłych ze smutnej duszy Rittnera. Napisał go w głębokiem współczuciu dla tej cichej tragedji, która łąka w twórczości Rittnera, dla tych boleśnie uśmiechniętych symbolów, w których drga jego pogarda dla logiki i powszedniości życiowej, jego tęsknota do baśni, jego ironja wobec skrzydeł Ikarów, jego melancholja i rezygnacja.

Gdybym miał w kilku słowach określić to, co dźwięczy we mnie, jako melodia Rittnerowskiej poezji,

jako najpiękniejszy ton jego harfy, w której muzykę wsłuchiwałem się przez długie lata, powtórzyłbym modlitwę Rostworowskiego, nie dodając do niej nic, prócz pokornego „Amen”. Ale gdy nie o Rittnerze, jako indywidualności literackiej mam mówić, nie o najgłębszych i najpiękniejszych emanacjach jego ducha, nie o tem, co z niego zostało, jako trwały ślad w piśmiennictwie ojczystem, lecz tylko o „Rycerzu powietrza”, o jednym z ostatnich kwiatów jego jesieni życiowej, to jednak między mną a Rostworowskim wyrastają znaki zapytania, których nie mam prawa zataić.

Powiedziałem: to kwiat „jesieni...”

Czy zauważyliście, że wszystkie kwiaty jesieni, choćby tak piękne, jak złocienie, mają coś cmentarnego i są kwiatami bez woni?

A wczoraj wydało mi się, że „Rycerz powietrza” nie jest nawet smutnym wprawdzie i bezwonnym, ale bądź co bądź olśniewającym przepychem swych barw i kształtów złocieniem. Przypomniła mi się raczej astra, ten chudy kwiatek, ten ostatni, wysiłony twór konającej natury. To wysilenie i zmęczenie talentu czułem już w „Ogrodzie młodości” i wczoraj znowu szukałem napróżno dawnych orchidei, tych z „Don Juana”, tych z „Głupiego Jakóba”, tych z „Lata”, tych z „Wilków w nocy”, a przede wszystkim tych z „Budki suflera”. Nic, tylko astry widziałem na scenie.

Oczywiście, ślad indywidualności Rittnerowskiej pozostał nawet w „Rycerzu powietrza”, którego pono sam poeta za życia nie miał zamiaru wystawić. Chodzi tu znowu o tragedję Ikara, o skrzydła poety - lotnika, przyciąganego do ziemi miłością matki, zawiścią brata, tresurą belfra i pokusą zmysłów. I znowu ta sama gra symbolów i półsymbolów, splątanych z realizmem i nawet groteską.

Oto jesteśmy w rezydencji szlacheckiej, gdzieś

w bezśnieżnych górach, w zapadłej, odciętej od świata wioszczynie. Głową tego domu jest kobieta z rodu „mocnych niewiast”. Coś w rodzaju matriarchatu. Ona jest władzą i rządem. Jej oko czuwa nad wszystkim, a wola jej działa nawet telepatycznie. Kiedyś jednak zdrzemnęła się i wtedy mąż, który lubił wspinać się na szczyty górskie, spadł w przepaść. Zostało po nim dwu synów, jeden „syn ziemi” — z powodu tego trochę zgorzkniała dusza. Chciałby być czymś wielkim i jasnym, a czuje się małym i szarym, jakby przez los wydziedziczonym, z piętnem Kaina na czole. A drugi... Abel, chodzący w słońcu, któremu wszystko się śmieje i wszystko w rękach rozkwita. Ale ten Abel ma ikarowe tęsknoty. Nie wystarcza mu bałwochwalcza miłość matki, ani rodzina, ani łany złotej pszenicy, ani najwonnejsze kwiaty, wyrastające mu pod stopami. On pragnie... latać. Wysoko i daleko. Hen! za górami jest świat tajemniczy. Więc poszedł. I zabrał z sobą dziewczynę wiejską, zagadkową córkę kowala, która, gdy duch w nim zasypia, budzi go tajemniczym śpiewem: „Ocknij się, ptaku, i lataj!”

Poleciał, zbudował aeroplan własnego systemu i świat zadziwił lotami. Zwycięzca w walce z przestworzem!

A w domu została matka, zboleła, że syn jej uciekł od ziemi i że go mocą swej miłości i woli przykuć nie mogła do gniazda. Został brat — Kain, dyszący nienawiścią do Abela, który mu zabrał serce matczyne i przywileje pierworodztwa, a nawet córkę kowala, którą on kochał dzikim pożądaniem. I został pogodny i rozumny proboszcz, został stuletni dziadek i babka, para ślepych, zdzieciniałych staruszków, niewidzących nic poza kręgiem lampy domowej, został stary belfer - fi-

lolog i ciotka - rezydentka. Orzeł odleciał, a tam w domu pospolitość, jak skrzeczała, tak skrzeczy.

I długo, długo lotnik nie wracał pod rodzinną strzechę. Lękał się matki, lękał się jej wpływu magnetycznego, który z ziemią wiąże.

Ale raz uległ tęsknocie i przyleciał na aeroplanie, razem z Wiktorją, córką kowala, tą, która nigdy nie mówi „Kocham“, tylko zawsze: „Wyżej!“ A brat—Kain, znając jego strach przed matką — ziemią, namówił go, aby w jej oczach wsiadł na latawca i wzbił się w błękity. Napróżno Wiktorja zaklinała, aby przy matce nie latał, bo przecież jej miłość w dół ciągnie. Zawarczał motor nad wysokimi górami. Zbliża się. Już jest nad dachem rodzinnego domu. A wtedy matka w strasznym przerażeniu krzyknęła: „Nie tak wysoko! Zniź się mój synu!“ Usłyszała, zadrżała i spadł.

Na scenie została tylko córka kowala i jakieś wiejskie chłopię.

— Czy chcesz latać — zapytała dziecka.

— Chcę.

Gdy tamten zginął, nowego Ikara wychowa, bo ród Ikarów jest nieśmiertelny.

Nie potrzebuję chyba tłumaczyć, że jest to Ibse-owski temat i naprawdę godzin Ibsena. Gdyby go wyśpiewał był Rittner w godzinach swej najbujniejszej twórczości, nie byłaby to może potężna tragedia „Budowniczego Solnessa“, ale byłaby jakaś tajemniczo uśmiechnięta, trochę drwiąca z ludzi i siebie, melancholja szczerego poety. A czym jest „Rycerz powietrza?“ Astrą, ubogim i bezwonnym kwiatem jesieni, papierową robótką, haftem ideowym według znanych wzorów, bez natchnienia, poezji i krwi dramatycznej. Jakiś chłód, jakaś martwa sztuczność jest w jego ludziach i jego symbolach, a całe „interludjum“, w którym na tle aeroplanu pokazano nam lotnika, kuszonego przez jakąś zawołowaną, starą, wymalowaną,

o sztucznych zębach kobietę (dlaczego?) i przez widmo matki w habicie, jest wymęczoną, czysto mózgową koncepcją.

I jeszcze jedno. Byłoby nierzetelnością krytyczną zarzucać autorowi, że jego „Rycerz powietrza” jest w prostej linii potomkiem „Budowniczego Solnessa”. Jest to raczej Solness à rebours. Bo u Ibsena starość wspina się na niedostępne dla niej wyżyny i spada; u Rittnera młodość chciałaby być orłem i kończy śmiercią swój lot. Ale jedna, i to najpiękniejsza, mająca iskry poezji w płomiennych oczach postać dramatu, jest tak wyraźnem naśladownictwem Ibsenowskiej „Hildy”, jakby była z niej przepisana.

Hilda i Wiktorja, przybrana córka kowala, — obie „z gór” przychodzą, obie wołają: „Wyżej! Wyżej!”, obie kuszą swych wybrańców na karkołomne drogi ku słońcu, a cała różnica polega jedynie na tem, że Hilda każe starzejącemu się Solnessowi budować wieże wysokie, wspinać się na nie i na samych szczytach wieńce zawieszać, a Wiktorja młodemu Michałowi każe latać na aeroplanie. Solness i Michał, którzy szli w niebo, spadają na ziemię, z połamanymi członkami.

