TADEUSZ ŻELEŃSKI Boy

I 678.574

TADEUSZ ŻELEŃSKI
(BOY)

1001 NOC TEATRU

T A D E U S Z Ż E L E Ń S K I
(B O Y)

PISMA

TOM XXVIII

Seria czwarta: tom XIX—XXVIII

TADEUSZ ŻELEŃSKI
(BOY)

1001 NOC TEATRU

WRAŻEŃ TEATRALNYCH
SERIA OSIEMNASTA

Państwowy Instytut Wydawniczy

Pod redakcją
HENRYKA MARKIEWICZA

Notę bibliograficzną opracowała
BARBARA WINKLOWA

Objaśnienia
EDWARDA KRASIŃSKIEGO I JANUSZA STRADECKIEGO

Obwolutę projektowała
ROMA FREUDENREICH

BIBLIOTEKA NARODOWA
I 672,574

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001004535193

1001 NOC TEATRU

O WIELE ZA SERIO

Teatr Nowy. *Ależ to nie na serjo!*, komedia w trzech aktach Luigi Pirandella, przekład Zofii Jachimeckiej. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (31 XII 1937).

Drżę za nas, recenzentów, na myśl, co byśmy napisali o tej sztuce, gdyby ją tak, dla figla, wystawiono nie pod firmą Pirandella. Boję się, że niedobrze... Ale pod godłem tego znakomitego nazwiska słuchaliśmy jej bodaj z zajęciem. I proszę nas nie obwiniać o snobizm. To jest zupełnie naturalne. Utwór znanego nam skądinąd najchlubniej autora staje się dla nas interesujący jako nowe światło, rzucone na jego myśl, na jego indywidualność twórczą. Użyczamy mu przy tym kredytu; stajemy się ostrożniejsi, mniej pochopni w sądzie; staramy się sprawdzić lub zgadnąć, w jakim stopniu intencje pisarza doszły do nas w ich autentycznej postaci. Bo to jest bolączka nas, krytyków, gdy chodzi o utwory obce, że nigdy nie mamy w teatrze rękojmi tej autentyczności; zawsze musimy się liczyć z mniej lub więcej nieuchwytnymi przeobrażeniami, jakim utwór i jego postacie podlegają przez sam fakt przeniesienia ich pod obce niebo, ukazania w świetle innych temperamentów.

Wszystko to wziąwszy w rachubę, jedno możemy uznać za pewne, mianowicie, że utwór ten nie należy do najcenniejszych klejnotów twórczości włoskiego pisarza. Pirandello zaczął dla sceny pisać późno i, jak gdyby chciał odrobić stracony czas, pisał bardzo dużo; *

oblegało go mnóstwo pomysłów, które rzucał z pośpiechem na papier; wszystko przeobrażało mu się w kształt sceniczny; błahostki stawały się mu wytchnieniem wśród zmor straszącej go tragikomedii ludzkiej. Z rzędu tych błahostek jest ta sztuka o trafnym w każdym sensie tytule *Ależ to nie jest na serio*, zagrana u nas cokolwiek — o wiele nawet — za serio.

Ta nieskomplikowana (czy może zbyt skomplikowana) historia dziwnie nam przypomina staroświecką literaturę, gdzie w powieści lub na scenie takie rzeczy zdarzały się często: małżeństwo nie na serio, które się przeobraża w końcu w małżeństwo na serio. Bywały różne takie. Małżeństwo jako parawan, małżeństwo dla pozbycia się opieki, małżeństwo dla uczynienia zadość klauzuli testamentu, małżeństwo dla konceptu, przez brawurę, przez zakład (coś jak Fredry *Pierwsza lepsza*)... Tu małżeństwo — w stylu bliskim farsy — umotywowane jest swoistą zapalnością włoskiego temperamentu: młody człowiek jest tak kochliwy, że w ciągu dwóch lat zaręczył się tuzin razy, przy czym każdorazowe „odręczanie się" ściąga nań mnóstwo groźnych nieraz kłopotów; ot, dopiero co wylizał się z ciężkiej rany, odniesionej w pojedynku z bratem eks-narzeczonej. I pod wpływem tego wstrząsu wpada na dość dziki pomysł: ożeni się z „pierwszą lepszą", nie na serio, aby być zabezpieczonym od pokus i niebezpieczeństw małżeństwa na serio. Tą pierwszą lepszą będzie dziewczyna młoda jeszcze (27 lat), ale postarzona przez ciężkie warunki życia, prowadząca skromny pensjonat, zapracowana, zabiedzona, zahukana, kopciuszek nie spodziewający się niczego od losu. I staje układ, ratyfikowany przy stole pensjonatu, przy oblewaniu rekonwalescencji młodego człowieka paroma butelkami szampana: wezmą ślub (cywilny), on da jej swój domek za miastem, gdzie będzie sobie żyła bez troski, on zaś, dzięki

tym więzom, stanie się nareszcie wolny... wolny od pokus małżeństwa. I Gasparina (w polskim tekście Flora) godzi się — przez bierność, przez poczciwość, przez znużenie, może wreszcie przez cień irracjonalnej nadziei... Bo ta dziewczyna kocha na wpół świadomie tego sympatycznego urwisa; kiedy leżał ranny, pielęgnowała go całymi nocami z oddaniem matki lub siostry.

Małżeństwo staje się niebawem rozpaczą oblubieńca, gdyż zdążył się na nowo zakochać w swojej ostatniej narzeczonej, tej, którą rzucił i z którą zerwania omal nie przypłacił śmiercią w pojedynku. Przeklina swój koncept, przeklina tę, która stała mu się niewinnie kamieniem u szyi. Ona — jego niby to żona — chciałaby mu poczciwie dopomóc, uwolnić go od siebie, i dowiaduje się, że byłby sposób, ale wstydzi się mu wyznać ten sposób. Ale kiedy Memmo, wezwany na naradę, zachodzi do jej domku, zaledwie może poznać kopciuszka-Gasparinę: wypoczęta, żyjąca pracą w ogrodzie, na powietrzu, w słońcu, wśród kwiatów, sama stała się jak kwiat; odmłodniała, wypiękniała, przyrumieniła się, nabrała prostej elegancji i swobody ruchów. Memmo osłupiał i równocześnie nawiedziła go mętna myśl, że ta kobieta jest przecież jego żoną, że ma do niej prawa... A kiedy się dowiedział, że ktoś inny pragnie ją wziąć za żonę „serio" i że kruczkiem prawnym, dzięki któremu on mógłby odzyskać wolność, jest — skarb jej dziewictwa, przechowany niepojętym dlań cudem w tak ciężkim życiu ubogiej dziewczyny, zapalny Memmo wybucha miłością, dusi swoją żonę w pocałunkach i ledwie upojona szczęściem Gasparina ma czas go przestrzec, że — to już będzie na serio! Zaledwie kurtyna ma czas spaść.

Żart ten biegnie po dość niebezpiecznej krawędzi; jest w nim pewna brutalność, która łatwo może się stać przykra; dość opornie przychodzi nam brać udział

w końcowym szczęściu młodego birbanta, który niczym na nasze sympatie nie zarobił. Włoski temperament bierze te sprawy miłosne prościej. I jak na przekór właśnie te niemiłe nam akcenty wydobywa i podkreśla polska interpretacja sztuki — ponad zamierzenia autora — szczególnie dotkliwie. Nie chcę o to winić nikogo w szczególności; sądzę, że główną przyczyną jest różnica klimatu. Na stole zastawionym do skromnej uczty w pensjonacie widzimy butelki lekkiego wina chianti; gdyby rzecz działa się u nas, stałoby zamiast tego parę butelek „wyborowej czystej" i w tym też sensie uległa zmianie atmosfera. Pensjonariusze, którzy u Pirandella droczą się z potulną Gaspariną, wyzyskują ją, zamęczają, ale ją w gruncie lubią (niektórzy nawet kochają), tutaj robią na nas wrażenie stada złośliwych bydląt, starających się na wyprzódki poniżyć i upokorzyć biedną dziewczynę. Gasparina, dla której ten pensjonat jest ostatecznie surogatem rodziny, przywykła do tych codziennych sekatur * i w scenariuszu włoskim czytamy raz po raz, że się śmieje; tutaj natomiast przeobraziła się w tragiczną maskę bez jednego uśmiechu. Memmo Speranza jest lekkoduchem, który nie ma zamiaru upokorzyć jej swoją propozycją; ot, usługa za usługę, ona go tym małżeństwem uwolni od pokus i kłopotów, on jej zapewni lżejsze i swobodniejsze życie; ani mu w głowie ją zranić; kiedy wszyscy się śmieją z tego szaleństwa, i ona, Gasparina, przyjmuje ten pomysł śmiechem. We wczorajszej interpretacji natomiast odczuwamy tę propozycję małżeństwa jako policzek dla biednej dziewczyny, jako okrucieństwo, urągowisko z jego strony; jej zaś zgodę jako dziką potrzebę znęcania się nad sobą, przepełnienia miary własnych upokorzeń. Skoro tak nas nastroił akt pierwszy, cała późniejsza gra miłosna jakoś się nam nie klei. To małżeństwo Memma bardziej przypominało

nam małżeństwo Stawrogina z *Biesów* niż małżeństwo jakiegoś Alfreda z *Pierwszej lepszej* Fredry. Przyczyniła się do tego niewątpliwie postać p. Damięckiego, który grał dobrze, ale którego indywidualność jest krańcowo przeciwna temu typowi ról; zamiast łagodzić jej tony rozbrajającą pustotą dobrego chłopca, raczej zaostrzał je mimo woli podskórnymi akcentami brutalności i wzgardy. P. Lindorfówna * wygrała swoje metamorfozy bardzo ładnie, nawet ślicznie, ale też dała się przytłoczyć atmosferze „wyborowej czystej"; wzięła początek roli jakby w innej tonacji, zasmucając nas ponad intencję autora. Zawiązana w ten sposób rzecz stała się czymś tak odpychającym, że mimo chcąc odmówiliśmy naszego duchowego udziału w dalszych perypetiach. Inne figury postawione były dość przykro i bez wdzięku, z wyjątkiem p. Macherskiej, miłej w roli poczciwej nauczycielki. Za to przyjaciele i przyjaciółki Memma robili, co mogli, aby nam dokuczyć, a goście pensjonatowi (pp. Dominiak, Skonieczny, Łapiński) niewiele zrobili, aby nas pocieszyć. I w sumie dochodzimy do wniosku, że spośród kilkudziesięciu sztuk Pirandella łatwo było wybrać inną, mającą wartości ogólniej ludzkie, nie zaś tę błahostkę zawisłą od lokalnej atmosfery, obyczajowości oraz swoistego sposobu odczuwania.

Zwinny dialog przekładu p. Jachimeckiej natykał się na pewne gry słów i imion (Gasparina, Gasparetta, Scarpa-rotta), niepodobne do oddania.

Reżyserował sprawnie p. Borowski.

AMERYKAŃSKA JOWIAŁÓWKA

Teatr „Ateneum". *Cieszmy się życiem!*, komedia w trzech aktach (czterech obrazach) Moss Harta i George'a S. Kaufmana, przekład M. W. Różyckiego. Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (15 I 1938).

Dobroczynne działanie tej sztuki objawiło się natychmiast po przedstawieniu, w szatni teatru. Tłum ludzi cisnących się do paltotów i futer, zazwyczaj objawiający tyle nerwowej niechęci i wzajemnej wrogości, był jak odmieniony: wesołe i roześmiane twarze — wyrozumiałość, cierpliwość, uprzejmość — pomagano sobie wzajem, znoszono pogodnie drobne nieporozumienia jak kalosze nie do pary lub nie swój numer kapelusza — ot, drobiazgi przydające wdzięku szarej egzystencji. „Cieszmy się życiem!" — to hasło migotało uśmiechem na wszystkich ustach.

Tak nastroić choćby przez chwilę naszą publiczność to wielkie zwycięstwo, a osiągnęła to amerykańska spółka autorów środkami bardzo amerykańskimi, odwołując się do tego, co w każdym człowieku przetrwało z dziecka. Cieszyliśmy się życiem wraz z gromadą młodych i starych durniów, grających na cymbałach, na saksofonie, puszczających ognie sztuczne, wyczyniających piruety pod patriarchalną opieką starego dziadunia filozofa. W tego dziadunia schroniła się myśl utworu, będąca żartobliwą reakcją przeciw stylowi amerykańskiego życia z jego gorączką złota i gorączką pracy, wesołym protestem przeciw motoryzacji człowieka, pochłaniającej wszystkie godziny dnia, wszystkie siły,

zdrowie, radość i w rezultacie osiągającej przepracowanie jednych, bezrobocie drugich — dwie formy egzystencji jednako kalekie i niezdrowe. Bogacić się i wciąż bogacić, bez jednej bezinteresownej myśli, bez chwili osobistego szczęścia, bez możności zużycia zdobywanych pieniędzy, po to, aby w rezultacie zyskać chorobę żołądka i chorobę serca, wzgardę własnej żony i obcość własnych dzieci — oto w praktyce amerykański ideał, wyrażający się w rodzinie przemysłowca Kirby. O ileż mądrzej — zdają się nam mówić autorowie — żyje rodzina dobrowolnych próżniaków, bytujących już w trzecim pokoleniu w mierności i weselu. Ów stary patriarcha od lat trzydziestu pięciu nie robi dosłownie nic. I on był przez pół życia Amerykaninem jak inni, aż jednego dnia spłynęło nań objawienie: idąc po schodach do swego kantoru, nagle zawrócił z pół drogi i już się tam więcej nie pokazał. Od tego dnia „cieszy się życiem" i wszystkim, co ono daje: bawi się piłeczką, z radością wita powrót wiosny, kocha swoją rodzinę, chętnie gawędzi z ludźmi, chodzi nawet do uniwersytetu na wszystkie promocje doktorskie, bo „ma blisko". I cała rodzina wzrasta na jego podobieństwo: w córce przypadkowo uzyskana maszyna do pisania wyhodowała niewinną i pogodną grafomanię; zięć, ojciec dorosłych dzieci, fabrykuje namiętnie na użytek rodziny ognie sztuczne, wkładając w tę produkcję dużo wynalazczości; wnuczka w chwilach wolnych od ćwiczeń tanecznych produkuje cukierki śmietankowe, w czym pomaga jej młody mąż, o ile nie jest zajęty drukowaniem niepotrzebnych druków na domowej drukarni lub graniem na cymbałach. Służąca, Murzynka, ze swoim czarnym narzeczonym bezrobotnym dopełniają tego malowniczego domu, który ma zresztą dar przyciągania obcych i zatrzymywania ich latami: w tej chwili koczuje tu jakiś zagadkowy przy-

jaciel, pomagający w fabrykacji ogni sztucznych, i emigrant rosyjski, ćwiczący zamężną latorośl domu w sztuce piruetów. Przedtem był jakiś mleczarz, który spędził w tym domu pięć lat. Kiedy umarł, wynikł z tego wielki kłopot, bo zapomniano jakoś spytać go, jak się nazywa. Pochowano go pod nazwiskiem pana domu...

Z czego żyje to wszystko — zapyta ktoś. Alboż nie jesteśmy w Ameryce? Wycofując się z interesów i skazując na dobrowolne ubóstwo, dziadzio poprzestał na jakichś pięciu tysiącach dolarów rocznej renty i na nich wegetuje bez troski cała ta wesoła nędza. Prawda, dwadzieścia cztery dolary zarobili w ciągu roku młodzi na sprzedaży cukierków, a zjedli ich przy tym za dwieście dolarów.

Ale w rodzinie tej jedna osoba wyrodziła się po trosze i kochając czule całą tę kochającą się gromadkę, żyje inaczej: to młodsza córka, Alice, dzielnie pracująca w biurze wielkiego przemysłowca. I ta córka staje się łącznikiem dwóch światów: miłość, jaką obudziła w synu swego szefa, sprowadza nieuchronne zetknięcie się dwóch rodzin, tym samym dwóch stylów życia, dwóch światopoglądów — co znowuż daje wiele scen bardzo zabawnych.

Rozwiązanie sztuki ma również cechy miłego szaleństwa. Nie będę opowiadał, w jaki sposób całe towarzystwo dostaje się na jedną noc do więzienia pod zarzutem działalności wywrotowej i jak nazajutrz znajduje się w domu dziadunia na improwizowanej kolacji, gotowanej własnoręcznie przez wielką księżnę rosyjską! I rzecz kończy się zwycięstwem filozofii naszego dziadzi, który potrafił zdobyć duszę nie tylko syna firmy, ale i ojca, samego pana Kirby, chlubę wielkiego przemysłu amerykańskiego. Bo obawiam się, że pan Kirby zlikwiduje swoje interesy, aby przystać do

tej orkiestry domowej, wzmacniając ją drugim saksofonem. Ale czy będzie szczęśliwy, to pytanie. Nie każdemu dany jest geniusz próżnowania; wałkońśtwo to swojego rodzaju twórczość, do której mało kto dorósł, dar niepodobny do nabycia.

Nasuwa się refleksja, że niegdyś ten dar bardziej był rozpowszechniony i że ów kwiat wałkońśtwa, który dziś trzeba hodować tak pracowicie, rósł dawniej dość naturalnie. Wieś — bodaj polska — produkowała dziwaków i oryginałów obficie; co drugi dwór żył życiem dość zbliżonym do tej rodziny Sycamore, z tą różnicą, że zabaw i zatrudnień nie potrzeba było wymyślać, bo tradycyjne normy wiejskiego bytowania dostarczały ich dosyć. I ta amerykańska rodzina przedstawia niewątpliwie cechy jowialszczyzny; co u patriarchy rodu ma cechy swoistej filozofii i humoru, to samo już w następnym pokoleniu, wyradza się w kretynizm, przy czym ognie sztuczne pana Sycamore zastępują miejsce klatek i ptaszków szambelana Jowialskiego. I to, co przy niedoborze energii społecznej w naszym życiu mogło dawać obraz raczej ponury, to samo przy spotworniałym przeroście amerykańskiej produkcji, tempa i wysiłku staje się marzeniem, wyrazem tęsknoty, żartobliwym bodaj lekarstwem na chorobę amerykanizacji. Nie u nas, oczywiście, jeszcześmy do tego nie dorośli.

Bądź co bądź sztuka jest interesująca jako paradoksalna rewizja owego kultu pracy, który tak długo trwał niewzruszony, a który życie współczesne zdaje się — chwilowo przynajmniej — podważać. A gdyby nawet teza przeprowadzona na tej rodzinie tak bardzo wyjątkowej pozostawiła nam pewne wątpliwości, sposób jej demonstrowania rozbraja wesołością i niezbyt może wybrednym, ale bardzo świeżym i udzielającym się humorem. Autorowie niewyczerpani są w snuciu

i urozmaicaniu swojego pomysłu. Przyjemnie płyną nam chwile w tej rodzinie Sycamore i rozstajemy się z nią ze szczerym żalem.

Zwłaszcza że miała ona w Teatrze „Ateneum" tak miłych przedstawicieli. Dziadunio — Jaracz *, rześki, życzliwy, dobroduszny, był czarującym patriarchą wałkoniów; p. Perzanowska umiała opromienić płoche zajęcie tej matki rodziny pogodą idiotki; mąż jej, ogniomistrz domowy, p. Kempa, harmonizował ze swoją połowicą. Pani Kryńska, śliczna i zgrabna w swoim uniformie tancerki, cieszyła nasze oczy i zmysły, ale właśnie przez te świetne warunki trochę mijała się z rolą, której komizm wyraźnie ma płynąć z dysproporcji między możliwościami a aspiracjami tej grafomanki tańca. P. Jaraczówna szczęśliwie wywiązała się z roli drugiej córki, też niezupełnie leżącej w jej typie. Zresztą trzeba by wymienić wszystkich, bo wszyscy wnieśli w tę zabawę akcent szczerej wesołości, więc p. Łuszczewski, uroczysty przemysłowiec; syn jego, p. Pośpiełowski; bardzo zabawny Rosjanin, p. Chmielewski; dalej pp. Daniłowicz, Krzemieniecki, Żelski, panie Gruszecka, Horecka, Zahorska i inni. Reżyseria p. Chmielewskiego dowcipna i żywa. Przekład dobry.

KRÓL PLAGIATU

Teatr Narodowy. *Balladyna*, tragedia w dwunastu obrazach Juliusza Słowackiego. Inscenizacja i oprawa teatralna Ferdynanda Ruszczyca. Dekoracje i kostiumy wg projektu F. Ruszczyca, wykonane pod kierunkiem Stanisława Jarockiego. Reżyseria Juliusza Osterwy. Ilustracja muzyczna Henryka Opieńskiego. Kapelmistrz Henryk Gadomski (28 I 1938).

Proszę się nie gorszyć tym nadtytułem: dostrojony jest do dzisiejszej naszej plagiatomanii.* Wyobraźmy sobie, co by się działo, gdyby dziś ukazała się *Balladyna*, a jej autor — autor *Kordiana* — naraził się komuś politycznie! Trzęsłyby się nasze tygodniki jakoby literackie od coraz to nowych odkryć plagiatowych. Już nie o reminiscencje motywów by chodziło, ale o samą literę tekstu! Bo co tu ukrywać: nie poprzestając na motywach przeniesionych żywcem z *Makbeta*, z *Króla Lira*, ze *Snu nocy letniej*, młody autor *Balladyny* pozwala sobie na takie pożyczki (na wieczne nieoddanie), jak np. okrzyk włożony w usta bohaterki: „Świecy, mój cały zamek za błysk świecy!", parafrazując dość bezceremonialnie słynne: „Konia, królestwo za konia!" Ryszarda III. A o ile dziś Szekspir jest w Polsce tak rozpowszechniony, że ta parafraza mogłaby stanowić okoliczność łagodzącą, być otwartym niejako wskazaniem źródeł inspiracji, o tyle sto lat temu znajomość Szekspira była w Polsce na tyle ograniczona, aby refleks ten mógł mieć cechy skrytego przywłaszczenia.

Ale najwięcej inkryminowanego materiału dostarczyłaby przedmowa autora, zakończona dedykacją *Balladyny* autorowi *Irydiona*. Jakież tu pole do wykaza-

nia, że autor, dopuściwszy się w swojej sztuce oczywistych plagiatów, troskliwie teraz zaciera ich ślady; że stara się wszelkimi sposobami zmylić trop czytelnika. Mówi nam bardzo poetycznie o „ślepym harfiarzu z wyspy Scio", wspomina parę razy Ariosta, biorąc go za swego patrona, wspomina Sofoklesa i jego „przez sklepienia powtarzane «niestety»" — tylko o Szekspirze pary z ust nie puszcza. Ale nie nas brać na takie sztuczki!

Tak więc w dzisiejszej atmosferze tropienia plagiatów *Balladyna* nie mogłaby chyba powstać. A byłaby szkoda. Bo ten utwór, ociekający wręcz plagiatem, jest — osobliwym zdarzeniem — jednym z najoryginalniejszych, jakie istnieją w literaturze. Oryginalność polega — między innymi — na tym, że zaczerpnąwszy istotnie pełnymi garściami motywów z Szekspira, autor użył ich w sposób, na jaki Szekspir, można powiedzieć, nigdy sobie nie pozwolił. Stasował bez ceremonii Szekspira komediowego z Szekspirem tragicznym. Zapewne, Szekspir sam miesza nieraz w tragiczną grę zdarzeń elementy „buffo", ale to są u niego zawsze znikome interludia *, pogwarki ubocznych figur — jakiś grabarz, błazen, odźwierny — nie mające wpływu na bieg zdarzeń. Otóż wyobraźmy sobie, że Szekspirowi przychodzi ten kaprys, aby wpleść Tytanię i jej chochliki w akcję *Makbeta* lub *Lira* — i co by z tego wynikło! To właśnie czyni Słowacki. Pasem transmisyjnym, zahaftowanym najbogatszą fantazją i czarem słowa, łączy zdarzenia świata elfów z losami ludzi, nie ograniczając się, jak autor *Snu nocy letniej*, do niewinnych qui pro quo miłosnych, ale zahacza miłostki Goplany o świat najkrwawszych namiętności i wielkich zdarzeń, ważących na losach ludów. Amory Goplany — a także starcze ględzenia Pustelnika, który dlatego, że ma siwą brodę do pasa i żywi się korzon-

kami, stał się przewodnikiem duchowym całej okolicy — oto punkt wyjścia... Z głupstwa rzuconego na wiatr przez starucha oraz z zachcenia boginki wysnuwa Słowacki wydarzenia dramatu, pozostając jego widzem raczej od strony elfów niż od strony ludzi, odszekspirzając go tym niemal całkowicie, dając mu piętno, które on zowie „ariostycznym", a w którym my widzimy piętno — Słowackiego.

Komedia pełna trupów i okropności — oto jak można by nazwać *Balladynę* — przynajmniej do pewnego punktu, z którego osuwa się już w pospolitszą krwawą awanturę. I nie jest może przypadkiem, że w jednej ze swoich figur Słowacki spotyka się tu z — Fredrą. Bo przecież jego Filon to wykapany Albin, mimo że Słowacki pisząc *Balladynę* nie mógł znać *Ślubów panieńskich*... Ale jest tutaj inna jeszcze figura komediowa, w której Słowacki jak gdyby przeczuł *Wielkiego człowieka do małych interesów;* to były król Popiel III, ten Jenialkiewicz puszczy. Radzi ów Pustelnik na prawo i na lewo; co poradzi, to głupio; ale to w niczym nie narusza jego reputacji, jeszcze mu wszyscy dziękują! Zaczątkiem tej tragedii — jak ją, mimo wszystko, nazwał poeta — jest rada Pustelnika, dana Kirkorowi, aby sobie wziął „żonę z prosta", jako że to „dużo szczęścia, małe koszta". Idź (powiada), synu, na pewno — do biednej chaty; niechaj żona karna — miła, niewinna"... Kariera Balladyny pokaże, ile jest prawdy w tej osiwiałej mądrości. On, ten Pustelnik, każe się zdać Kirkorowi z wyborem na jaskółkę. Będzie miał jaskółkę! On później (jakby mu jeszcze było mało) wpada na koncept doświadczenia Balladyny — ni z tego, ni z owego — zapieczętowaną skrzynią, czym pcha ją do nowej zbrodni, mającej za rezultat śmierć Kirkora. Udało się doświadczenie! On, znalazłszy w lesie trupa Aliny, każe Filonowi podnieść umarłą — dosłownie mówi:

„Podnieś umarłą" — i zanieść ją do jego chaty, gdzie (powiada) „mam ziółka". I wszyscy wierzą niezmącenie w jego rady i jego ziółka. Czyż to nie Jenialkiewicz ze swoim „spuść się na mnie"? Tak, na tle tej krwawej historii, zanim zadynda na sośnie, jest ów Pustelnik postacią niewątpliwie raczej komediową niż tragiczną. Typowe dla komedii są sceny jego z Filonem, gdy każdy z nich daje do zrozumienia, że — ten drugi ma źle w głowie. Ironiczny uśmiech poety nad wszechszaleństwem świata, nad mizerią ludzkiej mądrości i doświadczenia, jest tu niewątpliwy. Ale poeta przenosi tę ironię i na sprawy publiczne. Ten mądrala Pustelnik jest wygnanym królem Popielem III i wdzięczny za jego „dobre rady pani Zofii" * Kirkor zbiera rycerstwo, aby mścić jego krzywdę i odzyskiwać mu tron. Ładny byłby z niego król i ładne byłyby te rządy!

Ale zarazem Pustelnik ten jest przykładem niebezpieczeństw owej metody skomediowania tragiczności, jaką obrał młody śmiałek — autor gigantycznie zaprojektowanej *Balladyny*. Słowacki, który nie miał nigdy oglądać żadnej ze swoich sztuk na scenie, nie dość się tu obliczył z perspektywą sceny. W czytaniu rozumiemy intencje poety, bawimy się quasi-mądrością przedhistorycznego ramola i snujemy sobie na marginesie sztuki fantazyjne refleksje, ale w zetknięciu ze sceną trzeba stwierdzić, że ten dwoisty charakter sztuki i postaci — nie zawsze wychodzi. Ten Pustelnik jest wręcz nie do zagrania; nie tylko Solski, ale żaden aktor świata nic nie zrobi z tej figury. Nie sposób jest aktorowi być i starym głupcem, zamieszajem leśnym i zarazem majestatycznym królem Popielem, piastunem korony, przed którym Kirkor kornie zgina kolano. I z chwilą gdy krwawa gra zaczyna się na dobre, gdy zbrodnia piętrzy się na zbrodni, gdy ścielą się

trupy i brzmią surmy wojenne, banalniejsza tragiczność przesłania subtelny uśmiech beznamiętnej zadumy i ironii. Ale przewija się ona u poety do końca, bodaj w owych rojeniach Kirkora o wywczasach pod lipą, przy miodzie, obok kochającej Balladyny, w chwili gdy zbrodniarka już w sercu postanowiła jego zgubę.

Tę scenę zresztą — jak i wiele innych — opuszczono we wczorajszej inscenizacji. Zapewne, dokonanie pewnych skrótów w *Balladynie* jest rzeczą konieczną; pełny tekst wystarczyłby chyba na dwa wieczory; równoległe prowadzenie kilku wątków dramatu — świat duchów, sprawy domowe Kirkora, kontrapunkt miłosny, sprawy korony — sprawia, iż tekst pęcznieje ponad zwykłe wymiary, a ciągłe — po szekspirowsku — zmiany terenu akcji raz po raz każą przebudowywać scenę. Zdając sprawę z przedstawienia *Balladyny* sprzed lat trzydziestu, Lorentowicz stwierdza *, że widz siedzi w teatrze pięć godzin, z czego połowa widowiska upływa na antraktach.

Inscenizacja Ruszczyca, wznowiona z Teatru Polskiego z r. 1914 *, usprawniła widocznie spektakl, który obywa się obecnie dwoma antraktami przy pomocy kilku krótszych pauz, ale nie dzieje się to bez dość bolesnych cięć w żywe ciało utworu. Związane to jest nieuchronnie z owym — mimo iż uszlachetnionym tu przez artystę — realizmem dekoracyjnym, w jakim tkwił jeszcze teatr w epoce pracy Ruszczyca: pod tym względem wznowienie obecne jest dość pouczające i uprzytamnia nam, o ile uskrzydliła się od tego czasu technika teatru i jak ścisły zachodzi związek między materią a bytem, między rekwizytem a ideą. Ruszczyc był jeszcze w niewoli rekwizytu; skrępowany był przymusem pracowitej zmiany dekoracyj, toteż pastwą jego skrótów padały całe odsłony. Sądzę, iż dzisiejszy inscenizator *Balladyny* rozłożyłby nieznacznie te skróty na

wszystkie obrazy, starając się nie naruszyć wewnętrznej struktury. Odpadła wczoraj scena Grabca na tle ludu skupionego na pogorzelisku przed domem wdowy i owa scena Pustelnika z Kirkorem, gdy Kirkor sobie naiwnie roi o szczęściu domowym, i pożegnanie Goplany, nie licząc paru pomniejszych. I wskutek tego misterny deseń mąci się niewątpliwie, coraz to nowa osoba przedwcześnie znika z akcji — Kirkor — Goplana ze swymi duszkami — Grabiec — gubi się element nadziemski i sielski, i komiczny, wybijają się natomiast na pierwszy plan posępne jatki, mające za bohaterów Balladynę i Kostryna. Nie jest to całkiem zgodne z zamiarem poety, który w splątaniu wszystkich tych motywów pomieścił swoją myśl artystyczną. Inaczej trudno by zrozumieć to, co mówi w swojej przedmowie Krasińskiemu, że na spotkanie jego czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzi „lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki". Dziwnie nam brzmią te przymiotniki, z chwilą gdy inscenizator da nam zbyt doszczętnie zapomnieć o świecie elfów i o miłostkach Goplany, aby ich parę skroplić w gęstą realność nazbyt czarnych zbrodni Balladyny.

Tak, trzeba nam tego spojrzenia od elfiej strony lornetki, aby się nie żachnąć mimo woli na dalsze słowa poety, gdy mówi, że „jeżeli instynkt poetycki był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił, to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błyśnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości".

Balladyna królową Polski, wbrew rozsądkowi, który nieraz „tę lub ową" rzecz potępił! Zważmy, że ta rzecz „ta i owa" to zarżnięcie siostry, zamordowanie męża, kochanka, wiernego sługi, gościa, setki okrutnych mordów, zaparcie się matki, wydanie jej na śmiertelne

tortury... Lekką mają rękę poeci, kiedy im się podoba kobieta. Bo Słowacki ma wyraźnie słabość do swojej Balladynki, z jej „ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzonej wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego", Balladynki, która, biorąc „rozsądkowo", jest w istocie chyba najnikczemniejszą zbrodniarką, jaka istnieje w literaturze, i nawet nie w imię jakiejś okrutnej bodaj wielkości, ale w imię płaskiej kułackiej chciwości i pychy. Ale snadź poezja zawsze ma rację i zawsze zwycięża. Bo nie tylko Balladyna zrobiła ową karierę, jaką marzył dla niej poeta, ale i dramat ten, będący stekiem zbrodni i krwawych zmagań się nie wiadomo o co, zrodzonych z głupstwa ludzi i kaprysu boginek, narzucił się jako mit dawnej Polski, z „ciszy wiekowej wydobyte" przez poetę „chóry prorockie"... I nie zbliżajmy się do tego mitu z rozsądkiem, który poeta pragnął mieć wygnanym precz od sądzenia spraw jego świata. Ale jakby na dowód, że gwałt dokonany przez demona poezji na naszym poziomszym imperatywie zła i dobra nie może ujść bezkarnie, utrzymuje się za kulisami teatrów uparta legenda, że *Balladyna* to jest sztuka feralna, której zagranie wróży i ściąga jakieś nieszczęście. Budzi niesamowity lęk; upewniano mnie, że są teatry w Polsce, które z tego powodu wolą nigdy nie wystawiać *Balladyny*.

O wczorajszym przedstawieniu *Balladyny* w reżyserii Osterwy można powiedzieć różne rzeczy, ale nie można powiedzieć, aby było banalne. Przeciwnie, było pełne niespodzianek, a najwięcej kryła ich rola tytułowa, powierzona p. Eichlerównie. Nie wiem, kto jest autorem pojęcia tej roli, tej Balladyny-ofiary, Balladyny nieśmiałej, automatycznej, trochę somnambulicznej, jakby zahipnotyzowanej, utrzymanej w kameralnych półtonach jakiejś Rebeki West z *Rosmersholmu*. Tego rodzaju reżyserskie lub aktorskie paradoksy wno-

siłyby niewątpliwie do teatru dużo świeżości, gdyby im tylko zbyt często nie stawał na przeszkodzie... tekst utworu, który raz po raz fatalnie kłóci się tutaj z interpretacją, kiedy na przykład ta Balladyna z czarującą surdyną mówi do Kostryna: „Kazałeś wieszać?" — albo poleca subtelnym półtonem: „Wybić im zęby i połamać szczęki", i wiele takich powiedzonek, które świadczą o innym zamiarze poety i których nawet tak świetna aktorka nie zdoła przestylizować na polską Joannę d'Arc. Zakochany jestem w głosie p. Eichlerówny i dotąd brzmi mi w uszach jak najpiękniejsza muzyka jej orędzie tronowe („co miała wyznać, wyznała królowi — a resztę wyzna księdzu na spowiedzi" — to była jedna z najszlachetniej wypowiedzianych fraz, jakie zdarza się słyszeć w teatrze); w ogóle bawiłem się tą jej Balladyną doskonale — a chwilami rozkoszowałem się nią szczerze — ale wiadomo, ja jestem stary perwersiak; niemniej bezstronność każe mi przyznać, że to była rola fałszywie postawiona, jakaś wypadkowa reżyserskiego nowinkarstwa i aktorskiej maniery. Aby przeprzeć takie pojęcie Balladyny, nie wystarczyło przemóc tekst; trzeba było reżyserowi sfałszować sytuację, mianowicie oszczędzić Balladynie zabójstwa Gralona, którego autor każe jej zabić podstępnie z tyłu, co staje się cementem wspólnictwa z Kostrynem. Tu, przez wzgląd na jej nerwy, zarżnął Gralona sam Kostryn. Również zapewne na poparcie koncepcji przeczulonej Balladyny kazał jej reżyser mdleć niemal w każdej odsłonie: buch! już leży na ziemi. Słówka tej Balladynie powiedzieć nie można, bo zaraz z nóg leci, mimoza, cholera.

Ta „koncepcyjo" (jak mawiał kochany Wicuś Drabik) zaciążyła trochę i na roli Aliny. Prosta i szczera dziewczyna, jaką dała p. Lubieńska, byłaby bardzo dobra przy bardziej dynamicznej Balladynie; z chwilą

gdyśmy mieli Balladynę-mimozę, Alina gasiła ją śmiałością i temperamentem. Pytanie Balladyny: „Gdybym cię, siostro, zabiła?", brzmiało tak nieśmiało i delikatnie, że doprawdy nie wiadomo było, co na nie odpowiedzieć...

Pełna niespodzianek była i p. Solska jako Wdowa. W pierwszym akcie robiła wrażenie dystyngowanej i podupadłej damy, która po życiu bogatym w doświadczenia prowadzi pokoje do odnajęcia i przyjmuje wojskowego na sublokatora; w ostatnim akcie, wymagającym balladowego patosu, wydawała ta Wdowa w ogóle same nieartykułowane dźwięki. Jak można tak niewłaściwą obsadą wyrządzać krzywdę wielkiej artystce, w której zawsze widzimy jedną z chwał polskiego teatru? Co się tyczy p. Kuncewiczówny jako Goplany, to fałszywe obsadzanie tej artystki stało się już upartą tradycją. Uszanujmy ją.

Panu Białoszczyńskiemu przypadła niewdzięczna zawsze rola Kirkora; tę jedną scenę, w której pokazuje nam Kirkor kawałek człowieka, obcięto mu, pozostały epizody odbiorcy dobrych rad Pustelnika i niezdecydowanego zalotnika dwóch panien, z których p. Białoszczyński w swoim kostiumie operowego Lohengrina * wywiązał się z taktem. Pan Węgrzyn jako majordomus Kostryn mimo woli zachował coś z angielskiej poprawności niedawnego „niezrównanego Crichtona" *; p. Leszczyński przyjemnie wygrał rubaszny humor Grabca, który w tyradzie „fiskalnej" * uderzał większą niż kiedykolwiek aktualnością; p. Wyrzykowski był poprawnym Filonem, panie Żeliska i Kamieniecka sympatycznie wcieliły się w duszki Skierki i Chochlika. O Solskim i jego dość żałosnym losie w roli Pustelnika wspominałem już wyżej.*

Wrócić o północy do domu, położyć się z książką do łóżka, odczytać sobie olśniewającą przedmowę Sło-

wackiego i całą *Balladynę*, skonfrontować ją z przeżyciami wieczoru, zamagazynować w pamięci parę ładnych scenicznych akcentów, uśmiechnąć się przyjaźnie do paru gaf w szlachetnej myśli przez teatr popełnionych — oto najczystszy zysk z takich wznowień. Niepokoić, intrygować, irytować, nie zadowalać widza przez sto, dwieście czy trzysta lat — oto nieśmiertelność, ta właśnie, która stanowi istotę tzw. klasyków. Dawać widzom przyjemność przez dzień — miesiąc — rok — to znikomy przywilej tych, co są skazani na nietrwanie. Lubię klasyków — choćby, jak autor *Balladyny*, byli dwudziestopięcioletnimi romantykami.

ANI WEFTE, ANI WEFTE

Teatr Kameralny. *Anna Karenina*, według powieści Lwa Tołstoja, adaptacja sceniczna Nikołaja D. Wołkowa, przekład Haliny Pilichowskiej. Reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Władysława Daszewskiego (28 I 1938).

Różnie wychodzą powieści na przeróbkach scenicznych; jedne lepiej, drugie gorzej. *Anna Karenina* należy do tych drugich. Scena daje nam niejako jej zdjęcie rentgenowskie (ale nie w sensie przenikliwości psychologicznej): szkielet bez ciała, schemat. I w powieści Tołstoja treść jest jakby rozmyślnie schematyczna, typowa, ale wartość utworu mieści się w szerokim malowidle pewnego świata, w analizie stosunku dwojga ludzi, przeprowadzonej — na tym tle — po mistrzowsku, niemal dzień po dniu. Treścią miłość dwojga ludzi, którzy na próżno szukają form dla swego związku serc poza legalnymi normami świata i bez jego aprobaty. Anna Karenina, natura bogata i szlachetna, żyjąca dotąd na wpół szczęśliwa w małżeństwie z rozsądku ze starszym od niej znacznie i duchowo obcym jej człowiekiem, spotyka tego, który miał zagarnąć całe jej jestestwo. Walczy przeciw tej miłości i — ulega jej. Zaczyna się tzw. romans ze wszystkimi jego nędzami, przeciw którym buntuje się dążąca do swego absolutu miłość Wrońskiego i Anny. Aby się połączyć, zrywają wreszcie wszystkie więzy; on rezygnuje z świetnej kariery, ona z pozycji towarzyskiej. Próbują żyć tylko dla siebie w wymarzonej krainie miłości, we Włoszech. Ale bez „świata", w którym oboje nawykli błyszczeć, są jak aktorzy bez sceny. Pustka tego

życia bez zajęć i bez obowiązków, śmierć cywilna, osamotnienie zabójcze dla ludzi tej sfery, mających we krwi potrzebę gromadnego życia i przeczulonych na drobne ukłucia towarzyskich ambicyj, wszystko to każe im wracać do kraju. Tu próbują kolejno wszystkiego: to stawić czoło opinii, która ich wyrzuciła za nawias; to zakopać się na wsi i żyć znów samymi sobą; to znów on szuka ujścia energii w pracy obywatelskiej; na próżno, męczą się w każdej pozycji, jak męczy się w bezsennej nocy człowiek, gdy się w żaden sposób w łóżku ułożyć nie może. I w tej walce z nieuchwytnymi wrogami miłość ich psuje się, kwasi, charaktery się deprawują, spójnia serc się zużywa, przychodzi znużenie, wspólne życie staje się męką. A kiedy się zbliża bankructwo, rozpaczliwiej odczuwa je kobieta, która wraz z tą miłością traci całą stawkę życia; i biedna Anna rzuca się pod koła pociągu.

Gorzki morał powieści Tołstoja staje się tym bardziej gorzki w świetle faktu, że właśnie wysokie wartości tych głęboko kochających się dwojga ludzi, duża klasa ich miłości zwracają się przeciwko nim. Miłość rozmieniona na drobne — jak u przyjaciółek Anny — nie groziłaby katastrofą, umiałaby pogodzić i ocalić wszystko. A zarazem znakomicie oddany jest ucisk owych imponderabiliów *, które ważą nieraz więcej niż największe sprawy; oddziaływanie sytuacji życiowej na przemianę charakterów; i dwie strony sytuacji — męska i żeńska. Przyjaciel Wrońskiego, który go odwiedza (w powieści), streszcza mu jego sytuację w tym porównaniu: „Ślubna żona — powiada — to ciężar dobrze umocowany na plecach; i iść z nim można długo, i ręce ma się wolne; ale życie z kochanką to ciężar, który niesie się trzymając go cały czas na rękach; i męczy bardziej, i ręce są zajęte..." W takim pożyciu kochanek musi się całkowicie poświęcić szczęściu ko-

biety, a i tak go jej nie da; jeżeli nie co innego, to jej ciągła obawa, że może mu być ciężarem, uczyni tę Annę podejrzliwą, niepewną, niespokojną, skazi jej naturę, pozbawi ją najcenniejszych uroków.

Analiza Tołstoja posiada wartości głęboko ludzkie, prawdziwe w każdym czasie i w każdej sferze, ale zarazem wiąże się ściśle z pewną epoką i jej kanonami towarzysko-światowymi (trudności rozwodu, pruderia obyczajowa), a także z pewną sferą, która żyje w niewoli własnej towarzyskości i bez niej usycha. Szerokie malowidło tego świata daje dramatowi dwojga serc właściwą barwę.

Z tego wszystkiego, jak rzekliśmy, został na scenie jedynie szkielet. Wzór małżeńskiego trójkąta. Mąż — żona — kochanek. Kochanek jest tu niemal manekinem; mąż raczej formułą „przeszkód" niż człowiekiem, gdy w powieści ten bardzo interesujący Karenin, wysoki dygnitarz rosyjski, w którym podobno Tołstoj odmalował słynnego Pobiedonoscewa *, nadprokuratora świętego Synodu, stanowi niezmiernie ważną pozycję. Pozostaje Anna, która wypełnia sobą niemal całą sztukę. Ale i Anna jest tu bardzo odmieniona. Niewiele zostało z jej szlachetnego uroku, zatarła się linia stopniowej ewolucji charakteru. Nie czujemy konieczności nieszczęścia tych kochanków; raczej widzimy kobietę, której dwaj kochający ją mężczyźni (bo i Karenin kocha na swój sposób Annę) ofiarowują po kolei wszystkie sposoby rozwiązania sytuacji i ona wszystkie niweczy lub odrzuca; samolubna i nieinteligentna w stosunku tak do męża, jak do kochanka, niespokojna, histeryczna, niezdecydowana, nie umie niczego wybrać ani z niczego zrezygnować. Chciałaby zachować i kochanka, i światową pozycję; kiedy mąż ofiarowuje jej wolność, byle przestrzegała pozorów, traktuje to jako jego przemoc i tyranię; kiedy jej odmawia rozwodu, szaleje, kie-

dy jej chce dać rozwód — nie przyjmuje. Przez kilka odsłon jesteśmy świadkami monotonnego i nużącego powtarzania w kółko: chcę rozwodu, nie chcę rozwodu. W stosunku do męża ta Anna postępuje bodajże brutalniej niż on w stosunku do niej: po kilkunastu latach dobrowolnego pożycia rzuca mu w twarz swoją nienawiść; nie liczy się ani z jego bólem, ani z jego ambicją, ani z wymaganiami jego stanowiska. Całym brzemieniem swojej miłości, ale także swoich obolałych światowych tęsknot, swojej nudy, ciąży nad kochankiem, którego zamęcza, nie umiejąc zrozumieć, że poza jej miłością ten eks-oficer musi sobie stworzyć jakiś cel życia.

Zdumiewa nas ta Anna Karenina, taka jaką oglądamy; jakże inny obraz zachowaliśmy z dawnej lektury powieści! Może to wszystko kryło się w niej tam, ale spowite swoistą atmosferą, pokazane w całej gamie barw i półtonów, wysnute z biegu zdarzeń, w których wynaturza się piękna i szlachetna Anna. Wszystko w tym arcydziele Tołstoja wiąże się logicznie, tutaj natomiast, w tej scenicznej formie, nie odczuwamy losu Anny jako konieczności; raczej widzimy kobietę o niemożliwym charakterze, z którą po prostu ani wprzód, ani w tył, „ani wefte, ani wefte". Bywają takie charaktery, ale nie o to Tołstojowi chodziło.

Czy przeróbka mogła być lepsza, nie wiem, ale to pewne, że ta jest fatalna, jest zaprzeczeniem wszelkiego artyzmu. Wystawienie jej na scenie Teatru Kameralnego nie tłumaczy się też niczym poza fałszywymi ambicjami aktorki... Bo ta scenka o bardzo skromnych środkach nie mogła zmontować z *Anny Kareniny* nawet przyzwoitego widowiska, mimo bohaterskich wysiłków p. Daszewskiego, który potrafił rozwiązać sprawnie dwadzieścia kilka zmian dekoracji, pokazać nam i wyścigi, i kolej żelazną, i wnętrze opery cesar-

skiej — wszystko trochę w stylu teatrzyku dla dzieci. Pani Grywińska w roli tytułowej wydobyła głównie trudne strony charakteru Anny, pogłębiając jeszcze rozdźwięk między naszym wrażeniem a mitem bohaterki Tołstoja; p. Adwentowicz godnością i hamowanym uczuciem starał się ratować dość martwą rolę Karenina; p. Strachocki jako hrabia Wroński kochał Annę z podziwu godną cierpliwością. Inni książęta i damy * robili, co mogli, ale niewiele zdołała tu pomóc nawet reżyseria Schillera, który sam musiał być zdziwiony swoim udziałem w tej szmirze, i to jeszcze z „asystentem reżysera" (p. Bardini) do pomocy!

Dziwne rzeczy dzieją się w naszych teatrach. Jednego dnia Osterwa zarzyna Słowackiego w Teatrze Narodowym, drugiego dnia Schiller z Adwentowiczem przykładają rękę do zohydzenia Tołstoja i wszystko to spełnia się z nakładem pracy, który by starczył na stworzenie iluż rzeczy wartościowych i pięknych.

CHŁOPIĘ JESTEM...

Teatr Polski. *Mała Dorrit*, komedia w trzech aktach Franciszka Schöntana, według powieści Karola Dickensa, przekład Wincentego Rapackiego (syna). Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kierownictwo muzyczne Anatola Zarubina. Układ taneczny Jadwigi Hryniewieckiej (3 II 1938).

Dickens jest jednym z nielicznych wielkich pisarzy, którym dane było zasypać przepaść istniejącą między dziećmi a dorosłymi i zespolić te dwa wrogie na ogół światy we wspólnych rozkoszach lektury. Uscenizowana *Mała Dorrit* stanowi jeszcze jeden przykład tego sekretu. Nawet ta dawka rozcieńczonego i osłodzonego Dickensa nie straciła swojej siły; zarówno na przedstawieniach dla młodzieży, jak i na premierze dla dorosłych sala Teatru Polskiego rozbrzmiewała śmiechem i oklaskami.

Że dzieciom się podoba ta historia o starym ojcu dobrej córki, który siedzi od dwudziestu lat w więzieniu, aby potem, uwolniony siłą miłości przez dobrego i ładnego chłopca, mieszkać w stu pokojach, nosić jedwabne spodnie i przyjaźnić się z księciem krwi, to zupełnie zrozumiałe; to jest w najczystszym stylu bajek o Ali Babie lub o Kopciuszku. Przez Dickensa do Ortyma i odwrotnie. Bardziej uderzający jest sukces tego zdziecinnionego Dickensa u dorosłych.

Co prawda trzeba stwierdzić, że ze wszystkich realiów świata Dickensowego najbardziej wydaje nam się do zabawnej bajki podobną instytucja, w której ramach mieści się ta *Mała Dorrit*. Mam na myśli więzienie za długi. Jak wiadomo, instytucja ta zawdzięcza Dicken-

sowi i swoją śmierć, i swoją nieśmiertelność. Wystarczyło, by on na nią spojrzał, aby jej pocieszna niedorzeczność stała się nazbyt jawna. Więzienie za długi nie wytrzymało tego spojrzenia i tego uśmiechu; przestało istnieć w kodeksie karnym, aby „zaistnieć" — że użyjemy tu tego urzędowego terminu — w krainie poezji. A oglądamy je nie tylko w tym jednym utworze Dickensa; dość przypomnieć *Klub Pickwicka* i bezcenną figurę Micawbera z *Dawida Copperfielda.*

Tę predylekcję Dickensa do więzienia za długi zrozumiemy łatwo, jeżeli sięgniemy do jego biografii. Ojciec Dickensa po swoim bankructwie stał się klientem więzienia Marshalsea — więzienia dla niewypłacalnych dłużników.

Zauważyłem wyżej, że instytucja ta ma coś ze stylu bajki. Przez swoją absurdalność i przez swoją fantazyjność. Tradycje jej są dość czcigodne; jeszcze u starożytnych Rzymian wierzyciel mógł uczynić niewypłacalnego dłużnika swoim niewolnikiem. To miało jakiś sens: bo i robił mu przykrość, i ściągał z niego w formie usług to, czego nie mógł ściągnąć w gotowiźnie. W późniejszym ustroju, który nie znał już niewolnictwa, więzienie za długi zachowało już tylko charakter pomsty, oprócz pośredniej represji, zdolnej niekiedy skłonić czulsze serce któregoś z przyjaciół lub krewnych, aby zapłacił dług za nieszczęsnego więźnia, trzymanego w lochu. Ale z czasem, kiedy obyczaje jeszcze złagodniały, angielskie więzienie za długi wyrodziło się w osobliwy paradoks: niewypłacalny dłużnik tkwił w nim — w dość znośnych warunkach — przez nieograniczony czas, na koszt wierzyciela, bez możności uiszczenia się z długu, na którego spłatę może by zapracował, gdyby był na wolności. Taki beznadziejny dłużnik instalował się w swoim więzieniu na stałe, sprowadzał rodzinę, wychowywał dzieci, organizował

sobie życie, nie bez udziału dobroczynności publicznej, dość łaskawej na klientów tej na wpół humorystycznej kaźni, która była trochę kompromitująca, ale nie była hańbiąca. Więzienie to stwarzało swoje małe społeczeństwo, swoiste formy życia, urabiało na swoją modłę charaktery i w rezultacie dawało niejednemu ze swoich klientów smak życia, którego nie zaznał na wolności. Był to rodzaj klubu, klubu nierobów, ekscentryków i oryginałów. Anglia była zawsze ojczyzną klubów i ekscentryków; któż zresztą nie stałby się oryginałem w tak oryginalnej instytucji — która, jak łatwo pojąć, musiała urzec wyobraźnię małego Karolka Dickensa swoją niezwykłością.

Bo młody Dickens chował się tam po trosze jak mała Dorrit. Ojciec Dickensa spędził w tym więzieniu sporo lat, tych właśnie, w których ten wrażliwy na śmiech i na łzy chłopiec odbierał pierwsze niezatarte lekcje życia. Jan Dickens, nie odznaczający się niczym szczególnym na wolności, rozwinął skrzydła swego bezwiednie komicznego ducha w więzieniu: patriarchalny, natchniony, krasomówny, dramatyzujący w obfitych słowach urojone wypadki, dojrzał do tego, aby się stać groteskowym pierwowzorem Wilkinsa Micawbera.

Po trosze także i pana Williama Dorrit. Bo — jak pan Dorrit — ojciec Dickensa stał się duszą tego małego klubu wykolejeńców, urodzonym prezesem wszystkich komitetów więziennych; wyżywał się w autorstwie petycyj przesyłanych przez więźniów królowi oraz i w innych obywatelskich funkcjach, do których na wolności ranga skromnego urzędnika nie dawała mu sposobności. I kto wie, czy stary Dickens — jak i niejeden z tych więźniów — znużywszy cierpliwość wierzyciela i wydostawszy się wreszcie na wolność, nie odczuwał zubożenia swego życia, tak zacisznego, a tak

towarzyskiego, tak dobrze zorganizowanego, wolnego od ciężarów i odpowiedzialności życia w więzieniu.

To pewna, że odczułby w ten sposób niedole swojej wolności pan William Dorrit, gdyby ta wolność nie połączyła się dla niego z nagłym bogactwem, odcinającym go nadal od uciążliwej rzeczywistości. Pan Dorrit spędził w więzieniu dwadzieścia lat, stracił w nim żonę, wychował w nim troje dzieci — a raczej wychowało je więzienie. Ma dwie ładne i dobre córki i syna, trochę nicponia. Ten syn, już dorosły chłopak, hula, pije i o zgrozo — nie wraca na noc do więzienia! Nic nie pomagają ojcowskie morały ani macierzyńskie gderania małej Dorrit. I przez osobliwy kaprys nie zawsze moralnej Opatrzności z tego złego wyniknie wszystko dobre. Bo gdyby nie jakaś większa od innych pijatyka, Tip Dorrit nie znalazłby się w nocy u eleganckiego hulaki, pana Artura Clenmana, ulubieńca Londynu; pan Clenman nie ujrzałby małej Amy Dorrit, która słodyczą, wdziękiem i rozsądkiem oczarowała go od pierwszej chwili, i nie zająłby się sprawą starszego pana Dorrit, aby szczęśliwie rozwiązać beznadziejną — jak się zdawało — sprawę jego wielomilionowego spadku.

Poczynania starego milionera na wolności są bardzo zabawne. Można powiedzieć, że więzienie rozwinęło w nim manię wielkości, nałóg majestatu. Przywykł (w charakterze najdawniejszego klienta więzienia) być czczonym, szanowanym, oglądanym jako osobliwość; przywykł mieć swój dwór, swoich satelitów. Teraz musi sobie kupować to wszystko za słone pieniądze. I gdyby nie czuwała nad nim Opatrzność w osóbce małej Dorrit, kto wie, czy pan William nie dostałby się ponownie do swego więzienia za długi. Z owacji, jaką mu tam urządzono na pożegnanie, można sobie wyobrazić, jak by go witano!

Mała Dorrit to figura na wskroś Dickensowska. Dobre i kochające dziecko, któremu życie dało przedwcześnie dojrzały rozsądek, wytwarzając w niej przerost macierzyńskości. Z tych ustek stworzonych do szczebiotu i pocałunków sypią się rozsądne maksymy upomnienia, nagany, bury... Trzeba jej się opiekować tym starym dzieckiem, swoim ojcem, i bratem urwisem, i wszystkimi dziećmi więźniów, które przepadają za nią i słuchają jej jednej. Mała Dorrit to dobry duch, promień słońca tego mrocznego więzienia za długi.

Bo u Dickensa te mury nie są tak idylliczne, jakimi się stają u jego wiedeńskiego współautora. Promienny jest uśmiech Dickensa, ale nie rzeczywistość, na którą ten uśmiech pada. Jego więzienie za długi nie przypomina tej przewiewnej i obszernej pałacowej komnaty, którą oglądaliśmy w Teatrze Polskim jako celę ojca Dorrit. Ale nie możemy mieć o to pretensji do p. Śliwińskiego, który miał za zadanie zmaterializować nie powieść Dickensa, ale komedię Schöntana.

Ta komedia Schöntana (autora popularnego w swoim czasie *Porwania Sabinek* *) jest wcale miła. Nie odznacza się pomysłową akcją; pod tym względem czuć, że wiedeńczyk Schöntan wiedzie się z tej samej macierzy, co twórcy librett do wiedeńskich operetek. Zaledwie na operetkę by starczyło czarnej intrygi lady Inez Sparkler oraz zawiłej historii z cudownym spadkiem ojca Dorrit; no, a już trzeci akt prosi się po prostu o muzyczkę. Jeżeli się bez niej obchodzi, to jeszcze triumf Dickensa; to lekka, czuła, niewidzialna muzyka jego serca i jego uśmiechu towarzyszy zza sceny akcji, mimo iż to, co się w tym akcie dzieje na scenie, niewiele ma już z Dickensem wspólnego.

Przedstawienie, wyreżyserowane przez p. Wiercińskiego, utrzymane było w przyjemnym stylu. Pan Maszyński *, pełen wdzięku, ale nie dość może wyrazisty

w scenach więziennych, rozkoszny był zwłaszcza w splendorach trzeciego aktu i jego bufonadzie. Pani Barszczewska jest dziś najgrubszą akcjonariuszką tej wielkiej cukrowni, w której p. Malicka jest prezesem rady nadzorczej; tym większe należy się jej uznanie, że nie przesłodziła swojej małej Dorrit, której wdzięk umiała sympatycznie zaprawić gderliwym rozsądeczkiem. Siostra jej, p. Wilczówna, w niewyraźnie co prawda przez autora narysowanej roli pokazała, że potrafiłaby i więcej; odegra się innym razem. Pan Buczyński był miłym urwisem; p. Kreczmar umiał być wiernym, czułym i szlachetnym (no i przystojnym) kochankiem bez ckliwości; ładnie zrobiona na śniado p. Grabowska była wesołym czarnym charakterem z bajki dla dzieci. O p. Ziejewskim wiemy, że umie być dobrym komikiem, natomiast p. Wilamowski objawił się nam z nie znanej dotąd strony humoru i młodości. Brawo, Kopernik *! Pp. Butkiewicz, Dereń, Dorwski, Chmielewski (i długi szereg innych) stworzyli galerię kolorowych figur, ale wszyscy znaleźli poważną konkurencję w dzieciarni, która grała i śpiewała jak z nut, niemało przyczyniając się do sukcesu finałów.

Infantylizm, w jakim zanurzyły nas ostatnie dni teatralne, ma coś z *Ferdydurke*. W Teatrze Narodowym jeden Julek olśniewa * (i niepokoi) profesora Pimkę, wywalając jęzor na zamiary twórcze drugiego Julka i „robiąc mu gębę"; tutaj znowu ten zortymizowany Dickens *... Odmładzają nas forsownie i ze skutkiem. Na ostatniej premierze puściła mi się krew z nosa, co mi się nie zdarzyło od czasów szkolnych. Chłopię jestem.*

NIE TO, CO U NAS

Teatr Mały. *Domino*, komedia w trzech aktach Marcelego Acharda, przekład Józefa Wasserbergera. Reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Zofii Węgierkowej (3 II 1938).

Niska stopa naszego życia wyraża się najlepiej w katalogu czynności, które człowiek — nawet z pewnymi pretensjami do czegoś — wykonywa osobiście. Sam pisze listy, sam wystukuje na maszynie, sam odbiera telefon, sam — często w nocnej koszuli — otwiera drzwi, aby przyjąć (o świcie!) wystylizowane po francusku zaproszenie do ambasady angielskiej, sam nawet roznosi własne zagięte bilety wizytowe. Czasem ten i ów wpadnie na pomysł, aby udawać przy telefonie swoją nie istniejącą sekretarkę, ale w pół zdania zapomina zwykle o tej prestiżowej maskaradzie i rzecz kończy się kompromitacją. I człowiek rezygnuje się na to, że wszystko trzeba mu robić samemu.

Całkiem inaczej na szczęśliwym kulturalnym Zachodzie. Tam ilość rzeczy wykonywanych przez szanującego się człowieka osobiście jest niezmiernie ograniczona. Listy jego dyktuje stenotypistce pomocnik sekretarza, a podpisuje sekretarz, bilety wizytowe przyjmuje portier, roznosi służący, telefon nigdy nie dociera bezpośrednio do adresata.

Zapewne, są rzeczy w życiu, które bez osobistego udziału obyć się nie mogą. Słyszę już, jak dowcipny czytelnik poddaje mi: „miłość". Miłość, tak, zapewne. Ale też nie wszystkie jej funkcje. Już w XVII wieku

kulturalny Zachód zrozumiał wygodę pisania listów miłosnych przez fachowców. Tak pisywał Ludwik XIV do panny de La Vallière *; że ona, aby nie być dłużna w pięknym stylu, poleciła sporządzanie odpowiedzi przypadkowo temu samemu specowi, ów korespondował przez kilka lat codziennie sam ze sobą ku ogólnemu zadowoleniu.

Ale do pewnego stopnia, istotnie, miłość jest i tam funkcją osobistą. Już zazdrość mniej. U nas zazdrosny człowiek męczy się nieraz lata całe, wydany na pastwę podejrzeń i domysłów; kobieta jest dla niego splotem sfinksowych zagadek. Na Zachodzie — inaczej. Kocha ktoś kobietę i nie wie, jak ukochana spędza czas w jego nieobecności. Przeszyje mu mózg podejrzenie. Co robi? Dzwoni po prostu na kamerdynera, każe mu wezwać sekretarza, daje zlecenie, sekretarz każe się połączyć z prywatnym biurem detektywów i za kilka godzin zazdrośnik ma szczegółowy raport przed oczami.

A kobieta? Wyobraźmy sobie taką sytuację. Młoda kobieta, pogrzebawszy pierwszą miłość swego życia, wyszła za mąż za silnego i porywczego człowieka. Kocha go. Po owej pierwszej miłości, która była rozczarowaniem, zachowała przez słabość jedynie kilka listów, drogich jej jako relikwia własnych złudzeń i porywów. Przypadkowo mąż znalazł te listy, podpisane „Franciszek": to imię jego przyjaciela, wspólnika, człowieka zależnego od niego materialnie. Zgaduje, że to on (mimo iż ona zaprzecza), zemści się nad tym Franciszkiem, zrujnuje go!

Cóż zrobiłaby u nas kobieta w takim położeniu, o ile chciałaby zapobiec katastrofie, wrócić spokój mężowi i ocalić niegdyś kochanego, dziś obojętnego jej człowieka od ruiny? Skłamałaby coś albo powiedziałaby prawdę, albo powiedziałaby część prawdy, przykłamując resztę, próbowałaby kolejno perswazji, uczucia,

ironii, łez, pieszczoty, przypuszczałaby atak w dzień i w nocy i jakoś takoś osiągnęłaby swoje. Wciąż — osobiście.

Otóż okazuje się, że to jest epoka kamienia łupanego. Na Zachodzie kobieta postępuje w danym wypadku tak. Daje ogłoszenie do pism: „Potrzebny jest młody, przystojny mężczyzna, któremu zdarzyło się potknąć w życiu i któremu jest na imię Franciszek. Funkcje połączone z niebezpieczeństwem, nagroda 25 000 prócz garderoby, kosztów etc." Kobieta podaje adres przyjaciółki, pożycza od niej mieszkania na oznaczony dzień i czeka. I zgłasza się kilkunastu mniej lub więcej przystojnych Franciszków, którym zdarzyło się potknąć w życiu, gotowych narazić się na guzy dla zarobienia 25 000 franków. Bo funkcją tego Franciszka ma być ściągnąć na siebie retrospektywne podejrzenia męża, odciążając na resztę życia prawdziwego Franciszka, eks-kochanka pani Lorety. (Zdaje się, że ten genialny pomysł jest jego dziełem.)

Z początku idzie jak z płatka. Piękny Franio (wybrany wśród owych kandydatów z ogłoszenia) zjawia się w domu pani Lorety jako przyjaciel z jej lat dziecinnych i zyskuje sympatię męża tak dalece, że ów zaprasza go do domu na dłuższy pobyt. Obudzić w mężu podejrzenia, kazać mu się najpierw wahać między dwoma Franciszkami, aby potem skierować łożysko nienawiści ku fałszywemu, to ma być następny etap, dzieło dyplomacji pani Lorety.

A potem? Resztę zaledwie potrzebuję pisać. Resztę wiecie. Nawet dziecko się domyśli, że rzecz skończy się miłością między panią Loretą a jej manekinem. Bo ten niebieski ptak jest chłopcem z sercem, z fantazją, nie pozbawionym rycerskości i wdzięku. Sąsiedztwo tego urodzonego amanta stanowi ostrą próbę dla dwóch zjadaczy chleba. Prawdziwemu Franciszkowi niewiele

trzeba, aby się dorżnął w oczach pani Lorety; jedynie chyba oczy niedoświadczonej młodej dziewczyny mogły widzieć przed kilku laty ideał w tym płaskim i tchórzliwym karierowiczu, który przeszedł po jej miłości dla bogatego małżeństwa, aby potem spokojnie pomnażać majątek dzięki protekcji jej męża.

A drugi, a mąż? Ten padł ofiarą innego niebezpieczeństwa. Nie da się bezkarnie wystrychnąć mężczyzny na dudka dla ocalenia jego miłości, bo cóż kobiecie po miłości dudka? Ani się spostrzegła pani Loreta, jak miłość i spokój męża, o które walczy, stają się jej celem coraz bardziej mglistym. I kiedy wszystko rozwiąże się pomyślnie, kiedy mąż, dowiedziawszy się całej prawdy, skłonny jest zapomnieć, przebaczyć, naraz pani Loreta z przestrachem odkrywa w swoim sercu inną prawdę: kocha tego czelnego, zuchwałego chłopca i rzuci wszystko, aby iść za nim, aby podzielić jego niepewne losy. On wierzy, że we dwoje, zelektryfikowani swoją cudowną miłością, zrobią w koloniach (gdzie już bywał) majątek. Jak tam dojadą, tego autor nam nie mówi, bo ów Franciszek Dominique (zwany w pewnych kołach „Domino") zrzeka się po rycersku pieniężnej nagrody. W pierwszym akcie pani Loreta miała bardzo ładne perły, może ten Domino je zauważył?...

To jest tylko nasza mimowolna refleksja; autor, przeciwnie, chciałby widzieć w swoim Domino żywioł młodości, zuchwalstwa, przygody... Ale wystawia go na to samo niebezpieczeństwo, którego nie ustrzegł się autor niedawno u nas granego *Krystiana* *. Tyle tu słyszymy przez trzy akty o pieniądzach, o drobiazgowych realnościach życia, że kiedy pod koniec sztuki porywa ktoś kobietę, aby się z nią puścić w dalekie kraje, mimo woli pytamy się: „Za co?" Hochsztapler przesłania nam poetę. A zarazem tyle autor zużył czasu i trudu

na wzniesienie strasznie skomplikowanej podbudowy romansu, na uprawdopodobnienie jej za pomocą zawiłych nieprawdopodobieństw, że nie starczyło mu już energii na to, aby nas dostatecznie zainteresować osobami dwojga nowych kochanków. Delikatny w intencjach pomysł, aby tego substytuta miłosnego oblec w poczuciu pani Lorety we wszystkie niedoszłe czary miłości, którą ona przed laty sfuszerowała z innym, aby siłą rzutowania serca w przeszłość uczynić go w istocie owym pierwszym, jedynym, powiódł się tylko w połowie. Rozumiemy intencje, ale moment wzruszenia nie przychodzi.

Główna rola we wczorajszym przedstawieniu przypadła p. Ziembińskiemu *, który, przeobrażony w smagłego bruneta, swobodny i zuchwały, czynił wszystko, aby uprawdopodobnić decyzję pani Lorety. Była nią p. Romanówna, bardzo kobieca w swoim łakomstwie na słodkie słówka miłości i w swojej bezbronności wobec kuszącej przygody. W nowych dla siebie „emploi" * próbowali się p. Pichelski jako groźny mąż i p. Roland, który jako niewydarzony amant miał chwile szczerze komiczne. Ładną i serdeczną przyjaciółką była p. Parysiewicz; miłą subretką p. Rolandowa; zabawny epizod dał p. Kurnakowicz w roli jednego z niepowołanych Franciszków. Inteligentną reżyserię p. Ziembińskiego poznać było po przedłużonych pauzach. Publiczność bawiła się.

CZARUJĄCA BABCIA

Teatr Nowy. *Miła rodzinka*, komedia w trzech aktach (pięciu odsłonach) Mazo de La Roche, przekład Julii Rylskiej. Reżyseria Antoniego Cwojdzińskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (12 II 1938).

Rasową cechą sztuk pochodzenia anglosaskiego jest radość, jaką one znajdują w samym odtwarzaniu życia. Zwykłego życia, z jego codziennym biegiem, z jego drobnymi realnościami. Narracja dnia powszedniego. Jedzą na scenie kotlety, zapijają winem, drażnią się z papugą, kąpią psa, grają w trik-traka *, podają herbatę, częstują keksami, dokuczają sobie po rodzinnemu, krzątają się koło ciepłej babci, zastanawiają się, komu ona zapisze — i tak mniej więcej schodzą dwa akty. Pod koniec drugiego aktu babcia umiera, w trzecim rejent czyta testament; okazuje się, że babcia wszystko zapisała lekceważonemu przez rodzinę smarkaczowi; jedni klną, drudzy lamentują, odgrażają się, ale cóż, testament testamentem, każdy wraca do swoich zajęć — i koniec.

Wszystko to dość odbiega od uświęconych kanonów teatru, żądających fabuły, intrygi, perypetii, rozwiązania... Autorka (bo napisała tę sztukę kobieta, Angielka z Kanady) nie stara się w nas poruszyć strun niezdrowej ciekawości, nawet w tej mierze, w jakiej obudzić ją może cudzy testament; od początku zgadujemy, komu babcia zapisze, nie czeka nas żadna niespodzianka w tej mierze. A jednak właśnie to potoczne życie na-

sycone jest tutaj elementem dramatycznym, który sprawia, że słucha się komedii z pewnym zainteresowaniem.

Zwłaszcza że w ramę tej przeciętnej rodziny wtłoczone są dwie interesujące jednostki, które się w niej nie mieszczą. I w ogóle cała ta rodzina Whiteoaków jest nie tyle przeciętna, ile zmarniała. To była silna rasa te Whiteoaki, rasa angielskich zdobywców świata, budowniczych potęgi Anglii, od Indyj po Kanadę. Hartowali się w przygodach, ujarzmiali bezwzględne życie, gromadzili bogactwa. Do pewnego momentu, w którym dokonał się przełom. Co dziadowie zdobyli, to ojcowie zaczęli tracić, małpując, z dala od Anglii-macierzy, angielskich gentlemenów i przekazując synom już tylko pasję do koni. Zapasy z życiem skurczyły się do konkursów hippicznych. Ale wszyscy najmłodsi mają tę ambicję, aby bodaj fizycznie być podobni do starego patriarchy rodu, którego legenda żyje, a którego portret w angielskim mundurze wisi na ścianie.

Aż nagle, nieoczekiwanie, silna krew Whiteoaków odezwie się w jednej z najmłodszych latorośli, w młodym Finchu. I to w nieoczekiwanej formie: jako geniusz muzyki, opętanie muzyką.

Ale biada muzykowi, który się urodzi w domu prowincjonalnych gentlemenów! Biada temu młodemu artyście w dalekiej Kanadzie, gdzie jeszcze widać nie nadeszły wieści, że muzyka może być źródłem kariery i majątku, nie ubliżającym rodowej dumie Whiteoaków. W pamiętnikach Izadory Duncan, z epoki gdy młoda tancerka produkowała się w bogatych nowojorskich domach, wyczytałem niedawno nie bez zdziwienia te słowa:

„W tym okresie czasu traktowano artystów-muzyków jak lepszą służbę. Ten stosunek zasadniczo zmienił

się od czasu, gdy Paderewski został prezydentem ministrów *."

Ale snadź wieść o sukcesach politycznych naszego rodaka nie doszła do Kanady, bo muzyka młodego Fincha traktowana jest przez jego starszych braci jako hańba i zbrodnia.

I tutaj mamy rys dobrze zaobserwowany przez autorkę. Młodego Fincha wychowują starsi bracia. Otóż tyrania braci okazuje się stokroć gorsza od wszelkiej tyranii rodzicielskiej. Przemoc rodziców łagodzona jest ostatecznie sercem rodzicielskim, momentami czułości; srogość ojca kompensuje się zazwyczaj miękkością matki lub na odwrót, łatwiejsza przy tym jest do oszukania; natomiast bracia, młodsi, energiczniejsi, trudniejsi do wyprowadzenia w pole, bo sami jeszcze pamiętają własne sztuczki, ożywieni do swego młodszego brata dość częstą w rodzinach antypatią, przedstawiają szczególnie przykry okaz wychowawczego sadyzmu. Ten biedny malec, zaszpuntowany rodziną, ma co najmniej dwóch złych ojców, a żadnej matki.

Ma za to babcię... Ale babcia ma sto jeden lat. To jest ów drugi egzemplarz, któremu jest za ciasno w tej rodzinie koniarzy. Bo babcia, niedobitek owego dawnego rocznika Whiteoaków, kryjąca w fałdach szerokiej spódnicy wspomnienia bujnego, na wpół może awanturniczego życia, nosząca na palcu przepiękny rubin, dar jakiegoś zakochanego maharadży, na szyi perły — dar nie wiem już czyj, babcia, którą rodzina, czcząc jej wiek, chce trzymać na kleikach i płatkach owsianych, a która, przedrzemawszy się trochę, zawsze gotowa jest wstać w nocy, aby spałaszować resztę rostbefu z kolacji, zakąsić serem i zapić portweinem, to jest niebanalna babcia. I rodzina patrzy na nią z rozczuleniem; kult żelaznej babci to jest niemal religia w domu tych schyłkowych Whiteoaków, pasożytów,

słabeuszów i golców, religia podsycana zresztą drażniącym pytaniem, komu ta babcia, która w ciągu kilkunastu lat już osiem razy zmieniała testament, zapisze w końcu majątek, na kim się w tej żywej rulecie kulka jej kaprysu zatrzyma.

Babcia z wysokości swoich stu jeden zaledwie troszkę zramolizowanych lat patrzy z odcieniem uśmiechniętej pogardy na tę rodzinę. Nie raczy mieszać się do jej spraw; kiedy ma ochotę rozmawiać, rozmawia ze swoją starą papugą, specjalistką od soczystych klątw hinduskich. Czasem, rzadko, odezwie się w niej żyłka pedagogiczna. I tak okazało się, że najmłodsza latorośl Whiteoaków ściąga braciom łuski od naboi i sprzedaje je, aby sobie kupować marki czy łakocie. Przyłapany chłopak wykłamuje się. Oburzenie rodziny. „Kradnij, ale nie kłam!" — krzyczy spartańska babcia. „Whiteoaki kłamali, ale nie kradli" — pada równocześnie morał z ust stryjaszka ramola. Wobec takiego skrzyżowania, czyż dziw, że latorośl i kradnie, i kłamie?

Ale zdarzył się moment, gdy w ładnej scenie — najładniejszej w sztuce — spotkały się dwa ekscentryczne egzemplarze Whiteoaków: stuletnia przyjaciółka maharadży i smarkacz opętany muzyką. Widywali się wiele razy na dzień, ale poznali się dopiero tej nocy. Chłopak, który wykradł się z domu do kościoła, aby tam w nocy grać sobie na organach (w domu bracia nie pozwalają mu tknąć fortepianu), wracając natyka się na babcię, która spać nie może. Babcia każe mu przynieść z kredensu portweinu i tak sobie gaworzą z wnukiem przy kieliszku. Muzyka jest zapewne dla babci czymś dość egzotycznym, ale instynkt jej wyczuwa w chłopcu tęgi i szlachetny kruszec, rasę prawdziwych Whiteoaków — uduchowioną. Zawiązu-

je się ciche przymierze: ten Finch to będzie jej uniwersalny spadkobierca.

Nastręcza się banalne pytanie, czemu ta babcia, zamiast odkładać do śmierci, za życia nie próbuje dopomóc wnukowi, nie wyzwoli go z tyranii domowej, nie da mu się kształcić. Ale nie żądajmy za wiele od stuletniej staruszki, która, jak wielu starych i twardych ludzi, uregulowała swój stosunek do świata jedynie pod kątem testamentu. Zrobić coś dla kogoś za życia to jej się zapewne wydaje niemoralną słabością. Babcia jest sama z twardej szkoły i wierzy w tę szkołę dla innych; wierzy, że trzeba walczyć, że trzeba się męczyć, aby nabrać odporności wobec życia, aby je chwycić za kark czy za gardło. Ten sam twardy dogmat każe jej zapewne nie dzielić majątku po równości między rodzinę, ale zapisać koniecznie wszystko jednemu: bo majątek to siła, a siła jest dla niej zbyt piękną rzeczą, aby ją rozdrabniać. W ręku jednego siłą będzie majątek, drudzy niech znajdą się w goliźnie — ale nie pośrodku; babcia brzydzi się miernością.

I tak kończy się sztuka. Babcia umiera grając z rejentem ostatnią partyjkę trik-traka. Umiera ładnie, jak by zasnęła. Rubin maharadży włożyła przedtem na palec młodziutkiej żonie wnuka-sportowca, najantypatyczniejszej w rodzinie. Starszemu, szlachetniejszemu Renny nie dała nic, ale on ją i tak zrozumiał, i opłakał. I z chwilą otwarcia testamentu młody Finch, dotąd ofiara braterskiej tyranii Renny'ego, jest jakby uświęcony w jego oczach: skoro jego babcia wybrała, widocznie na to zasługiwał. Niechże sobie gra na fortepianie, ile mu się spodoba! Ten finał wypada co prawda trochę mętnie; nie bardzo wiemy, czy to mistyczny kult babci spowodował odmianę w tym Renny, czy też po prostu kult pieniądza i szybka orientacja ku roli mentora przy milionowym a niezaradnym — i mało-

letnim na razie — artyście. Ale któż przeniknie takie podświadome transpozycje i sublimacje uczuć; grunt, że młody Finch zyskał w dotychczasowym tyranie przyjaznego opiekuna. Oddychamy z ulgą, bo wyznaję, że przez chwilę, kiedy bracia zostali sami, mieliśmy chwilę lęku, że ten starszy zacznie młodszego tłuc póty, póki się nie zrzeknie testamentu. Z takimi Whiteoakami nigdy nie można wiedzieć; szczęściem wzięły w Rennym górę lepsze strony tej mocnej rasy.

Sztukę tę grają podobno od kilkunastu miesięcy z wielkim powodzeniem w Londynie, ale wątpię, aby główna rola znalazła tam równie świetną przedstawicielkę co u nas. Lady Adelina to jest uwieńczenie złotej serii starych dam, jaką nam zaprodukowała w ostatnim czasie p. Wysocka; arcydzieło w każdym słowie, w każdym błysku oka. Podzielaliśmy najzupełniej uczucia rodziny, kiedy z rozczuleniem wodziła oczami za tą czarującą stulatką. I w ogóle sztuka grana była dobrze.* Pp. Zelwerowicz, Fritsche i Sulima reprezentowali kolekcję „młodszych państwa" (wyżej siedemdziesiątki) spod znaku szambelana Jowialskiego (bo ten dwór w dzisiejszej angielskiej Kanadzie wiele ma naszej dawnej szlachetczyzny). Brutalność z godnością skojarzył w figurze Renny'ego p. Dominiak, stwarzając rolę wybornie skomponowaną, a odmienną od tych, w jakich go widujemy zazwyczaj. Pan Śliwiński był trochę za młody na drugiego nieludzkiego brata; szkoda było na to tego urodzonego amanta. Sporo szczerości i ciepła dał swemu Finchowi p. Milecki. Miła i wdzięczna była p. Wasiutyńska, nieznośna p. Malanowicz — obu wypadło tak z roli. Staranna reżyseria p. Cwojdzińskiego.

W końcu jedna uwaga. Tytuł sztuki brzmi w oryginale po prostu — *The Whiteoaks — Whiteoakowie*;

otóż, zdaje mi się, iż polski tytuł *Miła rodzinka* zupełnie nie odpowiada intencjom autora. Czy chodziło Teatrowi Narodowemu o to, aby zwiększyć atrakcyjność afisza? Podobno w którymś południowym miasteczku Francji grano *Mizantropa* Moliera pod tytułem *Les Gigolos de Celimène*... Można i tak.

DZIEJE GRZECHU

Teatr Narodowy. *Bunt Absalona*, dramat w dziesięciu odsłonach Stanisława Miłaszewskiego. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego. Ilustracja muzyczna Jana Maklakiewicza. Kapelmistrz Henryk Gadomski (4 II 1938).

Był obyczaj w dawnym teatrze, że po tragedii dawano krótką farsę, dla odprężenia nerwów u widzów; tutaj odwrotnie, dramat poprzedziła mała komedyjka. Komedyjką tą był sposób, w jaki reklamowano sztukę p. Miłaszewskiego. Z jednej strony zawczasu obiegły prasę słowa uznania dla tej sztuki, wyjęte z ust jednego z najwyższych dostojników Kościoła. Z drugiej strony komunikaty teatralne łaskotały * nas codziennie nadziejami wszelkich pikanterii: „od scen intymnych... aż do wstrząsów kazirodztwa"... itp. Czasem uderzano w inną nutę, obiecując dla odmiany obrazy wojny domowej, „aktualne ze względu na wypadki w dzisiejszej Hiszpanii" *, ale nazajutrz znów wracano do „scen intymnych i wstrząsów kazirodztwa..." To się nazywa działać na wszystkie fronty, mając zabezpieczone tyły. Po słynnych komunikatach, jakie fabrykował autor *Zburzenia Jerozolimy* *, ta reklama *Absalona* * uzyskała drugi rekord w swoim rodzaju.

Dodajmy, że owo z takim smakiem zapowiadane kazirodztwo jest w tym biblijnym dramacie raczej wkładem samego autora, jest nawet pewnym anachronizmem. Pismo święte nie mówi o nim. Zdaje się, że pojęcia w tej mierze były inne od dzisiejszych. Król Dawid miał najlegalniej kilkanaście żon i wielką ilość

nałożnic, tym samym miał mnóstwo dzieci; stosunek między przyrodnim rodzeństwem musiał być dość luźny. Faktem jest, że w wersji Starego Testamentu nagabywana przez Amnona Tamara * raczej zgorszona jest — tak jakby była każda dobrze wychowana panna — obcesową formą tych zalotów brata i odpowiada po prostu: „Zaniechaj, bracie mój, a nie czyń mi gwałtu, bo się nie ma dziać nic takiego w Izraelu. Ale raczej mów, proszę, z królem, bo mię nie odmówi tobie." (Z czego można wnosić, że nawet małżeństwo było w takich stosunkach dopuszczalne.) A potem, kiedy uwiódłszy Tamarę, Amnon ją wypędził, Tamara powiada mu, że takie wypędzenie „to jest większa złość niż owa, którąś ze mną popełnił". Mamy tu zatem uwiedzenie, złośliwe porzucenie, ale nie kazirodztwo.

Tę licencję autora można sobie tłumaczyć jako chęć znalezienia silnego teatralnego wyrazu dla wprowadzenia nas w sytuację, dla unaocznienia nam, że coś jest nie w porządku na dworze bogobojnego króla Dawida. Autor przenosi nas w świat Borgiów czy Cenci *, stara się przełożyć rzecz na język zrozumiały dla dzisiejszego widza. Bo inaczej niełatwo by znalazł w tych dawnych dziejach wątek do dramatu w duchu naszych pojęć. Nasza dramatyczna etyka wsparta jest na zasadzie osobistej odpowiedzialności za swoje uczynki, podczas gdy w tych księgach Starego Testamentu włada straszliwa i tajemnicza racja stanu „narodu wybranego", całkiem odmiennie kształtując nieraz stosunek winy do kary i rozciągając go na inne dystanse. Gubimy się często w tych wyrokach. Wina ojców spada na syny, tak, ale widzimy, że gdy Dawid dopuścił się zbrodni zgładzając Uriasza * i pojmując jego żonę i gdy za to został uznany przez Pana niegodnym, aby mu wzniósł świątynię, wzniesie tę świątynię za łaską Pana ten właśnie, który jest owocem występnego zwią-

zku, Salomon, podczas gdy za winę ojca będą cierpiały dzieci innych matek, Amnon i Absalon. Występna i wiarołomna Betsaba dokończy dni swoich jako królowa i chlubna matka Salomona, natomiast inna żona, Michol, której miłości i poświęceniu Dawid zawdzięcza niemal wszystko, będzie skarana bezpłodnością za to, że się roześmiała widząc męża tańczącego przed arką. A kiedy Dawid na schyłku życia dopuści się niezrozumiałej dla nas dzisiaj zbrodni, zarządzając spis ludności, lud jego będzie pokarany za ten występek króla morowym powietrzem, od którego zginie 70 000 ludzi. Jesteśmy tu w zupełnie innym, egzotycznym świecie. Największe zbrodnie indywidualne czasem tu mniej ważą niż drobne na pozór formalne przekroczenia.

Pojmujemy, iż zapuszczać się zbyt głęboko w ten świat pojęć obcych dla dzisiejszego widza i urażających często jego poglądy etyczne byłoby dla dramaturga trudnym zadaniem. Pan Miłaszewski uczynił kompromis; rozwinął jeden epizod historii Dawida, który go uderzył swoją dramatycznością, i ze skąpych danych Starego Testamentu starał się odbudować coś w rodzaju „dziejów grzechu" syna Dawidowego, Absalona.

W pierwszym akcie widzimy Absalona pobożnym młodym Żydem, znajdującym szczęście w kulcie uwielbianego ojca i w uległości kapłanom. Ale w żyłach dzieci Dawida płynie namiętna krew ojcowska. Gdy zwyrodniały Amnon gwałci i odtrąca Tamarę, Absalon w świętym oburzeniu, mszcząc się siostry, zabija Amnona, po czym uchodzi na wygnanie. To wygnanie staje się początkiem jego nieszczęścia. Absalon przebywa parę lat w domu swego macierzystego dziada w atmosferze pogańskiej; traci wiarę, robi się sceptykiem, intelektualistą, hedonistą, wierzy tylko w użycie doczesne. Uzyskawszy za sprawą Tamary

przebaczenie ojca, wraca na dwór, ale ze skażonym sercem, a zwłaszcza z niedowarzonym rozumem. Daje się uwieść pochlebcom, kokietuje lud fałszywym humanitaryzmem i podpada pod wpływ przewrotnego Achitofela *, którego na milę czuć masonem. Powodowany tą kierowaną z zagranicy ręką, Absalon zaczyna knuć zdradę, przygotowywać bunt; kiedy knowania jego wychodzą na wierzch, dobry ojciec gotów jest przebaczyć, ale niestety pycha i fałszywe nauki wżarły się w serce Absalona; surowa religia ciąży mu, chciałby swobodniejszego oddechu pod opieką pogańskich bogów... Jawny i zbrojny bunt Absalona kończy się klęską z woli wyższej; zaczepiwszy włosami o drzewo, Absalon zawisa na nim i ginie z ręki wiernego, ale brutalnego żołdaka, Joaba. I Dawid, czuły ojciec, pognębiony już przez los śmiercią Amnona i losem Tamary, bliski jest ulec rozpaczy nad ciałem Absalona, ale zbudzi go do życia mały Salomonek, wyciągający ręce i wołający: „Tatusiu!" To przyszłość, wspaniała przyszłość, w której znajduje pociechę. Świątynia będzie wzniesiona.

Ujmując te dzieje Absalona w 10 obrazach, autor zmontował i zrymował efektowne widowisko teatralne, ale dramatu nie stworzył; to przekraczało jego siły. Przygniótł go surowy materiał Ksiąg, do których sięgnął. Bodaj ani jedna z figur nie wytrzymuje w tym *Buncie Absalona* tragicznej miary. Lakoniczna prostota, z jaką Pismo przedstawia grzech Dawida, przeniesiona zbyt dosłownie w dramat, odbiera temu Dawidowi niemal wszelki majestat; raczej ze zdumieniem niż z grozą oglądamy tego starego Izraelitę, który — jak słyszymy — ujrzawszy w oknie myjącą się kobietę, stracił dla niej głowę tak, że w podstępny i haniebny sposób kazał uśmiercić własnego generała, gdy ten na froncie bił się mężnie za jego sprawę. W Piśmie świę-

tym jest to tylko epizod na tle długiego i chlubnego życia Dawida — wodza, kapłana i bohatera; rzecz załatwiona skruchą, ukarana i odpuszczona przez Pana; tutaj ta wciąż rzucana do oczu Dawidowi jego brzydka, małoduszna zbrodnia z przeszłości nie ma żadnej przeciwwagi scenicznej, a kłopoty domowe Dawida czynią go raczej jakimś Ormianinem z Bejrutu * na tragiczno niż hebrajskim Edypem. W samym Absalonie i jego buncie trudno się doszukać jakiejś idei dramatycznej. Ten Absalon, syn kochającego i pobłażliwego ojca — ojca, z którym dzieci robią, co chcą, który tylko marzy o tym, aby synowi zdać rządy — nie wiadomo, przeciw komu i przeciw czemu się buntuje? Ewolucja Absalona odbywa się w międzyaktach i pokazana jest raczej mechanicznie: co akt oglądamy innego człowieka. Zmiana jego stosunku do ojca, którego kochał tak czule, powody zdeptania tej miłości nogami — nie tłumaczą się. W jednej z ostatnich odsłon autor próbuje dać temu Absalonowi jakąś ideologię, chce go uczynić szermierzem swobód seksualnych (czyżby „życie ułatwione" *?), przeciwstawionych jakoby surowemu Zakonowi; ależ wiemy z Pisma świętego, że prawy następca Dawida, Salomon, będzie miał legalnie siedemset żon i trzysta nałożnic, więc ileż chciałby mieć ich jeszcze ten liberalizujący buntownik, Absalon? Oto przykład nieporozumień z materiałem, w których sidła zaplątał się autor zbyt nawykły karmić się aktualną publicystyką i rzutujący ją na trzy tysiące lat wstecz. Poza tym Absalon jest smarkaczem, sprężyną wszystkiego staje się demoniczny Achitofel, „diabolus ex machina" *, ale to diabeł trochę dla dzieci. I w tej figurze raz po raz ponosi autora zacięcie publicystyczne, ale paraliżuje jego werwę jeden kłopot: czuć, że najchętniej kazałby mu reprezentować międzynarodową intrygę żydowską,* gdy tutaj siłą rzeczy przypadło

Achitofelowi wcielać międzynarodówkę antyżydowską. Najszczęśliwiej może pomyślana jest — ale czysto teatralnie — Tamara, skalana a czysta, strażniczka tradycji żydowskich, a mająca w żyłach występną krew ojca.

Sztukę przygotowali, pod wodzą reżysera, p. Borowskiego, aktorzy bardzo sumiennie, ale brak dość silnego kośćca dramatycznego w poszczególnych figurach nie ułatwia im zadania. Najbardziej jednolitą — bo dobrze przez autora postawioną — postać stworzyła p. Broniszówna jako stara królowa Michol. P. Lindorfówna wyszła obronną ręką z roli Tamary, niezbyt odpowiadającej rodzajowi jej ładnego talentu. Pan Stanisławski jako Achitofel zręcznie lawirował między intencjami demonizmu a komediowym posmakiem roli. Pan Damięcki mimo wysiłków, które włożył w tytułową rolę, nie zdołał nas zainteresować swoim Absalonem; pozostał kukłą z długimi włosami, jakby przygotowanymi na wiadomy koniec. Pan Białoszczyński jako Dawid miał z początku kilka ładnych scen, dobre zwłaszcza akcenty czułości ojcowskiej; potem rola ta wystawia na zbytnie ryzyko spowszedniały majestat niezaradnego ojca i króla. Pan Hnydziński (Joab) był zbytnim może prostakiem jak na człowieka, który zyskał wstydliwą miłość szlachetnej Tamary. Pani Macherska wlała dużo słodyczy w rolę grzesznej, ale skruszonej i wiernej Betsaby; p. Łuszczewski w paru scenach starał się nam wyjaśnić figurę degenerata Amnona.*

DEBIUT ZAPOLSKIEJ

Teatr Kameralny. *Żabusia*, sztuka w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej. Reżyseria Karola Adwentowicza. Dekoracje Jerzego Rubczaka (5 III 1938).

Zapolska znajduje się obecnie w interesującym momencie swojej dojrzałości: jeszcze świeża, powabna, wypełnia teatry, elektryzuje widzów, a równocześnie, ozłocona pierwszymi promieniami historii, dojrzewa do pośmiertnego romansu z erudytami literatury. Toteż po dwukrotnym sukcesie *Panny Maliczewskiej*, po renesansie *Skiza* z przyjemnością ujrzeliśmy tę *Żabusię*, i to naraz pod dwiema postaciami — w Teatrze Kameralnym, graną nowocześnie, w epoce „wiecznej ondulacji" (w tej chwili powiało na mnie tchnienie wieczności, zawarte z pewną przesadą w tym terminie sztuki fryzjerskiej), i w „Warsztacie Teatralnym", w stylu, jak ktoś go niegdyś ochrzcił, „biedertetmajer" *. I zauważyłem, że przy modernizacji strojów i środowiska tekst wymagał zaledwie jednego retuszu: kiedy mianowicie Żabusia wraca niby ze spaceru, a naprawdę od kochanka, a cnotliwa szwagierka zwraca jej perfidnie głośnym półgłosem uwagę: „Szpilki od włosów pogubiłaś na tym spacerze", trzeba było zmienić słowo „szpilki" na „zapinki". Tyle tylko się zmieniło. Dodajmy, że ani w jednym, ani w drugim wypadku fryzura aktorki grającej Żabusię nie usprawiedliwiała tej złośliwości, bo aktorka przede wszystkim chce być ładnie uczesana.

Żabusia interesuje nas i przez to, że jest niemal że

debiutem scenicznym autorki *Pani Dulskiej* jako historiografki ówczesnego kołtuństwa. Powstała ta komedia w r. 1896 (poprzedziły ją przerobione z powieści *Małaszka* i *Kaśka Kariatyda*). I możemy tu — lepiej może niż na innych sztukach Zapolskiej — śledzić kształtowanie się tego bujnego talentu. Bo zanim wsunęła swoją utapirowaną główkę na scenę, *Żabusia* poczęła się w formie noweli w tomie *Menażeria ludzka* (1893). Tam już jest ona cała, ze swoim Rakiem, ze swoim Nabuchodonozorem, z całą swoją drobną duszyczką. Nie miałem tej noweli w ręku od czasu, gdy ją czytałem po raz pierwszy, i wnoszę, że musi mieć ona swoją wyrazistość, skoro po tylu latach pamiętam ją doskonale, zwłaszcza zakończenie, kiedy Żabusia, jeszcze ciepła od pieszczot kochanka i darząc tym ciepłem najmilszego „Nabuchodonozora", daje Rakowi „dziesiątkę" na kawiarnię i szachy, mówiąc: „Idz, idź, Raku, do kawiarni, żebyś i ty miał swoją przyjemność, mój biedny Raku."

Typ kobietki dobrze zaobserwowany i — można powiedzieć — wyczerpany na tych kilku kartkach noweli. Toteż kiedy Zapolska zapragnęła wyzyskać go na scenie, czujemy, iż stanęła wobec pewnego kłopotu. Ta Żabusia z noweli starczyłaby ledwie na jeden akt i w istocie wypełnia akt pierwszy, i zdążyła powiedzieć nam o sobie wszystko. Co z nią począć dalej? Aby dobudować resztę, musiała Zapolska sięgnąć po budulec z dość różnorodnego i wątpliwego nieraz materiału. I tutaj można obserwować — czy odgadywać — krzyżujące się wpływy, dość znamienne i dla epoki, i dla osobistych dziejów autorki.

Lata między 1890 a 1895 spędziła Zapolska w Paryżu; nienawidząc Paryża, chciała zostać paryską aktorką; stawiała pierwsze kroki w historycznym już Théâtre Libre * Antoine'a, gdzie dość przezornie powierzano jej

przeważnie role cudzoziemek, niewielkie zresztą. Kiedy raz w jakimś misterium zagrała anioła *, podobno Lemaitre napisał złośliwie w recenzji, że „wiemy już, jak w niebie mówią po francusku". Ale ważniejszą niż te wątpliwe laury aktorskie była dla Zapolskiej praktyka duchowa w ostrej atmosferze Théâtre Libre, gdzie rodził się nowy teatr, depcący konwencje, kojarzący zimną i okrutną obserwację życia Henry Becque'a (autora *Kruków* i *Paryżanki)* z soczystym humorem Courtelline'a. Tam nauczyła się Zapolska niejednego z chwytów, z których tak świetnie umiała potem korzystać. I nie trzeba być przysięgłym „wpływologiem", aby się dopatrzeć powinowactwa między Rakiem z *Żabusi* a słynnym Boubourochem Courtelline'a (grywanym swego czasu i na naszych scenach), wznoszącym naiwną ślepotę miłości na szczyty wzruszającego komizmu. Ale ten młody francuski teatr niósł równocześnie Paryżowi ewangelię skandynawską: w Théâtre Libre oglądano tam pierwszy raz sztuki Ibsena, którego równocześnie propagował na scenie krakowskiej Pawlikowski. (Pamiętam później jeszcze samą Zapolską, grającą w Krakowie Norę *.) I ta dość zabawna, mimo wszystko, kombinacja Courtelline'a z Ibsenem jest w tej *Żabusi* widoczna. Jej Mania jest niewątpliwie figurą jeżeli nie ibsenowską, to noszącą znamię wpływów norweskiego mistrza; wyraża się w niej — co prawda nieco w domorosły sposób — owo typowo ibsenowskie zagadnienie prawdy, które odnajdziemy w *Głupim Jakubie* Rittnera. Ibsen, wyniósłszy wysoko postulat „życia w prawdzie", później zironizował ten kult prawdy u niepowołanych, a zwłaszcza dla niepowołanych. Prawda — zdaje się mówić — jest ożywczym pokarmem silnych, ale trucizną dla słabeuszów; tacy nie są warci prawdy, a ci co im ją gwałtem pchają w oczy, są durnie (Gregor Werle w *Dzikiej kaczce* *).

Prawda może być dla słabego człowieka spustoszeniem, nieszczęściem. Rozpaczliwy krzyk Raka: „Po coście mi to powiedzieli!", a kiedy mu siostra mówi: „Nie możecie żyć w kłamstwie", ten jego drugi krzyk: „Kiedy nam w tym dobrze było!" — oto niewątpliwie ibsenowskie pogłosy *Żabusi*. I Mania na widok rozpaczy brata cofa wszystko i każe Żabusi powiedzieć mężowi, że to był żart, i wysuwa się cicho z tego domu, gdzie zapanuje nie wiadomo co: prawda odmienionej dzięki przeżytym emocjom Żabusi, czy też (raczej) dalsze kłamstwo, z którym wszystkim będzie dobrze.

Ale poprzez te podźwięki znać tutaj w tym czy owym akcencie pazur Zapolskiej. Kiedy ibseniczna Mania — co prawda zainteresowana w tej grze osobiście — groźbą odebrania dziecka szantażuje bezradną Żabusię i zmusza ją, aby sama wyznała mężowi swoje winy, potem zaś śledzi z sadyzmem jej wyznanie, może ma w swojej cnotliwej nienawiści podświadome rachuby. Może liczy na to, że ten silny fizycznie a porywczy mężczyzna jednym uderzeniem pięści powali to występne dziecko; może spodziewa się, że ten Rak nosi przy sobie jaki rewolwer... Ale kiedy widzi, że jedyną reakcją tego barczystego chłopa są bezradne łzy, kapituluje: „Gdybym wiedziała, że tylko płakać potrafisz, pewnie nie byłabym ci tego powiedziała" — mówi przez zaciśnięte usta, tonem, który wiele wyraża. To już nie fałszywy Ibsen, to Zapolska.

Z tymi wpływami mieszają się dość zabawnie rodzime staroświecczyzny. Ta sama Mania równocześnie trąci jakąś społeczniczką z czasów Orzeszkowej, kiedy jeszcze było w zwyczaju przypłacać zawody miłosne klasycznym „zapaleniem mózgu". Najbardziej szwankuje w tym wszystkim amant, ten bardzo (jak słyszymy) uczony i poważny młodzieniec, który jest od miesiąca narzeczonym „wartościowej" Mani, pisuje do niej

listy, tytułując ją „kobietą wyższą", a równocześnie nawiązuje z Żabusią romansik w botanicznym ogrodzie i daje się przyłapać na balkonie w mieszkaniu. Wszystko to być może, zapewne, mimo to nie widzimy tego Juliana. Nieżyciowość tej figury czuć w grze każdego aktora, który nie wie po prostu, co ma z nią począć i z której nogi ją zagrać. Para „starszych państwa" to jakiś przypieprzony Bałucki, a niezbyt smaczne aforyzmy dziadzi na temat zdrady dozwolonej pod warunkiem, aby się nie wydała, trywializują filozofię sztuki.

Tylko... czy ta sztuka ma filozofię i jaką? To nieczyste trochę skrzyżowanie elementów utworu odbija się na jego sensie. Nie widzimy tu decyzji artystycznej. Sztuka wybitnie tendencyjna... z niewiadomą tendencją. W noweli *Żabusia* widzieliśmy typ doskonale zaobserwowany i mający swoją ironiczną filozofię — bez konkluzji, z maupassantowska. Tutaj, przez wprowadzenie kontrastowej figury Mani, przez rozbudowanie środowiska czuć, że autorka chce coś powiedzieć, ale co? Czy jest po stronie wartościowych (podobno) Mań, pognębionych przez zwierzątka w rodzaju Żabusi, które im zgarniają wszystkich mężczyzn, gwałcąc sprawiedliwy przydział własnych i cudzych mężów i kochanków? Ale z drugiej strony, może bez woli autorki, ze sztuki wyłania się inna filozofia. Faktem jest, że bogata taniutkim bogactwem natura Żabusi tworzy dokoła szczęście, że ona jest radością swojego otoczenia, przemiłą — na swój sposób — córką, żoną, matką, gospodynią domu... Naprzeciw niej ta Mania, oschła, obowiązkowa, bez wdzięku, kryjąca jakieś podejrzane złoża zawiści, nienawiści, niewyrozumiałości... Jeżeli Zapolska stoi po jej stronie, bardzo jest tu podejrzaną adwokatką. Nasuwa nam refleksję, że najczęściej nazywa się osobą „wartościową" taką, której nikt nie chce i z której nikomu nic nie przyjdzie (co stanowi

niewątpliwy językowy paradoks); że to, co daje Żabusia, to są wartości bezcenne, i że skoro tyle z siebie daje ciepła, to musi skądś to ciepło czerpać... I gotowiśmy jej darować jej malutkie grzechy, dla których „prawda" wydaje się jakąś potworną, niesprawiedliwą lupą.

Zresztą Zapolska sama rozgrzeszyła po trosze Żabusię przez to, że nam pokazała spowinowaconą z nią blisko Żonę w *Ich czworo*, groźną klępę, wobec której gotowiśmy Żabusię nie tylko rozgrzeszyć, ale kanonizować.

Zestawienie *Żabusi* ze sztuką *Ich czworo* może być interesujące i pod względem techniki. Są w tej wczesnej *Żabusi* pewne rysy, tutaj ledwie naznaczone, i to dość niezręcznie (Żabusia kolejno obserwująca przez okno męża i kochanka, jej niepokój o nich, wyrażający się w identycznych słowach), a sięgające w *Ich czworo* szczytów celnego i lapidarnego dowcipu. I dopiero w tym utworze o osiemnaście lat późniejszym od *Żabusi* * Zapolska w całej pełni skorzystała z nauki francuskich mistrzów. *Ich czworo* (jako majstersztyk w swoim rodzaju) można postawić obok *Paryżanki*.

W przedstawieniu wczorajszym, wybornie wyreżyserowanym przez p. Adwentowicza, Żabusię grała p. Andrzejewska. Nie powiem, aby ta bardzo utalentowana młoda artystka była specjalnie predysponowana do roli tej rozpieszczonej, infantylnej kobietki, która nagle pierwszy raz w życiu spotyka się oko w oko z jego groźną a niezrozumiałą dla niej powagą. Ale jeżeli to nie była bardzo autentyczna Żabusia, była to rola bardzo ładnie zagrana. Dobrym Rakiem, szczerym i prawdziwym aż do końca, był p. Dardziński; Marią, pełną utajonych i niedomówionych a trafnych akcentów, była p. Drochocka. P. Kitajewiczówna była

bardzo nowoczesną Maniewiczową, zgodnie z modernizacją całej sztuki.

I oto nastręczają się pewne refleksje w związku z dwoma przedstawieniami *Żabusi*, w Teatrze Kameralnym i w „Warsztacie". Jak należy ją grać, współcześnie czy w kostiumach? Okazało się, że można i tak, i tak, a raczej, że każda z dwóch koncepcji ma swoje zalety i braki. Kostium w *Żabusi* uwydatnia to, co w niej jest przyprószone pyłem wczorajszej czy przedwczorajszej problematyki; daje sprawom i typom ludzkim swoisty smak przez wprowadzenie nowego a tak utalentowanego i sugestywnego współautora, jakim jest Czas. Ale kostium studzi publiczność, wymaga dużej umiejętności operowania nim, aby się nie stał martwym rekwizytem. Przykładem p. Drochocka, która grała Marię w obu przedstawieniach: w Teatrze Kameralnym, w zwyczajnej sukience, grała o wiele śmielej, wyraziściej. W sumie sądzę, że Teatr Kameralny dobrze zrobił wystawiając tę sztukę tak, jak to uczynił. Co nie przeszkadza, że gdyby np. Teatr Narodowy lub Polski wznowił *Kobietę bez skazy*, sztuka ta prosiłaby się może o kostium „przedwojenny". Są to odcienie dość delikatne i wymagające zawsze indywidualnych rozstrzygnięć.

Druga refleksja tyczy pokazów „Warsztatu Teatralnego", które od początku tak zainteresowały świat teatru. Wobec ogłoszonego tegorocznego programu pokazów, z wielu stron (niżej podpisany między innymi) zwracano uwagę, jak bardzo niecelowym jest pokaz reżyserski fragmentów sztuk, że o ile można z fragmentów na popisie szkoły dramatycznej ocenić warunki i przygotowanie przyszłego aktora, o tyle pracę reżysera można osądzić jedynie pod kątem całości. Porównanie dwóch przedstawień *Żabusi* potwierdza to ponad wszelką wątpliwość. Rak w „Warsztacie" zagra-

ny przez p. Grolickiego tłumaczył się w jego ujęciu zupełnie dobrze — w dwóch pierwszych aktach, ale przypomnienie sobie całej sztuki (której się nie pamiętało zbytnio) w Teatrze Kameralnym uprzytomniło nam, że to ujęcie Raka byłoby trudne do pogodzenia z trzecim aktem *Żabusi*, tak ważnym dla tej roli, tym samym cała koncepcja reżyserska, demonstrowana nam w „Warsztacie", staje pod znakiem zapytania. I budzi się w nas potrzeba sprawdzenia tego; prosimy „Warsztat Teatralny" o trzeci akt *Żabusi* w tej samej obsadzie!

Jeszcze jedna refleksja, ta już na marginesie sztuki. Żabusia, przedstawiona przez autorkę jako typ ciemnej idiotki i analfabetki, przezwała swoją paroletnią córeczkę Nabuchodonozorem; przezwisko to wydaje się nam dziś bądź co bądź świadectwem dowcipu, fantazji i erudycji... Nie wiem, czy jedna na sto z dzisiejszych Żabuś umiałaby powiedzieć, kto to był Nabuchodonozor *? Niechże i to będzie policzone na dobro tej zbyt surowo może przez autorkę potraktowanej Żabusi, której, wedle uświęconego zwrotu, „wiele będzie przebaczone, bo wiele (a przynajmniej często) kochała" *.

NIE WEDLE REGUŁ

Teatr Letni. *Dama od Maksyma*, farsa ze śpiewami i tańcami George'a Feydeau, opracowanie muzyczne i adaptacja tekstu Tadeusza Sygietyńskiego. Reżyseria Romana Niewiarowicza. Dekoracje i kostiumy Stanisława Jarockiego. Kierownictwo muzyczne Tadeusza Sygietyńskiego. Układ taneczny Eugeniusza Koszutskiego (5 III 1938).

Było dużo śmiechu na tej *Damie od Maksyma*, „farsie — jak głosi afisz, nie autor — ze śpiewami i tańcami". Swojsko to brzmi, prawda? Śmiano się. Czegóż chcieć więcej? Może byłoby pedantyzmem dochodzić, „czy się śmiano wedle reguł", jak ironizuje Molier w swojej wycieczce przeciw krytykom *. A jednak nie; daruj mi, wielki cieniu Moliera, mogli twoi krytycy nie mieć racji, mogli być osły, ale dopóki krytyka istnieje, właśnie obowiązkiem jej jest dochodzić, czy się śmiano wedle reguł. Wystawcie *Śluby panieńskie* z Dymszą lub Krukowskim w roli Gucia, a ręczę wam, że będzie kupa śmiechu. Ale czy „wedle reguł"?

Ten jaskrawy przykład nie ma oczywiście powiedzieć nic więcej poza tym, że istnieją różne rodzaje śmiechu, a nawet różne odcienie w danym rodzaju, nawet w farsie. A potem jest jeszcze rzecz druga. Przypuśćmy, że na jakimś przedstawieniu połowa widzów się śmieje, a połowa się martwi. Będzie słychać tylko śmiech, zmartwienia nie, bo ci, co się śmieją, śmieją się głośno, ci, co się martwią, martwią się po cichu, trzeba więc dać i tym jakąś satysfakcję, jakąś szansę.

A potem jest jeszcze rzecz trzecia. Każde takie wznowienie, oprócz zabawy, mieści w sobie i naukę. To jakby mały rozdział z historii teatru, z historii obycza-



1. Elżbieta Barszczewska (Amy), Mariusz Maszyński (William Dorrit) i Jan Kreczmar (Artur Clennam) w *Małej Dorrit* według Dickensa

BIBLIOTEKA NARODOWA

jów. Ta płocha *Dama od Maksyma*, wyborna zresztą, klasyczna w swoim rodzaju farsa, to reprezentacyjny okaz gatunku, który przez pół wieku panował niemal wszechwładnie na scenach rozrywkowych, bawiło się nim parę pokoleń, zasługuje więc na uwagę tego latającego historyka teatru, jakim jest recenzent.

Ten typ farsy można by nazwać matematycznym czy geometrycznym. Jest coś z geometrii humoru w każdej farsie, ale tu doprowadzona jest ona do maksimum. Autor bierze założenie, które jest ostatecznie możliwe, i nawet dość naturalne, i wyciąga z niego konsekwencje, z których każda z osobna również jest nie tylko możliwa, ale prawie wydaje się konieczna; i w sumie łańcuch tych logicznych konieczności prowadzi oszołomionego widza w świat czystego szaleństwa.

Jest w tej metodzie coś, co można by nazwać pirandellizmem farsy. Bo jeżeli na odwrót weźmiemy ową bardzo typową dla Pirandella sztukę *Tak jest, jak wam się wydaje*, odnajdziemy w niej na odwrót doprowadzoną do tragizmu farsową sytuację, polegającą na niemożności skonfrontowania dwóch prawd: spomiędzy dwojga osób ktoś tu jest niewątpliwie obłąkany, ale kto, zięć czy teściowa? Ten wykrzyknik „wariat" — często padający z ust dwóch osób naraz — rozlega się prawie w każdej takiej farsie, tyle tylko, że nie bierzemy go serio, spokojni, że się wszystko rozwikła i wyjaśni.

Ot, na przykład tutaj: założenie dość naturalne. Poczciwy lekarz zabłądził wyjątkowo do szampańskiego lokalu, ululał się jak nieboskie stworzenie, bezradny, poprosił jedną z tancerek, aby go odwiozła do domu. On zasnął pod kanapą, ona zasnęła w jego łóżku — w całej niewinności. Rano zjeżdża niespodzianie bogaty wujaszek z Algieru, generał, który dziesięć lat nie widział swego bratanka, zastaje kobietkę w łóżku, odga-

duje w niej (oczywiście) nie znaną mu jeszcze bratanicę, ona dla zabawy nie wyprowadza go z błędu, doktor przez nieśmiałość również, zwłaszcza że wujaszek wyjeżdża za kilka dni. Ale generał przyjechał wydać siostrzenicę za mąż i prosi bratanicę, aby jej matkowała, i oto brnąc z jednej katastrofy w drugą, nie umiejąc się wycofać z kłamstwa i przerwać nieszczęsne qui pro quo, poczciwy doktór z podfruwajką od Maksyma jako żoną znajdzie się na cnotliwej prowincji na ślubie siostrzenicy generała...

I tak dalej, i tak dalej, z szaleństwa w szaleństwo, bo oczywiście pomijam tu wszystkie uboczne, nie mniej logiczne komplikacje. Otóż z charakteru tej bardzo typowej „farsy geometrycznej" wynikają dwa wskazania reżyserskie. Nie naruszać czystości linii, bo w niej leży tutaj istota humoru. Nie osłabiać niczym prawdopodobieństwa, bo na logice i na prawdopodobieństwie — lub raczej na jego optycznym złudzeniu, celowo stworzonym przez autora — polega tu cały dowcip. Wszystko, co wprowadza tu dowolność, co narusza obłąkaną logikę utworu, działa tym samym przeciw zamierzeniom autora, niweczy jego inżynierską pracę; może wywołuje doraźny śmiech, jak mógłby go wywołać nawet Otello fikający nagle kozła w scenie zabójstwa Desdemony, ale to będzie śmiech „nie wedle reguł".

Przykład: dama od Maksyma przedstawiona jako pani doktorowa znajduje się w otoczeniu mieszczek i arystokratek z prowincji, nadętych, sztywnych, ubranych z niezręczną pretensją. Zdumiewa je, gorszy, niepokoi, a potem zachwyca i pociąga do naśladownictwa. Zetknięcie to czerpie komizm z naturalnych kontrastów, sprowadzonych sytuacją, na której umożliwienie autor obrócił cały akt pierwszy. Jeżeli się te kontrasty zatrze, jeżeli nie będzie żadnej różnicy między panią prefektową z prowincji a kokotką z „Moulin Rouge",

jeżeli stara księżna sama z siebie zacznie podrygiwać kankana, a całe zgromadzenie będzie się zachowywać jak dom wariatów lub gromada pijaków na reducie, może się śmiać, kto ma ochotę, ale cały dowcip sztuki leży na płask.

Nie stało się oczywiście wielkie nieszczęście, czy *Damę od Maksyma* wystawiono tak czy inaczej; nie ma powodu szat rozdzierać, ale godzi się wytykać takie błędy, bo te same błędy pretensjonalnej a fałszywej reżyserii nie oszczędzają i największych arcydzieł literatury... aby nie wskazywać bliskich przykładów. Może nie całkiem właściwie wybrano do tej sztuki p. Niewiarowicza, reżysera młodego, wychowanego na innych stylach i nie zdającego sobie sprawy, że nadziać francuską krotochwilę melodiami z niemieckich operetek, pakowanymi w nią bez ładu i składu, zmienić lekki a precyzyjny żart w ciężkie, ordynarne i bezładne wygłupianie się, powtarzane do uprzykrzenia po sto razy, to nie jest przedsięwzięcie warte trudu, który niewątpliwie w nie włożono. Jeżeli dodamy, że grano tę rzecz z jakiegoś bezimiennego przekładu, dokonanego przez kogoś, kto najwyraźniej nie znał francuskiego języka, będziemy mieli komplet.

Nie, jeszcze nie komplet. Trzeba dodać nieporozumienia obsady. Rolę np., którą powierzono miłej i zgrabnej p. Gellównie, najwyraźniej powinna grać komiczka o całkiem innych warunkach fizycznych. Przecież jasne jest, że przez cały akt autor przygotowuje końcowy efekt, kiedy dama od Maksyma ukaże się z konieczności w sukni pani Gabrieli; widz czeka na to i z góry sobie wyobraża, jak to będzie wyglądało, i wychodzi ta Pepa w zgrabnej sukience, która leży na niej jak ulał! Nie potrzebuję dodawać, że taka czy inna suknia panny Pepy jest mi dość obojętna; nie znoszę tylko tańczenia nie w takt, wszystko jedno czy ma-

zura, czy fokstrota. A wrażenie takiego tańczenia nie w takt miałem ciągle. Tak np. p. Frenkiel *, który powinien być tu poczciwym i skłopotanym mieszczuchem, pokazał nam typ jakiegoś łobuza z roli pokątnego doradcy. Widz czeka na jego sekret — i nie ma żadnego. Znów nie w takt.

Główna solenizantka, dama od Maksyma, czyli Mira Zimińska, miała utrudnione zadanie wobec tego, że inscenizacja drugiego aktu spiknęła się na to, żeby jej zmatować najlepsze efekty, zastępując je uprzykrzonym klepaniem wszystkich obecnych po twarzy; mimo to i poprzez tę „koncepcję" p. Zimińska rozwinęła tyle werwy i uroku, była tak miła, że większość widzów, mniej od zawodowego recenzenta czułych na kakofonię całości, śledziła z rozkoszą każdą jej gierkę i oklaskiwała co sił. Świetny komik p. Znicz... Ale o wykonawcach wolę nie mówić, nie chcąc, aby ktoś ucierpiał za nie swoje winy...

PROSZEK FENACETYNY

Teatr Narodowy. *Dar poranka*, komedia w trzech aktach Giovacchino Forzano, przekład Zofii Jachimeckiej. Reżyseria Antoniego Cwojdzińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (25 III 1938).

Kiedyśmy oglądali niedawno komedię Pirandella *Ależ to nie jest na serio*, byliśmy prawie zaskoczeni pewnymi szorstkościami tej sztuki. Zarazem raziła nas sztuczność założenia: młody człowiek, który zawiera fikcyjne małżeństwo po to, aby być ubezpieczonym od kłopotów, w jakie go codziennie wplątuje jego zbytnia zapalność, każąc mu się zaręczać z każdą niemal spotkaną młodą kobietą! i brutalności, i sztuczność pomysłu wydałyby się nam zrozumialsze, gdybyśmy je umiejscowili, gdybyśmy, wedle Goethowskiej recepty *, udali się w kraj poety. I do tego nie trzeba nawet paszportu ani wizy; wycieczka taka może mieć charakter czysto literacki. Twórczość wybitnego pisarza może znaleźć komentarz w innych utworach, mniejszej wagi, ale tym typowiej odbijających pewne rysy obyczajowe danego kraju, a nawet klimatu — jak właśnie ten *Dar poranka*.

Bo gdyby się w omawianiu tej komedii ograniczyć do ustalenia „stanu faktycznego" — jak się mówi w języku prawniczym — cóż by się okazało? Nieznajomy młody człowiek zapukał w nocy do apteki po proszek fenacetyny; zastał młodą ekspedientkę samą. Za godzinę jest w jej pokoju nad apteką, za dwie godziny jest — w jej ramionach, w jej łóżeczku. A była to

młoda dziewica, poważna, starannie wychowana i cnotliwa aż do heroizmu.

Oczywiście zdaję sobie sprawę, że takie suche streszczenie trąci karykaturą; w utworze p. Forzano to wszystko spowite jest w różne ornamenty i wdzięczki; wydaje się niewinne jak sztuka dla pensjonarek. Niemniej fakty są te, a nie inne. Zdaje się, że w tym włoskim klimacie, w pewnych porach roku zwłaszcza, miłość działa piorunująco, uderza na mózg jak pokarm. „Człowiek nie jest z kamienia", wzdycha w pewnym momencie cnotliwa panna Lucyna.

Bo to jest pewne, że ta panna Lucyna zrobiła, co mogła, aby się ubezpieczyć od miłości i jej niebezpieczeństw. Nauczona doświadczeniem, na co jest narażona młoda, samotna i niebrzydka dziewczyna, zdobywa się na istny heroizm kobiecy, aby się zeszpecić, uczynić wstrętną — aż do czasu, kiedy, zdobywszy lepsze warunki bytu, mniej będzie wystawiona na pospolite męskie zakusy. Przywdziewa tedy ciemne okulary, na twarzy maluje sobie szpetną plamę, zgrabną figurkę kryje w szkaradnym szarafanie, pozbawia się wieku, płci, urody — i tak co dnia urzęduje w aptece w górskiej miejscowości, gdzie jest pracownicą. I ot, wystarczyło, że po zamknięciu apteki wieczorem zdejmie na chwilę te brzydkie akcesoria, że się znów — och, tylko dla siebie, przy zaryglowanych drzwiach i szczelnie zamkniętych okiennicach — stanie sobą, uroczą młodą dziewczyną, aby w tej samej chwili zapukał do apteki żartowniś i grubym głosem zawołał: „W imieniu prawa, proszę otworzyć!" W imieniu prawa — miłości, anonimowej upalnej miłości. I to właśnie będzie ów panicz szukający proszka fenacetyny *. I on też nie wiedział, czego naprawdę szuka — i co znajdzie. Mistyka!

Opowiadano mi, że na Sycylii, kiedy służącą posyła się w biały dzień za jakimś sprawunkiem, ona pyta

całkiem naturalnie: „Chi m'accompagna?" — „Kto mi będzie towarzyszył?" Znaleźć się kobiecie, bodaj na kwadrans, samej jest tam rzeczą nie do pomyślenia, grozi zbytnim niebezpieczeństwem.

Rzecz prosta, że ten pośpiech natchnień miłosnych musi w sobie mieścić pewną sumaryczność psychologii. Kryje się ona już w aluzji poetycznie brzmiącego tytułu sztuki: *Dar poranka*, aluzji w rzeczywistości dość trywialnej. Młody człowiek wyjaśnia młodej panience, że ów dar poranka to był prastary zwyczaj dawnych Longobardów*: nazajutrz po ślubie, kiedy oblubieniec znalazł u poślubionego dziewczęcia „wszystko, czego pragnął" — to są słowa owego młodego człowieka — i w tym stanie, w jakim pragnął, wówczas przesyła jej rano kosztowny prezent. I w wielu włoskich sztukach zauważyłem ten longobardzko-anatomiczny motyw, rozwinięty z tą samą naiwną brutalnością, która nas tak zaskoczyła w sztuce Pirandella, będącej również wariantem tego motywu. Powtarza się on we włoskich sztukach tak wytrwale, jak szantaż i świętoszkostwo w sztukach angielskich. To jest bardzo ciekawy temat do obserwacji, te pewne wspólne rysy, pokrywające się w utworach scenicznych danego kraju. W pamięci recenzenta teatralnego wytwarzają się, na przestrzeni lat, jak gdyby „rodzinne fotografie" sztuk wspólnej proweniencji.

I ten *Dar poranka*, niezbyt bogaty jako literatura, ciekawy jest właśnie jako pewien dokument obyczajowy, charakterystyczniejszy może od innych; dokument gry miłosnej, która już w innych krajach może trącić anachronizmem. Mężczyźni czyhają tu gromadnie na to, aby kobietę pozbawić skarbu, za którego brak będą ją potem ścigali najsurowszą wzgardą. Ona broni się, chroni — bodaj za pomocą takiej heroicznej maskarady! — ale niepodobna mimo wszystko być uzbrojonym

w każdej minucie! Proszek fenacetyny zgubił pannę Lucynę, zwłaszcza że odbiorca był królewiczem z bajki, hrabią z auta. Ale w chwili gdy skończył swoje dzieło geniusz męski, kolej działania przychodzi na geniusz żeński: instynkt kobiecy daje tej Lucynce rozegrać partię po mistrzowsku. Gdyby po owej nocy okazała cień pretensji do jednogodzinnego kochanka, gdyby padła z jej ust bodaj jedna wymówka, uroszczenie — byłaby zgubiona, a on czułby się skwitowany; ale nie, ona mówi: „Możesz wrócić lub nie, przysięgam ci, że nie mam i nie będę miała do ciebie żadnego żalu..." I jeszcze kiedy on wraca, ona pyta nieśmiało: „Co ty chcesz zrobić ze mną?..." I wtedy on ma tę satysfakcję, aby jej powiedzieć wspaniale: „Zabiorę cię do mojej MATKI. To mój dar poranka." Mama-hrabina jeszcze śpi i ani się domyśla, że zrobiono z niej w pobliskiej aptece... dar poranka.

Pan Różycki *, który święcił w tej roli sukces przed dziesięciu czy jedenastu laty, wznowił ją na swój jubileusz. Ale jeżeli myśli, że to jest wdzięczna rola, w takim razie nie docenia sam siebie. Ta rola ma tyle wdzięku, ile dał jej go on sam, i to wielki jego tryumf (jego „dar poranka"); inaczej rola mogłaby być dość nieznośna. Za dużo ma zewnętrznych atutów ten facet: być hrabią, przystojnym chłopcem, mieć pieniądze i auto to nie sztuka uwodzić młode ekspedientki. Bo to, co on sam do tego przydaje, jest dość miernej próby, a jego przekomarzania i zaloty mogłyby się stać drażniące, gdyby — właśnie nie Różycki. Nasz młody jubilat, nieodparty w tych męskich „wygibasach", jeszcze raz złożył tego dowód. Oklaskiwano go też długo i z całego serca.

Pani Lubieńska była bardzo miła. Aktorka ta, która umiała bywać edypowym sfinksem i szekspirowską Julią, potrafiła zachować coś z tego wszystkiego, w kie-

szonkowym wydaniu, w tej pannie Lucynie, która „nie jest z kamienia"; spełniła swój los kobiecy w ciągu kilku godzin owej nocy, nie tracąc nic z godności i wdzięku.

Role humorystycznych akcesoriów duetu miłosnego oddali z talentem p. Bohdańska, pp. Skonieczny i Relski. Swoją epizodyczną rólkę dobrze odegrał p. Gella. Bez zarzutu wyreżyserował rzecz p. Cwojdziński.

MUCHY W BURSZTYNIE

Teatr Malickiej. *Jastrząb wśród gołębi*, sztuka w czterech aktach Jana Adolfa Hertza. Reżyseria Zbigniewa Sawana. Dekoracje Stanisława Kurmana (25 III 1938).

Sztuka p. Hertza, mimo że napisana i wystawiona jako rzecz współczesna, niewątpliwie lepiej by się tłumaczyła, gdyby ją zagrać w kostiumach „epoki". Grana jako dzisiejsza, trąci anachronizmem, sympatycznym zresztą w swoich naiwnościach, i stanowi ciekawy przykład, jak pewne formuły życia czy literatury mogą się przechować we wrażliwości pisarza — niby przysłowiowa mucha w bursztynie. I kiedy słuchałem sztuki p. Hertza pod tym kątem, doznałem wiele przyjemności, miałem wrażenie, że słyszę melodie, którymi kołysało się moje dzieciństwo. W owych czasach mówiło się jeszcze wiele złego o Darwinie, przypisywano wiele nieszczęść jego teorii walki o byt — „struggle for life", jak było szykowniej mówić; a typ „struggle-for-lifera", „mocnego człowieka", pozytywisty bez skrupułów, dość nagminnie pojawiał się w powieści i w teatrze. Przypominam sobie jedną z takich sztuk, która wprost jako tytuł miała: *Walka o byt* *. Bohater, młody architekt, szedł do kariery po krzywdzie ludzkiej z całą bezwzględnością, głosząc cynicznie prawo silniejszego, aż w końcu jedna z jego ofiar, człowiek, któremu elegancki struggle-for-lifer złamał życie i uwiódł narzeczoną, odwrócił jego program: „Panie Pawle Astier (tak się nazywał mocny człowiek, a grał go Żelazo-

wski), walczymy o swój byt, nieprawdaż? Silniejszy depce słabszego, a więc giń, nędzniku" — i wyrżnął mu w łeb z pistoletu.

Z familii tych mocnych ludzi wiedzie się niewątpliwie inżynier p. Hertza, wyznawca pozytywizmu życiowego, głoszący prawo siły, bezwzględnego egoizmu indywidualnego, pieniądza, za który można kupić i którym można opłacić wszystko. Otóż to jest tak, jak by dziś do salonu wszedł ktoś w kostiumie sprzed pół wieku. Niegdyś, w swojej epoce, typ taki odpowiadał w literaturze pewnym prądom umysłowym, a nawet życiowym, wyjaskrawionym dla użytku sceny. Dziś, gdy żyjemy w dobie wszechwładnej zbiorowości, czyż trzeba wskazywać, jak naiwnym zjawiskiem byłby człowiek wywieszający sztandar aspołecznego egoizmu! Nie twierdzę, aby brutalnych apetytów nie było lub nawet aby ich było mniej, ale dziś człowiek z gatunku „mocnych" miałby gębę pełną ideału, dobra ogółu i szukałby jakichś haseł, pod którymi mógłby dać folgę swoim instynktom. Byłby nie samotnym drapieżcą, ale organizatorem. Każdy jastrząb nosi dziś w dzióbku jakiś transparent z podniosłym napisem.

Przy tym: jastrząb! Widywaliśmy na scenie różne jastrzębie. Ale ten u p. Hertza stanowi gatunek nie znany z zoologii: jastrzębia skombinowanego z jeżem. Z kolcami zamiast piór trudno jest latać. Ten mocny człowiek jest małostkowo dokuczliwy, opryskliwy; wszystkich upokarza, lekceważy; daje im odczuć swoją przewagę; paraduje ze swoim egoizmem jak sztubak. Ale nawet sztubak nie uchowałby się taki do wyższych klas. Taki człowiek dwóch kroków w życiu nie mógłby zrobić; byłby chyba skończonym głupcem, gdyby nie widział, jak tym postępowaniem szkodzi swoim interesom, które stawia jakoby ponad wszystko.

Skąd się taki wziął, jak taki wyrósł wśród gołębi!

Nie wiadomo. Dostajemy go już gotowego, z jednej sztuki. Jest antypatyczny i komiczny ze swoją potrzebą paradowania egoizmem i siłą.

W jaki sposób ten gruboskórny bydlak zyskał serce anioła na dwóch nogach, jakim jest jego narzeczona — pozostaje zagadką. Ta zagadka byłaby również łatwiejsza do przyjęcia, gdyby ją przebrać w kostium. Bo ten anioł to też mucha w bursztynie z epoki *Bez dogmatu* i innych. „Kupił ją", jak sam powiada. Była to epoka, gdy się kupowało anioły i Anielki, a anioły pozwalały się najczęściej kupować przez poświęcenie dla matki. Hania ma babcię. Ale w pierwszym akcie patrzyła na swego oblubieńca bardzo czule...

Zrozumiawszy po powrocie z podróży poślubnej, że małżeństwo jej było „omyłką", czując do męża rosnący wstręt i pogardę, idealna Hania zachowuje się w sposób, który również lepiej by się tłumaczył, gdyby go przenieść w inne czasy. Wybrzydzając się na męża, trwa przy nim dalej, choć zdążyła się zakochać w szlachetnym malarzu, przyjacielu męża, który przyjechawszy na krótko z Paryża, tkwi w tym domu już kilka miesięcy, nawzajem zakochany po uszy w pani Hani. Ale nawet decydując się opuścić męża, Hania nie zostawia ukochanemu malarzowi żadnej nadziei. „Pan powinien wracać do Paryża, pracować dla sztuki..." Ten Paryż, gdzie, jak słyszymy, ów malarz „maluje portrety", to także mucha w bursztynie... jak muchą w bursztynie jest poczciwy doktor, rezoner i sceptyk.

I tak po trosze wszystko, aż do tego strajku robotników, jaki wybucha w fabryce inżyniera. Strajk ten i następujący w odpowiedzi na niego lokaut * fabrykanta też trąci dobą, kiedy takie rzeczy rozgrywały się w indywidualnej izolacji. Dziś, w epoce kartelów, inspektorów pracy, jastrzębie zachowują się inaczej, a w każdym razie przemawiają innym językiem. Jeżeli

obdzierają robotników ze skóry, to zawsze dla „wyższych celów", a nie w imię prawa silniejszego i świętego egoizmu.

Najoryginalniejszą w sztuce jest figura brata owego „jastrzębia", młodego poety, który zetknąwszy się jako medyk z ludzkim cierpieniem, dostał w poczuciu swej bezradności pomieszania zmysłów i pracuje w swoim urojeniu nad jakimś wynalazkiem, mającym usunąć ze świata ból i chorobę. Jest w tym pewien dość znamienny defetyzm życiowy, że figurą, którą autor otacza najżywszą sympatią innych i w której lokuje najszlachetniejsze odruchy, jest bezpłodny marzyciel, łagodny wariat. Ten defetyzm objawia się nie tylko w tym. Bo oto co widzimy. Kiedy nasz jastrząb, który świetnie strzela, wyzwał na pojedynek zakochanego w jego żonie malarza, dobrotliwa dotąd mateczka jastrzębia zdobywa się na heroizm energii i powiada: „Albo cofniesz ten pojedynek, albo ja ci cofnę natychmiast pełnomocnictwa dla prowadzenia fabryki, za siebie i za Janka." I ten „człowiek walki", zagrożony w interesach, kapituluje przed mamą w jednej chwili, siada do biurka i pisze do swoich świadków list wyrzekający się pojedynku! Otóż widzieliśmy poprzednio, jak cała rodzina „gołębi", z matką gołębicą na czele, boleje przez wiele tygodni nad strajkiem, potem nad ohydnym lokautem i w ogóle nad nieludzkim stosunkiem tego kierownika fabryki do robotników, ale wtedy jakoś nie przychodzi mamie ani nikomu do głowy zagrozić mu cofnięciem pełnomocnictwa, mimo że to jest — jak się okazuje — tak prosty i skuteczny środek. Posyłają ukradkiem dzieciom strajkujących robotników trochę mleka, a żyją w zbytku wyciskanym z tych robotników przez „mocnego człowieka" na wspólny rachunek. I to jest charakterystyczne i dobrze

uchwycone przez autora; szkoda, że mimo woli i raczej wbrew jego **intencjom.**

Ten sam defetyzm życiowy jest i w postępowaniu anielskiej Hani. Kocham pana, jest pan jedyną miłością mego życia, wiem, że i pan mnie kocha, ale niech pan nigdy nie stara się mnie odszukać, niech pan jedzie do Paryża... tam pańskie miejsce, tak pisze mniej więcej Hania swemu malarzowi. Dlaczego, w imię czego? dlaczego jego miejsce ma być tylko w Paryżu? dlaczego ta młoda kobieta zdecydowawszy się już złamać życie męża, musi jeszcze złamać dwa inne? — niczym się to nie tłumaczy. Chyba epoką; ale w takim razie powinna dostać ospy albo szukać schronienia w klasztorze.

Na przebraniu sztuki w kostiumy zyskałby i dialog, i charakterystyka figur. Bo wszystko tu przypomina jakieś stare ryciny z „Kłosów" *: i stary sługa, i mateczka z siwizną markizy, i ojciec chrzestny, przyjaciel rodziny. I wtedy te banalności, jakie się nieomylnie sypią z ich ust, miałyby charakterystyczny dla minionych epok wdzięk, natomiast podane jako wyraz dzisiejszych jakoby konfliktów, dzisiejszych sposobów myślenia, działają trochę niecierpliwiąco, w końcu zaś robią wrażenie jakiegoś sportu czy zakładu, jak można na przestrzeni trzech godzin teatralnego przedstawienia nie powiedzieć ani jednego słowa, które by nie było banałem.

(Gdy mowa o pojedynku, musi doktor go nazwać „przeżytkiem średniowiecza"; gdy pani opuszcza dom, musi pokojówka ofiarować jej swoje oszczędności, a ona nie przyjąć ich etc., etc.)

W wystawienie sztuki włożono w Teatrze Malickiej dużo sumiennej pracy i widocznego zapału. Pan Sawan, który wyreżyserował sztukę, objął zarazem rolę główną, rolę „jastrzębia"; grał dzielnie, z odcieniem

czegoś dziecinnego, zawartego zresztą w samej roli; im więcej się srożył, tym bardziej uśmiechaliśmy się w duchu, mówiąc: „Nie strasz, Zbyszku." Pani Malicka przeżywała piękny dzień, patrząc na swego jastrzębia, jaki on potrafi być groźny, sama zaś pławiąc się w słodyczach szlachetnego cierpienia. Pani Larys-Pawińska była stylową mateczką, p. Zawistowski taktownym wariatem, p. Modrzewski zacnym doktorem ze starej powieści, p. Nowacki stroskanym przemysłowcem, p. Bay-Rydzewski nieuchronnym starym sługą, p. Ostosuski kabaretowym cwaniakiem-ogrodniczkiem. Trudne zadanie miał p. Dobrowolski, którego rola nie uzasadnia uwielbień, jakie budzi ów malarz w swoim otoczeniu, oraz p. Cieszkowska, która jako pokojówka paroma dramatycznymi akcentami odniosła mimowolny sukces śmiechu.

Obecnego na premierze autora wywoływano serdecznie. I bardzo być może, że elementy naiwnie melodramatyczne, budzące uśmiech „intelektualistów", których mam zaszczyt tu reprezentować, barwy wyłącznie czarne i białe, jakimi się autor posługuje, zapewnią właśnie powodzenie sztuki u tej publiczności, która zawsze łaknie w teatrze melodramatu, a nie znajdując go w teatrze, idzie go szukać w kinie — na *Trędowatej* *.

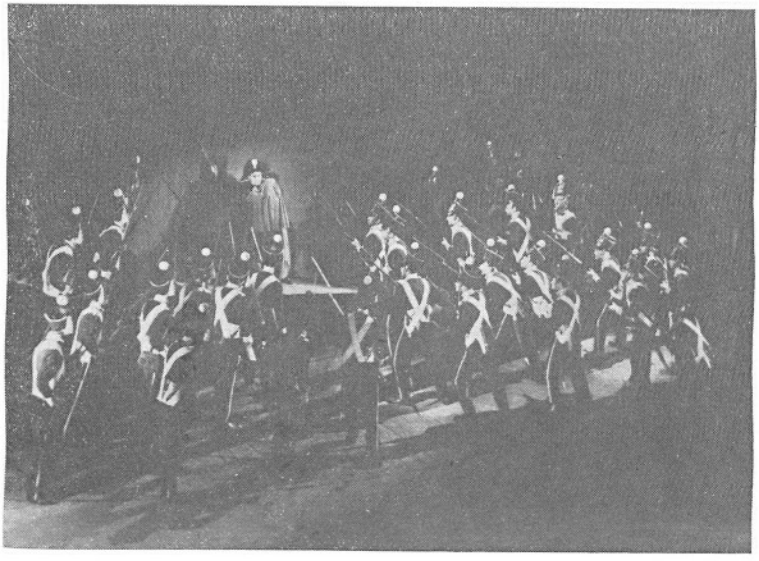
DZIEŃ TEATRU POLSKIEGO

Teatr Polski. *Noc listopadowa*, dziesięć scen dramatycznych Stanisława Wyspiańskiego. Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Węgierki. Pomoc reżyserska Marii Wiercińskiej. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej. Ilustracja muzyczna Lucjana Marczewskiego. Kierownictwo muzyczne Karola Szustra. Kapelmistrz Anatol Zarubin. Układ plastyczny Ruth Sorel (31 III 1938).

Na swój wieczór jubileuszowy obrał Teatr Polski — *Noc listopadową*. Utwór ten daje Teatr Polski po raz trzeci *; za każdym razem w nowym i odmiennym kształcie. Trudno o lepszy dowód aktywności tej sceny w stosunku do poezji. Ostatnie przedstawienie (Wysocka—Frycz) jest jeszcze w pamięci wszystkich i oto po kilku latach otrzymujemy *Noc listopadową* całkiem odmienną, a również bardzo niepospolitą.

Fakt ten rzuca poniekąd światło na stosunek naszego teatru do wielkiej literatury dramatycznej. Można dziś stwierdzić ostatecznie — choć stało się to faktem uznanym raczej w milczeniu — że mimo wszelkich postulatów, nawoływań, postanowień i nawet zapowiedzi, zamiary i próby stworzenia u nas tzw. „żelaznego repertuaru" zawiodły *. Życie rozstrzygnęło sprawę w tym sensie, że teatry wskrzeszają dany utwór co jakiś czas w coraz to innym opracowaniu scenicznym, przy czym nawet wybitne dawniejsze osiągnięcia ustępują miejsca nowym.

Wyznaję, że zaczynam się godzić z tym biegiem rzeczy. Bo widzę w nim głębszy związek z charakterem i z warunkami powstawania naszej poezji dramatycznej, która stanowi najcenniejsze pozycje tzw. wielkiego repertuaru. Były one inne niż wszędzie. Nasz dramat,



2. *Noc listopadowa* Wyspiańskiego — scena w Podchorążówce z Piotrem Wysockim (Jan Kreczmar)

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

już w samej chwili rodzenia się, wziął jakby rozbrat ze sceną. Z dwóch przyczyn. Raz dlatego, że powstał w dobie romantyzmu, gdy scena, ze swymi ubogimi wówczas realnościami, zdawała się dla poety za ciasna, a po wtóre dla tej prostej przyczyny, że nasze nieliczne sceny były dla naszych poetów zamknięte, tym bardziej więc autor *Dziadów, Kordiana* czy *Nieboskiej* nie miał powodu liczyć się z nimi. I długi czas nawet na myśl nie przychodziło, aby te utwory grać w teatrze, a kiedy odtąd zaczęto je grać, wciąż szuka się dla nich za każdym razem nowego wyrazu. Nie pielęgnuje się tradycji, bo tutaj tych tradycyj być nie mogło i nie było — a gdyby były, stanowiłyby w znacznej mierze archiwum naiwności czy niedomagań sceny. (Pamiętam jeszcze Zosię dyndającą na linie w *Dziadach*! *) Zwłaszcza w ostatnim dwudziestoleciu wiele pojęć przeobrażało się tak, że każde wznowienie poetyckiego utworu mówi już innym scenicznym językiem.

Ten stan rzeczy ma swoje dodatnie i ujemne strony. Do ujemnych niewątpliwie należy znikanie utworów na szereg lat, tak że może upłynąć dziesięciolecie, w którym publiczność, młodzież, nie ma sposobu ujrzeć jakiejś *Nieboskiej komedii* czy *Nocy listopadowej;* ba, takie osiągnięcia i wysiłki, jak *Samuel Zborowski* Słowackiego, jak *Legion,* mogą zniknąć na czas nieograniczony, po skąpej ilości przedstawień. Dodatnią znowuż stroną jest ów wciąż czynny stosunek teatru do poezji, żywotność wciąż nowych do niej scenicznych komentarzy, będących wyrazem danej chwili, danego pokolenia, w obliczu dzieła poety.

To, co można by powiedzieć o naszych wielkich romantykach, odnosi się i do wielu sztuk Wyspiańskiego. O ile w pewnych jego utworach wola i zamiar poety, tyczące ich scenicznej formy, oznajmione są tak wyraźnie, że takie utwory, jak *Wesele,* jak *Sędziów,* pra-

gnęłoby się widzieć utrwalone w kształcie „ne varietur" *, o tyle już np. co do *Wyzwolenia* z ciekawością słyszymy o interesujących próbach rewizji w krakowskim teatrzyku „Cricot" *; jest zaś pewna ilość sztuk Wyspiańskiego, powstałych — mimo że był on wcielonym geniuszem sceny — bez doraźnej myśli o scenie, a w każdym razie wykraczających rozpiętością fantazji poza jej doczesne możliwości. I niewątpliwie, wystawiając te utwory, teatr wciąż będzie szukał nowego wyrazu i niewątpliwie będzie to jego dobrym prawem.

Szukał go też p. Węgierko i dał swoją wizję *Nocy listopadowej* szlachetną i piękną. Że ona odbiega w wielu momentach od tradycji krakowskiej premiery *, to niewątpliwie tak, jak cały dzisiejszy nasz teatr odbiega od ówczesnego. Jak by się ustosunkował Wyspiański, gdyby żył, do dzisiejszych możliwości sceny, o tym trudno sądzić, ale jest rzeczą chyba nie do pomyślenia, aby tych możliwości jakoś nie wyzyskał, aby, mając je, ograniczył się do tego, co mu dawały skąpe środki ówczesne. W każdym razie nigdy nie posuwałbym się do tego, aby dzisiejszemu inscenizatorowi przeciwstawiać własne informacje Wyspiańskiego, wplecione w tekst *Nocy listopadowej*. „Informacje" te, pisane wierszem, stanowią poetycką część tekstu i raczej trzeba je uważać za wizję poety niż za wskazówkę dla reżysera, bo i cóż by począł ze wskazówką, że Pallas „szeleści żywymi wężami" albo że Niki, „skrzydlate wielkich skrzydeł lotem, wielkim kołują wprzód zawrotem, nim która w kole stanie!..." Wyspiański mieszał poufale bogów z ludźmi, ale zostawiał im przy tym ich nadludzkie atrybuty. I całe to fraternizowanie świata bogów ze światem ludzi, traktowanie obu tych światów na jednym planie, ma prawo reżyser uważać raczej za wizję poety, niż brać je dosło-

wnie jako wskazówkę dla siebie. Może rzecz rozwiązać tak, może inaczej — na swoją odpowiedzialność.

Poczucie tego prawa było wyraźnie punktem wyjścia koncepcji reżyserskiej p. Węgierki. Za pomocą pomysłowej konstrukcji scenicznej osiągnął reżyser współżycie tych dwóch światów — bez ryzyka ciągłego bezpośredniego kontaktu. Góra sceny dla bogów — padół dla śmiertelnych. Ma to swoje zyski i swoje straty: żal nam, że nie bliżej nas jest owa Nike spod Cheronei, kiedy mówi swoje przepiękne wiersze; brak nam może tej poufałej prostoty, z jaką Hermes u poety wyprowadza zmarłego ojca Lelewela przez pokój, gdy ojciec „zatrzymuje się w pół drogi poza krzesłem syna", ale z drugiej strony daje to szereg pięknych rozwiązań plastycznych i chroni wizyjność utworu od niebezpieczeństw strywializowania. Ta wizyjność inna bywa od tej, która Wyspiańskiemu kazała wysnuwać każdy motyw z jakiejś konkretnej realności, ale tymi innymi drogami osiąga często wyraz osobliwie przejmujący. Tak jest na przykład w obrazie w Teatrze „Rozmaitości", gdzie p. Węgierko odmiennie od tradycji i od informacji dał podłużny przekrój całego teatru, zamiast pokazać „tyły sceny"; dzięki tej pomysłowej zmianie, dzięki podniesieniu poziomu sceny i widowni, gra satyrów przycupniętych w dole na pierwszym planie, z ich błyskawicznym wdzieraniem się na scenę i mieszaniem szyków grającym aktorom, nabrała niezwykłej ekspresji i doskonale zrytmizowanego tempa, gdy znowuż zgubienie w mroku publiczności przy wydobyciu jednej tylko maski Chłopickiego, siedzącego w loży, znakomicie przygotowało jego rozgrywkę z Nike Napoleonidów. I na odwrót, w innym obrazie, zbliżenie Kory do spiskowców szczęśliwie uwydatniło myśl poety. W sumie zatem rozwiązanie reżyserskie tej niebezpiecznej sztuki jest tu śmiałe i na swój sposób szczę-

śliwe, a współdziałał z nim ściśle, w swoim bardziej wizyjnym, mrocznym niż realnym ujęciu dekoracyjnym, p. Śliwiński.

Pod względem aktorskim * *Noc listopadowa* stawia teatrowi duże wymagania. Już sama ta introdukcja Pallady i Nik jakichż wymaga głosów, jakiej dykcji! Silną Palladą była p. Hałacińska; wśród Nik wyróżnić trzeba zwłaszcza Nike spod Cheronei w osobie p. Grabowskiej; ogniem młodego zapału tryskał jako Wysocki p. Kreczmar; ślicznie zagrała Korę p. Borowska, znajdując harmonijnie współdźwięczący drugi głos w Demeter p. Małyniczówny; p. Butkiewicz z diabelską werwą wiódł rej wśród satyrów; p. Żeleński dał bardzo szczery akcent Lelewelowi w scenie, w której wymownym Bronikowskim był p. Ziejewski; szlachetnie elegijny ton miał cień młodego Gendre (p. Roland); pp. Buszyński (Chłopicki), Ziembiński (Potocki), Chmielewski (Gendre), Wielki Książę (p. Samborski) stworzyli interesujące postacie. Interesującą też osóbką, ale raczej z innej sztuki, była p. Andryczówna jako Wielka Księżna. Kalamburzysta podsunąłby mi tytuł: *Wielka Księżna i chłopiec hotelowy* *, ale odpycham tę płochą grę słów ze wzgardą.

ZNACIE TĘ BAJECZKĘ?...*

Teatr Narodowy. *Cyrano de Bergerac*, komedia bohaterska w pięciu aktach Edmunda Rostanda, przekład Marii Konopnickiej, Włodzimierza Zagórskiego i Witolda Łaszczyńskiego. Reżyseria Jerzego Leszczyńskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszki. Ilustracja muzyczna Jana Maklakiewicza (1 IV 1938).

Tyle razy pisałem o tej sztuce, że okrucieństwem byłoby żądać ode mnie, abym ją jako krytyk przeżył na nowo w całości. Na takie premiery trzeba by chować gdzieś w zwierzyńcu, w odosobnieniu od świata specjalnego krytyka, nie znającego *Cyrana;* wypuścić go o ósmej wieczór do teatru i pilnie śledzić od pierwszego aktu jego twarz: czy się uśmiechnie, czy ziewnie. Moje wrażenia i refleksje mogą być tylko marginesowe; po resztę odsyłam czytelnika do swoich dawniejszych recenzyj *.

Uderzyła mnie na przykład przy tej sposobności pewna właściwość natury ludzkiej. Może to jest wyrazem jej zwykłego ograniczenia, ale człowiekowi niezmiernie imponuje, kiedy ktoś potrafi robić parę rzeczy naraz. Wisi ktoś na przykład w cyrku za nogę głową na dół na trapezie, zapala papierosa i czyta książkę, drugą nogą obracając kartki; przyjmiemy z podziwem sam fakt takiego czytania, nie znajdując miejsca na refleksje, czy książka jest wartościowa ani czy sąd o niej czytelnika czytającego ją w tej pozycji byłby trafny. Tak i tutaj: Cyrano bije się w pojedynku i równocześnie improwizuje balladę. Biorąc każdą rzecz z osobna, pojedynek ten mógłby się wydać antypatyczny, a ballada licha, ale nie przychodzi nam na myśl nawet mo-

żliwość takich zarzutów, z chwilą gdy Cyrano robi obie te rzeczy naraz. Trochę tego jest z całym Cyranem: junak, poeta, kochanek, wciąż robi on tyle rzeczy naraz, że widz nie ma czasu skontrolować każdej z tych czynności osobno, i to całe szczęście dla bohatera, i wielka zręczność Rostanda. Bo inaczej cóż byłoby sympatycznego we wkroczeniu na scenę tego awanturnika, który, ufny w swój rapir, rozdaje na prawo i lewo kopniaki i policzki, zabrania aktorom grać, spędza ich ze sceny, rzucając im wzgardliwie jako odszkodowanie sakiewkę? Autor daje nam do zrozumienia, że jego Cyrano jest mścicielem niesprawiedliwości, ale nie bardzo to wynika ze sztuki. Cyrano wyraźnie powiada, że zabronił przez miesiąc grać aktorowi Montfleury za to, że ów spojrzał czule ze sceny na jego kuzynkę, broni zaś z narażeniem życia pijaka-poety Lignière, bo — taki jego kaprys. Otóż o ile Montfleury był niewątpliwie wybitnym aktorem (kreował rolę Cyda na premierze Corneille'a *), o tyle Lignière był z pewnością bardzo miernym poetą. Obawiam się, że kaprys takich zbrojnych dyletantów, jak Cyrano, zawsze będzie stawał po stronie miernot przeciw ludziom talentu. Może niechęć bezwiednego rywala? Bo w nim samym, w jego żądzy popisu, parady, widowni, jest niewątpliwie coś z niewyżytego aktora, a także niewygranego poety. I bardzo sobie wyobrażam, że ten Cyrano, poszczuty przez Roxanę, mógłby grozić kijem Molierowi po *Pocieszných wykwintnisiach.*

Oczywiście mówię to wszystko o Cyranie z komedii Rostanda, nie o Cyranie prawdziwym *, historycznym, który był znacznie ciekawszy. Z jego rzetelnych wartości intelektualnych niewiele mogło przejść do tej „heroicznej komedii". Autor maluje go rysami raczej zewnętrznymi, i to dość grubo, na efekt. Aby dać pojęcie o jego dumie i niezależności, każe mu odtrącić nadzie-

ję poparcia kardynała Richelieu w wystawieniu jego sztuki, przy czym kardynał (mający ambicje literackie) zechciałby mu może poprawić kilka wierszy. „Ani jednego przecinka!" — odpowiada dumnie Cyrano. Ta pycha trąci na milę — grafomanem. Wielcy poeci nie bywają tak hardzi. Kiedy sobie przypomnimy, jak Mickiewicz pozwalał buszować przyjaciołom po swoich rękopisach *, kiedy — spomiędzy bliższych epoki Cyrana — wspomnimy zwłaszcza Moliera i wszystkie jego kompromisy, i to wszystko, co on wykreślił i co dopisał w swoim *Świętoszku*, byle go po latach cierpliwych zabiegów przepchnąć na scenę, myślimy sobie, że tak bezkompromisowym może być jedynie człowiek, który nie ma nic do powiedzenia...

Wróćmy jeszcze do „naprawiacza niesprawiedliwości". Pasztetnik Ragueneau ma żonę, która go zdradza dość poczciwie z żołnierzem. Pasztetnik jest grafomanem i karmi darmo poetów-głodomorów, to mu zyskuje protekcję Cyrana: Cyrano zabrania, pod grozą swego rapiru, komukolwiek kochać żony pasztetnika. Rezultat jest ten, że żona pasztetnika ucieka z domu, zrozpaczony mąż chce się wieszać (zwłaszcza że zdążył zbankrutować na swojej gospodarce), a Cyrano, odciąwszy go od postronka, daje go za intendenta swojej kuzynce. Ale co będzie, kiedy ten niezdara przefujarzy kuzynce całe mienie: tego już rapir Cyrana nie naprawi!...

Lepiej zrobiłby Cyrano, gdyby system ogłodzenia z miłości żony pasztetnika zastosował do damy własnego serca. Tak uczynił, i z powodzeniem, inny rabuśnik, bohater *Kroniki Karola IX* Mériméego: zakochawszy się w pięknej damie, a nie mając szans wzajemności, oświadczył po prostu, że zabije każdego, kto się do niej zbliży; aby nie zostać bez mężczyzny, dama musiała wziąć jego samego, nie miała innej rady...

Ba, ale to było o wiek wcześniej. Cyrano — i to jest może najzręczniej przez autora wyzyskane — już jest wychowankiem szkoły wykwintniś i ich literatury, a widzieliśmy bodaj na naszym Janie Sobieskim, co potrafiła z najtęższego mężczyzny i herosa zrobić ta jedwabna szkoła. Ale Cyrano, taki jak go widzimy tutaj, ma w swojej bohaterskiej miłości coś odpychającego; jest coś z podejrzanej perwersji w tym jego „kompleksie nosa" i w tym trójkącie miłosnym jego pomysłu. To, że usłyszawszy, iż jego ubóstwiana kocha innego, Cyrano dławi swoją miłość do niej i po rycersku darzy swoją przyjaźnią i swoją opieką ukochanego kuzynki, to bardzo pięknie, ale pomysł użyczenia pięknemu Chrystianowi swojej inteligencji, swojej poezji rzekomo po to, aby ocalić wykwintnisię od rozczarowań, jest zbyt już farsowy. Przesuwa po prostu jej rozczarowania na moment poślubny: zrujnowaną przez swego intendenta, zawiedzioną i oszukaną w osobie męża, czeka tę młodą kobietę okropny los! Do tego biedaczyna Cyrano łudzi się, że Roxana całuje na ustach Chrystiana jego myśl, jego słowa; ależ te słowa i myśli są wytartą obiegową monetą tego światka, wymęczonymi komunałami miłości, i wystarczyłoby byle jakiego pismaka (pisanie listów miłosnych przez zawodowca nie było w owym czasie czymś wyjątkowym, raczej rzeczą częstą i używaną), aby zaspokoić w tej mierze serce Roxany. Boję się, że tu świerzbiączka grafomana bierze w Cyranie górę nad instynktem człowieka i mężczyzny. Bo gdyby był z rasy poetów, znalazłby inny sposób wysublimowania swojej zdławionej miłości.

Tak przedstawiała mi się wczoraj każda czynność Cyrana brana osobno: i póty będzie jego tryumfu na scenie, póki dobroduszna publiczność będzie je widziała naraz — na trapezie.

Tuż po tryumfalnej premierze *Cyrana* * bystry i sceptyczny krytyk paryski, Jules Lemaitre, pisał: „Nie byłem na premierze *Timokratesa* Tomasza Corneille ani nawet na premierze *Nieszporów sycylijskich* Kazimierza Delavigne, na których publiczność biła brawo bez przerwy przez ciąg całego antraktu. Ale to fakt, że *Cyrano de Bergerac* jest największym, o wiele największym sukcesem, jaki widziałem w ciągu trzynastu lat mego zawodu krytyka..."