Wolałbym, aby ta sztuka Rittnera pozostała w tece pośmiertnej poety. Jest ona, jak suchy liść z drzewa, które przecież tyle cudnych rodziło owoców. Powiecie może: pietyzm. Ale Rittner nie jest klasykiem, wobec którego obowiązuje tak pedantyczny pietyzm. Leży wprawdzie już w grobie, pozostał jednak żywym poetą, który wciąż jeszcze walczy o swe stanowisko w literaturze i o serce swego narodu. Więc nie wiem, czy dobrze jest traktować go, jak literacką relikwię i wystawiać nawet najsłabsze jego robótki, posiadające wszystkie znamiona zamierającej twórczości. Zdaje mi się natomiast, że wśród najpiękniejszych komedji Rittnera są takie, o których publiczność już trochę zapomniała, które warto przypomnieć, które płoną i pach-

ną. Jakże to dawno już nie grano „Człowieka z budki suflera“. A ta sztuka ma przedziwne oczy, jak śpiące stawy w uroczyskach leśnych. I takie zagadkowe uśmiechy, jakby drwiła ze zjadaczy chleba i całowała coś, czego nikt nie widzi...

„P T A K”

Komedja w 3-ch aktach p. Jerzego Szaniawskiego

Dawno już nie było tak jasno w teatrze, jak pozawczoraj na premierze „Ptaka“. Płonęły te same świeczniki i lampy, co przed tygodniem, przed miesiącem i przed rokiem, a jednak zdawało mi się, że jest jaśniej na scenie i sali. To od sztuki szło takie światło. I dusze zasłuchane promieniowały. I oczy ludzkie świeciły.

Czy to tylko talent autora wywołał tę iluminację? Niewątpliwie i on, ale talenty, nawet duże talenty, przemawiają nieraz w naszych teatrach, a jednak nie jest tak jasno. Więc co się stało? Może to ludzie przynieśli z sobą z ulicy jakąś cichą, niepokojącą, nieuświadomioną tęsknotę, na której ręce położył poeta i, jak z kontaktu elektrycznego, wyleciały iskry. Może przyszły do teatru dusze smutne, zniecierpliwione i gorzkie, ale ukrywające w swych chmurach złote marzenie. A poeta dmuchnął w czarne obłoki i zajaśniał ten złoty, ten słoneczny sen...

Tak, prześliczna bajka i zamglona tęsknota jest dzisiaj w ludziach, choć sami o tem nie wiedzą. Urodziła się w oparach krwi, w skomleniu głodu, w krzyku targowisk, wstraszliwem zmęczeniu powojennego człowieka. Dość! Dość! Gdyby tak znieba zwabić trochę błękitów na ziemię! Gdyby tak rozesać kobierzec kwiatów na błocie i nędzy! Gdyby tak rozśpiewać świat, aby zagłuszyć pospolitość i gdakanie drobiu ludzkiego.

Proszę o ciszę. Zaczyna mówić Szaniawski. Mówi o takim miasteczku, które jest jak kurnik i chlew. Mieszkają tam indory, gęsi i barany. „Podludzie” i zjadacze chleba. Dokoła jest ciemno i duszno. A codzień to samo. Życie płynie leniwie, jak woda w rynsztoku. Na szerokim świecie coś tam się dzieje, coś zmienia, coś błyska. Tu nic, nigdy nic. Czasem tylko koń złamie sobie nogę na moście dziurawym i wtedy jest wielka debata wśród ojców miasta. A zresztą... w piątek nie je się mięsa, w niedzielę idzie się na sumę, w imieniny winszuje się burmistrzowi, na herbatce u aptekarzowej zjada się faworki, skarży na drożyznę i mówi o ciężkim połogu pani Dulskiej.

Z bladym uśmiechem na ustach i zgaszonymi oczami drepcą ludziska po ulicach miasteczka. A jednak w nich wszystkich na samym dnie, najgłębszym dnie, tli się maleńka iskierka tęsknoty, marzenia i buntu. Czyż ma tak zawsze pozostać, czyż niema już nic innego, czy warto żyć? Kto zbudzi, kto rozpłomieni tę iskrę?

Przyszedł młody chłopiec... Skąd się tu wziął, nie wiadomo. Jego ojciec jest konsulem w Chinach. Przysłała mu w prezencie japońskie kimona i jajka rajskich tajemniczych ptaków. Może to „Żarptaki”, może to orły z najwyższych gór, może to feniksy, może to „oiseau bleu” Maeterlincka...

A chłopiec ma wylęgarnię w mieszkaniu. I wylągł mu się „złoty ptak”. Więc krzyknął z radości i ogłosił afiszami śpiącemu miasteczku, że w niedzielę, w samo południe, wypuści go ze swego okna na świat Boży. Złoty ptak? Co znaczy ten dziw? Drgnęły wązkie uliczki małomiejского kurnika. Zaszumiało coś w pierśsiach gulgocących indorów i kwaczących kaczek. Przeraził się burmistrz i ojcowie miasta. Coś się dzieje? Coś się budzi! Ludzie zaczynają śpiewać i sami nie wiedzą, dlaczego. Wszystkim się zdaje, że róże za-

kwitły mocniej i błękit jest piękniejszy, niż był. Na ratuszu padło słowo: Rewolucja! I w czarnych cylindrach wkraczają rajcowie do izdebki wesołego studenta, który w niedzielę, po sumie, wypuścił złotego ptaka.

Ale u studenta na strychu jest tylko trochę materji i posążków chińskich. Są kwiaty i uśmiech młodszy. Ani bomb, ani ponurych spiskowców.

Śledztwo.

— Co znaczy ten ptak?

— Ptak.

— Dlaczego?

— Żeby było ładniej, żeby było inaczej, żeby ludzie patrzyli w słońce, jak tysiące ogni zapala w złotych skrzydłach ptaka.

I nic więcej. A mimo to ludzi na ulicach, jak mrowia. I wszyscy promieniejący, radości, błękitni. Dlaczego? Dlaczego?? Wystarczył kaprys młodości, jej „Evoe!” jej srebrny śmiech, jej „bajka”, wypuszczona między ziemskie robaki, aby stało się jaśniej i górniej w ciemnej i zatęchłej mieścinie.

Tak czasem bywa w „zakutych grodach” i chlewikach ludzkich tej ziemi. Nie wiadomo skąd i dlaczego wstaje słońce renesansu. Jakaś piosnka, jakieś słowo tęczowe, jakieś hasło, jakaś książka, artykuł, dramat, czy dowcip nawet, i oto jak różdżką czarodziejską dotknięte, wykwitają pod warstwą pyłu i błota kwiaty poezji.

Ale ja to już wszystko, prawie wszystko słyszałem. Powiedział mi o tem Szaniawski w swym „Papierowym kochanku”, powiedział mi najwięcej w swym „Lekkoduchu”. Pamiętacie? I tam jest taki „student”, który z szarego życia czyni bajkę maskaradową, dzwoniącą śmiechem, szaleństwem, poezją. I swą bajką popielce ludzkę zamienia w zapusty, śpiące kurniki w zaczarowane pałace. A potem odjeżdża aeroplanem.

Błyszczący w słońcu ptak! A za nim idą oczy marzące. Życie znowu staje się sadzawką, ale było przez chwilę morzem szumiącym. Bądź błogosławiony lotniku! Bądź błogosławiony, ptaku złotopióry!

Tak, ja to już wszystko słyszałem.

Ktoś powiedział, że Szaniawski opętany jest tęsknotą poezji. Cokolwiek wyśpiewał dotychczas, wszędzie ta walka z „kurnikiem“, te odwiedziny „Psychy“, te „godziny duszy“, ta karnawałowa tęsknota, ten cudowny „Ptak“. Kocham to jego marzenie, a jednak dręczy mnie troska, aby w tem jednym marzeniu nie zamknął się talent poety. Po czterech komedjach, które dał literaturze polskiej, musi się nasunąć pytanie, czy przez całe życie na jednej strunie grać będzie? Czy stanął w zakłętym kole, z którego niema już wyjścia dla jego fantazji?

I tego pytania nie zagłuszy nawet radość, że jego „Ptak“ w ostatniej sztuce lata tak pięknie, jak nigdy jeszcze nie latał; że nigdy jeszcze z takim wdziękiem nie powpinał swych orchidei w pajacowy kostjum groteski. Dopiero w ostatnim akcie „złoty ptak“ zwichł swe skrzydła i kręcić się zaczął na podwórku rutyny teatralnej, nie wiedząc dobrze, jak sobie radzić z tem wszystkim, co ludziom obiecał. Ale nie drwijmy z niego. Był taki miły, taki kochany, taki złoty, gdy wyleciał z okna poety, że mu oszczędzę przykrej refleksji, dlaczego zawczasie zmęczył się i... zgasł?