Trudno w istocie w bardziej elegancki a złośliwy sposób, wspominając dwie sztuki kompletnie już wówczas zapomniane, szepnąć „memento mori" tryumfującemu autorowi. I to jest dziś chyba pewne, że *Cyrano* nie należy do dzieł, które mają tytuły do nieśmiertelności, ale może żyć swoim scenicznym pół-życiem jeszcze dość długo — nawet poza Francją. A gdyby mu przyszło umrzeć naturalną śmiercią, nie martwmy się. Śmierć jest w teatrze koniecznym warunkiem życia. Co rok święcą teatry pewną ilość sukcesów; cóż by się stało, gdyby wszystkie te sukcesy uparły się być nieśmiertelne! Już i tak nadużycie wygodnych i nie grożących ryzykiem wznowień jest chorobą, która toczy nasze teatry. Bo każda pozycja martwa wypiera — często na długie miesiące — możliwość jakiejś pozycji żywej; otóż, mimo wszystko, odczuwamy wznowienie *Cyrana* jako pozycję raczej martwą...

Co nie przeszkadza, że z przyjemnością ujrzeliśmy p. Leszczyńskiego w jednej z jego sławnych ról. Podobno „sypał się" na premierze; co do mnie, wypadło mi go widzieć na jednym z późniejszych przedstawień, kiedy już wszedł w skórę swego Cyrana, odzyskując dawną werwę i junactwo. Roxaną była p. Kaizerówna; utalentowana artystka ładnie uwydatniła szczerość zakochanej kobiety, mniej natomiat podkreśliła sztuczność stylu tej miłości, tak charakterystyczną dla śro-

dowiska i będącą tu motorem intrygi. W długim afiszu główne miejsca zajęły nazwiska pań i panów * Łuszczewskiego, Łapińskiego, Sulimy, Dominiaka, Sochy, Białoszczyńskiego i innych. Maleńką rólkę Montfleury'ego, któremu nie dają grać, objął p. Zelwerowicz; wolelibyśmy, aby mu dano grać, i to w jakiej zajmującej sztuce.

Reżyserował Jerzy Leszczyński; dekoracje stworzył A. Pronaszko.

«FEDRA» RACINE'A W TEATRZE KRAKOWSKIM

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie. *Fedra*, tragedia w pięciu aktach Jeana Racine'a, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Inscenizacja i oprawa dekoracyjna Karola Frycza (6 IV 1938).

Kraków teatralny jest zawsze pełen niespodzianek i utajonych możliwości. I tak kilka dni temu byłem świadkiem niezwykłego aktu wskrzeszenia z martwych: mam na myśli premierę *Fedry* Racine'a. Na pozór rzecz, zdawałoby się, naturalna; związki naszego teatru z francuskim repertuarem są tak wielostronne i ścisłe, grywa się Moliera i Musseta, i Claudela, czemuż nie miałoby się grać *Fedry*, tej arcyroli będącej legendą aktorek? A jednak kiedy spojrzeć bliżej, ujrzy się, że właśnie klasyczna tragedia francuska stała się na naszych scenach tak egzotyczna, jak bez mała teatr japoński. Cóż znalibyśmy z Corneille'a, gdyby nie *Cyd* w wersji Wyspiańskiego, w której o ileż więcej jest Wyspiańskiego niż Corneille'a? A Racine? To już od dawna tylko dostojnie i chłodno brzmiące nazwisko z lekcyj literatury.

Tym bardziej interesujące jest, że obaj ci pisarze mają w Polsce rodowód bardzo dawny. *Cyda* grano na teatrze Jana Kazimierza w r. 1662; *Andromakę* Racine'a grano w — Jaworowie *, na dworze królowej Marysieńki, ledwie w kilka lat po paryskiej premierze *. I jedna, i druga sztuka znalazła tłumacza w innym Morsztynie. Ale potem — pustka. Ledwie pod koniec

wieku XVIII ostatnie — pokutne — tragedie Racine'a wchodzą w repertuar teatru w konwiktach oo. pijarów.

Zbliżenie następuje w pierwszych dziesiątkach lat wieku XIX, kiedy w Warszawie działał Osiński, profesor i dyrektor teatru, tłumacz Corneille'a, miłośnik klasycyzmu, rychło opatrzonego pogardliwą nazwą „pseudoklasycyzmu". Wówczas, w r. 1822, grano i *Fedrę* — pierwszy raz w Warszawie. Ale już zbliżały się podmuchy romantyzmu, które miały zadąć w peruki klasyków i pognębić ich w imię Szekspira i Schillera.

I nie dziw, bo to samo działo się we Francji, gdzie w r. 1824 w pamflecie swoim pt. *Racine a Szekspir* Stendhal przypuszczał szturm do klasyków. Ale tam, mimo wszystkich obrazoburczych ataków, mimo tryumfów teatru romantycznego z Wiktorem Hugo na czele, burza ta nie była dla Racine'a groźna, przetrzymał ją. Dziś jest bardziej niż kiedykolwiek uwielbiany, modny. U nas natomiast cios zadany przez romantyzm francuskim klasykom był po prostu śmiertelny. Nie miał ich kto bronić. A kiedy po romantyzmie przyszła era pozytywizmu, tym mniej sprzyjała ona kultowi tego repertuaru.

I może wątłe tradycje przerwałyby się na czas nieograniczony, gdyby nie dyrektor krakowskiego teatru sprzed pół wieku — Stanisław Koźmian. Ten, wciąż wyszukujący najpiękniejsze role świata, aby je złożyć pod stopy Antoniny Hoffmannowej, i umiejący narzucić krakowskiej publiczności swoje gusty, tak samo jak pierwszy w Polsce wystawił komedie Musseta, tak po półwiecznej przerwie wskrzesił *Fedrę* — a obrała ją w r. 1873 Hoffmannowa na swój benefis. Teramena grał na tym przedstawieniu Rychter, który, widać, upodobał sobie tę dyskretną rolę, skoro znowuż on wziął ją na swój benefis w r. 1880 w Warszawie, przy czym Fedrą była Derynżanka. I to — zdaje się — wszystko...

Bo jeżeli legenda teatru przypomina sobie mglisto, że Fedrę grała na swój benefis Modrzejewska, była to — jak mnie łaskawie poinformował nieomylny znawca starych kronik teatru, pan M. Rulikowski * — *Fedra* nie Racine'a, ale tłumaczona z niemieckiego *Fedra* G. Conrada *.

Jako tłumacz *Fredry* (dawniej grywano ją w przekładzie W. Kopystyńskiego), zdawałem sobie sprawę z trudności restytuowania tej zdumiewającej sztuki polskiej scenie. I uwierzyłem w tę możliwość dopiero wtedy, kiedy dyrektor krakowskiego teatru, Karol Frycz, powiedział mi, że zamierza ją w najbliższym czasie wprowadzić na repertuar.

W istocie Frycz, znawca stylów teatru od Chin i Japonii do antyku poprzez wiek Ludwika XIV, jak mało kto powołany był do tego wskrzeszenia. Miał ułatwioną współpracę, bo wszystko mógł zrobić — sam. Sam dał oprawę sceniczną, objął inscenizację i reżyserię, sam podjął pracę z aktorami. Podobno na pierwszej próbie przemówił do nich tak: „Przygotujcie się, państwo, że będziecie grali w najegzotyczniejszej sztuce, jaką sobie można wyobrazić..." W istocie, sztuka, której fabuła dzieje się w mitycznej Grecji, a w której „dziki" syn scytyjski przemawia najdworniejszym językiem „Louis XIV", w której namiętność Fedry przewala się jak burza przez scenę i ożywia swoim tchem jedną z najzuchwalszych ról świata, to jest sztuka co się zowie egzotyczna. Antyk służył jej za puklerz. Gdyby osoby, zamiast się zwać Fedra, Tezeusz etc., zamiast być synami i córami bogów, kuzynami Słońca, nosiły zwykłe francuskie imiona, rzecz byłaby z pewnością dla Racine'a niepodobna do wystawienia. Ale ci klasycy mieli swoje sposoby; podobnie swojej *Andromace*, która mogłaby być krwawą awanturą z „mętów społecznych", Racine umożliwił wstęp na scenę, czyniąc

bohaterkę wdową po Hektorze, a jej niewczesnego miłośnika — synem Achillesa. I nic to nie przeszkadzało, że o Fedrze, która legitymuje się jako córka Minosa sprawującego sądy w Piekłach, jej dama dworu powiada w pewnym momencie, że „trzy razy zaczynała pisać list" do Tezeusza... Nie mogło to razić, skoro na prapremierze *Fedry* w r. 1677 grano ją w strojach współczesnych, w perukach i jedwabnych pończochach. Cała ta Grecja była umowna, a trudno o autentyczniejszą młodą Francuzeczkę niż ukochana przez Hipolita Arycja. I w język najbardziej współczesnej dworności i przemawiającej prawdą wszechwieków namiętności wplatają się „realia" Tezeusza, który był towarzyszem Herkulesa i pomagał mu czyścić świat z potworów. O „nici Ariadny" * mówi się tu jak o zdarzeniu w najbliższej rodzinie.

Jak temu wszystkiemu nadać dzisiaj styl i jaki? Otóż przedsięwzięcie to udało się w całej pełni. Frycz nie troszczył się o nawiązywanie do jakichś sztucznych i nie istniejących wzorów, ale szedł za własnym instynktem artysty. Już dekoracje i kostiumy były niespodzianką. Nie harmonijna Grecja jakiegoś Peryklesa z białymi kolumnami, jakiej się każdy spodziewał, ale ciężkie kamienne mury, przedstawiające przedsionek pałacu z epoki miceńskiej *, w głębi dwa potężne słupy, dźwigające belkowanie, a poprzez nie widny kawał greckiego nieba, rozedrgany oślepiającym słońcem w pierwszym akcie, a zachodzący granatem nocy w ostatnim. Toż samo kostiumy. „Tezeusz w purpurowym chitonie w czarne wzory, w pancerzu ze złotych i czarnych blach i w płaszczu w jakąś tygrysią szachownicę, układającą się z przodu ramion w potrójny fałd, jest ze swoją czarną brodą a wygoloną górną wargą stylizowany na wojownika z wazy miceńskiej" — tak pisze z uznaniem najlepszy znawca wszystkiego,

co greckie, aż do mód włącznie, prof. Sinko *. I o te sklepienia kazał Frycz obijać się regularnemu trzynastozgłoskowcowi — równoważnik francuskiego „aleksandrynu" * — który w ustach wszystkich aktorów sztuki zachowuje odpowiednią dawkę retoryki, aby w ustach Fedry kipieć akcentem zdławionej namiętności.

Fedra! Jedną z przyczyn, dla której zamiar dyr. Frycza nabrał od razu cech realności, było to, że miał on w swoim teatrze predestynowaną wręcz Fedrę, a była nią — p. Zofia Jaroszewska. Strzelista i harmonijna postać, wrodzone i sztuką podniesione poczucie gestu, śliczny głos, zmysł wiersza i poezji, namiętność trzymana na wodzy, instynkt wielkiego stylu — wszystko to nie zawiodło. Od pierwszego wejścia na scenę p. Jaroszewskiej powiała na teatr poezja. I poprzez całą ogromną rolę, mieniącą się wszystkimi tonami, utrzymała artystka jednolitość, a zarazem bogactwo akcentów. Dla p. Jaroszewskiej, z której posiadania Kraków tak słusznie jest dumny, ta Fedra stanowi szczytowy punkt jej pięknej dotychczasowej kariery.

Inni dobrze wywiązali się ze swoich zadań, przeważnie tak odbiegających od zwykłego ich repertuaru. Tezeusz, p. Nowakowski, był herosem o głosie ze spiżu; Enona p. Klońskiej włożyła całą duszę w oddanie swojej królowej; p. Czajkowski ze szlachetnym taktem rozwiązał trudności roli Hipolita, który wciąż mówi o swojej „dzikości" w formie pełnej najbardziej dworskiego umiaru; p. Macherski bez zarzutu podtrzymał tradycje Teramena, którego rola stanowi we Francji substrat wszystkich konkursów deklamacji; p. Starkówna była wdzięczną, choć onieśmieloną przez tremę Arycją; pp. Kierzkowa i Bednarska * wreszcie, znalazły w rolach dworek właściwy wyraz. Pracowali naj-

sumienniej, dali z siebie, co mieli najlepszego, i grali z poczuciem, że parę wieków tradycyj — tym bardziej wymagających, że mocno dziurawych — patrzy na nich. Po raz drugi Kraków przywrócił Polsce Fedrę, bez której teatr jest tak niekompletny, jak byłby niekompletny bez Ofelii i Lady Makbet.

KAPRYSY MARIANNY, POETY I TEATRU

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Narodowy). *Kaprysy Marianny*, komedia w dwu aktach Alfreda Musseta, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Reżyseria Leonii Jabłonkówny. Dekoracje Zenobiusza Strzeleckiego. Opiekun Leon Schiller (10 IV 1938).

„Warsztat Teatralny" podjął w tym roku pokazy utworów, których nie ma się sposobności oglądać w normalnym trybie. W ten sposób korzyść jest podwójna: pokaz reżyserski staje się zarazem interesującą premierą, tym bardziej upragnioną na tle nieustannych wznowień, jakimi karmią nas prawdziwe teatry. Żałuję, że niepodobna mi było widzieć *Zwiastowania* Claudela, z tym większą ciekawością oglądałem te *Kaprysy Marianny*. Zwłaszcza że przedstawienie „Warsztatu" było komentarzem do jednej z najdziwniejszych przygód w historii teatru. Przygodą tą są losy teatru Musseta.

Czytamy mianowicie w przypisku do programu:

„Tekst sztuki oparto na wydaniu francuskim z r. 1833 w przekładzie Boya-Żeleńskiego, z dokonaniem skrótów, oraz na wydaniu z r. 1851, opracowanym przez Musseta dla sceny."

Otóż ta wzmianka o „opracowaniu przez Musseta dla sceny" wiąże się z osobliwą sprawą kariery scenicznej Mussetowskiego teatru w ogóle. Przypomnę ją w kilku słowach. Dwudziestoletni Musset debiutował jednoaktówką *Noc wenecka* *; sztuka padła, że zaś to była doba pierwszych walk romantyzmu na scenie — padła burzliwie. Aktorom ledwie pozwolono dograć, a tumult powtarzał się na dalszych przedstawieniach

sztuki. Potraktowany źle i przez krytykę, młody autor poprzysiągł, że nigdy nic nie wystawi przed tą „menażerią" — jak nazywał publiczność. I dotrzymał słowa. Pisał swoje komedie (powstałe przeważnie między r. 1833 a 1835), ostentacyjnie nie troszcząc się o scenę, nie licząc się absolutnie z jej ówczesnymi warunkami, i drukował je w miesięczniku „Revue des Deux Mondes". Wydano te utwory razem w r. 1840,* ale nikomu nawet na myśl nie przychodziło, że można by je grać.

Ale zdarzyło się, że pani Allan, aktorka sceny francuskiej w Petersburgu, ujrzała w rosyjskim teatrze jednoaktówkę, która ją uderzyła. Zapragnęła ją grać po francusku; poprosiła tedy o tekst, aby go dać przetłumaczyć. Powiedziano jej, że to zbyteczne, bo to jest komedia tłumaczona z francuskiego, rodaka jej, pana de Musset. Był to *Kaprys* (nie mieszać z *Kaprysami Marianny*), wyjątkowo zresztą nie przedstawiający żadnych trudności inscenizacyjnych. Wróciwszy do Paryża, pani Allan zagrała *Kaprys* w Komedii Francuskiej i wywołała nim entuzjazm. Było to około r. 1848.* Teatr spostrzegł istnienie Musseta i aby wynagrodzić poecie swoje roztargnienie, zapragnął grać kolejno wszystkie jego utwory.

Ale komedie Musseta, o ile wnosiły w teatr urok świeżości, nosiły równocześnie ślady szczęśliwych dąsów poety na scenę. Łamały na każdym kroku ówczesne konwencje i co gorsza, techniczne możliwości. Teren akcji zmieniał się co chwilę; ciągła zmiana sceny przy ówczesnym systemie dekoracyjnym rwała akcję, obciążała lot poetyckiej myśli. I z pewnością na żądanie teatru, aby mu ułatwić zadanie, Musset dozwolił — lub nawet sam się podjął — przekształcenia na użytek sceny niektórych utworów. Tak powstała owa druga wersja *Kaprysów Marianny;* autor zmienił porządek niektórych scen, trochę dopisał dialogów, aby połączyć

obrazy i oszczędzić zmian dekoracji, słowem, uczynił wszystko, aby zbliżyć swój utwór do normalnego — w ówczesnym pojęciu — widowiska.

Dziś teatr rozwiązuje dawne trudności dość łatwo i tym w znacznej mierze tłumaczy się u nas powodzenie tych utworów Musseta (*Nie igra się z miłością*), które dawniej potykały się o ciężkość aparatu scenicznego. Takie ustępstwa poety wydawałyby się dzisiaj zbyteczne. Ale „Warsztat Teatralny", skrępowany w swoich możliwościach technicznych, dość podobny w tym jest do dawnego teatru i tym z pewnością tłumaczy się, że zamiast sięgnąć do czystej intencji poety, do pierwotnego kształtu, wziął za podstawę przedstawienia tę adaptację. I zawdzięczamy temu interesującą demonstrację wszystkich słabizn owego kompromisu, za które oczywiście nie ponosi winy utalentowana reżyserka, p. Jabłonkówna.

Zatem dla „uscenicznienia" utworu dziewięć jego pierwotnych obrazów wciśnięto w jeden akt. Ale ponieważ każdy obraz ma u Musseta odmienny ton, wynika stąd pewna kakofonia. Na przykład rozmowa matki z synem w jej domu ma jakąś zaciszność, oddalenie, w które opowiadanie Hermii wnosi echowy akord powtarzających się z pokolenia w pokolenie cierpień, zawodów, namiętności. Ta scena matki i syna, pozbawiona swego tła, przeniesiona na róg ulicy, traci swój właściwy walor i wygląda dość niemądrze.

Chwilami „uscenicznienie" to prowadzi do absurdów. Dla ułatwienia dekoracyjnego Celio, słysząc z ust Marianny słowa będące dla niego dowodem zdrady Oktawa, wchodzi do jej ogrodu, gdzie znajduje śmierć. Ale po co on wchodzi do tego ogrodu?! Aby się dać zabić drabom? W pierwotnym tekście Musseta Celio (co zupełnie zrozumiałe) wchodzi do ogrodu z początkiem

sceny; słysząc słowa Marianny wychodzi i natyka się za sceną na zasadzkę zbirów.

Wreszcie ostatnia scena rozgrywa się w intencji Musseta na cmentarzu, w jakiś czas po śmierci Celia, i ma w sobie zadumę czasu i cmentarza; tutaj, wciśnięta w gorączkowe minuty, następujące tuż po krwawych wypadkach, rozpięta między balkonem Marianny a ulicą, traci ta scena swój wyraz, detonuje.

Pouczający przykład, jaką ceną opłacał dawny teatr swoje kulawe dekoracje, dla których składało się całopalenia z poezji i myśli.

Dodajmy (co już jest może niedoświadczeniem młodej reżyserki), że stłoczenie dekoracyjne odsuwa na daleki plan dwie kapitalne rozmowy Oktawa z Marianną, nie na pożytek blasku słowa, które powinno lśnić tutaj wszystkimi ogniami.

Pokaz był tedy bardzo pouczający, a dla teatrów, które by grały *Kaprysy Marianny*, stanowi ostrzeżenie, aby się nie dały wziąć na lep „opracowania dla sceny przez autora", ale sięgnęły do pierwszego tekstu. Opracowanie to jest raczej dziełem rezygnacji, nagięciem się poety do ułomności ówczesnej sceny — ułomności, które na szczęście już nie istnieją.

Pozostaje kwestia ramy. Rzecz dzieje się w jakimś nieokreślonym co do czasu Neapolu, śpiewa się serenady, nosi się gitarę i szpadę, mówi się o zbirach, sędzia zdobi swą głowę peruką, ale każde słowo oddycha tu epoką romantyzmu, epoką samego Musseta, tak jak i Celio, i Oktaw są może dwoma stanami duszy poety — na kilka tygodni przed poznaniem George Sand. Reżyserka nie troszczyła się zbytnio (i słusznie) o jakąś jedność epoki i miejsca; peruka sędziego przekomarza się z romantycznym cylindrem i płaszczem 1830. Sądzę, że reżyser naprawdę wystawiający sztukę,

nie skrępowany gotowym rekwizytem, jeszcze swobodniej mógłby sobie poczynać w komponowaniu stylu.

Co do samych *Kaprysów Marianny*, są zawsze czarujące. Poprzez wszystkie niedomagania kulawej inscenizacji (za którą, podkreślam raz jeszcze, nie reżyserka ponosi odpowiedzialność) mądry kaprys tego młodego, a tak dojrzałego autora, doskonale sceniczne myślenie tego poety odwracającego się plecami do sceny — zwyciężają. I w istocie godnym uwagi faktem jest, że ten teatr poety, który wszedł na scenę jakby trafem, przeżył wszystkie hałasy i tryumfy romantycznych toreadorów sceny i że on dziś niemal wyłącznie reprezentuje swoją epokę w teatrze francuskim, podczas gdy wszystkie *Ruy-Blasy* i *Hernaniowie* spoczywają, rzadko odkurzani, w pyle bibliotek teatralnych.

Kaprysy Marianny wznowiono niedawno w Paryżu w inscenizacji Gastona Baty.* Z okazji tego wznowienia wynikła w krytyce dyskusja, dość charakterystycznie uwydatniająca różnice czasów. Romantycy wierzyli w przyjaźń; przyjaźń Oktawa do Celia — nawet gdyby nie widzieć w tych dwóch postaciach poetyckiego „rozszczepienia osobowości" — nie wydawała się współczesnym czymś niezwykłym. Ale pomiędzy nami a Mussetem przeszedł — Freud; jednemu z krytyków wydała się ta przyjaźń podejrzana, ujrzał w sercu Oktawa nie przeczuwane może przez Musseta sekrety. Szczęściem wzięto z innej strony (Pierre Brisson) czystość przyjacielskich uczuć Oktawa w energiczną obronę.

Aktorzy nasi z całą ofiarnością oddali się na usługi młodej reżyserki. Dzięki temu mieliśmy przyjemność ujrzeć jako Mariannę p. Romanównę, trochę szkicową, ale bardzo uroczą; zabawną parę*: sędziego ze swoim „zaufanym", w osobach pp. Grolickiego i Dorwskiego;

szlachetną Hermię, p. Małyniczównę; wybornego w swojej melancholijnej werwie Oktawa, p. Śliwińskiego, oraz p. Rolanda, wzruszającego w swoim sentymentalnym defetyzmie Celia.

Publiczność przyjęła ten interesujący pokaz owacyjnie. Prosimy o więcej.

DIABEŁ TROCHĘ KULAWY

Teatr Mały. *Asmodeusz*, sztuka współczesna w pięciu aktach Franciszka Mauriaca, przekład Kazimierza Wierzyńskiego. Reżyseria Marii Przybyłko-Potockiej. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego (8 IV 1938).

Słuchając sztuki Mauriaca, myślałem sobie, do jakiego stopnia tędzy pisarze francuscy przesiąknięci są swoją kulturą klasyczną. Jeszcze miałem w uszach przejmujące akcenty Fedry z pięknego krakowskiego przedstawienia *, ale i bez tego dosłyszałbym ich niewątpliwie w wybuchu miłości dojrzałej kobiety do młodego chłopca zakochanego w jej córce, w tej rywalizacji domowej, w zduszonych krzykach namiętności, rozpaczy kobiety, którą Bóg opuścił wydając ją na pastwę złych mocy. Tak, ta pani Marcelina Barthas jest z potomstwa Fedry i niewątpliwie pokrewieństwo to podnosi styl przygody, która mogłaby się inaczej wydać dosyć pospolita.

I jeszcze druga parantela. Kiedy — zanim go jeszcze ujrzymy w działaniu — słyszymy o tajemniczym panu Couture, kiedy zjawia się później, z wzrokiem wbitym w ziemię, ten „świecki dyrektor sumienia" tak tradycyjny we Francji, kiedy poprzez jego oddychające troską o moralność enuncjacje dowiadujemy się, że on w tym domu uwiódł nauczycielkę, chciałby poślubić bogatą matkę, a lubieżnym wzrokiem rozbiera młodziutką córkę, nie mamy wątpliwości o jego rodowodzie — to wskrzeszony Tartufe. Charakterystyczne jest, że p. Couture jest zawziętym antyklerykałem, ale

mimo iż wypędzony z seminarium, zachował coś z duchownych manier, nałogu duszpasterstwa, a nawet, jak Tartufe, w wyrazie swoich żądz miłosnych zachował coś z terminologii aktów strzelistych...

Każdy przyzna, że sztuka, w której można być świadkiem dialogu Fedry z Tartufem, nie jest banalna!

Zresztą jako tło, jako atmosfera — duszna atmosfera, nasycona miazmatami płci — ten pierwszy sceniczny utwór Mauriaca nosi wszystkie cechy jego twórczości. Mauriac, spec od spraw szatana, od dawna uczynił jedno odkrycie. Długo wierzono, że szatan najchętniej bytuje w zepsuciu wielkich miast, którym przeciwstawiano zbożną atmosferę dworów wiejskich. To błąd. W dużym mieście namiętności ścierają się, neutralizują, grzech rozmienia się na drobne; życie umie stworzyć sobie swoje ucieczki, swoje namiastki, swoje alibi, swoje incognito; człowiek tak nie ciąży nad człowiekiem, jakoś się wszystko układa. Ulubioną natomiast rezydencją szatana są, jeżeli wierzyć Mauriacowi, owe dwory wiejskie, zwłaszcza na południu Francji, samotne wśród tysięcy hektarów ziemi piaszczystej, pokrytej ubogimi sosnami, ziemi wszystkie swoje szlachetne soki oddającej winu, które rodzi, człowiekowi, który je uprawia zostawiając jedynie oschłość serca, wysuszające i jałowe żądze, wstręt do siebie i drugich, rozpacz i zbrodnię. Tam żona latami hoduje w sercu nienawiść do męża, z którym ją skuły rachuby materialne rodziny; tam rodzice mszczą się za swoje nędzne życie, niszcząc egzystencję dzieci; tam synowie i córki wzrastają w głuchej nienawiści do ojców lub matek... Na pozór wszystko dzieje się tam po bożemu, proboszcz jest w domu częstym gościem, ale gdyby jakiś Asmodeusz uchylił dachy tych domów, cóż by tam ujrzał!?

Pani Barthas, wdowa z kilkorgiem dzieci, pochłonię-

ta sprawami majątkowymi, które w tym francuskim mieszczaństwie idą przed wszystkim, nakazała milczenie wszelkiemu głosowi krwi, serca. Ale Asmodeusz (bo symbolika tego piekielnego imienia jest tu, zdaje się, podwójna) wkradł się do domu pod obliczem pana Couture, korepetytora, totumfackiego, jedynego — poza księdzem proboszczem — mężczyzny na przestrzeni wielu tysięcy hektarów piasku. Pani Barthas dostaje się bezwiednie we władzę tego mężczyzny; jeszcze nim gardzi, ale już się obyć bez niego nie może; niebawem jak przejrzały owoc spadnie w jego ramiona. Pani Barthas ma córkę, siedemnastoletnią Emanuelę, ulubienicę proboszcza, dziewczynkę, która co dnia może przyjmować komunię świętą bez spowiedzi. Matka — nie zdając sobie sprawy z dwuznaczności swoich uczuć — z radością patrzy na jej świętość, która starzejącej się kobiecie pozwala nie widzieć wyrastającej pod jej bokiem drugiej kobiety, mającej niebawem zakwitnąć całą krasą młodości; a i dziewczynka nie domyśla się, że to sam demon płci przebrał się dla niej w szatę mistycznych wzruszeń...

Ale wystarczy bardzo prostego wydarzenia, aby rozświetlić jak błyskawicą mroki tych dusz, które oszukują same siebie. Na zasadzie „wymiany młodzieży" syn pani Barthas jedzie na wakacje do Anglii; w zamian zaś ten dom oczekuje przybycia młodego Anglika z dobrej rodziny; będzie się bawił z dziećmi, poduczy je po angielsku, sam poprawi sobie akcent francuski, cóż może być naturalniejszego! Tylko że spodziewają się kilkunastoletniego chłopca, Anglik zaś, który się zjawia, ma lat dwadzieścia, a wygląda na więcej, jest bardzo ładnym chłopcem... Ledwie wysiadł z auta, już zmącił wszystkie dusze i serca; od pierwszego dnia oszalała dla niego pani domu, od pierwszego dnia pokochała go pierwszą miłością nabożna Ema-

nuela. Zjawienie się Fanninga w domu, który od lat nie widział mężczyzny, działa piorunująco. Młody Anglik, prosty i sympatyczny chłopiec, sposobiący się do kariery dyplomatycznej, przylgnął do tej rodziny, z której nie zdołała go wyparować intryga pana Couture; pierwszego wieczora musnęła go wzruszeniem na chwilę dojrzała i chętna — och, jak chętna! — uroda pani domu; potem niewinna młodość pociągnęła go zdecydowanie ku Emanueli. Zaczyna się tajona, na wpół świadoma walka między matką a córką, odsłaniająca złoża hipokryzji, nienawiści, najgorszych uczuć w tej przeciętnej, dobrze myślącej kobiecie, nieskazitelnej wdowie i wzorowej matce rodziny. Gama uczuć tej nowej Fedry przeprowadzona jest po mistrzowsku, zwłaszcza w jej zwycięstwie nad sobą, które raz po raz wybucha jeszcze nawrotami rozpaczy. Wreszcie rzecz się rozstrzyga; matka godzi się na małżeństwo, niebawem córka opuści dom, matka zostanie — z panem Couture, swoją ostatnią stawką. Jaki jej los? Zapewne mauriakowski. Ulegnie temu Couture, będzie mu ulegać i brzydzić się nim na przemian, ale biada jej w dniu, w którym podpisze generalne pełnomocnictwo, zginie otruta przez tego łajdaka w straszliwych mękach. Ale Mauriac już tego nie opisze; nie uzna pana Couture godnym, aby się dalej zajmować losami tego płaskiego antyklerykała. Dla Mauriaca trzeba człowiekowi wiary, aby się stał godnym naczyniem grzechu.

Sztuka ta — jak świadczy sam jej sugestywny tytuł — jest bardzo szeroko założona i — mimo iż zajmująca w słuchaniu — w rezultacie nieco nas zawodzi. Dramat starzejącej się kobiety, nawet rywalizacja matki z córką, ileż razy to w teatrze było! Rola pana Couture jest niewyraźna; jeżeli on ma być „Asmodeuszem", w takim razie jego diabelskie miny są trochę nad stan, a to, co mówi o swojej władzy nad ludźmi,

trąci samochwalstwem. Cała siła jego w tym, że jest jedynym mężczyzną w tym „domu kobiet" na przestrzeni wielu kilometrów. Świetnie natomiast wydobyty jest nie starty duchowny charakter tego renegata.

Gdy mowa o religii, przyznaję, że jednej rzeczy tutaj nie bardzo rozumiem. Młody Anglik wchodzący do tego domu jest protestantem. Zdawałoby się, że jeżeli czołowy pisarz katolicki wprowadza protestanta w środowisko wybitnie katolickie — i podkreśla to — czyni to w jakimś celu. Otóż tu nie odgrywa to żadnej roli. Młoda Emanuela, wychowana w cieniu ołtarza, uznaje od pierwszej chwili, że Bóg jej kazał pokochać młodego Anglika, i marzy bez skrupułu i sprzeciwu o tym, aby zostać jego żoną. Proboszcz nie widzi żadnych przeszkód, sam doradza matce ten związek. Wszyscy traktują to raczej wedle kodeksu światowego, w którym zgodność majątkowa i towarzyska większą grą rolę niż zgodność wiary. Co więcej, ten młody protestant jest tu naturą najzdrowszą, najczystszą, najpewniejszą moralnie; do niego jednego szatan nie ma przystępu. Gdyby to nie był Mauriac, myślałbym, że ta sztuka jest propagandą protestantyzmu; co zaś chciał powiedzieć przez to Mauriac — doprawdy nie wiem.

Przedstawienie, świetnie wyreżyserowane przez p. Przybyłko-Potocką, było interesujące. Sama p. Przybyłko-Potocka wysoką klasą gry pokonywała specjalne trudności, nastręczające się jej w roli Marceliny Barthas; po mistrzowsku przebiegła skalę uczuć opętanej żądzą ostatniego szczęścia kobiety. Ślicznie zagrała rolę Emanueli p. Kurylukówna, prosta, szczera a pełna tajemnic — jak dusza młodego dziewczęcia. P. Bonecki porał się z trudnościami roli pana Couture, którego demonizm „bez pokrycia" zaczyna w końcu budzić uśmiech widza; p. Wilamowski * miał wiele

ujmującego wdzięku w roli młodego Anglika. Niewiele mogli zdziałać w swoich rolach p. Żabczyńska, zakochana w panu Couture Mademoiselle, oraz p. Bogusiński w dość zdawkowej figurze proboszcza. Imponującym lokajem z dobrego domu był p. Dereń.

Przekład K. Wierzyńskiego wyborny.

TRAGEDIA LUDZI GŁUPICH

Teatr Kameralny. *Niewiniątka*, sztuka w trzech aktach (czterech obrazach) Lillian Hellman, przekład M. Mysłakowskiej. Reżyseria Irena Grywińska. Dekoracje Stanisława Jarockiego (9 IV 1939).

Nie wiem, czy taka była intencja autorki, ale ta sztuka robi wrażenie, jak by była repliką na głośne *Dziewczęta w mundurkach* *. To samo środowisko, ten sam konflikt, ocierający się o dwuznaczne sprawy erotyczne, i samobójstwo jako finał. Ale tutaj samobójstwo przecina życie nie uczennicy, lecz młodej nauczycielki. Nie — jak tam — brutalne dotknięcie systemu szkolnego łamie i zabija dziecko, ale przeciwnie, dziecko niweczy tu egzystencję zacnych i pełnych najlepszej woli wychowawczyń. I dziecko okazuje się nieskończenie groźniejsze. Jedna śmierć, katastrofa trzech czy czterech osób, ruina prosperującego zakładu — to wszystko sprawiło jedno „niewiniątko", dwunasto- czy trzynastoletnia dziewczynka. Niewiniątko! Autorka pokaże nam je przy robocie, odmaluje je nam niczem Schiller Franza Moora lub Szekspir Ryszarda III! Bo choć tytuł brzmi *Niewiniątka*, w liczbie mnogiej, chodzi tu właściwie tylko o jedno; reszta to tylko przeciętne niezłe dzieci, to znaczy zdolne do wszystkich występków, ale bez szczególnej inicjatywy. Inicjatywa to ta jedna — Mary Tilford. Zła, złośliwa, kłamliwa, komediantka, obleśna w potrzebie, brutalna i nieubłagana, gdy może, intrygantka bez skrupułów, zieje w istocie takim złem, że można by myśleć, że samo

piekło wydało to dziecko, gdyby się nie wiedziało ze szkolnych wspomnień, że z takich młodych demonów wyrastają dość często bardzo przeciętnie porządni ludzie. Ta przedwcześnie inteligentna w złym i piekielnie sprytna Mary uzyskuje władzę nad koleżankami, trzyma je terrorem, niemal hipnozą, szantażem, groźbą zadenuncjowania ich mniejszych lub większych przewin czy słabostek (aż do kradzieży włącznie); wyzyskuje słabość własnej babki i jej wpływ; gra komedię choroby jak skończona aktorka, rzuca haniebne oskarżenie, szepce do ucha bezecne komentarze, umie je podtrzymać bodaj przed sądem, aby w rezultacie zniszczyć bez skrupułu i bez litości swoje dobre wychowawczynie.

Czego autorka chce dowieść? Nastręcza się tu dwojaka teza. Jedna, że zdarzają się patologiczne typy dzieci, będące grozą i nieszczęściem otoczenia; druga, że istnieją dzieci źle wychowane, u których nawet zalety mogą obrócić się w zło, i że w takim razie pamflet na dzieci mógłby się łatwo okazać satyrą na ich wychowawców.

Tutaj mamy jedno i drugie. Z tą różnicą, że pamflet na dzieci napisany jest przez autorkę świadomie, a satyra na wychowawców — mniej świadomie. W każdym razie to drugie znacznie osłabia to pierwsze.

Bo w istocie, aby nam postawić przed oczy demonizm dziecięcy, trzeba by dać jakąś solidną konsystencję temu, co to dziecko rozwala swoją zaciśniętą piąstką. Tymczasem tutaj autorka piętrzy po stronie wychowawców tyle niezaradności i — powiedzmy — głupoty, że nie potrzeba by aż tyle perfidii, aby zachwiać gmachem tej amatorskiej pedagogii.

Posłuchajmy: dwie młode dziewczyny w drodze wyrzeczeń zbierają kapitalik, uzyskują pomoc i otwierają pensję dla dziewczynek. Z tych dwóch dyrektorek jedna zdecydowanie kocha się w drugiej, wodzi za nią

maślanymi oczami i robi sceny zazdrości, przy czym ani ta pierwsza nie zdaje sobie sprawy z gatunku swoich uczuć, ani ta druga w ciągu lat współżycia nie orientuje się w ich charakterze. Od fachowych wychowawców można by żądać więcej uświadomienia i psychologii. Ta druga, panna Karen, ma od kilku lat narzeczonego lekarza; młody lekarz odwiedza ją prawie co dzień na pensji, ku zazdrości panny Marty, której dąsy wywołują komentarze dziewcząt. Z racji swego narzeczeństwa młody lekarz pełni funkcje lekarza zakładowego i o ile widzimy tego próbkę, pełni je jak głupiec; on też w znacznej mierze wywołuje katastrofę, poprzestając na stetoskopie * i zadowoleniu z siebie, tam gdzie trzeba by trochę inteligencji i znawstwa duszy dziecka. Panna Marta znowuż ma ciotkę, eks-aktorkę, złośliwą idiotkę, która jako improwizowany pedagog działa na tej pensji, opowiadając wychowanicom o swoich tryumfach scenicznych w chwilach wolnych od kłócenia się z siostrzenicą, z których to kompromitujących kłótni nie tracą podsłuchujące pod drzwiami dziewczęta ani słowa. Czemu Marta toleruje ciotkę w tej roli? Z przywiązania? Raczej z niedołęstwa, bo w ostatnim obrazie wybucha: „Nienawidzę cię, zawsze cię nienawidziłam." Słowem, pensja mogąca stanowić wzór, jak pensja nie powinna być prowadzona; bo i same jej dyrektorki niewiele zdradzają pojęcia o sztuce pedagogicznej, gdy, mając do czynienia z trudnym dzieckiem, stosują do niego mechanicznie system drażniących a bezsilnych kar, upokarzając ambicję dziewczyny i prowokując z jej strony głuchą walkę, w której z konieczności stanowią stronę słabszą, ponieważ mają materialne zobowiązania wdzięczności wobec babki tej Mary.

Wreszcie bomba pękła. Dziewczynka symuluje atak serca; niemądry lekarz wyśmiewa ją i kontent z siebie

stwierdza, że jest całkiem zdrowa; dziewczynka na złość ucieka do domu, oczernia swoje wychowawczynie, oskarża je o rzeczy „przeciw naturze", jak mówi to niewiniątko, insynuując fakty tam, gdzie były jedynie marzenia, i to jednostronne. Babka, przejęta świętym oburzeniem, ostrzega rodziców, rujnując reputację pensji. Młode nauczycielki wytaczają proces o oszczerstwo; proces beznadziejny, bo, wygrany czy przegrany, taki proces musi być dla nich zgubą. Przegrywają proces, dzięki kłamliwym zeznaniom sterroryzowanych przez Mary dziewczynek; stają się jak zapowietrzone w amerykańskim miasteczku, ledwie śmieją wyjść na ulicę. Trzeba im opuścić miasto, wyjechać; ale dokąd? Proces osławił je w całej Ameryce. Nie wytrzymują nerwowo tego ciosu: jedna z nich, która mogłaby znaleźć oparcie o poczciwego narzeczonego, odpycha go sama swymi męczącymi próbami i skrupułami; druga ginie z własnej ręki, wyznawszy wprzód przyjaciółce, że to, o co ją oskarżano, było prawdą, mimo iż prawdą zagrzebaną na dnie jej serca...

Wszystko to nie zmienia oczywiście faktu, że mała Mary Tilford jest ziółko, ale ujmuje wiele demonizmu jej dziełu zniszczenia, bo pensjonat, który ma tyle słabych punktów, wraz z osobami, które wykazały tyle niekompetencji i nieodpowiedzialności, nie jest dość przekonywającym terenem dla takiej demonstracji. I nie możemy się oprzeć refleksji, że ta sama Mary mogłaby być całkiem innym dzieckiem w rękach mądrzejszych wychowawców. I razi nas, że autorka, która „urządza" to dziecko z jadowitą pasją, równą co najmniej tej, z jaką Zapolska urządziła swoją panią Dulską, okazuje tak zupełny bezkrytycyzm i brak orientacji w stosunku do osób dorosłych i ich poczynań.

Nie tylko to nas razi zresztą. Sztuka pisana jest dość niezaradnie; dialog drepce w miejscu, powtarza nam

w opowiadaniach to, na co patrzyliśmy przed chwilą. A za ilustrację kulturalnego poziomu niech służy szczegół, że książką, z której jakoby dziewczęta czerpią swoją przedwczesną i podejrzaną wiedzę o życiu jest — *Panna de Maupin*...

Niedawno oglądaliśmy inną amerykańską sztukę, gdzie autorka skandalicznej powieści przyznaje się w końcu, że najbardziej wyuzdane sceny przepisała z — Woltera! Cóż za dzikusy!

Główną rolę grała p. Polakówna. Nie poszła śladem świetnej podobno odtwórczyni tej roli w kinie, która zrobiła z niej typ wybitnie patologiczny; była raczej normalną, bardzo źle wychowaną, rozpuszczoną i niegodziwą dziewczynką, i w tym zakresie postawiła swoją rolę całkiem dobrze. Z grona jej koleżanek wyróżniła się korzystnie p. Leśmianówna; inne, p. Bartówna, Kownacka oraz siły oznaczone gwiazdkami, wypełniły ten pensjonat młodym życiem. Role wychowawczyń objęły p. Grywińska, która umiała ożywić dość bezbarwną rolę poprawnej Karen, gdy p. Biesiadeckiej przypadło kryć na dnie serca ognie występnej miłości. Pani Wierzejska stworzyła wyborny typ kabotynki przedzierzgniętej w wychowawczynię; p. Liedke smacznie oddał zadowolenie z siebie doktora, który z niezmąconą pogodą ducha robi same głupstwa; panie Sokołowska i Zamiłło, jako babcia i służąca, reprezentowały dwa krańcowo przeciwne systemy pedagogiczne — zaślepioną pieszczotę i olej rycynowy.

POD DACHAMI PARYŻA*

Teatr Ateneum. *Szóste piętro*, sztuka w trzech aktach (dziewięciu obrazach) Alfreda Gehri, przekład Józefa Brodzkiego i Jerzego Waldena. Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (16 IV 1938).

Trzecia to sztuka tego typu, którą oglądamy, gdzie bohaterem jest dom, życie domu. Jedna była amerykańska — *Ulica* *; druga węgierska — podwórze czynszowej kamienicy — pod tytułem, o ile pamiętam, *Pieniądz nie jest wszystkim* *; wreszcie to francuskie *Szóste piętro*. Każdy z tych przekrojów ma inny charakter; gdyby zaaplikować do nich (czego jednak lepiej nie czynić) psychologię narodów, można by powtórzyć stary koncept z rozprawą o słoniu, przy czym Francuzowi przypadłby nagłówek *L'Eléphant et ses amours* *. Miłość włada na tym szóstym piętrze i rozpiera się szeroko; wszystko inne tuli się gdzieś kątem. Zaczyna się dość proletariacko: para biedaków, młody malarz z żoną i dzieckiem, wyrzucani brutalnie na bruk przez nieczułą gospodynię domu. Ledwie dobre serce poczciwej sąsiadki ocali ich na chwilę i odwlecze katastrofę. I cóż się potem okazuje? Mieszkają jak mieszkali, żyją niewiadomo z czego, bo nic się w ich nędzy nie zmieniło, o wyrzucaniu ich nie ma już mowy, a ohydna gospodyni zmieniła się jak czarami w serdeczną kobietę, żyjącą z lokatorami jak z rodziną.

Bo też to szóste piętro jest czysto fantazyjne. Sąsiadują w nim na poddaszu bezrobotni nędzarze i mało się od nich różniący warunkami życia solidny buchal-

ter, zarazem autor stu siedemdziesięciu sensacyjnych brukowych powieści, które powinny by mu pozwolić w życiu na coś więcej niż izdebka na poddaszu. I dziwimy się, czemu ten dobry ojciec, żyjący tylko dla córki jedynaczki, chorej na nogi i ledwo mogącej chodzić, bodaj przez wzgląd na nią nie wynajmie jakiego podmiejskiego domku z ogródkiem, zamiast się gnieździć na szóstym piętrze (bez windy)...

Po prostu robi wrażenie, że autor zapomniał o tym wszystkim, pochłonięty swoim właściwym tematem. Ten temat ma dwadzieścia pięć lat, jest ładnym chłopcem, z obowiązku studentem praw, z powołania piosenkarzem. I sam jest jak tania piosenka miłosna, zniewalająca serca swoim natrętnym refrenem. Odkąd ten chłopiec zamieszkał na szóstym piętrze, wszystkie kobiety krążą koło niego i wodzą za nim łakomymi oczami; promieniuje z niego jakaś przyciągająca siła, skoro tajemnicza i elegancka obca młoda dama zabłądzi do jego pokoju, niby to chcąc odwiedzić miejsce, gdzie niegdyś coś przeżyła, ale w gruncie raczej chyba wiedziona magnetycznym poczuciem, że ten pokoik zyskał nowego, bardzo odpowiedniego dla niej lokatora i że znów może zmienić się w gniazdko miłości.

Czemuż ta „szara dama" nie przyszła trochę wcześniej! Bo tymczasem młody chłopiec zdążył nabroić, co wlezie. To nic, że się przespał raz czy dwa z miłą Janką, ukołysawszy ją banałem miłosnym; tej Jance nie pierwszyzna, da sobie z tym radę, wmontuje tę noc miłosną czy nawet kilka nocy w szereg innych tym podobnych; ale gorsza i brzydsza jest przygoda z bezbronną panną Jadzią! Bo w istocie to dwudziestoletnie dziecko, trochę kaleka, bez doświadczenia, bezbronne jest wobec pierwszego chłopca, który wziął ją po prostu w ramiona; wystarczy, aby po baliku urodzinowym

zostali sami w nocy w pokoju, paf, stało się, Francji przybędzie młoda mateczka i przyszły obywatel...

I tu dramat. Jadzia wyszłaby za Jurka, ale jak tu wyjść za refren piosenki, jak go pochwycić, jak go przywiązać? W chwili gdy ona rozpaczliwie krzyczy za nim: „Jerzy!", i pada zemdlona na ziemię, on równocześnie krzyczy: „Ireno!", i pędzi po schodach za odchodzącą inną. To jest ładna, dość smutna i dość wzruszająca scenka. A potem melodramat, trucizna, długa choroba Jadzi, wreszcie ocalenie, uzdrowienie.

Szczęściem, francuska sztuka z dzieckiem musi się dziś skończyć dobrze. Nie da ojczyzna zginąć przyszłej mateczce. Skończy się więc „szczęściem Frania" *, który nazywa się tutaj Józio, młody i dzielny robotnik-monter, zakochany potajemnie w Jadzi, który naprawi to, co tamten pędziwiatr nabroił. I cała kamienica odprowadzi Jadzię i Józia do ślubu, podczas gdy uwodziciel, ozięble traktowany przez wszystkich, z miną zawstydzonego psa, który złasował, zabiera kuferki i wyprowadza się z szóstego piętra. Wcielona piosenka zrobiła w tym domu swoje, śpieszy ku nowym czynom.

A największą radością promienieje na ślubie Jadzi ojciec jej, dobry pan Hochepot. Ten ojciec to najlepsza figura w sztuce, zacny człowiek, sumienny urzędnik, który po powrocie z biura zaczyna żyć: dyktuje córce swoje powieścidła, przeznaczone dla brukowych pism. Te powieści, w których margrabina drobną nóżką strąca miecz Damoklesa * zawisły nad jej głową itp., są urocze; znam i u nas pisma, które mogłyby pana Hochepot zaangażować do stałego felietonu. A zyskują te urywki powieści jeszcze na wdzięku, kiedy je z poważną i skupioną minką wypukuje na maszynie pod ojcowskim dyktandem cichutka panna Jadzia. I ten dobry ojciec rodziny, punktualny buchalter, z głową pełną intryg, zbrodni, pocałunków, apaszów, jubilerów

i margrabin, chodzi jak zwariowany automat, zaledwie wie, co się dokoła niego dzieje, i do końca on jeden nie ma pojęcia o dramacie, jaki w serduszku córki (gdybyż tylko w serduszku!) rozegrał się pod jego bokiem, i będzie przekonany, że to on — genialny psycholog — odkrył, skojarzył i pobłogosławił wzajemną miłość Jadzi i dobrego Józia, podczas gdy właśnie on, przez swą ślepotę, omal nie stał się przyczyną tragicznej katastrofy.

Ten ojciec ze swoją córką kaleką, ze swoim gołębim sercem i aurą swoich urojeń, to jest po trochu figura dickensowska i siłą jego promieniowania cała sztuka nabiera czegoś dickensowskiego ze swoją wszechdobrocią, ze swoją niegroźnie ukaraną i skłonną do poprawy złością, ze swoją galerią lokatorów szóstego piętra, których Dickens ulokowałby może wszystkich w więzieniu za długi...

Jako fabuła byłoby to trochę nikłe, trochę ckliwe, ale za pomocą prostego pomysłu autor potrafił wszystko ożywić, skomplikować, uczynić pełnym ruchu. Można by powiedzieć wytwornie: „polifoniczny synchronizm banału". Pokoik na poddaszu po prawej stronie sceny i takiż pokoik po lewej; ani po prawej, ani po lewej nie dzieje się nic ciekawego, ale połączyć to razem i będziemy mieli całe kontrastowe bogactwo życia, plotące się z cierpień, uśmiechów, pocałunków, łez, wypalonych papierosów i przeciętnych rozmówek, nasycone, właśnie przez tę równoczesność, jakąś zadumą. A cóż dopiero, kiedy między tymi dwoma pokoikami znajdzie się korytarz, na którym skupia się całe towarzyskie i socjalne życie tego szóstego piętra, korytarz kończący się schodami, które biegną w dół, niby szyny pociągu, wiodąc ku nieznanemu światu. Wszystko to rozbrzmiewa gwarem, brzęczy, szczebiocze i daje złudę życia marionetkom nakręconym przez autora. Jest tu

pole dla reżyserii i p. Perzanowska znów odniosła jeden ze swoich sukcesów. Cały ten skomplikowany ruch odbywał się składnie jak w zegarku. Ale to jeszcze nie wszystko: Perzanowska swoją reżyserią, Jaracz swoim koleżeństwem, teatr „Ateneum" swoją atmosferą mają dar wydobycia z każdego jego maksimum i to *Szóste piętro* znów było grane znakomicie. Jaracz po swoim promiennym dziaduniu z *Cieszmy się życiem* * obdarował nas tym dobrodusznym ojczulkiem, ale jakże znów innym, jak serdecznym i miłym. Sceny, kiedy dyktuje córce swoją powieść, tryskały dowcipem. Przy Jaraczu przyjemnie widzieć Jaraczównę; małżeństwo świetnie jej zrobiło *, talent jej zmężniał, określił się, ujrzeliśmy w niej dojrzałą aktorkę o niepospolitej sile komicznej. Sensacją w kołach teatralnych był występ p. Nobisówny, która, dotąd znana jako milutka tancerka i piosenkarka, tutaj w dużej roli Jadzi szczerością uczucia i wdziękiem wyrazu podbiła widownię. Odgadnięcie i poprowadzenie tego młodego talentu zaszczyt przynosi teatrowi i reżyserii. Zresztą wszyscy zasłużyli na pochwały.* Pan Pośpiełowski, doskonale smukły, zwinny, ruchliwy, przymilny i nieodpowiedzialny, był niby wcielony plemnik z ludzką twarzą (tak go sobie przynajmniej wyobrażam); wyborne typy dali jako para kamieniczników p. Łuszczewski i p. Zahorska, jak również „odaliska", p. Gruszecka; prosta i miła była w swojej ładności Kryńska; ujmujący szczerością Józio-Kalinowicz; malarz-pacykarz z cygańskim zacięciem, p. Daniłowicz; p. Bonacka, która niewyraźnej postaci „szarej damy" przydała komentarz swojej urody i wdzięku; wreszcie w drobniejszych rolach pp. Żelski, Kempa i inni.

Scenę urządził p. Daszewski, który znalazł sposobność do wybornych żartów malarskich w demonstracji kiczów malarza Lescalier.

Z TAŃSKICH BERNSTEIN

Teatr Nowy. *Serce*, komedia w trzech aktach Henryka Bernsteina, przekład Ryszarda Żarkowskiego. Reżyseria Stanisławy Wysockiej. Dekoracje Stanisława Jarockiego (6 V 1938).

W ostatniej swojej sztuce stary praktyk teatru składa ukłon pod adresem młodego pokolenia. Zabawne jest, że ten ukłon złożony młodości jest dość staroświeckim reweransem, przypominającym dawne sztuki „z tezą" i z łopatą do głowy kładzionym morałem. Zacznijmyż od morału, skoro wszystko tu do niego zmierza.

Starsza generacja, rodzice — powiada autor — niesłusznie żądają od dzieci, aby się cofały wstecz, starając się ich „rozumieć". W tym niebezpieczeństwie nieporozumień między pokoleniami, raczej rzeczą rodziców jest wychodzić naprzeciw, aby zrozumieć dzieci i wniknąć w ich dusze. Trzeba wybiegać w przyszłość — w teraźniejszość, powiedzmy, bo już to bywa dość fatygujące — a nie starać się wciągać młodych w przeszłość, często niewartą tego honoru. A wówczas rodzice łatwiej zdołają ocenić własne dzieci, znaleźć w nich dumę i radość, zamiast wyrzekać na nie i zagoryczać ich i własne życie.

Zwłaszcza że (wciąż powiada autor) dzisiejsze nowe pokolenie więcej jest warte od tego, co je poprzedziło. Tamci, przedwojenni ludzie (mowa o francuskiej burżuazji), byli rozpieszczeni życiem: wzrośli w dobrobycie, w ustalonych warunkach egzystencji, wychowani na sybarycko-erotycznej literaturze (sądzę, że często

chodzili na sztuki Bernsteina), wyżywali się w sercowych (jakoby) komplikacjach, biorąc własny jałowy egoizm za bogactwo duszy. Tak żył pan Vincent Magneyran, architekt, esteta, „dusza artysty". Że zaś trafił na żonę o gustach równie indywidualnych, każde żyło po trosze na własną rękę, przy czym dzieci błąkały się samopas. Teraz pan Wincenty, dobrze po pięćdziesiątce, owdowiały po dwóch żonach naraz, kataloguje pamiątki swego serca, opłakuje ostatnią miłość, równocześnie zerkając ku trzeciemu mariażowi, zwierzając się synowej i roztkliwiając się nad sobą w wygodnej willi w Biarritz, gdzie stale mieszka.

Inaczej jego dzieci. Patrząc na życie rodziców, z konieczności nauczywszy się wcześnie ich sądzić, zamknęły się w sobie, kryjąc nieraz bogactwa uczucia pod pozorami oschłej trzeźwości. Zmuszone pracować na siebie, zdobywać pracę i z wysiłkiem jej bronić, topią w niej znaczną część sił, nie staje im ich już na komplikowanie życia, które biorą prościej, zdrowiej. A jeżeli popełniają błędy, to dlatego że nie zdołali całkowicie odciąć się od owych dawnych narowów, które ich wciągają i zarażają swymi przykładami. Tak na przykład dzielny Janek pracuje ciężko, aby się wybić, aby kiedyś żonę otoczyć dobrobytem, ale popełnia ten błąd, że tai przed nią swoje troski i walki, zamiast ją w nie wtajemniczyć i dać jej je podzielić. I skazany na skromne życie w Paryżu, przykuty do warsztatu pracy (jest urzędnikiem w banku), chętnie wysyła żonę na całe miesiące do ojca, do Biarritz, gdzie młoda kobieta wchodzi w niezdrową atmosferę próżniaczego zbytku; co więcej, staje się powiernicą teścia, który ją urzeka swoim sybarycko-sentymentalnym wdziękiem quasi-artysty i kobieciarza, zatruwa jej duszę miazmatami erotycznych wspominków i — mimo woli — uczy ją lekceważyć męża. Największy zaś błąd Janka — to,

że dopuścił do tego, iż wzorem burżuazji francuskiej powiedzieli sobie z żoną, „że ich nie stać jeszcze na dziecko" i że młodej kobiety nie uczynił matką. Że zaś wytężona praca nie pozwala mu zajmować się nią zbytnio, budzi w niej, mimo swego głębokiego uczucia, poczucie chłodu, stwarza w jej sercu niebezpieczną pustkę.

I omal nie pada ofiarą tego ich małżeństwo. Bo młoda kobieta, zostawiona całymi tygodniami w samotności w niebezpiecznym klimacie Biarritz, zaczyna uważać swoje małżeństwo za pomyłkę i poddaje się — nie całkiem na szczęście — uwodzicielskiemu głosowi ładnego i nieodpowiedzialnego Patricka. Szczęściem, pod wpływem niebezpieczeństwa budzi się w Janku energia miłosna, umie przemówić do serca żony, porwać ją swoim zranionym a silnym uczuciem, odnieść zwycięstwo nad dość mizernym, jak się okazuje, rywalem. I zabierze ją do Paryża, ale, nauczony doświadczeniem, inaczej pokieruje ich życiem, będzie z nią dzielił swoje troski i prace, zainteresuje ją nimi (oby mu się to udało), a przede wszystkim da jej dziecko, dziecko jak najprędzej. A ojciec, patrząc na swego syna, widzi, jak był wobec niego niesprawiedliwy, i własne życie przedstawia mu się jakże mizernie wobec tej dzielnej młodości. Może nawet przesadza swoją pokorę, bo ostatecznie on sam miał dwoje dzieci, podczas gdy ten Janek ma dopiero projekt na jedno...

Równie dodatnio przedstawia się bilans siostry Janka, Cecylii. I ta młoda przyrodniczka, niesympatyczna na pierwszy rzut oka, biorąca życie poważnie a prosto, pod pozorami oschłości kryje rzetelne uczucie dla męża. Stanowczo surowa cnota młodego pokolenia więcej jest warta od wątpliwych komplikacyj erotycznych poprzedniego. I Bernstein, który przez wiele lat był w teatrze nadwornym poetą owych kom-

plikacyj, teraz staje się dworakiem prostolinijnej cnoty. Robi to trochę za gorliwie, trochę przesadza, bo gdyby nie wytrawna technika majstra sceny, można by przypisać autorstwo tego *Serca* jakiejś naszej Klementynie z Tańskich Hoffmanowej *.

I ta technika sceny nie jest tu zresztą bez skazy. Wprowadzić na przykład z początkiem pierwszego aktu figurę młodej panny Olgi, zainteresować nas jej losem i charakterem i potem zgubić ją dosłownie tak, że nawet imienia jej nikt nie wspomina, to nie jest może najlepsza technika. Podobnie skondensowany sen Janka na kanapie w drugim akcie może budzić pewne wątpliwości, a scena, gdy nierozczmuchanemu ze snu mężowi aplikuje niedoszły kochanek wstrząsające prawdy, bardziej nadaje się do farsy niż do dramatu. Razi również ubogi dialog, figury poruszające się posłusznie jak marionetki, aby dowieść tego, czego autor dowieść zamierzył.

Toteż sztuka wymaga znacznej pomocy od aktorów — pomocy, której u nas znalazła nie dosyć. I kombinacja reżyserska Bernstein—Wysocka nie wydała zbyt szczęśliwych rezultatów. Mało która rola była dobrze obsadzona i właściwie postawiona. Pan Brydziński wtopił pana Wincentego w serię swoich szlachetnych ojców, z ich zwykłym gestem, dobrym uśmiechem, zadyszką, gdy tutaj trzeba by stworzyć figurę, stworzyć jakąś odmianę francuskiego „papy Pławickiego" *, tym trudniejszego, że charakterystyka jego niezbyt jest plastyczna. Pan Wesołowski * wpadł na scenę jakby prosto ze *Skiza* Zapolskiej; wyglądał bardziej na zamaszystego hreczkosieja niż na zapracowanego i ambitnego zdobywcę życia; rola była przyzwoicie zagrana, ale trochę wbrew warunkom i temperamentowi artysty. Utalentowany p. Śliwiński nie był kwiatem plaży Biarritz, a w szczerym swoim zakłopotaniu przejaskrawił scenę

arogancji w trzecim akcie; tylko dobroduszności p. Wesołowskiego zawdzięcza, że mu to uszło na sucho. Kobiety miały łatwiejsze zadanie; kobieta zawsze spadnie na cztery nogi, zwłaszcza jeżeli ma ładne. Pani Smosarska dobrze scharakteryzowała rolę poczciwej kobietki, której kilka tygodni ugorowania uderzyło na mózg poezją; odzyskać jej duszę przyjdzie w istocie Jankowi dość łatwo. Pani Kościeszanka starannie taiła skarby swego serca, p. Wasiutyńska umiała nas zainteresować swoją Olgą; pomyśleć, że nigdy się nie dowiemy o jej losach!

Przekład miejscami ciężki.

GĘSI ZZA GROBU

Teatr Narodowy. *Gęsi i gąski*, komedia w pięciu aktach Michała Bałuckiego. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (13 V 1938).

Dokoła osoby i twórczości Bałuckiego skupiło się w ostatnich czasach sporo nieporozumień. Źródłem ich — niemal wyłącznym — jest smutna śmierć autora wesołych krotochwil; ta samobójcza śmierć — już tak dawna! * — zagęściła się z latami w jakiś osad żalu, coś jakby irracjonalny wyrzut sumienia, i w rezultacie stworzyła fałszywy „problem Bałuckiego", problem, który nigdy nie istniał i nie istnieje.

Bo sprawa jest całkiem prosta. Autor *Domu otwartego* był przez wiele lat ulubieńcem szerokiej publiczności, filarem repertuaru w całej Polsce; krytyka, nie przeceniając gatunku jego talentu, oddawała jednak temu talentowi sprawiedliwość. Z czasem werwa zbyt płodnego komediopisarza wyschła, niewybredne motywy powtarzały się niby uprzykrzone dowcipy o teściowej, doroczna komedia Bałuckiego bywała coraz słabsza; nieszczęściem zaś dla niego, schyłek krakowskiego autora zeszedł się z dobą, gdy literacki poziom krakowskiej sceny podniósł się szczególnie wysoko. W mieście, gdzie był jeden teatr, przez którego scenę przesuwały się co sobotę najbardziej interesujące twory myśli europejskiej, później zaś buchnęła z niej nowa poezja, ostatnie sztuki Bałuckiego nie wytrzymywały tego sąsiedztwa, były żenująco płaskie. Krytyka

przyjmowała je niechętnie, Bałucki cierpiał nad tym; z natury skłonny (jak się zdarzą komikom) do melancholii, on, niegdyś ulubieniec publiczności, nie wytrzymał nerwowo jej niełaski, poszedł na Błonia i zastrzelił się.

Pamiętam Bałuckiego doskonale, znałem go, był kolegą szkolnym mego ojca, serdecznie mi go było żal jako człowieka, mimo to szczerze wyznaję, że nie widzę w tym wszystkim „problemu Bałuckiego". Bo między jego twórczością a krytyką ówczesną nie było nic z owego nieporozumienia, jakie zaszło np. między krytyką a Fredrą; w ogóle nie było nieporozumienia. Sądy krytyki o Bałuckim (może zbyt bezwzględnie wyrażane) były słuszne i nie zdaje mi się, aby je ktoś dziś próbował rewidować. Że Bałucki wziął je do serca, to był jego osobisty dramat, ale nie problem literacki. Toteż wydaje mi się grubą przesadą, kiedy w piśmie teatralnym, dołączonym do programów, czytam artykuł o Bałuckim * pod tytułem: *Pogrobowe zwycięstwo Bałuckiego*. Co za zwycięstwo? Nad kim? Chyba nad Wyspiańskim, którego *Noc listopadowa* dopiero co zeszła szybko ze sceny, gdy te *Gęsi i gąski* utrzymają się na niej zapewne długo. Ale takich zwycięstw pan Michał miał za życia na kopy; po cóż z niego robić jakiegoś zapoznanego Norwida? Maluczko, a zaczniemy mówić o pogrobowym zwycięstwie *Jadzi wdowy* *. Straszne jest u nas to nadużycie wielkich słów i wszelakich grobów!

Mówi się także i pisze o „renesansie Bałuckiego". Ale ten sam wspomniany wyżej artykuł czyni słuszną uwagę, że nietrafnie jest mówić o renesansie autora, którego sztuki nigdy nie przestały być grywane. W istocie sądzę, że jeżeli się ma mówić o renesansie, to przypada on na ów dawniejszy moment, gdy sztuki Bałuckiego z bezpretensjonalnych komedyjek współczes-

nych, jakimi były zrazu, stały się komediami kostiumowymi i dostąpiły przywilejów stylizacji. Nieraz zwracałem uwagę, jak bardzo wyszła im na korzyść ta perspektywa czasu, zapewniając im nowe i długie teatralne życie. Widok staroświeckich, komicznych nieraz dla nas obyczajów, strojów, kształtów, fryzur, tańców daje tym komediom znakomity sukurs humoru; dawność daje im zarazem coś z sentymentu, którego im poskąpił autor. Ale znów nie trzeba mieszać. Z tego, że nas bawi kadryl * prowadzony przez pana Fikalskiego albo że publiczność się śmieje, gdy ciocia Belcia wypnie na teatr olbrzymią tiurniurę, nie ma powodu — jak gdyby parodiując Słowackiego — mówić zaraz o pogrobowym zwycięstwie...*

Te różne obce elementy i sentymenty mieszające się w sądy o Bałuckim sprawiają, że dalsi może niż kiedykolwiek jesteśmy od właściwego uplasowania go przy stole literatury. Czy w istocie jego miejsce jest bliżej *Jadzi wdowy*, czy bliżej autora *Rozbitków?!* Starałem się odpowiedzieć sobie na to pytanie, słuchając wczorajszej komedii.

Komedii czy farsy? Gdyby ktoś dbał o ścisłość takich rozróżnień, znalazłby się tu w pewnym kłopocie. Ta sztuka jest niewątpliwie komedią przez zagadnienia obyczajowe i charakterologiczne, jakie nastręcza, farsą zaś przez beztroskę, z jaką przechodzi obok nich, prawie ich nie zauważywszy. Bo autor nie ułatwia sobie zadania farsową typowością; i figury, i sytuacje są raczej nietypowe: dość wskazać na dwie w finale sztuki skojarzone pary — panna ze wsi (co prawda dzierżawnej) wychodzi za mąż za nauczyciela gimnazjalnego i literata, młody dziedzic znowuż żeni się z nauczycielką. Jeżeli zważymy, że sztuka jest pisana w r. 1882, takie rozwiązanie to niemal wojna wydana przesądom kastowym, propaganda demokratyczna, ziemiaństwo

podające rękę inteligencji! Ale gdyby wziąć od strony charakterów, jako przekrój środowiska, rzecz przeprowadzona jest tak niedbale i tak tanimi środkami, że ledwo tego starczy na farsę.

Byłaby tu w istocie komedia do napisania. Dzierżawca Kłopotkiewicz, którego żona jest coś lepszego „de domo"; bogata ciocia, wdowa po hofracie * „z Widnia", bywała nawet w Paryżu; córeczka Joasia, która wie, że trzeba wyjść za mąż, bo „wiecznie przy rodzicach siedzieć niepodobna"; młody nauczyciel gimnazjalny (podobno poeta), który ulokował w tej gąsce swoje marzenia o gniazdku w ustroniu, gdy ona widzi w nim stałą posadę i „dom otwarty" przy pluszowych meblach; bogaty rotmistrz huzarów, Panteleon Durnicki, złoty młodzian, protegowany przez ciocię do ręki siostrzenicy i ewentualnej spadkobierczyni — oto tyleż konfliktów, które się nastręczają. Tymczasem nie ma tu żadnych; nie ma nawet próby zarysowania charakterów inaczej niż najbardziej zewnętrznymi rysami ani próby wydobycia efektów komizmu inaczej niż rwetesem i harmiderem na scenie i tiurniurami cioci Belci. Panna Joasia, którą autor zdemaskował w połowie sztuki jako beznadziejną gęś, rzuca się pod wpływem zazdrości o przyjaciółkę (sztucznie sprowokowanej, wedle farsowych wzorów) na szyję swemu konkurentowi, ale to czysto farsowe rozwiązanie nie załatwia zagadnień, którymi nam autor mignął na chwilę przed oczami.

Może szukać myśli autora w drugiej parze młodych? Tu dzieją się istne cudy. Młody pan Hulatyński był w szkole największym osłem, profesorowie zwali go „asinus asinorum" *, nie skończył nawet gimnazjum, był wiele lat pospolitym hulaką (patrz nazwisko), aż do dnia, gdy spotkawszy w pociągu samotną młodą kobietę, zaczepił ją swoim zwyczajem, ona zaś w odpo-

wiedzi na zaczepkę wypaliła mu długą i dość pedantyczną admonicję *. Z tą chwilą odrodzony moralnie asinus asinorum, dosłownie jak owa oślica Balaama * w Piśmie świętym, przemówił ludzkim językiem, jego bowiem autor uczynił swoim rezonerem i opatrznością, dał mu za wszystkich wygadanie, rozum i charakter. I tak samo jak rodzice Joasi zignorowali pokusy cioci Belci i majątki, i pozycję pana Durnickiego, nawet ich nie zauważywszy, tak samo pan Hulatyński drży tylko z obawy, czy skromna nauczycielka zechce go za męża. Cóż za różnica od wsi takiej, jaka się odbija we współczesnych Bałuckiemu sztukach Blizińskiego lub późnego Fredry, gdzie wszystko żyje fumami, koligacjami, hipotekami, sperandami, szacherkami, testamentami! Tutaj złe narowy reprezentuje tylko ciocia Belcia, a i ta przywiozła je „z Widnia". Mieszczuch Bałucki okazał więcej synowskich iluzyj wobec wsi polskiej od rasowych ziemian.

Publiczność bawi się na *Gęsiach i gąskach* dobrze i bardzo dobrze jest, że się te sztuki grywa. Ale czyż nie dla tego właśnie repertuaru nadawałby się upaństwowiony Teatr Letni? Z chwilą gdy krotochwile Bałuckiego celebruje się w Teatrze Narodowym, dając im obsadę z najtęższych aktorów, z chwilą gdy się pisze artykuły o pogrobowym zwycięstwie *Gęsi i gąsek*, cóż ma robić Teatr Letni? Zarażony tym neoklasycyzmem, szuka sobie swoich znowuż klasyków, ekshumuje „Feydorów" * wszelakiej proweniencji i sprzymierzywszy się z prasą, trąbi nam znowuż co dzień w uszy o pogrobowym zwycięstwie *Damy od Maksyma* *. Czy nie za wiele tych zwycięstw? Wolelibyśmy czasem jakąś interesującą klęskę...

Wyreżyserował te *Gęsi i gąski* p. Zelwerowicz tak, jak to on potrafi, kiedy jest w dobrym humorze; sam był kapitalnym Kłopotkiewiczem, mając za dzielną to-

warzyszkę życia panią Bogdańską. Nie dał się jako reżyser skusić temu, aby zrobić przygłupka z profesora-poety, Marzyckiego, a kretynkę z jego ukochanej; odepchnął mężnie tę pokusę (którą rozumiem) i zachował tej parze sympatyczne spojrzenie, jakim oglądał je autor. Pani Ćwiklińskiej szkoda nam trochę było na tę ciocię Belcię; ileż wysiłków ta subtelna artystka musiała dokładać, aby być ordynarną i antypatyczną babą! Jeżeli dodamy, że inne role grali * Węgrzyn i Leszczyński (pyszny rotmistrz Durnicki), jeszcze inne — Fritsche, Macherska, Łuszczewski, Wyrzykowski, Krzymuska i inni, to przyznamy, że zrobiono, co można, aby zapewnić Bałuckiemu sukces. Zapomniałem powiedzieć, że z ról dziewczątek chlubnie wywiązały się panie Niwińska i Engelówna. Natomiast egzotyczna dekoracja ogrodu państwa Kłopotkiewiczów byłaby usprawiedliwiona jedynie występem Joséphine Baker * w roli panny Joasi.

SKIZ ZNACZONY

Teatr Mały. *Nowa Dalila*, komedia w trzech aktach Franciszka Molnara, przekład Bolesława Gorczyńskiego. Reżyseria Marii Przybyłko-Potockiej. Dekoracje Zofii Węgierkowej (20 V 1938).

Ta węgierska komedyjka przypomina w istocie trochę naszego *Skiza*, nie tylko dlatego, że Węgry są ojczyzną gry w taroka i jej osobliwej nomenklatury. Przypomina ją przez ten zasadniczy motyw: walkę dojrzałej kobiety o swoje szczęście, zwycięskie rozegranie partii, która ma jej powrócić miłość męża. Ale gdy w komedii Zapolskiej skiz * znajdujący się w rękach pani Lulu był dość przekonywający, tutaj wartościowanie kart przyjmujemy jedynie na wiarę autora. Tam pani Lulu pozwoliła się wyżyć, znużyć i rozczarować kaprysowi męża, dała mu zatęsknić za słodkim przyzwyczajeniem; tutaj pani Maria gwałtownie przerywa niezaspokojoną miłość swojego „lewka" brutalnym eksperymentem. Ale to, żeby ten eksperyment miał jej wrócić wystygłe uczucia męża, nie wydaje się wcale dowiedzione. Tak chce autor, który prowadzi grę, ale karty jego są znaczone.

Ktoś mówił żartem w antrakcie, że ta sztuka jest propagandą loterii państwowej i PKO *. W istocie sporo się tam mówi o tych szanownych instytucjach, ale filozofia tej komedii raczej mogłaby do nich zniechęcić. Patrzymy na destrukcyjny wpływ wygranej na loterii, pieniądza zdobytego bez pracy. Państwo Wiragowie (on były lokaj, ona eks-pokojówka w wytwornych domach)

prowadzili wspólnie restaurację, nieźle się im wiodło, pracowali ciężko, kochali się i byli szczęśliwi. Wygrana na loterii zwichnęła równowagę tego życia; pan Wirag stał się przedmiotem zakusów kobiet grających na jego zmysłach i na jego męskiej próżności, zarazem uczuł się on bardziej uniezależniony od wspólnictwa dzielnej żony, wkład jej pracy stał mu się mniej cenny. A że pan Wirag natrafił w młodej Ilonce na sprytną szelmeczkę, która postanowiła sobie doprowadzić go do małżeństwa, przeto, mimo serdecznej przyjaźni, jaka wiąże tego poczciwego człowieka do żony, dom państwa Wiragów wisi na włosku, jeżeli wolno użyć tak śmiałej metafory.

I wtedy pani Maria zdobywa się na jeden z najbardziej heroicznych podstępów, jakie znają dzieje ludzkości. Postanawia męża ogołocić z pieniędzy, które czynią go celem pokus innych kobiet; co więcej, daruje te pieniądze byłemu narzeczonemu Ilonki, aby w ten sposób odzyskał serce interesownej dziewczyny i żeniąc się z nią sam, stworzył tym silniejszą zaporę między nią a jej żonatym konkurentem. W tym celu pani Maria gra na dobrych uczuciach męża, rozczula go swoim przyszłym osamotnieniem (w czym i pożegnalna flaszka szampana ma swoją rolę) w zamian za obietnicę rozwodu; wyłudza z niego „dla otarcia łez" książeczkę kasy oszczędności, po czym aktem darowizny zawartość jej przelewa na młodego Berenyi. W ten sposób Ilonka pójdzie za głosem serca, a pan Wirag, otrzeźwiony, wyleczony ze złudzeń, skazany na życie pracy, powróci miłośnie na łono prawowitej żony. Pani Maria jest tak pewna tego rezultatu, że nawet kufry jej, rzekomo spakowane do odjazdu, są próżne.

Otóż to nie wydaje się nam wcale tak pewne. Bo w całym tym fortelu pani Marii faktem jest, że ona,

w interesie własnej miłości, dla utrzymania swego stanu posiadania, wydobyła z męża podstępnie pieniądze, grając na jego najlepszych uczuciach, i że pieniędzy tych użyła przeciwko niemu. Upokorzyła go, udowodniła mu, że jest dubeltowym głupcem, zniweczyła mu na zawsze możność złudzeń, skazała go na życie ciężkiej pracy, skuła go — przypuśćmy — na zawsze z sobą. Ale czy będzie jej za to wdzięczny? W dodatku naruszyła to kardynalne, odwieczne, najświętsze prawo mieszczańskiej moralności, to, że pieniędzy się nie rozdaje. Przeboleć mógłby pan Wirag pieniądze zgubione, przegrane, strwonione, ale rozdanych — nigdy! Pieniądz nie lubi siuchtów. Wiedziała o tym dobrze stara molierowska komedia, gdzie wszystkie takie straty pieniężne — często używane jako środek akcji — zawsze okazują się w końcu fikcyjne.

Widzimy tedy, że teza powrotu miłości i szczęścia na tych zasadach jest co najmniej dowolna. Równie dobrze, a raczej znacznie prawdopodobniej, sytuacja mogłaby być brzemienna elementem nienawiści, jeżeli nie natychmiastowej, to narastającej z czasem. I sądzę, że tu byłby do napisania dalszy ciąg tej sztuki, straszliwy dom państwa Wiragów w przyszłości; on zmieniony w maniaka pod wpływem nieustannie trawiącej go myśli o tej książeczce PKO (czterdzieści siedem tysięcy pengö *), o tych młodych Berenyi, którzy za jego pieniądze żyją, kochają się i rozmnażają pod jego bokiem, a może — nie wiadomo, co boleśniejsze — trwonią te pieniądze! I w duszy pana Wiraga, już całkiem postarzałego, rosłaby zapiekła nienawiść do żony, dochodząca do myśli o morderstwie. Dom ich byłby straszny, co by się odbiło na restauracji, którą goście omijaliby jak zapowietrzone miejsce... Pan Wirag, pogrzebawszy znienawidzoną żonę, skończyłby jako nędzarz i pijak,

któremu szumiąca jedwabiami Ilonka rzuciłaby może pół pengö jałmużny.

To wszystko można by wyczytać w przyszłości tej pary, gdyby brać jej sprawy serio. Ale właściwie zawsze powinno się je brać serio; komedię, a nawet krotochwilę, obowiązuje ta sama prawda uczuć i sytuacyj, jakiej żądamy od dramatu — jedynie w innej tonacji. I dlatego gdy rozwiązanie *Skiza* przyjmujemy z uśmiechem i wierzymy, że małżeństwo państwa Tolów jakoś takoś na tej zasadzie przyjaźni i przyzwyczajenia popłynie, o tyle tutaj optymizm zakończenia drażni nas fałszem i irytuje wątpliwym morałem. Zawiera go zresztą sam tytuł: *Nowa Dalila* *. Dalila w Piśmie świętym ostrzygła Samsona, ale nic nie słyszeliśmy o szczęśliwym pożyciu państwa Samsonów w następstwie tej operacji.