Rok 1924

„CUDOWNE MEDJUM”

Komedja w 3-ch aktach Stefana Kiedrzyńskiego

Jest podobno w Ameryce zwyczaj, że każda nowa sztuka, szczególnie farsa i melodramat, podlega Bóg wie ilu literackim i teatralnym operacjom, zanim ukaże się przed publicznością. Każdy teatr ma w gronie swych pracowników operatora rękopisów, który wspólnie z autorem, a często podobno bez niego, przerabia pierwotny tekst przyjętego w „zasadzie” utworu. Następnie, podczas prób, rozpoczyna robotę krawiecką specjalista od teatralizacji, który znowu skreśla, dorabia, łączy i przerabia, a czasem narzuca autorowi radykalną zmianę całych scen lub aktów. I na tem jednak nie kończy się chirurgja amerykańska. Na ostatnie próby sprowadza się „mistrzów”. Jest ich niewielu. Każą sobie płacić doskonale, a zadaniem ich dokonać ostatecznej „apretury”. Przyjeżdżają, gdy już sztuka jest zupełnie przygotowana, patrzą, słuchają i wyrokuja: „To trzeba zmienić, tamto skrócić, tu zapalić jakieś światelko, tam stłumić kolory. Tekst, wystawa, tempo, charakteryzacja aktorów i szczegóły ról, wszystko podlega jeszcze trzeciej operacji.

Nie chcę bynajmniej tej amerykańskiej recepty zalecać ryczałem naszym teatrom i autorom, ale wspominać o niej dlatego, że wczoraj właśnie pokazano nam sztukę, której przydałoby się choć trochę amery-

kanizmu teatralnego. W Ameryce droga od tekstu autorskiego do premjery jest niezmiernie długa i tak skomplikowana przez różne kolaboracje, że nie wiadomo w końcu, co jest własnością autora, a co robotą przerabiaczy. U nas ta droga jest zwykle za krótka. Jeszcze atrament w rękopisie nie wysechł, a już rozpoczynają się próby. i nawet tak zw. „kierownik literacki” tylko brzydko i bardzo lekliwie ośmiela się zwrócić autorowi uwagę, że jakaś przeróbka lub skrót byłyby pożyteczne dla sztuki. I oto, dlaczego tak często zawodzą u nas w teatralnej realizacji nawet prawdziwe talenty. Wystawia się robótka nie dość przemyślana i na kolanie pisane, a delikatność czy dyletantyzm teatrów nie umie stoczyć walki skutecznej z tą lekkomyślnością lub zarozumiałością.

Czy autorom naszym wiadomo, że w Niemczech i Francji nawet bardzo wybitni pisarze wystawiają nieraz swoje sztuki w maleńkich teatrzykach kąpielowych i prowincjonalnych, zanim je wystawią w Berlinie lub Paryżu? Taka cicha „prapremjera” ma tylko jeden cel: chodzi o to, aby autor przekonał się, jak poszczególne sceny działają w bezpośrednim zetknięciu z szeroką publicznością, w atmosferze „prawdziwego widowiska”. I proszę mi wierzyć, że już niejednokrotnie po takiej „prapremierze” całe akty i finały sztuki ulegały dość radykalnym zmianom i dopiero w nowej transkrypcji dostawały się na sceny stołeczne?

Piszę to wszystko pod adresem Stefana Kiedrzyńskiego, którego „Cudowne medjum” wystawiono wczoraj w teatrze „Komedia”. Zawczasie! Niestety, zawczasie, bo to jest bruljon dobrej komedji, ale nie jest dobra komedja.

Temat dowcipny. Akcja niezłe naszkicowana. Kilka scen, nabitych śmiechem. W ludziach wesoła karykatura. Ale to wszystko jest ciastem niewypieczo-

nem, jest jakby pierwszym, niezdecydowanym jeszcze i w szczegółach nieopracowanym projektem sztuki.

Przedewszystkiem nasuwa się pytanie, co właściwie autor chciał napisać: farsę czy komedję?

Zdawałoby się, że farsę. Jest tam jakaś „kołomyjska wielkość” z rodu biurokratów „wiedeńskich”, która żeni się z śliczną panienką („warszawistką”), bo musi mieć mieszkanie, a nie ma. A ta śliczna panienska jest trochę zbzikowaną amatorką boksu. Kochała się w jakimś Hubercie, ale powiedziała mu: „Zostań bokserem i złam komuś nos lub wróć do mnie z nosem złamanym”. Pan Hubert nie chciał, więc na złość jemu oddała swą rękę kołomyjskiemu nadradcy. Rękę i... nic więcej.

Tak to się zaczyna! Farsa! Klasyczna farsa! Taka z typu „Damy od Maksyma”. I dalej jeszcze parska krotoczwila, bo Hubert dla odzyskania kochanki udaje na seansach spirytystycznych „ciało astralne”. Jako „duch” dostaje się do jej sypialni, i jako duch wygania z domu „galicjanuszkę”.

Ale cała ta farsa prowadzona jest w liniach komedjowych, bez tego zwarzowanego galopu i skłębienia akcji, które niezbędne są, aby zdobyć kredyt publiczności dla logiki absurdu. Absurd trzeźwy, absurd poruszający się refleksyjnie, absurd sentymentalny, absurd z pretensją do komedjowych walorów przestaje być wesoły, a staje się irytujący.

I tak się zmarnował doskonały pomysł Kiedrzyńskiego. Zmarnował się jego „wiedeński polaczek”, jego awantura astralna i jego wyborne umizgi ordynarnego dorobkiewicza do starej panny z fałszywemi antenatami, ale za to z całą galerją najprawdziwszych kochanków. Gdyby to wszystko puścić w inny taniec! Gdyby autor zapomniał na chwilę, że jest cenionym literatem, który koniecznie „musi się szanować” i nawet pospolitą farsę podać z gestem komedjowym! Gdyby rękopis na

żądanie kierownictwa literackiego teatru wrócił do korekty autorskiej! Gdyby nie ta gorączkowa żądza, aby to, co w głowie zamajaczyło i w bruljonowym zarysie spłynęło na papier, stało się natychmiast teatrem — „Cudowne medjum” Kiedrzyńskiego mogłoby być naprawdę doskonałą krotochwilą. A fars polskich mamy tak mało i z konieczności posługiwać się musimy ciągle importem zagranicznym. Szkoda! Znowu dużo zmarnowanego humoru i dowcipu.

„ŻYWY BUDDHA”

Dramat w 3-ch aktach Antoniego Ossendowskiego

Starsze pokolenie przypomina sobie może, że przed laty grywano niemal na wszystkich scenach Europy dwie dramatyczne robinsonady: „Podróż naokoło świata w 81 dniach” i „Dzieci kapitana Granta”. Były to mówione kinematografy, na tle krajów i ludów egzotycznych. Były to ujęte w kształt teatralny wykłady o tajemnicach prerji i dżungli, o zwyczajach ludożerców, o słoniach i gorylach, o kontrastach kultur i ras. Ilustrowany i djałogowany Cooper, Defoe, May!

W ostatnich czasach egzotyzm ten znowu powraca na scenę. W ślad za powieściami Lotich, Farrerów, Kiplingów, Londonów, teatr zaczyna znowu... podróżować. Włóczy się po puszczech Afryki, bada wpływy „samumów” algierskich na nerwy i dusze epropejczyków, analizuje chemicznie mieszaniny małżeńskie ludzi białych, czarnych, żółtych i brązowych, wyprowadza przed rampę tajemnice Tybetu, tajfunów japońskich, klasztorów buddhyjskich, lamów i fakirów, zagląda w lasy Madagaskaru, w mroźny świat Klondyka i w kopalnie Transwaalu. Europa przejadła się podobno publiczności europejskiej. Tak przynajmniej twierdzą na zachodzie wielkie „ajencje”, pośredniczące między autorami i teatrami. Opowiadano mi, że

pierwszem pytaniem, jakie stawia taki „pan z agencji” szukającemu jego poparcia pisarzowi „bez nazwiska”, jest zawsze: „Jakie ma sztuka pańska tło i środowisko?”. Gdy odpowie: „salon”, „dwór wiejski”, „Riviera”, „Paryż”, „giełda”, skrzywią się i... nie czytają. Ale gdy odpowiedź brzmi: „Pod biegunem”, albo „Sachalin”, uśmiechają się uprzejmie: „Przeczytamy, zobaczymy, znajdziemy lokatę”.

Rynek teatralny i literacki żąda tedy nowych, nie zużytych jeszcze, o ile możliwości egzotycznych środowisk. Ten egzotyzm współczesny jest oczywiście mniej naiwny od dawnych robinsonad. Porusza często zagadnienia naukowe z dziedziny antropologii, psychologii, religii. Usiłuje też pokazy obcych krajów i zwyczajów iluminować blaskami poezji, uszlachetnić głębszą analizą dusz ludzkich, ale w teatrze nie wznosi się przeważnie ponad poziom mniej lub więcej efektownej sensacji. Czasem jest to sensacja tak zajmująca i nawet artystyczna w kolorze i budowie, jak „Samum” i „Tajfun”, czasem gorsza, jak „Zbuntowana”, a czasem... no! czasem jest to „Żywy Buddha”.

Tę sztukę napisał Antoni Ossendowski. Człowiek o zgoła niepospolitej karierze. Przed wojną, pod pseudonimem Mzury, pisywał w dziennikach rosyjskich. Był, pomimo swej polskości w obcej publicystyce ceniony i poszukiwany, ale nazwisko jego nie sięgało poza rogatki Petersburga, powiedzmy: poza granice Rosji.

Potem przysła rewolucja bolszewicka i wywiała go z Europy w śniegi Syberji, w stepy Mongolji i Mandżurji, w dżungle Indji angielskich i w góry Tybetu. Były to czasy niezwykłych walk i wędrówek narodów. Tworzyły się armje mieszane z Bóg wie jakich zbiegów, jeńców, awanturników, wykolejeńców i bohaterów. Rosjanie, Polacy, Czesi, Niemcy, Francuzi, Włosi i Anglicy, wszystko się włączyło z bronią w rękę po

Azji, walczyło z bolszewikami i biło się między sobą. Zdrada, heroizm, bandytyzm, idea, karjerowiczowstwo, fantazja i śmiertelna walka o życie, wszystkiego tam było potrosze. A dokoła dreszcze budzącej się Azji, tajemnicze szeptu Buddy i jego narodów.

W tym piekle był Ossendowski. Niemal całą Azję przeszedł wzdłuż i wszerz. Bił się, przedzierał, uciekał. Czasem ścigał, częściej był ścigany. Czasem długie miesiące był sam. Sam jeden z naturą, sam jeden wśród zagadkowych objawień i zwiastowań Azji.

I w tej samotności otwarły się w nim zamknięte komórki duszy. Zaczął inaczej czuć, myśleć i patrzeć, a po powrocie do Polski ogłosił książkę p. t. „Przez kraj zwierząt, ludzi i Bogów”. Wspomnienia, opisy, przygody! Etnografja, myśliwstwo, polityka, historia, mistyka! Mówią tu i owdzie, że w tem jest „za dużo dziennikarstwa, za mało naukowości”. Być może, ale książka jest pierwszorzędną narracją. Błyszczącą, dramatyczną, nową! Więc poszła na rynek wszechświatowy. Przetłumaczono ją na Bóg wie ile języków. W samej Ameryce od września 1922 r. do czerwca 1923 r., a więc w ciągu 9 miesięcy, doczekała się 21 wydań, ozdobnych i popularnych.

Potem przyszła druga, wreszcie trzecia książka o Azji, ale żadna z nich już nie dorównała pierwszej. Jakby autor gasł w miarę oddalenia wypadków. Jakby wyczerpały się już najcenniejsze klejnoty jego wspomnień i wrażeń. Jakby, naglony przez wydawców, a mający coraz mniej do powiedzenia, dawał już tylko resztki, szkiełka szlifowane, zamiast brylantów, i powiastki z drugiej ręki.

Mówiono mi, że Ossendowski sam to czuje i zamierza wyjechać do Afryki, aby nową elektrycznością naładować swój talent, nowemi wrażeniami użyżnić fantazję. To dobrze. Jest to jeden z tych pisarzy, których

twórczość wymagała ciągle pobudek zewnętrznych. Jest chwilowo wyjałowiony i trzeba temu zaradzić.

Ale tymczasem napisał dramat, a właściwie udra-
matyzował jeden z rozdziałów swej pierwszej książki:
Historję Ungern-Sternberga.

W pierwszych latach przewrotu bolszewickiego
było to głośnie nazwisko. A nawet dawniej. Rok 1906!
Rewolucja, Łotwa w konwulsjach, Niemiec kurlandzki,
baron Ungern-Sternberg, ogniem i żelazem poskramia
bunt łotewskie.

Mówiono o nim wtedy: „Krwawy baron”. Mówio-
no o „pruskim kacie”. Ale potem, podczas walk białog-
wardyjskich z czerwoną armją w Syberji i Mongolji,
zaczto mówić inaczej. Czytałem gdzieś jakiś życiorys
Sternberga. Dziwy! „Krwawy kat Łotwy” staje się mi-
stykiem. Przyjmuje wiarę buddhyjską, nosi na pier-
siach swastykę, zostaje kapłanem Buddy. Zaczyna też
warzyć o przebudzeniu Azji, odrywa Mongolję od Chin,
chce stworzyć nowe mocarstwo wschodu, a raczej od-
nowić stare władztwo „złotej hordy”, Dżingis-chana
i Timura, pogromców Rosji, Polski, Węgier, Morawji,
Persji i Tybetu. To wszystko od 16 wieku już rozsypa-
ło się ęwgruzy, utonęło w innych narodach Azji, posz-
ło w jarzmo Rosji, Persji i Chin. Ale baronowi kur-
landzkiemu marzyło się: *Ex oriente lux*. Nowa Mon-
golja! Buddhyjski kult ducha, tryumfujący nad ma-
terjałizmem ideologii bolszewickiej, nad zgnilizną ca-
łego zachodu. *Ex oriente lux!* Przez Buddyzm odro-
dzenie Europy!

Czem był właściwie ten Ungern-Sternberg? Bol-
szewicka mądrość z swą chamską prostolinijnością mó-
wi: „Niebezpieczny białogwardzista”. Inni dodają:
„Z rodu wielkich kondotjerów”. Jeszcze inni: „Mistyk,
asceta, marzyciel”. Ktoś zgrzytnął: „Z patologicznem
zбочeniem sadysty”. Ktoś rzekł: „Tacy ludzie pod-
palają czasem świat cały”.

Ossendowski był pono przyjacielem Sternberga i obiecał mu przy rozstaniu, gdy już zdrada rozstrzelać miała „budziciela Azji”, że bronić będzie przed potomnością jego czci i sławy.

Nie mam nic przeciwko temu. Ossendowski wprawdzie powinien był rozumieć, że przed naszą publicznością obrona krzyżaka, mającego, pomimo wszystko, wyraźne znamiona rasy znienawidzonej, jest szczególnie trudnem i niewdzięcznem zadaniem. Ale ostatecznie niechby sobie bronił nawet prusaka, byleby dał indywidualność fascynującą, prześwieconą genjuszem poety. Niestety, ta jedyna w sztuce próba rzucenia na tło dziejowe wielkiego charakteru zawiodła. Są pewne rysy, ale niema człowieka i niema potęgi. Mówi się to i owo o Sternbergu, mówi to i owo on sam, ale wszystko razem jest papierowe i, co gorsze, to nie olbrzym — zdobywca, duch — rewolucjonista, prorok z gwiazdą mistyczną na czole, jak chciał Ossendowski, lecz dość pospolity awanturnik, kabotyn, histeryk. To, co w książce Ossendowskiego było świetnem dziennikarstwem na temat bądź co bądź bardzo zajmującej indywidualności, stało się w wyrazie dramatycznym rakieta teatralną i niczem więcej.

A reszta? Także rakiety, żabki, pukawki. Na tle egzotycznej, chwilami olśniewającej dekoracyjności, pękają przez 3 godziny różne fajerwerki, i to tak, jakby „chciały a nie mogły”, jakby je ktoś zamroczył. Co drgało życiem i prawdą w opowiadaniu Ossendowskiego, stało się nieznośnie sztucznem w teatrze. Inny świat, inna sztuka, inne prawidła jej sugestyjności! Nawet tam, gdzie ta sztuka rzeka się poezji i chce być tylko „teatrem”, wymaga czegoś więcej, niż samych efektów i dekoracji. To, co daje autor „Żywego Buddy”, jest złym melodramatem starego stylu i słabą technicznie robotą. Będzie to się może podobało jeszcze w Ameryce, ale wątpię, czy Europa, pokłoniwszy

się świetnej książce Ossendowskiego, pokłoni się także jego dramatowi.

Nie wierzę także, pomimo całego uznania dla intencji autora, aby apoteoza Polski, przyczepiona do „Żywego Buddy”, mogła nam przysporzyć przyjaciół. Za wiele tam sztuczności, za jaskrawa tendencja, za naiwna propaganda. Ci dwaj Polacy w obozie Sternberga, jedno coś w rodzaju lichej edycji Skrzetuskiego, drugi Podbiپیty, są naprawdę kwiatkiem przy „kożuchu”, i to kwiatkiem z bibułki czerwonej. A przytem — niechże się pan Ossendowski nie gniewa, bo ja jego książkę cenię naprawdę wysoko, — cała ta historia przypomina cierpką anegdotę o słoniu. Zna ją wszyscy oddawna, ale Ossendowskiego tak długo nie było w Europie, więc mu ją opowiem:

Ogłoszono konkurs międzynarodowy na monografię o słoniu. Napisał tedy Niemiec pięciotomowe dzieło: p. t. „*Der Elefant an sich. Ein philosophisch naturwissenschaftliches Studium*”. Napisał Francuz jednotomową książkę w żółtej okładce za 3 fr. 50 centymów p. t. „*L'elephant et ses amours*”. A Polak? Polak grzmotnął sobie artykuł p. t. „Słoń i kwestja polska”.