Ten sam zasadniczy fałsz zawiera się w figurze bohaterki. Ta eks-pokojówka i właścicielka restauracji rozgrywa swoją partię z precyzją i dystynkcją heroin starego teatru Scribe'a; robi wrażenie jakiejś margrabiny z *Walki kobiet* *, wykonywającej swoje ewolucje wśród kotletów na margarynie i kufli piwa. Podkreśliły jeszcze tę dziwność wrodzona elegancja i inteligentny wdzięk p. Mili Kamińskiej *, której służył za subretkę zażywny piwiarz w osobie p. Kurnakowicza. Ten piwiarz, wszędobylski, niedyskretny i opatrznościowy, był zresztą sam w sobie jedną z najszczęśliwszych ról świetnego artysty. Trochę zakłopotany swoją rolą był p. Woskowski, subtelny artysta, któremu przypadło odtworzyć figurę temperamentowego madziarskiego byczka. W roli Ilonki p. Wysocka dowcipnie narysowała figurynkę małej kabotynki, wychowanej na kinie, głupiej a sprytnej, rozdwojonej tragikomicznie między dwa równie naturalne kobiece uczucia: pociąg do ładnego chłopca i do ładnych sukienek. Chłopcem na wy-

sokości sytuacji był p. Roland, wzorowym jak zawsze adwokatem p. Bogusiński; kontrastową parę natrętnych agentów stworzyli pp. Krzewiński i Dorwski. Zręczna i wesoła reżyseria p. Przybyłko-Potockiej natykała się chwilami na wspomniane wyżej trudności w charakterystyce głównych bohaterów.

KRÓL ŻYCIA U DZIKUSÓW

Teatr Kameralny. *By rozum był przy młodości*, komedia w trzech aktach (czterech odsłonach) Samsona Raphaelsona, przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Karola Adwentowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (2 VI 1938).

Pisząc o tej premierze, trzeba by rozróżnić tę mądrą i zabawną komedię, którą autor... zamierzył napisać, i tę mniej mądrą i mniej zabawną, którą napisał w istocie. Chciał napisać rzecz o wielkim komediopisarzu, królu paradoksu, a zarazem „królu życia" *, niemłodym już mężczyźnie, który w kunszcie pisania i w kunszcie kochania dystansuje najmłodszych, którego pokój wciąż pełen jest kwiatów od kobiet, wdzięcznie wspominających jakieś rocznice i, co więcej, gotowych te rocznice reaktywować. Komedie Stefana Gaye mają niezmienne powodzenie: jest tego powodzenia tak pewny, że igra z nim sobie, dając zawczasu nową sztukę do czytania aktorom, bawiąc się ich zaskoczeniem, pewien, że się ono przeobrazi w entuzjazm i wdzięczność za role. Ale i samo jego życie jest dlań teatrem, jest sztuką; bawi się nim, igra z nim, czasem nim kieruje, czasem mu sufluje repliki, to znów poddaje mu się, przyjmując od niego natchnienie, i nie dąsa się na nie, kiedy widzi, że sytuacje najkunsztowniej przez niego obmyślone ono, życie, rozwiązuje bardzo po prostu odmiennymi a skutecznymi środkami. Deseń jego życia i twórczości tak zaplata się z sobą, że trudno by nieraz je rozgraniczyć: to nowa komedia rodzi nowe niespodzianki zdarzeń, to perypetie faktyczne stają się ma-

teriałem do nowej pisanej komedii. Ale demon Sztuki jest mocniejszy. Zdarzyło się np. — już kilka lat temu — że Stefan Gaye zakochał się w pięknej aktorce i planował z nią czarowną podróż miłosną; i cóż się stało? Piękna kobieta czekała w kajucie na próżno, statek odpłynął, a on tymczasem dyktował sekretarce do rana — akt nowej komedii.

Minęło lat kilka, aktorka przebaczyła i przyszła do niego z kwiatami; wzruszony komediopisarz zapragnął nawiązać rzecz w punkcie, gdzie się przerwała, aktorka też jest nie od tego i cóż, sytuacja znów się powtórzy: ona odpłynie do Finlandii — podobno krainy miłości — sama, gdy on będzie dyktował akt nowej komedii nowej sekretarce... Z tą odmianą, że w ciągu owej godziny młoda sekretarka zdążyła wyznać mu miłość, zostać jego kochanką (lub też zostanie nią najpóźniej po skończeniu aktu) i on jej czym prędzej dyktuje powtórzone jej własne wyznanie miłosne. Co więcej, panna Linda porzuci maszynę do pisania, aby wstąpić na scenę i osiągnąć na niej z punktu zawrotne sukcesy. Bo taki jest czar Stefana Gaye, że dla niego i przez niego aktorki stają się kobietami, a kobiety aktorkami... I choć przez chwilę wydaje się, że będzie pokonany w życiu przez bardzo pospolity talizman młodości, i z tej próby Stefan Gaye wychodzi podwójnym zwycięzcą: raz, że wszystko przewidział i wszystkim sam pokierował, a po wtóre, że kobieta, której wspaniałomyślnie ustąpi młodemu, wróci doznawszy zawodu, po to, aby się schronić z powrotem w jego zawsze niezawodne ramiona...

Tak oto hojnie obdarzył autor swego Stefana Gaye, aby nas oczarować tym tryumfalnym starszym panem; i kto wie, może byłoby mu się to udało, gdyby nie popełnił jednej grubej nieostrożności. Pozwolił mianowicie — Stefanowi Gaye dyktować przy nas sceny do

jego nowej komedii, sceny tworzone w przypływie natchnienia, schwycone „na gorąco" z życia, te właśnie sceny, przez które biedne kobieciątko samo czeka nań daremnie na statku. Otóż to, co on dyktuje, jest przerażające: niczym najbanalniejsze dialogi z brukowej powieści! Złudzenie pryska. Może ten Stefan Gaye dużo zarabia (świadczyłby o tym jego komfort życiowy), może jego sztuki mają w Ameryce powodzenie, ale wiemy już, co sądzić o nich i o ich autorze. Z tą chwilą rozumiemy wszystko: i to, czemu jego aforyzmy i paradoksy były takie tanie; i czemu jego komplikacje życiowe były takie płaskie, a pojęcia o stosunku życia do sztuki tak prymitywne. I odtąd bawimy się podwójnie — tym, co komedia mówi z intencji autora, i tym, co mówi bez jego intencji. „Pan jest geniuszem" — powiada Stefanowi Gaye młody człowiek, olśniony jakąś jego banalną mądrością. „Może tak, może nie — któż to wie?" — odpowiada geniusz, skromnie bawiąc się laseczką.

Bawi nas również bezceremonialność, z jaką amerykański autor igra sobie z losami swoich ludzi, gdy chodzi o ulokowanie czegoś w rodzaju dowcipu. Piękną Lindę odbił Stefanowi Gaye młody Dick, aktor mający za specjalność romantycznych kochanków — zakochawszy się w niej bez pamięci. Otóż w ostatnim akcie wpada do Stefana pani Linda, która uciekła od męża, i pali nam obszerny monolog o straszliwym losie kobiety, co zaślubiła — sportowca. Monolog sam w sobie mógłby być zabawny, ale adres jego jest tu niezrozumiały; chyba że „romantyczny kochanek", a jak się okazuje, tajny sportowiec, zakonspirował wprzód aż tak dobrze swoją prawdziwą naturę? O karierze panny Lindy, która ośmieliła się zagrać główną rolę w sztuce Stefana Gaye bez ukończenia szkoły dramatycznej i bez najmniejszych teoretycznych wiadomości

z historii teatru nawet nie wspominam, aby nie psuć krwi władcom naszego ZASP-u.*

W roli Stefana Gaye znalazł pole do popisu p. Adwentowicz, który rozwinął w niej werwę, uwodzicielstwo, dowcip ponad stan tej figury. Z poszczególnych scen Lindy Brown starała się skleić jakieś żyjące stworzenie p. Grywińska; nie jej wina, że jej się to tylko w części udało. Niewiele mogli znaleźć w swoich rolach pp. Ziembiński i Liedtke; toż samo panie Pytlasińska (ta, co wciąż sama odpływa do Finlandii) i Zamiłło. Najwięcej intencyj dowcipu włożył autor w dobrze nam znaną rolę służącego-filozofa, którym był p. Kwaskowski. Reżyserował p. Adwentowicz.

Przekład p. Sobieniowskiego jak zwykle pełen znaków zapytania, począwszy od tytułu, który nie bardzo się tutaj tłumaczy.*

STO LAT CYGANERII

Teatr Polski. *Cyganeria paryska*, sztuka w trzech aktach (siedmiu obrazach), według Henryka Murgera i Teodora Barrière napisał Marian Hemar. Inscenizacja i reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej (10 VI 1938).

Cyganeria! Ileż elementów weszło w skład tego od dawna już obiegowego pojęcia. Powieść, sztuka teatralna, opera, anegdoty, styl życia, liczne naśladownictwa, legenda... Zaledwie już można odróżnić, co poszło skąd.

Skąd się wzięła nazwa będąca już metaforą? Przed Murgerem używa jej co najmniej Balzac w noweli *Król cyganerii*, dedykowanej Heinemu. Zdaje się, że Murger już wyzyskuje popularność tego terminu, kiedy szkicom drukowanym między r. 1846 a r. 1849 daje zbiorowy tytuł *Sceny z życia cyganerii*. Przyniosły mu po piętnaście franków od sztuki i niewiele sławy, mimo że one to, te sceny, miały w przyszłości unieśmiertelnić jego imię. Przez osobliwą ironię zdarzeń, aby mu dać sławę za życia, musiał zapomniany już dziś majster teatralny, Barrière, popsuć jego pracę, przyrządzając z pełnych wdzięku scenek Murgera dość ordynarne widowisko, które wystawione w r. 1849 w teatrzyku „Variété", zyskało ogromne powodzenie. Murger stał się z dnia na dzień sławny, a powieść jego, odtąd spopularyzowana szeroko, mogła się przez pół wieku obejść bez pomocy sceny, trafiając sama do rzesz czytelników. Aż pod sam koniec ubiegłego stulecia miłość Rudolfa i Mimi, Marcela i Muzety odżyła znów na scenie — w operze Pucciniego.

Przyrządzając *Cyganerię* dla Teatru Polskiego, p. Hemar wziął sobie za podstawę przeróbkę Barrière'a. Szczęściem, nie poprzestał na niej; korzystając z ułatwień nowoczesnej techniki, pomnożył ilość obrazów, w paru z nich sięgając do samej powieści. Szkoda, że nie wziął stamtąd więcej. Rzecz byłaby zyskała na tym, gdyby jak najwięcej usuwać z niej Barrière'a, a przywrócić Murgera. Bo o ile dialogi Murgera — tak sceniczne, choć wzięte z powieści — zachowały do dziś swój rzetelny dźwięk, o tyle pomysły Barrière'a tracą raczej melodramatem zamierzchłej epoki.

Miłośnika powieści Murgera urazi już nieco samo wprowadzenie w rzecz. U Murgera cyganeria jest jednak wyrazem twardych konieczności życiowych; Rudolf jest poniekąd sobowtórem autora, który kosztem tylu wysiłków zdobywał sobie rangę poety. Tutaj paniczyk Rudolf, uprawiający życie zawodowego „naciągacza" i dobrowolnej nędzy na złość bogatemu wujaszkowi, bardziej robi wrażenie jakiegoś „nowego don Kiszota" niż poety mającego naprawdę coś w sercu i w głowie. Ale jeszcze bezwzględniej obszedł się Barrière z towarzyszką Rudolfa, Mimi, której kazał w tańszym wydaniu dublować heroiczne poświęcenie Damy Kameliowej: kochać, zaprzeć się swojej miłości w bohaterstwie ponad siły i umrzeć od tego — co wszystko bardzo jest odległe od mniej idealnej, ale żywszej Mimi u samego Murgera. Scena, gdy wujaszek Duraudain terroryzuje biedną dziewczynę i wyciska z niej rozpaczliwą decyzję, łudząco przypomina osławioną scenę z powieści, a potem sztuki Dumasa. Podobno u Barrière'a jest jeszcze inna scena, gdy Mimi, mniej zrezygnowana od Małgorzaty Gautier, zjawia się na balu, aby odbierać Rudolfa pani de Rouvres. Nie mamy powodu tej sceny żałować, ale i bez tamtej bylibyśmy się obeszli; słowem, zdaje mi się, że między samego

Murgera a odczuwanie dzisiejszego człowieka teatru i dzisiejszej publiczności niepotrzebnie wprowadzono tu sporo obcego elementu, bez którego porozumienie byłoby skuteczniejsze i pełniejsze.

Bo niektóre z tych scen są naprawdę bardzo zabawne. O ile śniadanie z pierwszego aktu jest „cyganerią" raczej konwencjonalną, o tyle drugi obraz, „Kawiarnia cyganerii", ze swym dialogiem wziętym wprost z powieści tryska wesołością. Kwartet miłosny na mansardzie jest pełen wdzięku, mimo że chwilami każe nam tęsknić za muzyką, z którą tak już jest zrośnięty. „Czwartek Muzety" — w dwóch odsłonach, jedna w mieszkaniu, druga na zafantowanych * meblach na podwórzu — ma dużo rozmachu i wesołości, gdy finał: „Pożegnanie młodości" wystawia nasze gruczoły łzowe na ciężką próbę.

Nad przedstawieniem unosił się duch Franca Fiszera *, ostatniego mohikanina cyganerii w większym stylu. Intonacje jego głosu odzywały się — może mimo woli — w licznych powiedzeniach Schaunarda i Colline'a, a i same te powiedzenia, aforyzmy, gesty spływały się w sylwetkę Fiszera, której po prostu jakby brakowało na scenie. I to dawało przedstawieniu jego swoisty sentyment. Zresztą i Schaunard (p. Kaczmarski) i Colline (p. Kondrat) umiejętnie wyzyskali element humoru zawarty w ich rolach, z niemałym zaś sukcesem dopełniał tego tercetu p. Woszczerowicz *, służący-filozof, czytelnik Woltera i Diderota, z których wyniósł głębokie przeświadczenie o beznadziejności trudu sprzątania. Mniej wdzięczne role mieli ci, co reprezentują w *Cyganerii* poezję, miłość i talent — poeta Rudolf i malarz Marcel; i tej poezji, i tej miłości poskąpiła im trochę sztuka. Wyborną Muzetą była p. Modzelewska, łącząca w swojej roli wdzięk, humor, sentyment i szczerość; p. Barszczewska jako Mimi mogła

rozwinąć stuprocentową słodycz niedożywionej gołębicy; p. Grolicki bardzo godnie przedstawiał znienawidzony „cyganerii" typ filistra, gdy pp. Małkowski i Myszkiewicz z talentem operowali w niższych regionach tępoty mieszczucha. Dodajmy nieodparcie zabawną wdowę p. Buczyńskiej, godnego, a potem ululanego komornika, p. Dorwskiego, obrażonego w najgłębszych swoich poczuciach kawiarza, p. Butkiewicza, „wpływowego krytyka", p. Derenia, i dystyngowanego wicehrabiego, p. Wilamowskiego — i oto obeszliśmy bez mała cały światek, ożywiony reżyserskim tchnieniem p. Ziembińskiego.

Stanowczo zbyt niemą rolę grał fortepian: pewne momenty wprost prosiły się o dowcip muzyczny.

Publiczność bawiła się dobrze, niektóre aforyzmy zyskiwały niespodziewany wręcz oddźwięk na sali widzów.

SZEFOWA SIĘ PUSZCZA...

Teatr Malickiej. *W perfumerii*, sztuka w trzech aktach (czterech odsłonach) Mikelósza Laszlo, przekład Melitty Baranowskiej. Reżyseria Zbigniewa Sawana. Dekoracje Stanisława Kurmana (1 VI 1938).

Widzieliśmy już kilka takich wnętrz sklepowych * w teatrze: konfekcję męską (to był, zdaje się, początek), cukierenkę, teraz perfumerię. Wszystkie znajdowały się w Budapeszcie i we wszystkich szef firmy był zdradzany przez żonę lub (co poniekąd na jedno wychodzi) wierzył, że jest zdradzany. Nie chcę stąd wysnuwać zbyt daleko idących uogólnień obyczajowych, tyczących peszteńskiego handlu i przemysłu (na to statystyka owa jest o wiele za szczupła), stwierdzę tylko, że Węgrzy, którzy w ubiegłym ćwierćwieczu ujawnili w teatrze znaczną pomysłowość, wyspecjalizowali się niejako do tych wnętrz sklepowych i nawet wytworzyli pewien szablon w kombinowaniu tła i akcji. Dosyć lubię zresztą te sztuki „kupieckie"; wolę je od starych fars francuskich z ich wiecznymi garsonierami. Widok ludzi pracujących daje jakiś smak życiu, nie mówiąc już o tym, że sam sklep ma w sobie sporo elementu teatralnego. Zachwalanie przedmiotu, walka sugestyj sprzedawcy z samoobroną kieszeni klienta, psychologiczne chwyty, perswazja, swada dobrego kupca, czyż to w sumie nie jest mała jednoaktówka, której rozwiązanie i morał odbywa się przy kasie? To jest teatr! I nic dziwnego, bo przecież jednym ze źródeł średniowiecznego teatru była oszałamiająca wymowa

szarlatanów reklamujących na placach publicznych swoje specyfiki. Geniusz sprzedawcy ma coś z talentu aktora. Przedmioty współgrają w jego rękach. A czyż nie jest teatrem owa wieloplanowość życia sklepu: jego stosunek do klienta, sam uśmiech, sama pokusa; a równolegle do funkcyj sprzedawcy zawodowe współżycie pracowników, koleżeństwo, rywalizacje, nadzieje, zawody; i wreszcie ów trzeci plan, ukryty najgłębiej, to prywatne życie handlowca, czy nim będzie groźny szef, czy skromna ekspedientka. Ale ten nurt skryty jest głęboko; obecność klienta lub sama możliwość jego zjawienia się daje pracownikom sklepowym to doskonałe opanowanie moralne, jakie z woli autorów posiadali niegdyś bohaterowie klasycznej tragedii — królowie, dostojnicy... W każdej chwili sprzedawca gotów jest stłumić wszystko — zły humor, gniew, roztargnienie, zadumę — na intencję gościa, który przychodzi kupić bodaj mydła za pół pengö. Tak królowie z tragedii dławili swoje życie prywatne, z chwilą gdy wchodził w grę wyższy interes stanu. Subiekt sklepowy jest pod naciskiem racji stanu od rana do wieczora, aż do chwili, gdy wywieszona tabliczka na drzwiach z napisem „zamknięte" przyniesie odprężenie. A niech wedrze się w to życie miłość, ileż szczęścia lub niedoli musi ona skrywać pod grzecznym i konfekcyjnym uśmiechem sprzedawcy zwróconym do klienta!

Wszystkie te rygory wolnieją co prawda nieco z chwilą, gdy idzie o samego szefa. Ten zawsze może jakoś dać upust swoim uczuciom. Musi je i on kryć przy gościu pod przyklejonym do twarzy uśmiechem, ale w zamian ileż ma sposobności wyżycia swoich niezadowoleń czy humorów na swoich pracownikach! Cały personel się dziwi, o co on się czepia jednego ze swoich najlepszych subiektów; nikt nie wie, że gdy on mu robi sceny o jakieś paczki lub tubki z pastą, nieszczęsny



3. *Cyrano de Bergerac* Rostanda — Z. Kajzerówna (Roksana) i L. Łuszczewski (Christian)

BIBLIOTEKA NARODOWA

człowiek podejrzewa chłopca o romans z jego własną żoną...

Bo pani szefowa się puszcza. Niepodobna mieć wątpliwości w tej mierze; byliśmy tego pewni, zanim nawet prywatny detektyw przyniósł nam dowody czarno na białym. I zręcznie pomyślane w tej sztuce jest, że osoba, dokoła której kręci się wszystko, która jest duszą mechanizmu sklepowego (o tyle, że lwia część kasy idzie na jej potrzeby, a spora część zapasów perfum Houbiganta na jej prywatny użytek), że ta osoba nie pojawia się w sztuce, pozostaje cały czas niewidzialna, czasem tylko czujemy jej obecność na drugim końcu telefonicznego przewodu. Ale to, że szefowa zdradza szefa, odczuwa na swojej skórze wszelki pracownik firmy, aż do najmizerniejszego gońca sklepowego. I w pokoiku za sklepem pozostaną na zawsze zagrzebane troski, awantury, wymówienia posad, omal nie samobójstwo — i wszystko to ma za motor jedno zdradliwe serce, od czasu do czasu połączone ze sklepem wątłą nitką telefoniczną. Ale wśród tego życie sklepu idzie dalej, nie zmącone ani na chwilę; być szczęśliwym się nie musi, żyć nawet się nie musi, ale musi się sprzedawać puder, karmin na wargi, wodę kolońską... A w sam wieczór wigilijny przyjdzie rezygnacja; kasa wykazuje tego odświętnego dnia niezwykle wysoki obrót, z górą pięćset pengö; to dzień gratyfikacji i opłatka; dzień, który usposabia do spojrzenia na rzeczy z wysoka. Szefowej będzie przebaczone.

W cieniu tego dramatu szefa (pioruny biją w wysokie wierzchołki) rozgrywa się interesująca szarada psychologiczno-miłosna między dwojgiem skromniejszych egzystencyj. Jest w tym sklepie dwoje pracowników, którzy się wybitnie nie lubią, nie sympatyzują z sobą od pierwszej chwili, patrzą na siebie hi-

perkrytycznie, dokuczają sobie, zatruwają sobie życie wzajem. Może dlatego, że oboje są wciąż zdenerwowani, podnieceni; każde z nich prowadzi tajemnie sentymentalny romans w listach, korespondencję z nieznanym, nawiązaną za pomocą „drobnych ogłoszeń" w dzienniku, korespondencję pełną marzeń, nadziei i onieśmieleń, nie mającą odwagi zstąpić z obłoków na ziemię. Ta korespondencja pochłania wszystkie zasoby ich serca i duszy; ona to czyni ich dziwnie niecierpliwymi na codzienność. I cóż się okazuje? Że to właśnie oni, ci dwoje, którzy widują się w sklepie po osiem godzin dziennie, aby sobie zatruwać życie, od półtora roku korespondują z sobą miłośnie, wymieniając najgórniejsze myśli i zaklęcia. Zamęt, jaki powstaje w duszy młodego człowieka, kiedy się dowiedział (on najpierw), kim jest jego nieznajoma sylfida *, jest tu bardzo dobrze uchwycony i sięga dość głęboko w tajemniczość stosunku rzeczywistości do fikcji. I przez chwilę ważą się ich losy: czy po tej konfrontacji on znienawidzi swoją uwielbianą korespondentkę, czy pokocha ją tym mocniej w niesympatycznej dotąd koleżance? Miejmy nadzieję, że, jak zawsze w życiu, fikcja okaże się mocniejsza.

Jeszcze jeden jest tutaj rys, równie pomysłowy, jak szczęśliwie przeprowadzony: awans gońca sklepowego na „pana ekspedienta". Wraz ze zmianą rangi i stroju miły, prosty i sympatyczny cwaniak zmienia się w pretensjonalnego i drażniącego półinteligenta ze wszystkimi narowami i pychą parweniusza, który w prześladowaniu swego następcy poszuka odwetu za wycierpianą wprzódy poniewierkę.

Tak więc komedyjka ta, mimo pewnej seryjności swojej roboty, odbija od wielu innych świeżością obserwacji i szczęśliwym ożywieniem rzeczy martwych. Życie sklepu z jego realiami, z jego rozmaitością chara-

kterów i splątaniem radości i niedoli wypełnia te trzy akty zajmująco i zabawnie.

Do powodzenia „perfumerii" przyczyni się i to, że sztuka, wybornie wyreżyserowana przez p. Sawana, grana jest — mimo iż bez „gwiazd" — bardzo dobrze. Każdy jest tu na swoim miejscu, każda postać gra i żyje. Szefem firmy — na przemian życzliwym i ciężkim dla podwładnych — jest p. Nowacki; dobrze zróżniczkowane typy pracowników dają panie Szabelakówna i Stojowska, zwłaszcza zaś pp. Zawistowski, Modrzewski i Łoziński; w zabawnej roli gońca zbierał dużo śmiechu i oklasków p. Fijewski, którego kontrastowym następcą na zdezelowanym rowerze został p. Maniecki. Obsługa gości szła składnie; sklep pracował w naszych oczach jak żywy.

POMYSŁ FABRYKANTA SMARÓW

Teatr Nowy. *Kochanek to ja*, komedia w trzech aktach Romana Niewiarowicza. Reżyseria Romana Niewiarowicza. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (24 VI 1938).

Łatwość i obfitość, z jaką p. Niewiarowicz zasila teatry repertuarem, w zestawieniu z liczebnym ubóstwem naszej literatury scenicznej w obecnej chwili każe zastanowić się nad jego nowym utworem dłużej może, niżby sam przez się utwór tego wymagał. Bierze ochota rozważyć, czy w tym dotychczasowym producencie mechanicznych zabawek nie tkwi materiał na komediopisarza.

W zestawieniu z pierwszą komedią p. Niewiarowicza, jaką nam było dane poznać, uderzają nas tutaj pewne powtarzające się cechy indywidualne, dość charakterystyczne. Jedną z nich jest sztuczność założeń, ale sztuczność swoistego typu. Przypomnijmy w paru słowach zawiązek komedyjki *I co z takim robić?*, granej przed paru laty.* Syn milionera, przystojny i aż nazbyt zaradny, zakochał się z punktu w młodej pannie. Żadnych przeszkód do pozyskania jej wzajemności nie ma prócz ograniczonego czasu; za trzy dni musi wracać do Ameryki! Cóż robi w tym kłopocie? Wsypuje pannie na balu narkotyku do wina, porywa ją, przewozi nieprzytomną do swego kawalerskiego mieszkania i mówi do przebudzonej: „Jest pani przez trzy dni moim więźniem; przez te trzy dni muszę pozyskać pani miłość, po czym zostanie pani moją żoną." I — po tym ekscen-

trycznym początku następują trzy akty najbanalniejszych przekomarzań się i wygłupiań, znanych nam z iluż komedyjek! Niestosunek między brawurą introdukcji a jej dalszym wylegitymowaniem się jest widoczny.

To samo tutaj. Mamy małżeństwo, które po pięciu latach niezgorszego pożycia skłóciło się. Pani zarzuca panu, że jest prozaiczny, że poza fabryką (ma fabrykę smarów) nic go nie interesuje, że jest zanadto mężem, a za mało kochankiem. Zamiast czym prędzej dowieść, że jest przeciwnie, mąż szuka logicznych argumentów, czego następstwem jest, że małżeństwo psuje się gruntownie, wyradza się w ciągłe swary o smary, aby w końcu rozdzielić małżeńską parę — pod wspólnym dachem — od stołu i łoża. Sytuacja się przeciąga (to wszystko dzieje się przed pierwszym aktem), robi się nieznośna: im dłużej trwa ta drażniąca rozłąka, tym bardziej mąż czuje się w żonie zakochany, ale tym bardziej męska ambicja i pedagogia małżeńska nie pozwalają mu okazać słabości i ustąpić. I tam gdzie wystarczyłoby czułe słówko, prezencik, wiązanka kwiatów w jakąś rocznicę czegoś tam, aby otworzyć w ich życiu małżeńskim nową erę, ten mąż — zdawałoby się, bez polotu, ot, zjadacz chleba! — wpada na pomysł w istocie dość niezwykły.

Na początek zakrada się nocą do sypialni własnej żony; bez słów (aby się nie zdradzić) wyrywa ją ze snu pieszczotą, aby po kilku godzinach szału ulotnić się również bez słowa.

To by jeszcze uszło. Widocznie młoda osoba była dojrzała do zrozumienia tej perswazji na migi, bo sposób okazał się cudowny. Nazajutrz rano pani Zofia, rozanielona, szczęśliwa, oczekuje ze śniadaniem wróconego alkowie małżeńskiej męża; dawnych uraz nie ma w niej ani śladu. Zdawałoby się, cel osiągnięty ponad

wszelkie nadzieje! Ale oto pomysłowy fabrykant smarów dopiero w tym punkcie zaczyna naprawdę działać, rozwija strategię zdumiewającą. Okazuje się, że wślizgując się do sypialni żony, miał daleko idący plan; przygotował okoliczności tak, aby w szczęśliwej żonie nazajutrz obudzić przekonanie, że on, mąż, nie nocował w domu, że wyjechał poprzedniego dnia po południu, a wrócił aż rano, a ową uroczą, niezapomnianą zjawą nocną był — nie wiadomo kto, ale na pewno nie mąż. Nie koniec na tym: zwierza się z całej przygody niezgule-przyjacielowi i zmusza go do tego, aby zachowaniem się swoim zbudził w młodej kobiecie podejrzenie, że to on, jakoby zakochany w niej od dawna, dokonał tego zuchwałego zamachu. Pragnie obudzić w żonie przekonanie, że się stała owej nocy występną; chcę ją zaintrygować, rozmarzyć, zaniepokoić, zawstydzić, pozbawić ją moralnego spokoju i wydręczywszy ją upokarzającą zagadką, złamawszy ją moralnie, powiedzieć: „Ten kochanek to byłem ja." Nie chcę rozstrzygać, czy w rzeczywistości ten mąż uzyskałby w konkluzji coś więcej niż jakiś ciężki przedmiot lecący z rąk żony na jego głowę; w każdym razie nie osiągnąłby więcej, niż to, co — jak widzieliśmy — była ona gotowa przy rannej kawie, nazajutrz po owej nocy bez słów, ofiarować w szczęśliwym i wdzięcznym uśmiechu; absurdalność tej całej strategii jest oczywista. Ale uderza mnie co innego; mianowicie wspólna bohaterom obu sztuk i jakby charakterystyczna dla p. Niewiarowicza żądza teatralizacji życia; wprost odnosi się wrażenie, że każdy z jego bohaterów kryje w sobie jakiegoś niewyżytego aktora i grafomana, czującego potrzebę komponowania teatru w pokoju, reżyserowania rzeczywistości, stwarzania sztucznych komplikacji i szukania zawiłych rozwiązań, tam gdzie najprostsze są pod ręką. Czemu nie, owszem; komedia o takim mężu-jenialkie-

wiczu strategii miłosnej byłaby rzeczą do pomyślenia i do napisania, ale trzeba by mu w takim razie poświęcić więcej uwagi i więcej starań; tymczasem autor bierze tutaj rzecz wyłącznie od strony sytuacji, a nie od strony charakterów, kleci farsę z tego, co wymagałoby raczej komedii.

Bo niemal od początku rzecz zmienia się w sałatkę z dobrze znanych farsowych figlów. Ta sama wada co w pierwszej sztuce autora; zacząć od sceny, której niezwykłość jest jakby nad stan jego środków, i ratować się z niej przez trzy akty za pomocą banalności sytuacyjnych. Ale i tutaj, u tego dziecka teatru, jakim jest p. Niewiarowicz, uderza pewien rys charakterystyczny: wszechaktorstwo osób działających w sztuce. Przyjaciel-niezdara, ledwo wyuczony przez męża, zaczyna niebawem na własną rękę improwizować swoją sztukę; inną gra cały czas pani Zofia, owa żona, która po chwilowym wstrząsie, spowodowanym zagadką nocnej wizyty, rychło zorientowała się w niezdarnej intrydze męża i gra swoją rolę z całą swobodą kobiety, aby zadrwić sobie z tego, który chciał bawić się w teatr jej kosztem.

Cała rzecz jest dość niezdecydowana w stylu; odnajdujemy tu po trosze wszystko, od jakiegoś akcentu podźwiękującego z lekka jakby *Weselem Figara* z jego hrabiną i Zuzanną w jednej osobie i wystrychniętym na dudka Figarem-Almawiwą w drugiej, aż do najbardziej wyświechtanych efektów farsowych (przyjaciel!). I często dla tych wątpliwych efektów poświęca autor rzeczy istotne, kiedy zmuszony się ratować ze zbytnich nieprawdopodobieństw przemędrkowanego założenia, poświęca dla niego dobry smak i delikatność w stosunku do młodej kobiety. Tej nocy miłości po ciemku, bez jednego słowa, która wystarczy, aby ją tak przeobrazić, lepiej byłoby nie podkreślać zbytnio; jeszcze

gorzej, kiedy autor, każąc młodej kobiecie sugerować mężowi, że może zamiast niej samej miał owej nocy w objęciach masażystkę Antoniową, schodzi doprawdy do pościgu za najgrubszym komizmem. Cóż za noc miłości, w której można pomylić uroczą i ukochaną kobietę z jakąś starą Antoniową?

Przejdźmy do czegoś w rodzaju konkluzji. Pan Niewiarowicz skłonny jest brać za punkt wyjścia sytuacje oryginalne, ma predylekcję do ujmowania pewnych swoistych właściwości charakterów, ale ma widocznie fałszywe pojęcie o „zręczności scenicznej"; zamiast szukać drogi w ludzkiej prawdzie i w jakimś sensie zdarzeń, bez których i autentyczna farsa nie może się obyć, komplikuje byle jak — ot, byle ruch, byle zgiełk, byle niedorzeczność — ograniczając swoje ambicje do połaskotania śmiechem najmniej wybrednych widzów.

Rolę kobiecą grała p. Lindorfówna *, grała z ogniem, inteligencją ponad stan tej marionetki, którą jej przypadło pozostać od początku do końca; heroiczny p. Białoszczyński (mąż) nie wydaje się predestynowany do tego typu ról; p. Wesołowski zaprodukował wszystkie gierki, które autor i reżyser w jednej osobie pragnął widzieć w roli farsowego przyjaciela.

Skomponowanie specjalnej dekoracji powierzono p. Pronaszce, co by świadczyło raczej o zamożności teatrów TKKT („Geldhaba stać na to!" *) niż o tym, aby znakomitego artystę zainteresowała ta sztuczka. Bo inaczej czym by się tłumaczyło pomieszczenie tej arcymieszczańskiej krotochwili w hallu ze szklanym dachem, przeobrażonym na wystawę rzeźby klasycznej i nowoczesnej, wśród których zbyt pomysłowy fabrykant smarów przechadza się w szlafroku?

PRZYJEMNA KOMEDIA

Teatr Narodowy. *Zielony frak*, komedia w czterech aktach Roberta de Flersa i Gastona Arman de Caillaveta, przekład Jana Lechonia. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (8 VII 1938).

Przepuściwszy z powodu kursów wakacyjnych w Wiśle * właściwą premierę, znalazłem się dopiero na czwartym czy piątym przedstawieniu *Zielonego fraka*. Lubię takie konfrontacje — uczuć się pośród prawdziwej publiczności i móc sprawdzić jej reakcję. Sala — mimo poniedziałku — była nabita, bawiono się świetnie. I dopiero w tej perspektywie można zrozumieć, ile bezinteresownego poświęcenia okazują nasze teatry, wystawiając od czasu do czasu (niezbyt często) jakąś nową sztukę, wobec tego, że mają zawsze pod ręką ileż starych, już doświadczonych, tak wygodnych i pewnych! Wybór niekłopotliwy, powodzenie murowane, obsada wiadoma — nawet po części gotowa; i po cóż guza szukać, kiedy można żyć tak spokojnie? Można by ułożyć repertuar na kilka lat z góry z samych takich „pewniaków"; ot, po *Zielonym fraku* poszłaby *Madame Sans-Gêne* (można by spróbować Dymszę jako Napoleona), potem *Pigmalion*, dość dawno już przecie nie grany, potem *Głupi Jakub*, potem *Król*, potem coś polskiego, więc *Panna Maliczewska*, potem jaki *Hamlet* albo *Cyrano*, potem *Lekkomyślna siostra*, potem... ale po co uprzedzać wypadki. Potem może *Ładna historia*... (Wiem, kto świetnie zagrałby babcię, ale nie powiem, bo na złość zagra nam wnuczkę.)

Wszystko to pięknie, ale gdzie jest ten „krzyk, co by był nasz, z naszego pokolenia" *? Czasem słyszę w duszy ten krzyk; brzmi on: „A niech was drzwi ścisną z tymi ciągłymi wznowieniami!" Ale ten krzyk ginie w zgiełku śmiechu, oklasków i powszechnego zadowolenia.

Bo faktem jest, że ten *Zielony frak*, liczący sobie dobre trzy krzyżyki *, trzyma się na scenie doskonale. Dobrze skrojony, solidnie uszyty. Trwały sukces tej komedii u nas, komedii pełnej aluzyj do obcych nam obyczajów i dalekich nam spraw, oddalonych jeszcze przez czas, może dać pojęcie, czym musiała być paryska premiera tej sztuki!

Jest to, poza talentem tej wieloletniej spółki autorskiej, sukces rzetelnej pracy. Praca w humorze; na pozór paradoks, a jednak tak! Jak tu jest wszystko doskonale obmyślone, wymierzone! Jak umiejętnie rozmieszczone są dowcipy, powiedzenia, nie zawsze nawet nowe, ale jak zręcznie użyte dla charakterystyki figur, z której znowuż wysnuta jest akcja. Na tego rodzaju komediach — lepiej niż na tworach samorodnego talentu — można śledzić mechanizm dowcipu i komizmu. Ale równocześnie dodajmy, że ta właśnie spółka autorska dokonała w swoich komediach pewnych odkryć psychologicznych, sprowadzając tradycyjnego „kochanka" do figury charakterystycznej, stwarzając postać wartościowej i inteligentnej młodej dziewczyny, zakochanej bez pamięci w durniu.

Po wtóre, sztuka trzyma się dobrze, bo jej model trzyma się dobrze. Bo na ogół dowcip autorów komicznych ściśle jest związany z obyczajem; żart z jakiegoś autorytetu póty ma smak, póki sam autorytet trwa. Otóż żarciki z Akademii obrastają wraz z nią samą w tradycje; ma je już i ta sztuka; oglądając ją, mimo woli widzimy w eleganckim zielonym fraku samego

Flersa, przypominamy sobie jego mowę, kiedy w dniu swego przyjęcia pod kopułą nieśmiertelnych spowiadał się nowym kolegom ze skruchą, jak przed premierą *Zielonego fraka* zakradał się pod kopułę wraz z reżyserem i dekoratorem teatru, aby dokonać potrzebnych pomiarów. To już jest historia. Z okazji trzechsetlecia Akademii Francuskiej wyszła książka pt. *Życie sekretne Akademii Francuskiej* *; dotąd ukazały się trzy tomy, jeszcze nie doprowadzone do najnowszych czasów; można przypuszczać, że w dalszym tomie historia komedii Flersa znajdzie poczesne miejsce.

Te trzy tomy to bardzo pouczająca lektura. Cóż ta instytucja przeszła przez tych trzysta lat, ile poniewierki, drwin, upokorzeń; jak nędznie przyszła na świat, jak powoli, wśród ilu gaf i śmiesznostek dorabiała się przyszłego majestatu. Dziś jest tak czcigodna i tak bogata, że może wytrzymać wszystko i pozwolić sobie na wszystko.

Aby uprzystępnić naszej publiczności Akademię Francuską, teatr, a czasem poniekąd krytyka, robią aluzję do naszej Akademii Literatury; analogie zazwyczaj fałszywe, bo charakter i ustrój obu są najzupełniej różne. Francja ma pięć akademij — w zasadzie równorzędnych; cztery pracują w ciszy, piątą zajmują się wszyscy, ale tylko z okazji każdorazowego wyboru; może właśnie dlatego, że nie jest zawodową, że jest salonem Francji, wymagany do niej cenzus jest tak nieuchwytny. Akademia niby to literacka, która posiada swoją „partię książąt", gdzie mocą niezłomnej już tradycji musi zasiadać biskup, generał, paru byłych ministrów czy premierów, pozwala zrozumieć, że hrabia de Latour-Latour wszedł do niej od razu, podczas gdy pan Victor Hugo — jak to przypomniano ze sceny wczoraj — dopiero za czwartym razem. A Balzac, Stendhal, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Flaubert,

Mallarmé i tylu innych nie weszło nigdy i obeszło się... I w rezultacie koniunktura, w której hrabia de Latour-Latour stał się kandydatem, nie jest tak niemożliwa i tak farsowa, jak by się to mogło wydawać, ani mowa jego nie jest tak znów karykaturalna.

Farsą za to, i to grubszą, trąci sama scena przyjęcia, w której w pisany tekst mowy dyrektora Akademii zaplątał się list własnej jego żony, kreślony do nowego akademika, a zaczynający się od słów „kotusku". Scena ta ma we francuskim języku swój humor przez nieodparty dynamizm pewnego słowa, którego u nas, mimo stuletnich wysiłków teatru, nie dało się narzucić pod postacią uprzykrzonego „rogacza". Był ów „rogacz" niegdyś w słownictwie naszym dość potoczny, ale zanikł — w związku może z upadkiem tradycyj myślistwa w tak myśliwskim niegdyś kraju — i więcej dziś wywołuje zakłopotania niż wesołości. Ale temu już Caillavet i Flers nic nie są winni.

Tym lepiej, że autorowie ci zaasekurowali się na wypadek, gdyby ta lub owa rakieta dowcipu spaliła na panewce. Dali go tyle w każdej replice, w każdym zdaniu. Bogactwo materiału jest w tej komedii ogromne. Miłość Brygidy do eleganckiego durnia, metamorfoza kopciuszka w kobietę — prawie poetyczna; wrażliwość miłosna uksiążęconej Amerykanki, której mitra w połączeniu z książeczką czekową stworzyły duchową nagość godną antyku; wspaniały książę „Je me porte bien" *, dla którego od stu pięćdziesięciu lat nic się we Francji nie dzieje; miła dobroduszność prezydenta Republiki, tym godniejsza uznania, że sztuka była pisana w epoce Loubeta * czy Fallières'a *, kiedy najdotkliwsze drwiny z głowy państwa były niemal obowiązkowe („*Le tas c'est moi*" * Fallières'a i tyle innych konceptów) — wszystko to sprowadza na usta nieprzerwany uśmiech, punktowany od czasu do czasu

głośnym śmiechem. Niektóre żarty pamięta się po wielu latach i brakuje ich, skoro się gdzieś podzieją, np. ów „doroczny obiad synów przyjaciół Gambetty" *, na który prezydent Republiki wysyła jednego ze swoich licznych przedstawicieli.

Grają ten *Zielony frak* na ogół dobrze. Pani Ćwiklińska jako księżna de Maulevrier jest niewypowiedzianie urocza, p. Leszczyński jako hrabia de Latour-Latour rozwinął nieodparty komizm w grze mimicznej; p. Stanisławski * był bardzo godnym księciem-akademikiem, p. Żeliska pełną wdzięku i kobiecości Brygidą, p. Krzewiński miłym prezydentem Republiki. Pan Frenkiel miał dobre momenty w roli Parmelina; szczęście, że go nie odstawiono od fortepianu jak biednego Schaunarda w *Cyganerii*. Reżyseria p. Borowskiego bez zarzutu; przekład Lechonia dowcipny.

O KLASYKACH I ROMANTYKACH WARSZAWSKICH

Teatr Letni. *On i jego sobowtór*, farsa w trzech aktach Maurycego Hennequina. Adaptacja i reżyseria Kazimierza Szuberta. Dekoracje Stanisława Jarockiego (9 VII 1938).

Ostatnim razem, z okazji wznowienia *Zielonego fraka*, napomknąłem o ucieczce naszych teatrów od dnia dzisiejszego, o ich niechęci do umiarkowanego chociażby ryzyka, wyrażającej się w inflacji wznowień. Zdawałoby się, że Teatr Letni powinien by być od nich wolny; lekki teatr z natury swojej jest nowoczesny; nowe farsy rodzą się tak jak grzyby po deszczu, jak nowe dowcipy w nowych numerach pism humorystycznych, których nie zastąpiłyby nam — mimo iż tak mile przypominające dziecinne lata — noworocznik pocztowy * ani powinszowanie kominiarza. Otóż przeciwnie, Teatr Letni postawił sobie za zadanie wznieść w sercach naszych ołtarz klasycyzmowi farsy z całym aparatem pietyzmu, wzruszenia, czcigodności. Tu — pisze program — starzy ludzie pamiętają, jak zadzierała nóżkę Łaska; tu debiutował Fertner — dziś kilkorazowy jubilat, wówczas w kwiecie swoich lat dwudziestu; ówdzie czarował Gasiński. I dalejże wznawiać po kolei wszystkie farsy Feydeau, Hennequina itd. I te sugestie klasyczne działają, wydzielają się z nich zdrowe i ożywcze opary erudycji. Wszczynają się dyskusje o imię własne Hennequina, skąd Maurycy, czemu Maurycy, chyba Alfred Neokles, komediopisarz zmarły przedwcześnie w r. 1887!?

Otóż nie, ponosi mnie śmiała chętka pogodzenia tych dwóch tez i stawiam następującą hipo-tezę: Było dwóch Hennequinów; jeden w istocie Alfred Neokles, wnuk Filipa Augusta Hennequin, malarza i drzeworytnika francuskiego (1773—1863), urodzonego w Lyonie, sam urodzony w Liège, autor komedyj — jak pisze mały Larousse — „pełnych dowcipu i ruchu", ale to nie może być nasz Hennequin *. Nasz (może w istocie Maurycy) musiał się urodzić nieco później, skoro był współautorem ulubionych krotochwil, pisanych do spółki z Piotrem Eugeniuszem Véber, jeszcze żyjącym lub niedawno zmarłym, z których ze znanych nam sztuk wymienić by można choćby *Panią prezesową* (data bliżej nie znana) lub *Czy jest co do oclenia* (r. 1906), lub wreszcie *Chrześniak wojenny*, jeszcze nam bliższy, jak by można wnosić z tytułu i treści.

Farsa „klasyczna" ma tę właściwość, że nigdy się jej nie gra u nas w postaci, w jakiej ją autor począł, ani w postaci, w której ją widział; albo się ją postarza, albo się ją odmładza, to zależy od natchnienia i ambicyj reżysera. Tak np. *Dama od Maksyma* i *On i jego sobowtór* napisane były mniej więcej równocześnie, a w każdym razie zrodziła je jedna i ta sama epoka; i oto oglądaliśmy *Damę od Maksyma* cofniętą do wieku tiurniur, gdy *Sobowtóra* przesunięto w chwilę dzisiejszą, stwarzając między tymi dwiema bliźniaczymi niemal krotochwilami rozpiętość lat jakichś 60. Dzięki tej aktualizacji zdumiewamy się widząc na scenie teściową i słysząc wszystkie najstarsze dowcipy o teściowej; komentarz zapomniał nas objaśnić, że w momencie gdy farsa była pisana, dowcipy te były może nowe. I rzecz najosobliwsza, dająca temat do filozoficznych refleksyj; dowcipy o teściowej są już tak stare, że dzisiejsze młode pokolenie ich nie zna i bawi się nimi z całą świeżością, co mogłem z zadowoleniem

stwierdzić wczoraj, rozglądając się po sali. (Znów byłem z dniem opóźnienia, w otoczeniu autentycznej publiczności.)

Farsę, jak pisze afisz, zaadaptowano; jak piszą niektórzy recenzenci — zaadoptowano; trzeba stwierdzić, że już tylko bardzo wiekowi humaniści rozróżniają te dwa źródłosłowy mimo ich całkowicie odmiennego łacińskiego pochodzenia: adaptacja pochodzi od łac. *aptare*, dostosować, podczas gdy adoptacja pochodzi od łac. *optare*, wybierać. Tym samym przy słowie *adaptavit*, dostosował, nasuwa się z nieubłaganą logiką pytanie: do czego dostosował?

Do czego dostosował tę farsę p. K. Szubert? Aby na to odpowiedzieć, trzeba by mieć w ręku oba teksty, polski i francuski, i oddać się na nich studiom porównawczym. Nie każdemu dany jest ten przywilej. Wolno zatem przypuścić, że proces adaptacji (do czego?) ograniczył się do zmiany nazwisk i imion własnych; tak np. niewiadomy nam z nazwiska żonkoś francuski, który się puszcza, posługując się w tym celu garsonierą (została w oryginalnym brzmieniu), nazywa się po polsku Antoni Kręcki (niby że kręci); teściowa jego zowie się p. Bolewicka; przyjaciel jego to dr Ciołek z miasteczka Turka; emerytowany major wraz z fredrowskim zacięciem dostał nazwisko Wojna; poeta zaś, przez subtelną aluzję literacką, nazwisko Orzeszko. Może zatem w istocie nadałoby się tutaj raczej słowo adoptacja, od *optare*, wybierać; p. Szubert bowiem wybrał te imiona i nazwiska wśród wielu innych, równie możliwych. Poza tym wszystko może zostało, jak było, tyle tylko, że wraca się do domu z „Café Clubu" * na Nowym Świecie; i tutaj wybór adoptatora był wolny i nieograniczony.

Temat, charakter sztuki klasyczny czy romantyczny? — w tym grunt, reszta furda, nie jesteśmy pedan-



4. Na próbie generalnej *Fedry* Racine'a — na pierwszym i środkowym planie (od lewej): Zofia Jaroszewska (Fedra), Tadeusz Boy-Żeleński, Karol Frycz, Antonina Klońska (Enona)

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

tami. Otóż — nie wiadomo. Można by go skojarzyć z romantyzmem przez powinowactwo z tak drogim i miłym romantykom Szekspirem; patrz *Komedia omyłek*. Pamiętają państwo tę miłą komedię: dwóch Antyfolusów i dwóch Dromiów, doskonale do siebie podobnych. W komedii Szekspira te dwie pary ról grywają zawsze oczywiście, dwie pary aktorów. Raz tylko zrobiono próbę odmienną. Było to, o ile pamiętam, w Krakowie podczas wojny, za dyrekcji Lucjana Rydla; aktorów było mało, tym bardziej podobnych do siebie; chciano zagrać coś Szekspira, zrobiono więc ciekawy „eksperyment": niech jeden aktor gra dwóch Antyfolów * i jeden aktor dwóch Dromiów; nie spotykają się na scenie. Dwóch Antyfolów zagrał Jerzy Leszczyński, dwóch Dromiów nie pamiętam kto. I w ogóle nie pamiętam, i nie ja jeden, czegoś równie niedorzecznego: nikt z publiczności nie wiedział, kiedy ma być jeden Antyfol, kiedy drugi, sztuka się zrobiła największą brednią, jaką oko ludzkie widziało. Otóż Hennequin uromantycznił pomysł Szekspira o tyle, że jeden aktor może i musi grać tutaj obie role — siebie i swego sobowtóra, bo w istocie jest tylko jeden, tylko czasem udaje drugiego. Wówczas zakłada monokl i mówi grubszym głosem. Oto w jakich okolicznościach żonkoś, przyłapany na gorącym uczynku, wycygania się, że ma całkiem takuteńkiego sobowtóra; kiedy mu nie dowierzają, postanawia go zaprodukować, aby odtąd móc na zawsze grzeszyć pod jego firmą; wchodzi więc do własnego domu jako ów sobowtór (tyle że w monoklu, którego prawdziwy Kręcki nigdy nie nosił), oszukuje tym podobieństwem żonę, teściową, służącą, przyjaciela od dziecka. Tylko żona przyjaciela coś podejrzewa, bo jej dziadzio był detektywem i wszczepił jej wraz ze zbawiennym sceptycyzmem niezawodne metody krytyczno-analityczne. Ale i ona nie wie, co o tym

myśleć, i coraz bardziej nie wie, bo rzecz zmienia się z każdą sceną w coraz zawrotniejsze szaleństwo: już, już, zdaje się, że sobowtórowi, chytrze zatrzymywanemu przez wszystkich w domu, uda się zniknąć, aby za chwilę wrócić jako mąż (w tym punkcie farsa ta przypomina *Latającego lekarza*, przedmolierowską czy molierowską komedię, czyżby zatem klasyk?), kiedy łamie czy tylko zwicha nogę, unieruchomiony na kanapie. Jakim cudem się to rozplątuje, nie umiem powiedzieć, nie żądajcie za wiele ode mnie, tyle wiem, że publiczność śmieje się, pieje, gdacze, rechocze, otwiera gęby, krztusi się, zanosi się od śmiechu i doprawdy aż bierze żal, że tyle dobrej woli ludzkiej skierowano w tak wątpliwym kierunku i do jeszcze wątpliwszego celu. Bo w tym samym teatrze widziałem, jak ta sama publiczność z inteligentnym uśmiechem słuchała przed kilku laty nowej i dobrej komedii Acharda. Bo publiczność można wychować, wychowuje ją też Teatr Letni, może niekoniecznie tak, jak by należało, ale koniec końców wychowuje do swoich potrzeb. Ale tyle razy o tym próbowałem pisać, że nie mam już energii trykać głową o żelazną kurtynę tego drewnianego teatru. Może powrócę do tej kwestii niebawem, przy ogólnych rozważaniach sezonu.

Mówmy o aktorach, o reżyserze. Kto reżyserował? Ten, co adoptował, i jak zaadoptował, tak wyreżyserował. Któż nie zgadnie, że mówię o p. Kazimierzu Szubercie. Ale najlepiej zagrał, był szczerze wesołym dr. Hilarym Ciołkiem, w czym samo nazwisko dopomagało mu potężnie, bo jak się nie śmiać, że ktoś się nazywa Ciołek. To strona cielęca, teraz strona lwia. Ta przypadła wraz z lwią częścią oklasków p. Śliwińskiemu, który grał zamaszyście obu sobowtórów, bawił się sam tym, że gada grubym głosem, kręci ramieniem i wykrzykuje (dla odróżnienia się od sobowtóra): „Zarżnij

moją babkę" — czego prawdziwy Antoś Kręcki, mimo swoich wad, nigdy nie mówił. Chwilami miało się wrażenie, że się jest, wraz z tym bardzo utalentowanym artystą, na amatorskim przedstawieniu w Turku. Pan Karczewski był majorem Wojną takim, że tylko mu dać Damy, a on nam pokaże Huzary; aż go szkoda na tę farsę, choć tak solidnie spolszczoną; bo damy, choć były, niewiele miały okazji do wykazania się, a były nimi panie: Tatarkiewicz-Woskowska, Bukojemska, Jakubińska, Martini i Magierówna. Pan Kwaskowski i p. Jaroń dopełnili całości; ja także, choć przyznaję, że z trudem to wszystko zaadoptowałem do wybujałych potrzeb mego intelektu.

POSEŁ I HRABINA

Teatr Letni. *Jean*, komedia w trzech aktach (czterech odsłonach) Laszlo Bus-Feketego, przekład Włodzimierza Jampolskiego. Reżyseria Teofila Trzcińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (10 IX 1938).

Miła ta komedyjka (grana u nas przed paru laty przez wiedeńczyków) jest przetasowaniem różnych już znanych i ogranych motywów, ale przetasowaniem zręcznym i dowcipnym. Raz po raz plącze się nam po głowie coś z *Nowych panów* Flersa, coś z *Króla* lub czegoś podobnego, coś z *Niezrównanego Crichtona*, wreszcie... Byłoby niewątpliwie pedantyzmem sięgać z powodu tej sztuczki o lokaju zakochanym w hrabinie aż do *Ruy Blasa*; zostawmy nieboszczyków w spokoju. Przyznać trzeba, że autor *Jeana* idzie dalej od swoich poprzedników w absolutnej logice farsowych założeń i konsekwencyj. Wszystko tu jest nienagannie logiczne, wszystko mogłoby tak być. Cóż naturalniejszego, że kamerdyner wielkiego pana i prezydenta ministrów korzysta z wolnych chwil, aby zdobyć wykształcenie, że się interesuje polityką i że, wstąpiwszy po cichu do partii socjalistycznej, wyróżnia się w niej talentami i znajomością świata; cóż naturalniejszego, że przy wyborach do parlamentu partia wysuwa tę prowokującą kandydaturę? I w chwili, gdy Jean podaje swemu panu ranną herbatę, radio obwieszcza jego zwycięstwo. I tu — sensacja! Nowo wybrany poseł opozycji zostanie po dawnemu kamerdynerem w domu premiera. Dziwi to was? On sam to nam wyjaśni. Pan hrabia — po-

wiada Jean — zanim poświęcił się polityce, był właścicielem ziemskim; zostawszy posłem, nie zmienił swego zawodu; czemuż Jean miałby zmienić swój i porzucać dom, do którego jest przywiązany?

Cudowne rozwiązanie, bo już pan premier był nie na żarty zatroskany, kto go tak dobrze obsłuży, jak ten niezrównany Jean, urodzony kamerdyner z rasy odwiecznie służącej w rodzinie hrabiego; kto mu rano krawat zawiąże? Bez swego Jeana hrabia jest jak bez ręki. Ale skoro tak się rzeczy ułożyły, wszystko jest idealnie. Skoro musi być w parlamencie opozycja, pan hrabia woli widzieć na jej ławach znajomą i sympatyczną twarz swego domownika. A to, że Jean będzie go zwalczał — mieliśmy tego próbkę przed mikrofonem — ech, nie takie rzeczy przeżył ten stary gracz, który był dziewięć razy ministrem, a cztery razy padał jako premier, zdradzony przez własną partię!

I układa się taki tryb życia: co rano Jean przyrządza panu kąpiel, pomaga mu się ubrać, podaje śniadanie, po czym siada (obok szofera) razem z hrabią do auta i śpieszy do parlamentu, gdzie zwalcza namiętnie premiera, nie szczędząc mu epitetów, wśród których tytuł „politycznego brzuchomówcy" należy do najłagodniejszych. Aż pewnego dnia, po gwałtownej mowie posła Jeana, nieoczekiwanie pada rząd starego hrabiego. Na horyzoncie politycznym majaczy gabinet koncentracyjny; Jean jest człowiekiem przyszłości.

Jean musi odejść, musi opuścić dom swego pana. Nie dlatego że go zwalczał (mówiliśmy już, że takimi rzeczami stary premier się nie przejmuje), ale że mimo wszystko usługa cierpi dotkliwie od tych podwójnych zajęć. I Jean z bólem serca odchodzi.

Z bólem serca. Bo, jak się czytelnik zapewne domyślił, poprzednio nie powiedzieliśmy wszystkiego. Poza wiernym — i szczerym zresztą — oddaniem Jeana kry-

je się coś więcej. Miłość — jakżeby się obyło bez niej! Tajona, beznadziejna i cnotliwa miłość do córki swego pana była bodźcem ambicji Jeana; miłość była też przyczyną, że pozostał w tym domu, gdzie mógł od czasu do czasu widzieć tę piękną hrabinę, żonę politycznego oportunisty i karierowicza. I ta miłość, nie zdradzona nigdy słowem ani gestem, pali zaniedbywaną przez męża kobietę mistycznym żarem, niepokoi jej samotne noce, budzi w niej kolejno wszystkie reakcje, od lodowatego chłodu, nienawiści, aż do przekornej zalotności, aby w końcu spoić w namiętnym pocałunku usta pięknej hrabiny i socjalistycznego posła, a jutrzejszego ministra.

Całe szczęście, że ani przez chwilę nie braliśmy serio ideowego posłannictwa Jeana; ma ono tu tyle znaczenia, co w dobrym libretcie do operetki. Bo gdybyśmy brali serio jego zasady, mielibyśmy zawód. Po scenie wywołanej pocałunkiem (mąż właśnie wszedł do pokoju) Jean, jako nieskazitelny gentleman, obiera takie wyjście: składa mandat, tekę ministra ustępuje hrabiemu-karierowiczowi w zamian za uniknięcie skandalu i przyzwoite warunki rozwodowe dla żony, sam zaś opuści rodzinne Węgry, obejmując w Austrii dobrą posadę, na której będzie się starał uszczęśliwić czterystu podległych sobie robotników. I po ukończeniu rozwodu ukochana podąży tam za nim, aby zostać jego żoną, podbita ostatecznie wzniosłą duszą lokaja-gentlemana, którego i stary eks-premier z pewnością chętnie przytuli do łona jako zięcia. Bardzo piękne, ale gdyby ocenić to wszystko z punktu widzenia partii, idei, ludu? Ostatecznie nie po to wybierał lud Jeana na posła, aby mu dać w rękę obiekt do miłosnego handlu; nie po to zdobył mu tekę, aby Jean sprzedał ją szubrawcowi, którym pogardza, dla salwowania przesądów towarzyskich, obowiązujących w pańskim domu. Nie wiem,

jaką miałby Jean minę, gdyby się pokazał w partii. Ale nie pokaże się; wyjeżdża prosto do Innsbrucka. I bardzo wydaje się dumny z siebie i ze swego gentlemańskiego załatwienia sprawy. Okazuje się, że niebezpiecznie jest wybierać na socjalistycznego posła człowieka, który za długo przebywał w hrabskim domu.

„Polityczna" strona sztuki przyjemnie trąci myszką; przypomina czasy parlamentarnych „języczków u wagi", obalania rządów jedną opozycyjną mową i paroma głosami większości i tym podobne sielanki. Znamy też dobrze, bodaj z teatru, ten typ starego arystokraty, ale nie mamy zbytniego zaufania do jego rządów jako premiera i drażni nas czasem swoją pańską dezynwolturą i niedbałym bezpieczeństwem. Ale jako rola postawiony jest doskonale i daje p. Junoszy-Stępowskiemu sposobność do stworzenia typu, jednego z najlepszych w jego galerii starszych panów. Oryginalniej nakreślona jest rola starej hrabiny, cudownie grana przez p. Wysocką; prostota wielkiej damy, poczciwej, niezbyt mądrej, zakochanej od pół wieku w swoim tryumfalnym mężu, naiwne zwierzenia, na które wyciąga ją córka, wszystko to było rozkoszne. Sam Jean to też dobra rola; wdzięczni do grania są ci teatralni lokaje, nieskazitelnie poprawni, dający nieraz swoim państwu lekcję taktu; taki zawsze może liczyć na sympatię widzów. I partnerek swoich także; bardzo drażniąco działa na kobietę taki sfinks w liberii. Czuć, że pod tą liberią ma serce namiętne a pokorne, że w tej głowie lęgną się niebezpieczne myśli, że te oczy bezwiednie rozbierają w myśli młodą panią, którą nieraz z tytułu swoich funkcyj kamerdyner widywał wpółubraną, ale nic nie wyrwie go z jego pełnej uszanowania postawy. Co taki myśli, do czego byłby zdolny się posunąć? I w znudzonej swoim dobrym wychowaniem hrabinie budzi się pokusa, aby go wyrwać z tej wzorowej poprawności,

choćby go przyszło spoliczkować potem. Ta para kochanków znalazła dobrych przedstawicieli. Pani Zaklicka z finezją prowadzi dialog, nie tylko kiedy mówi; gra swoim milczeniem, gra nagimi plecami i ramionami, wzgardliwym i zmysłowym skurczem ust. A Jean p. Żabczyńskiego, nienaganny, taktowny, szlachetny i dumny, stanowił dobre tło dla tej pełnokrwistej gry.

Bardzo dobry typ hrabiego-chama, karierowicza politycznego, płaszczącego się przed sukcesem chwili, stworzył p. Hnydziński; p. Masłowska była miłą Klari, a p. Jaworski — zabawnym następcą Jeana.

Reżyserował wzorowo p. Trzciński; wszystkie pointy dialogu, który zawiera dużo dowcipu, wydobyte były znakomicie i znajdowały oddźwięk wśród publiczności.

I nastręcza się ostatnia uwaga: oto miła i zabawna sztuka, wybornie grana, pokazuje, czym mógłby być dobrze prowadzony Teatr Letni. Tymczasem w ostatnich latach sztuki na poziomie *Jean* celebruje się w Teatrze Narodowym, spychając Teatr Letni na dno trywialności i złego smaku, zupełnie — jak okazuje sukces *Jeana* — niepotrzebnie. Rozpoczęcie obecnego sezonu pozwala nam spodziewać się — albo łudzić — że się to szczęśliwie zmieni.

KSIĄŻĘ PAN RACZY BYĆ RAMOLEM

Teatr Nowy. *Bratnie dusze*, krotochwila w trzech aktach Karola Huberta Rostworowskiego. Reżyseria Antoniego Cwojdzińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (22 IX 1938).

Zajmujące i niezwykłe są koleje tej sztuki. Wystawiona na scenie krakowskiej blisko trzydzieści lat temu * jako dramat — padła. Rostworowski z właściwą mu skromnością i prostotą przyjął werdykt. I nie tylko przyjął, ale musiał spojrzeć na swój utwór rewizjonistycznie, skoro dostrzegł w nim — z małymi zmianami — materiał na „krotochwilę". Kto wie, może w każdym chybionym dramacie tkwi dobra komedia? Gdyby tak było, pozostawałoby tę komedię umieć dostrzec i umieć napisać... Rostworowski umiał i napisał. Tak więc te *Bratnie dusze* (grane w tej postaci po raz pierwszy, znów na krakowskiej scenie, w r. 1918) są jedynym w swoim rodzaju eksperymentem scenicznym i pozwoliły bardzo szczęśliwie rozpocząć sezon Teatrowi Nowemu.

Pomysł krotochwili *Bratnie dusze* * — czy dramatu *Pod górę*, tak bowiem brzmiał pierwotny tytuł — świadczy, że od początku zajmowało Rostworowskiego zagadnienie, które najszerzej ujął w swojej trylogii scenicznej; problemat warstw społecznych i ich stosunku do siebie, nierówności i dążeń do wyrównania ich przez parcie wzwyż. Tu warstwy te sąsiadują z sobą, niemal pod jednym dachem; jaśnie pan u góry, rządca (a zwłaszcza jego córka) pośrodku i małżeństwo Józ-

ków w dole. Sfery te, ostro oddzielone od siebie, mają jednak wspólny punkt zborny — w stajni. Stajnia staje się tedy terenem komedii, można rzec, salonowej, zręcznie poprowadzonej poprzez trzy kondygnacje społeczne.

Komedia salonowa, a więc — miłosna. Książę — z typu znanego nam z licznych karykatur — trochę zdechlak, trochę ramol, czuje zbawczy pociąg do wspaniałej, tryskającej zdrowiem Magdy, żony stangreta; wysoko edukowana rządcówna (czyta, gra, maluje, parle franse) spekuluje na mariaż z księciem, a dla wprawy bałamuci po trosze Józka; Józek, nie chcąc nawet podejrzewać jaśnie oświeconych zalotów księcia do własnej żony, ognie rozpalone w nim przez rządcównę gasi na przemian w swarach i pieszczotach małżeńskich. I tak się dzierga ta potrójna nitka w zabawnych dialogach, aż gdzieś któreś oczko puściło, ktoś coś powiedział, ktoś coś dosłyszał, ktoś coś powtórzył, z komedii miłosnej robi się komedia omyłek, komedia wrzasków, zaklinań, przeklinań, a w końcu komedia sądów, które nad podwładnymi sprawuje domorosły Almawiwa, w jednej osobie najwyższy sędzia, świadek, ofiara i winowajca. I jak niczym się zaczęło, tak niczym się skończy; wszystko rozpływa się w powietrzu; od jutra zacznie się może na nowo. Bo nawet nie jesteśmy pewni, czy do autora, czy do reżysera należy końcowa gierka, kiedy patriarchalnie obejmowana Magda wysuwa się z objęć księcia, który nie zauważywszy nawet substytucji *, coraz to ciaśniej tuli do siebie sprytnie podstawioną Felę. „Bratnie dusze" — powiada sobie autor; mimo różnicy stanowisk jeden poziom całego tego światka, z którym można by powtórzyć przysłowie, że „wart Pac pałaca". Do stajni z tym.

Są w tej krotochwili znaki świadczące, że niegdyś

miała to być sztuka serio. Potrąca tu autor problem wcale nie błahy: rozbieżność między wychowaniem a jego użytkiem. Znamy ten problem skądinąd, gdzie jawi się w groźnej formie. W *Niespodziance* * matka morduje jednego syna po to, aby drugiego przepchnąć przez uniwersytet i zrobić zeń „historyka sztuki". Po to ten edypowy dramat wiejski, aby Franek Szywała mógł pisać nudne rozprawy o problematycznych Rafaelach! Tutaj rządca edukuje córkę ponad jej stan, aby zebrać jako plon tego wychowania wstyd i zgryzotę. Siedzi taka pannica na kanapie, rozpieszczona, kwaśna, przemądrzała a głupia, czyta *Page d'amour* Zoli i zamiast być wyręką ojcu, a pomocą przyszłemu mężowi, zawraca sobie głowę księciem, a co innego parobkiem. Ach, ten Zola! I dobrze, że autor zostawił tutaj Zolę, przez co ustalił bieg tej sztuki w pewnym oddaleniu czasu; dziś, gdy wychowanie kobiet stało się nie tyle ornamentacyjne, ile zawodowe, problemat (przywodzący zresztą na myśl klasyczną *Panią Bovary*) mógłby się wydać nieco przedawniony.

Rostworowski nie byłby może tego zdania, bo ten sam typ panny Feli, dosadniej narysowany, wraca u niego i później; to panna Cimkiewiczówna, bohaterka *U mety* *. Tam autor przeniósł rzecz do miasta i rozszerzył perspektywę utworu; tutaj uznał zapewne — i słusznie — że ta rozamorowana pałacowa stajnia nie nadaje się do zbytniego pogłębiania przekrojów społecznych; ani panna Fela nie ma tytułów po temu, aby reprezentować mieszczaństwo, ani tym mniej Józek nie ma ich do reprezentowania „ludu". Ot, komedyjka, wytchnienie dla autora: spojrzeć, uśmiechnąć się i iść dalej. A do problemów wróci w swoim czasie.

Ale ciekawy jest wynik tego przeobrażenia. Im bardziej problematyka sztuki rozpływała się w krotochwi-

li, im bardziej panna Fela i stangret Józek tracili swój reprezentacyjny charakter, tym bardziej nabierał go książę. Książę wysuwa się na pierwszy plan sztuki, malowany z coraz to większym amatorstwem, coraz soczyściej. Czuć, jak go autor smakuje, jak się nim bawi. Karykatura tym świetniejsza, że — zdawałoby się — już tak oklepana, tylekroć wyzyskana. Ale w ujęciu tego „jaśnie pana" przez intelektualistę Rostworowskiego jest jakaś dogłębność, jest filozoficzne prześwietlenie tej „królewskości" najpełniejszej w absurdalnym sensie, jaka kiedykolwiek istniała. Bo sam Ludwik XIV był ostatecznie pierwszym urzędnikiem kraju, w którym musiał rezydować (i gdzie musiał przejadać swoje dochody); każdy z jego markizów czy diuków był mnóstwem węzłów zespolony z górą i dołem. Ale nasz dzisiejszy jaśnie pan zachował wszystkie przywileje i samopoczucia majestatu przy braku jakichkolwiek więzów i obowiązków; z krajem łączy go stajnia, z „poddanymi" Magda; mógłby z pełni serca wykrzyknąć szekspirowskie „królestwo za konia" *, bo gdyby nie koń, zaledwie byłby człowiekiem. I dość zabawne jest, że tak widzi go Rostworowski: nikt równie złośliwie nie pokazał pewnego typu ludzi z jego sfery. I nie kto inny, tylko Rostworowski postawił im — w osobie tego księcia — nagrobek: mitra wystylizowana w kształt dżokejki, złamany pejcz angielski ostatniego z rodu. Inna rzecz, że z powstaniem odrodzonej Polski jaśnie oświecony ramol odwalił płytę grobową i z nieoczekiwaną żywotnością zgłosił się po wszystkie sukcesje; widzieliśmy go w sejmie, senacie, dyplomacji, a zwłaszcza w radach nadzorczych, ale to nie zmienia w niczym kwestii; tego księcia z *Bratnich dusz* wyobrażamy sobie wybornie we wszystkich tych funkcjach.

Sztuka pisana jest oryginalną techniką, zwłaszcza

w dialogu: cały czas każda z osób co innego mówi, a co innego ma na myśli; zręcznie dziergane pasemko niedomówień towarzyszy wciąż akcji, co stawia duże wymagania reżyserowi i aktorom. Chwilami nitka robi się tak cienka, że niemal grozi zerwaniem; trzeba ją wzmacniać, trzeba sugerować, że jest coś, tam gdzie zaczyna się już nic. Toteż nie bardzo sobie wyobrażam tę sztukę graną licho albo nawet miernie. Nie mam nawet pewności, jak by wytrzymała próbę czytania.

Ale wczoraj grana była wybornie. Przede wszystkim — p. Roland jako książę! To była nie tylko najlepsza z jego ról, ale najlepsza z figur, jakie widzieliśmy w ostatnich czasach w teatrze. Jego książę był tak zabawny w nieporadności towarzyskiej człowieka, któremu przypadło kochać się poza swoją sferą, w swoich wahaniach, omdleniach i przypływach energii, w szczerym patosie niezdecydowanego morału i tabetycznego dziedzictwa pokoleń, że każde jego odezwanie się, ruch, gest budziły subtelną wesołość.

Wyborną partnerką księcia była p. Lubieńska jako Fela; pospolita, czelna, sprytna, a przy tym wszystkim rozbrajająco dziewczęca. Będzie z niej urocza księżna pani, bardzo na swoim miejscu. Ale Józek niech się ostro trzyma!

Od p. Dominiaka rola żądała jedynie tradycyjnego „pana rzoncy" i dał go: był patriarchalny, zawiesisty, głupi a szczęśliwy mędrek — pogodne wydanie przyszłego Cimkiewicza. Wreszcie „lud" — p. Żukowski i p. Niwińska — jako Józek i Magda godzili się, kłócili i kochali zgrabnie i z wdziękiem.

Reżyseria p. Cwojdzińskiego doskonała; mnóstwo pomysłowych szczegółów dopełniało i objaśniało akcję, nie przeciążając jej ani nie hamując.

Słowem, zyskaliśmy nową klasyczną komedyjkę, któ-

ra pozostanie w repertuarze, bodaj dzięki wybornym rolom, jakie daje. Z czasem czas stonuje ją jeszcze, powlecze patyną i tak jak *Skiz* okazał się mniej odległy od fredrowskiego *Męża i żony*, niż się to z razu zdawało, tak samo ten osiodłany jaśnie pan okaże się z tej samej weny co — *Marcowy kawaler* Blizińskiego.

CYPRIANNA ROZWÓDKĄ?

Teatr Mały. *Rozwiedźmy się!*, komedia w trzech aktach Wiktoryna Sardou i E. de Najaca, przekład Antoniego Cwojdzińskiego. Reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej (28 IX 1938).

Mąż pani Cyprianny jest (o czym moglibyśmy łatwo zapomnieć, bo widzimy go wciąż w innych funkcjach) inżynierem; przygodnie poświęca się elektrotechnice, aby opatrzywszy drzwi od ogrodu zdradliwym dzwonkiem, schwytać w potrzask kochanka (a raczej kandydata na kochanka) swojej żony. Okoliczność ta sprawia, że w sztuce sporo jest mowy o zdobyczach elektryczności, oczywiście w tym ich stanie, w jakim wiedza ta znajdowała się w epoce głosowania nad ustawą rozwodową we Francji *. Ponieważ równocześnie dyskutowane są problematy małżeńsko-obyczajowe, mimo woli narzuca się nam porównanie postępów, jakie uczyniły obie te kapitalne kwestie od czasów p. Sardou. W sztuce mówi się jeszcze o lisim ogonie jako o poważnym źródle elektryczności, z czego widzimy, że elektryfikacja świata uczyniła od tego czasu znaczne postępy.

Nie można by tego samego powiedzieć o zagadnieniach obyczajowych. Sądzę, że dyskusja, której jesteśmy świadkami między panem des Prunelles a Cyprianną, odbywa się i dziś w tysiącach domów codziennie; mimo tylu zmienionych okoliczności małżeństwa przechodzą te same kryzysy i niebezpieczeństwa i nieraz zapewne wystarczyłyby na nie te same środki zarad-

cze, mimo że tak prymitywne, jak trzepanie kauczukowej płyty lisim ogonem.

Cóż robić, życie w swojej zasadniczej problematyce drepce w kółko, powtarza się. Bo i Sardou, mimo iż tak pomysłowy, nie wymyślił tego wszystkiego. Cała ta zręczna komedia tkwi już *in nuce* * w ironicznej, żartobliwej i głębokiej *Fizjologii małżeństwa* Balzaka, która nas cofa w mroki dziejów matrymonialnych jeszcze o pół wieku wstecz. Znajdziemy tam wszystkie bezcenne rady dla męża inteligentnego a nie pozbawionego środków; rady, które z tak szczęśliwym zmysłem inżynierskim wprowadza w czyn p. des Prunelles. Jedną z pierwszych jest: skompromitować niedoszłego kochanka w oczach żony, odrzeć go z nimbu, sprozaizować go, ośmieszyć, wciągając go w sytuacje trywialne i nietwarzowe, czyniąc zeń karykaturę męża ze wszystkimi tegoż wadami, a bez jego zalet. Dalej, zastosować w stosunku do żony to, co Balzac nazywa środkami przyżegającymi, „moxa" *; zaintrygować ją, zatrudnić jej wyobraźnię, zaniepokoić tajemniczością, obudzić w niej drzemiącą uniwersalną zazdrość kobiety, zaskoczyć ją, wyzyskać jej stan nerwowego napięcia, stać się jej kochankiem, odzyskać ją. Nawet o zmianie ramy i menu nie zapomniał Balzac, doradzając mężowi eskapadę z żoną do modnej restauracji, kolacyjkę w gabinecie incognito, z pozorami występku, jako potężny środek pomocniczy.

Ale z kart tej starej księgi mądrości małżeńskiej wieje zniechęcenie. Każde jej słowo daje do zrozumienia, że takie pyrrusowe zwycięstwa udają się tylko raz i nie są trwałe. Toteż radzi przebudować obyczaje. Trzeba, aby kobieta przestała być wiecznym dzieckiem, które waży 60 kilo, a które trzeba nosić na rękach. Trzeba w małżeństwie spójni duchowej, porozumienia, przyjaźni. Trzeba zmienić wychowanie kobiet i system

małżeński, który schyłek życia miłosnego mężczyzny kojarzy z ledwie budzącymi się nieśmiałymi zaciekawieniami młodej dziewczyny. Bo kiedy w tej dziewczynie zbudzi się wreszcie głodna szczęścia i świadoma swych uroków kobieta, spostrzega, że jako partnera ma mniej lub więcej młodego emeryta, i to bardziej jeszcze duchem niż ciałem. I oto sytuacja Cyprianny des Prunelles.

To balzakowskie podmurowanie sztuki daje pewną solidność jej psychologii. Rzecz postawiona jest prawie bez zarzutu; w żartobliwej swojej formie ociera się o dość poważne pytajniki, jakie stawia życie w swoich najbardziej codziennych i banalnych przejawach. Mimo to autorowie nie czuli się widocznie na siłach, aby wysnuć stąd prawdziwą komedię uczuć; stworzyli komedię aktualności (sprzed lat sześćdziesięciu), komedię sytuacyj, obstawiając ją jeszcze podpórkami, które dziś więcej przeszkadzają niż pomagają. Do takich należy np. całe zakończenie trzeciego aktu; w momencie, gdybyśmy pragnęli skończenia raczej na tonie ulotnej choćby poezji miłosnej, otrzymujemy zamiast tego długie i dość nieznośne qui pro quo z komisarzem policji. Ale być może, że pomysł ten, powtarzany później w iluż farsach, był wówczas zabawny i nowy. Przyjmijmy go z rezygnacją, skoro obecność jego na scenie wynikła z chęci dania nam sztuki Sardou w jej nienagannie autentycznej postaci.