Dość! Bez żalu żegnam „Żywego Buddę”, ale czekam z upragnieniem na nową książkę Ossendowskiego o tajemnicach czarnego ładu.

„TAJEMNICZY PAN”

Komedja w 3-ch aktach Zygmunta Nowakowskiego

Debiut autorski! I to debiut polskiego autora! Takie wieczory mają dla krytyka urok szczególny. Do teatru idzie tęsknota, szukająca wielkich zwiastowań i objawień. Przed teatrem stoi intrygująca zagadka: A nuż?

Ileż to już razy wpatrywałem się w zamkniętą

kurtynę z tem niepokojącym pytaniem w duszy! Ileż to już razy po takiej premierze opuszczałem teatr z pochyloną głową lub z gorzkim uśmiechem na ustach! A wczoraj? Grano sztukę aktora. Nie lubię „aktorskich sztuk”. Nie wierzę w nie, pomimo Szekspira i Molière’a. Setki takich rękopisów przeszło już przez moje ręce. Parę tuzinów takich robótek widziałem na różnych scenach. Przecież na 10 aktorów przynajmniej trzech coś tam próbuje napisać, ale to prawie zawsze tylko reminiscencje ról, w najlepszym razie dobre rzemiosło. Tak rzadko w tem morzu literatury aktorskiej znajduje się jakaś perełka, a choćby koral lub bursztyn...

Więc na debiut wczorajszy szedłem bez tego podniecenia, które zazwyczaj wywołuje premiera nieznanego autora. Wiedziałem wprawdzie, że p. Zygmunt Nowakowski obcuje z muzami, nie tylko jako „człowiek teatru”. Wiedziałem, że w latach uniwersyteckich zgłębił tajemnice genjuszów poezji i pisał rozprawy literackie, a jednak — nazwijcie to uprzedzeniem — nie było we mnie wiary, nie było tej niecierpliwej tęsknoty, która szepce: „A może to On! Nareszcie On!”

...Skończyło się. Kurtyna zapadła. I rzecz szczególna! Wiem już, że to nie jest „sztuka aktorska”, jedna z tych, jakich wiele. Wiem, że tu jest więcej kultury literackiej i więcej oryginalności. Wiem, że chwilami spojrzałem na scenę tak, jakbym usłyszał jakiś dźwięk, którego niema w klawiaturze szablonu, a mimo wszystko, opuszczałem teatr z takim uczuciem, jakby ktoś niezły koncept lub anegdotę opowiedział w fałszywym tonie, jakby z chytrym uśmiechem zastawił sidła na ciekawość ludzką i jakby to wszystko powstało w takim warsztacie intelektu literackiego, do którego nigdy nie zagląda słońce poezji. Figiel teatralny bez wdzięku! Sytuacja komiczna bez humoru!

Gdy wczoraj w nocy w kilku słowach zdawałem sprawę z wrażeń premierowych, aby wedle tradycji

dziennikarskiej czytelnicy nasi już dziś przy pierwszym śniadaniu, znaleźli odpowiedź na pytanie, czy to pies, czy wydra (nb. mam zawsze w takich chwilach ochotę zastrzelić redaktora), powiedziałem o „Tajemniczym panu”, że jest to „parodja Lohengrina, ubranego w pijamę i frak”. Widziałem już ongi w Berlinie taką parodję. Była okropna. Syn Parsifala miał na twarzy maskę, na głowie cylinder i siedział okrakiem na olbrzymim łabędziu z tektury. To była parodja dla kucharek. Pan Nowakowski nie ma oczywiście nic wspólnego z publicznością od rondla. Jego parodja jest konceptem literackim, jest wymądrkowanym humorem kulturalnego umysłu, jest ubraną w różne pretextsje komedjowe groteską na tle lohengrinowskich motywów.

Wchodzi tedy „Tajemniczy pan” o nocnej porze do bogatego salonu, gdzie jedni tańczą, inni w karty grają, a jeszcze inni przy wirującym stoliku rozmawiają z duchami. Kto jest ten jegomość, nikt nie wie. Baknął niewyraźnie jakieś nazwisko, wmówił w kogoś, że go zna oddawna, ukradł komuś pugilares, ograł połowę towarzystwa w bakarata, zaintrygował wszystkich desperacką melancholją i zagadkowemi półsłowami, zbuntował pannę domu przeciw narzeczonemu, pocałował panią domu w same usta, wypowiedał się panu domu z jakichś tam niedomówionych tragedji, a potem... w łeb sobie strzelił.

To jest akt I. Nikt nie wie, kto? Nikt nie wie, czemu? Niema przy nim żadnych dokumentów. Nawet z bielizny wypruł monogramy. A gdy się kurtyna powtórnie podnosi, „Tajemniczy pan” leży w łóżku w zielonej pijamie i z bandażami na głowie. Nie słyszy, nie widzi, tylko je. Żywy trup! Chirurdzy kiwają głowami i coś tam mądrze gadają o uszkodzeniu ośrodków mózgowych. Może przeżyje, ale co to będzie za życie. Całą tę scenę czuć... jodoformem.

A tymczasem dowiadujemy się, że miasto szaleje za „Tajemniczym panem”. Już cztery tygodnie leży w obcym domu i nikt nie zna jego nazwiska. Wszystkie damy więdną z ciekawości. Zbierają także jakieś składki pieniężne, aby kalekę umieścić w szpitalu dla nieuleczalnych. A przy jego łóżku rumienią się róże, pachną tuberozy. Dogadza mu „pani domu”, dogadza mu panienka, i obie, macocha i pasierbica, złem okiem spoglądają na siebie.

Coś tu jest w nieporządku. Pan Nowakowski nas trąca. Hi! hi! Rebusik!

I nagle, jakby z rewolweru strzelił, wyskakuje z łóżka „żywy nieboszczyk”. Oszukał wszystkich doktorów i pielęgniarki. Kula siedzi sobie tam gdzieś w czaszce, ale ani jej się śniło przebijać mózgu samobójcy. „Tajemniczy pan” widzi, słyszy, chodzi, gada, a przez cały miesiąc po to tylko udawał paralityka, aby bałamucić macochę i pasierbicę, jedną w sekrecie przed drugą. I obie pomagały mu, aby go mąż i ojciec nie wyrzucił za drzwi.

Bądźmy jednak sprawiedliwi. Autor daje nam do zrozumienia, że cała ta symulacja nie jest bynajmniej farsą pospolitą. Jego „samobójca” ma być „zagadkową naturą”. Gdyby urodził się w epoce św. Grala i okrągłego stołu króla Artura, byłby Lohengrinem, ale ponieważ urodził się w epoce shimmy i fokstrota, chce być przynajmniej tak podobnym do łabdziowego rycerza, jak „Djabeł” Molnara do „Mefistofelesa” Goethego. Jakies pozy demoniczne, jakiś kabotynizm i „Weltschmerz” popisowy, a przytem świnka ludzka kwiczy, bo gdy wyskoczył z łóżka, zapytał przede wszystkim, ile pieniędzy zebrano w mieście dla niego, a potem panu domu, który przy pomocy służby chciał go zrzucić ze schodów, nagadał impertynencji i pogroził rewolwerem.

Ale co to za jeden? Nie pytajcie! Nie wolno py-

tać! Biada Elsom, pytającym o nazwiska Lohengrinów.
Nie sollst du mich befragen...

Ach! gdybyż przynajmniej zaśpiewał! Gdybyż przed odejściem opowiedział, jak Lohengrin, prześliznął się, utkana ze snów tęczowych bajkę! Ale gdzie tam! Cwizdże na wszystko, liczy pieniądze, kpi z zakochanych kobiet, kpi z zazdrosnego pana domu i prosi go o rękę córki a potem o rękę żony. Wszystko to jest prostackie, wszystko ni w pięć ni w dziesięć. Jakaś fanfaronada i gest komedjancki, nie wiadomo dlaczego i niewiadomo po co?

A koniec? No, wkońcu zjawia się jego żona. Jakaś nieokrzesana, gderliwa baba, która mu podobno tak dokuczyła, że od niej uciekł i w łeb sobie strzelił. Ale gdy wyzdrowiał, gdy ją zobaczył, gdy mu zaczęła mówić o synku, siadł jej na kolanach, pogłaskał ją po buzi, wszedł do samochodu i pojechał do domu.

Ale kimże ty jesteś, panie Lohengrinie? Jakie twoje nazwisko, skąd się tu wzięłeś, czym żyłeś i do jakiego życia powracasz?

Żona powiedziała jakieś imię. A gdy „pani domu” nalega, aby on powiedział coś więcej, pan Lohengrin na świstku papieru kreśli rozwiązanie rebusu. Przeczytała. „Ach!” I kurtyna spada. A wy, moi państwo, łamcie sobie głowę, co tam napisał „Tajemniczy pan”. Może to Mikołaj II, który podobno drapnął bolszewikom. Może arcyksiążę Rudolf albo Jan Orth, którzy pono także jeszcze żyją. A może to lord Byron w setną rocznicę śmierci przyszedł, jako ciało astralne, z tamtego świata...

A zatem figiel teatralny. Ale nawet figiel powinien mieć jakąś artystyczną logikę nonsensu, przynajmniej humor i wdzięk literacki. Nowakowski dał tylko pomysł oryginalny, dał kilka t. zw. „szlagerów”, dał trochę grymasów satyry, wszystko to jednak jest drewniane, bez sentymentu, bez tchnienia poezji. Być

może, że w tej Lohengrinowskiej parodji śniła się autcowi tragedia poety, uciekającego od taczki życiowej w jakiś świat awantury, pozy, teatru, aby mieć przynajmniej złudzenie dziwu, bohaterstwa, romantyzmu. Ale w groteskowej realizacji pomysłu cała ta intencja została za kulisami. Na scenie zaś skacze jakiś pajac, z którego nikt nie jest mądry. Coś niby filut i szalbierz, coś niby kabotyn, coś niby półgłówek i neurastenik. A dokoła niego kręci się jakaś miłość bezbarwna i bezduszna, która dopiero w ostatniej odsłonie, gdy na scenę wchodzi „żona”, ma trochę krwi i łez ludzkich.

To pierwsza sztuka Nowakowskiego. Aktor dał jej dużo sprytnej teatralności, autor tylko myśl oryginalną, szukającą napróżno artystycznego wyrazu i maskującą swą bezradność takimi figlami rebusowymi, jak finał komedji. Zgadnijcie! Automobil trąbi. Odjechał. Byłże to „Latający holender”? Byłże to jeden z „królów na wygnaniu”?

„MALOWANA ŻONA”

Groteska w 3-ch aktach. Napisała Magdalena Samozwaniec

Zdawałoły się, że Magdalena Samozwaniec jest najszczęśliwszą autorką w Europie środkowej i siedlisku wsiach okolicznych. Zaledwie na wesołym pegaziku wskoczyła do literatury, a już w jednym z tygodników warszawskich zaczęto trąbić: „Nieśmiertelna”. Dosłownie: „nieśmiertelna!” O Mickiewiczu, gdy napisał swoje ballady, powiedziano, że nic z niego nie będzie. A o niej: Do Panteonu!

Szczęśliwa kobieta! Sama nie miała żadnej pretensji do nieśmiertelności. Ot! Pan Bóg dał jej dużo wdzięku, dużo uśmiechów figlarnych, dużo chochlikowej przekory, dezynwoltury i błyskotliwości. Pochodzi z rodziny artystycznej, Kossaków, w której

śmiać się lubiano. Siedzieli sobie przy stole i dowcipkowali. Wieczorami i nocami... A najchętniej na temat sztuki. Sami z siebie żartowali i z bliźnich. „Okrągły stół” kulturalnych wesołków! I tak powstała książka „Na ustach grzechu”.

Pani Magdalena ją napisała. Zadrwiła z koleżanek Mniszchówny i kolegi Staśka. Strawestowała dowcipnie, bardzo dowcipnie ich paczulową, wykrygowaną, wyciągającą się w niemożliwych reweransach i „*bontonach*” literackość. Trochę to było za długie, ale na kwadrans śmiechu, dobrego śmiechu starczyło... I śmialiśmy się wszyscy. I byliśmy wdzięczni pani Magdalenie za te miłe figielki dowcipkującej literatury.

Aż tu nagle... krzyk! Trąby i bębny! Genjusz! Żal mi się zrobiło pani Magdaleny. Co ona temu winna? Wieniec olimpijski za trawestację! Wyborną trawestację, ale też nic więcej.

Co ona temu winna? Być może, że zrazu onie miała, potem uwierzyła i była przez chwilę bardzo szczęśliwa, ale wkońcu „przy czarnej” w kawiarni literackiej zrobiła pół tuzina doskonałych dowcipów. Zrozumiała, jak się to robi, aby na chwilę zostać genjuszem w Warszawie, i może już układa nową humoreskę p. t. „*Sic itur ad astra*”.

Zdaje mi się jednak, że były i takie godziny, w których ta wdzięczna, mądra i wesoła główka pochylała się trochę w przykrem zadumaniu i myślała sobie markotnie: „Co oni mi też narobili?! Teraz już wypada być... wielką. No! i co mam napisać?”

A publiczność czekała na nowe słowo „pani Genjuszowej”. Trudno, trzeba coś napisać. Ale co? Podały się uśmiechy czupurnego i lubiącego puszczać swe pióro na wesołą łobuzerkę Samozwańca, więc możeby tak raz jeszcze... Może w tem jest naprawdę „genjusz powojenny?” ...Możeby zamiast z Mnisz-

chówny, zadzwic z Krakowa, jego karawaniarzy i jego „malarji”. Słyszało się przecież na ten temat tyle dowcipów w „Grandzie” i w Medyce, pięknej rezydencji państwa Pawlikowskich, no! i w kawiarni „Skamandra”... O Sichulskim, o Pronaszce, o Witkiewiczu, ojl ojl „Boki zrywać!”

I tak powstała „Malowana żona”.

Ochl gdyby nie ta „nieśmiertelność!” Powiedziałem już, że ona temu niewinna, ale ta „nieśmiertelność” przysiadła się do ludzi w teatrze, wskakiwała na rampę, włóczyła się po kuluarach i wciąż wyzywająco pytała: „A co?” Parę razy chciałem złożyć ręce do oklasku, parę razy śmiać się zacząłem, ale gdy spojrzałem w oczy tej „nieśmiertelności”... o! reklamo, coś ty narobiła?

A mogło być tak wesoło. Bo pani Magdalena nie ma wprawdzie fantazji humorystycznej i nie umie budować komedji, ale jest to przemiła figlarka, która tak pisze sztukę, jakby siedziała w kompanji cygańskiej i opowiadała doskonałe kawały. Własne i cudze, stare i nowe, wszystko jedno! Oczy się śmieją, usta się śmieją i koncept się śmieje.

Mniejsza o samą komedję. Komedjowości jest tam bardzo mało. Akt I to malarz-futurysta, który swą żonę ciągle maluje, a ona chciałaby co innego. Więc w drugim akcie siedzi na plantach krakowskich z innym malarzem, który obiecuje zawieźć ją do Paryża, ale chce ją także malować. Dość tych ramion, bioder i piersi malowanych! I wierzymy autorce na słowo, że w 3-im akcie pani malarzowa całuje się razem z takim panem, co wcale malować nie umie, a mąż i niedoszły kochanek ze szkicownikami w ręku krzyczą: „Co za linja! A przytulże ją mocniej, bałwaniel!

I już. Trochę za mało... Ale pani Magdalena zmrużyła oczy i zdaje się mówić: „Nie bądźcie zrzędami, opowiem wam jeszcze jeden kawał”. O nudnym

Krakowie, „w którym nie możnaby żyć gdyby nie było pogrzebów”. I o takim malarzu, co ciągle wrzeszczał: „A widzieliście wy już piersi mojej żony?” I o takiej pani... W tem miejscu nawet Makuszyński się zarumienił...

Ale Samozwaniec już się rozdokazywał i... jedzie. Jak w kawiarni, między kolegami. Dowcipkil Co ją tam obchodzi jakiś węzeł komedjowy, jakaś budowa, jakieś głębsze spojrzenia na świat i ludzi, jakieś zawikłania i rozwikłania! Mniejsza o to, co i jak, byle był jakiś pretekst do wystrzelenia w publiczność konceptem. A strzela dobrze, tylko jej proch czasem kopci. To nic! Hi, hi! Gdzieś w kącie sali zawołano: Brawo! Wychodzi na scenę... Kłania się... Brawo miłe łobuziátko! Tylko, tylko ...gdzie „genjusz” i gdzie „nieśmiertelność?” Przekłęte pytania! Po co się włóczą po sali? Kto niemi obarczył autorkę? Możnaby tak przyjemnie spędzić z nią ten wieczór kabaretowy i powiedzieć sto komplementów pani Magdalenie, a tu jak na złość włązi „Nieśmiertelność” na scenę i wyzywająco spogląda nam w oczy. Koniec z flirtem, koniec z kawiarnianym aplauzem, koniec z „miarą krawców”, gdy wprost narzucają nam „miarę Fidjaszów”.