Bo jeżeli rzuciłem w tytule pytanie „Cyprianna rozwódką?", wczorajsze przedstawienie odpowiedziało na to pytanie przecząco — w obu sensach. Ani Cyprianna nie rozwiedzie się z mężem, ani też nie podzieliła — jako styl — losu siostry swojej, Jadzi wdowy, a interesujący komentarz* do tej decyzji daje nam w miesięczniku „Teatr" tłumacz sztuki, p. Cwojdziński. Obserwujemy bowiem w ostatnich czasach różne systemy

w stosunku do dawnych utworów. Jeden polega na tzw. adaptacji, w której pierwotny utwór stanowi jedynie punkt wyjścia do swobodnych przeobrażeń, pretekst do wielkich przy- i nadbudówek. Zapewne, to są stare tradycje teatru i nonsensem byłoby stosować pietystyczne rygory w stosunku do jakiegoś *Żołnierza królowej Madagaskaru,* którego sam Dobrzański swobodnie „zaadaptował" z niemieckiej farsy. Niemniej w technice tej trzeba miary i smaku, inaczej łatwo znużyć monotonią uniwersalnej recepty adaptacyjnej, która święciła melancholijne sukcesy absurdu np. w *Damie od Maksyma.*

Otóż p. Cwojdziński zajął wręcz przeciwne stanowisko. Zaproszony do „zaadaptowania" tej komedii, cofnął się. „Głupstwa wolno robić tylko na własny rachunek, a starych mistrzów lepiej nie poprawiać. Choć to był tylko mistrz zabawy, Sardou." Tak rzekł i ograniczył się po prostu do roli tłumacza, zastępując dobrym przekładem jedną z tych okropności, jakie produkował nasz „mały Paryż" — Warszawa — wystawiając niegdyś francuskie utwory. I zrobił to w przeświadczeniu, że wystarczy dopuścić do autentycznego głosu tę komedię, która aż „kipi teatrem", aby i dziś, jak przed laty, zainteresować nas i zabawić losami Cyprianny. Co do mnie, nie będąc żadnym przesadnym rygorystą w tej mierze, godzę się tu chętnie na tezę p. Cwojdzińskiego. Nie ulega kwestii, że można by rzecz potraktować inaczej, że w sztuce *Rozwiedźmy się!* jest materiał bodaj na wyborną komedię muzyczną. Ale po co dublować *Rozwódkę* Falla?

Po tej samej linii poszła i reżyseria p. Węgierki. Pan Węgierko ujął rzecz kostiumowo, stylowo, ale bez przesadnej „stylizacji"; nie parę marionetek mieliśmy przed sobą, ale mężczyznę i kobietę w ich wiekuistej grze miłosnej. Humor roli pana des Prunelles zaprawny był

powagą mężczyzny, który walczy o swoje szczęście z flaszką roederera w jednej dłoni, a kuropatwą z truflami w drugiej. Pani Romanówna * w czarujący sposób nasyciła swoją rolę jakąś rozlaną i niemal bezosobową tęsknotą miłosną, która jej scenie zwierzeń w drugim akcie dała niepokojącą głębię. Dowcipnie odromantyzowanym kochankiem był p. Wojtecki; pomniejsze role zgrabnie podali panie Buczyńska, Malkiewicz-Domańska, Parysiewicz, pp. Grolicki, Bogusiński, Krzewiński, Dereń i inni.

GENIALNA BUDA JARMARCZNA

Teatr „Ateneum". *Świętoszek*, komedia w pięciu aktach Moliera, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Ilustracja muzyczna Feliksa Rybickiego (27 IX 1938).

Bardzo lubię sposób, w jaki teatr Jaracza bierze się do Moliera. Z miłością a poufale, ze czcią a na wesoło. Jest zresztą coś molierowskiego w tej małej Jaraczowej familii, w miłości, jaką otacza swego przewodnika, w ufności, z jaką tych kilka osób rozkłada między siebie na głosy jakieś arcydzieło, do którego oficjalne teatry przystępują (a jeszcze częściej nie przystępują) ze drżeniem. I rezultaty są doskonałe: po *Chorym z urojenia*, po *Szkole żon* oglądamy *Świętoszka* — tego *Świętoszka*, który tak łatwo zieje smutkiem, a który wczoraj wypełniał salę śmiechem i wesołością, wzniecał oklaski przy otwartej scenie.

Bo kiedy się gra Moliera, nie jest najważniejsza taka czy inna koncepcja danej roli, zawsze mogąca się wylegitymować w potrzebie stertami uczonych komentarzy, jakie nad nią spiętrzyły wieki przemądrych dociekań. Najważniejsze — to rozgrzać i stopić tę skorupę czasu, która broni nam często odczuć żar wewnętrzny tej potężnej a lotnej twórczości. Albo się to udaje, albo nie — i to decyduje o wyniku.

Owa radosna swoboda, z jaką w Teatrze „Ateneum" zagrano *Świętoszka*, podkreśla szczęśliwie to, co nas w tej sztuce najbardziej może przejąć zdumieniem: mianowicie, ile jeszcze zostało budy jarmarcznej w tej

komedii, poruszającej najwyższe zagadnienia; jak zuchwałym sprężeniem mięśni Molier, od jednego prawie zamachu, wydźwignął komedię z jej nizin na szczyty. Najgrubsza szminka, jaką ufarbowana jest „obłuda" Świętoszka; niemniej gruba pułapka, jaką mu tu zastawiono; Orgon, ukryty pod stołem, bawiący widzów oznakami komicznego oburzenia, podczas gdy ustami Tartufa Molier igra zuchwale ponad głowami aktorów i widzów z potęgami wyższymi niemal nad władzę królewską — to wszystko trafia do najprostszego widza na galerii, zatrudniając równocześnie na trzy wieki i dłużej podziw i zdumienie znawców. Ta dwoistość nie jest rzeczą do zlekceważenia, bo ta dwoistość — to sam Molier; udało się ją schwycić Teatrowi „Ateneum". Radość śmiała się w świetnych dekoracjach Daszewskiego, których dowcip tonował ostrość i konwencjonalizm zarazem zakończenia; radość oddychała w niewinnych pantominach, z których reżyserka, p. Perzanowska, splotła introdukcję sztuki.

Co do tej introdukcji, to można by się spierać, czy potrzebnie łamie ona Molierowską ekspozycję, jedną z najświetniejszych, jakie istnieją w teatrze. Pani Pernelle wypada wzburzona, za nią drepce zastrachana Flipota, a po niej cały sznur współrozbawionych, wpółzmieszanych mieszkańców domu; otaczają rozindyczoną staruszkę, która wygarnia im po kolei verba veritatis, charakteryzując mimochodem cały dom, wszystkie poszczególne osoby, i zapoznając nas z sytuacją. Scena ta większy może dałaby efekt przy maksimum jej skupienia, niż kiedy ją rozbić na gry sceniczne. Ale wymaga bardzo silnego oddechu w roli pani Pernelle, którą w teatrze Moliera — jak często komiczne staruszki — grał mężczyzna. Pani Perzanowska ma w swoim temperamencie trochę za mało jędzy; za to nieodparty humor rozwinęła jako pani Pernelle w akcie piątym,

w scenie, gdy tępa staruszka aplikuje na głowę zrozpaczonego synala kompresy aforyzmów.

Od pierwszej sceny poznajemy skład domu Orgona. Więc pani Elmira... Nad tą Elmirą rajcują uczeni i komentatorowie od trzech wieków, nie bardzo mogąc dojść do porozumienia. Co ona ma za charakter, jak ona właściwie żyje, czy kocha męża, skąd jej ta w istocie niezbyt zrozumiała tolerancja wobec zdemaskowanego Tartufa? Zdaje się, że większość tych niepewności co do Elmiry — jak po części i co do Orgona — wynikła z przeobrażeń, jakie komedia w czasie czteroletniej walki o prawo do sceny przechodziła pod naciskiem okoliczności: w pierwotnym kształcie sztuki (którego nie znamy) zapewne rola Elmiry zakrojona była w ogóle inaczej i coś z tego pozostało. Dlatego dociekania jej prawdziwego charakteru wydają się dość czcze i skoro aktorka grająca Elmirę da jej urodę, światowe obycie, kobiecy wdzięk i niepokojącą łatwość do zagrania komedii zalotności, uczyni wszystko, co trzeba, aby Elmira żyła na scenie. Wszystko to dała jej pani Bonacka; gdyby jeszcze — zwłaszcza z początku — mówiła staranniej, jej Elmira byłaby bez zarzutu.

Podobne niejasności są i w roli Orgona, której linię przerywa dopisany niezawodnie później przez Moliera akt drugi, wstawiony może po to, aby małżeńskimi projektami Tartufa podkreślić świecki charakter tej osobistości. W tym akcie Orgon jest tradycyjnym farsowym staruchem, z którego bezkarnie żartuje sobie służąca, podczas gdy w innych scenach charakterystyka Orgona daleka jest od zdawkowości. Soczysta kreacja p. Chmielewskiego zyskałaby jeszcze na uwydatnieniu pewnych rysów; i tak w słynnej scenie: „Biedaczek!" wyraźniej można by podkreślić obojętność i zniecierpliwienie, z jaką słucha relacyj Doryny o chorobie żony, przerywane kontrastowo gorączkowym: „A Tartu-

fe?" Toż samo wszystkie oznaki czułości małżeńskiej między Orgonem a Elmirą nie wydają się usprawiedliwione. W dwóch wielkich scenach trzeciego i czwartego aktu, jak również w ostatniej scenie z matką p. Chmielewski osiągnął wysokie napięcie komizmu.

Tartufe ukazuje się aż w trzecim akcie. To tak wyjątkowo w teatrze późne zjawienie się bohatera sztuki było przedmiotem wielu dociekań. Bardzo być może, że i ono jest następstwem przeobrażeń, jakim uległa ta komedia (dopisany akt drugi). I tym razem zewnętrzny przymus — jak zdarza się u genialnych twórców — wyszedł na dobre. Mało jest rzeczy w teatrze tak dobrze przygotowanych, oczekiwanych z takim napięciem, jak to zjawienie się Tartufa. Zwłaszcza gdy go gra — Jaracz. Pokazanie się Jaracza przyjęto salwą oklasków; i słusznie. Po prostu Jaracz, ledwie się pokazał, już zagrał swoją rolę, już był cały w swoich latających oczkach, buzi w ciup, postawie, masce i w owym nieokreślonym „czymś", co stanowi o życiu scenicznym figury. A dopieroż gdy zaczął mówić! Jego oświadczyny Elmirze, w stylu aktów strzelistych człowieka żerującego po zakrystiach, paliły ogniem komicznej skądinąd namiętności; czuć było, że się wydzierają zmysłowcowi niepokojonemu obrazem tej uroczej kobiety w bezsennych nocach, że wciąż żyjąc w jej pobliżu, w tym domu pełnym domowników i gości, pierwszy raz znalazł się z nią sam na sam i wie, że na taką sposobność będzie musiał czekać Bóg wie jak długo, nie ma czasu do stracenia, ledwie może opanować ręce już błądzące po sukniach Elmiry. Tę scenę, jedną z najzuchwalszych, jakie istnieją w teatrze, zagrał Jaracz olśniewająco. A cóż dopiero mówić o analogicznej scenie czwartego aktu, o tych pokrzątkiwaniach rozgrzanego knura, przeplatanych aforyzmami speca od wiązania i rozplątywania węzełków sumienia, o scenach

z Orgonem, gdy Świętoszek brawurowym szturmem samooskarżenia odzyskuje zagrożoną pozycję, to znów gdy przydeptany płaz pręży się nagle, aby się zwrócić przeciw swemu dobroczyńcy — to wszystko były momenty zagrane w najwyższym stylu, stawiające tego Tartufa na szczycie molierowskich kreacyj Jaracza. I — co ciągle trzeba tu podkreślać — od początku do końca ten Tartufe był wesoły, był zabawny.

Finał *Świętoszka* — wiadomo — jest konwencjonalny. I jakiż miał być? Temat sztuki i sposób jej ujęcia wychodziły daleko poza ramy komedii. Aby pokazać prawdziwego Świętoszka, trzeba było pokazać, jak jest groźny. Wyłudzając darowiznę, Tartufe wydobył zarazem z ufnego Orgona kompromitujący sekret polityczny (we Francji po wojnach domowych i spiskach Frondy wielu ludzi było w tej mierze w położeniu Orgona); jedynie deus ex machina mógłby ocalić dom Orgona. Dworne pochlebstwo autora (wdzięcznego za obronę swojej sztuki i za własne ocalenie) pod adresem Ludwika XIV brzmi dziś oczywiście martwo, ale pyszny koncept dekoracyjny p. Daszewskiego, wsparty żartobliwym patosem grających, uczynił ten finał czymś bardzo zabawnym, czymś, co brzmiało swobodnym wybuchem śmiechu w teatrze Jaracza, a co mogłoby się wydać zbyt frywolne np. w Teatrze Narodowym. Toteż nikt bardziej jak ten sympatyczny teatr nie był powołany do odnowienia u nas stylu molierowskich przedstawień. Prosimy o dalsze.

Dokończmy rewii talentów mierzących się z rolami, z których każda ma całą literaturę. Więc Jaraczówna jako Doryna, Doryna na młodo (bo istnieją dwie równoległe koncepcje Doryny: jedna jako „subretka", druga jako eks-piastunka, niemal przybrana matka Damisa i Marianny); zaradna, zadzierzysta, pyskata, przekorna a poczciwa, dokuczliwa a wierna — taką Dorynę poka-

zała nam p. Jaraczówna, wypełniając scenę swoim młodym temperamentem, budząc wesołość i sympatię. Słodką i bierną Mariannę mile zagrała p. Nobisówna; zalotnik jej, Walery, potraktowany był przez p. Pośpiełowskiego (wybornego Horacego w niedawnej *Szkole żon*) nieco szkicowo, stąd scena tych dwojga grzeszyła nie dość wyraźną linią w narastaniu „miłosnej swady".

Niezupełnie wyzyskana była figura p. Zgody. Ten p. Zgoda, którego p. Daniłowicz potraktował jako charakterystyczną figurę woźnego z trybunału (może lubiącego się napić), ma w sztuce swoje przeznaczenie; świadczy, jak długie ręce ma konfraternia świętoszków i jak wszędzie posiada swoich ludzi. Kontrast między słodyczą formy a jadowitą bezwzględnością praktyk, obfite powoływanie się na „niebo" wyraźnie wskazuje, po jakiej linii powinna by iść interpretacja tej roli. Lepiej byłoby też nie chować początkowych wierszy p. Zgody za kulisami; wystarczyłoby, gdyby rozmowa zaczęła się w progu, a była słyszana.

Dodajmy jeszcze słowa uznania dla p. Łuszczewskiego w roli roztropnego Kleanta, dla p. Kalinowicza jako zapalonego Damisa, p. Lemańskiego z komiczną emfazą recytującego tyradę oficera gwardii. Pierwszy raz chyba dostąpił honorów sceny służący Tartufa, Wawrzyniec, w dwóch pantomimicznych epizodach.

W sumie trzeba stwierdzić pełny sukces sztuki i przedstawienia, które świadczy, że wciąż w sprawie Moliera teatr ma do powiedzenia coś nowego, zwłaszcza gdy teatr reprezentują takie indywidualności, jak aktor Jaracz i reżyserka Perzanowska.

MOLIERZĄTKO

Teatr Narodowy. *Szkoła obmowy*, komedia w pięciu aktach Richarda Brinsleya Sheridana, przekład i opracowanie tekstu Wilama Horzycy. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego. Muzykę wybrał Karol Stromenger (30 IX 1938).

Najlepszą zabawą na tej klasycznej komedii Sheridana, oglądanej na drugi dzień po arcydziele Moliera w „Ateneum", jest znaczyć sobie, niby na mapie terytorialno-populacyjnej, wszystko, co mógłby z tej sztuki rewindykować autor *Świętoszka*. Nie ma może pisarza, na którym wpływ Moliera odcisnąłby się tak wyraźnie, jak na tym Angliku w jego bardzo angielskiej sztuce. Zaczyna się niemal od — salonu Celimeny i sceny obmowy. Gromada pustych głów plotkuje, przy czym męskie dudki uprawiają plotkę bezinteresownie, sztuka dla sztuki, podczas gdy piękne panie umieją z niej uczynić narzędzie swojej drapieżnej polityki. Pieszczochem salonu jest młoda i piękna lady Teazle, skutecznie narkotyzowana pochlebstwem. A podczas całej sceny dąsa się i zżyma na boku — Alcest, zwący się tu sir Piotrem Teazle. Postawa jego w tej scenie tak przypomina Alcesta, że mimo woli czekamy, kiedy wybuchnie wierszem: „Wybornie, przyjacielu, dalej, tylko śmiało — uważajcie, by wszystkim równo się dostało."

Ale jest różnica. U Moliera plotki Celimeny kipią talentem — nic dziwnego, użyczył jej Molier swojego — obmowa jej to owe portreciki, arcydzieła bystrości psychologicznej i zwinności stylu. Celimena to

niemal współtwórczyni ówczesnej literatury; portrety jej to już — La Bruyère... Natomiast w salonie lady Sneerwell obmowa nie wychodzi poza łatwą i pospolitą jej formę: ta a ta się maluje, tę przyłapano z tym etc. Arystokratyczny magiel, w którym zresztą 90 procent plotki jest zapewne prawdą.

W drugim akcie scena sir Piotra z żoną — Alcesta z Celimeną. Ale ten Alcest trąci nam Arnolfem ze *Szkoły żon*. Sir Piotr, mając pod pięćdziesiątkę, ożenił się; roztropnie wybrał sobie panienkę ze wsi, wychowaną w prostocie i ubóstwie, obsypał ją dostatkami, przeświadczony, że wdzięczność wystarczy jako podstawa małżeństwa, że sobie kupił w ten sposób spokojną i pewną miłość ślicznej dziewczyny. Rychło pojmuje, że się omylił. Lady Teazle okazuje się — już nie przebudzoną Agnusią, już nie uwodzicielską Celimeną, ale czelną i zimną Angeliką z *Grzegorza Dandin*, która rzuca w oczy mężowi, że dla dopełnienia wspaniałomyślności i dobrodziejstw pozostaje mu jedynie uczynić ją co rychlej wdową... (W ogóle brutalność i chamstwo wszystkich tych osiemnastowiecznych serów i serek przechodzi wszelkie pojęcie.) I sir Piotr snuje w bezradnej siwej głowie refleksje biednego Grzegorza: kto się ożeni z niegodziwą kobietą, temu nie pozostaje nic, jak tylko kamień u szyi i w wodę...

Ale nie koniec na tym. Bo sir Piotr, jak gdyby miał ambicję streścić nam w swojej osobie całego Moliera, jest także — Orgonem. Jest nim w stosunku do cnotliwego Józefa, w którym widzi wszystkie cnoty, całą niechęć i podejrzliwość kierując na jego brata, lekkoducha Karola. I w ślepocie swojej nie chce widzieć, że świętoszek Józef, który stara się dyskretnie o rękę jego posażnej wychowanicy, równocześnie dokłada starań, aby własną jego żonę, piękną lady Teazle, sprowadzić z drogi obowiązku i cnoty.

Niebawem widzimy świętoszka przy robocie, a rady, które Józef daje lady Teazle, trącą Tartufem, bardziej wyrobionym towarzysko. „Zgorszenie świata oto co sumienie gniecie — i wcale ten nie grzeszy, kto grzeszy w sekrecie" * — brzmi nam jeszcze w uszach ta dość grubo wyrażona maksyma Molierowskiego draba, który niedbale operuje w skromnej mieszczańskiej sferze. Józef, trzeba mu to przyznać, zinstrumentował tę maksymę z błyskotliwą maestrią bywalca artysokratycznych salonów. W bardzo dowcipnej tyradzie tłumaczy młodej lady niebezpieczeństwa cnoty. Dopóki kobieta nie ma nic na sumieniu, jest przykra dla męża, cierpka dla bliźnich, wyzywająca wobec opinii i prowokująca zgorszenie. Z chwilą gdy będzie miała swój sekretny grzeszek do ukrycia, natychmiast zrobi się anielska dla męża, zgodna i pojednawcza w domu, pobłażliwa dla drugich, uważająca na swoją dobrą sławę. Słowem, trzeba kobiecie stracić cnotę, aby zyskać wszystkie atrybuty cnoty... To jest trochę za subtelne dla zdrowej natury lady Teazle, która nie żąda od Józefa aż tyle wymowy i logiki, wolałaby natomiast, aby jej się bardziej podobał, jak i jej, i wszystkim kobietom w sztuce podoba się ten ladaco Karol. Ale za chwilę młodą kobietę czeka zbawienny wstrząs, podczas gdy w tym samym akcie sir Piotr, ukryty jak Orgon za szafą, będzie świadkiem zrzucenia maski przez świętoszka i zrozumie, jakim sam był dudkiem. I znajdzie w osobie swego przyjaciela molierowską Dorynę, która odrobiną drwin każe mu odpokutować poprzedni upór i zaślepienie.

Te rozległe tereny molierowskie, mimo iż zajmują znaczny obszar komedii, leżą niejako na jej peryferiach. Trzonem akcji jest historia dwóch braci; jeden to natura szlachetna i bujna, którą wówczas reprezentował dla autora utracjusz pożyczający na 100 procent od

lichwiarzy, nie posiadając już nic jako pokrycie. Ale ten Karol, zapożyczający się na prawo i lewo, gotów sprzedać — rzecz ledwie do wiary! — galerię portretów rodzinnych, aby zdobyć pieniądze na hulankę, ma dobre serce, jest dobroczynny, miłosierny, rycerski, lojalny, gardzi podłością, gdy jego brat, Józef, cnotliwy i uczynny na pokaz, jest — zgodnie ze swymi maksymami — zdolny do każdej podłości, byle w sekrecie. Przybyły z Indyj bogaty stryjaszek poddaje dwóch bratanków próbie, fatalnej dla Józefa, szczęśliwej dla Karola, no i wszystko kończy się pomyślnie; stryjo obdarzy nowym majątkiem utracjusza, urocza Marianna odda mu swoją posażną rękę, lady Teazle, poznawszy nikczemność uwodzicieli i fałsz światowych przyjaźni, wraca skruszona na łono starego męża.

Zabawne jest, że ucho nasze, zaprawione łowieniem ech molierowskich, nie daje nam spoczynku: dosłuchuje się i w tych dwóch braciach czegoś znanego. Ale tutaj zbieżność jest dość tajemnicza i tym bardziej przez to interesująca. Skąd my znamy takich dwóch braci? Ach, przecież to po prostu nie kto inny, tylko Karol i Franciszek Moor, z tą różnicą, że niemiecki poeta wyciągnął z tego kontrastu najdalsze konsekwencje, gdy tutaj wszystko się rozegrało w ramach salonowej kary i poprawy. Sheridan wystawił *Szkołę obmowy* w r. 1777; w tym samym czasie Schiller już obmyślał swoich *Zbójców*. Zestawienie to, pozbawione oczywiście wszelkich pretensyj „wpływologicznych", oświetla nam — może aż za jaskrawo — pewną optymistyczną błahość angielskiej komedii Sheridana. Wypełnia ją owa charakterystyczna dla komedii angielskiej, z Oskarem Wilde włącznie, walka z ustrojem nie społecznym, ale towarzyskim, salonowym. Jeżeli Sheridan wprowadza typy i sytuacje molierowskie, nie tnie nigdy jak Molier do kości; zatrzymuje się — jak

dobrze wychowany człowiek — na powierzchni. Czego żąda od społeczeństwa? Żeby trochę mniej plotkowało, żeby każdy utracjusz z dobrym sercem (a sam Sheridan był nim po trosze) znalazł swego wujaszka z Ameryki i posażną pannę, która by mu pozwoliła godnie żyć i ugaszczać przyjaciół.

Zapewne Schiller, pisząc światoburczych *Zbójców*, był bardzo młodym człowiekiem, ale i Sheridan, pisząc swoją komedię, nie był stary, miał — czego by się z tej *Szkoły obmowy* nie odgadło — lat dwadzieścia sześć! Ale bo też osiemnastowieczny Anglik, kiedy chciał reformować społeczeństwo, nie potrzebował marzyć o lasach i bandzie zbójeckiej, nie potrzebował nawet używać do tego celu komedii. Od tego miał — parlament. Jakoż Sheridan, przyjaciel Foxa *, sławny i popularny komediopisarz, zostaje, mając niespełna lat trzydzieści, członkiem Izby Gmin. Zasiadał w demokratycznym stronnictwie wigów i był jednym z najdzielniejszych szermierzy wolności, najświetniejszym mówcą. Przez chwilę był ministrem spraw zagranicznych; obalony przez torysów, zemścił się na nich jadowitą komedią pt. *Jezuita*. Tak więc twórczość teatralna stanowiła u Sheridana poniekąd margines jego bujnego życia, zakończonego zresztą smutno. Stracił dobrą żonę, wziął drugą, złą, tonął w długach (zawsze był zagorzałym graczem), polityka obróciła się przeciw niemu, teatr mu się spalił... Chorego starca ledwie lekarze wydobyli z więzienia za długi; za to kiedy umarł, złożono jego zwłoki w Westminsterze. Ale tradycja powiada, że w chwili, gdy uroczyście wynoszono trumnę pisarza, zjawił się komornik, aby zafantować jego zwłoki za dług 500 funtów... Może to zresztą plotka, rodem z jakiej londyńskiej „szkoły obmowy"...

Komedia Sheridana, w momencie kiedy ją napisał i długo jeszcze potem, była fenomenem dowcipu, świe-

tności dialogu, zręczności. Aby dziś podziwiać te przymioty, które stały się niemal obiegową własnością nowoczesnej komedii, trzeba się wciąż po trosze przenosić myślą w epokę, gdy rzecz była pisana, co nadaje jej wznowieniu charakter raczej antykwarski. Bo ludzkie wartości są tutaj dość wątłe i bardzo związane z konwenansem. Trudno od nas żądać, abyśmy zbytnio podzielili rozczulenie stryjaszka nad urwisem Karolem, dlatego że nie chciał sprzedać lichwiarzowi jego portretu, obdłużając jednocześnie hipotekę jego rychłej śmierci. I ta scena „portretowa", mimo iż sławna, ma dziś dla nas jedynie historyczno-obyczajową wymowę. Ale wieloletnia chwała tej komedii sprawia, że każdy szanujący się teatr chętnie wystawia ją od czasu do czasu.

Sztukę reżyserował p. Zelwerowicz z całym zamiłowaniem i znawstwem antykwarskim, z czego wynikło nawet pewne przeładowanie, gdy każdy z grających (zwłaszcza w akcie pierwszym) obnosił się niby bibelot z gablotki. Sam p. Zelwerowicz serdecznie i ciepło zagrał bogatego wujaszka; p. Różycki * starał się w nas wmówić, że jest niekochany, co mu się tylko w połowie udało, tak jego miłosne oko błyszczało zwycięsko; p. Kaizerówna miała przez to tylko połowę zasługi w swoim małżeńskim nawróceniu, za to przedtem pokazała się nam jako uwodzicielka pełna pokus i sprytu. Pan Łuszczewski, elegancki światowy bandyta, niedość może w kulminacyjnej scenie wypunktował błyskotliwą perfidię swoich nauk; p. Śliwiński miał niewdzięczne zadanie przekonania nas o wysokich wartościach szlachetnego hulaki. Na czele akademii plotek stała p. Pancewicz-Leszczyńska — lady Sneerwell — zgorzkniała ofiara złości ludzkiej, a obecnie gorliwa jej producentka; głównymi członkami tej swoistej akademii byli: p. Sulima oraz pp. Łapiński i Solarski. Szlachetne trusiątko, Marianna (p. Kurylukówna),

zdziwiło nas, podchodząc do fortepianu i śpiesząc — tak jakby to była jej stała funkcja — zaakompaniować jednemu z arcyplotkarzy. Nie sposób rozbierać po szczególe obfitego afisza; każdy spełnił swój obowiązek, także publiczność. Ale czy nie za dużo tego antykwarstwa? Na tych kilka premier, które teatry dają obecnie w ciągu sezonu, każda martwa pozycja stanowi krzywdę. Początek sezonu: w jednym teatrze *Rozwiedźmy się*, w drugim *Szkoła obmowy*... Czyż zadania i ideały dzisiejszego teatru mają się symbolizować w miotełce do odkurzania?

TRAGIKOMEDIA DZIECKA

Teatr Kameralny. *Głębia na Zimnej*, sztuka w trzech aktach (pięciu odsłonach) Zygmunta Rylskiego. Reżyseria Karola Adwentowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (30 IX 1938).

Teatr Kameralny rozpoczął sezon nie lada nowalią: oryginalną polską sztuką nie znanego dotąd autora. I co najważniejsze, dobrą sztuką. Znamienne jest, że ta *Głębia na Zimnej* trafiła właśnie do Teatru Kameralnego, który jak gdyby wyspecjalizował się w problematyce dziewcząt w wieku dojrzewania. Ale tym razem przejścia tej szesnastoletniej niespełna dziewczynki nie mają za tło życia zbiorowego jak w *Dziewczętach w mundurkach* lub w *Niewiniątkach;* sytuację młodocianej bohaterki charakteryzuje jej osamotnienie. Jest to dramat rodzinny — a raczej komedia. Bo w tym oryginalność i śmiałość utworu, że jego autor (a może autorka?) * umie komediowo rozegrać partię, wyzyskawszy w niej wszystkie elementy dramatu.

Rzecz dzieje się w ziemiańskim dworze, gdzieś na kresach wschodnich. Zdarzenie wcale banalne: pan dziedzic flirtuje dość grubo z guwernantką; warunki wiejskiego życia sprawiają, że dzieje się to niemal patriarchalnie, w salonie rodzinnym, pod lampą, w codziennej asyście żony, dzieci i korepetytora. Matka znosi z rezygnacją ten dopust boży, ale szesnastoletnia Nika buntuje się i cierpi. Cierpi, bo ubóstwia ojca: cierpi za matkę, za siebie, sama nie umiejąc sobie zdać sprawy z charakteru uczuć, które ją rozpierają. Cierpi

w swojej delikatności, w swoim poczuciu estetycznym i intelektualnym; śmieszą ją i brzydzą te tokowania starszego pana, jego wystawanie koło fortepianu, hołdy i podziwy dla pannicy, którą Nika uważa za głupią i pospolitą; te promenady o księżycu, te czułe sceny, które naiwna jej a zuchwała wyobraźnia dopełnia strasznymi obrazami. Dziewczynce psuje się charakter, oblegają ją złe myśli, robi się twarda, ostra, niemal cyniczna, to znów płakałaby jak dziecko, gdyby ją ktoś utulił. Ale nie ma nikogo; matka, ograniczona i konwencjonalna, nudzi ją morałami; ojciec — tokujący głuszec — nie wie o świecie; brat jest dzieckiem; skrupia się na nauczycielu domowym, panu Kłosku, którego Nika bierze sobie za powiernika i za ofiarę. Przez chwilę dziewczynka myśli o tym, aby ukraść ojcu jakieś pieniądze i uciec z domu, to znów na wpół świadoma jej myśl kręci się dokoła tej „głębi na Zimnej", gdzie czasem wypuszcza się na spacer łódką. To woda ciągnie magnetycznie ją samą, to podsuwa jej szatańskie myśli, aby wywrócić łódkę i pchnąć intruza. Bo — wiemy to już bodaj z *Asmodeusza* — nigdzie szatan nie ma tak poufałego przystępu do ludzi, jak na wsi. W mieście wszystko się jakoś ściera, rozdrabnia, układa, ale na wsi? Ludzie ciążą na sobie w tej pustce, wszystko nabiera nieproporcjonalnego znaczenia; przy tym wszędzie dokoła czai się zbrodnia, wszędzie jakieś podanie, jakaś klechda; wszędzie śmierć, zwierzęcia czy człowieka, tylko drzewa rosną w milczeniu i szumią w ciemności złowrogo. Chorobowy stan Niki znajduje w tej kresowej ziemi niebezpieczną pożywkę.

Wszystko to zwierza nam przewrażliwiona dziewczyna w zwięzłej i celowej ekspozycji pierwszego aktu. Niebawem znajdujemy się w pełni dramatu. Nika zjawia się cała mokra, jakby wyciągnięta z wody, w pokoju pana Kłoska i po chwili kłopotliwej rozmowy

rzuca ponuro i zdecydowanie: „Tola się utopiła. Musi mi pan pożyczyć pieniędzy, nie chcę wracać do domu." Ta dziewczynka, to dziecko, jeżeli nie jest całą zbrodniarką, to jest nią grubo więcej niż w trzech czwartych. Ale zaledwie zdołaliśmy wejść w atmosferę najautentyczniejszego dramatu, już nas z niej wyrywa krzykliwy braciszek, Antoś, przynosząc całkowitą zmianę sytuacji: Tolę wyratowano, wszyscy wierzą w przypadek, cały dom szuka Niki, myśląc, że to ona utonęła. W szczegóły nieporozumienia nie wchodzą, bo są dość skomplikowane, a znaczenie mają tu o tyle, o ile wywołują szereg kolejnych a dobrze przeprowadzonych reakcji w psychice Niki.

Nika wraca do domu: zbrodniarka w duszy, patrzy wpółbłędna, jak wszystko rozwiewa się w nicość; znów ma być tylko pensjonarką, bezsilnym i bezradnym dzieckiem. Ale raz rozpętany motor działa, dusza tego dziecka łaknie dramatu, wstrząsu; Nika spróbuje cisnąć niedoszłą zbrodnię jak granat ręczny w ten rozamorowany salon. Musi mówić z ojcem; powie mu wszystko; coś musi się stać, coś musi się zmienić. I mówi; ale w doskonale znów narysowanej scenie z ojcem wszystkie jej wyznania spływają po człowieku, który nic nie chce słyszeć ani rozumieć. „Dziecko jesteś" — to konkluzja ojca, który się spieszy na spacer z panną Tolą, a nie ma żadnego powołania na ojca zbrodniarki i pokutnicy. Nika zostaje ze swoją tajemnicą: nikt nie chce jej wyznań ani jej prawdy. I sztuka kończy się wiernie taką samą sceną przy rodzinnej lampie jak się zaczęła: mama robi robótkę, chłopiec ogląda książkę z obrazkami, ojciec migdali się z guwernantką przy fortepianie, zanim gdzieś przepadną w ciemności. I Nika półgłosem naznacza panu Kłoskowi schadzkę w ogrodzie. Bo to już nie dziecko; w ciele dziecka męczy się dusza człowieka, który dużo przeżył, przemyślał, prze-

cierpiał i który chce zapomnienia. Ale ta sztuczna, w ciągu miesiąca spowodowana dojrzałość robi z tej Niki jakiś niesamowity stwór — „wilkołaka", jak mówi sama. I kiedy opuścimy teatr, jeszcze będziemy widzieli te opryskliwe i żałosne oczy, gorzki skurcz ust tej Niki, nad której głową autor zawiesił jak gdyby znak zapytania. Co ją czeka: ucieczka przed sobą samą w mizerne zresztą i lekceważone objęcia pana Kłoska, czy — głębia na Zimnej? A może po prostu Nika wróci z końcem lata na pensję do miasta i złe mary pierzchną.

Jest w sztuce jedna jeszcze postać, która jak gdyby wiąże ten dramat z odległą dla nas epoką teatru Przybyszewskiego. To stary rybak, Łuka, dźwigający od lat na barkach ciężar własnej zbrodni, wiele widzący i wiele wiedzący. Ale autor nie dał się wciągnąć „głębi na Zimnej" młodopolskich „nastrojów"; nie zrobił swego Łukasza ani „śmiercią", ani „sumieniem". Panuje nad swoim materiałem; zmienia nieoczekiwanie tonacje, komediowymi dysonansami przezwycięża pokusę łatwizn dramatu. Jako studium psychologiczne rola Niki przeprowadzona jest świetnie, inne zaś figury — również dobrze postawione — potraktowane są z rozmyślną dyskrecją, pod kątem reakcyj bohaterki. I poza drobnymi niedomaganiami technicznymi w rozłożeniu odsłon (na co zapewne łatwo dałoby się zaradzić) utwór ten, o zwartym i żywym dialogu, napisany jest niemal bezbłędnie.

Wystawiając *Głębię na Zimnej*, dyr. Adwentowicz, który dał sztuce swoją znakomitą reżyserię, uczynił śmiałe posunięcie w obsadzie, powierzając ogromną rolę Niki młodziutkiej aktorce, p. Bartównie, znanej nam jako jedna z dziewcząt w *Niewiniątkach*. Próba ta powiodła się w całej pełni. Pani Bartówna od pierwszych słów wzięła ton mocny i pewny; wżyła się w swoją

postać, znajdując kolejno w każdej sytuacji trafny i interesujący akcent. Sam Adwentowicz błysnął swoją wspaniałą sztuką aktorską w roli rybaka Łukasza, pogłębiając perspektywy, wnosząc szeroki oddech rzeki i lasu. Kłoska zagrał zręcznie p. Cybulski, walcząc zresztą ze swymi warunkami i duszą amanta, którą trzeba mu było zdławić, aby się wcielić w tego niewydarzonego chłopczynę. Ze zrozumieniem oddali swoje postacie p. Kwaskowski (Ojciec), p. Wieland (Matka), p. Miedzińska (Tola) i młody p. Lipiński (Antoś). Z drobnej roli starego sługi wywiązał się dobrze p. Rubczak.

LECZ CZCI CI NIE ODDAM

Teatr „Buffo". *Porwanie Sabinek*, farsa w czterech aktach Franciszka i Pawła Schönthanów, w opracowaniu i z piosenkami Juliana Tuwima. Inscenizacja i reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego (2 X 1938).

Program Teatru „Buffo" zadał sobie trud zestawienia recenzyj warszawskich z premiery *Porwanie Sabinek* sprzed lat pięćdziesięciu trzech.* Rzadko zdarza się równie jednomyślny chór zachwytów jak ten, którym przyjęto niemiecką krotochwilę, uznając ją za jedną z najweselszych. Wesoła a niewinna — pisano; „bez tłusto-pieprznej przyprawy" — podnoszono z uznaniem. Dziwiono się nieoczekiwanej lotności germańskich autorów.

Nie wiem, jakie były losy tej farsy w jej ojczyźnie, ale u nas stała się ona na długo niemal klasyczną. Utrzymywała się wiele lat w repertuarze, grywali w niej najlepsi aktorzy. Sam wielki Frenkiel, na szczycie sławy, nie wstydził się na gościnnych wypadach zagrać sobie po cichu dyrektora Striesego; miałem rozkosz oglądać go w tej roli w krakowskiej „Bagateli" *.

I nic dziwnego, że farsa ta mogła aktorom szczególnie przypaść do serca. Dyrektor Striese — obecnie naturalizowany jako Strzyga-Strzycki — to żywy pomnik na grobie dawnych wędrownych teatrów. Każdy z aktorów wczorajszego czy przedwczorajszego pokolenia znał jeszcze takiego Striesego, często stawiał pierwsze kroki w jego teatrze. Dyrektor Striese przed premierą, a dyrektor Striese po klapie to cały poemat!

Pomysł tej farsy był w istocie dowcipny i zabawny. Zasuszony profesor łaciny ma w szufladzie młodzieńczą tragedię wierszem, *Porwanie Sabinek*. Dyrektor wędrownego teatrzyku liczy na to, że wystawiając sztukę małomiasteczkowego luminarza zyska upragniony sukces, a może i prywatną subwencję od szczęśliwego autora. Zamęt, jaki powiew kulis wnosi w ciche mieszczańskie życie, wyzwalając utajone słabostki, jest treścią wesołych perypetyj farsowych.

Teatr „Buffo" uznał, że mimo swojej pięknej kariery scenicznej komedia braci Schönthan wymaga kuracji odmładzającej. Powierzono ją magicznym dłoniom Tuwima, który wyspecjalizował się na takiego teatralnego Woronowa *. Rozbujana, rozśpiewana, oszalała, ta dawna poczciwa komediofarsa w stylu naszego Bałuckiego robi wrażenie, że ją podlano koniakiem; fantazja komiczna nie ma w niej granic ani hamulców. Służąca profesora łaciny koniuguje biegle narzecze Rzymian, na przemian to pląsając lekko mimo potężnej tuszy, to z rutyną skończonego belfra poprawiając powierzone sobie zadania uczniaków. Profesor boleje nad skandalicznym wypracowaniem ucznia, któremu przepowiada jako łacinnikowi najsmutniejszą przyszłość. Z trudem przypomina sobie nazwisko tego ucznia: Tadeusz Zieliński...* A kiedy profesor Owiczowicz wstydliwie wydobywa gruby zeszyt, aby złożyć swoją tragedię w dłonie teatralnego wycirucha, sytuacja osiąga kulminacyjny punkt humoru. Bo któż oprze się takim wierszom Sabinki, w nieopisany sposób wydeklamowanym przez Węgrzyna:

> A choć wyrokom bogów z pokorą się poddam,
> Wszystkom gotowa oddać, lecz czci ci nie oddam...

(Cytuję z pamięci, więc nie ręczę za ścisłość, ale „lecz czci ci" jest wierne i jest arcydziełem melodyj-

ności. Obawiam się, że pamięć tego wiersza utrudni niejednej kobiecie obronę swojej czci; przypomni sobie cytat, rozśmieje się i machnie ręką...)

Potem rzecz trochę stygnie. My bylibyśmy ciekawi losów *Porwania Sabinek* bodaj na próbach; zrobiono nam apetyt na panią dyrektorową, „piękną Helenę" o 180 cm wzrostu, na obiecującego Czesia, który grając młodego Tella *, zaczął spokojnie jeść jabłko i spowodował tym nieobliczalne katastrofy; zamiast tego, zgodnie zresztą z wolą braci Schönthanów, pokazują nam wszystko inne. Że pan profesor boi się pani profesorowej; że nikt nie wie (i nie dowie się), skąd pan Gromski zna pana Owiczowicza i gdzie nabawił się chorej wątroby; że pani Madzia jest zazdrosna o przeszłość męża i dumna równocześnie z urojonych wyczynów przedmałżeńskich tego donżuana; że panna Anulka poznała w Krynicy przystojnego młodzieńca... Ale im bardziej zainteresowanie dramatyczne groziłoby omdleniem, tym energiczniej przychodzi z pomocą nasz Woronow machając szprycą, szczepiąc w naszych oczach starej farsie gruczoły co najmniej piętnastu małp naraz, faszerując ją bezlikiem konceptów i kawałów, używając po prestidigitatorsku — czasem nadużywając nawet — wszystkich palców u rąk i u nóg, aby nas doprowadzić wreszcie do tradycyjnej wielkiej sceny, kiedy dyrektor Striese — nie, dyrektor Strzyga-Strzycki — zjawia się po klapie *Porwania Sabinek*.

Bo ten typ widowisk przyrządza się po trosze systemem choinki. Ścina się drzewko, wstawia się je w metalową podstawkę i wiesza się na nim, co dusza zapragnie: orzechy, papierowe łańcuchy, świeczki, szklane kule, pierniki. Drzewka nie szkoda, bo i tak by uschło, a choinkę lubią małe i duże dzieci. Ale łatwo przeładować ją przysmakami. Autor pisząc komponuje sceny oddzielnie i bawi się nimi, ale widz połyka to

na jeden raz, pojemność jego jest ograniczona. Ale nadmiar dowcipu to niebezpieczeństwo, które nie każdemu grozi, darujmy więc Tuwimowi ten najniewinniejszy z nadmiarów.

W roli dyrektora Strzygi-Strzyckiego p. Węgrzyn rozwinął niepospolitą siłę komiczną, którą podnosiła jeszcze do kwadratu jego wspaniała tragiczna maska, zachowana z całą kokieterią i przyprószona piękną siwizną; można przypuszczać, że ta rola na dłuższy czas sprolonguje tradycje sceniczne *Porwania Sabinek*. Pan Znicz * jest bezkonkurencyjny w rolach poczciwców zaplątanych w najdziwniejsze sytuacje. W pierwszym akcie zwłaszcza, jako łacinnik w każdym celu, był rozkoszny. Później, kiedy ten zasuszony pantofel kropi nam ni stąd, ni zowąd kuplety o „kobietkach", mącą się trochę pojęcia, jakie zdołaliśmy sobie wyrobić o jego charakterze. A już kiedy panna profesorówna szkicuje nóżką krok kankana... To już są *licentiae poeticae* * rozbawionego poety, na które nie pozwoliliby sobie bracia Schönthan; gdyby jeden z nich do tego stopnia stracił równowagę, drugi przywróciłby mu ją słowami: „*Aber mein Bruder...*" * Bo to były poczciwe Niemcy z czasów „Fliegende Blätter" *, anno 1885. Przyjemnie zagrała służącą-humanistkę p. Sokołowska, komponując sobie z całą abnegacją maskę wspaniałego garkotłuka; na wysokości swoich zadań byli: profesorowa — pani Gruszecka, młode kobietki — panie Irena Górska i Tiché, szlagon — p. Skonieczny oraz pp. Borowski i Wyspiański. Dyrygował tą orkiestrą niewidzialny p. Warnecki. Daszewski jeszcze raz dowcipnie sponiewierał mieszczański salon sprzed pół wieku.

GRECKI SARMATYZM

Teatr Polski. *Papa Nikoluzos*, współczesna komedia obyczajowa w czterech aktach Spyrosa Melasa, przekład Kazimierza Bulasa. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego (11 X 1938).

Spyros Melas, którego utwór poznaliśmy wczoraj, dobrze znany jest w swojej ojczyźnie. Dziennikarz, publicysta, czynny polityk (bliski Venizelosa *), dyrektor teatru, autor wielu dramatów, komedyj i biografij historycznych, od paru lat członek akademii ateńskiej, Melas ma dar ożywiania wszystkiego, czego się dotknie. Ostatnim jego zapałem była Polska, w której spędził kilka miesięcy, poznał ją całą i opisał w setce barwnych felietonów. W pełni prób z tej sztuki w Teatrze Polskim krytyczny moment, jaki przeżywała Europa, odwołał go z godziny na godzinę do Grecji.

Ten *Papa Nikoluzos* jest zapewne w dorobku pisarskim Melasa jednym z utworów lżejszego kalibru. Ale nawet w swoim pewnym bezładzie pokazuje nam szerokość środków autora: umie bawić, umie i wzruszać. Bo jest parę wzruszających momentów w pierwszym akcie, który zdaje się zapowiadać interesującą komedię charakterów; niebawem rzecz osuwa się w farsę, aby się skończyć staroświeckim nieco dydaktyzmem, „teatrem z tezą" — o wątpliwej zresztą tezie.

To pewna, że najwartościowszy jest ten akt pierwszy, mimo że plebiscyt śmiechu publiczności rozstrzygnąłby inaczej. Papa Nikoluzos to grecki wariant Balzakowego ojca Goriot. Ten prosty szynkarz w porcie pirejskim

w Atenach zrobił w swojej miłości ojcowskiej, co mógł, aby stworzyć los syna, a zarazem swoje nieszczęście, aby być dumnym z jedynaka i aby go stracić. Nic dla syna nie było za kosztowne, za wykwintne: studia w Europie, paryska szkoła nauk politycznych, dalekie podróże. Wkładał w niego, żył nim z daleka i czekał jego powrotu. I doczekał się! Wrócił syn, mądry, wykształcony, ożenił się z bogatą panną, biorąc w posagu wpływy jej rodziny, robi karierę pędem, na ulicach widać jego portrety jako kandydata na posła, przyszłego ministra. Ale co ojciec z tego ma? Nowa rodzina się go wstydzi; syn zmienił nazwisko, wyparł się go; kiedy stary chce odwiedzić syna, musi się ukrywać przed czelną służbą pod postacią „przyszywanego wujaszka"; kiedy syn raczy zajść do niego, wszystko mu nie pachnie, wszystko mu brudne.

I nagle, w momencie gdy stary już niemal zrezygnował z jedynaka, zjawia się ów syn w gospodzie z nieoczekiwaną propozycją. „Tak dłużej być nie może — powiada; nasza dwuznaczna pozycja jest nie do zniesienia, szkodzi mi, jest dla mnie wprost niebezpieczna; trzeba to uregulować; musisz, ojcze, zwinąć swoją gospodę i zamieszkać z nami. Przerobimy cię na dżentelmena. Decyduj się, daję ci pół minuty czasu; inaczej już mnie nie zobaczysz w życiu." Ojciec broni się; jest w sile wieku, kocha swoją pracę, kocha ten szynk portowy, gdzie spędził pół wieku z górą — wyjmuje patetycznie rewolwer. Strzelaj do mnie — powiada do syna — skoro chcesz mi wydrzeć moje życie. Ale syn umie znaleźć słowa, którymi trafi do ojcowskiego serca. Papa Nikoluzos szerokim gestem maże tablicę ze spisem swoich dłużników — to znaczy ulega.

Czekamy z zaciekawieniem, co będzie dalej. Wzięliśmy to wszystko serio i nie bardzo rozumiemy, jaki powód ma ten wytworny pan, wstydzący się ojca szyn-

karza, aby go brać niemal przemocą do siebie do domu, wiązać go najściślej ze swoim życiem? W najbardziej zżytych rodzinach bywa to ryzykowne, a cóż dopiero tutaj! Ale nie znajdujemy odpowiedzi na to pytanie. Bo z drugim aktem wchodzimy w krainę farsy: odbywa się w naszych oczach forsowne przerabianie papy na dżentelmena, który bywał w Bukareszcie — najwyższa konsekracja wykwintu — i który grywa w hockeya. Z hockeyem jakoś by poszło, gorzej jest z kąpielą, od której papa broni się jak od kotła z rozpaloną smołą. A cóż dopiero, kiedy fryzjer, anglizując papę, ucina mu podstępnie piękne wąsy i kiedy mu podają kartę restauracyjną, z której nic wyrozumieć nie może, zamiast uczciwej greckiej baraniny z cebulą. I kończy się ta scena rozmową starego z — małpą przyniesioną ze sklepu zabawek. „Wy jesteście małpami Europy — powiada pod adresem modnych furfantów * — a chcecie, żebym ja był waszą małpą. Niedoczekanie wasze."

Ta scena bawi nas — rykoszetem. Zabawne jest oglądać odbicie pewnych własnych „odrębności narodowych" w zwierciadle cudzej narodowej dumy. Długo uchodziły u nas „pokrętne wąsy" * za symbol polskości i oto dowiadujemy się, że są one dumą narodową Grecji! Ale znamy słabizny tych sarmatyzmów. Gdy cnotliwi wąsale zaprzedali Polskę, wygolony mason Kościuszko i scudzoziemczały książę Józef ratowali jej honor. Na wąsy nas nie weźmie.

W trzecim akcie papa Nikoluzos rozrasta się, potężnieje — powiedziałbym — nad stan. Wśród tych wygolonych twarzy, smokingów i parle franse à la Bukareszt on jeden, rubacha, reprezentuje zdrowie moralne. Rodzina, do której wszedł syn, okazuje się stekiem brudów; i posłem, i ojcem (w półsiódma miesiąca) został młody ekonomista z łaski rycerza przemysłu, który grasuje po wszystkich salonach i deprawuje kobiety. I do-

pieroż papa szaleje, moralizuje, gromi, szydzi, uzdrawia, aż w końcu zabiera syna i wracają — w lud.

Przyznaję, że i tego słuchamy z pewną nieufnością. Ten eks-szynkarz z Pireusu nie wydaje się nam dość świetlaną postacią na anioła mściciela. Autorytet jego opiera się na zrobionych milionach, a zrobić miliony z małego szyneczku to nie obyło się chyba bez tego i owego sposobu, wśród których lichewka była może najnicwinniejszym. Sam się naiwnie, ze łzą w oku, przyznaje do niej: pożyczał z dobrego serca na 40 procent i więcej... To nie przeszkadza być najczulszym ojcem; i ojciec Goriot był paskarzem. Ale ten papa-sarmata, dostawszy się w dom syna-posła, ochoczo pakuje się w grubo podejrzaną „narodową" spekulację (chodzi o otoczenie granic Rumunii drutem kolczastym), przy czym szwedzka prowizja (drut ma być szwedzki) ma pokryć i łapówki do budzenia patriotycznego entuzjazmu dla tej imprezy. U tego papy Nikoluzosa wstręt do występku wydaje się o wiele mniej przekonywający niż wstręt do kąpieli. I trochę tu jest wszystko traktowane zanadto na jednym planie; czystość zasad moralnych i prawo do głośnego ucierania nosa. Ale rzecz napisana jest ze znawstwem teatru — europejskiego. Bo taki jest już los Europy, że od niej autor uczy się efektów, którymi ją skarci i wyszydzi. I p. Melas jest wybornym Europejczykiem, i widziałem go w smokingu...

Pozostaje życie rodzinne. I tu — gdyby rzecz brać serio — jeszcze większym zdumieniem przejmuje nas, czemu ta młoda mężatka, prowadząca zbyt skomplikowaną buchalterię swego życia małżeńsko-miłosnego, wprowadza w dom tak niewygodnego świadka i kontrolera? Po to, aby papa znów mógł szaleć po scenie, obrażony w swoich prawach dziadka, kiedy mu wnuczek przychodzi na świat w przyspieszonym tempie.

Sytuacja niewątpliwie przykra, ale znowuż nie wydaje się nam słuszne obciążanie nią konta smokingów i Europy. Takie sprawy częściej może zdarzają się pod strzechą niż w salonie, dyplomaci i ministrowie nie mają na nie monopolu.

Ale nie prawujmy się z autorem o rzeczy, które pisane nie o nas i nie dla nas. Każdy kraj i każdy moment mają swoją problematykę; być może, że dzisiejsza Grecja potrzebowała tego, aby wydrwić snobizm bukareszteńsko-hokejowy, a przypomnieć narodowe cnoty baraniny z cebulą. My bierzmy rzecz z punktu widzenia teatru. Otóż, jako teatr, dała nam ta sztuka świetną rolę. p. Kurnakowicza. Mam na myśli zwłaszcza akt pierwszy. W tym akcie p. Kurnakowicz * miał akcenty tak szczere, proste, tak delikatnie wzruszające, że aż nam żal było, iż dalszy ciąg sztuki nie pozwolił mu ich rozwinąć. Ale metamorfoza szynkarza w światowca zagrana była bardzo zabawnie, a szastanie się po domu niewczesnego moralizatora, który mógłby się łatwo stać uprzykrzony, budziło, przeciwnie, sympatyczny oddźwięk publiczności. Kontrast do tego papy stanowi elegancka para młodych: nienagannym w tych funkcjach był p. Kreczmar jako zeuropeizowany syn papy Nikoluzosa; p. Borowska ładnie zagrała rolę młodej kobiety, lekkomyślnej, a w końcu odzyskanej dla cnoty. Uwierzyliśmy, że się poprawi i że będą jeszcze szczęśliwi. Poza tym afisz wyszczególnia szereg figur, zagranych z niewątpliwym talentem, jak groteskowy fryzjer p. Dorwskiego, światowy łotr — p. Buszyński, starzy przyjaciele papy — pp. Myszkiewicz i Żeleński, żmijowata przyjaciółka — p. Niczewska, teściowa — p. Bohdańska i kilka innych osób, zapełniających salon przyszłego ministra. Troskliwa reżyseria p. Wiercińskiego zapewniła temu autorskiemu debiutowi Grecji u nas najpomyślniejsze warunki.

DZIECI CHCĄ DOBRZE ŻYĆ

Teatr Malickiej. *Japoński rower*, komedia w trzech aktach Tadeusza S. Chrzanowskiego. Reżyseria Romana Zawistowskiego. Dekoracje Stanisława Kurmana (25 X 1938).

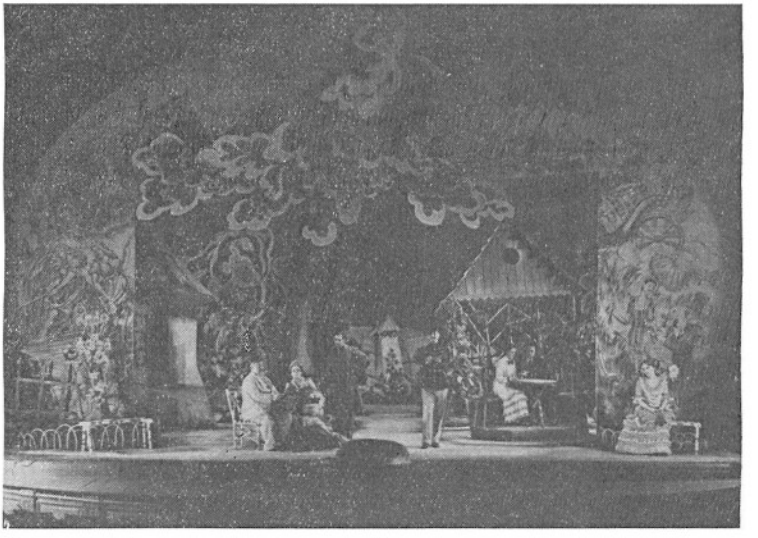
Ta komedyjka, która obiegła już z powodzeniem prowincję, będzie miała powodzenie i teraz. Ma szczęście do publiczności, podoba się pewną młodzieńczą zadzierzystością; jednych ujmuje swoją naiwnością, drugich nie razi — niestety — swoim prymitywizmem. I jeżeli niedawno temu zasmuciła nas sztuka pod tytułem *Dzieci nie chcą żyć*, tutaj możemy stwierdzić, że dzieci (trochę starsze) chcą żyć, i owszem, byle dobrze. Jest tu kulminacyjny moment — krzyk duszy — gdy w starciu między młodym a starym pokoleniem Zbyszek woła: „Dajcie nam choć trochę pieniędzy, chcemy pieniędzy, chcemy żyć, chcemy mieć coś z życia!" Ten Zbyszek miał jakąś posadę, ale rzucił ją, bo co to za życie dla młodego męczyć się przy biurku; rzucił ją, aby zostać reżyserem filmowym, ale zdaje się, że film to dla niego tylko jedna z form „kantu", którego drugą formą jest afera z rowerami japońskimi. Ale Zbyszek z tak szczerego serca wygarnął: „Dajcie nam pieniędzy", że znalazł oddźwięk na widowni, dostał brawo. I zapewne ten młody kanciarz — taka jest siła młodości — sympatyczniej się nam przedstawia niż przedstawiciele starszego pokolenia, szanowni członkowie społeczeństwa, starannie dobrani przez autora; karykaturalna rodzinka obłudnych drabów, którzy swojego

czasu, korzystając z dewaluacji, wykwitowali chłopca sierotę z majątku, teraz zaś, kiedy, nawarzywszy piwa, odwołuje się rozpaczliwie do ich pomocy, częstują go morałami, układając równocześnie mordercze dlań ogłoszenie do kuriera, ale sakiewki żaden nie rozwiąże.

Autor widzi to piękniej. Udziałowiec afery z rowerami japońskimi urasta w jego oczach do wyżyn młodzieńczego idealizmu, fantazji, bezinteresowności. Ale i ta szlachetność nie cofa się przed kantem. Bo w pewnej chwili przyjaciółka Zbyszka, która staje w tej ciężkiej próbie przy jego boku, kiedy rodzina ociąga się z daniem pieniędzy, wykrzykuje do tych ziemian: „Wyście się płaszczyli przed najeźdźcą, piliście szampana z generał-gubernatorami, gdy mój ojciec siedział w Cytadeli..." Ten wypad to też swojego rodzaju „rower japoński" — bo co tu ma do roboty nieboszczyk ojciec, a tym bardziej Cytadela?

Ta Krzysia, aktoreczka (może z talentem, a może bez), ma tu reprezentować wyższy stopień młodego idealizmu. Będąc żoną starszego, bardzo bogatego pana, porzuciła go, zakochawszy się na umór w przyjemniaczku, który, pijany w sztok (i co z takim robić?), zabłądził w nocy w pensjonacie do jej pokoju. Zakochała się w nim od pierwszej czkawki, puściła bogatego męża i żyje ze swoim Zbyszkiem nie myśląc o małżeństwie, aby nie spłoszyć małżeńską prozą ich cudnej miłości. Ale kiedy starszy pan umiera z żalu, zapisując jej cały majątek (podobno trzy miliony, z tego prawie milion w gotówce), z tą klauzulą, że nie wolno jej zaślubić Zbyszka, Krzysia bez wahania zrzeka się zapisu.

Zapis ten — taka jest zwykle rola testamentów w teatrze — służy tu jako próba charakterów. I cała ta zasadnicza partia komedii jest niemal transkrypcją *Lekkomyślnej siostry* Perzyńskiego. Wiadomość o spadku sprawia, że rodzina płaszczy się przed tą, która



5. *Gęsi i gąski* Bałuckiego — od lewej: Aleksander Zelwerowicz, Mieczysława Ćwiklińska, Mieczysław Milecki, Zofia Małynicz, Marian Wyrzykowski, Alina Żeliska

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

przed pięcioma minutami była „szansonistką" niegodną wpuszczenia jej za próg. W mig znajdą się pieniądze na ratowanie Zbyszka, przy równoczesnych cichych planach naciągnięcia młodej pary na grubszą pożyczkę. A kiedy rodzinka dowiaduje się, że Krzysia zrzeka się spadku, który by jej bronił połączenia się legalnym węzłem z ich siostrzeńcem, świętoszki te gotowe są rozgrzeszyć życie bez ślubu, który, ostatecznie, jest tylko formalnością... i oburzają się na głupotę Krzysi. A tymczasem szczęśliwa para pomyka bez troski (za pieniądze tamtych) do Grecji, gdzie Zbyszek ma szukać natchnień do najbliższego filmu.

Tak więc stosunek tej młodej pary do milionów, których wyrzekają się tak lekko w imię miłości i godności, ma stanowić tryumfalną przeciwwagę afery z „japońskimi rowerami", w której (przyznajemy to chętnie) lekkomyślny Zbyszek nie był tyle winny, ile go uczyniło winnym łajdactwo wspólnika. Niestety, oba te zdarzenia są dość niewspółmierne; sposobność do zrzeczenia się milionowego spadku zdarza się rzadko, gdy problemat, jak żyć, a zwłaszcza z czego żyć, nastręcza się co dzień. Czekamy tej młodej pary po powrocie z Grecji, do tego momentu wstrzymujemy nasz sąd. Bo i jak nam ich sądzić? Autor robi Zbyszka literatem, a Krzysię, aktorką; otóż przy tego rodzaju zawodach sprawa się gmatwa: może ona zagrać świetną rolę, on napisze znakomitą powieść i wszystko może być dobrze; jeżeli natomiast on jest grafomanem, ona kołkiem, a zechcą afirmować swoje prawa do życia, czeka ich niezawodnie nowy jakiś „rower japoński", spod którego już ich drugi raz rodzinka nie wygrzebie. Dlatego do wytaczania tego rodzaju zasadniczych sporów fach artysty mniej się nadaje; sam przez się wprowadza w zrównanie za wiele niewiadomych.

Chyba, że się postawi rzecz jasno. Są takie sztuki (np. *Lekarz na rozdrożu* Shawa), które umieją nam zasugestionować, że ich bohater jest wielkim artystą. Autor *Japońskiego roweru* nawet nie próbuje tego uczynić. Jego filmo-literat jest sobie bubkiem o przerażająco infantylnym poziomie intelektualnym i moralnym, a szlachetna Krzysia, której widok spitego i awanturującego się po nocy bubka wystarcza, aby zbudzić w niej serce, również skądinąd nie zdradza, aby się w niej tliła iskra boża. A stosunek samego autora do tej młodej pary grzeszy trochę brakiem dystansu.

Tym brakiem różni się ta sztuka od *Lekkomyślnej siostry*, która również była przed trzydziestu paru laty szczęśliwym debiutem autorskim. Nie o to też można by mieć do autora *Japońskiego roweru* pretensję, że się tak mocno zapożyczył u Perzyńskiego (ostatecznie i Perzyński wziął zasadniczy motyw z Maupassanta *Boule de suif*), ile o to, że komedyjką swoją uwydatnił dość znaczne obniżenie się kultury scenicznej od tamtych czasów. Zwłaszcza w dialogu. Rozmówki i dowcipy są tu wprawdzie wiernym sfonografowaniem stylu rozmówek i dowcipów, jakie się słyszy w życiu, ale również bez dystansu. Dopiero wziąwszy ten dystans, wybredniejszy trochę widz może się dobrze bawić na tej sztuce, to, co ona mówi z woli autora, komentując w duchu tym, co ona mówi mimo woli autora.

Komedyjkę tę wyreżyserował z werwą p. Zawistowski. W głównych rolach ujrzeliśmy artystów, którzy grali już *Japoński rower* w teatrach pozawarszawskich: p. Ścibora, który młodemu kanciarzowi dał ogień własnej młodości, i p. Zielińską, lojalną i wdzięczną towarzyszką młodego kanciarza. W trochę nużącej roli dowcipnej Alinki przedstawiła się obiecująco p. Stojo-

wska. Z galerii rodzinnych portretów wyróżniła się pyszna ciocia Pelasia p. Wierzejskiej; pozostałych członków rodziny trafnie scharakteryzowali: p. Jaga Boryta, pp. Nowacki, Modrzewski i sam p. Zawistowski. Najmniej wdzięczne zadanie miał p. Bay-Rydzewski w roli mętnego cokolwiek szlachetnego publicysty.

PURPURA DZIEWICY

Teatr Narodowy. *Szaleństwo*, sztuka w trzech aktach Charles'a de Peyret-Chappuis, przekład Leona Pomirowskiego. Reżyseria Antoniego Cwojdzińskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (25 X 1938).

Nareszcie — rzecz dawno nie widziana — zajmująca nowa sztuka w Teatrze Narodowym! Zajmująca i ambitna zarazem, bo nawet błędy jej — a ma ich trochę — wynikły z wysokich ambicyj autora, ze śmiałych skrótów w grze perspektyw psychologicznych. *Szaleństwo* wiedzie się z tych wielkich studiów duszy kobiecej, które od klasycznego wieku XVII stanowią siłę francuskiego teatru. Elżbieta, bohaterka sztuki, jest niewątpliwie młodszą siostrą wielkich „frenetyczek" teatru Racine'a. Ale w nowoczesnej sztuce wielka linia namiętności łamie się zygzakowato pod naciskiem drobnych, ale wciąż działających ciśnień obyczajowych, straszliwych realiów.

Utwór ten zarazem zadaje kłam pokutującemu (od paru wieków) aforyzmowi, że już wszystko powiedziano o człowieku, że nie da się powiedzieć nic nowego. Powiedziano wszystko, zapewne, ale — jak zwykle — nałgano na potęgę. Tak że wciąż bodajże wszystko zostaje jeszcze do powiedzenia. Ot, to, co jest tematem wczorajszej sztuki: stara panna. Z iluż komedii znamy ten typ popychadła, ośmieszony, wydrwiony, odarty z kobiecości. Otóż kiedy spojrzeć pod kątem dzisiejszych przemian, nasuwa się przerażająca wsteczna refleksja, że większość tych „starych panien" to były

młode i często piękne kobiety, okrutną przemocą obyczaju wtłoczone w swoją rolę, że często wystarczyłoby zmiany toalety, odrobiny szczęścia i wiary w siebie, aby odczynić te złe czary. Autor pokazał nam, że te dwie istoty: zawstydzona, obolała i wzgardzona stara panna oraz tryumfalna lwica, mogą mieszkać obok siebie, w jednym ciele, tak jak niekształtny domowy szarafan zrezygnowanej abnegatki może kryć piękności godne kochanka-rzeźbiarza.

Ciekawe jest, że o zrewidowanie mitu starej panny nikt nie pokusił się w teatrze wówczas, gdy istotnie ona była masowym problemem, molochem pożerającym krocie istnień; dziś natomiast pisze się o niej sztuki, kiedy sam gatunek zanika.

Szczęściem dla literatury istnieje jeszcze rezerwat tych żubrzyc, a jest nim, jak się zdaje, prowincja francuska, jedna z najegzotyczniejszych krain świata — jeżeli wierzyć francuskim pisarzom. Tam jeszcze, w mieszczańskim domu, pod nieuchwytną, a przez to tym groźniejszą tyranią rodziców, tradycji, obyczaju, w rodzinnym więzieniu, może się zdarzyć trzydziestokilkuletnia kobieta, piękna, inteligentna, silna, namiętna, która, nie skonfrontowawszy nigdy siebie ze światem, przeżyła swój wiek w przekonaniu, że jest brzydka, upośledzona i niegodna słowa miłości. I wszystkie jej wspaniałe dary kobiece kisną w niej, zmieniają się w jad, zatruwając ją i wszystko dokoła.

W szybkich i śmiałych skrótach — użytych tak jak Racine używa ich w *Fedrze* — autor próbuje wszystkimi po kolei odczynnikami duszę Elżbiety. Z początkiem sztuki jest beznadziejnie i skrycie zakochana w mężu kuzynki, z którym żyje pod jednym rodzinnym dachem; kryje i dławi w sobie tę miłość, zabarwioną wstrętem do „zwierzęcości" (cudzej) i pogardą dla mężczyzny, słabego, ślepego i śmiesznego mazgaja.

Nagle świta moment wstrząsającego szczęścia: głupiutka Marta ucieka z kochankiem, nie bez diabolicznej pomocy Elżbiety. Elżbieta staje się powiernicą, obłudną pocieszycielką osieroconego i ukochanego mazgaja; pół roku wystarczy jej, aby wzbudzić miłość Stefana. Ale zanadto jest „zakompleksowana", aby po prostu tę miłość przygarnąć, wyznać swoją. Za dużo w niej „fobii", wzgardy, nieufności nagromadziło się przez te lata, kiedy była nienawistną i szyderczą obserwatorką życia; za dużo uraz, okrucieństwa, nawyku, cierpienia i rozpaczy. Jest prawie niezdolna reagować inaczej niż szyderstwem na tę miłość, której lichotę ogląda w sztucznym świetle własnej egzaltacji. A zwłaszcza nie wierzy, aby ją można było pokochać.

I tu nowy odczynnik, nowa reakcja psychologiczna: żółtodziób, który kręcił się koło domu i którego Elżbieta posądzała o miłość do szczęściarki Marty, wybucha tajonym uczuciem do niej samej; klęczy u jej nóg, obejmuje jej kolana. Co tu owijać w bawełnę: chłopak pali się do niej. Elżbieta patrzy na tego Marka z upojeniem, uściskałaby go, ucałowałaby jego ręce, to wybawca, ten człowiek obudził w niej wiarę, że... tamten drugi, Stefan, może ją kochać naprawdę, że ona może się podobać, być pożądana, że jest kobietą. Z tą chwilą miłość jej zmieni się w huragan namiętności, zdolny przerazić słabego mężczyznę; z tą chwilą Elżbieta pójdzie śmiało, nie, pofrunie, poleci ku swemu szczęściu, choćby jej przyszło przejść po trupie matki. Jeszcze zostaną w niej resztki złości, nienawiści i te wywrze na odchodnym na towarzyszkach i dozorczyniach swego więzienia; jeszcze bluźnie im w twarz szyderstwem i obelgą i pogna do swego pokoju stroić się na noc, w której będzie już samą miłością.

Te dwa pierwsze akty napisane są znakomicie. W oczach naszych spełnia się ta przemiana poczwarki

w motyla, drapieżnego motyla z zębami do kąsania, do całowania, do zacałowania bodaj na śmierć. Odczarowanie Elżbiety, jej kobiecenie, jej pięknienie w naszych oczach to jedna z najbardziej interesujących rzeczy, jakie od dawna widziało się w teatrze. A jeżeli odczynniki, którymi sprowadzono tę reakcję, są (znów jak w *Fedrze*) trochę sztuczne, łatwo im to wybaczyć, skoro reakcje są tak odkrywcze i nowe. Świetny teatr dał ten młody autor; teatr okrutny, straszliwie brutalny (scena Elżbiety z matką, z siostrą!), ale ożywczy jak burza.

W akcie trzecim napięcie spada. Bo właściwie to, co jest istotą utworu, spełniło się z końcem aktu drugiego. Jak się potoczy życie tych istot, to już rzecz mniejszej wagi. Zapewne źle. Przewidujemy, że w momencie gdy Elżbieta dosięga wargami upragnionego szczęścia, zjawi się tamta, marnotrawna Marta, która, zawiedziona, wynędzniała, powróci do domu. I tak się dzieje. Marta wraca w chwili gdy Elżbieta, pół naga w purpurowej sukni prababki, w którą przebierała się czasem w samotni swego panieńskiego pokoju, a którą teraz przywdziała dla Stefana, oczekuje ukochanego. Nowa, ostatnia próba — tym razem raczej teatralna, efektowna w teatralnej retoryce, ale mimo żaru słów dość chłodna. Elżbieta chce lojalnego zwycięstwa: żąda od Stefana wypowiedzenia się, wyboru — ona czy Marta. I mężczyzna milczy, i to milczenie mówi jej wszystko. Elżbieta przegrała. Zniszczona sukienka, blada cera pokaszlującej i zabiedzonej, a tak niegdyś kochanej i może podskórnie wciąż kochanej grzesznicy zwyciężyła purpurę jej namiętności. Marta to droga wiadoma i pewna — do łóżka; Elżbieta to stroma droga na jakieś szczyty, które mogą być uciążliwe pod batem tej latami kapitalizowanej namiętności i wzgardy. Nie pozostaje Elżbiecie nic, jak zrzucić suknię prababki

i przywdziać zgrzebny szlafrok z pierwszego aktu. Bo za długo żyła w więzieniu tego domu, aby była zdolna jeszcze zmierzyć się z życiem poza tą ramą. To jej scena, tu mogła grać kopciuszka albo królewnę, ale tylko tutaj.

Ten trzeci akt jest niewątpliwie chłodniejszy, ale jest mimo to wartościowy jako temat do gry aktorskiej, jako świetna aria heroicznej opery. I w ogóle pod względem aktorskim sztuka ta napisana jest znakomicie. Prawdziwe „tour de force" * stanowi to, że przez trzy akty — dosłownie — Elżbieta ani na chwilę nie schodzi ze sceny, a stopniowa gradacja tonów od kopciuszka z pierwszego aktu aż do purpurowej miłośnicy z aktu trzeciego to jedna ze świetniejszych etiud scenicznego transformizmu, tak ulubionego aktorom. Toteż rola ta stała się popisem p. Eichlerówny, wymarzoną rolą, w której mogła wygrać wszystkie swoje czary i wszystkie zuchwałe półtony. I te jej prześliczne, tak bardzo osobiste akcenty, które czasem obracały się przeciw sztuce — Balladyna z surdyną * — tutaj przyczyniły się do stworzenia niezapomnianej całości. Cały podziemny nurt duszy, gama upokorzenia, wzgardy, nienawiści, miłości, wszystko grało.

Pani Dulęba jako matka dała znów jedną ze świetnych figur swojej galerii „muń" i „buń", ale nie wiem, czy ze wszystkim trafną. Ta bardzo mieszczańska (mówi o tym samo nazwisko pani Coq) matka chodzi tu po domu ubrana i uczesana jak margrabina, gdy tekst powiada, że dopiero co skończyła pranie; odbija to tym bardziej od zgrzebnego szarafanu Teresy z pierwszego aktu. Zdaje się, że ten *genius loci* * — bo przecież to ta matka stworzyła córkom takie, a nie inne życie — powinien być bardziej upiorny w zmartwychwstaniu swojej przeszłości niż te charakterystyczno-komiczne rysy, które zresztą p. Dulęba skom-

ponowała z niezaprzeczonym mistrzostwem. Toteż uwagi te raczej zaadresowane są do reżysera, p. Cwojdzińskiego, który, mimo ładnego opracowania sytuacji, nie dość zdecydował się co do środowiska (dekoracje).

Interesujący kontrast tworzyły dwie postacie kobiece: starej panny bez nadziei, w ostatnim stadium staropanieńskiej choroby, Amelii, granej wyraziście przez p. Małyniczównę; oraz Zuzanny, p. Broniszówny, trzeźwej minimalistki, która miała odwagę załatwić problemat swego życia — jak się dało, od biedy. Rola Marty, miłosnego zwierzątka, nie nadaje się dla p. Barszczewskiej, która potrafiła i w tej roli przemycić coś z Tessy.

Mężczyzn w tym „domu kobiet" * plącze się po scenie dwóch, ale w gruncie odgrywają oni raczej rolę owego „głosu zza sceny", którym umiała zamarkować pobliże mężczyzny w sztuce swojej p. Nałkowska. Toteż p. Białoszczyński i p. Milecki * niewiele mieli tu do powiedzenia; byli tylko „odczynnikami" w laboratorium chemii psychologicznej i z tego zadania wywiązali się poprawnie.

ŚMIAŁA PROPAGANDA

Teatr Nowy. *Złoty deszcz*, komedia w trzech aktach (czterech obrazach) Johna Boyntona Priestleya, przekład Julii Rylskiej. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (29 X 1938).

Miejmy nadzieję, że nikt z inteligentnej i lojalnej publiczności Teatru Nowego nie weźmie tej sztuki za zachętę do fałszowania pieniędzy. Gdyby się znalazł choć jeden taki i gdyby go schwytano, mógłby na swoją obronę powiedzieć, że podnietę do tego uczynku znalazł w teatrze. I sąd byłby w prawdziwym kłopocie, niby że i sąd państwowy, i teatr... Bo w istocie utwór Priestleya ma wszystkie cechy propagandy. Oświetla problemat fałszerstwa pieniędzy z różnych stron, a z każdej dodatnio i sympatycznie. Biorąc ekonomicznie, autor głosi (co prawda ustami zainteresowanego), że fałszowanie pieniędzy, o ile sprawia trochę kłopotu bankom, jest dobrodziejstwem dla kraju; wzmaga obrót pieniężny, przezwycięża zastój, a nikomu w gruncie nie przynosi szkody. Żyjemy w epoce tylu paradoksów ekonomicznych, że i ten paradoks byłby zapewne do obronienia. Bo przy dobrym funkcjonowaniu organów państwowych fałszywy pieniądz będzie prędzej czy później wykryty i zniszczony, natomiast ta twórcza praca, którą wykonał po drodze, pozostanie niewątpliwie pozycją dodatnią. Dalej pokazuje autor, że fałszerz pieniędzy może być człowiekiem dobrym, mającym w sumieniu swoim poczucie, że nikogo w życiu nie skrzywdził, kochającym i troskliwym ojcem rodziny. I po trzecie, że jeżeli jest

tęgim graczem, może drwić sobie z władz bezpieczeństwa, które nie mogąc nic udowodnić, będą wobec niego bezsilne, zmuszone do paktowania. W najgorszym razie, gdy mu zanadto zaczną deptać po piętach, zawiesi czasowo działalność i przeniesie się z rodziną w odległe kraje, aby tam zażywać dobrze zapracowanej fortuny. I czyni to drwiąc sobie z policji, nad którą góruje inteligencją i siłą charakteru. Słowem, sztuka co się zowie dydaktyczna, mimo iż w dość specjalnym zakresie. Nie sądzę zresztą, aby była niebezpieczna. Dla propagowania cnoty wystarczy dobre słowo; dla propagowania występku konieczne byłyby wskazówki techniczne, wyszkolenie. Otóż o ile teatr może nastroić widza sympatycznie do akcji fałszowania pieniędzy, o tyle, nawet przy najbardziej utalentowanych aktorach, nie może — rzecz tutaj zasadnicza — nauczyć nas tego delikatnego kunsztu. Tak, że wszystko rozpłynie się w powietrzu.