I oto, zamiast z panią Magdaleną śmiać się niefrasobliwie, zacząłem rozmyślać nad różnicą dowcipu i humoru, nad rakieta i słońcem, nad popisowością i dostojnością komizmu. A wreszcie postawiłem sobie pytanie, czy z samych dowcipów powstać może dobra komedja? Nie wierz temu, przemiła autorko. Dowcipem, tym sztyletem wyostrzonego mózgu, można napisać znakomity feljeton. Komedję jednak trzeba rozgrzać słońcem humoru, a humor mieszka w sercu człowieka.

Powiesz mi na to, że „Malowana żona” jest przecieź „groteską”, bo tak napisano w afiszu. Ale te nowe etykiety, to bardzo często tylko parawaniki, za którymi kryje się ambaras autora, kryje się niepokojąca sa-

mowiedza, że w sztuce jest za mało krotchwili i za mało komedji, więc niechaj zwie się... „groteską”. Czyli ni to ni owo. Ale teatr, pomimo wszelkich prób nowatorstwa, ma swoje prawa niezmiennie. Trzeba mu dać *albo to, albo owo*. Gdy brak czegoś zasadniczego, nie pomoże nowa nomenklatura.

„SZOFER ARCHIBALD”

Komedja w 3-ch aktach Marji Pawlikowskiej.

Nigdy jeszcze nie byłem w takim kłopotcie jak wczoraj: Po „Malowanej żonie”, „Szofer Archibald”. Po Magdalenie Samozwańcu Marja Pawlikowska.

Dwie siostry! Dwie rodzone siostry! Przed dwoma tygodniami pisałem o jednej, dziś mam napisać o drugiej. Ta sama matka je rodziła i ten sam Kossak jest im ojcem. Jedna po drugiej! W tym samym teatrze! Jakby pojedynek literacki między siostrami. Jakby pytały: „Powiedz, która górą?”

No, i co mam robić? Mógłbym nabroić, strasznie nabroić. Licho nie śpi. Pomyślcie tylko: Z początku niby nic. Pocałowałyby się nawet. Ale klin pozostałby klinem. Przy pierwszej lepszej okazji zgrzyt. Rozłam familijny! Awantura między siostrami!

Nie! nie! Nie będę porównywał, nie chcę być arbitrem w rodzinie i obiecuję solennie, że, pisząc o pani Marji, nie wspomnę o pani Magdalenie.

Więc, jakże to było wczoraj, tylko wczoraj?

Kto się spodziewał, że „Szofer Archibald” będzie echem tych ślicznych melodji, zamyśleń i tęsknot, które pani Marja Pawlikowska wyśpiewała niedawno w swej „Czerwonej Magji”, ten niewątpliwie trzy razy zajrzał do afisza, aby się przekonać, że to naprawdę ta sama autorka. Jakby dwie dusze mieszkaly w pani Pawlikowskiej: Jedna z tych, które w szumach morza,

w „telefonach” miejskich, w „zamkach na lodzie”, w „szklanym” śpiewie słowików i w szelestach liści jesiennych słyszą to, czego nikt jeszcze nie słyszał. I druga, taka z francuskiego bulwaru, ślizgająca się z farsowym śmiechem Hennequinów po posadzkach salonów, bawiludek w sukni od Redferna.

Niech i tak będzie. Tylko pierwsza z dwóch dusz umie grać na harfie poezji, a druga jeszcze się nie nauczyła grać na bębenkach, trąbkach, kieliszkach i butelkach „Jazzbandy” teatralnej. Sztuka tej „Jazzbandy” nie jest wcale łatwa. Ma własną „matematykę humoru”. Ma łamigłówki sytuacyjne. Ma swoją algebrę wikłań i rozwikłań. Wymaga wreszcie od autora takiej „magji” zgola nie „różowej”, aby trzeźwą logikę publiczności zakrzyczeć umiał warjacką logiką wesołego głupstwa.

To, co w swym „Szoferze” dała pani Pawlikowska, jest w założeniu typową krotoczwilą paryskiego bulwaru. Jest to znane z repertuaru fars francuskich *qui pro quo* awantury erotycznej. Jest to kontredans między łózkami przy zgaszonym świetle. *Changez les dames! Changez les messieurs!*

O cóż chodzi?

Pani Ama (rozwódka) wyszła za pana Roberta. Ani im się śniło o kochaniu, ale ciotki namawiały i obiecały dużo, dużo pieniędzy. Więc się pobrali. Przedtem jednak, przysięgli sobie po cichu, że będzie to tylko wspólność stołu, ale nie wspólność sypialni. On i ona mają prawo robić, co im się podoba, oczywiście tak, aby nie było skandalu, aby pozory przyzwoitości były zachowane, aby ciocie nie miały powodu do zgorznienia.

Gdy się kurtyna podnosi, jest to właśnie dzień ich wesela. Wrócili z kościoła, noc zapada, poślubna noc! Właściwie podobają się sobie, właściwie coś się między nimi zaczyna, ale na niego czeka dawna kuchanka,

a ona ma ciągle wizję pierwszego męża, oschłego egoisty, który jej zbrzydził małżeństwo. Mąż? Brrr!

A jednak „coś się zaczyna”. Tylko, o ileż to ładniej i zręcznie powiedziała pani Pawlikowska w swym ślicznym wierszyku p. t. „Amory”:

Nagła myśl i możliwość, buchająca pieśnią,
O której sen ostrzegał radosnym półgłosem...
Zamiast ust, które jeszcze całować się nie śmia,
Papieros, zapalony drugim papierosem.
Shake-hand za długi nieco a chcący trwać wiecznie
I odpychanie ludzi: nie mówciel nie radźciel
I słowo drżące, wdzięczne, niepotrzebne, śmieszne,
Jak koronki i wstążki na precudnym akcie.

Tak to się zaczyna...

Ale zanim się skończyło, pan Robert zawołał swego szofera, który jest podobno wydziedziczonym synem jakiegoś angielskiego lorda, i rzekł mu do ucha: „Słuchaj, Archibaldzie! Są nieraz w życiu dziwne sytuacje... muszę noc dzisiejszą spędzić poza domem, a trochę się wstydzę. Żonie powiem oczywiście, że wrócę już o godz. 12, ale ponieważ sypialnie nasze sąsiadują z sobą i mogłaby ją zaintrygować cisza w moim pokroju, więc: ty tam wejdź około północy, narób trochę hałasu, stąpaj głośno, chrząknij parę razy, połóż się do łóżka, a jeżeli chrapać będziesz, tem lepiej”.

All right!

Wdrugim akcie pani Ama ma się ku spoczynkowi. Trochę jej markotno, że mąż sobie poszedł, ale trudno, to jego prawo, tak sobie obiecali przed ślubem. Zresztą wróci o 12-ej. Wszvstko w porzadku, tylko... trochę nudno. A gdyby tak... Hm! Do Warszawy przyjechał jckis maharadża i będzie dziś na maskaradzie. Ona tak marzyła zawsze o ludziach egzotycznych z krainy Rabin dranatha Tagory. Gdyby tak... Będzie tam jej ku-

zynek z dyplomacji. Przedstawiłby jej maharadżę. Cudownie! Ale jak to zrobić? Mąż gotów zapukać, poprosić o papierosa, powiedzieć przez drzwi „dobranoc”... A gdyby nie odpowiedziała, gdyby się domyśliła?!... Ma niby prawo żyć, jak jej się podoba, ale zaraz tak w noc poślubną... gotów się obrazić.

Co robić? Telefonuje do przyjaciółki: „Przyjdź! Jestem sama. Nudzę się”. Wchodzi panna Ita. Trzydziestoletnia dziewczyna! Taka, której ciąży już wianek, która drży na widok łóżka i pijamy swej przyjaciółki, która chciałaby pogadać o bocianach, ale się wstydzi.

Zwierzania.

— Chciałabym iść na maskaradę, ale się boję. Nuż mąż zapuka...

Błysk w oczach Ity:

— Ja cię zastąpię.

— Ty? Chciałabyś?

— Dlaczegożby nie? Ubiorę się w twoją pijamę, zagaszę światło, a jeżeli zapuka, chrząknę, powiem mu po cichu „Dobranoc” lub podam przez szczelinę w drzwiach papierosa.