Traktujmy zatem ten *Złoty deszcz* jako żart sceniczny, zgrabny, choć nie wolny od ujemnych stron kryminalistyki na scenie. Czytając powieść kryminalną, czytelnik pochłania ją tym szybciej, im bardziej jest pasjonująca; figury, które się w niej przewijają, mają dla niego znaczenie tylko o tyle, o ile posuwają akcję. Otóż na scenie akcja taka rozwija się zawsze za wolno; figury obleczone w ciało, a nie dość interesujące same przez się zajmują za wiele miejsca i czasu. Tak i tutaj: parę zabawnych scen wymaga za wielu przygotowań. Ale trzeba przyznać autorowi, że umie dawkować swoje niespodzianki tak dalece, że sprawozdawca jest w kłopocie, czy wypada mu zdradzić przyszłym widzom to, co utwór ma im dopiero stopniowo odsłonić.

Punktem wyjścia tego żartu jest pewna trafna i dowcipnie spożytkowana obserwacja, którą nieraz zresztą potwierdziły głośne procesy; mianowicie, że najbardziej

kuty, śmiały, przemyślany przestępca może uchodzić w domu i w otoczeniu za poczciwego fujarę, za wcieloną prozę życia, zaprzeczenie wszelkiej inicjatywy i ryzyka. I to lekceważenie — zwłaszcza ze strony własnej córki — może mu tak dopiec, że pewnego dnia, znudzony nieporozumieniem, powie po prostu zgromadzonej rodzince: „Macie mnie za spokojnego handlarza papieru, otóż mylicie się: od lat należę do niebezpiecznej, tropionej przez policję bandy fałszerzy pieniędzy. Z tych pieniędzy żyjecie wszyscy. Róbcie teraz z tym, co chcecie, tylko przed żoną moją ani słowa; ona o niczym nie wie."

I to wyznanie pana Radferna, rentiera hodującego najpiękniejsze pomidory, ma podwójny cel. Raz potrzebę serca, a po wtóre, sposób pozbycia się krewnych pieczeniarzy, którzy go obsiedli korzystając z jego dobroduszności; wreszcie skompromitowanie interesownego młodzieńca, który zawrócił głowę córce, spekulując na pieniążki papy. I w istocie wszystko pierzcha: dali się złapać, uwierzyli!

My za to uśmiechamy się pobłażliwie: ani przez chwilę nie wierzyliśmy, aby to było serio. Chodzą nam po głowie bardzo stare komedyjki z epoki biskupa Krasickiego, w których stary oryginał — zwykle ma na imię Aryst — udaje, że stracił majątek, aby wypróbować serca i charaktery swego otoczenia. Myślimy, że ten pan Daniel Radfern to też taki Aryst, trochę odnowiony w duchu ostrych czasów, w których żyjemy. I tylko ta część publiczności, która jest biegła w najlepszej literaturze detektywnej, nie miała wątpliwości: ten, który tak dobrodusznie i niezręcznie udaje fałszerza pieniędzy, musi być fałszerzem naprawdę, inaczej nie byłoby zabawy. I w istocie, dopiero akt trzeci, rozmowa pana Daniela z wytrawnym inspektorem policji, pojedynek dwóch sił, zbrodni i porządku społecznego,

odsłonią nam prawdziwego Radferna w dobrodusznym ogrodniku-amatorze. Zbrodnia jest prawdą i zbrodnia tryumfuje.

Jest w tym żarcie więcej wyrafinowania, niżby się mogło zdawać. Na przykład owa sytuacja po wyznaniach papy Radferna, w które rodzinka jego uwierzyła tak łatwo! Jak to, zacny człowiek, kochający ojciec, szwagier opowiedział im, ot, przy kolacji, że jest zbrodniarzem, fałszerzem, i oni uwierzyli! Cóż za głupcy, cóż za brzydkie charaktery! I od czasu jak widzą w tym mieszczuchu groźnego zbrodniarza, odnoszą się do niego z mimowolnym szacunkiem; własna córka — dotąd obojętna — zaczyna nań patrzeć z odcieniem czułości. Jedna tylko poczciwa i kochająca żona pana Radfern nie uwierzyła do końca, mimo wszystko. Bardzo to ładnie świadczy o pani Radfern, niemniej brzydka prawda była prawdą. A my, którzyśmy nie uwierzyli, nie mając na swoją obronę zalet serca pani Radfern, także zostajemy z długimi nosami, wystrychnięci na dudków. Dodajmy, że właśnie w chwili gdyśmy się dowiedzieli, że to była prawda, rodzina pana Radfern uwierzy, że to był żart. Autor kpi z nas po trosze... Ale nie gniewamy się, kwitujemy autora uśmiechem, a temu dobremu ojcu życzymy powodzenia w podróży, dużo szczęścia w domu. Opuszczamy teatr w nastroju rodzinnym. Czegóż więcej można żądać od sztuki o fałszerzu pieniędzy!

Zasługa tego nastroju przypada p. Zelwerowiczowi, który świetnie wyreżyserował sztukę i nie mniej świetnie zagrał sam pana Daniela Radferna. Dwie sceny, scena wyznań przy kolacji, a potem groźna scena rozgrywki z inspektorem policji, były arcydziełem aktorstwa. Poczciwą żoną zbrodniarza była p. Jarszewska *; p. Wasiutyńska ma szczęście do typów nowoczesnych gąsek, zasługujących na to, aby im przytrzeć nosa;

p. Gella dobrze scharakteryzowała uprzykrzoną pieczeniarkę, której godnym małżonkiem był p. Ciecierski; pana Sochę już znamy jako groźnego stróża porządku społecznego; p. Wesołowski miał trochę niewyraźną rolę niewyraźnego typka; p. Rzętkowskiemu wreszcie przypadło zelektryzować nas po raz ostatni, kiedy z końcem sztuki zjawia się na scenie jako sierżant policji. Jeszcze raz autor nas nabrał; tym razem byliśmy pewni, że karząca ręka sprawiedliwości bierze za kołnierz zbrodniarza. Gdzie tam, sierżant przedstawia się w charakterze członka klubu piłki nożnej, przychodzi zaprosić pana Radferna na prezesa. I pan Radfern składa na cele klubu trzy funty zamiast żądanych dwóch, i te trzy funty są z pewnością prawdziwe. Bo nie trzeba się paskudzić dla drobnych kwot — oto ostatni morał, jakiego nam udziela scena Teatru Nowego.

MIŁY NAJAZD KRAKOWIAN

Teatr „Cricot" (Kawiarnia Plastyków w IPS-ie). *Farsa o mistrzu Pathelinie*, przekład Adama Polewki. Reżyseria Józefa Jaremy. Dekoracje i kostiumy Piotra Potworowskiego. Muzyka Leona Goldflussa (3 XI 1938).

O Teatrze „Cricot" dochodziły nas od kilku lat wieści z Krakowa. Że mianowicie powstał tam *, z inicjatywy młodych malarzy, na wpół amatorski teatr, oparty na młodych siłach, pełen fantazji i humoru, grywający okresowo w kawiarni uczęszczanej przez artystów, wystawiający nieznane sztuki nieznanych autorów, czasem sztuki autorów znanych, ale nie grywanych, czasem puszczający się na improwizacje w rodzaju dawnego „dell'arte". Grano tam groteski Czyżewskiego * i Witkiewicza, kilka utworów Józefa Jaremy (założyciela i kierownika teatru „Cricot"), utwory Jalu Kurka, Ciompy i Wielowieyskiej, wystawiono znany nam tylko z lektury interesujący *Sen Kini* Adama Kadena, inscenizowano rzeczy niesceniczne jak *Powrót syna marnotrawnego* Gide'a. Rozgłos wybiegający poza mury Krakowa zdobył śmiały pomysł wystawienia *Wyzwolenia* * (akt I i III) w sposób łamiący dotychczasowe tradycje i silniej akcentujący element arystofanesowskiej satyry u Wyspiańskiego, ostrość kontrastów między ideą Konrada a skrzeczącą rzeczywistością kulis, w których poeta chce „stroić narodową scenę". Głośniejsze echo miało również przedstawienie Fredrowskiego *Męża i żony* *, gdzie urywki komedii przeplatane są polemiką między prof. Kucharskim a Boyem

o sposób interpretowania Fredry i autentyczność jego tekstu; oryginalna próba udramatyzowania krytyki. Te osiągnięcia budzą zaufanie do zapowiedzi Teatru „Cricot" na przyszłość, a wśród tych zapowiedzi widzimy takie pozycje, jak *Pokój* Arystofanesa, sławnego *Króla Ubu* Jarry'ego i *Tysiąc i drugą noc* Norwida.

Utwór, którym „Cricot" przedstawił się Warszawie na pierwszy ogień, należy do największych sukcesów tej sceny. Jest to *Farsa o mistrzu Pathelinie,* przełożona pierwszy raz dla Teatru „Cricot" przez p. Adama Polewkę i grana już przez wiele wieczorów w Krakowie. *Maître Pathelin* to jeden z najcenniejszych zabytków starego teatru francuskiego, ale zarazem coś więcej niż zabytek — to żywy teatr, już samodzielny, już wyodrębniony z okresu, kiedy farsa stanowiła interludium w obrzędach religijnych. Utwór ten — nieznanego zresztą autora, powstały w XV wieku, około r. 1470 — przerasta wszystko, co w ciągu dwóch wieków po nim zjawiło się w zakresie komicznym na scenie we Francji; siłą komizmu, jędrnością słowa godny jest niemal Moliera. Wiele powiedzonek z tej farsy stało się we Francji przysłowiem; od nazwiska jej bohatera urobiły się formy języka: *patelin, patelinage, pateliner, patelinerie* itd. Scena sądu jest w swoim rodzaju arcydziełem, a zakończenie przy pozornej rubaszności uderza finezją dowcipu.

Oto w kilku słowach temat: Pathelin, adwokat bez praktyki, nękany przez żonę, że nie zarabia i że nie ma jej za co elegancko ubrać, bierze u kupca na kredyt kilka łokci materii, gdy zaś przychodzi do zapłaty, udaje człowieka śmiertelnie chorego, który od kilku tygodni nie wstaje z łóżka, tym samym nie widział na oczy kupca ani jego materii. Zdarzyło się, że ten kupiec ma przed sądem sprawę ze swoim pastuchem, który mu ukradł i zarżnął kilkanaście bara-



6. *Rozwiedźmy się!* Wiktoryna Sardou — Janina Romanówna (Cyprianna), Helena Buczyńska (Pani de Volfantaine), Irena Malkiewicz (Pani de Brionne), Hanna Parysiewicz (Panna Lusignac)

nów; pastuch, ciemny prostak, udaje się do Pathelina o radę; ten radzi mu, aby przed sądem udawał przygłupka i w odpowiedzi na wszystko beczał tylko: „beee!", całą obronę zostawiając jemu, adwokatowi. Zjawia się sędzia, z całą powagą godną sędziego Gąski z *Wesela Figara;* chciałby osądzić sprawiedliwie, ale jak najprędzej, bo czekają go w gospodzie z miodkiem. Ale rzecz się wikła i cierpliwość sędziego narażona jest na srogą próbę, bo kupiec, poznając w Pathelinie swego niewiernego klienta, traci głowę, sam nie wie, kogo ma skarżyć i ścigać — podsądnego czy adwokata, i mimo upomnień sądu, aby się trzymał przedmiotu, najkomiczniej miesza w swoich skargach sprawę sukna ze sprawą baranów. Raz po raz sąd upomina go, aby wrócił do rzeczy (stąd francuskie przysłowie: „Revenons à nos moutons!" — wróćmy do naszych baranów) — nic nie pomaga; kupiec, wyraźny neurastenik, zręcznie prowokowany przez kauzyperdę, miota się, bredzi, plecie na przemian o suknie i baranach, aż w końcu sąd, zniecierpliwiony i śpieszący się do gospody, oddala kategorycznie pretensje kupca i oddala się z powagą sam, zaprosiwszy uprzednio na miodek mistrza Pathelin. Ale mistrz musi przedtem załatwić sprawę honorarium z pastuchem, na którego wdzięczność mocno liczy. I oto pastuch, pamiętny jego nauk, na wszystkie jego pretensje i aluzje do zapłaty odpowiada tylko: „beee! beee!", i tą sceną o nieodpartym komizmie kończy się sztuka. Surowi historycy literatury zarzucali jej niemoralność; trzeba w istocie przyznać, że trudno z niej wyciągnąć morał inny niż ten, że „trafił frant na franta" albo „trafiła kosa na kamień" i że przygłupi niby to kmiotek potrafi wystrychnąć na dudka najsprytniejszego adwokata — obserwacja, którą później nieraz rozwijali pisarze tacy, jak Balzac lub Maupassant.

Przekład p. Polewki szczęśliwie na ogół pokonał trudności, jakie nastręczała starożytność tekstu; mimo archaizacji ujmuje werwą i widocznie robiony był w wesołości ducha.

I Teatr „Cricot" wziął się do wystawienia *Mistrza Pathelin* w wesołości ducha. Ściągnięto farsę do jednego aktu (w komedii francuskiej dzielą ją podobno na obrazy ze zmianami dekoracji i przerwami), dano ją, dzięki syntetycznej dekoracji („Cricot", który wyszedł z kół malarskich, kładzie duży nacisk na stronę plastyczną, traktując ją ze śmiałą pomysłowością), niejako na jednym oddechu scenicznym, w szybkim tempie, nie gardząc posiłkami jaskrawej charakteryzacji i fantazyjnych nosów; długi nos w szpic nerwowego kupca kontrastował z tępym i okrągłym nochalem bezstronnego sędziego i drapieżnym nosiskiem adwokata. Grano też żywo, swobodnie, nie czuło się ciężaru wieków ani pudów literatury. Wyróżniał się zwłaszcza wyborny pastuch-przygłupek i poważny bas Wysokiego Sądu, ale adwokat i kupiec też są dobrzy. Żeńską rolę odtworzyła pozyskana już w Warszawie aktorka.

A teraz o ogólniejszej stronie sprawy. Podobno Teatr „Cricot" przybył do Warszawy, aby zbadać grunt i w razie pomyślnego wyniku zapuścić tu korzenie. Zamiarem organizatorów jest rozszczepić się, zachować „bazę operacyjną" w Krakowie, w Warszawie zaś stworzyć miejscowy zespół (podobno już się zgłosiło mnóstwo chętnych amatorów do grania) i działać równolegle w obu miastach. Możemy jedynie powitać z radością ten zamiar. Nieraz już podnosiliśmy, że bez takich scenek na marginesie oficjalnego życia teatru życie to jest niekompletne, grozi mu prędzej lub później uwiąd starczy i anemia. Teatry oficjalne chcą przychodzić do gotowego, nie troszczą się o to, jak i kiedy ono „gotowe" ma się urodzić i jaki jest proces dojrze-

wania talentów. Aby wziąć bliski przykład: *Sprawa Einsteina* Cwojdzińskiego nigdy nie dostałaby się na oficjalną scenę (i nie miałaby zresztą na niej powodzenia), a bez wystawienia *Sprawy Einsteina* nie byłoby może dalszych sztuk Cwojdzińskiego, z których obecnie teatry korzystają i biją monetę. Potrzebny jest taki teatrzyk otwarty dla wszystkich prób, dla wszystkich fantazyj, mogący wystawiać także rzeczy krótsze, z góry skazane na śmierć w normalnej rutynie teatrów, gdzie sztuka, choćby najbardziej interesująca, ale nie wypełniająca wieczoru, nie ma szans dostania się na scenę. Taki teatr, jak „Cricot", może liczyć na swoją specjalną publiczność — o ile umie ją wyrobić — ma swoich przyjaciół, swoją atmosferę. Tego rodzaju „Studio" potrzebne jest Warszawie i dawno powinno było powstać; tym lepiej, jeżeli nim będzie teatr, który już dowiódł swojej konsekwencji i żywotności. Dlatego bardzo życzymy „Cricotowi", aby mu się powiodło u nas; zależy to przede wszystkim od publiczności. Słowem, rzadka okazja; ubawić się na *Mistrzu Pathelinie* i w naddatku mieć poczucie, że siedząc w wygodnym fotelu przy „pół czarnej" (bo przedstawienia odbywają się przy stolikach *), spełnia się obywatelski uczynek.

JUNOSZA GRA NA PUZONIE

Teatr Letni. *W roli głównej Barbara Bow*, komedia w trzech aktach Michała Durana, przekład Ryszarda Żarkowskiego. Reżyseria Teofila Trzcińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (15 XI 1938).

W ostatniej premierze Teatru Letniego można by się dopatrzyć represji politycznej w odpowiedzi na antypolskie nietakty prasy francuskiej w czasie ostatnich wydarzeń.* Skompromitować Francję! Zaatakować ją w tej najbardziej bezspornej przez tyle lat pozycji, w lekkiej komedii! Pokazać, że to mistrzostwo świata jest mocno przechwalone, że wbrew długotrwałej opinii Francuzi piszą farsy o mozolnej inwencji i wątłym dowcipie. Że zaś tuż przedtem Teatr Letni wystawił z powodzeniem udatną komedyjkę węgierską, nabiera to tym bardziej charakteru manifestacji pod hasłem: „Żądamy wspólnej granicy z Bus-Feketem."

Nie wiem, czy w istocie dyrekcja Teatru Letniego miała tak makiaweliczne czy walenrodyczne intencje; w każdym razie trzeba zaznaczyć, że z zamiarem czy bez, okazała w tym znaczną stronniczość — przeciw Francji. Najpierw w wyborze sztuki. Nie chcę wydawać sądu o autorze, którego pierwszy utwór (*3—6—9* *) poznaliśmy w dość szczególnych warunkach. Ale istnieje w zakresie lekkiej komedii pewna ilość paryzjanizmów, które mają swój sens w Paryżu, a tracą go nieuchronnie u nas. To zwłaszcza te sztuki — pisane często dla jakiejś roli, pod jakąś aktorkę lub aktora — gdzie pokazana jest na scenie wieża Babel akcentów, pa-

ryski szmonces, kolekcja typów, których smak polega na ich autentyczności. Cała ta strona humoru, nie przeznaczonego na eksport, zaciera się przeważnie w transpozycji i w przekładzie. Dodajmy, że przekład tej *Barbary Bow* brzmiał trochę dziwnie nawet tam, gdzie nie chodziło o charakterystyczne efekty, gdy np. ktoś, zamawiając potrawę, kładzie nacisk na to, aby słoninka była „pozłacana"; gdy kelnerzy, rozmawiając frywolnie między sobą o czymś, co byśmy u nas nazwali „chłopczykiem" (albo jeszcze inaczej), używają poważnego terminu naukowego „zboczeniec"; gdy ktoś zachwyca się „udami" kobiety tam, gdzie zapewne chodzi po prostu o jej nogi; słowem, wracamy do tradycyj przekładowych Teatru Letniego. Aby zaś do reszty zepsuć szanse Francuza, dano sztuce obsadę perfidną: nabrano nas na Junoszę. Wierzymy, że nazwisko Junoszy-Stępowskiego na afiszu i w reklamach zawsze świetnie robi, ale doprawdy nic smutniejszego niż widzieć wielkiego artystę, jak pospolituje swój talent w roli błahej i do tego całkiem nieodpowiedniej, w której mu jest bardzo nie do twarzy. Co się tyczy p. Modzelewskiej, która miała podwójne zadanie: być bardzo nieznośną i być autentyczną amerykańską gwiazdą kinową *, tylko z pierwszej części zadania wywiązała się przekonywająco: była bardzo nieznośna (co nie przeszkadza, że była bardzo miła), ale na sposób raczej swojski niż parysko-holiwudzki.

Zatarły się więc kontrasty, dla których napisana jest sztuka, wyzyskująca nie po raz pierwszy sekrety olimpu filmowego. Oglądamy ten olimp w pierwszym akcie, jak zstępuje do sali restauracyjnej; rozkapryszone bóstwo ekranu, wlokące za sobą, obok nieszczęsnej sekretarki chmarę fotografów, reporterów, „zboczeńców" i kombinatorów spod ciemnej gwiazdy — Amerykanów, Bułgarów, Rumunów i Niemców, zamierzających

odrodzić film francuski i pokazać światu „duszę Francji". Ale autor tylko mignął nam tym wszystkim przed oczami, aby od drugiego aktu przenieść swoją komedię gdzieś w odludny zakątek prowincji, akcję zaś sprowadzić do rozgrywki, aby tak rzec, „płciowej" między dwojgiem osób — amerykańską gwiazdą i rdzennym Francuzem, wieśniakiem i domatorem, który ośmielił się okazać oporny wobec jej pokus. I zabawne jest, że ten ostatni krzyk paryzjanizmu przywraca nam atmosferę — i niemal technikę — staroświeckich komedyjek à la *Świeczka zgasła*, w których podobna sytuacja była tylekroć wyzyskana; z tą różnicą, że dawniej po prostu łamał się dyszel u kolaski pocztowej, aby skazać młodą parę na nocleg w gospodzie i dać jej sposobność do przekomarzania się, dokuczania sobie nawzajem i zakochania się w sobie, obecnie zaś dla sprowadzenia tej sytuacji trzeba użyć bardziej skomplikowanych sposobów. Nie będę męczył czytelnika ich krytyczną analizą; niech mu wystarczy wiadomość, że pan Rajmund okazał się pierwszym mężczyzną nieczułym na wdzięki Barbary Bow, zatem bodaj dla honoru firmy Barbara Bow musi doprowadzić do tego, aby się znalazł u jej stóp. Tak się mówi w przenośni, bo naprawdę to ona znajduje się z końcem trzeciego aktu na jego kolanach, nie wiemy więc właściwie, kto wygrał, ale myślimy w duchu, że do tego doprowadzić mężczyznę nie jest tak trudno, nawet nie na odludziu i nawet nie będąc gwiazdą ekranu. Cały ten dziecinny pojedynek dorosłych płci, u bardzo niezajmujących osób, o płaskawym dialogu, urozmaicony obficie tłuczeniem wazonów i graniem na trąbie, dosyć nas zmęczył, zwłaszcza że niewłaściwa obsada męskiej roli odebrała mu żywioł miłosnego ognia. Czy nie ma ról dla naszego wspaniałego Junoszy, czy też on sam woli grać — na puzonie?

Inne figury * autor przeważnie pogubił po drodze. Młodą sekretarkę, która zdawała się przeznaczona do większych zadań (wpadła w oko samemu Junoszy), zagrała taktownie p. Masłowska; mężem amerykańskiej gwiazdy, Francuzem-rubachą, był p. Hnydziński; dwuznaczność jej otoczenia wygrali niedwuznanie pp. Frenkiel i Więckowski; zgrany personel restauracji tworzyli pp. Kempa, Norski, Kustowski, Tomasik, Zejdowski; p. Kawińska umie być klasyczną „starą sługą" wszystkich ras i krajów; p. Jaworski reprezentował ducha prowincji francuskiej. Reżyserował dyr. Trzciński.

ŻYCIE JEST SKOMPLIKOWANE

Teatr Kameralny. *Rodzeństwo Thierry*, sztuka w trzech aktach Rogera Martin du Garda, przekład Józefa Brodzkiego. Reżyseria Karola Adwentowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (15 XI 1938).

Premiera sztuki znakomitego francuskiego pisarza, laureata Nobla *, narzuca nam obowiązek mówienia o tym, o czym przyjęte jest raczej nie mówić. Przyjęte jest nie wiedzieć, że istnieje cały świat dziwacznych splotów i nieporozumień przyrody, zagadnień bez wyjścia, autentycznych tragedyj, ocierających się mimochodem o groteskę. Wiedzą o nich podręczniki medycyny sądowej; mało o nich chcą wiedzieć dzieła historyczne, mimo że sprawy te tworzą jakby tajny a ważki komentarz do wielu najdonioślejszych wydarzeń. W ostatnich czasach historia zaczyna to rozumieć: we francuskiej kolekcji studiów i dokumentów do zagadki wielkiej wojny widzę pękaty tom * pod tytułem *Sprawa Eulenburga* * *a początki wojny światowej*. Sądzę, że za kilkanaście lub kilkadziesiąt lat będzie takich wydawnictw więcej i że rzucą nowe światło nie tylko na początki wojny światowej, ale i na sporo innych późniejszych kaprysów historii. Również literatura odważyła się przerwać konwenans milczenia; aby go przerwać, trzeba było pisarza takiego jak Proust, który, czując, że ma przed sobą ledwie kilka lat życia, poddał się fanatyzmowi wypowiedzenia całej swojej wiedzy o człowieku.

Obecnie Martin du Gard zrobił wyłom w teatrze. Po-

prowadził nas przez tragiczne ścieżki „rodzeństwa Thierry". W oryginale tytuł brzmi inaczej: *Le Taciturne*, człowiek milczący, milczek, mruk. Bo głównym przedmiotem analizy jest tutaj on; jego dramat jest na pierwszym planie, ale równolegle do tej zbakierowanej doli mężczyzny biegnie, krzyżując się z nią w końcu, linia doli kobiecej. W tym uszeregowaniu się jest niejako hierarchizacja obu problematów; widać autor mniejszą tu przypisuje wagę wersji (a raczej perwersji) kobiecej lub uważa, że ona nigdy nie odcina się równie ostro od normy. Bardziej jeszcze zasadnicze rozróżnienie robi między nimi kodeks karny w tych krajach, gdzie uważa za stosowne regulować te sprawy w drodze represyj. Jedno — grzeszek zlekceważony przez prawo; drugie — zbrodnia. Analogiczny dramat kobiecy był przedmiotem innej sztuki, *La Prisonnière* *, granej przed kilku laty w Warszawie, w czasie gościny teatru francuskiego; w Krakowie grano ją po polsku pod tytułem *Niewolnica* *.

Roger Martin du Gard prowadzi rzecz prostymi, surowymi liniami. Jest oszczędny i dyskretny w szczegółach. Końcowa scena, kiedy bohater ogarnia wreszcie okropną dlań prawdę i kiedy sam karze się śmiercią za swoją winę bez winy, przywodzi na myśl tragedie antyczne, w których człowiek jest igraszką niepojętego i złowrogiego losu; przypomina sprawowany nad samym sobą sąd jakiegoś nowego Edypa.

Ale dla tych Edypów starożytni byli pobłażliwsi.

Ujemną natomiast stroną sztuki jest pewna jej schematyczność; jest to raczej formuła algebraiczna niż wydarzenie w świecie żywych ludzi. Reagujemy też raczej inteligencją niż sercem.

„Mrukiem" jest niejaki pan Thierry, dzielny przemysłowiec, tęgi pracownik, człowiek zacny, budzący szacunek, ale nie budzący sympatii; człowiek bez

uśmiechu, bez wdzięku. Oddany pracy, surowy, małomówny, chmurny, wciąż podrażniony, nierad z siebie i z drugich, wygląda tak, jak by krył w sobie jakąś tajemnicę. Nie jest szczęśliwy mimo że ma, zdawałoby się, wszystkie warunki do szczęścia. Mimo iż, jak każdy mężczyzna, miał kochanki, nie zaznał miłości; ta, którą pragnął poślubić, cofnęła się w ostatniej chwili. I on sam zdaje sobie sprawę, że jego przywiązaniom brak pełni, jego zapałom brak prawdziwego ognia; czuje się w tym zakresie duchowym kaleką, nie wiedząc czemu.

Pewnego dnia zjawia się w kantorze młody człowiek, poszukujący posady; chłopak porywający młodością, radością życia, wiarą w siebie i w ludzi. Ma czarujący uśmiech. I jak gdyby ten uśmiech był zaraźliwy, na ustach pana Thierry wykwita również uśmiech, nie znany dotąd gość na jego ustach. Mimo woli wodzi z zachwytem oczami za przybyszem. On, który przed chwilą zarzekał się takiej współpracy, ofiaruje mu z punktu miejsce sekretarza, biurko we własnym gabinecie; ten mizantrop ma uczucie, że go od dawna zna, że na niego czekał. Serce jego wzdyma się niezrozumiałym przeczuciem szczęścia.

Młody Joe nie zawiódł zaufania chlebodawcy, okazał się wspaniałym pracownikiem, dzielnym i porządnym człowiekiem. Zadomowił się w tym smutnym dotąd domu. Ale bo od jego przybycia sam ten dom się zmienił. Dni wolne od pracy, weekendy, spędza Joe u szefa na wsi, w dworku za miastem, a z nim i tam weszło nowe życie, radosne, swobodne, pełne wiejskich uciech, gier i zabaw, radości jego młodego i zdrowego ciała. Ale nie sam Thierry wodzi za chłopcem zachwyconym wzrokiem; takimiż oczami patrzy nań siostra pana Thierry, starsza o kilka lat od Joego, poważna i wartościowa Izabella, która z upojeniem poznała niewinne słodycze wspólnych kąpieli w rzece i na słońcu. I ką-

piąc się, Joe zakochał się w Izabelli, i nie może pojąć, co to znaczy, kiedy Izabella, której wzajemność czuje, odpowiada na jego oświadczyny rozpaczliwą prośbą, żeby jej się wyrzekł na zawsze.

Izabella nosi w sobie także tajemnicę. Ale tajemnice kobiece mają żywiołowy pęd do jawności. Izabella powie Joemu wszystko — prawie wszystko. Otóż — mówi mu — ona nie ma prawa do życia; ma na sumieniu okropną rzecz — jest zbrodniarką. Będąc młodą dziewczyną — dzieckiem prawie — na pensji, pokochała, wraz z całą niemal klasą, namiętnym uwielbieniem swoją nauczycielkę, dobrą, egzaltowaną i szlachetną istotę. Wśród koleżanek znalazła się jedna, cudzoziemka, o którą w tej rywalizacji Izabella była szczególnie zazdrosna. Znienawidziła ją. Pewnego dnia, widząc przed sobą jej pochylone plecy, chwyciła ostry nóż do przecinania kartek i wbiła. Chciała zabić. Sprawę zatuszowano; Wanda (bo ta koleżanka nazywa się Wanda i jest podobno Polką) wyleczyła się z rany, po której został jej lekki naciek w płucach; Izabella spędziła kilka lat w domu poprawy, po śmierci ojca odebrał ją stamtąd brat, wciągnął ją do pracy w biurze, uczynił z niej dzielną pracownicę, stworzył jej nowe życie. Wanda znalazła się obok niej, jako urzędniczka w tym samym przedsiębiorstwie, wszystkie swoje namiętne i zaborcze uczucia lokując w Izabelli. Izabella uważa to za swoją ekspiację; nie przyznaje sobie praw do osobistego szczęścia; lęka się, że małżeństwem swoim może zabić powtórnie tę, której raz już omal nie zabiła. (Zaznaczmy tu, że w stosunku Izabelli do Wandy jest w sztuce sporo niedomówień i niejasności.)

Miłość Joego przemaga dziecinny nieco skrupuł Izabelli. Pewnego dnia pada w jego ramiona, po czym radośnie oznacza dzień zaręczyn. Znając przyjaźń brata dla Joego, widząc, jak Thierry serdecznie zaprasza mło-

dego człowieka do domu, przekonana jest, że wie o wszystkim i że sprzyja ich miłości. Nawet jej w głowie nie postała inna prawda, inna możliwość.

I oto wiadomość o zaręczynach Izabelli spada na Thierry'ego jak grom. Sam nie wie, co się z nim dzieje, ale czuje, że się dzieje coś okropnego. Protest serca przeciw temu małżeństwu, nienawiść prawie do ukochanej dotąd siostry szukają w nim jakichś wykrętnych argumentów; to jedno wie, że będzie bronił wszystkimi siłami Joego przed małżeństwem; kiedy zaś dowiaduje się, że właściwie ono jest już faktem, nie ma obelgi, której nie rzuciłby w twarz osłupiałej siostrze. I nie wie, że w tym cierpieniu ma za towarzyszkę drugą błędną i cierpiącą duszę: Wandę. Wanda byłaby zdolna do wszystkiego, może do zbrodni, aby przeszkodzić małżeństwu Izabelli, ale czując swoją bezsilność, miłość jej godzi się na kompromis. Nie znając tajemnicy Thierry'ego, radzi mu, aby się też zgodził.

Jest wpleciony w to koło udręczeń jeszcze jeden człowiek: to Armand, stary kawaler, sceptyk, który od dawna kocha Izabellę tyle, ile zdolny jest kochać swoim bezsilnym i wystygłym sercem. Armand patrzy ze zgrozą na to, co się dzieje z Thierrym, ale jak Thierry nie rozumie swego stanu, tak i Armand nie umie go odgadnąć; w sprzeciwie Thierry'ego przeciw małżeństwu raczej skłonny jest widzieć podświadomą miłość do siostry, niż pojąć to, czego sekret my podchwyciliśmy dawno. Dopiero pod wpływem energicznego protestu Thierry'ego Armandowi świta prawda: odkrywa ją nieszczęsnemu. Thierry blednie, chwieje się: pojął wszystko i zadrżał ze zgrozy, jak by już ujrzał wypisany na siebie wyrok śmierci. Ze zgrozy i obrzydzenia: och, skończyć z tym co prędzej, skończyć z sobą! Nie ma już mowy o walce; pośpiesznie łączy rękę siostry z ręką Joego, wychodzi do drugiego pokoju, skąd nie-

bawem dochodzi strzał. Jak ojciec jego, niezdolny władać swoim sercem, Thierry kończy samobójstwem. Izabella zostaje między Joem a Wandą. Czy dalsze jej losy będą tematem do innego dramatu? A może do komedii?

Sztuka ma jeden punkt, który mógłby budzić wątpliwości. Czy aż tyle naiwności, tyle nieświadomości swoich instynktów i swego stanu możebne jest u człowieka, który — jak Thierry — doszedł lat czterdziestu kilku? Teoretycznie zapewne tak; a jak wspomniałem, sztuka ta trąci algebraicznym teorematem. Ta nieświadomość (która ma coś purytańskiego, przypomina *Symphonie pastorale* Gide'a) daje dramatowi jego surową linię, oszczędza sztuce wszelkiego cienia drastyczności. I jeżeli przyjąć to założenie, trzeba uznać, że konsekwencje jego wyciągnięte są logicznie.

Fakt, że Thierry mógł się nie orientować co do swojego stanu, zdawał się znaleźć potwierdzenie w reakcjach publiczności. Zanim pod koniec otrzymają klucz zagadki, widzowie — tak mi się zdaje — też się przeważnie nie orientują co do pobudek i sprężyn działających osób. Powodem niewątpliwie jest to, że publiczność, nie nawykła u nas w teatrze do tego rodzaju tematów, szuka wytłumaczenia w normalnej psychologii, gdy zaś motywy, jakie ona nastręcza, nie wystarczają, staje wobec wypadków zdezorientowana. „Nic nie rozumiem! Nic nie rozumiem!" Takie wykrzykniki dawały się słyszeć w antraktach.

Trzeba dodać, że przyczyniła się do tego na pierwszym przedstawieniu nieprzewidziana a zabawna okoliczność, wynikła z afisza. Przez szczególną omyłkę, wymieniwszy w spisie osób najpierw Thierry'ego i Izabellę, afisz wymienia z kolei Armanda i Wandę, z określeniem: „ich dzieci". Wynikałoby z tego, że czterdziestokilkuletni brat ma ze swoją trzydziestoletnią siostrą

dwoje dzieci w wieku od lat trzydziestu do pięćdziesięciu. Publiczność, nawykła wierzyć w afisz teatralny jak w Ewangelię, raczej przypuści „futuryzm" utworu, dopuszczający takich karkołomnych możliwości, niż prostą omyłkę afisza. Że zaś w sztuce i bez tego dzieją się rzeczy dość dla przeciętnego teatralnego widza osobliwe, wszystko razem stworzyło na premierze nastrój jedyny w swoim rodzaju. Miejmy nadzieję, że na następnych przedstawianiach afisz poprawiono i że ten nadmiar „futuryzmu" nie staje już pomiędzy widzem a wrażeniami czerpanymi ze sztuki i z gry aktorów.

A rzecz warta jest widzenia, bo wystawiona jest znakomicie. Thierry należy znów do najlepszych kreacyj Adwentowicza; wszystko, co autor musiał w tym „milczku" pokryć milczeniem, maluje się kolejno na jego twarzy; od pierwszej sceny z Joem (wspaniale wygrywa Adwentowicz czar, któremu ulega) aż po moment zrozumienia okropnej prawdy mimiczna gra Adwentowicza jest arcydziełem. Ze szlachetną powagą i inteligentną prostotą potraktowała przeżycia Izabelli p. Grywińska. Pani Niedźwiecka, bardzo kobieca, była Wandą pełną wymownych niedomówień i niebezpiecznej siły. Pan Cybulski jako Joe miał niefałszowany wdzięk i radość życia. Bez zarzutu postawili swoje role p. Ziembiński jako Armand i p. Kwaskowski *, lekarz i przyjaciel domu. Reżyserował p. Adwentowicz, rozwiązując bezbłędnie wszystkie trudności, jakie nastręcza ta odważna i inteligentna sztuka.

ZNÓW NAGRODA LITERACKA...

Teatr „Ateneum". *Kupiec i poeta*, komedia w trzech aktach Rogera Ferdinanda, przekład Gabriela Karskiego. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Władysława Daszewskiego (2 XII 1938).

Oglądaliśmy nie tak dawno sztukę o nagrodzie literackiej *, teraz znów ta francuska komedyjka kręci się dokoła nagrody i konkursu. I znów możemy stwierdzić fakt, na pozór dosyć osobliwy, że pisząc lepiej lub gorzej o wszystkich fachach, literaci najfałszywiej nieraz piszą o swoim. Trzeba przyznać, że i trudności są większe. Większość zawodów, jak lekarz, inżynier, lotnik, nawet od biedy wynalazca, określają się na scenie dosyć jasno. Najwygodniejszy jest inżynier: reguluje rzeki, buduje mosty; to są rzeczy bezsporne. Natomiast poeta, pisarz, jest pozycją bardzo obszerną — od bazgracza bez talentu lub miernoty aż do wielkiego artysty. I wielkości bywają zresztą fałszywe. Sukces, sława nawet, jest tu kryterium spornym; autor cenny dla jednych może być zerem dla drugich; ceniony dziś, może być zdewaluowany jutro. Skądinąd brak uznania też niekoniecznie daje rękojmię istotnych wartości. Najmniej zaś przekonywa to, co najczęściej bywa w teatrze jako widomy znak tych wartości używane: nagroda, konkurs. Różne bywają konkursy, różni laureaci! Tak więc oglądając na scenie pisarza, zawsze czujemy się na dość chwiejnym gruncie: trzeba by nam poznać jego książki. Czasem bylibyśmy już skłonni uwierzyć w wielkość bohatera, kiedy na swoje nie-

szczęście zacytuje nam urywek ze swoich pism i wszystko przepadło...

Na niepewnym też gruncie pozostajemy cały czas, słuchając tej sztuki. *Kupiec i poeta.* Wiemy, jaki kupiec, nie wiemy, jaki poeta. Widzimy za to człowieka. Widzimy literata in spe, który, „wżeniwszy się" w dom zamożnego kupca, pasożytuje na nim od szeregu lat. Uważany przez teściów za darmozjada i nieroba, lekceważony przez żonę, poeta (?) Julian znosi najbardziej upokarzające traktowanie, które nie przeszkadza mu zasiadać trzy razy dziennie z doskonałym apetytem do wspólnego stołu, a nawet rozpożyczać pieniądze teściów swoim koleżkom. Otoczony pogardą bliskich, Julian przebywa w świecie złudy, tworzy, wciela się w swoich bohaterów, pisze powieści, które dotąd pozostają w rękopisie...

Akcentujemy tę pozycję, mimo że przedstawia ona sporo niejasności. Czemu ten kupiec, który marzy o godnym następcy firmy, wydał córkę za człowieka najmniej odpowiedniego do tego celu? Czemu sam Julian znosi od lat tę upokarzającą sytuację, nie próbując jej zmienić (ostatecznie i z pióra ludzie żyją albo choć próbują żyć) — wszystko to nie znajduje tutaj umotywowania. I w rezultacie nie wiemy nawet tego, czy w tej najbanalniejszymi rysami naznaczonej figurze mamy do czynienia z czelnym kabotynem czy z nie zrozumianym przez otoczenie artystą.

Naraz — wedle utartych wzorów — spada wiadomość: powieść Juliana, wysłana na konkurs do Paryża (rzecz dzieje się na prowincji), dostała pierwszą nagrodę; dzienniki paryskie zamieszczają fotografie laureata; sensacja w mieście; sam pan prefekt mający ambicje kulturalne przychodzi winszować. Julian staje się z dnia na dzień w rodzinie przedmiotem uwielbienia. Wprawdzie przez chwilę zamierza opuścić dom,

żonę i przenieść się do Paryża, twierdząc, że między nim a rodziną istnieje rozdźwięk (co prawda, mógł ten „rozdźwięk" zauważyć wcześniej), ale po chwili daje się ugłaskać i zostaje. Teściowie urządzają mu komfortowy gabinet do pracy, czuwają nad jego spokojem. Żona robi się tkliwa. Ale nasz poeta czuje się równie nierad ze świata teraz, jak był nierad przedtem. A może bardziej. Przedtem pisał w przestrzeń, pisał na przekór, pisał dla siebie; teraz ma pisać z obowiązku, zawodowo, pod przychylnym okiem filisterskiej rodziny, wpatrzonej w niego, nawróconej nagle do literatury. To, co było dla niego rozpustą, ma się stać pracą. I podczas gdy uznanie świata budzi w teściach-sklepikarzach kult książki, w Julianie rodzi się niepohamowany wstręt do własnego zajęcia. Literatura przedstawia mu się nagle jako coś, co wysysa człowieka, wyjaławia, pozbawia go szczerości i siły uczuć, które literat opisuje, zamiast żyć nimi i dla nich. Budzi się w nim tęsknota do tego, aby być po prostu człowiekiem, działać, interesować się czymś realnym, zamiast zaczerniać papier mdłymi fikcjami. I naraz zaczyna go zajmować sklep, którym dotąd pogardzał, do którego teść na próżno go chciał wciągnąć. I w chwili gdy teść-prostak w swoim świeżo nabytym naiwnym zapale do literatury — niby nowy pan Jourdain — sprowadza do domu paki ozdobnych książek, antologii i encyklopedii, zięć-poeta przypomina mu ostro, że wagon szczeciny nie wykupiony czeka na dworcu. Co więcej, dopiero rzuciwszy literaturę i opisywanie miłości poeta ów, odmieniony, odliteraturzony, zauważy, że jest mężem powabnej kobiety, i weźmie ją w ramiona, i będzie ją kochał po prostu między paką śledzi a baryłką terpentyny. Poeta odnajdzie pełnię życia stając się kupcem i kochankiem. Co do nas, podejrzewamy raczej, że będzie po prostu dalej pasożytował na teściach, zyska-

wszy swoją nagrodą konkursową dozgonne prawo do tyranizowania ich.

Ta zmiana ról jest żartem, paradoksem, pomyślanym dość inteligentnie, ale szwankującym w przeprowadzeniu. I na sztuce, i na bohaterze mści się owa niewspółmierność plastyki, z jaką pewne rzeczy dadzą się zademonstrować. To, że Julian ma bardzo niesympatyczny charakter, bije w oczy; to, że jest poetą — ale jakim? — pozostaje mgliste. Rzecz byłaby stosowniejsza, gdyby ją autor potraktował zdecydowanie parodystycznie; niestety, pewne akcenty rozprawy z literaturą świadczyłyby, że wziął swego „poetę" serio.

Oczywiście konieczne jest tu zastrzeżenie, którego recenzent nie może ponawiać dość często, gdy chodzi o obce utwory: mianowicie, że wszystkie jego sądy odnoszą się do kształtu, w jakim oglądamy dany utwór u nas, wiemy zaś z doświadczenia, jak często rzecz zmienia barwę wraz ze zmianą klimatu teatralnego.

I tu na przykład choćby rola samego Juliana budzi wątpliwości. Świetny artysta, p. Maszyński, ma tę niewinną słabość, że lubi być na scenie kochankiem i poetą, rodzaj zaś talentu pcha go raczej w innym kierunku, toteż figura Juliana pozostała dla nas tym bardziej niejasna. Pan Chmielewski * miał ładne akcenty prostaka, w którym coś się budzi i coś się kołace. Szkoda, że i p. Chmielewski, i p. Maszyński nadużywali krzyku, którego było stanowczo za dużo. Pani Bonacka rozwinęła wdzięk i elegancję może nad stan tej córki handlarza szczeciny. Pani Perzanowska, która wyreżyserowała sztukę, subtelnie oddała przygaszenie poczciwej kobiety, żyjącej w cieniu męża. Wyborny był p. Łuszczewski w roli kuzyna-kapitana; p. Żelski był dyskretnie poetyzującym prefektem, p. Jaraczówna — przyjemnie swojską służącą, Augustynką. Pan Daszewski dowcipnie sparodiował „nowoczesne" urządzenie pokoju.

CAR I POETA

Teatr Polski. *Maskarada*, melodramat w czterech aktach Jarosława Iwaszkiewicza. Reżyseria i inscenizacja Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Kostiumy Zofii Węgierkowej (3 XII 1938).

Kaprys repertuaru dał nam prawie dzień po dniu dwie sztuki o poetach. Ale na różnych piętrach. Wczoraj był „kupiec i poeta"; dziś car i poeta! No i poeta inny; tam był jakiś anonimowy wyciruch, tutaj — sam wielki Puszkin. I niewątpliwie przyjemniej jest w takich wypadkach wiedzieć, z kim się ma do czynienia; móc sobie, przed premierą albo po premierze, wziąć do rąk tom poezyj albo usłyszeć ze sceny wiersze z ust samego poety; od razu cała rzecz ma inny ton. Czym byłby bohater *Maskarady*, gdyby go nam pokazano anonimowo jako „poetę"? Byłby to jegomość w kędzierzawej peruce, o dość nieprzyjemnym charakterze i dość niesmacznych nieszczęściach; ale nazwisko Puszkin grupuje dokoła niego wszystko, co z niego znamy, co o nim wiemy, stroi jego czoło w aureolę legendy, historii...

Podobnie jak wprzódy Chopina *, tak i tu Puszkina ujął Iwaszkiewicz w momencie likwidacji przeszłości. Ale tu proces likwidacji sięga głębiej, obejmuje całe życie, w chwili gdy przepełniła się czara goryczy, a wstręt do świata i do samego siebie zalał serce. Bo też życie Puszkina, na pozór jedwabne, było jednym z najboleśniejszych, jakie mógł przeżyć poeta. Zadusiła go jedwabna szarfa nie niełaski, ale łaski pańskiej.

Młodość jego była bujna, lekkomyślna, zuchwała i ściągnęła na poetę kary, które dziś wydają nam się dość sielankowe: ot, „służbowe wygnanie" * do jakiejś prowincjonalnej kancelarii, w której pisał wiersze, a poza biurem grał w karty i bałamucił kobiety. Wygnanie to uchroniło może Puszkina od udziału w spisku dekabrystów, który przyjaciele jego odpokutowali śmiercią lub katorgą. Jego samego wezwał car i zaszczycił rozmową, w której starał się przekonać młodego zapaleńca, że Rosja nie dojrzała do swobód, jakie dla niej marzył w swoich wierszach. Na przyszłość car raczył się uczynić cenzorem poety: kazał mu przedkładać sobie wszystko, co napisze, i sam czytał jego utwory, i opatrywał je uwagami. Dziw, że ta uciążliwa opieka nie przeszkodziła Puszkinowi zostać wielkim poetą, tym zrozumialsze natomiast jest, że go uczyniła ulubieńcem petersburskich salonów. W pełni powodzeń, sławy, zakochał się w ślicznej pannie i po paru latach niepewności i zwłoki zaślubił ją *. Dostał od cara „czyn" z pensją 5000 rubli, miał piękną i ukochaną żonę, sławę pierwszego poety Rosji — mógł być szczęśliwy.

I tu zaczyna się dramat. Żona, głupia i pusta, nie jest towarzyszką dla poety, a raczej może jest nią, bo poezja lubi się karmić cierpieniem. Tylko że te cierpienia Puszkina są jałowe i upokarzające. Piękna „Nathalie" ciągnie go za sobą z balu na bal, gdzie ona króluje, on zaś poniża się bezsilną zazdrością, z której się Petersburg śmieje; zazdrością, która wielkiego poetę czyni upośledzonym rywalem lada pięknego oficerka. Nie może przy tym nastarczyć potrzebom domu; ma kilkoro dzieci, utrzymuje rodzinę żony; dukaty, którymi wydawcy hojnie opłacają jego rękopisy, nie starczą na suknie balowe Nathalie. Gra w karty — zawsze był graczem — wpada w długi, które łaskawie płaci car, ale tym samym zależność jeszcze się pogłębia.

Mrożony chłodem Nathalie, poeta szuka od czasu do czasu ciepła w ramionach jej własnej siostry, zakochanej w nim bez pamięci, Alexandrine, ale to nie koi jego serca, krwawiącego się od nadskakiwań pięknego jak bóstwo gwardzisty, d'Anthèsa, którego stosunek do Nathalie oświetlają mężowi usłużne anonimy. W takich chwilach oddałby cały swój geniusz za urodę d'Anthèsa! Sytuacja się komplikuje, kiedy sam car raczył zwrócić uwagę na olśniewającą piękność żony poety. Aby jej umożliwić intymniejsze bywanie u dworu, car daje Puszkinowi upokarzającą dla godności poety rangę kamerjunkra *. Każdą z tych łask odczuwa Puszkin jak policzek, ale choćby znalazł siłę, nie ma możności wyrwania się z tego życia — z Petersburga, który go zabija. Car płaci długi, daje pożyczkę, ale nie pozwala mu opuścić miasta. Poeta, dręczony miłością, zazdrością, podrażnioną dumą — i poczuciem, że w końcu i twórczość jego wyschnie w tej niewoli — przypiekany wciąż nowymi anonimami i ledwie ukrywanym szyderstwem wielkiego świata, dla którego poeta jest istotą obcą i nienawistną, leci na oślep ku swojej zgubie, daje się wpleść w intrygę dworską, której może i car nie był obcy, i ginie w pojedynku z oficerem gwardii, d'Anthèsem. D'Anthès był narzędziem; to Petersburg zabił Puszkina.

Taka jest pokrótce historia tego życia, którego ostatnie dni pokazał nam w wymownym skrócie p. Iwaszkiewicz na scenie. Akt pierwszy daje wyborną ekspozycję dramatu; nawet więcej niż ekspozycję; zamyka już w sobie cały dramat. Mamy tu już cały bolesny splot charakterów, okoliczności; patrzymy na rozpaczliwe miotanie się w położeniu bez wyjścia poety, niemal przyzywającego śmierci i widzącego ją przeczuciem. W prześlicznym wierszu (przekład Tuwima) *, który

przepowiada sobie Puszkin, czytamy już finał, zanim go nam pokaże naoczny proces konania.

Cały dramat Puszkina wymowniejszy jest, poetyczniejszy, widziany w tym pierwszym akcie przez zakrzepłe od mrozu okno jego pracowni, poprzez które zgadujemy ów strzelisty Petersburg, przez które dochodzą naszych uszu odgłosy dzwoneczków u sani. I dopiero oglądając wszystko naocznie w następnych aktach, rozumiemy, czemu Iwaszkiewicz dał swojej sztuce tytuł „melodramat". Melodramat — tak; melodramat bardzo dobrze napisany. Więc w drugim akcie jesteśmy w gabinecie cara, który pokazuje nam swój majestat ze wszystkich stron: car z adiutantem, car z frejliną-rajfurką * dworu, car czekający ze drżeniem na schadzkę, car wymieniający ugrzecznione, lecz ostre słowa z przedstawicielem zagranicznej potencji, car w obliczu pięknej Nathalie. Wszystko to zrobione nader zręcznie; scena, w której piękna Nathalie, w odpowiedzi na zaloty cara, powtarza jedynie kilkanaście razy, za każdym razem na innym tonie słowa: „Wasza Cesarska Mość", stałaby się sławną sceną teatralną, popisem dla gwiazd scenicznych w epoce gdy teatr stał jeszcze gwiazdami.

Rozmowa cara z Puszkinem znaczy szczytowy moment melodramatu o bardzo szerokim tutaj rozpięciu; jest w niej coś z markiza Pozy („*Sie gibt uns Gedankenfreiheit!*" *), a coś z Krysi Leśniczanki * i jej sławnego: „Cesarzu, cesarzu!" Ale Puszkin, który w nieprzepisowym stroju, gnany zazdrością, wdarł się do gabinetu cara, przez dość ludzką transpozycję uczuć myśli o żonie, a zaczyna mówić o Rosji; chce powiedzieć carowi: „Gdzieś schował moją żonę?", a mówi: „Coś zrobił z Rosją?" Mówi o knucie, a myśli o czym innym. Są w tej scenie może echa owej dawnej historycznej rozmowy, jaką ze świeżo zasiadającym na tro-

nie carem wiódł niegdyś młody i zapalczywy poeta-rewolucjonista; dziś ten sam Puszkin, przeżarty latami dworskiego życia, znękany karcianymi długami i rachunkami za suknie żonine, szczuty szyderstwem świata i własną zazdrością, nie budzi w nas wiary w szczerość tych akcentów. Mamy wrażenie, że już od dawna w nim „obiit Conradus".

Akt trzeci to maskarada, służąca na to, aby doprowadzić do starcia poety z d'Anthèsem; kiedy rano poetę będą wiozły sanie na miejsce śmiertelnego spotkania, jego ukochana Nathalie znajdzie się sam na sam na przełomowej kolacyjce z carem Wszechrosji. Skoro straciła d'Anthèsa — jedynego, którego kochała — niech będzie i car! A podczas gdy się będzie rozgrywał pojedynek, w ostatnim akcie, w domu Puszkina znajdą się trzy siostry, wszystkie zawiedzione w swoich miłościach, wszystkie jednako nieszczęśliwe. Dola kobieca... I może zbyt surowo sądzi Puszkin swoją piękną żonę za to, że przełożyła czar męskiej urody nad wartości ducha; toż on, poeta, to samo zrobił w stosunku do tak bardzo mu oddanej, tak szlachetnie ofiarnej Alexandrine...

Ale już nadeszła chwila, w której biedny poeta życiem odkupi wszystkie błędy — swoje i cudze. W długim i bolesnym konaniu przebaczy wszystkim — nawet tej, która, jak ostrzega o tym jej kochanka w koronie, ma „trociny zamiast serca". Bo i car znajdzie się u łoża umierającego, ale tylko po to, aby zarządzić pogrzeb, w którym nie wolno nikomu brać udziału, nikt nie ma prawa towarzyszyć samotnej trumnie — buntownika, który ośmielił się umrzeć bez pozwolenia cara. (Tak było.)

Trudną rolę Puszkina udźwignął p. Wyrzykowski, ucharakteryzowany portretowo wiernie, ale tym samym nieco karykaturalnie; dał poecie głębię uczucia, wzru-

szająco wygrał przeskoki od poniżenia do dumy i cały rozpaczliwy zamęt duszy, nerwowe podniecenie w przeczuciu zbliżającej się katastrofy. Pięknie mówił kilka wierszy Puszkina wplecionych w tekst. Pani Smosarska ślicznie wyglądała i dobrze scharakteryzowała mieszczkę, którą los przez nieporozumienie zrobił żoną poety, w ostatnim zaś akcie miała szczere akcenty zbudzonej cierpieniem kobiecości. Pan Kreczmar, świetny i portretowy car Mikołaj, z umiarem przeplatał brutalność galanterią. Siostry Nathalie Puszkinowej * zyskałyby może na tym, gdyby panie Andryczówna i Tatarkiewicz-Woskowska zamieniły się na role; dwuznaczne uczucia improwizowanego „ojca" wcielił w niesamowitą maskę Holendra p. Bonecki; wiernymi i dyskretnymi przyjaciółmi poety byli pp. Buszyński i Woskowski; złotonośnym kacapem-wydawcą — p. Chmielewski; panie Grabowska, Bohdańska, pp. Wilamowski, Żeleński i inni stworzyli żywe tło dla tego petersburskiego dramatu, wyreżyserowanego z talentem przez p. Wiercińskiego.

Obecnego na premierze autora wywoływano wielokrotnie. Nowa sztuka autora *Lata w Nohant* znów zapowiada się jako długotrwały sukces.

COŚ DLA LUDU

Teatr Mały. *Temperamenty*, komedia w trzech aktach Antoniego Cwojdzińskiego. Reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego (14 XII 1938).

Trzecią już teorię naukową wykłada nam p. Cwojdziński ze sceny, inaugurując tym nowy i szczęśliwie poczęty rodzaj sceniczny. Po tym trzecim utworze* możemy sobie zdać sprawę ze sposobów i chwytów autora. Oto jak się zawiązuje akcja. Fachowiec — albo amator — objaśnia mniej lub więcej zawiłą i trudną teorię naukową laikom: schodzi do ich pojęć, upraszcza rzecz odpowiednio, ilustruje ją dosadnymi przykładami. Słuchacze (na scenie) zrazu plotą głupstwa, przerywają swymi uwagami, wyciągają niedojrzałe wnioski, wreszcie zaczynają mniej więcej rozumieć, równocześnie zaś demonstracja staje się akcją, uczestnicy jej stają się cyframi algebraicznymi z równania, a sam widz ma podwójną przyjemność: dowiaduje się w ten ułatwiony sposób o nie znanych sobie lub mętnie znanych sprawach, przy czym może zachować poczucie wyższości i bawić się naiwnymi reakcjami laików, dowcipnie wyzyskanymi przez autora.

Z tych trzech prób najszczęśliwszą była *Teoria Freuda*, raz dlatego że gra podświadomości, zwłaszcza wobec rodzących się uczuć miłosnych, jest sama w sobie bardzo teatralna i ma grubo wcześniejsze od Freuda sceniczne tradycje; po wtóre, dlatego że autor umiał zachować wieloplanowy stosunek do przedmio-

tu, w miarę sceptyczny wobec samej teorii, satyryczny wobec jej amatorskiej kodyfikacji, pouczający wreszcie tam, gdzie chodziło o pokazanie tego, co we freudyzmie jest nowe i twórcze.

Teoria Kretschmera wydaje się trudniejsza do spożytkowania na scenie. Jak wiadomo, zasadą jej jest naukowe pogłębienie od dawna znanej ludowi i literaturze (słynny cytat z szekspirowskiego *Juliusza Cezara* *) obserwacji o związku budowy człowieka z jego charakterem. Kretschmer dzieli ludzkość na dwie wielkie grupy: „schizotymików" i „cyklotymików" (z ich najwydatniejszym typem „pyknika"). Pierwsi, dłudzy, chudzi, wydają fanatyków, reformatorów, ascetów, wielkich artystów, a wreszcie, w skrajnie schizoidalnej formie, pewien typ obłąkanych; drudzy — zdecydowani pyknicy — krągli i pulchni, stanowią klan ludzi praktycznych, wesołych, pogodzonych z życiem. Ale grupy te wykazują tyle typów przejściowych, form pośrednich, tyle odmian i wyjątków, że na razie, poza egzotycznymi nazwami, nie o wiele ta teoria pomnaża dotychczasową znajomość człowieka. Bo słowo „pyknik" znaczy po prostu „grubas"; określić więc grubasa jako „pyknika" — znaczy powiedzieć grubasowi: „jesteś grubas"; nic więcej. A jeden taki pyknik, jak np. Balzac, niemało zada kłopotu p. profesorowi, który się pokusi o katalogowanie dusz artystów.

Teorię tę wykłada tutaj młody psycholog czterem dość ciemnym kobieciątkom, które nie wiedząc o tym, same przedstawiają cztery różne „temperamenty": typ pykniczny, atletyczny, infantylny i schizotymiczny. Oprócz tego rezonera mamy tu dwóch mężczyzn, krańcowo różnych: jeden klasyczny pyknik, lubiany przez wszystkich, wylany, poczciwy, „człowiek życiowy", i drugi, schizotymik — niemal „schizoid" — niezwykły (podobno) malarz, niepoczytalny w swoich reakcjach,

nieujarzmiony, nie poddający się żadnym nakazom życiowym i, co za tym idzie, przymierający głodem. Otóż, o ile wszystkie kobiety w tej sztuce cenią i lubią swego „pykniczka" — czy będzie bratem, czy narzeczonym — o tyle mimo woli interesują się tamtym drugim, urzeczone jego niezwykłością, czując w nim coś, co je wyrywa poza ich potoczne życie, zgadując w nim możebnego niewolnika, piewcę i czciciela własnej potęgi. Beatrycze czy Laura była może gęsią, ale schizotymia Dantego czy Petrarki przeczarowała skrzydła gęsie w łabędzie lub zgoła anielskie. Tajemniczego malarza nie widzimy prawie w tym pierwszym akcie, ale cały czas jest o nim mowa i na nim to kretschmerowski konferansjer wykłada swoją teorię. Ten pierwszy akt daje wyborną ekspozycję tematu; dowcipny, żywy, budzi zaciekawienie — co dalej?

Do teorii Kretschmera należy wiara w niezmienność charakteru. Człowiek nie może zmienić swego charakteru, jak nie może zmienić budowy ciała. Okoliczności, warunki życiowe mniejszą odgrywają rolę niż się sądzi; zależnie od swego charakteru dana jednostka wyzyskuje je tak lub inaczej; obracają się na złe lub na dobre. A jeżeli pod wpływem zmiany okoliczności człowiek odmieni na pozór charakter, kretschmerowski psycholog wytłumaczy nam, że odmiana jest tylko pozorna i że w nowym charakterze da się odnaleźć wszystkie dawne cechy, tylko w innym zastosowaniu. Autor demonstruje nam to na swoim malarzu. Dziwak ten nie sprzedaje obrazów, nie wystawia ich nawet, maluje dla siebie, maluje „duszę przedmiotów", dusze ludzi, których raczy wziąć za modele. Siebie np. stylizuje na świętego, a zacnego dyrektora banku na świnię, co oczywiście nie przysparza portreciście dobrze sytuowanej klienteli. Ale zdarza się, że życzliwe mu kobietki posłały dwa takie portrety bez wiedzy artysty na wy-

stawę, gdzie z punktu zgarnia pierwszą nagrodę w wysokości 5000 zł. Naszego dzikusa zaczynają oblegać telefony, telegramy, kunsthändlerzy *, miłośnicy; jeden kupuje wszystkie jego obrazy ryczałtem, drugi chce zakupić całą jego przyszłą twórczość na pniu na przeciąg lat dziesięciu; pieniądze walą się nań po prostu; słowem, dzieją się cudowne rzeczy. A nasz malarz, który wierzy w to, że jego pędzlem kieruje — w transie — osobiście jakiś Giotto * czy El Greco *, marzy tylko o tym, aby odbyć pobożną pielgrzymkę do ich ojczyzny. Na razie tedy znika, jedzie do Włoch.

Po roku niespełna wraca jakże odmieniony na pozór! Dawny dzikus i brudas, wiecznie nie domyty i obdarty, wraca wyświeżony, wyelegantowany, z kuframi garniturów, tuzinami wzorzystych piżam i szlafroków; dawny mruk zrobił się niesamowicie towarzyski; wczorajszy nędzarz myśli tylko o interesach, o reklamie, sprzedaje słono obrazy, targuje majątek ziemski, planuje przyjęcie sekretarza, stenotypistki... Czyżby się Kretschmer mylił? Nie! „Nie myli się mistrz taki..." * Bo jest w tym Henryku jakiś nerwowy niepokój, świadczący, że coś nie jest w porządku, że to nie jest przyrodzona postawa jego wewnętrznej równowagi. I rzecz dziwna, w nowej swojej postaci ten Henryk stał się mniej sympatyczny damom; przedtem wszystkie one, sfanatyzowane, gotowe mu były pozować do „aktu", kiedy wierzyły, że on nawet wtedy maluje ich duszę; obecnie wstydziłyby się przed nim obnażyć, przeczuwając w nim niedyskretnego malarza ciał... Pod tym względem różne „temperamenty" kobiece wykazują tu chwalebną zgodność.

I nadchodzi moment konfrontacji duszy z ciałem... Przychodzą paki nowych płócien, które Henryk malował we Włoszech. Z pierwszych i ostatnich miesięcy, z różnych faz jego metamorfozy. Cóż za skala, co za

różnica! Pierwsze — świetne, ze wspaniale wydobytą grą kretschmerowskich linij pionowych — duchowych, z poziomymi — cielesnymi, z przewagą i tryumfem pionowych, ale potem coś się psuje, poziome linie przeważają, jeden obraz gorszy od drugiego; kiedy w końcu malarz wydobywa z paki jakiegoś lubieżnego „Żmurkę" własnej roboty, miny obecnych przeciągają się... Co gorsza, sam malarz, znalazłszy się w dawnym otoczeniu, w pobliżu swojej dawnej pracowni nędzarza, brudnej, zimnej, ale zamieszkałej przez jego „dajmoniona" *, nowym okiem spogląda na swoje kicze; „Jak to, to ja namalowałem te świństwa!?" — woła z rozpaczą i wstydem. Budzi się w nim dawny artysta, dziki, bezkompromisowy; rzuca się na te swoje nowe obrazy, ciska je w kąt, depce, potem chwyta flaszkę z terpentyną, maże, zmywa, pędzi z luksusowego pokoju do dawnej pracowni, którą na szczęście zachował, płacze błogosławionym płaczem, płacze i maluje... Talent może ocalony, ale zawsze ten Henryk pozostanie dawnym „schizoidem"; niech się pożegna z myślą o majątku, elegancji, radości życia... Skończy może jak Van Gogh *, z którym pewne analogie sugeruje nam autor.

I oto ani się spostrzegamy, jak porzuciliśmy grunt teorii Kretschmera, aby przeżyć dramat artysty, ujęty co prawda w duchu dawnych szablonów... Błogosławiona nędza i trujący pieniądz; dusza i ciało itp. Nie byliśmy przygotowani, aby dramat artysty w tym ludowym ujęciu traktować na serio i sam autor tego od nas chyba nie żąda; jako zaś poparcie i zademonstrowanie teorii Kretschmera przykład również nie jest dość przekonywający. Bo komentować teorie budowy ciała zagadnieniami sztuki, talentu, znaczy objaśniać jedną tajemnicę drugą, nieskończenie trudniejszą i bardziej skomplikowaną. Jak nam zresztą oceniać malarstwo Henryka? Znów jako sprawdzian mamy tę wie-

kuistą „nagrodę" w Zachęcie, no i zewnętrzne akcesoria życiowe artysty. Ale te nas najmniej przekonywają; można się nigdy nie myć, łzami skrapiać paletę i mówić o malowaniu „duszy" przedmiotów, a być lichym kiczarzem; można żyć jak filister i być genialnym artystą... Najbardziej zaś wątpliwym argumentem jest pokazywanie nam obrazów tego Henryka: jedne mają być genialne, drugie liche, a rozstrzygający sąd o tym mają wydać cztery gęsi i jeden urzędnik banku.

Tak więc temat wypsnął się po trochu autorowi z rąk, w dodatku zaś, w miarę rozwoju akcji, zachodzi pewne nieporozumienie: konferansjer Kretschmera wydaje się coraz więcej przekonany o bezwzględnej wartości duszopoznawczej tej teorii, a my coraz mniej; jakie zaś jest w tej mierze stanowisko samego autora, tego nie dowiadujemy się do końca. Mąci się także równowaga sił; im bardziej wysuwa się na pierwszy plan problemat Henryka, tym bardziej schodzą do roli komparsów wszystkie inne osoby, w których „temperamentach" spodziewaliśmy się interesujących motorów akcji.

Wszystkie te krytyczne uwagi nie zmieniają faktu, że nowa sztuka p. Cwojdzińskiego jest w sumie miła, oryginalna i zabawna, a luki, jakimi świeci, są może lukami samej „teorii"...

Grana była i wyreżyserowana znakomicie. Reżyser, p. Ziembiński, ożywił każdy szczegół, tym razem bez uszczerbku dla tempa, które było mniejscami oszałamiające. „Temperamenty", w osobach dobranych pod tym kątem aktorów, prezentowały się okazowo. Stuprocentowego „pyknika" dał nam p. Kurnakowicz *; żeńskim jego arcypyknicznym odpowiednikiem była p. Buczyńska: oboje tryskali humorem; p. Borowska z wiele mówiącą finezją i wdziękiem wcieliła typ „atletyczny"; p. Wysocka była przyjemnym infantylem,

a p. Nakoneczna schizotymiczną gąską. Momenty tego ptasiego sejmiku były bardzo dowcipne. Sam p. Ziembiński kapitalnie podkreślił dwie skrajne odmiany — a zarazem jedność charakteru — swojego artysty, a p. Wojtecki zajmująco i zręcznie komentował nam wszystkie większe i mniejsze wypadki imieniem Kretschmera.

Premierą tą godnie obszedł Teatr Mały dwudziestolecie swego istnienia pod dyrekcją Arnolda Szyfmana. W ciągu tych dwudziestu lat nauczyliśmy się lubić i cenić tę małą scenkę jako jeden z najlepszych, najinteligentniejszych i najmilszych naszych teatrów, któremu w tym jubileuszowym momencie życzymy nowych dwudziestu lat szczęśliwej pracy.

«WYZWOLENIE» — WYZWOLONE?

Teatr „Cricot" (Kawiarnia Plastyków w IPS-ie). *Wyzwolenie* (cz. I i III) Stanisława Wyspiańskiego, opracowanie tekstu Adama Polewki i Władysława Woźnika. Reżyseria Władysława Woźnika. Inscenizacja Józefa Jaremy. Dekoracje Janiny Wolff-Boguckiej, Jonasza Sterna, Wojciecha Kozłowa, Adama Marczyńskiego. Opracowanie muzyczne Leona Goldflussa i Ryszarda Franka (17 XII 1938).

W *yzwolenie* ma kilka źródeł, a wszystkie tryskają w okolicach krakowskiego teatru. Jedno to sukces *Wesela;* sukces, który tym ironiczniej wykrzywił usta poety. Chciał wstrząsnąć, chciał zbudzić naród, dostał brawo od publiczności. Chciał wydrwić życiową postawę „intelektualistów" — rozpętał powódź nowego intelektualnego gadulstwa, mądrzeń się nad tematem i symboliką *Wesela*! Równocześnie premiera *Wesela* ściągnęła na Wyspiańskiego wszystkie oczy, pasowała go na duchowego wodza pokolenia. Zrobiło się koło niego tłoczno, oblegano go pytaniami, starano się wybadać szczegółowiej jego myśl. Echo tych rozmów odnajdzie się w *Wyzwoleniu,* w scenie masek, które — w myśl zwierzeń poety — można by choć w części opatrzyć autentycznymi nazwiskami.

Drugie źródło to zbliżenie się z teatrem, z jego kulisami. Korzystając z autorytetu twórcy *Wesela,* dyrektor Kotarbiński powierzył mu inscenizację Mickiewiczowskich *Dziadów,* wystawionych (po raz pierwszy) w Krakowie w październiku r. 1901. I oto, bardziej niż przy własnych dotychczasowych premierach, Wyspiański wchodzi z tej okazji w wewnętrzną pracę teatru, w jego technikę. Owo życie teatru — mamy tego dokumenty w jego *Hamlecie* * — urzekało Wy-



7. Wanda Bartówna (Nika), Karol Adwentowicz (Stary Łukasz) i Stanisław Kwaskowski (Ojciec) w *Głębi na Zimnej* Z. Rylskiego

spiańskiego zawsze; wciąż nowym cudem było dlań błyskawiczne przeobrażanie się aktora w odtwarzaną postać, a kontrasty szychu i wspaniałości, prozy i lichoty, życia z koturnem bohaterstwa miały dlań wymowę niemal symboliczną.

I oto narodziny *Wyzwolenia:* przedłużenie egzystencji Konrada z *Dziadów,* z którym tak długo Wyspiański dopiero co obcował i z którym się teraz utożsamił, aby w konradowym płaszczu zjawić się na pustej scenie przy ulicy Szpitalnej, opodal kościoła Św. Krzyża. Przybywa, aby tworzyć „teatr nowy". Jak pojmuje ten teatr nowy, pokazał już w *Weselu* i chce go tworzyć dalej. Ale obija się o rutynę teatru starego, gdzie wszystko zastaje gotowe, ujęte w nawyk jakiegoś szablonu. Gdzie on chce czynu, tam teatr zadowala się gestem; gdzie on nadsłuchuje dźwięku „Zygmunta", tam rozlega się teatralne „tam-tam". Ale i te elementy zdadzą się poecie; zużyje ten teatr tak, jak Hamlet zużytkował liche widowisko wędrownych aktorów; jako „pułapkę na myszy", w którą się złapią i przez którą — jak powiada — „sami się wskażą" — „nikczemni i podli".

Jeszcze inne można by znaleźć źródła *Wyzwolenia* — równie teatralne, mimo że już nie z teatru poczęte. Dopiero co (1898) odsłonięto w Krakowie dość mizerny pomnik Mickiewicza, po wielu latach sporów o miejsce, o model, o formę obchodu. Raz po raz Wawel otwierał się dla jakichś dostojnych zwłok, chowanych tam z iście teatralną pompą infuł, kontuszów, karabel, czamar, insygniów, sukman chłopskich. Ówczesny Kraków stał się uświęconym miejscem grobów, obchodów, pochodów, przemówień, wszelakiej „celebry", w której znajdowała samozadowolenie namiastka bólu narodowego. I oto — teatr w teatrze, oto gotowa dekoracja i aktorzy widowiska, które powoła do głosu

Konrad ironicznym wezwaniem: „Strójcie mi, strójcie narodową scenę..."

Bo jest rzeczą aż nadto oczywistą, że postawa Konrada, poważna w scenie z robotnikami, zmienia się w ironiczną od pierwszego zetknięcia się z „reżyserem", zwłaszcza z „muzą", i że od pierwszej wymiany słów Konrad wie, czego się może spodziewać od owej „narodowej sceny", którą każe „stroić". Ale w ciągu trzydziestu pięciu lat, które dzielą nas od premiery *Wyzwolenia*, nieraz zdarzało się naszym teatrom o tym zapomnieć. Ironia losu zrządziła, że *Wyzwolenie*, będące okrutną drwiną z szopek obchodowych, samo stało się z kolei —widowiskiem obchodowym, rocznicowym *; że Konrada grywał zazwyczaj aktor, który, nawykły do patriotycznego tremola *, i tutaj kropił je bez rozróżnienia. Owo „strójcie mi narodową scenę" wibruje wówczas aż nazbyt podniośle; „wołania", włożone w usta kabotynki-muzy, brzmią jak orędzia do narodu. Walka Konrada z Geniuszem staje się raczej duetem niż walką. Bo taki jest nacisk pewnych słów: wystarczy, aby czujność teatru osłabła bodaj na chwilę, a teatralne „tam-tam" robi swoje i zaczyna mniej lub więcej dobrze udawać dzwon Zygmunta tam właśnie, gdzie poeta chciał, abyśmy słyszeli mizerię „tam-tamu". Jaskrawości satyry zszarzały z czasem; rutyna teatru skłonna bywa utopić kontrasty w jednym sosie.

I oto był punkt wyjścia spektaklu w „Cricot". Przywrócić *Wyzwoleniu* tony gryzącej satyry; zaakcentować i uwydatnić je tym mocniej przez wyodrębnienie pewnych scen (narzucone również przez techniczną niemożliwość wystawienia całości na małej scence i półamatorskimi siłami). „Cricot" wypowiedział tu wojnę dotychczasowym tradycjom *Wyzwolenia* na scenie, a uczynił to z bezceremonialnością i męstwem — aby nie rzec zuchwalstwem — godziwym w takim „tea-

trzyku artystów", grającym dla uświadomionych i dorosłych widzów. *Wyzwolenie*, jakie nam pokazano wczoraj, to z talentem machnięty szkic, paradoks inscenizacyjny, typowe „studio", nad którym zastanowienie się — choćby znów z kolei mocno krytyczne — wyjdzie niewątpliwie na dobre oficjalnym scenom, którym od czasu do czasu przypada wznawiać utwór Wyspiańskiego.

W związku z tą rewizją tradycji należałoby się zastanowić, w jakiej mierze tradycja owa posiada autorytet samego Wyspiańskiego, obecnego w krakowskim teatrze w czasie pracy przed premierą *Wyzwolenia* w r. 1903. Czy to, co się działo na scenie, działo się z jego aprobatą, czy też ulegał w tym i owym przemocy teatru lub może — jak często było jego zwyczajem — zachowywał postawę bierną, odmawiając wyjaśnień i wskazówek? Może wydanie *Listów* poety, które nam wreszcie obiecują *, odpowie na te pytania lepiej niż wspomnienia uczestników, często sprzeczne i zawodne. Bądź co bądź nie godziłbym się (podobnie jak prof. Sinko *) z atakiem przypuszczonym przez ideologię „Cricot" do „szmacianych dekoracyj" Katedry wawelskiej, służących, wedle krakowskich tradycyj premierowych, za tło widowisku pierwszego i trzeciego aktu. Sądzę, że właśnie takie realistyczne dekoracje (ścisłość ich szczegółów w wielu miejscach podkreśla tekst), odpowiadające stylowi teatralnemu danej epoki, są jedynie wskazane w tej „szopce narodowej". Nie mniej silne wątpliwości mam co do figury Geniusza, w której interpretacji posąg brązowy zastąpiono na scenie „Cricot" kukłą z drzewa i płótna, jaka bywa obwożona po mieście przy dobieraniu miejsca pod pomnik. Zanadto to odbiega od opisu Geniusza Wyspiańskiego („...skądże ten mrok, co pada — oto przychodzi ten, co wszystkim włada — jako posąg jego

postawa — jako spiżowe pokrywy — jego ubiór i strój jego: Sława... Któżeś jest, widmo olbrzymie...?") Wedle relacji Kotarbińskiego *, Wyspiański wyobrażał sobie konkretnie Geniusza jako figurę z pomnika Rygiera * z pierwotnego projektu (z laurowym wieńcem na czole). Zrozumiałe jest, że scenka „Cricot" miałaby trudności z wprowadzeniem takiego spiżowego wielkoluda i że bardziej w jej stylu było dać drewnianą kukłę, ale ta kukła zanadto przywodziła na myśl chochoła (a to jest przecie co innego); wydobywający się z niej zduszony głos gasił tekst, który musi mieć przecież swoją uwodzicielską potęgę, bodaj aby zasłużyć na inwektywy Konrada. W takim pojedynku impet Konrada musi mieć przed sobą potężnego przeciwnika, a nie kukłę. Toteż teatry, które będą wznawiały *Wyzwolenie*, niełatwo zapewne zgodzą się zmienić spiżowe tradycje Geniusza na drewniane.

Trafnym za to było zastosowanie w pierwszym akcie lżejszego, konwersacyjnie ironicznego tonu u Konrada w momencie zetknięcia się z Muzą i Aktorami. Ubranie Muzy — w spacerową suknię i w modny kapelusz — szczęśliwie podkreśla jej frywolność i owe kontrasty kulis, które tak uderzały wyobraźnię Wyspiańskiego: niemniej wypadłoby się jej w trakcie rozmowy przebrać do spektaklu. Kabotyński ton inwokacji Muzy również zgodny jest z intencją poety. Ale to są rzeczy delikatne do odmierzenia, bo Muza może być kabotynką, ale zarazem utalentowaną i wrażliwą aktorką; przy tym słowa, które wypowiada, biorą ją; wreszcie pod koniec jej inwokacji może i sam poeta ulega czarowi słowa, tak że ostatni ustęp („tragiczna będzie nasza gra: skarżeniem, chłostą i spowiedzią...") kto wie, czy już nie jest całkiem serio? A tym bardziej śliczna apostrofa Muzy z trzeciego aktu („Wszystko, czego się tknę — w mych rękach mrze" itd.).

Defilada figur w szopce pierwszego aktu została w tym szkicu mocno uszczuplona (brak nam zwłaszcza Harfiarki). U Karmazyna i Hołysza wolałbym mniej nosów (osobliwa jest słabość wszystkich „reformatorów teatru" do najstarszego teatralnego chwytu, jakim jest przyprawianie karykaturalnych nosów) — wolałbym tedy mniej nosów, a więcej polonezowego rytmu i niedodawania w tekście sylab przez aktorów. „Prezes" zmienił się w jakiegoś bubka z klubu myśliwskiego, z takim by się Wyspiański osobno nie rozprawiał (z tą klasą załatwił się w figurze Karmazyna); wiadomo, kim był ów „prezes" i co reprezentował. Gromada, którą wiódł „przodownik" strojem swoim wyobrażała tutaj robotników nietrafnie; ówcześni świadomsi robotnicy obchodzili miodowy miesiąc z „czerwonym sztandarem" (robotników widzieliśmy z początkiem aktu), w tej zaś grupie Wyspiański miał na myśli raczej tromtadrację mieszczańską, przeciwstawiającą swoje czamary i „palone buty" kontuszom i safianowym butom karmazynów. Tym dziwniejsze wydaje się, aby właśnie ci robotnicy padali w proch przed prymasem... Słowem, w zakresie defilujących figur „szopki narodowej" nie sądzę, aby oddalając się od tradycji, dało się coś więcej znaleźć niż anachronizm. *Wyzwolenie* jest ściśle związane z Galicją, z Krakowem i ze swoją epoką; ten cud, że odzwierciedlając to wszystko, stało się równocześnie ogólnopolskim wieszczym poematem, zawdzięcza utwór ten potężnemu nabojowi uczucia poezji, jasnowidzenia, jaki w sobie zawiera; ale nie wydaje się, aby teatr coś zyskał, wyrywając *Wyzwolenie* z jego miejsca i czasu.

W sumie można powiedzieć, że teatr wystawiający w przyszłości *Wyzwolenie* będzie się zapewne liczył ze sceniczną argumentacją „Cricot", coś z niej przyjmie, coś odrzuci, ale sam fakt, że „Cricotowi" udało się

wzniecić — jak było w Krakowie — żywą dyskusję * nad interpretacją tej tak obrosłej tradycjami sztuki, stanowi sukces młodej scenki i najlepsze uzasadnienie jej potrzeby.

Co do strony aktorskiej spektaklu, zmontowanego na nowo warszawskimi siłami *, trzeba powiedzieć, że była ona dość nierówna, ale nie o stronę aktorską głównie chodziło w tym szkicu. Pan Woźnik, który przybył z krakowskiego teatru, aby odtworzyć Konrada, wywiązał się z zadania ze szlachetną prostotą, budząc tęsknotę za ujrzeniem go w roli całkowitego Konrada, wraz z aktem Masek. I w innych rolach także.

KICHA EKS-MINISTROWI NAWALIŁA

Teatr Nowy. *Żywy ładunek*, podróż dziewicza w trzech aktach (pięciu obrazach) Brunona Winawera. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (2 I 1939).

Na stałym lądzie jesteśmy dość grymaśni w wyborze rozrywek, ale całkiem inna rzecz, kiedy się znajdziemy na statku, skazani na długą i jednostajną podróż np. z Gdyni do Ameryki. Wówczas nie przebieramy, wdzięczni jesteśmy za wszystko, co przerwie monotonię miłych z początku, ale przydługich godzin. Tak właśnie w tej sztuce Winawera: jesteśmy na pokładzie statku, błękitny horyzont niezmącenie czysty, ochłonęliśmy już z mglistych wzruszeń, o jakie nas przyprawiało kołysanie, rozglądamy się w towarzystwie — tu gruby mieszczuch wymienia banalne uwagi ze swoją połowicą, tam jakiś Antoś goni swoją Antosię, aby ją wyściskiwać za kominem parowca, pan eks-minister wielkością swoją olśniewa ładną i tajemniczą panią Irmę, którą równocześnie pożera spojrzeniami steward okrętowy, para wścibskich dziennikarzy, zabranych na statek dla rozreklamowania dziewiczej podróży „Kopernika", męczy biedne mózgownice, z czego tu wycisnąć korespondencję, felieton... Jak słusznie mówi autor: „pływający pensjonat". I przez chwilę zdejmuje nas niepokój, co my będziemy w tym towarzystwie robili tak długo, jak my z nim zapłyniemy do Ameryki i z powrotem... A o tym, żeby wysiąść, nie ma nawet mowy; jesteśmy na pełnym oceanie, od dawna mi-

nęliśmy brzegi angielskie. Łatwo tedy pojąć, z jaką wdzięcznością przyjmujemy fakt, w którym widzimy nadzieję dywersji. I to jakiej! Bo oto przez ile faz rosnącego zainteresowania prowadzi nas autor. Odkryto na statku — pasażera na gapę! Kryje się koło maszyn. Od czasu do czasu wystawia głowę: zarośnięty, kosmaty... Trzeciego dnia wyłazi zmożony głodem i pochłania sandwicze pani Irmy. Zjadłszy dziękuje damie w nader wyszukanych słowach. Tak, pasażer na gapę jest inteligentem! Zna się na termometrze: pasażer na gapę jest lekarzem! Lekarzem? Chyba zbrodniarzem. I to, i to; w jednej osobie. Mordercą. Skazanym na więzienie. Zaocznie. Poszukiwanym przez sądy. I nim zapadła kurtyna po pierwszym akcie, nie mamy wątpliwości, że ten pasażer na gapę, lekarz, morderca i przestępca w jednej osobie, najwyraźniej leci na wdzięki melancholijnej pani Irmy. Z tą chwilą oddychamy: jakoś dopłyniemy do tej Ameryki.

Ale nie tylko pasażera na gapę wsadził nasz autor na pokład (a raczej pod pokład) „Kopernika". Wraz z nim wsadził na statek — problem. Co prawda też na gapę. Ale problem nie lada. Chodzi ni mniej, ni więcej tylko o odpowiedzialność lekarza za śmierć pacjenta; kłopot, który w ciągu ostatnich lat parę razy zaprzątał naszą opinię publiczną.* Dr Gracht, znakomity, śmiały i odkrywczy chirurg, dał się ponieść pasji zawodowej, poezji chirurgii — bo chirurgia ma swoich poetów — postawił poetyczną, ale, jak się okazało, zbyt ryzykowną diagnozę, otworzył (jak się okazało, niepotrzebnie) czaszkę starszej damie, która w następstwie tego zabiegu zmarła. Pociągnięty przed sądy, ukrył się, znikł, dostał zaocznie rok więzienia i zakaz praktyki na dwa lata. Już władze wiedzą, że dr Gracht jest na „Koperniku", już biegną za nim radiotelegramy, jest na tym statku więźniem.

Pan Winawer — wiemy to już z dawniejszych jego sztuk — umie z talentem wyczuwać słabizny paragrafów. Lancet chirurga bywa zawodny, ale paragraf jako narzędzie do operowania delikatniejszych kolizji życiowych bywa stanowczo za gruby. Okazuje się to wymownie w takich procesach lekarskich. Niewątpliwie problem bywa trudny. Zrozumiała jest potrzeba ochrony życia i zdrowia przeciw nieuczciwości i niedbalstwu, rzadkim w zawodzie lekarskim, ale ostatecznie możliwym. Bez takiej kontroli władza lekarza nad życiem i śmiercią ludzi byłaby w istocie nadmierna. Z drugiej strony, traktowanie nieszczęścia lub pomyłki lekarza (jakże w takim razie trzeba by karać omyłki sądowe, z pewnością mniej mające za sobą okoliczności łagodzących!) na równi z pospolitą zbrodnią, stawianie na dwa lata w kącie wielkiego uczonego, mającego za sobą długoletnią chlubną karierę, pozbawianie społeczeństwa jego usług i pomocy ma w sobie coś niedorzecznego. I Winawer doprowadza to do absurdu prostym a efektownym chwytem. Były minister, tytan eksportowo-importowy, który uświetnił swoją obecnością dziewiczą podróż „Kopernika", dostaje na pełnym oceanie ostrego ataku wyrostka robaczkowego. Wielki chirurg-aresztant ledwie w porę wytrąca pielęgniarce łyżkę z lekarstwem, zabójczym dla chorego, którego diagnozę wyczuł w lot genialnym węchem lekarskim. Trzeba operować natychmiast, ale kto ma operować? Lekarz okrętowy, z fachu neurolog i internista, nie odważyłby się na operację, w tych warunkach zwłaszcza, bez asysty, na kołyszącym się statku. Oczy wszystkich zwracają się na sławnego chirurga. I oto konflikt w całej nagości swego absurdu: z jednej strony wyrok zabrania mu praktykować, operować, z drugiej obowiązek ludzkości każe mu spieszyć z pomocą. Prawo ludzkości bierze — rzecz prosta — górę nad prawem para-

grafów. Każda chwila droga, eks-minister gorączkuje, majaczy, plecie smalone duby o eksporcie, na czym (zaznacza Winawer) nie każdy by się poznał, a ten statek kołysze się jak wściekły, motor warczy denerwująco. „Każ pan zatrzymać motor, jeżeli chcecie, żebym operował" — mówi wreszcie wielki chirurg. „Zatrzymać motor, statek przechodzi pod komendę doktora Grachta" — komenderuje kapitan. I statek przechodzi pod komendę aresztanta po to, aby na nim, pod okiem władzy, dopuszczał się czynów, których mu prawo wyraźnie zabrania i za które, logicznie biorąc, znów powinien by stanąć przed sądem. Taki jest nienagannie logiczny paradoks sytuacji.

Gdy chodzi o pewne stosunki życia i paragrafu, znamienne bywają reakcje opinii. Przybycie doktora Grachta do Ameryki jest tryumfem. Wieść o operacji na pełnym morzu, dokonanej w tak ekscentrycznych warunkach, dotarła już na nowy ląd i swoją amerykańskością przypadła Amerykanom do smaku. Gazety zamieszczają podobizny chirurga, przypominają jego prace naukowe jako odkrycia, jego metody operacyjne. Niech się tylko osiedli w Ameryce, przyjmą go tam z otwartymi rękami, czeka go sława, kariera, majątek. Kapitan okrętu i jego podwładni, wszystkie władze gotowe są przymknąć oczy na ucieczkę lekarza ze statku i dają mu to niedwuznacznie do zrozumienia. Taki dzielny, sympatyczny człowiek, tak świetnie zoperował pana ministra i prostemu marynarzowi ocalił rękę, którą mu coś przygniotło — na to wszyscy patrzyli; któż by pamiętał o tamtej babinie, która niepotrzebnie umarła z przewentylowaną czaszką. Słowem, przed wielkim lekarzem otwiera się nowe życie. Czegóż się waha stojąc z ręczną walizką — składkowy dar pasażerów — na pokładzie? I otóż nie. Nie skorzysta z pokusy, zostanie na statku. Niech go aresztują, niech go wiozą do

Europy, odda się w ręce sprawiedliwości. „Pasażer na gapę" sprawił nam nową niespodziankę, jak by sobie postanowił, że nam do końca urozmaici monotonię podróży.

I tutaj znów przychodzi do głosu Winawer-ironista, prześwietlający swoim spojrzeniem prywatne niedole genialnego człowieka. Na „Koperniku" płynęła spacerem do Ameryki gęś w ciele kobiecym, gęś kwadratowa, sześcienna, głupia, pretensjonalna, smolubna, nadęta, pusta. I w niej właśnie zakochał się nasz chirurg do tego stopnia, że wzgardził trymfalnym wjazdem do Ameryki, dla niej postanowił wrócić. Do tego zakochał się bez wzajemności. Bo ona nic nie widzi poza swoim nieszczęściem: jakiś Cezio puścił ją kantem. Ale na bezrybiu i rak ryba; skoro nie ma nadziei odzyskania Cezia, niech będzie wreszcie ten genialny człowiek. Pani Irma przychyla się bez entuzjazmu do jego propozycji, aby połączyć ich „półtora nieszczęścia". Ale kiedy statek dopłynął do Gdyni, zjawia się na pokładzie skruszony Cezio, jakaś pospolita, pocieszna figurka. I pani Irma leci jak oszalała w ramiona swego Cezia; zapomniała, że cokolwiek innego istnieje na świecie. I po to nasz chirurg wracał do kraju i poddał się rygorowi praw, aby wysiadłszy na stały ląd, ujrzeć się z powrotem przestępcą i do tego uczuć się zupełnie sam. Na szczęście, aby nas zbytnio nie martwić, autor zawiesił mu karę więzienia; może wpływy uratowanego ministra złagodziły wyrok?

I oto jak pasażer na gapę uprzyjemnił nam podróż do Ameryki na tym „pływającym pensjonacie". Resztę wypełnia dowcip autora, raz po raz strzelający paradoksem, bawiący nieoczekiwanym zestawieniem, a także galeria figur, którym aktorzy nasi dali rumieniec (albo bladość — jesteśmy na pełnym morzu, a statek kołysze jak wszyscy diabli) życia. Wzdychania, wy-

wracania oczu, kabotyństwa pani Irmy dowcipnie wygrała p. Lindorfówna, ujawniając przy tej okazji pierwszorzędny talent komiczny. Pan Wesołowski * był może za ładnym chłopcem jak na geniusza, który tak łatwo daje się pobić Ceziowi, ale wygrał swego chirurga z całym przeświadczeniem o słuszności swoich praw do czaszek i mózgów ludzkich „królików". Pan Roland i p. Niwińska stworzyli zabawną parę Antoś — Antosia, męsko-żeńską szczebiotkę w dwóch osobach i z komicznym chronologicznym kontrastem: do Ameryki on goni za nią, w powrotej drodze ona goni za nim; mechanizm zegarowy miłości wykręcił się tak dokładnie, że gdy statek dojeżdża do Gdyni, Antoś nie wie już sam, jak się pozbyć swojej Antosi. Bawi nas swoją „krzepą" p. Krzemiński jako były minister Dryf-Hołobla. Dodajmy kapitana okrętu, p. Dominiaka, wilka morskiego, który jeździł na gapę jeszcze żaglowcami; p. Ciecierskiego, lekarza okrętowego, nie przygotowanego na takie nietakty ze strony pasażerów i ich wyrostków; wreszcie pp. Macherską, Krzymuską, Solarskiego, Łapińskiego, Chmurkowskiego i innych, gwarem wypełniających okręt, którym sterował pomyślnie reżyser, p. Borowski.

MIŁOŚĆ KUBAŃCZYKA

Teatr Malickiej. *Po prostu człowiek*, sztuka w pięciu aktach Miguela de Unamuno, przekład i adaptacja sceniczna Edwarda Boyé. Reżyseria Zbigniewa Sawana. Dekoracje Stanisława Kurmana (23 XII 1938).

Coraz częściej recenzent naszych teatrów musi, o ile chodzi o sztuki obce, zaczynać od stwierdzenia, że zdaje sprawę jedynie z tego, co widział na scenie, nie biorąc żadnej gwarancji, czy właśnie to napisał autor. Tak i tutaj: począwszy od afisza, oblegają nas wątpliwości. Sztuka Miguela de Unamuno, adaptacja sceniczna p. Edwarda Boyé... Pod „sztuką" rozumie się utwór pisany na scenę; co więc może znaczyć adaptacja sceniczna — scenicznego utworu? „Aliści" — powiedziałby Járosy — z innego znowuż źródła dowiadujemy się, że Unamuno nie napisał takiej sztuki, ale że napisał nowelę pod tym tytułem (*Noda menos que todo un hombre* *); że ową nowelę przerobił na scenę hiszpański pisarz, Julio de Hoyos, którą to sztukę Hoyosa grano w Madrycie i w Barcelonie. W jakim stosunku do tekstu Unamuna (lub Hoyosa) pozostaje wersja p. Boyégo — nie wiemy. Otóż wobec tego, że Unamuno jest indywidualnością wybitną i interesującą nas z tylu względów, jeden z kolegów recenzentów wyraził słuszne zdziwienie, iż program teatralny nie zawiera bliższego wyjaśnienia genealogii sztuki, którą nam pokazano, zwłaszcza że tłumacz jej jest biegłym hispanologiem. Daremnie w grubej broszurze programowej szukamy bodaj słówka informacji; znajdujemy tylko wy-

czerpujące objaśnienia, kto wykonał toaletę p. Piaskowskiej w II, a kto w III akcie, z jakiej firmy są „pończoszki Pp. Artystek", z jakiej rękawiczki Pp. Artystek i na tym koniec. Przyznaję, że pończoszki są ważne, ale i literatura ma swoje prawa, bodaj jako pretekst do włożenia tych pończoszek...

Piszmy zatem o tym, cośmy widzieli na scenie, w tej nadziei, że coś tam temu „po prostu człowiekowi" zostało z jego hiszpańskości. A nawet sporo. Bo „ilekroć Hiszpan chwyta za pióro, można być pewnym, że stworzy arcydzieło lub wyda na świat jakieś okropne monstrum" — powiada znakomity pisarz hiszpański, Angel Ganivet *. Takiego potworka oglądamy i tutaj i oglądamy go z zainteresowaniem, tak jak byśmy patrzyli na jakiś teatr japoński lub inny egzotyczny teatr, w którym reakcje psychologiczne i konwencje obyczajowe są równie nieoczekiwane, jak odmienne od naszych. Jedna ze sztuk Calderona nosi tytuł: *Lekarz swojego honoru*; ten tytuł nadałby się dla wielu utworów hiszpańskich lub osnutych na hiszpańskich motywach (hiszpańskie opowiadania Balzaka i inne). Zdawać by się mogło, że życie prawego Hiszpana upływało na czuwaniu nad tym, aby mu ktoś nie nastąpił na honor. Czuwanie to — zwłaszcza o ile Hiszpan jest żonaty — mogłoby w tym gorącym klimacie szczelnie wypełnić życie. A kiedy honor jest już naruszony, może znowuż wypełnić życie pomysłową i wyrafinowaną, często na całe lata rozkładającą się zemstą. I tutaj mamy wypadek takiego arcyhiszpańskiego wzmożonego samopoczucia; wypadek skomplikowany tym, że pycha godna hidalga * pomnożona jest przez pychę parweniusza, człowieka, który sam siebie stworzył i wszystko sobie zawdzięcza, człowieka kryjącego jakieś niezliczone urazy i upokorzenia, za siebie, za rodziców, jakąś ciemną przeszłość, pełną okrutnych przejść i doświadczeń.

Aleksander Gomez, człowiek niewiadomego pochodzenia, zrobił gdzieś na Kubie ogromny majątek, ma wiele milionów, co mu pozwala pomiatać ludźmi i afirmować prawie nieograniczenie swoją osobowość. Ten człowiek ujrzał kobietę i zapragnął ją mieć; nie wiadomo, czy dla niej samej, czy widząc w jej zdobyciu odwet za swoje zastarzałe urazy życiowe: bo ta kobieta to jest wspaniale piękna i rasowa panna z arystokratycznej zrujnowanej rodziny. Gomez kupuje ją po prostu, płacąc długi jej ojca; zniewala ją demoniczną siłą charakteru, nieugiętą wolą, obojętnością, pychą, licho wie czym wreszcie, dość że w ciągu paroletniego pożycia rozkochuje w sobie żonę. Czy sam ją kocha? Jeżeli tak, nie zdradza swego uczucia; gardzi wszystkim, co nazywa „romansami" zaczerpniętymi z książek; kobieta, żona, jest jego rzeczą; otacza ją zbytkiem, ma z nią dziecko, a reszta to „romanse" — nie ma o czym mówić! Gdy ona męczy się i denerwuje absolutną niewiedzą, co on czuje dla niej, on pozostaje nieugięty, ironiczny, niezbadany. Więcej jeszcze, zdradza ją jawnie z pospolitą wiejską dziewczyną, bo — jak powiada — Julia, jego żona, „za piękna jest na co dzień". Czy chce tym aktem dowieść jej (lub samemu sobie), że jest absolutnie wolny, że o ile ona jest mu winna wszystko, on nie jest jej winien nic? Może. On sam zresztą nie raczy być o nią zazdrosny, w czym u tego nad-Hiszpana wyraża się jeszcze spotęgowana nad-pycha: „Mnie — powiada — zdradzić nie można", a raczej: „Aleksandra Gomeza zdradzić nie można" — bo wzmożone samopoczucie chętnie objawia się u niego w mówieniu o sobie w trzeciej osobie.

Jak dalece typ ten — w zasadzie możliwy wszędzie, ale nie w tej czystości — odskakuje od naszych psychologicznych miar i nawyków, dowodzi fakt, że publiczność raz po raz na lapidarne wypowiedzi Gomeza rea-

guje śmiechem, widocznie dla nas ten typ dojrzały jest do komedii lub do farsy, w Hiszpanii — jak się okaże — do krwawego dramatu.

Bo oto wkraczamy z komedii w dramat. Młoda pani Gomez — w tej Hiszpance też krew nie woda — świadomie prowokuje męża pozorami lekkomyślności; gdy to na nim nie robi żadnego wrażenia (Gomeza zdradzić nie można!), robi skandal, bluzga mu w żywe oczy, kłamiąc, że go zdradziła z pewnym hrabią. Co na to Kubańczyk? Zwołuje... konsylium lekarskie, wzywa psychiatrów. Ponieważ jego, Gomeza, nie można zdradzić, logicznym i nieodpartym wnioskiem jest, że kobieta, która wygłasza takie twierdzenie, może być tylko obłąkana; w razie gdyby nie była obłąkana, Gomez musiałby z miejsca zastrzelić ją i hrabiego. Ponieważ tego rodzaju alternatywy zdają się mieć w Hiszpanii niebezpieczną realność, lekarze godzą się zamknąć zdrowiuteńką panią Gomez w sanatorium dla obłąkanych, zarówno aby ją ocalić od niechybnej egzekucji, jak aby dać wypoczynek jej nerwom nadrujnowanym przez to małżeńskie pożycie. Przebywa w sanatorium jakiś czas; opuszcza je, skoro mąż ujrzał, że jest już dostatecznie spreparowana; w istocie po tej kuracji mamy przed sobą coś niby sobowtór Katarzyny z *Poskromienia złośnicy*. Szekspir zrobił z tej sytuacji komedię, ale honor Hiszpana nie zna, co to żarty. Julia, prażona wzrokiem swego pogromcy, powtarza tedy jak pozytywka, że była obłąkana, że musiała być obłąkana, aby się móc tak zachować! Jeszcze tym nie zaspokojony „lekarz swego honoru" zmusza Bogu ducha winnego wielbiciela żony, aby bywał w ich domu jak dawniej, bo inaczej co by świat na to powiedział? Bo przy bezgranicznej pogardzie dla świata wciąż opinia świata zaprząta myśli tego silnego człowieka. I Julia musi przeprosić swego hra-



8. Jan Kreczmar (Jerzy), Jan Kurnakowicz (Prokop) i Irena Borowska (Riri) w sztuce S. Melasa *Papa Nikoluzos*

BIBLIOTEKA NARODOWA

biego, że go pomówiła o takie rzeczy i usprawiedliwiać się przed nim, że „była obłąkana".

Wreszcie wielbiciel, pod którym łydki się trzęsą, opuszcza niesamowity dom państwa Gomez, którego progu wolałby nigdy nie przestąpić. Julia z mężem zostają sami. On, widząc jej absolutną uległość, czując się, na chwilę bodaj, zaspokojony w samopoczuciu swego honoru, pod wpływem lepszych uczuć mięknie, bierze ją w objęcia. „Kochasz mnie?" — szepce biedna kobieta, wciąż ścigając swoją idée fixe. „Kocham cię bez granic, do szaleństwa, ale zapomnij, żem ci kiedykolwiek o tym powiedział" — odpowiada jej kat.

W końcu mózg żony nie wytrzymał tej oschłości: zapalił się jak suche wióry; w ostatniej odsłonie Julia kona za sceną na zapalenie mózgu (to poczciwe „zapalenie mózgu", ileż ono oddało usług starym sztukom i powieściom i, jak się okazuje, wciąż jeszcze zda się na coś!). Gomez u jej łoża szaleje — i znów nie wiemy, czy bardziej z miłości, bo jednak zdaje się, że on ją kocha — czy też z obrażonej wściekłości Hiszpana, że jest coś, co nie ugina się przed jego wolą. (Gomeza nie można porzucić, a czyż śmierć nie jest porzuceniem?) Całą swoją furię wyładowuje na lekarzach. „Bierzcie mój cały majątek, bierzcie moje życie, ale musicie, musicie ją ocalić. Jeżeli nie wy, to sprowadzę innych lekarzy samolotami z Ameryki, ale ona musi żyć, ona nie może umrzeć." Nic nie pomoże sztuka lekarska ani protesty Gomeza: Julia umiera. Za chwilę zza kotary rozlega się strzał: to Gomez się zabił, trafił kulą w samo serce. Czy zabił się z miłości, czy przez punkt honoru, aby nie było powiedziane, że coś zdołało, wbrew jego woli i zapowiedzi, rozłączyć go z żoną — nie wiadomo, ale mamy uczucie, że dla tego „lekarza swego honoru", cierpiącego na chroniczne zapalenie ślepej kiszki tego honoru, kula rewolwerowa była

jedynym radykalnym lekarstwem. I kiedy lekarz streszcza w ostatnim słowie tego osobliwego bohatera, że to był „po prostu człowiek", podejrzewamy, czy to nie ma znaczyć „po prostu mężczyzna", tak dla nas mało ludzkiego mają te wszystkie reakcje. Niemniej sztuka jest interesująca przez to, że demonstruje nam w całej czystości to, co w człowieku przywykliśmy oglądać jedynie w jakichś procentowych mieszaninach. Ale wrażenia, jakie nam daje ten utwór, są raczej pozaestetyczne, kliniczne, jako przyczynek do lokalnej patologii obyczaju.

Sztukę reżyserował p. Sawan, który objął główną rolę. Miał do pokonania niemałe trudności, choćby przez to, że charakter roli pozostaje w sprzeczności z naturalnymi warunkami artysty. Smukła i wytworna sylweta p. Sawana z trudnością mogła nam zasugerować człowieka, którego sobie wyobrażamy herkulesowo silnym, z gruba ciosanym, plebejskim. Niemniej rola była dobrze postawiona i przeprowadzona konsekwentnie. Pani Piaskowska hispanizowała z pełnego serca i z talentem. Elegancki świat zgrabnie reprezentowały panie Stojowska i Boryta; p. Zawistowskiemu przypadła rola nieszczęsnego zalotnika, na tyle szalonego, aby przypuścić na chwilę, że kobieta mogłaby zdradzić Aleksandra Gomeza! Miał też za swoje.

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM

Teatr Kameralny. *Dom wariatów*, farsa w trzech aktach Karola Laufsa. Reżyseria Emila Chaberskiego (31 XII 1938).

Kto, bywając z obowiązku na farsach, obserwuje nie tylko scenę, ale i publiczność, musi zauważyć, że jest w każdej farsie bodaj jeden moment niezawodnej wesołości; mianowicie gdy jedna z osób zaczyna zdradzać oznaki niepokoju w miarę tego, co druga osoba mówi, po czym cofa się w popłochu za stół, wykrzykując na stronie: „To wariat!" Ten efekt nie chybia nigdy, a wesołość zdwaja się, gdy nawzajem owa druga osoba reaguje identycznym: „To wariat" — na zachowanie się pierwszej. Autor *Domu wariatów*, dość sędziwej farsy, musiał być głębokim znawcą sceny, bo najwidoczniej powiedział sobie tak: „Skoro ten efekt jest taki niezawodny, czemuż nie użyć go w zwiększonej dawce, czemu nie oprzeć na nim całego komizmu sztuki?" To jest trochę tak, jak gdyby gospodarz domu, zauważywszy, że gość lubi wypić kieliszek wermutu, nalał wermutu pełną wannę, zanurzył gościowi głowę i trzymał go tak pół godziny. A jednak kalkulacja okazuje się trafna; zachowanie się publiczności na tym *Domu wariatów* wciąż dowodzi, że i cała wanienka wermutu nie odstrasza amatorów tego gorzkawego napoju.

Dodajmy, że jest coś z filozofii w tym pomyśle, na pozór ekscentrycznym, który zresztą, aby go uprawdopodobnić, autor, choć Niemiec, przeniósł do Anglii, oj-

czyzny (jak wiadomo) ubrań w kratkę i ekscentrycznych starszych panów. Taki właśnie ekscentryk, kapitalista angielski, ma tutaj jedno marzenie: słyszał, że w zakładach dla umysłowo chorych odbywają się zebrania towarzyskie, zabawy dla tych nieszczęśliwych; otóż marzeniem jego byłoby znaleźć się na takiej zabawie. Zwierza się z tym siostrzeńcowi, na którego stosunki londyńskie ten prowincjał liczy; siostrzeniec, zależny od łask wujaszka, chciałby mu z całego serca dogodzić, ale nie wie, skąd tak naprędce wytrzasnąć dom wariatów? Zwierza się z kolei z tym kłopotem przyjacielowi; ów przyjaciel jest malarzem; wiadomo, że malarze to są ludzie odznaczający się w równej mierze fantazją jak brakiem uszanowania dla rzeczy godnych szacunku. Malarz tedy poddaje myśl: „To bardzo proste; wybieramy się dziś na zabawę do znajomych w pensjonacie zacnego pana Cumberlanda; wprowadzimy tam wujaszka, powiadając mu, że ten pensjonat to jest dom wariatów." Tak też się stało. I rzecz ciekawa, o ile każdy, kto był na zabawie w prawdziwym domu wariatów, wie, ile bystrej obserwacji i czasu potrzeba, aby pod poprawnymi formami pp. obłąkanych wykryć ich manie i anormalności, o tyle ktoś, kogo się uprzedzi, że wchodzi w towarzystwo wariatów, łatwo doszuka się cech obłędu w niewinnych właściwościach charakteru u każdego z obecnych. I tak wujaszek nasz poznaje tam jakiegoś majora pasjonata, drażliwego na punkcie honoru i wpadającego w furię z lada powodu; podróżnika, o niczym innym niezdolnego mówić, tylko o swoich podróżach, w których miesza w ferworze wszystkie części świata; grafomankę wietrzącą wszędzie wątki sensacyjnych powieści; miłośnika teatru, nie wymawiającego połowy liter, a marzącego o laurach sceny i wciąż gadającego strzępami roli jakiegoś Hamleta

lub Ryszarda III; wreszcie jakąś damę, nałogową swatkę... I w połowie każdej rozmówki wujaszek przytyka palec do czoła i powiada sam do siebie: „aha!", dumny i rad, że u każdej z normalnych na pozór osób wypatrzył jej swoistego fioła. Rzecz prosta, że wujaszek, opanowany tą manią, musi znowuż na mieszkańcach pensjonatu robić szczególne wrażenie; jakoż słowa „wariat, wariat!" latają na scenie jak piłka ku niezawodnej zabawie publiczności. A recenzent, o ile ma skłonność do refleksyj filozoficznych, zaczyna przymierzać po kolei w myśli tego i owego ze swoich znajomych i zastanawiać się, czy gdyby go poddać próbie i oglądać pod kątem takiego uprzedzenia, czy nie mógłby łatwo oblecieć za wariata! Tak oto mile czas nam spływa, a kiedy podróżnik wnosi z końcem drugiego aktu żywego młodego lwa, wesołość dochodzi do szału.

I co potem, szary człowieku? Ha, potem to, co było do przewidzenia: ekscentryczny wujaszek odbiera z kolei rewizyty swoich nowych znajomych, których w przekonaniu, że uciekli z domu wariatów, zamyka starannie pod klucz. I wreszcie, na sam finał, rzecz kończy się dwoma małżeństwami, bo czym ma się kończyć? W życiu wszystko kończy śmierć, a w farsie małżeństwo. I my skończmy nasze rozważania na tej głębokiej myśli.

Komedyjkę reżyserował stateczny p. Chaberski, który wszedł w tę wariacką skórę z imponującą swobodą. Dużo humoru wydobyli ze swoich ról pp. Kwaskowski i Sielański; p. Brodziński rad, że powrócił na scenę, parskał w roli pana Cumberlanda jak rumak bojowy; p. Ziembiński i p. Relewicz-Ziembińska byli bardzo eleganccy, ale trochę za mało ekscentryczni jak na tę farsę w starym stylu; zabawną grafomanką była p. Różańska; miłą parę kochanków tworzyli p. Łoziński i młoda

gwiazdeczka filmowa, której nie wolno wymienić na afiszu (tym samym i w recenzji), dopóki nie zda egzaminu związkowego i nie odpowie bezbłędnie na wszystkie trudne pytania, które p. egzaminator przygotuje starannie przy pomocy paru encyklopedii. Ale gdyby te same pytania zadać znienacka egzaminatorowi!

INAUGURACJA NOWEGO TEATRU

Teatr Malickiej. *Pani Bovary*, dwadzieścia siedem obrazów według Flauberta w przeróbce scenicznej Zofii Nałkowskiej. Inscenizacja Zbigniewa Sawana. Reżyseria Krystyny Severinówny. Dekoracje i kostiumy Stanisława Kurmana (17 I 1939).

Kiedy przed paru laty wystawiono w Paryżu *Panią Bovary* w inscenizacji Gastona Baty *, pierwszy ten zamach na powieść Flauberta spotkał się z fatalnym przyjęciem u krytyki i z żywiołowym powodzeniem u publiczności. Krytyka ujrzała w tym zaprzeczenie ducha utworu, który każdy francuski inteligent umie prawie na pamięć, natomiast szeroka publiczność, nie troszcząc się o starą książkę, poddawała się bezpośredniej wymowie sceny, przejmowała się i wzruszała losami bohaterki niczym jakiej Damy Kameliowej. Flaubert — wiemy to z własnych jego wypowiedzi — fabułę tej swojej powieści uważał za rzecz najmniej ważną, tak dalece, że, jak twierdził, przy zachowaniu zasadniczego tonu treść mogłaby być całkiem inna; i oto okazało się, że ta zaczerpnięta z rzeczywistego zdarzenia — z małomiasteczkowej plotki — fabuła, nawet wydarta ze swojej atmosfery, strywializowana, pozbawiona magii stylu, działała mimo to na publiczność jak wzruszający romans. Może „olimpijski" Flaubert mylił się co do własnego stosunku do pani Bovary, może włożył w nią więcej zwyczajnego ludzkiego wzruszenia, niż sam przypuszczał?

Tak stało się w Paryżu, we Francji, ojczyźnie pani Bovary; jak będzie u nas, też rozstrzygnie o tym pu-

bliczność, jeszcze mniej obciążona kultem Flaubertowego arcydzieła, znanego przeważnie ledwie z tytułu. I doprawdy na recenzenta nadawałby się w tym wypadku bardziej ktoś, kto nie zna książki i kto, wolny od natrętnych reminiscencyj i konfrontacyj, przyjmowałby po prostu to, co mówi scena.

Historia wydaje się dość banalna — bo i miała być taką. Młoda dziewczyna, zaślubiona poczciwemu prowincjonalnemu ciemiędze, na trzeci dzień po ślubie z rozpaczą uświadamia sobie, że w tym domu, w tym miasteczku, w tym towarzystwie przyjdzie jej spędzić życie... I po to ją edukowano w dystyngowanym klasztorze, uczono grać na fortepianie, kochać poezję! Pierwszy z brzegu koncypient adwokacki, z którym może wymienić poetyczne kwiatki o świecie i o naturze, wystarczy, aby zbudzić jej serce do miłości; kiedy wyjazd młodego człowieka przerwie tę nieśmiałą idyllę, drugi, prowincjonalny lew, da tym miłosnym tęsknotom konkretniejsze kształty; zmęczywszy go nadmiarem namiętności Emma Bovary, porzucona, przeszedłszy po wstrząsie zerwania klasyczne „zapalenie mózgu", pociesza się w ramionach pierwszego wielbiciela. Wszystko to uszłoby może jakoś przy zaślepieniu kochającego męża; groźniejsza jest gospodarka finansowa pani Bovary, córki normandzkiego chłopa, którą nauczono na pensji malować na jedwabiu, ale nie nauczono, co znaczy podpis na wekslu. Rozrzutna, nie mająca pojęcia o pieniądzu i o prawie, nadużywa kredytu, podpisuje wciąż jakieś papiery, daje się omotać. Nieodpowiedzialna moralnie, coraz bardziej działa jak somnambuliczka; nie istnieje dla niej ani dom, ani dziecko, ani wzgląd na nic; nawet utajone podszepty zbrodni drzemią w tym słodkim romantycznym sercu. W początkach próbowała szukać ocalenia w religii, ale trafiła na księdza wiejskiego, realistę, który nic nie chciał zrozu-

mieć z tych nieukojeń duszy. I poszła Emma drogą swoich „dziejów grzechu", lekkomyślna, niepoczytalna i kłamliwa, i w końcu, bezradna w nieuchronnej katastrofie, nie umie zrobić nic innego, jak połknąć garść arszeniku i skonać w bólach, opłakiwana przez męża.

Na to, aby to wymyślić, nie trzeba było Flauberta; i w istocie nie wymyślił tego: wszystko to się zdarzyło wiernie niejakiej pani Delamare, żonie lekarza (lub felczera) w miasteczku Ry, opodal siedziby pisarza. Flaubert dał tej opowieści niezrównany styl, nasycony po brzegi litościwą i wzgardliwą nieco ironią, dał atmosferę szarych dni i miernych uczuć, symfonię banału, w którym wszyscy dokoła żyją i tyją, a od którego biedna Emma umiera, uparłszy się go brać na serio. Zarazem dał Flaubert w tej przygodzie syntezę epoki, paradoksu ciągnącego się przez cały wiek XIX. Wiek ten znaczy narodziny mieszczaństwa w ustroju społecznym, a romantyzmu w literaturze, stąd kakofonie obyczajowe, których Emma Bovary jest symbolem. Dysproporcja między wychowaniem a życiem: córka zbogaconego chłopa, kształcona w naukach luksusowych a zbytecznych, w kulcie muzyki, poezji, marzenia, w przyjaźniach z koleżankami przeznaczonymi do innego losu, słowem, wychowana jakby umyślnie na to, aby własny dom musiał jej być wstrętny i aby musiała gardzić człowiekiem, który ma być jej mężem. Tandeta romantyzmu, którym się karmi, uczyni ją obcą własnemu życiu i zrobi ją łupem lada durnia, który jej zagra w tę dudkę. W *Weselu Figara* mieszczka Zuzanna jest zaradna, wesoła i trzeźwa, a hrabina omdlewająca, ale romantyzm z każdej mieszczki zaimprowizował hrabinę. Te uboczne produkty romantyzmu dostrzegli pisarze w „wyższych sferach", np. hrabina Idalia u Słowackiego *; ale Flaubert pokazał zdumionej Francji, że takich „kobiet niezrozumiałych", zagadkowych,

takich lwic czy sfinksów jest po kilkanaście lub więcej w każdej mieścinie.

Ale jest w Emmie Bovary coś więcej, jest patologia czaru kobiecego, jeżeli ten czar jest ponad stan sfery, w której kobiecie żyć przypadło. I cała powieść polega na tych kontrastach: demoniczna w samej swojej istocie i lotna kobiecość, która określa się jedynie siłą własnego marzenia i pożądań, jakie budzi — i ciężki przyziemny świat męski, ograniczony konkretnymi warunkami bytu, których żadne marzenie nie zdoła uskrzydlić ani zmienić. I gdy mężczyzna zużywa siły w swoim warsztacie, konkretnym świecie zawodowych trosk i ambicji, kobieta, zatruta sama sobą, własnym nie zużytym czarem, potencjalną energią miłosną, idzie przez życie jak błędna, zatacza się jak pijana, powodując katastrofy.

Pani Nałkowska przystąpiła do samodzielnego uscenizowania powieści z całym pietyzmem i inteligencją. Trzymała się wiernie fabuły, starając się wydobyć z niej zwłaszcza to, co w niej jest ruchem scenicznym.

Ale ponieważ istota utworu tkwi w czym innym, początek zwłaszcza sztuki wlecze się dość sennie. Dopiero ze zjawieniem się kochanka puls się ożywia; losy Emmy, bezradnego stworzenia, obijającego się o pospolite rygory życia, stają się wzruszające, mimo iż jej ciągłe podpisywanie coraz to nowych weksli i papierów drażni naszą nowoczesną trzeźwość. Ale w sumie Emma zdobywa nasze współczucie, jedynie śmierć jej wolelibyśmy widzieć mniej realistyczną i mniej krzykliwą. Słabiej wychodzą inne figury. Biedny Karol, mąż Emmy, nabiera tu jakiejś romantycznej szlachetności w swoim oddaniu; brak mu tego, co było początkiem dramatu Emmy: beznadziejnej mierności, pospolitości duchowej. Z przesławnego pana Homais, którego nazwisko stało się przysłowiem, jak Harpagon, jak Tartufe,

został prowincjonalny gaduła bez określonego charakteru. Ale zapewne nie mogło być inaczej...

Panią Bovary otworzyła p. Malicka drugi swój teatr. Jest to rzadki przykład energii, siły ekspansji i wiary w przyszłość, bo przeszłość pokazała, że i dla jednego teatru o repertuar nie bywa zbyt łatwo. Teatr Malickiej to jest klasyczny „teatr aktorki", w epoce gdy teatry stoją raczej zespołem, reżyserią, repertuarem. Imperializm ten sięga nawet w sferę literatury: na wieść o dobrej roli dla aktorki ta *Pani Bovary* została umyślnie dla p. Malickiej opracowana. Technicznie teatr (inscenizacja Sawana, reżyseria Severinówny) wykazał tu dużą sprawność: 27 obrazów, w ramie trzech aktów, przesuwa się składnie i bez zbytnich zahaczeń, przy czym wyzyskano pomysłowo głąb i dwie pomocnicze boczne scenki; ale przy tym ujęciu lekko markowane dekoracje nie mogły uwydatnić charakterystycznego tonu środowiska, służą po prostu do zaznaczenia sytuacyj. Tę charakterystykę zaniedbano trochę i w zakresie środków aktorskich, począwszy od samej bohaterki: p. Malicka grała bardzo ładnie, bardzo szlachetnie, ale gdyby grała urodzoną księżnę (a nawet królową), nie potrzebowałaby zmienić ani jednego ruchu, ani jednej intonacji. Cała ta strona prowincjonalnej parodii uczuć — stanowiąca przecież istotę książki Flauberta — całe to Tuwimowskie „cokolwiek Chopina" *, do którego dość są zbliżone np. prowincjonalne poetyczne zaloty Leona, zatraciło się tutaj. Zaznaczył trochę ten charakter — dzięki szczęśliwym warunkom — p. Pluciński jako Rudolf, choć i on mógłby śmielej wydobyć tanie gracje prowincjonalnego lwa. Szkoda np., że nie wyzyskano tego „dwugłosu komunału", tak cudownie użytego w powieści, gdy na wystawie rolniczej równocześnie przedstawiciel rządu buja lud, a Rudolf Emmę. Ale widzę, że i ja wchodzę na śliską drogę niemożliwego

szukania w tym scenicznym surogacie uroków powieści. Kwadratura koła! Skończmy więc zaznaczeniem, że w długim szeregu ról wyróżnili się jeszcze: p. Wierzejska, Sokołowska, pp. Fijewski, Bay-Rydzewski, Nowacki i inni.

Resztę zostawmy publiczności...

FARSA A OBYCZAJ

Teatr Narodowy. *Grube ryby*, komedia w trzech aktach Michała Bałuckiego. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (13 I 1939).

Tak się złożyło, że byłem na *Grubych rybach* na jednym z dalszych przedstawień; to jest dla recenzenta pouczająca kontrola być świadkiem reakcyj zwykłej, codziennej publiczności. Było pełno, bawiono się doskonale. Osobiście, przyznaję, nie bawię się na ogół na komediach Bałuckiego, ale nie mam nic przeciwko temu, aby się na nich bawili inni, i uważam za godziwe, że się je wznawia w tej proporcji dość często. Ale uderza mnie jedna rzecz z zakresu tych, które najbardziej mogą zastanowić: mianowicie oddziaływanie przypadkowości, techniki rzeczy, na głębsze procesy. Gdybyśmy np. — tak jak to już wielokrotnie planowano — mieli jakiś teatr „repertuarowy" *, z repertuarem mieszanym, Bałucki zająłby w nim z pewnością dość poczesne miejsce, ale nie wiązałaby się z tym konieczność, aby z powodu każdego *Domu otwartego* lub *Gęsi i gąsek* krytyka wypisywała na nowo morze atramentu. Tymczasem u nas, wskutek technicznych warunków teatru, utrwalił się definitywnie system „premierowy"; każde wznowienie przybiera charakter premiery nakładającej znowuż obowiązek recenzji; że zaś Bałuckiego wznawia się częściej od innych, raz czy dwa razy na rok trzydzieści piór skrzypi lub też trzydzieści maszyn do pisania klekoce, w trzydziestu móz-

gach smaży się, co by tu jeszcze powiedzieć o Bałuckim! Ponieważ zaś u nas stosunek krytyki do utworów teatralnych wyraża się niemal wyłącznie w recenzjach lub glosach przed- i popremierowych, faktem jest, że w ostatnich czasach powstała nieproporcjonalnie obfita literatura o Bałuckim, ale literatura trochę nieszczera i „dęta".

Bo powiedziawszy otwarcie, nie ma o czym tak dalece pisać. Twórczość Bałuckiego była od początku właściwie oceniona, przyjęta, uznana (ostre krytyki, jakie go spotykały na schyłku, tyczyły jego późnych sztuk, słabych i w istocie od tego czasu nie wznawianych). Otóż im jałowszym staje się płodzenie coraz to nowych felietonów o autorze *Grubych ryb*, tym bardziej krytyka podgrzewała się, podbijała bębenka, podejmując zbyteczne „rehabilitacje", wydymając sztuczne problematy, to tragizując na temat Bałuckiego, to znów pisząc o jego „zwycięstwie zza grobu"! * I to dlatego, że publiczność bawi się na *Klubie kawalerów* lub *Gęsiach i gąskach* i wypełnia teatr. Otóż godzi się zauważyć, że w tej chwili w Teatrze Kameralnym grają *Dom wariatów*, starą niemiecką farsę sprzed lat sześćdziesięciu, że grają ją dość skromnymi środkami, bez gwiazd aktorskich, bez przepychów Teatru Narodowego, i że ta farsa osiąga sukces frekwencji i śmiechu co najmniej równy Bałuckiemu. Czy z tego powodu mamy mówić o „zwycięstwie zza grobu" Karola Laufsa? Znaczy to tylko, że publiczność zawsze była i jest skłonna do niewybrednej zabawy, a skłonna jest tym bardziej, im bardziej ją nasze teatry w tej skłonności utwierdzają i tym gustom patronują, i błogosławią.

Wśród nowych felietonów, w których prasa smaży sobie głowy, co by tu jeszcze napisać o Bałuckim, uderzył mnie głos pasujący jego sztuki na „dokument obyczajowy epoki" *, przypominający nowym pokoleniom

świat już zapomniany itp. I kiedym patrzał na te *Grube ryby*, zastanowiło mnie, jak bardzo ta teza jest mylna, jak dalece uderza nas całkiem coś przeciwnego, przynajmniej mnie, który resztki owej „epoki Bałuckiego" widziałem i pamiętam.

Weźmy np. taką najbardziej znaną figurę, jak p. Wistowski. Pan Wistowski — słyszymy — ma dwie wsie, dom w mieście i kapitały; szlachcic, ziemianin, eks-donżuan, podstarzały elegant, jeszcze trzymający fason i jeszcze w pretensjach. Otóż, pytam się, czemu ten pan Wistowski, taki, jakim go widzimy, z takimi atutami, miałby ograniczać swoje aspiracje życiowe do tego, aby pędzić życie w domu zramolałego emeryta, Ciaputkiewicza, gdzie ma co dzień kulawą partię wista we trójkę? Ależ taki Wistowski — o ile rzecz dzieje się w Krakowie — pretendowałby do tego, aby być członkiem „końskiego" kasyna, czyli Resursy przy ulicy Wolskiej, a jeżeli ma jakiś feler, który by mu się kazał obawiać surowego balotu * w tym ziemiańskim klubie, znalazłby doskonałą partyjkę w innej ówczesnej krakowskiej kartołupni, noszącej szumne godło „Koła Artystyczno-Literackiego" *. Jego zadomowienie u Ciaputkiewiczów jest sprzeczne z charakterem tej postaci, jest potrzebne tylko na to, aby umożliwić jego pocieszne konkury; ale na to, aby te swaty były nawet w farsie możliwe, musiał Bałucki z obojga starych Ciaputkiewiczów zrobić okazy klinicznych ramolów.

Jeszcze jaskrawiej mija się z obyczajem ówczesnym sprawa Wistowskiego juniora. Młody człowiek, dający lekcje muzyki w klasztorze czy na pensji i rozkochujący w sobie uczennice, to rekwizyt z bardzo starych wodewilów, życiowo niemożliwy, chyba żeby sobie młody Wistowski przypiął siwą brodę, bo do lekcyj muzyki na pensjach były całe legiony nauczycielek lub wyjątkowo jakiś sędziwy muzykus. Ale skąd się w ogóle

wziął ten młody Wistowski, bratanek stryja bogacza, jako nauczyciel fortepianu? Nic nie słyszymy, aby był artystą, więc chyba z nędzy, z wykolejenia, bo ten fach był wówczas wykolejeniem. Czyżby się go rodzina wyrzekła? Ale nie, bo stryj powiada, że wybiera się do Lwowa, gdzie ma bratanka. Czy nic nie wie o jego kolejach? Ten stryj pisze do bratanka list, w którym przyrzeka go zrobić generalnym spadkobiercą, o ile zechce utrwalić ród Wistowskich i ożenić się z panną, która zyska aprobatę stryja. Pomijam, że to przeobrażenie nieużytego egoisty w opatrznościowego stryjaszka jest nawet jak na farsę zbyt mało umotywowane i sprzeczne z charakterystyką figury, ale i sama forma tej stryjowskiej ingerencji jest absurdem. Przecież w wyborze bratanicy obchodziłyby starego Wistowskiego nie jej walory osobiste, ale przede wszystkim te, które by mogły zaspokoić jego ambicje i pretensje socjalne. Otóż skąd mu znajdzie taką żonę chłopak żyjący z lekcyj fortepianu? Musiałby go wprzód stryj postawić na odpowiedniej stopie. Ta historia jest czysto farsowa i nawet jak na farsę sklecona wyjątkowo niedbale, o co oczywiście do Bałuckiego nie mam pretensji; dziwi mnie jedynie, że te farsowe figle może ktoś uważać za wyraz obyczajów epoki! Obyczaj epoki polegał na drobiazgowym zróżniczkowaniu sfer, na grze ich różnic i odcieni (co np. odbija się tak dobrze w komediach Blizińskiego), natomiast obaj Wistowscy nie należą absolutnie do żadnego świata, konkury ich odbywają się wyłącznie w świecie farsy. A barwę epoki dorabiają Bałuckiemu aktorzy za pomocą kostiumów, ruchów i tańców coraz to bardziej fantazyjnych.

W ostatnim czasie (np. w obecnych *Grubych rybach*) chętnie zaprawia się „smaczek epoki" za pomocą dodatków i wstawek. Ale ówczesne panienki z pensji, popisujące się przy gościach pod okiem dziadunia, pio-

senkami Bartelsa *, są tak w stylu epoki, co gdyby np. weszły do salonu na rękach i w strojach kąpielowych. Toż samo deklamacja *Czarnego szala* w ustach pp. Pagatowicza lub Wistowskiego.

Przedstawienia *Grubych ryb* mają w Warszawie szczególnie świetne tradycje aktorskie; i teraz starano się je podtrzymać silną obsadą. Pan Leszczyński jako Wistowski był bardzo zabawny i przedłuży zapewne sławę tej roli po Frenklu; nie mniej zabawny p. Stanisławski rozjaśnił śledziennictwo dawnego Pagatowicza pogodniejszym odcieniem; p. Zelwerowicz wycieniował z umiłowaniem kretyństwo Ciaputkiewicza, ale wyznaję, że wolałbym widzieć w tej roli kogoś drobniejszego, bo taki bezmiar przekrwionego ramolstwa w tak ogromnym ciele przytłacza i zasmuca. Pani Dulęba * była Ciaputkiewiczowi godną towarzyszką życia. Młode dziewczęta są u Bałuckiego tak bez wdzięku, że trudno aktorkom coś na to zaradzić; w każdym razie lepiej się to powiodło p. Żeliskiej niż utalentowanej zresztą p. Kurylukównie. Nieuchronnym starym sługą był p. Fritsche; pp. Brydzińskiemu i Mileckiemu przypadły najmniej wdzięczne role.

Reżyseria p. Zelwerowicza trochę przepieszczona w początkowej scenie, potem żywa.

NIE IGRA SIĘ Z DZIEWICZYM LASEM

Teatr „Ateneum". *Dziewczyna z lasu*, sztuka w trzech aktach Jerzego Szaniawskiego. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Władysława Daszewskiego (19 I 1939).

Nowy utwór Szaniawskiego uderza pewnymi paradoksami swojej techniki. Sztuka jest krótka; pierwszy akt wypełnia w znacznej części figura nieoczekiwanego „przyjaciela", który potem znika i w akcji udziału nie bierze; trzeci akt ożywia znowuż inna epizodyczna figura, która na akcję żadnego wpływu nie ma: akt środkowy zapełniają w znacznej części gierki i efekty (sześć kieliszków wódki z cudownym bogactwem odmian wypite przez Jaracza!); otóż mimo to wszystko sztuka wcale nie jest pusta, owszem, jest bardzo gęsta i skondensowana, tylko że to, co najważniejsze, znajduje się niejako między wierszami, w pauzach i niedomówieniach. Niedomówienia te, czasem nieco drażniące u Szaniawskiego, tutaj przeciwnie, bogate są w rzetelną treść, tak że wychodząc z tej sztuki na pozór wiotkiej, mimo woli widz mówi do siebie: „Tęga sztuka."

Szczera jej poetyczność narodziła się może z ujrzanego nagle świeżym okiem kawałka rzeczywistości, która otwiera dalekie perspektywy i sama kształtuje się w swoistą symbolikę. Oglądamy przemianę wiejskiego dworu, form życia, przemianę dusz. Stary dwór Wielorzeckich, położony na skraju puszczy, spalił się podczas wojny; młody dziedzic odbudował się — może prowizorycznie, ale to prowizorium się utrwaliło —

w innym już stylu. Trzeźwo, praktycznie, celowo, bez sentymentów. Główna ubikacja w domu to obszerna i widna kancelaria; duże okna, nagie, jasne ściany, amerykańskie biurko, koksowy piecyk, maszyna do pisania. Tu pracuje z dziedzicem jego prawa ręka, absolwentka szkoły handlowej. Bo dziś inaczej się gospodaruje: wszystko kalkuluje się przy biurku; dawniej symbolem gospodarstwa rolnego był „pan rzonca" z pyskiem i harapem, dziś — młoda dziewczyna przy maszynie do pisania i do liczenia. I gospodarka prosperuje; pod portretem rasowej babki pana Wielorzeckiego — jedynym, który ocalał z pożaru — wisi fotografia nie mniej rasowej jałówki, premiowanej na wystawie. „Co za linia!", rozpływa się gość, patrząc na portret babki, gospodarz zaś całkiem naturalnie przyświadcza „co za linia", myśląc, że mowa o jałówce.

I w tej zresztą trzeźwej i obcej poetycznym nastrojom kancelarii potrafiła zagościć miłość. Też po nowemu, bez przesądów, bez straty czasu, przy pracy. Pan dziedzic, nieco szpakowaty na skroniach, pokochał swą dyplomowaną pomocnicę, a córkę swego gajowego. Ładna, miła i dzielna Hania jest jego narzeczoną. Kancelaria, gospodarstwo, miłość — wszystko tu jest nowoczesne, mimo to zachował się jakiś kącik dawności, tradycji, może poezji. To las. Widać go przez okno, widać tę puszczę, której Wielorzecki — to jego słabość, kaprys pański — nigdy nie dał rąbać; teraz chce ją ofiarować państwu, żeby ją zachowano jako rezerwat przyrody. Drzewa rosną tam, póki chcą, i umierają własną śmiercią, zwierzęta mają tam swój raj, kłusownicy również. Las niemal dziewiczy.

Zresztą w tym domu, z którego wygnano wszelkie upiory dawności i przesądu, życie płynie jasno i pogodnie. Ale pewnego dnia, pewnego zimowego wieczora, gdy za oknami gwiżdże rozpętana wichura, zjawia

się tu na chwilę — człowiek z lasu. Tylko przesunie się przez scenę, a już zburzy całą tę kruchą budowlę trzeźwości, szczęścia, wiary w siebie.

I nasuwa się refleksja, że dawne siedziby, dawne życie, miały swoją organiczną filozofię. Szlachecki dwór, ze swoją mnogością ludzi, służby, krewnych, psów, koni, stajennych, dzieci, rezydentów, gości, ze swoim ogniem na kominku, zjazdami sąsiedzkimi, polowaniami, zgiełkiem, był poniekąd fortecą przeciwstawiającą się surowym mocom przyrody, upiorom lasu. Nigdy nie było tam pusto, było jakoś obronnie i ufnie.

Nowoczesne gospodarstwo pana Wielorzeckiego zredukowało to wszystko. Koni prawie nie potrzeba, bo autobus jest o pięć minut. Służby tam nie widać, bo elektryczność, telefon, maszyna do pisania spełniają jej robotę. Do sąsiedzkich zabaw dziedzic zatracił gust, woli siedzieć w domu z narzeczoną, z którą ma zawsze tyle gospodarskich spraw do omówienia; po co im ludzi! I na co dzień idzie to wszystko idealnie. Ale zdarzy się moment, gdy ten nowoczesny barak, sklecony na skraju puszczy, okaże się zbyt wątły, aby się obronić jej agresji. A i ta obca dziewczyna, na której pan Wielorzecki oparł całe swoje szczęście...

Pan Wielorzecki nie był konsekwentny. Skoro się zdecydował na nowy kształt życia, powinien był może iść w tym do końca; wprowadzić wyrąb drzew, unowocześnić całą okolicę. Nie bawić się w „rezerwaty przyrody", w kult dziewiczego lasu. Bo oto co kryje ten las. Przed siedmiu laty młody kłusownik zabił gajowego, poszedł do więzienia. Teraz z więzienia wyszedł (czy może uciekł) i wrócił do swej puszczy. I korzystając z nieobecności dziedzica, zjawia się o zmroku w jego kancelarii; zastaje samą Hanię. Ta Hania, córka gajowego, miała piętnaście lat wtedy, kiedy uwięziono Olka; kochała go namiętnie, „wyła jak suka", kiedy go

brano. Potem zapomniała; wyszła siłą charakteru na edukowaną pannę, znalazła nowe życie. I teraz nie chce pamiętać, i on tego nie żąda od niej, dziewczyn nie brak na świecie... Żąda tylko jednego: fuzji dziedzica, jego dubeltówki, bo bez tego niepodobna mu żyć: jak żyć kłusownikowi bez broni? A kłusownikiem pozostanie, wierny puszczy i jej prawu. I Hania daje mu dubeltówkę, byle tylko nie wracał... Bo ledwo na jedno mgnienie oka wziął ją w ramiona, odczuła niebezpieczeństwo. Zlękła się, że sercem jest — po tamtej stronie. A chce pozostać po tej.

Odszedł Olek, przepadł w lesie. Ale już ojciec Hanki, niezrównany w podchodzeniu zwierza, tropi kłusownika i wszyscy gajowi, pamiętni śmierci jednego ze swoich. I kiedy pan Wielorzecki, opanowawszy się po chwilowym dreszczu wywołanym przez cień człowieka, wyprawia huczne zrękowiny ze swoją Hanią, w tej samej chwili odbywa się tam, w lesie, obława: Olek pada od kuli, ranny ciężko, może śmiertelnie, z ręki starego gajowego. I na wieść o tym Hania w wytwornej wieczorowej sukni, wyjąc sama jak ranne zwierzę, rzuca w jednej chwili dom, gości, narzeczonego i pędzi po nocy w las — do niego. „Ha, chciałeś mieć rezerwat przyrody" — powiada ironicznie przyjaciel do osłupiałego oblubieńca. Nie bierze się dziewczyny z lasu, gdy las jest tak blisko...

Sztuka poprowadzona jest bardzo pewną ręką. Skoro się pogodzimy z zagadkowym przyjazdem i zachowaniem się przyjaciela (przez chwilę świta nam dzika myśl, czy ten przyjaciel nie jest z policji: signum temporis, że nam takie myśli przychodzą do głowy), rzecz rozwija się bez zarzutu. Zjawienie się gościa, rozmowa z nim, mówi nam na wstępie wszystko, co nam trzeba wiedzieć. Niebawem poprzez swobodę Hani wyczuwamy w tej dziewczynie jakieś „drugie dno". Nowe je-

szcze światło rzuca zjawienie się jej ojca — pyszna figura starego gajowego. Ten ojciec to żywa przeszłość Hani, jej pochodzenie, owo nieuchwytne „coś", co nie pozwoli się jej bez reszty zespolić z narzeczonym. Sytuacja zresztą potraktowana jest bardzo nowocześnie. To już nie Hania z *Głupiego Jakuba*, obolała, ambitna, chciwa kariery, spekulantka na rękę dziedzica; to młoda dziewczyna, mająca fach w ręku, godność, poczucie swojej wartości, świadoma, że powierzając się temu mężczyźnie, więcej może daje, niż bierze. I nie ma mowy tu o mezaliansie; w tej jasnej kancelarii portret prababki, dobrze zawieszony na ścianie, nie spadnie z gwoździa na wieść o zaręczynach wnuka z córką gajowego; rodzina pana Wielorzeckiego przyjmie jego dzielną żonę z otwartymi rękami... Czemuż mimo wszystko czujemy jakąś obcość, inność tej „dziewczyny z lasu", mimo że Hania nie zdradza niczym swojej leśnej przynależności? Nie zdradza jej nawet w chwili, gdy zjawi się dawny kochanek; przez chwilę zadrży, gdy ten, błagając o fuzję, weźmie ją w ramiona, ale szczerze, ostro nawet zapowie mu, aby się nie zjawiał; ona zerwała już z lasem, naprawdę nie chce z nim mieć nic wspólnego. Ale wystarczyła chwila...

Cała ta rola Hani rozgrywa się prawie między wierszami. Ale dialog Szaniawskiego, jego pauzy nawet, mają coś bardzo scenicznego. Słowa skąpe, często błahe, napisane są tak, że aktor — dobry aktor — może wypełnić je po brzegi treścią. Pisane są te sztuki dla dobrych aktorów, tym samym bardzo zależne od fluidu, jaki się wytworzy na scenie.

Tu, w „Ateneum", sztuka ta, świetnie wyreżyserowana przez p. Perzanowską, grana była wspaniale. Ten gajowy, ze swymi zmrużonymi od patrzenia na odległość oczkami, chodzący po pokoju tak jakby podchodził zwierzynę, z tymi chytrymi a zawziętymi błyskami

w ślepiach, to znów była jedna z figur Jaracza, które pozostaną w pamięci i legendzie teatru. Co on za cudy robił z każdego słowa! Bardzo interesująco zagrała Hanię p. Bonacka; cały czas pod swobodą jej gry czuło się ów drugi, podziemny nurt życia tej tak zrównoważonej i mocnej dziewczyny, tak że nieoczekiwany finał wydał się naturalną konsekwencją, podsumowaniem. Dobrą figurę człowieka, będącą wypadkową dwóch epok, pozornie silnego a nie panującego nad materiałem swego życia, dał p. Maszyński w roli Wielorzeckiego; p. Łuszczewski * swadą swoją unaturalnił wygodnego (dla autora) przyjaciela; p. Chmielewski stworzył ładny typ starego żubra, a p. Plesnerówna w paru słowach dowcipnie scharakteryzowała zmodernizowaną muzykantkę wiejską, Żydóweczkę już kształconą na Debussym i Ravelu *. Dobrym Olkiem był p. Kalinowicz. Dekoracja p. Daszewskiego prostymi a doskonale artystycznymi środkami wydobyła kontrast nowoczesnej kancelarii z tajemniczym lasem, martwo a bacznie przyglądającym się przez okno.

STYLIZACJE

Teatr Letni. *Madame Sans-Gêne*, komedia w trzech aktach z prologiem Wiktoryna Sardou i Emila Moreau, przekład Ludwika Wasilewskiego. Reżyseria Romana Niewiarowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (13 I 1939).

Typ „madame Sans-Gêne" powtarza się dość często, ale zazwyczaj jest to urodzona wielka dama. Bo trzeba doskonałego poczucia form i obycia z nimi od dziecka, aby wiedzieć, jak je gwałcić i jak robić to, co nie trzeba; trzeba dużo wdzięku w rubaszności i taktu w nietaktach, aby się móc w tej roli na dłuższy czas utrzymać. Taką „madame Sans-Gêne" była może bratowa Ludwika XIV, księżniczka Palatynatu *, u nas sławna pani Kossakowska * za Stanisława Augusta i sporo takich było. A kiedy trafi się „madame Sans-Gêne" skromniejszego pochodzenia, bywa zazwyczaj doskonale uzbrojona jako kobieta, świetnie zna sztukę ubrania się i podobania się i mocna tym wszystkim, może dać folgę niepowściągliwemu językowi. Zwykle zresztą i to jest bardzo świadome; od dawna taka „madame Sans-Gêne" zorientowała się, co ludzi bawi i na co sobie może pozwolić.

Ale co sądzić o figurze, którą z powodzeniem od pół wieku wmawia Sardou w tego wielkiego dzieciaka, jakim jest publiczność zebrana w sali teatralnej? Biorąc na rozum, ta jego „madame Sans-Gêne" to jest figura sklecona z samych nonsensów. Poznajemy ją w pierwszym akcie, ale gdybyśmy nie wiedzieli, że jej

dano ten przydomek, nie przyszłoby nam na myśl, że na niego zasługuje. Ta miła panna Kasia, właścicielka pralni, raczej wydaje się nam bardzo wyrobiona towarzysko; zresztą chodzi na tańce, z pewnością tańczy doskonale, ma powodzenie, umie się odciąć, umie się znaleźć w kropce, umie przymilnością wodzić gwałtownego wielbiciela na pasku. A kiedy swego czasu przyszło jej odnieść bieliznę do oficerka, który się jej spodobał, ubiera się starannie, próbuje go kokietować zgrabnie odsłoniętą chusteczką, ale kiedy nie zwrócił na to uwagi, cofa się dyskretnie. Trudno zachować się delikatniej i skromniej, niż ta rzekoma madame Sans-Gêne zachowała się w mansardzie porucznika Buonaparte i sądzę, że niejedna kobieta nie nosząca tego przydomka dałaby sobie prędzej radę z tym, aby przerwać zamyślenie młodego porucznika artylerii.

I oto widzimy tę panią Kasię po dwudziestu latach; szczebel po szczeblu, zaszła na same szczyty — jest marszałkową, księżną, żyje na dworze. I rzecz zdumiewająca, jak się ta osoba cofnęła w kulturze towarzyskiej! Ćwok, który nie tylko nie umie się ubrać ani ruszać, ale w ogóle sili się nie wiedzieć, po co istnieją na świecie krawcy, szewcy i nauczyciele tańców? Czy ona sobie z nas kpi? Bo oczywiście, że to jest tylko „wygłupianie się", taki sobie styl, który pani Kasia sobie skomponowała. Ale widzimy, jak się męczy, aby się w nim utrzymać, jak co chwila wypada z roli.

Czytałem, nie pamiętam w jakim języku, książkę świetnej poetki * i starannie wychowanej osoby, którą los uczynił przez kilka lat osobistą sekretarką bardzo wielkiego człowieka, wodza, naczelnika narodu. Ogłosiła swoje wspomnienia. I cały czas daje sobie styl osoby, która spadła z księżyca, która nic nie wie, w niczym się nie orientuje, nie odróżnia ułana od konduktora tramwajowego, nie wie, co polityka ani co podwieczo-

rek, ma do reprezentacji dziurawe buciki i klejone suknie, a kiedy wejdzie do jej biura wysoki wojskowy, całą jej troską jest to, żeby ukryć przed nim nogi i nie wystawiać go na pokuszenie. I przy tym stylu daje sobie przez szereg lat doskonale radę na swoim stanowisku i w dodatku jeszcze napisała żywą i sensacyjną książkę. To była też na owym dworze Mademoiselle Sans-Gêne, mimo że wciąż zażenowana.

I w istocie, za chwilę (mówię o sztuce Sardou) widzimy, że nas ta księżna gdańska najoczywiściej brała na kawał. Bo w następnym akcie zjawia się przed cesarzem, owym nieczułym oficerkiem sprzed lat dwudziestu. Ubrana jest bez zarzutu, rusza się jak dama i trudno rozwinąć więcej zręczności, taktu, subtelności słownej i dowcipu, niż to czyni ta madame Sans-Gêne w rozmowie z cesarzem. Więc po co było nas bujać?

I rzecz znamienna: owa wielka scena z poprzedniego aktu, dla której Sardou napisał swoją sztukę, scena, gdy księżna gdańska przyjmuje dwór, robiąc gafę po gafie, a potem wygarnia siostrom cesarza wybornie zredagowane impertynencje — ta scena najmniej dziś w teatrze chwyta. Słuchamy obojętnie, nie wierzymy; myślimy sobie: po co się ta księżna tak wygłupia, po co udaje, że nie wie, jak się pije herbatę i podaje ciastka? Natomiast z przyjemnością słuchamy pierwszego i trzeciego aktu, gdy ta pani Kasia naprawdę jest sobą, gdy w pierwszym akcie tak ładnie, tak odruchowo ocala życie rannemu rojaliście, a w trzecim, gdy tak sprytnie i dowcipnie rozmawia z cesarzem. Czyli sztukę trzymają dziś te sceny, które są zaprzeczeniem tytułu sztuki, charakteru bohaterki i intencji autora. Teatr miewa takie paradoksy.

Poza tym w swoich akcesoriach sztuka nieco zblakła. Narażone jest na to w teatrze wszystko, co się

opiera nie na pierwiastkach ludzkich, ale na jakimkolwiek konwenansie czy prestiżu, historycznym czy innym. W mieszczańskiej ahistorycznej epoce, kiedy rzecz była pisana, żarcik ten był zręcznym przypomnieniem fantastycznych tragikomedyj, jakie niegdyś tworzyła żywa historia. Dziś pławimy się w historii po dziurki w nosie, a każdy dzień przynosi nam jaskrawsze bodaj kontrasty. Napoleon przestał mieć ich monopol; nie przechodzi nas dreszczyk, kiedy otwierają się drzwi przy słowie „cesarz". Ale rzecz pozostaje zgrabnie napisana i zawsze zapewne znajdzie chętną publiczność.

Wykonanie było dość rozmaite. Pani Eichlerówna była przemiła właśnie tam, gdzie ta Kasia nie sili się na „sans-gêne", w scenie ratowania Neipperga, w rozmowie z cesarzem. Instynktem, widać, wyczuła fałsz owego „dworskiego" aktu z ukłonami i nie siliła się go zbytnio ratować. Serdecznym eks-sierżantem, księciem Gdańska, był p. Hnydziński *. Za p. Junoszę-Stępowskiego grał zielony mundur Napoleona i kosmyk na czole. Dobrą figurę zrobił p. Niewiarowicz (reżyser sztuki) ze wszechwiedzącego Fouché *. Pan Żabczyński był szlachetnym Neippergiem. Siostry Napoleona obsadzone były trochę zanadto *sans-gêne*, tak że madame Sans-Gêne była przy nich wielką damą.

Przekład nowy, ale nietęgi.

WIECZÓR TRZECH POKOLEŃ

Teatr Nowy. *Miłość czysta u kąpieli morskich*, komedia w jednym akcie Cypriana Kamila Norwida; *Odwiedziny o zmroku*, komedia w jednym akcie Tadeusza Rittnera; *Czasu jutrzennego*, rzecz dramatyczna w jednym akcie Józefa Czechowicza. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Rozplanowanie sceny i dekoracje Andrzeja Pronaszki. Muzyka Henryka Gadomskiego (4 II 1939).

Wieczór w Teatrze Nowym ma swoją doniosłość, jeżeli go mamy uważać za przełamanie obyczaju teatralnego, dotąd skazującego na śmierć utwory jednoaktowe i w ogóle takie, które „nie wypełniają wieczoru". Bo w istocie przemoc mechanizmu teatralnego nad swobodą twórczości była w tym zbyt jaskrawa. To było tak, jak gdyby np. wydawcy zbojkotowali nowelę i wytępili ten rodzaj z powierzchni ziemi. Wiemy, że wydawcy nie lubią nowel, ale za to cenią je pisma i tygodniki i wydawcy poddają się ostatecznie, tak że w rezultacie nowela może żyć, ma swoich mistrzów i swoje arcydzieła. Ale od bojkotu teatru nie ma apelacji! A przecież i na scenie gęstość jednego aktu może być dla niejednego talentu naturalną formą wypowiadania się. I tu istnieją arcydzieła. We Francji np., gdzie jednoaktówka, mimo że też nie bez niechęci ze strony teatrów (niechęci łagodzonej przez obyczaj „*levèr du rideau*" *), zawsze mogła żyć i istnieć, są świetni pisarze, którzy nigdy nie wyszli poza jeden lub dwa akty, jak Courteline, Jules Renard i in.

U nas panuje dogmat sztuki całowieczorowej. Autor, który ma pomysł do jednego aktu, z góry wie, że skazuje swoją rzecz na niegranie, albo więc nie napisze jej, albo rozdyma ją za wszelką cenę do trzech aktów.

I wydaje się bardzo właściwe, aby Teatr Nowy, jako specjalnie w założeniach swoich „literacki", a będący organem Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej, wyzwolił się od tej rutyny i zachował bodaj jakiś rezerwat dla sztuk nie wypełniających wieczoru. Zwłaszcza że to jest jedyny sposób, aby i z dawnych autorów pokazać niejeden utwór, którego nigdy nie mielibyśmy sposobności oglądać.

Wieczór w Teatrze Nowym objął trzy epoki w bardzo charakterystycznych egzemplarzach. Drobiazg Norwida ma akcenty, które przypominają czasem jego *Pierścień wielkiej damy*, tylko że tutaj, w tym wspomnieniu swojej światowej epoki, nie raczy poeta własnego serca rzucać na żer tłumu; pozostaje za kulisami, z bardzo poetycką, dziecinną troszkę ironią obserwując letniskowe igraszki, które ludzie z owego świata przesadnie zwykli nazywać miłością; pokazuje krajowego Anglika, hrabiego Erazma Flegmina, w makintoszu * i zapewne z dobrze wypchanym pugilaresem; kapryśną a zapewne nieźle umiejącą kalkulować Julię; i romantyczną niby to parę, Feliksa i Martę, spotrzebowującą mnóstwo wielkich słów dla wyrażenia dość zwyczajnych potrzeb duszociała lub ciałoduszy. Ten kwartet serc jest tu naszkicowany leciutko, ale bardzo pewnie; czuć, że ta forma jednego aktu odpowiada poecie, forma nikła jak te światowe miłości, zbyt wiotkie, aby je warto było rozbudowywać w większą całość. I dobrze dobrane jest jako tło — morze. Morze przypominające się swoim ogromem, surowością, wiecznością, ale ucywilizowane, oswojone, zmienione w basen kąpielowy i w spacerową sadzawkę, płytkie tak, że sięga „do pół łydki" młodemu elegantowi, służące za temat do śmierciodajnych frazesów i do dźwięcznej deklamacji, a w istocie skomercjalizowane na codzienny

zastrzyk energii, dający szczęśliwym posiadaczom tego świata siłę do sentymentalnego próżniaczenia się.

Nie wiem ściśle, kiedy była pisana komedyjka Rittnera *; pomysł trąci epoką jego młodości, kiedy kabaret, wiodący się z paryskiego „Chat-Noir", chętnie trącał w strunę makabrycznego żartu. Wśród tych żartów pod godłem cylindra w krepie zwięzła komedyjka Rittnera jest z pewnością jednym z najbardziej szelmowskich, najbardziej prowokujących. Zawsze mnie uderzał kontrast między równością życia, dobrocią i delikatnością charakteru Rittnera, wysokiego urzędnika ministerstwa w Wiedniu, a niesfornością i zuchwalstwem myśli, które go oblegały, łyskając ślepiami na kształt „wilków w nocy". Pomysł tej jednoaktówki jest może najjaskrawszym przykładem takich „biurowych" myśli, a straszliwe ziewanie, jakim bohaterka rozpoczyna sztukę, jest może echem ziewania samego Rittnera w sennej, przegrzanej i emerytalnej atmosferze austriacko-ministerialnego lokalu. Bo tam z pewnością, jako odwet za nudę, przyszedł mu do głowy ten skecz grobowy i niemal cyniczny, napisany z nienaganną precyzją, opatrzony niezrównaną w swoim komizmie pointą. I nie dziwiłbym się, gdyby był pisany na odwrocie biurowych formularzy jak najokrutniejsze nowele Huysmansa.

Ten utwór Rittnera nigdy nie był grany w oficjalnym teatrze. Wydawałby się dawniej skandaliczny, niemożliwy. Czyżby się dziś teatr zrobił liberalniejszy? Gdzie tam! Ale nazwisko Rittnera już kryje wszystko; wystawić ten łajdacki żart — tuż obok Norwida — staje się zbożnym aktem pietyzmu. Gdyby ktoś przyniósł te *Odwiedziny o zmroku* do teatru dziś, wyrzucono by go za drzwi albo odesłano do „Cyrulika". Oto do czego zdadzą się klasycy. Cześć im i za to.

Utwór p. Czechowicza, wystawiony po tych dwóch

„klasykach", nasuwa osobliwe refleksje. Uderza nas niby jakaś powrotna fala romantyzmu, przynajmniej co do formy. Tak u Norwida, jak u Rittnera panuje doskonała skromność i celowość środków, precyzja wyrazu; tutaj mamy nieskrępowaną gonitwę wizyj, straszliwy przerost obrazowania w zestawieniu z mglistością treści. Wrażenie to wypadnie może skorygować faktem, że rzecz pt. *Czasu jutrzennego* nie była pisana z myślą o scenie, w każdym razie ukazała się w druku * przed jego wystawieniem. I bardzo dobrze, że ją wystawiono; utalentowany poeta, widząc realizację swej myśli, będzie mógł najlepiej osądzić różnice, jakie zachodzą między teatrem marzonym a teatrem granym. Weźmy na przykład taki moment: poeta widzi wyobraźnią wirujące postacie; opisuje je, jak je widzi: „Tętent tańca, coś jak pierwsze takty bolera. Księżyca nie ma. Ktoś miota się w ciemności. Rytm i mrok. Gdy się rozwidnia po przejściu chmury, widać pod drzewkami dwie postacie, smukłe, taneczne, brązowe, półnagie... Gdy stanęli, widać, że są dziwnie podobni do siebie, mroczni a jasnowłosi..." Po czym zaczyna się dialog.

Kiedy czytamy, widzimy ten ładny obraz, dochodzi nas przy tym każde słowo dialogu, możemy dowoli rozważać jego sens. Pokazane na scenie figury nie są ani smukłe, ani brązowe, ani półnagie, ani „dziwnie podobne do siebie"; są oczywiście zdyszane tańcem. Wskutek czego przepada i wizualna symbolika, i słowo, zostaje pospolity tupot nóg. Nie znaczy to, aby scena była wrogiem poezji; przeciwnie, ale trzeba się z nią poecie porozumieć, trzeba znaleźć wspólny język.