Resztę już wiecie. Szofer Archibald nie dobijał się wprowadzić do sypialni pani Amy, ale za to panna Ita dobiła się do sypialni Archibalda.

Było tam potem z tego powodu trochę awantur, była ucieczka szofera, były dąsy małżeńskie, były rumieńce „dziewicy”, ale skończyło się wszystko, jak sobie „ciocie” życzyły i jak w farsie kończyć się musi. *Ubi Cajus ibi Caja*, co znaczy po polsku: Amy już nie wyręczała Ita, a Roberta szofera.

I wszystko byłoby w porządku, gdyby te figielki z Dekameronu podane były w zawrotnym tańcu farsy francuskiej, z tą „magją” szalonego głupstwa, które śmiechem, krzykiem i niespodziankami zagłusza logikę ludzką, z tym kunsztownym rozmieszczeniem petard farsowych, które pękają z matematyczną ścisłością

tam, gdzie tylko splącze się jakaś sytuacja bez wyjścia, gdzie trzeba dymu i fajerwerku, aby obudzić zasypiającą wesołość.

A pani Marja Pawlikowska dała nam farsę bez farsy. Dała intrygę krotchwili z tekstem komedjowym. I dała profile figur farsowych, nie mając odwagi

zrobić z nich zdecydowanej karykatury. Więc sztuka, pomimo wszystkich błyskotek dowcipu, pomimo nabitych humorem aktorów, tej boccaciady, pomimo giętkości i brawurowości dialogów, jest trochę astmatyczna, a w trzecim akcie, jest z drewna.

To pierwsza sztuka. Jaka będzie następna?

Talent kobiecy w teatrze jest fenomenem. Na palcach jednej ręki, a nawet i to za wiele, policzyć można utorki, które zabłysły na scenie. Zapolska była w swoim rodzaju unikatem, nie tylko dla teatru polskiego, lecz wogóle dla wszystkich teatrów w Europie. Więc z pomyślnemi wróżbami dla pani Pawlikowskiej trzeba być ostrożnym. To, co dała w „Czerwonej magji“, jest więcej, niż jubilerstwem formy, jest szczerą oryginalną, chwilami głęboką poezją. To, co dała w „Szoferze Archibaldzie“, jest teatrem słabym, ale nawet w tej słabości znać rasę literacką. Czy to drwi z małżeństwa i mężów (o! tych, to bardzo nie lubi), czy śmieje się z obłudnego dziewictwa, czy groteskuje angielskiego szofera, czy strzela dowcipem w publiczność, wszystko to ma dużo kultury, świeżości i wdzięku. To za mało dla dobrego teatru, ale to pieczętka herbowa talentu.



SPIS RZECZY:

ROK 1918

	Str.
1. Raptus puellae . . .	7
2. Rycerz z łabędziem . .	10
3. Pani Chorażyna . . .	24

ROK 1919

4. Po zgonie Kazimierza Zalewskiego	19
5. Pan Poseł	24
6. Polityka	29
7. Marja Leszczyńska . .	33
8. Ponad śnieg	37

ROK 1920

9. Pomsta	42
10. Południca	46
11. Miłosierdzie	51
12. Pocałunek wojny . . .	56
13. Papierowy kochanek . .	59
14. Pułaski w Ameryce . .	62
15. Willa nad morzem . . .	65
16. Kolombina	68

ROR 1921

17. Wojna i miłość	72
18. Biała rękawiczka . . .	77
19. Szał	83
20. Księga Hioba	88
21. Przechodzień	92
22. Oczy Księżniczki Fatmy	96
23. Balwierz zakochany . .	100
24. Zawód	103
25. Lancet	108
26. Dzieje salonu	113
27. Wierna kochanka . . .	120

ROK 1922

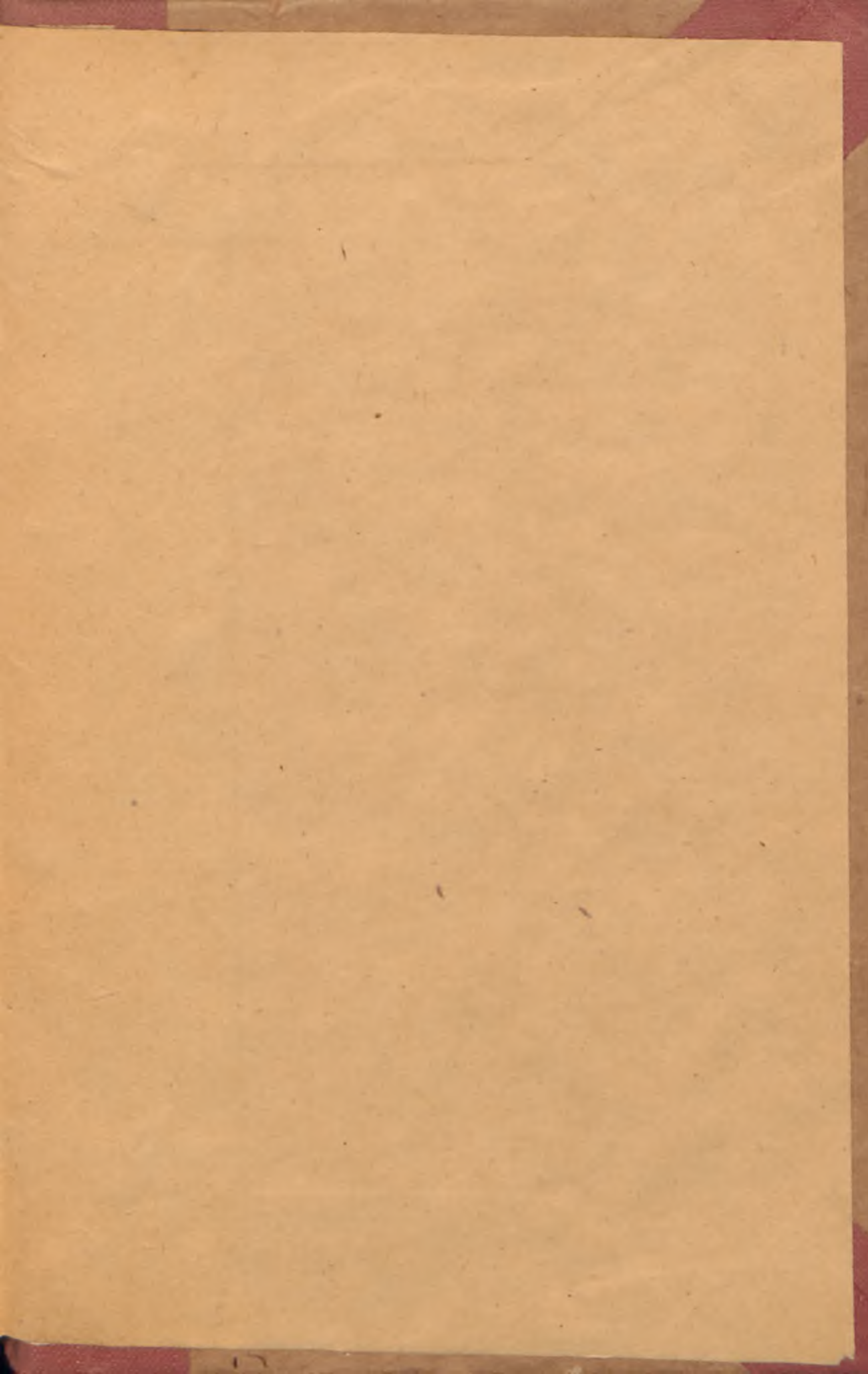
	Str
28. Ogród młodości . . .	125
29. Sowizdrzały	128
30. Bolszewicy	131
31. Ulica dziwna	135
32. Alchemik miłości . . .	139
33. Straszne dzieci	143
34. Igranie z ogniem	147
35. Judasz	151
36. Sublokator	155
37. Nawrócenie łotra . . .	162
38. Tragedja Eumenesa . .	164
39. Wędrowiec i kobieta . .	168
40. Ona	172
41. Zmartwychwstanie . . .	176
42. Zabawa w miłość . . .	181
43. Popas Króla Jegomości	185

ROK 1923

44. Lekkoduch	189
45. Historia nie z prawdzi- wego zdarzenia	193
46. Dom Magdaleny	197
47. Rycerz Antychrysta . .	200
48. R. H. Inżynier	203
49. Turoń	205
50. Rycerz powietrza . . .	209
51. Ptak	214

ROK 1924

52. Cudowne medjum . . .	218
53. Żywy Buddha	221
54. Tajemniczy pan	226
55. Malowana żona	231
56. Szofer Archibald . . .	235



NIE POŻYCZA SIĘ
 DO DOMU

PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA

Gdańsk-Wrzeszcz
Al. Gen. J. Hallera 14



106479