Drugi rys. Poeta widzi myślą oddział żołnierzy, słyszy ich marsz, potem warkot samolotów, strzały; i znów te rzeczy, pokazane konkretnie, przytłaczają swoim ciężarem, stają się niby gruda ziemi przerywająca pajęczą

przędzę snu. Dodajmy, że wystarcza, iż teatr zmienił hełmy, w których widzi swój pluton autor, na maciejówki legionowe, a już robi się moment z całkiem innej sztuki — z jakiejś *Gałązki rozmarynu* *.

Takie są kłopoty z konkretyzowaniem nieujarzmionej fantazji. Logika snu dopuszcza wszystko; może się przyśnić i wieloryb, który połknął Jonasza, ale wpuścić na scenę żywego wieloryba?

Podłożem utworu Czechowicza jest podświadomy ucisk, jakim dzisiejsze życie gniecie wrażliwe natury młodych. Dokoła świat wrogi, niepojęty, okropny; jutro obłąkane i czarne. Sen jednej nocy, ukazany Janowi poprzez dobroczynną egzaltację Marii, staje się dlań ewangelią ofiary, oddania, pogodzeniem ze światem, który przedtem odtrącał, afirmacją życia. Wierzymy na słowo, ale chłodno; nie bierzemy w tej metamorfozie zbytniego udziału. Logika snów jest rzeczą osobistą, niełatwo się udziela. I jest wiotka. Nastrój Jana może odpłynąć tak, jak przypłynął, a aparat użyty dla osiągnięcia tego doraźnego skutku wydaje się zbyt ciężki. Samo słowo p. Czechowicza dźwięczy szlachetnie, miejscami zbyt sztucznie.

Wszystkie trzy utwory, w inscenizacji p. Horzycy, w reżyserii p. Zelwerowicza, podane były bardzo starannie. W komedii Norwida * panie Lubieńska i Wasiutyńska oraz pp. Łuszczewski i Roland stworzyli całość bardzo dobrą w stylu, z zachowaniem indywidualnej charakterystyki postaci; ładnie przy tym mówili (zwłaszcza p. Roland) ten tak bardzo swoisty wiersz Norwida.

W drobiazgu Rittnera * karawaniarski komizm roli świetnie wydobył p. Chodecki; jeszcze trudniejsze zadanie miała p. Lindorfówna w ryzykownych gestach uwodzicielki, w których zachowała doskonałą miarę

i utajony humor. Sceny z p. Chmurkowskim wypadły bardzo dobrze.

W obrazie Czechowicza * główne zadanie przypadło p. Białoszczyńskiemu i p. Pasławskiej, których gra miała, zgodnie z tekstem, sztuczną nieco prostotę; inne role wypełnili pp. Żukowski, Mirecki, Skulski, Cygler.

JAK TU NIE BYĆ KSANTYPĄ?

Teatr Polski. *Obrona Ksantypy*, dramat w trzech aktach Ludwika Hieronima Morstina. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Teresy Roszkowskiej (10 II 1939).

Rehabilitacją przysłowiowej Ksantypy bawili się zarówno poważni uczeni, jak błyskotliwi felietoniści, zanim L. H. Morstin — pierwszy, jak sądzę — pokusił się uczynić jej obronę treścią sztuki teatralnej. I w istocie łatwiejszy to temat dla felietonu niż dla komedii. Aby stoczyć bój z upartą legendą, autor sceniczny więcej tu musi pokonać trudności, niżby się mogło zdawać. Ksantypa z legendy nie jest ani stara, ani młoda, nie ma historii ani przeszłości, jest żoną Sokratesa z urzędu, „od zawsze" niejako; widzimy ją zawsze tylko w jednym z owych syntetycznych gestów, gdy np. wyczerpawszy zasób obelg, wylewa Sokratesowi pomyje na głowę, a filozof ocierając się powiada spokojnie: „Zwykle po burzy przychodzi deszcz." Ale komediopisarz musi jej dać osobowość, musi ją osadzić w tle, pokazać w życiu, a to życie codzienne Greków — zwłaszcza ich życie domowe — takie jest egzotyczne, obce! Co więcej, ciekawość nasza, raz pobudzona, sięga wręcz poza ramy sztuki. Kiedy widzimy Ksantypę Morstina i dowiadujemy się, że ta młoda osoba jest żoną Sokratesa zaledwie od roku, mimo woli zadajemy sobie pytanie, jak do tego przyszło, co skłoniło piękną, hardą i pełnokrwistą pannę do tego, aby mu oddać rękę, aby wyjść za niechlujnego starca, brzydala, chronicznego

biedaka i nieroba, wałęsającego się po mieście z ładnymi paniczami? Małżeństwo z rozsądku — chyba nie; czyżby więc małżeństwo z miłości, ze snobizmu, z czego wreszcie? A co znów jego pociągnęło do niej, jakimi słowami ją pozyskał — bo musiał przecież jakoś ją zdobyć, namówić — jak wyglądały konkury tego Sokratesa, którego widzimy, jakim cudem narzeczeństwo nie rozleciało się dziesięć razy przy tych charakterach? I ani rusz nie umiemy sobie dotworzyć tego prologu, który przecież musiał się rozegrać przed podniesieniem kurtyny.

Jest jeszcze i druga, drażliwsza sprawa. Zniecierpliwiona dolą swoją Ksantypa wybucha kilka razy jako ateńska feministka, ale feministka domowego ogniska. Czemuż tylko hetery mają prawo do tego, aby być przez mężczyzn traktowane jako człowiek, a ona, dobra, kochająca i pracowita żona, ma być w domu tylko jedną więcej niewolnicą, sprzętem, na który nie zwraca się uwagi? Ale w tej obronie praw kobiety Ksantypa nie mówi wszystkiego. Posiadamy najpiękniejszy reportaż uczty u Agatona * — reportaż pióra Platona — owej uczty, po której sprzątają słudzy z początkiem trzeciego aktu. Tematem rozmów przy biesiadzie, gdzie Sokrates mówił tak pięknie, była miłość — ale nie było tam mowy o kobiecie... Uświęcowny grecki kult tego, co popularnienaukowo nazwano „miłością sokratyczną", czynił tym niewdzięczniejszą rolę dobrej i kochającej żony Sokratesa. Ten nauczyciel cnoty wydałby się wedle dzisiejszych pojęć bardzo niecnotliwy...

Spora część zręczności scenicznej Morstina obraca się na to, aby uniknąć konfrontacji wszystkich tych zagadek. W pierwszym akcie Sokrates zjawia się aż pod sam koniec — i kiedy scena jest pusta. Sztukę wypełniają dowcipy sługi, zdawkowe epizody komiczne, wizyta przyjaciółki, zatargi z ateńskim magistratem (ku-

bek w kubek podobne do dzisiejszych), tak jakby autor obawiał się postawić sobie do oczu tych dwoje: Sokratesa i Ksantypę. I zdaje się, że miał rację, bo kiedy wreszcie w połowie aktu drugiego zjawia się poczwarny, łysy, płaskonosy Sylen *, będący naczyniem boskiej mądrości, niepokoi nas zagadkowa absurdalność tego związku, a raczej jesteśmy absolutnie pewni, że ta Ksantypa nie mogła nigdy połączyć swego życia z tym Sokratesem; jeżeli zaś autor twierdzi, że tak było, winien nam jest jakieś wyjaśnienie. Ale wyjaśnienia nie dostajemy.

Nie dochodźmy więc; przyjmijmy, że Ksantypa wyszła za Sokratesa jak Desdemona za Murzyna (choć wybór Desdemony łatwiej się tłumaczy). Może to była uboga a ambitna dziewczyna z przedmieścia, którą pociągnął rozgłos Sokratesa, łudziła się, że zyska na niego wpływ, że go skłoni do jakiejś pracy, bodaj do popłatnego wyzyskania swej mądrości na sposób sofistów. Bądź co bądź był to dla niej awans socjalny: jeżeli malarz Parradios dostrzegł, że jest ślicznie zbudowana, i proponuje, aby mu pozowała do Afrodyty, to jednak dlatego, że jest żoną sławnego Sokratesa. Nawet zaloty pięknego Charmidesa zawdzięcza pośrednio Sokratesowi. Ale w tej cyganerii artystów, modelek, poetów i złotej młodzieży Ksantypa pozostaje mieszczką; nie rozumie życia puszczonego na awanturę. Mąż to dla niej mąż, męża się kocha. Może wreszcie, podrażniona jego nieujętością, naprawdę pokochała tego człowieka tak różnego od innych, nieujarzmionego, nieodgadniętego i — stale nieobecnego w domu?

I tak zużywa się życie biednej Ksantypy. Haruje, użera się ze służbą. Widzimy ją w dziesięć lat potem; sytuacja ta sama, a jakże inna! Sokrates wciąż wałęsa się i rozprawia, i ucztuje z paniczami, ucząc ich cnoty, ale na biedną Ksantypę już nikt nie dybie, aby ją

z drogi cnoty sprowadzić. Już żaden Charmides nie oblega jej miłością, żaden malarz nie kusi jej do pozowania, żadna Mirryna nie zagląda jej za chlamidę. Ma za to troje dzieci, często głodnych, odzianych w łachmany, dziurami też świeci jej tania sukienka, ta sama bodaj co przed laty. Ksantypa, coraz bardziej zgorzkniała i swarliwa, przyszła tu, do pałacu bogacza Agatona, aby wygarnąć wszystko, aby powiedzieć temu Sokratesowi przy ludziach, co myśli o nim i o jego postępowaniu. Niech usłyszą! I czekając za filarem, Ksantypa w bardzo ładnej scenie jest świadkiem rozmowy o Sokratesie; słyszy, jak jego przyjaciele, uczniowie powtarzają sobie każde jego słowo, jak mówią o nim ze wzruszeniem niby o świętym, o cudzie, o rozkoszy tej ziemi. I kiedy za chwilę zjawi się Sokrates z oczami błyszczącymi, wpatrzonymi w jakieś zaświaty, z głową ciężką od myśli, które poczyna, Ksantypa, zamiast przygotowanych złych słów, chyli się wzruszona do jego kolan. I wraca cicha do domu, będzie służyć i cierpieć — do końca. Ale od czasu do czasu — a może często — zmożona rozpaczą, rozewrze pysk i to wystarczy, aby z tym właśnie pyskiem przejść do historii; ona, która poświęciła swemu niewdzięcznemu mędrcowi śliczną buzię, dziś zwiędłą, niedopieszczoną, niedocałowaną...

Odpadają tedy wątpliwości, które nas oblegały zrazu, a raczej zapominamy o nich; zostaje biedna kobieta, dźwigająca brzemię żony wielkiego człowieka, źle odpłacona przez swoje oddanie, niezrozumiana przez tego, który — o ironio! — zrozumienie wszystkiego uczynił celem swego życia. Kobieta poświęcająca się i właśnie tym poświęceniem odzierająca się z uroków; cnotliwa i właśnie tą cnotą pomniejszająca swoją cenę; skazana na bezwdzięk i wczesną brzydotę w oczach człowieka, który z piękna i wdzięku uczynił sobie religię.

I los odmówił Ksantypie nawet tej negatywnej pociechy, aby patrzała, że owe inne kobiety, co żyły bez skrupułów, co brały życie lekko, będą za to ukarane. Gdzie tam! Taka Mirryna, przyjaciółka jej, półkokota, wyszła za mąż za bogacza Charmidesa, który kochał ją, Ksantypę, który patrzał w nią jak w święty obraz, który namawiał ją, aby rzuciła swego mędrca i wyjechała z nim na szczęśliwszą dolę! Odmówiła, została — dla Sokratesa, którego to ani ziębi, ani grzeje, który tego wcale nie zauważył, który tego do niczego nie potrzebował. I na diabła był cały ten heroizm: Ksantypa strojna, wymalowana jak bóstwo, Ksantypa pozująca do Afrodyte pierwszemu malarzowi Aten większe może miałaby szanse, aby ściągnąć na siebie uwagę męża, czciciela piękności. Tak sobie musiała dumać Ksantypa przy garnkach.

Obronił więc Morstin biedną Ksantypę, ofiarę niewczesnej cnoty w wieku Peryklesa i Aspazji, w bohemie ateńskiej. Czy wróci do domu cicha i święta, jak nam to autor podsuwa, czy też zbudzi się jutro wściekła i pyskata — może liczyć odtąd na nasze współczucie.

Sztuka, zgrabnie napisana, pozostaje — mimo dość wzruszającego finału — poetyckim żartem scenicznym i tak chyba trzeba ją brać. Toteż najsłabszym w niej momentem jest scena, gdy w akcie drugim Sokrates, przestając być przedmiotem rozmów lub sugestywnym zjawiskiem, bierze na chwilę osobisty udział w zdarzeniach; w tym momencie wychodzi na jaw pewna niedomoga w podbudowie charakterów. Autor poprzestaje tu na łatwiejszym komizmie kontrastów, czyniąc z Sokratesa rodzaj roztargnionego i niezaradnego profesora — człowieka książkowego, czyli przeciwieństwo tego, czym miał być w istocie. Ładne i dowcipne za to są sceny Ksantypy z Mirryną, nieśmiały jej flircik z uczniem męża, a naprawdę wzruszająca ostatnia roz-

mowa z Charmidesem, okrutne podsumowanie zbankrutowanego życia. Trochę za dużo miejsca zajmuje niewolnik Tyreusz i jego łatwe żarciki, ale i poza tym jest dużo dowcipu w dialogu; w sumie miła i szczęśliwie poczęta komedia. A trudności i ryzyko były znaczne.

Pani Modzelewska, wyborna Ksantypa, grała może trochę zanadto na jednym tonie (i to na przestrzeni dziesięciu lat), niepotrzebnie też przybrała jakieś sztuczne a niewdzięczne ruchy, ale poza tym miała ładne akcenty zniecierpliwienia i kokieterii w pierwszych aktach, a była szczerze wzruszająca w ostatnim. Pan Woszczerowicz jako Sokrates miał dobre dwa wejścia; w głównej scenie aktu drugiego tekst dawał mu zbyt słabe oparcie na to, aby mógł podtrzymać na dłuższy czas wrażenie niezwykłości geniuszu. Ryzykowną scenę tańca rozegrał zwycięsko. Wdzięczną i sprytną Mirryną była p. Niczewska; p. Wilamowski jako Charmides był ładnie zakochany w Ksantypie; p. Kondrat* z p. Żabczyńską z humorem brali na kawał p. Myszkiewicza; w innych rolach ateńczykami bez zarzutu byli pp. Kaczmarski, Pichelski, Żeleński, Michalak, Butkiewicz, Krzewiński i inni, aż do miłej flecistki, p. Rolandowej.

Wzorowa reżyseria p. Wiercińskiego. Piękne dekoracje i kostiumy p. Roszkowskiej.

KUGLARSTWO NA CMENTARZU

Teatr Narodowy. *Nasze miasto*, sztuka Thorntona Wildera, przekład Julii Rylskiej. Reżyseria Leona Schillera. Scena i kostiumy Stanisława Cegielskiego (24 II 1939).

O sztuce Wildera dobiegały w czasie prób zza kulis sensacyjne wiadomości i anegdoty, przy czym powtarzający je nie bardzo wiedzieli, czy się mają śmiać, czy też mówić z szacunkiem. Główną sensacją było, że to jest sztuka b e z r e k w i z y t ó w; tą zwłaszcza oryginalnością miała podbić Amerykę. Bo Ameryka ma tę cudowną młodość, która jej pozwala co chwila odkryć... jakąś Amerykę; przez reakcję my, patrząc na te dziecinne figle, czujemy się dojrzałymi aż do zgrzybiałości mieszkańcami Europy. I nasuwa się nam refleksja, że w Europie bardzo długo teatr obchodził się bez rekwizytu, że rekwizyt na scenie jest stosunkowo młody. Cały teatr klasyczny jest bez rekwizytu. W *Szkole żon* Moliera nie ma bodaj ani jednego; w *Fedrze*, poza mieczem Hipolita, który błyska na chwilę w rękach Fedry — ani jednego; w *Mężu i żonie* Fredry, poza rozsypaną paczką listów — ani jednego. Natomiast ta sztuka b e z r e k w i z y t ó w ma ich całe mnóstwo, do przesytu, tylko że pokazuje je — na migi. Ma ich więcej niż jakakolwiek inna sztuka, zaprząta nas nimi bez ustanku. To mleczarz zajeżdża nie istniejącym koniem, roznosi fikcyjne bańki z mlekiem i odbiera urojoną zapłatę. To ojciec synowi daje z idealnej portmonetki abstrakcyjne centy na drobne wydatki; ca-

ła rodzina siada do stołu i pije rzekomą kawę w hipotetycznych filiżankach. Matka rodziny pali w piecu, odgrzewa śniadanie, sadzi w ogródku przed domem mistyczny bób, prasuje bezcielesnym żelazkiem idealną bieliznę. Sztuczka ta ma zapewne uzmysłowić prostaczkom, że to są rzeczy w człowieku nieistotne, a istotna jest dusza... Zgoda, ale tę głęboką prawdę przekazał nam autor w 5 minut, a demonstracja ciągnie się przez parę godzin. I nigdy nie zamęczano nas tyle rekwizytami, co w tej sztuce bez rekwizytów; patrzeć na migające ręce aktorów i zgadywać mniej lub więcej skomplikowane czynności, jakie wykonują, jest przez dwa akty głównym naszym zajęciem. Oczy nasze pracują, zmysł spostrzegawczy wystawiony jest na surowy egzamin, ale dusza śpi, po prostu aż chrapie...

Jest zresztą metoda w tym szaleństwie, jak mówi poeta.* Gdyby nie ciągłe zaprzątanie naszej uwagi tym, co „nieistotne", słuchanie tego, co się mówi równocześnie na scenie, byłoby nie do wytrzymania, tak jest to wszystko beznadziejnie pospolite. Kazać nam przełknąć dwa akty tego dialogu to sztuczka prestidigitatorska nie lada i z tego punktu chętnie przyznaję, że p. Wilder jest urodzonym człowiekiem teatru, który to teatr, jak wiadomo, w starej Europie urodził się z bud jarmarcznych szarlatanów.

Sztuczka tym zręczniej wykonana, że i w niej ostatecznie nie ma konsekwencji. Czemu aktor np. ma na nosie urojone binokle, a na głowie autentyczny kapelusz? Czemu materialne parasole? A przede wszystkim krzesła, krzesła? Krzesła zapewne są dlatego, że zeskamotowanie * krzeseł wywołałoby niewątpliwie bunt aktorów, gdyby musieli kucać w powietrzu, udając, że siadają. I to jest może szczegół najfilozoficzniejszy, przypominający, że zawsze się znajdzie jakaś część cia-

ła, której się nie da doszczętnie zabstrahować ani zidealizować.

Ten brak rekwizytów to jedna oryginalność sztuki; druga — to brak dekoracyj. Też nie taka nowa; jakże długo teatr obchodził się bez dekoracyj albo posługiwał się dekoracją czysto konwencjonalną! Ileż teatr ma sposobów, aby stworzyć atmosferę? Czyż np. autor sztuki *W małym domku*, aby dać wrażenie małego miasteczka, potrzebuje nam pokazywać, gdzie jest cmentarz, a gdzie apteka? Nie wychodzimy ani na chwilę z czterech (a właściwie trzech) ścian pokoju, a wiemy wszystko. Tu opowiada nam wszystko reżyser, a że opowiada przyjemnie, słuchamy cierpliwie. Ale trudno nam się zgodzić z egzegetą tej sztuki *, że jakoby autor „wyjął ludzi z kulis materialnych", aby ich rzutować w czas i w przestrzeń. Wręcz przeciwnie, w mało której sztuce zdarza się nam tkwić tak mocno w kulisach materialnych, zamiast je zamarkować, jak czyni dekoracja; wbijają nam je szczegółowo w głowę: że jesteśmy w amerykańskim miasteczku z r. 1901, liczącym 2640 mieszkańców i 130 koni; że tu jest cukiernia, a tam cmentarz, tam zbór ewangelicki, a tu kościół metodystów, tędy biegnie ulica Wielka etc. I tak przez cały czas.

Rola reżysera nie ogranicza się zresztą do tych funkcyj abstrakcyjnego dekoratora. On bierze — i to jest najdowcipniejszy pomysł w sztuce — czynny udział w widowisku, reżyseruje je naprawdę w naszych oczach, na sposób reżysera nie tyle teatralnego, ile filmowego. Pokazuje nam kolejno różne wycinki akcji, niezbyt się troszcząc (jak w atelier filmowym) o ich chronologię; przerywa sceny (zwykle, niestety, o parę minut za późno), kiedy uważa, że aktorzy już wyczerpali temat; wywołuje nowych zza kulis, dopełnia akcji historyczno-obyczajowymi rzutami oka. I znowu dzięki

tej ciągłej interwencji, dzięki tej niezwykłej formie demonstracji, schodzi na drugi plan ubóstwo i nieciekawość demonstrowanego materiału. Wierzymy, że tak ma być, że właśnie ma być takie szare, przeciętne życie, zubożone przez autora jeszcze poniżej granic przeciętności. Ot, żyją dwie poczciwe rodziny w sąsiadujących domkach: wstają rano, kupują mleko, piją kawę, ojcowie idą do zajęć z ważnymi minami, dzieci idą do szkoły, skąd wracają kopiąc piłkę i szczebiocząc ze sobą, matki piorą, cerują, myślą o wszystkim i za wszystkich. Potem para młodych z sąsiednich domów dorasta, budzi się w nich niewinna miłość, wyznają ją sobie — zaręczyny — ślub.

Tak schodzą dwa akty. Widz, pełen najlepszej woli, zaintrygowany, rozbawiony nawet oryginalną formą widowiska, czeka, kiedy się coś wreszcie zacznie.

Niestety — zanim się zaczęło, już się kończy. Akt trzeci dzieje się w dziewięć lat później — na cmentarzu. Znaczna część mieszkańców miasteczka pomarła, a ci, co zostali przy życiu, mają za chwilę chować najświeższą zmarłą, tę właśnie dobrą Emilkę, na której ślub patrzyliśmy dopiero co. Umarła przy drugim dziecku, w połogu, brat jej umarł kilkonastoletnim chłopcem na zapalenie wyrostka robaczkowego — *c'est la vie* *. Pomarły paniusie, które plotkowały przy ślubie... Siedzą wszyscy na urojonym cmentarzu na prawdziwych krzesełkach (nawet na tamtym świecie ani rusz bez krzesła) i znów plotkują, ot, jak to dusze... Ledwo że wspominają swoją ziemską dolę; z politowaniem mówią o tych, co zostali na ziemi i niby to żyją, ale nic nie rozumieją, nic nie wiedzą... Oni (ci zmarli) wiedzą, ale nie powiedzą. Siedzą bez ruchu, drzemiąc na swoich krzesłach. I reżyser zrobił się jakiś cmentarny: on, pełen werwy, dobroduszny w poprzednich aktach, teraz jest jakiś mistyczny, chce być głęboki, rzuca

półsłówka, które mają mówić wiele, a które nie mówią nic. To samo kuglarstwo, tyle że nie przy kawie, ale na cmentarzu. Za chwilę wchodzi na scenę kondukt pogrzebowy — jak żywy; ten kondukt nie gardzi rekwizytem i dobrze robi, bo kępa otwartych parasoli, skupiająca się nad mokrym grobem przy dźwięku śpiewów żałobnych, wywiera sugestywne wrażenie. Te szlagiery są niezawodne. Za chwilę spośród gąszczu parasoli wychodzi z wolna w białej sukni Emilka i zajmuje miejsce na krzesełku pośród innych zmarłych. Jeszcze trochę taniej filozofii autora i — spokój. Deszcz ustał, niebo migoce gwiazdami. Reżyser czuje się w obowiązku dać jakąś pointę. Oto — mówi wskazując na gwiazdy — te świecące ogniki to olbrzymie kule, w których nauka nic nie wykazała, oprócz trochy wapna i ognia. Na jednej tylko ziemi ludzie męczą się i szamocą, i siłą się coś z siebie wydobyć, i dlatego co 16 godzin, zmęczeni wysiłkiem, potrzebują snu. I wyście zasłużyli na spoczynek — życzę wam dobrej nocy, rzekł reżyser do nas, własnoręcznie zasuwając kurtynę.

Tak rzekł imieniem amerykańskiego autora Zelwerowicz. Stary Frenkiel miał podobną filozofię, ale wyrażał ją w krótszych słowach. Powiadał: „Człowiek to jak ten stolarz: albo żyje, albo umiera."

Bo reżyserem (na scenie) był Zelwerowicz *. Ten sobie użył; wyżył się za wszystkie czasy (zwłaszcza na cmentarzu); ubóstwia takie role! Gdyby u gwiaździstego stropu zawiesić wagę, na jedną szalę położyć wszystko to, co krząta się na scenie, a na drugiej jego samego, i tak przeważyłby on, ze swoim wydatnym brzuszkiem, zwięzłym a ważkim słowem, uprzejmym, ale stanowczym gestem, pobłażliwym i mądrym uśmiechem człowieka (a może więcej niż człowieka?), który wszystko wie, ale nie powie. Innym przypadło grać drobnoustroje: Brydziński i Dominiak, poczciwi ojco-

wie rodziny; panie Małynicz i Jakubińska, zabiegliwe matki; Roland i Kurylukówna, para młodych, którzy miło i zabawnie rozegrali scenę niewinnych zalotów w cukierni przy fikcyjnych lodach; sterany życiem organista, p. Chodecki; wreszcie pp. Łapiński, Chmurkowski, Solarski, Ciecierski i długi szereg innych.

Lwi pazur wybornej reżyserii Schillera poznaliśmy w powolnym tempie i nienagannych muzycznie śpiewach chóralnych.

Za moich młodych lat grywano w Krakowie co roku w Dzień Zaduszny starą niemiecką sztukę *Młynarz i jego córka* *. Co rok prasa narzekała na to melodramidło, ale i tak na przyszły rok znów zjawiał się *Młynarz i jego córka*, bo nie było czego innego, a okolicznościowa sztuka na Zaduszki musiała być. Teraz nie byłoby kłopotu: *Nasze miasto* wybornie nada się do tej funkcji. Ale i w inne dnie może mieć powodzenie: świat łaknie dziś prostackiego „idealizmu" i filozofii — jakiejkolwiek, byle taniej.

NASZA POCIECHA ĆWIKLIŃSKA

Teatr Nowy. *Week-end*, komedia w trzech aktach Noela Cowarda, przekład Jana Lorentowicza. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (17 II 1939).

Świetna aktorka, Judyta Bliss, porzuciła scenę dla szczęścia rodzinnego już sporo lat temu. Ale czy aktorstwo można naprawdę rzucić? Zdaniem p. Noela Cowarda — nie; aktorstwo jest niestarte jak kapłaństwo. Pani Judyta przeniosła je po prostu pod dach rodzinny; na co dzień zainstalowała pod tym dachem nieustający teatrzyk dell'arte, do którego wciąga męża, dzieci i przygodnych gości. A sama, niesyta ról, na których kolejno zgrywa się w życiu, niesyta ruchu, gwałtu, komedyj i quasi-dramatów, które rozpyla dokoła siebie, od czasu do czasu przypomina sobie swoje tryumfalne kreacje i wyrzuca ich z siebie całe strzępy. Ach, *Wir miłości* — wzdycha — co to była za rola, co za sztuka, co za tryumf! I przemiła Ćwiklińska na wspomnienie tego tryumfu stawia oczy w słup, obleka twarz w wyraz obłędnego cierpienia, pada na ziemię, włóczy się na kolanach, ciskając przed nas jak przed wieprze najczystsze perły melodramatu. A syn i córka dają jej repliki.

Śmiejemy się, ale równocześnie oblega nas jakieś natrętne wspomnienie... *Wir miłości*... skąd my znamy ten tytuł? Nie, nie *Wir miłości*; zdaje się, że to był sam *Wir*. Jak to! Prawda, przecież w tym *Wirze* — będzie temu pięć czy sześć lat * — grała u nas... ta sama Ćwi-

klińska; i tak samo, ale bez parodii, przeciwnie, całkiem serio, z przejęciem wiła się po ziemi, zmuszała swą okrągłą milutką buzię do cierpienia, zapalała w oczach płomień szału... Ktoś krzyczał do niej na scenie: „Tom jest twoim kochankiem! Nie przecz. Wiem wszystko. I to nie pierwszym. Ilu miałaś kochanków? Chcę wiedzieć. Mam prawo!" — tak srożył się brutalnie jej sędzia. Mąż? Ależ nie, syn, rodzony syn, wciągnięty w „wir" nazbyt upartej młodości swojej mamy... Czyja to była sztuka? Sprawdzam w starym tomie własnych recenzyj i przekonuję się ze zdziwieniem, że ów *Wir* to była też sztuka Cowarda, tego samego Cowarda.

Właściwie nie wiem, co mnie tak zdziwiło. To jest zjawisko dosyć naturalne, że ten sam problemat oblega autora parę razy w rozmaitych kształtach. Ów *Wir* to była w istocie sztuka z silnym posmakiem melodramatu, kończąca się oryginalną niewątpliwie, ale dość przykrą sceną, kiedy dorosły syn wyrzuca w ataku pasji za okno przybory toaletowe zbyt wiekuiście młodej mamy i woła: „Nie będziesz się już malowała, pudrowała, szminkowała. Zestarzejesz się od dziś i będziesz żyła dla mnie" — krzyczy ten młodzieniec, cierpiący widocznie na jedną z jadowitszych form „kompleksu Edypa". Lekkomyślny syn nie wie, co czyni i jakie zaciąga zobowiązania na moment, w którym mu ta mama powie: „Dobrze więc, bądź zatem podporą mojej starości!"

Tutaj — echa podobnego konfliktu, ale wszystko idzie na wesoło. Też dorosły syn i córka raz po raz samolubnie mówią strojnej i rozflirtowanej mamie: „Mamo, czemu ty się nie chcesz zestarzeć?", a ona uderza w lament: „Po co ja się ubrałam w ten dom, w te dzieci?!" Ale za chwilę mama, dzieci miętoszą się wzajem w objęciach i przepadają za sobą, i kochają się, i lubią, i lu-

bią ten narwany dom, poza którym już nie bardzo umieją żyć. Mniej utalentowane dzieci pokochały w tej mamie atmosferę kulis, szmirę. A papa siedzi na górze i fabrykuje pieniądze, a kiedy zejdzie na dół, z pobłażliwym i trochę nieprzytomnym uśmiechem przysłuchuje się tym codziennym breweriom.

Bardzo miłe są te angielskie domy, gdzie brytyjska poprawność form i poszanowanie cudzej indywidualności skojarzy się z odcieniem cyganerii. Mama wciąż kombinuje powrót na scenę, a tymczasem zgrywa się w rodzinnym hallu; na górze mąż jej płodzi tasiemcowe powieści do „magazynów", żywiąc ich perypetiami cały dom, zresztą bez wielkich złudzeń co do gatunku tej literatury; syn maluje po domowemu od rana; córka... u córki nie wiem doprawdy, gdzie się ulokował artyzm, zdaje się, że w ustach, równie skorych do pyskowania jak do całowania się. Tych czworo w domu to już cały cyrk. Ale pewnego dnia, w sobotę po południu, personel będzie wydajnie zwiększony, dom napełnia się gośćmi. Są to specjalni goście: i nie znają się między sobą wzajem, i żaden z nich nie zna członków rodziny, prócz jednego, tego, który go zaprosił. To święte prawo week-endu, mocą którego każdy, mama, papa, syn, córka, sprowadzają sobie pod dach rodzinny swoje flirty — bokser, dyplomata, wamp, trusia — nie wiedząc o innych zaproszeniach, nie troszcząc się o nie i przeznaczając dla swego gościa jedyny gościnny pokój. Gdzie kto będzie spał, co mu się da jeść to sprawa Opatrzności — i eks-garderobianej z teatru, dziś wiernej sługi, Klary; i nasi goście, nieufnie patrzący na siebie wzajem, zapomniani przez swoich amfitrionów, i ignorowani przez resztę domowych, snują się po domu aż do chwili, gdy cały zespół, ocieplony „grami towarzyskimi", zgrupuje się w nowe pary, dość odmienne od tych, które były założeniem week-endowych za-

prosin. Ale i to nie trwa, bo cały ten oszalały dom wygrywa na gościach kolejno wszystkie swoje „delartki" z mamą jako protagonistką na czele.

Sztuka — pospieszam dodać — jest arcyniewinna; mama uszczknęła parę gorących pocałunków w ramionach nie zawsze tego samego gościa, córka również, syn w ciągu tego sobotniego popołudnia wyznał miłość jednej, przed wieczorem zaręczył się z inną, ale noc — jak się zdaje — minęła bez grzechu. Jest w tym pewna zasługa, zważywszy niedostatek gościnnych pomieszczeń, ale konwenans angielskich sztuk jest nieubłagany. Toteż rano goście mają już dość i po bardzo lichym śniadaniu, nie czekając końca tego oryginalnego week-endu, zmykają ukradkiem z domu. Z walizkami i neseserami w dłoni, stąpając na palcach, przekradają się przez hall, gdzie zgromadzili się: papa, mama, syn i córka. Ale ostrożność gości jest zbyteczna, nikt by ich nie zauważył, bo cała rodzina odgrywa w najlepsze scenę tego wiekuistego *Wiru miłości*. Właśnie córka dusi brata, ściskając mu gardło, a mama, leżąc na ziemi, ostatnim tchem charczy: „Nie zabijaj go, to twój ojciec!"

Ten trzyaktowy skecz jest w tym samym stopniu bezpretensjonalny, w jakim *Wir* tegoż Cowarda był pretensjonalny; sklecony dosłownie z niczego, jest pełen ruchu (zewnętrznego co prawda) i niespodzianek, których dostarcza zwłaszcza pyszna mama. Trudno opisać, ile przyjemności daje nam p. Ćwiklińska * w tej roli, nasyconej miłym i zwariowanym humorem po brzegi. Mamy wrażenie, że Ćwiklińska bawi się sama i wszyscy aktorzy bawią się wraz z nią, i my sami, nie oddzieleni w tym Teatrze Nowym żadną rampą od sceny, chętnie mieszalibyśmy się w tę gromadkę, aby coś doimprowizować do *Wiru miłości*. Wyborną figurę papy stworzył p. Różycki, inny niż zwykle, dyskretny, nie-

odgadniony i bardzo zabawny ze swoją śliczną rasową kotką na rękach. Zahukaną, popychaną, zapominaną rywalkę tej kotki grała milutko p. Lubieńska; z talentem dopełniały gamy kobiecości panie Świerszczewska i Gryw-Olszewska; p. Wierzejska była komiczną nutą tego domowego teatru; p. Wesołowski i Łuszczewski z humorem skontrastowali typ młodego Anglika, a p. Karowski zaprezentował nam ładne warunki raczej mistrza tenisa niż boksu. Reżyserował sprawnie i wesoło p. Borowski. Przekład Lorentowicza doskonały.

PRAWA AUTORSKIE DUCHA

Instytut „Reduty". *Haneczka i duch*, sztuka w trzech aktach Adama Bunscha. Opracowanie Stanisława Janowskiego pod kierunkiem Juliusza Osterwy (25 III 1939).

Każdorazowy pokaz Instytutu Reduty witamy ze szczerą sympatią; nieraz podnosiliśmy, jak bardzo do pełni artystycznego życia konieczne są te marginesowe niejako teatry, o specjalnej atmosferze i swojej publiczności. To są niby wylęgarki, bez których niejednemu młodemu talentowi groziłoby zmarznięcie. Normalny teatr zawsze jest po trochu maszyną, której kalkulacje boją się ryzyka i skoków w nieznane; lubią operować pozycjami pewnymi; ale każda prawie pozycja pewna musi zacząć od tego, że jest niepewna...

Tym razem nasze teatralne Bractwo Św. Łukasza * wynalazło sobie utwór szczególnie odpowiadający atmosferze, jaka panuje w jego murach: sztukę o starym snycerzu świątków, napisaną przez malarza i poetę, p. Adama Bunscha, którego inny utwór sceniczny pt. *Koń parowy* * obudził przed kilku laty zainteresowanie, zagrany przez teatr krakowski w charakterze „eksperymentu". Ta *Haneczka* wraz ze swoim duchem, napisana z niewątpliwym talentem, jest również interesująca przez egzotyzm środowiska, z którego psychiki wysnuta jest akcja. Środowisko dewocyjno-rzemieślnicze, nabożny przemysł — nie dziw, że świętość dość tu naiwnie ociera się o grandę, zanim autor zręcznym teatralnym chwytem umocni jej zagrożoną aureolę.

Rzecz, jak sugeruje program, oparta jest na zdarzeniu prawdziwym, wywołanym zawieruchą wojenną. Stary snycerz samouk, za młodu oryginalny autor świątków, potem przygięty życiem i sprowadzony do roli rękodzielnika dostarczającego seryjnych świętości, miał wykonać, na zamówienie młodego rzeźbiarza i wedle jego gipsowego projektu, figurę św. Sebastiana w drzewie. Wśród tego młody rzeźbiarz ginie na wojnie; po wojnie rzeźba, dana na wystawę sztuki religijnej i figurująca tam przez nieporozumienie pod firmą wykonawcy, a nie autora, zdobywa pierwszą nagrodę — znawcy widzą w niej wręcz odnowienie sztuki religijnej. Zaskoczony stary snycerz, nie bardzo przytomnie chodzący po świecie, nie umie odepchnąć mimo woli uzurpowanej chwały, jaka nań spada nagle w formie nagrody, wywiadów w kurierku, zamówień: przyznaje się do autorstwa. Przywołuje go boleśnie do rzeczywistości zamówienie na ołtarz, które niebacznie przyjął nie uświadamiając sobie, że już dawno w nim zgasła iskra talentu; mógł być zdolnym wykonawcą, nie sposób mu już być twórcą... I skończyłoby się smutną katastrofą (bo zaliczka dana na ołtarz się rozeszła), gdyby nie interwencja sił zaziemskich, którą wyprosiła dla siebie i dla dziadunia naiwna i ufna wiara Haneczki.

Przyznaję, że w ciągu dwóch aktów ta Haneczka niepokoi nas trochę; nieufnie patrzymy na tę kandydatkę do świętości. Bo ta samozwańcza świętość idzie różnymi drogami, ale nigdy prostą. Toż ta Haneczka prawie popycha dziadunia do tego, żeby sobie przywłaszczył autorstwo rzeźby, której był tylko wtórnym wykonawcą; asystuje wywiadom dziennikarskim, w których nie pada nazwisko prawdziwego autora (a tak łatwo byłoby je stwierdzić, nie umniejszając zresztą zasługi starego snycerza); rozdaje i rozpożycza drabom pieniądze,

które dziadzio na zasadzie nie swojej pracy uzyskał jako zaliczkę na zamówienie... Ale podczas gdy dziadek brnie w tę otchłań kłamstwa bezwolnie i z rozpaczą w duszy, zaradna Haneczka nie traci ani na chwilę ufności: alboż nie dochowuje wierności i pamięci zmarłemu artyście, którego pokochała niewinnie i bez słów jako czternastoletnie dziecko, alboż nie kupiła (z tej właśnie nieszczęsnej zaliczki) szczerozłotej aureoli św. Sebastianowi, którego w kulcie swoim utożsamiła z uwielbianym zmarłym? Nie dadzą jej zginąć! I gorąca jej wiara uzyskuje tyle, że zjawia się duch artysty, aby scedować wszystkie swoje prawa autorskie na rzecz dziadunia.

Powtarzam, że to nas niepokoi trochę; w epoce, gdy nieomal odbywa się pobożne pielgrzymki po to, aby święcić żyletki i kastety *, wszelkie świątkowanie zbyt sprzeczne z elementarnymi zasadami uczciwości i etyki wydaje się podejrzane. Ta Haneczka, która spokojnie wywłaszcza zmarłego z pośmiertnej zasługi i sławy, a reguluje rzecz niejako na drodze cywilnej z jego duchem, wydaje się nam za dobrą prawniczką... I rozumowania jej trącą zbyt subtelną kazuistyką. „Co to znaczy, kto jest autorem św. Sebastiana — uspokaja dziadzię — świętość nawiedza raz tego, raz owego, to jest coś, co przepływa przez nas, ale jest poza nami." *Res nullius* *. Ale ostatecznie (myślimy sobie) ta dziewczynka nie ma obowiązku znać się na subtelnościach prawa autorskiego.

Zręczność autora polega na tym, że w rezultacie — Haneczka ma słuszność! Bo cóż się okazuje: w połowie pracy dziadunia nad owym św. Sebastianem czeladnik powołany na wojnę stłukł ze złości gipsowy model, tak że drewniany święty, wykonany prawie na pamięć, naprawdę stał się dziełem tego snycerza. A choćby i model nie był stłuczony, czyż można wiedzieć, w ja-

kim stopniu dotknięcie artysty w innym materiale przeobraziło go, zmieniło banalny może projekt w bezcenne dzieło sztuki? A oto tajemnice duszy i artyzmu: odkąd stary snycerz zrozumiał całą prawdę, następuje w nim przemiana: póki uważał [się] za przywłaszczyciela, na próżno męczył się nad modelem ołtarza, natchnienie nie przychodziło; z chwilą gdy wraz z czystym sumieniem wstąpiło weń samopoczucie twórcy, czuje przypływ nowej siły... A Haneczka na zaproszenie ducha, nabożnie spuściwszy oczy, już gotowa jest dziadkowi pozować do ołtarza jako anioł w Zwiastowaniu. Tak więc prawdziwa tajemnica sztuki ratuje to, co nam było trochę podejrzane w misteriach Hańczynej świętości. Że jednak cała ta historia lęgnie się w głowie dziewczynki chowającej się od młodu w warsztacie dewocjonaliów, owe chytro-naiwne świątobliwe kalkulacje dobrego zresztą i zmimikryzowanego na podobieństwo dziadziowych świątków dziecka mają urok i zapach tej kadzidlanej atmosfery.

A oto ostatnia pointa autora: może ten duch to nie duch, ale po prostu żywy rzeźbiarz, który nie zginął na wojnie, ale wrócił i teraz poprowadzi warsztat z dziadzią i ożeni się z Haneczką? Tym lepiej.

Żywsze akcenty daje sztuce kontrast ludzi żyjących — jak Haneczka i dziadzio — w świętości z tymi, którzy żyją ze świętości i tyją na niej: spekulant Maus, handlarz dewocjonaliów, i redaktor nabożnego dziennika, cuchnący na milę kramarstwem. Te figury, wraz z postaciami czeladnika Szklarczyka, sąsiadki Antoniowej, poczciwego proboszcza, naznaczył autor pewną ręką, w której dotknięciu znać niektóre chwyty Szaniawskiego.

Rzecz przygotowano w opracowaniu p. S. Janowskiego, pod kierunkiem Osterwy, który jednak, jak zaznaczył w słowie wstępnym, nie narzucał żadnemu

z artystów pojęcia roli i pozostawił dopracowanie się jej każdemu. Może skromność Osterwy nie docenia jego wpływu, w każdym razie rezultat był bardzo dobry: zespół Instytutu Reduty odegrał utwór p. Bunscha — wcale niełatwy do zagrania we właściwym tonie — z dyskrecją i smakiem godnym wszelkich pochwał. Obok dawnego redutowca, p. Kochanowicza, trzeba nam wymienić p. Szewczyńską, pp. Józefowicza, Stróżewskiego, Janowskiego. Tym milszą niespodziankę sprawili uczniowie Reduty, zwłaszcza p. Machajkówna, która bardzo ładnie zagrała niebezpieczną rolę poufałej z duchami Haneczki, oraz pp. Wołyńczyk i Luberadzki.

Publiczność, prawie wyłącznie składająca się pierwszego wieczoru z wybitnych przedstawicieli literatury i sztuki, z zajęciem wysłuchała przedstawienia, darząc długimi oklaskami organizatorów, autora i wykonawców.

SEKRET ELŻBIETY

Teatr Kameralny. *Elżbieta królowa, kobieta bez mężczyzny*, sztuka w pięciu obrazach André Josseta, przekład Zofii Nałkowskiej. Reżyseria Henryka Szletyńskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (25 III 1939).

Premiera tej sztuki, starającej się odnowić mit Elżbiety i Essexa *, trafia na moment, gdy z Anglii dochodzą nas echa rewelacyjnych odkryć, dających tej historii całkiem znów inną postać. Elżbieta matką Essexa — Bacon — Szekspir — w głowie się miesza od tylu skandalów... Ale nie mieszajmy tu tych nie sprawdzonych jeszcze rewelacyj czy plotek, których autor sztuki nie mógł znać; zresztą autora dramatycznego nie obowiązuje taka czy inna teza historyczna; może sobie tworzyć własne, byle z talentem. I jeżeli co by się nastręczyło, to prędzej zestawienia z inną sztuką o Elżbiecie i Essexie *, którą oglądaliśmy przed kilku laty w Teatrze Polskim. Ale i temu dajmy pokój; w gruncie rzeczy diabli nam do Essexa! Za dużo Essexa.

W tego rodzaju historycznych utworach największą trudność stanowi rozplanowanie materiału. Teatr to szczególna instytucja; tyleż miejsca udziela — i nie może inaczej — jakiejś farsie o gęsiach i gąskach albo o kłopotach zdradzanego aptekarza, co wielkim sprawom państwowym, splecionym z najzawilszymi konfliktami osobistymi; trzy godziny i jeszcze w drodze łaski kwadrans, dwa kwadranse, ale nie więcej. W tych warunkach każde słowo robi się ważne, każdy cal kwadratowy akcji musi być wyzyskany. Dać dramat oso-

bisty na tle problematów dziejowych, wprowadzać na scenę i ożywić tłum historycznych person, podbarwić to wszystko kolorem epoki — oto trudności. Trudności czy ułatwienie? Bo z drugiej strony można powiedzieć, że podczas gdy w zwykłej „cywilnej" sztuce wszystko, co wiemy, wiemy jedynie od autora, który musi nam wszystko opowiedzieć, pokazać, zawiązać i rozwiązać, w sztuce historycznej autor operuje mnóstwem rzeczy wiadomych lub takich, które przyjmuje za wiadome i znane.

I w istocie biada temu, kto by się chciał uczyć historii z tej sztuki! Gdybyśmy nie wiedzieli skądinąd, że Elżbieta była niepospolitą królową, twórczynią wielkiej Anglii, niełatwo odgadlibyśmy to z komentarza p. Josset. Widzimy niespokojną i niezaspokojoną kobietkę, która najważniejsze decyzje uzależnia od swego kaprysu, wciąż depce interesy państwa, armii, aby je rzucić pod stopy zarozumialca i głupca, który okazuje się raz po raz w tym samym stopniu nieudolny jako generał, w jakim zapewne okazałby się udolny jako kochanek. W rządach prawdziwej Elżbiety słabość jej dla Essexa była szczegółem, epizodem; tutaj epizod ten przesłania wszystko inne.

Jeszcze mniej tłumaczy się tu sam Essex. Zapewne prestiż korony mógł zmieniać w pewnych sytuacjach nie tylko psychologię, ale i fizjologię poddanych, ale i tak nie bardzo rozumiemy, co jest istotną sprężyną działań tego młodego człowieka i w jakim stopniu szczera jest namiętność do sześćdziesięcioletniej kobiety, wyrażana tak obficie słowem i gestem? Czy pędził jak oszalały z Irlandii i wpadł w zabłoconych butach do jej komnaty po to, aby ją gwałcić czy aby ją detronizować — nie wiemy. Co znaczy cały ten dziecinny spisek, jakie są sekrety okrutnego sądu i wyroku, który zapadł nań za kulisami, ale przecież z wolą królo-

wej — też nie wiemy. I dlatego trudno się nam przejąć losami tego Essexa, którego nieprzeparty jakoby urok przyjmujemy tylko na wiarę. Bo i rola, którą w naszych oczach odgrywa, jest całkowicie pozbawiona wdzięku i ta para kochanków należy do najmniej uroczych w mitologii miłosnej.

Łatwiej już zdać sobie sprawę z niezrozumiałej na pozór linii postępowania królowej w stosunku do swego ulubieńca. Essex stale wysuwa dwa żądania: jedno, aby królowa zrobiła przyjaciela jego, Bacona *, jakimś dygnitarzem korony, a drugie, aby wszczęła jakieś dalekie wojny, jemu powierzając dowództwo. I królowa stale i uparcie odmawia pierwszego, a godzi się — podroczywszy się ze swoim ulubieńcem — na drugie. Kolejno Essex zostaje generałem konnicy, artylerii, omal nie lotnictwa; darzony wciąż nowymi godnościami, orderami, tytułami, jedzie zdobywać Wyspy Kanaryjskie, wojować na północy i na południu, pacyfikować Irlandię i nieodmiennie ten bohater alkowy i żołnierz samochwał przynosi klęskę po klęsce. Jak gdyby królowa nie przywiązywała większej wagi do tych niepowodzeń, które kosztują Anglię trochę krwi i trochę funtów! Jest natomiast nieubłagana we wszystkim, co się wiąże z polityką wewnętrzną. Bawi ją obwieszać Essexa świecidłami, może znajduje zmysłową satysfakcję w jego upokorzeniach i jego nieudolności, ale wewnątrz kraju ślepo ufa lordowi Cecilowi *, wcielonej racji stanu, i nie poważy się niczym zmącić linii jego polityki. Dlatego Bacon może zostać wszystkim, ale dopiero wtedy, kiedy jego kandydaturę postawi — lord Cecil.

Na figurze Bacona również odbija się niedostatek środków właściwych takim historycznym obrazom. W przeciwieństwie do sztuki Brucknera, gdzie Bacon jest ledwie komparsem, tutaj odgrywa on centralną

niemal rolę: o niego, dokoła niego toczą się wciąż zatargi między kochankami; jego niełaska jest ciągłym upokorzeniem Essexa, dotkliwszym od własnych zawodów; i on wreszcie staje się narzędziem zguby swego niezręcznego co prawda dobroczyńcy. Ale w imię czego Bacon odgrywa tę brzydką rolę Judasza, dla kariery czy w imię wyższych celów męża stanu — o tym nie bardzo się dowiadujemy. Zdaje się, że po prostu Essex wszystkim działał na nerwy — i nie dziwimy się zbytnio.

W ostatnim obrazie jesteśmy już w kilka lat po śmierci Essexa, ale duch jego straszy w pałacu Whitehall. Z Essexem pogrzebała królowa wszystko, co miało wartość w jej życiu — została jej tylko wielkość i tylko korona. Teraz czerpie okrutną pociechę w tym, że damie dworu, która była prawdziwą kochanką Essexa, każe opowiadać drobiazgowo, chwila po chwili, swoje przeżycia. I wreszcie w przystępie rozpaczy ona sama zdradza swoją tajemnicę — tajemnicę „kobiety bez mężczyzny". Wersja p. Josset odmienna jest od tej, którą od kilku wieków historia powtarzała na ucho za dobrze na ogół poinformowanym plotkarzem, Brantôme'em; tajemnicą królowej ma być uraz doznany w dzieciństwie. Jako piętnastoletnią dziewczynkę zgwałcono ją; zbrodniarzem, który się tego dopuścił, był lord-admirał. „Który admirał?" — pyta ze drżeniem dama dworu, aby coś powiedzieć. „No, admirał" — odpowiada zniecierpliwiona królowa, tak jak by powiedziała: „listonosz". Co tu ma do rzeczy nazwisko? I oto sekret Elżbiety, przyczyna jej wstrętu i lęków, oto powód, dla którego przeszła życie w okrutnym celibacie, nie mogąc przewalczyć nerwowego wstrząsu; kalectwo, dla którego teraz brzydzi się sobą i swoim życiem, nienawidzi swej wielkości i swego panowania...

Ale w chwili gdy półobłąkana królowa tłucze głową

o ścianę z rozpaczy, zjawia się kanclerz, aby jej przypomnieć wyższe obowiązki. Lud burzy się w Londynie na niesprawiedliwe opłaty, jakie mu nałożono od chleba i mięsa; trzeba przyjąć deputację, trzeba jej wysłuchać. I naraz, jakby czarami, królowa odzyskuje cały hart, i wyprostowana, dumna i opiekuńcza przyjmuje przedstawicieli londyńskiego ludu, i odważnie naprawia własne niesprawiedliwości. Przedtem podpisała to, co jej podsunął ktoś inny, teraz podpisuje to, co jej podsunął lord Cecil. Jak na wielką królową — to niewiele. Po resztę trzeba sięgnąć do historii albo choć do Stracheya *. Główną korzyścią takich sztuk jest niedosyt, jaki zostawiają, pobudzając do lektury.

Teatr Kameralny skusiła zapewne do wystawienia tej *Elżbiety* tytułowa rola kobieca. Opracowała ją sumiennie i konsekwentnie p. Grywińska, kładąc nacisk zwłaszcza na zmienność nastrojów królowej, wciąż w poszukiwaniu swojej namiastki miłości. Ostatni akt zwłaszcza miał przejmujące momenty. Pan Damięcki nie wytłumaczył nam dostatecznie tajemnicy uroku Essexa; p. Szletyński (zarazem reżyser sztuki) miał jako Robert Cecil dobry uśmieszek męża stanu, który wie, ale nie powie; p. Ziembiński również zręcznie nadrabiał miną sekrety Bacona; cały zespół dociągnął się starannie do swoich wysokich godności. Lord na lordzie jedzie i lordem pogania; odkąd istnieje Teatr Kameralny, jeszcze na raz tylu lordów nie oglądał.

HIPOPOTAM I LADY

Teatr Mały. *Brat marnotrawny*, komedia w trzech aktach Oscara Wilde'a, przekład Bolesława Gorczyńskiego. Reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje i kostiumy Zofii Węgierkowej (17 III 1939).

A. Maurois, doskonały znawca Anglii, wydał świeżo książeczkę pod żartobliwym tytułem *Rady dla młodego Francuza, wybierającego się do Anglii* *. Jest tam sporo zabawnych, mniej lub więcej autentycznych historyjek, ilustrujących angielską obyczajowość. Oto np. wzór pruderii epoki wiktoriańskiej. W ogrodzie zoologicznym w Londynie dama (zapewne cudzoziemka) zatrzymuje się przy hipopotamie i zapytuje dozorcę: „Czy to samiec, czy samica?" Dozorca spojrzał na damę zgorszony i odpowiedział: „Proszę pani, sądzę, że to jest rzecz, która powinna by obchodzić co najwyżej drugiego hipopotama." Czyż to nie jest odpowiedź, jakiej mogłaby udzielić lady Bracknell swojej córce? To cały Wilde! I w każdej z zebranych przez Maurois anegdot jest coś jakby z Wilde'a. Dziś, z perspektywy lat kilkudziesięciu, odczuwamy, jak bardzo Wilde, zaszczuty na śmierć przez Anglię, jest pisarzem narodowym.

I jeżeli będzie klasykiem — jeżeli już jest nim może — to zwłaszcza dzięki tej błahej na pozór komedyjce o bracie marnotrawnym; komedyjce o nieprzetłumaczalnym, niestety, tytule: *The Importance of Being Earnest* *. Niektóre inne utwory Wilde'a, z większymi pretensjami do nieśmiertelności (*Salome*!) zestarzały

się beznadziejnie; z zakrojonego na głębszą satyrę *Wachlarza lady Windermere* tynk się sypie; podczas gdy ta błahostka trwa, żyje i bawi wciąż jednako. Trzeci raz mam sposobność zdawać z niej sprawę i zawsze z przyjemnością.

Tym razem — może to towarzystwo Wilde'a nastraja do takich paradoksalnych odczuwań — niektóre sceny tej komedii brzmiały mi wręcz jak jakieś dalekie echo naszych *Ślubów panieńskich*. Nawrócony birbant, kwartecik serc, republika młodości! Ale ta idylla ma u Wilde'a ostrzejsze akcenty; ten *Brat marnotrawny* to — aby pozostać przy paradoksie fredrowskim — zarazem obrazek społeczno-towarzyski bliższy *Męża i żony*, tej bardzo oskar-wildowskiej komedii form i obłudy. Niewinna pani Dobrójska również zmieniła się tu w lady Bracknell, karykaturalne wcielenie moralności „świata", płaszczącej się przed pieniądzem, zakrzepłej w chińszczyźnie dobrego tonu, bez jednego ludzkiego odruchu. I Wilde, przeciwstawiając tej lady Bracknell wdzięk i przekorę młodych, wie, że te jabłuszka niedaleko padły od starej jabłoni. Cała ta młoda czwórka ma już w sobie zarodki „bracknellizmu", którego oportunistyczną korekturę stanowi „benberyzm", wynaleziony przez siostrzeńca tej cioci. Dwudziestodziewięcioletni John Worthing, urwis i hulaka, ma już, gdy chodzi o wychowanie jego pupilki, te same akcenty obłudnej powagi; panna Gwendolena ze swoją wieczną lornetką przy oczach, bo ją — jak mówi — matka wychowała „w zasadach krótkowzroczności", stanie się kiedyś kopią swojej mamy. A i ta miła Cesia!... Rozkoszna scena dwóch panienek, gdy cedzą zatrute słówka, częstując się herbatą, zamiast sobie (jak by miały ochotę) oczy wydrapać nawzajem, daje przedsmak ich światowej przyszłości.

Swego czasu, pisząc o Fredrze, zauważyłem * mimo-

chodem, że pewne formy twórczości mogą się zjawić niezależnie od siebie jako artystyczna nadbudowa warunków socjalnych. Zjawisko najbardziej przekonywające tam, gdzie nie może być mowy o wpływach i o zależności, np. między Fredrą a Mussetem. Toż samo przy tym *Bracie marnotrawnym* przychodzi na myśl nie tylko Fredro, ale i Musset: komedia *Nie trzeba się zarzekać*, paradoksy zadłużonego birbanta, wyprawa incognito na wieś dla poznania panny (która nawet też nazywa się Cesia i przechodzi podobną edukację), konwencjonalne skostnienie mamy, której jednak daleko jest do monstrualności lady Bracknell... Jest niewątpliwie w tym *Bracie marnotrawnym* i powiew mussetowski. Dandysi wszystkich krajów, łączcie się.

Wszystko to są oczywiście dalekie skojarzenia i ani trochę nie naruszają zasadniczej oryginalności Wilde'a. Oryginalność tej komedyjki polega na jej gryzącym chłodzie. Obie te pary i ich miłość nie obchodzą Wilde'a ani trochę; to po prostu kanwa, na której haftuje dowcipem i ironią — zresztą ironią człowieka, który nic nie chciałby zmieniać w tym najmilszym ze światów, gdzie nawet podrzutek znaleziony w walizce ma osiem tysięcy funtów rocznego dochodu, dom w mieście i posiadłość na wsi. Po prostu do przywileju korzystania z jego dóbr Wilde chce dołączyć przywilej bawienia się kosztem „świata" i mówienia mu impertynencyj w żywe oczy. I jest w tej komedii niedbały gest dandysa, który — jakby o zakład — powiedział sobie, że napisze w ciągu kilku dni komedię „nie gorszą" od tych, jakimi teatry co wieczora zabawiają publiczność. Ale już biorąc banalny wątek farsowy, Wilde odnowił go dość znamiennie. Jegomość, który prowadzi podwójne życie, surowy ojciec rodziny i stróż moralności w domu, a hulaka w garsonierze w Paryżu czy w Londynie, to jedna z najczęstszych figur ówczes-

nych fars, ale wynalazkiem Wilde'a — co daje tej historii jej bardzo angielski charakter — jest okoliczność, że tę farsę cnoty i powagi nakładają sobie dobrowolnie ludzie wolni i młodzi. I nie w mechanicznych zawikłaniach, z których sobie najwyraźniej kpi autor, ale w świetnej szermierce słownej, w dialogu, w którym każde zdanie jest — lub chce być — dowcipem, mieści Wilde istotę swej komedii.

Los owych sławnych „paradoksów" Wilde'a bywa zresztą rozmaity, jak i wartość ich bywa nierówna. W wystawionym przed kilku laty *Wachlarzu* działały one dziwnie niecierpliwiąco. Tutaj natomiast prawie wszystkie z tych lekkich strzałek lecą i trafiają do celu. Publiczność bawi się cały czas. Osiągnąć to — to jest niemały sukces, po tylu latach, w tak odmiennej epoce, w odległym kraju, do tego w swoistych d[illegible]jszych nastrojach. Wczorajszy sukces komedii [illegible]e'a, w której antraktach ludzie z zatroskanymi minami wymieniali półgłosem najpoważniejsze „komunikaty" alarmujących plotek *, był z pewnością jedną z najostrzejszych prób jego trwałości.

Niemała w tym z pewnością zasługa wykonawców. Komedii tej, pierwszy raz, jeżeli się nie mylę, granej w kostiumach epoki, dał p. Ziembiński wyborny styl, ale ta lekka stylizacja nie naruszała w niczym bezpośredniości żartu. Wszystkich trzeba wymienić z pochwałami: znakomitą p. Przybyłko-Potocką jako lady Bracknell, której każda replika budziła wesołość, a nierzadko oklaski; bardzo miłe panienki, p. Nakoniecznąą (owa Gwendolena wychowana „na zasadzie krótkowzroczności") oraz p. Wysocką *, Cesię więdnącą nad ekonomią i gramatyką niemiecką, ale mającą w sobie elementy namiętnej kochanki i dystyngowanej damy. Partnerami ich byli p. Ziembiński, doskonale angielski kandydat na „Ernesta", oraz p. Wojtecki, który w tej

roli, granej do niedawna przez Osterwę, podawał Wilde'owskie paradoksy z dowcipną flegmą. Zabawny drugi plan wszechidylli miłosnej tworzyli p. Halska jako panna Prism i p. Grolicki — kanonik. Wreszcie stylową służbę — a służba u Wilde'a nie ustępuje w dowcipie chlebodawcom — reprezentowali p. Dereń i p. Kalinowski.

PANNA PROTOPLASTKA

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Narodowy). *Panna Julia*, tragedia naturalistyczna Augusta Strindberga, przekład Erwina Axera. Reżyseria Erwina Axera. Dekoracje Jana Rybkowskiego. Opiekun Aleksander Węgierko (26 III 1939).

Uboczną korzyścią tych pokazów jest to, że możemy poznać lub przypomnieć sobie tę i ową sztukę, której inaczej nigdy może nie mielibyśmy już sposobności oglądać. Bo kto by dziś wystawił *Pannę Julię*, która nie tylko jest „naturalistyczna", ale trwa zaledwie godzinę, czego teatr bardzo nie lubi, bardziej jeszcze niż naturalizmu. A jednak *Pannę Julię* trzeba znać, choćby dla sławy, jaka opromieniła jej imię; tytuł jej był w swoim czasie sztandarem czy rękawicą rzuconą konwencjom i wstydliwościom teatru; sam utwór był zdarzeniem wyzwalającym, zapładniającym. *Panna Julia* miała liczne potomstwo w teatrze, czasem nieoczekiwane: echa *Panny Julii* znajdziemy np. niewątpliwie w scenie dramatu *Pod górę* Rostworowskiego, z którego wyszły później *Bratnie dusze*. Sytuacja złagodzona, bo i potraktowana mimochodem, i dystans społeczny mniejszy (choć może większy, bo co wolno czasem hrabiance, tego nie wolno edukowanej pannie ze sfer mieszczańskich, takie zdeklasowanie się jest groźniejsze), i do konsekwencyj nie dochodzi, ale ostatecznie scena taka przed przejściem fali „naturalizmu" była w teatrze nie do pomyślenia.

Złagodzona i uperfumowana jest rola Jeana (nawet nie zmienił imienia!) w granej niedawno u nas kome-

dyjce węgierskiej * pod tym tytułem. Hrabianka jest tu półrozwódką, a Jean opłukał się z hańby lokajstwa, zostając posłem do parlamentu; nareszcie zdał się na coś parlament, który w ostatnich latach ma taką złą passę i prasę. Ale Strindberg nie chciał złagodnień ani sentymentów; pokazał rzecz w jej najprostszej, najbardziej zwartej postaci. W dobie, gdy wiele się mówiło o równouprawnieniu płci, przypomina zasadniczą różność tych uprawnień. Bo wyobraźmy sobie analogiczną wersję tego wydarzenia: panicz i pokojówka; cóż stąd wyniknie? — nic (przynajmniej dla panicza); tutaj chwila zapomnienia wciska jaśnie panience do rąk ekspiację w formie samobójczej brzytwy.

Tak, Strindberg nie chce nic łagodzić. Jeszcze przydaje własnego okrucieństwa, bo sama sytuacja nie byłaby może tak nieubłagana... Panna smaga sadystyczną wzgardą lokaja, potem on pannę, kucharka ich oboje, skręca się w naszych oczach szyję niewinnemu czyżykowi, a potem — brzytwa... Tę brzytwę wsuwa jej do ręki on, Jean, może niezły chłopiec, inteligentny ponad swój stan, przeciętnie uczciwy, nawet nie pozbawiony godności. I oto w ciągu godziny co z niego się stało: uwodziciel, złodziej, szantażysta, przeniewierca, morderca... Oto jak cienka ścianka dzieli człowieka od zbrodni. A zbrodnia ta nie jest bynajmniej przywilejem nizin społecznych. Żyje oto bezkarna i w pałacu hrabiowskim; w jej atmosferze chowała się panna Julia, córka utytułowanej podpalaczki i wysoko urodzonego sutenera.

Naturalizm Strindberga zasadza się i na tym, że czerpie swój dramat w samej naturze ludzkiej; odbywa się całkowicie bez zewnętrznych impulsów. Ileż spiętrzył ich dramat grecki, aby stworzyć Edypa, ileż trzeba było na to sztuczności, wyroczni, wieloletnich nieporozumień. Aby osiągnąć tragiczny mezalians, czyż trzeba aż

tylu zawikłań? — zdaje się mówić Strindberg. Wystarczy, aby w ciepłą noc świętojańską samowolna, dojrzała panna została w domu ze służbą; aby na zabawie wiejskiej przetańczyła łaskawie parę tur z przystojnym lokajem; resztę sprawi noc, natura, sposobność — i dramat gotowy.

Zapewne, ta panna Julia chowała się w niezupełnie normalnych warunkach; wcześnie poznała sekret, cichym paktem wspólnictwa łączący jej rodziców; nauczyła się gardzić nimi i światem, zwłaszcza mężczyznami; miała narzeczonego, nad którym znęcała się póty, aż uciekł, i oto na parę tygodni przed ślubem została sama, z podnieconymi zmysłami, z rozigraną wyobraźnią, w tym zapowietrzonym domu, do którego niełatwo zabłądzi nowy konkurent. Ale nie ma — zdaje się — świadomości tego, co się w niej dzieje. Cóż złego przetańczyć z Jeanem, rozerwać się? Stopniowanie katastrofy panny Julii wycieniowane jest, mimo szybkości tempa, wcale subtelnie: ten Jean interesuje ją kolejno swoją inteligencją, drażni pełną uszanowania godnością, wzrusza zwierzeniem tajonych uczuć, jakie w nim budziła, dramatu jaki przez nią przeżył... Jest prawie poetyczny... przedtem. I konieczność ukrycia się w jego izdebce przed niedyskretnymi oczami gawiedzi czyni resztę. Hamulce zawiodły.

Katastrofa panny Julii stała się faktem. Ale ileż takich katastrof drzemie w sercu ludzkim w stanie potencjalnym, ileż ich kryją białe panienki ze dworku, których szczebiotem tak długo teatr zabawiał publiczność! Zerwać z tym szminkowaniem życia — woła teatr naturalistyczny owej epoki — zerwać z udawaniem, że się nie widzi, czym ono jest naprawdę, brutalnym i okrutnym koszmarem. Pokazać nareszcie życie, prawdziwe życie!

Teatr, mimo wszystko, nie poszedł tą drogą. Wszyst-

kie „Freie Bühne" *, „Théâtre Libre" * (w tym zakresie przynajmniej) były epizodem. Prawdziwe połcie surowego mięsa, zapach zgniłego siana, którymi naturalizm kokietował widzów ze sceny, rychło przyprawiły o mdłości. Ale to, co było w nim odkrywczego i płodnego, weszło w krew, skrzepiło talenty. U nas okres ten wydał Perzyńskiego, Zapolską. Wprost z niego wiedzie się makabryczny żarcik Rittnera *Odwiedziny o zmroku* *, który oglądaliśmy niedawno. Ale i siła Rittnera.

Oglądając dziś *Pannę Julię*, możemy dokonać w myśli interesującego rozgraniczenia tego, co jest z doktryny, a co z talentu. I gdyby ktoś nie znał historii *Panny Julii*, gdyby podtytuł nie przypomniał mu, że to jest „tragedia naturalistyczna", zaledwie by się tego domyślił. Odpadły teorie, został utwór tęgo napisany, zwarty, żywy, ani naturalistyczny, ani idealistyczny — po prostu ludzki. Ta panna, chowana na wsi, bliska zwierząt i towarzystwa ludzi niższych stanem, pierwotna w instynktach, osamotniona, bez matki, drżąca przed despotą ojcem, którego nie szanuje, pokrywająca swą potrzebę czułości arogancją i dumą, wpada w pułapkę natury... Potem arogancja i duma opada, zostaje bezradne dziecko. Jest jedna replika panny Julii (ślicznie powiedziała ją p. Eichlerówna), która budzi uśmiech, a zarazem ma coś wzruszającego. Kiedy partner jej występku stara się ją zreflektować, że ostatecznie nic się takiego nie stało, że błąd nie musi mieć następstw, że nikt o nim nie wie i nie może nawet przypuszczać, ona odpowiada cichutko: „Tak, ale to się może powtórzyć"... to są dotknięcia mistrza — naturalisty czy nie.

Młody reżyser, p. Axer, miał przed sobą dwie drogi. Mógł potraktować *Pannę Julię* historycznie, wystawić ją (opierając się na tradycjach), tak jak ją grano niegdyś, ze wszystkimi akcesoriami naturalistycznej ramy

i takiegoż stylu, ze słynnym „swądem smażonej nerki" etc. Ale nie miał obowiązku takiej rekonstrukcji. Atmosfera utworu, komentarze do niego, styl teatralny epoki, nawet interpretacje samego autora to są rzeczy przemijające; zostaje tekst i ten tekst może do każdego z pokoleń mówić co innego. Nie ma konieczności akcentować „naturalizmu", skoro go dziś w samej sztuce nie odczuwamy w tej mierze; termin ten stracił już swój sens; od czasu Strindberga teatr oswoił nas z wieloma rzeczami. Najgminniejszych słów na scenie użyli Wyspiański i Rostworowski, takich jakich nigdy nie ośmielił się użyć „naturalista". Miał tedy reżyser prawo zmatować to, co było w tej sztuce świadomą prowokacją, a wydobyć to, co pozostało jej ludzką wartością. Szkoda jednak, że aby to uczynić, uważał za potrzebne obejść się zbyt samowolnie z samym tekstem, łagodząc jego akcenty. Zemściło się to o tyle, że dla nie znających sztuki finał jej pozostał tajemnicą, a narzędzie losu, trywialna brzytwa, którą dopiero co lokaj się golił, a która ma za chwilę podciąć gardło panny Julii, przeszła ledwo że zauważona. Zatarł się również nieco kontrast dwojga kochanków — jeżeli ich można tak nazwać — przedtem i potem. Panna Julia p. Eichlerówny, która miała prześliczne akcenty, za wcześnie może — niemal od początku — zdawała się dojrzała do katastrofy, o której się zapewne tej hardej pannie z początkiem pierwszego aktu nie śniło. Pan Hnydziński, bardzo dobry Jean, też może nie wyciągnął wszystkich konsekwencji transformizmu swojej roli. P. Małyniczówna grała dobrze, ale znowuż ucharakteryzowała się zbyt ascetycznie, wskutek czego stosunek Jeana do niej stał się trochę niejasny. Mimo tych niedociągnięć dała nam ta *Panna Julia* interesujące przedstawienie, a dla młodego reżysera stała się pomyślnym w sumie egzaminem z zadań przedstawiających nie-

zwykłe trudności. Jedynie przeciwko ingerencji reżysera w literę tekstu trzeba się zastrzec, a to dlatego, że te swobody stały się dziś uzurpacją całej szkoły reżyserskiej. Faktem jest, że przy niektórych reżyserach krytyk, piszący o nowym zwłaszcza utworze, po prostu nie wie, o czym pisze, o ile nie ma w ręku oryginału.

PRZEKOCHANY

Teatr Malickiej. *Zakochana*, komedia w trzech aktach Georges Porto-Riche'a, przekład Zofii Jachimeckiej. Reżyseria Karola Bendy. Dekoracje Stanisława Kurmana (24 III 1939).

Kiedy ta *Amoureuse*, uznana jako arcydzieło Porto-Riche'a, weszła po kilku tryumfalnych wznowieniach na deski Komedii Francuskiej, krytyka stwierdziła, że „żaden utwór nie wywarł głębszego wpływu na teatr współczesny, że większość sztuk wystawionych od piętnastu lat wyszła z niego". Kilkanaście lat przedtem, po premierze w r. 1891, Lemaitre nazwał tę sztukę jedną z najbogatszych w prawdę ludzką i jedną z najoryginalniejszych w ostatnim dwudziestoleciu. Oto legitymacje nie lada, które może wypada przypomnieć, gdy ta komedia, grana niegdyś w Krakowie za Pawlikowskiego * w parę lat po paryskiej premierze, wraca u nas na repertuar trochę tylnymi schodami, jako — zdaniem wielu krytyków — „błaha komedyjka", dziejąca się, jak głosi program teatralny, „współcześnie w Paryżu". Wprowadzono nawet do niej telefon, aby podkreślić tę „współczesność"...

W rzeczywistości ta *Zakochana* (francuskie słowo „amoureuse" jest nie do przetłumaczenia) liczy sobie bez mała pół wieku i nie ma powodu się tego wstydzić. Ale sam fakt wpływu, jaki w istocie ta sztuka na teatr francuski, a pośrednio na teatr w ogóle wywarła, sprawił, iż niejedno, co w niej było nowością i zdobyczą, roztopiło się w bezimiennym stanie posiadania współ-

czesnego teatru. Warto tedy może w paru słowach przypomnieć, na czym polegały odkrycia Porto-Riche'a.

Weźmy francuski teatr sprzed pół wieku i sprężyny jego akcji w zakresie miłości: albo teatr panieński, w którym kurtyna zapada, z chwilą gdy po przeszkodach młody człowiek otrzyma rękę panny, albo teatr małżeński, w którym dysharmonie małżeńskie z udziałem osoby trzeciej (słynny „trójkąt") powodowały mniej lub więcej dramatyczne perypetie. Nikomu natomiast nie przyszłoby na myśl napisać sztuki o — dobrym małżeństwie. Otóż treścią sztuki Porto-Riche'a jest tzw. dobre, kochające się małżeństwo: pobrali się z miłości, od ośmiu lat ona nie widzi świata poza nim, on zrezygnował dla niej z sukcesów mężczyzny, obronił się od pokus, których mu nie braknie, stanowią przysłowiowo kochającą się, nierozłączną parę. I oto w ciągu jednego dnia całe to szczęście leży w gruzach bez żadnego zewnętrznego powodu, poza tą ostatnią kroplą, od której przelało się naczynie zbyt pełne miłości. Nierówny stopień temperatury miłosnej, zasadnicza różnica między naturą kobiety a mężczyzny, między ich sposobem pojmowania życia — oto wszystko. W paru scenach okazuje się, ile w miłości może się kryć ślepoty i egoizmu z jednej strony, ile żalu, goryczy, zniecierpliwienia, niemal nienawiści z drugiej i o ile takie kochające się małżeństwo bliższe jest katastrofy, niżby było inne, chłodniejsze.

Paradoksalny jest sam sposób, w jaki ten Stefan się ożenił. Po laurach donżuana odpoczął w spokojnym związku z aktorką. Ta aktorka — jak często bywa u aktorek — posiada tyle cnót domowych, daje swemu kochankowi tyle spokojnego szczęścia, że pod wpływem tych cnót Stefan zatęsknił za prawdziwym rodzinnym ogniskiem — ale nie z nią. Wedle ówczesnych po-

jęć, mogła mu stworzyć takie ognisko jedynie niewinna dziewica, wzięta wprost z objęć rodziców. Spotkał taką, zaślubił ją i wraz z nią zaślubił — płomienny romans, w którym żyje od całych lat ośmiu bez przerwy! Miłość Żermeny — odwzajemniana zresztą przez Stefana — doprowadza go do stanu duchowego, w którym marzy niemal o tym, aby go żona zdradziła, byle mógł wytchnąć od jej nie stygnącej czułości. Nie znaczy to, aby wszystko się tu sprowadzało do sekretów alkowy; niemniej ten podkład fizjologii, dany konfliktowi psychologicznemu, był w epoce Porto-Riche'a bardzo śmiałą nowością, odkryciem, zwłaszcza gdy chodziło o małżeństwo.

Stefan jest wybitnym uczonym, zamiłowanym w swoim zawodzie, który uprawia jednak niemal ukradkiem, będąc wciąż — po woli czy po niewoli — kochankiem swojej żony, najbardziej zakochanej z kobiet. Miłość Żermeny do niego skupia w sobie wszystkie rodzaje żeńskiego uczucia: miłość żony, kochanki, dziecka, matki — przynajmniej w zakresie pieszczot. Bo temu zbyt spalającemu się małżeństwu brak jest dziecka, stąd może cały ogrom miłości macierzyńskiej, która *in potentia* * drzemie w łonie tej bardzo kobiecej Żermeny, wali się co dnia jak lawina na nieszczęsnego zbyt ukochanego męża, ale przetłumaczona na żarłoczne pieszczoty kochanki. I on wciąż ulega, ale tym samym duma i słodycz miłości wciąż jest dla niego zaprawna wściekłością porażki.

Przed kilku dniami oglądaliśmy *Pannę Julię* Strindberga; otóż, mimo różnic indywidualności i rasy, czuć, że oba te utwory są z jednej epoki — epoki teatru „brutalnego", przynajmniej na tle ówczesnych konwencyj. I kto wie, czy koniec drugiego aktu *Zakochanej* nie przewyższa brutalnością najjaskrawszych scen Strindberga. Stefan ma wyjechać, aby przewodniczyć

gdzieś za granicą na kongresie naukowym — po ośmiu latach pierwsza rozłąka z żoną. Żermena ani słowem nie odwodzi go od wyjazdu, ale używa dość prostych czarów kobiecych, które sprawią, że Stefan sam z siebie, w ostatniej chwili, zamiast w pociągu do Florencji znajdzie się z nią w sypialni, wciąż — z wściekłością w duszy. Wściekłość ta wzrasta jeszcze w momencie otrzeźwienia. Stefan ogarnia w tej chwili osiem lat swego życia, swoją niewolę, samiczy egoizm Żermeny, jej obcość wszystkiemu, co jest jego myślą, jego pracą: i od słowa do słowa ten mąż-kochanek, wulkan, od ośmiu lat produkujący lawę miłości, wybucha niespodzianie lawą nienawiści. I kiedy po strasznej scenie wypada z domu, w drzwiach zjawia się przyjaciel, od lat kochający się beznadziejnie w Żermenie; mijając się z nim, Stefan krzyczy wpółprzytomnie: „Zjawiasz się w samą porę; skoro ubóstwiasz moją żonę, pociesz ją. Mam jej dość, daję ci ją." Takich słów teatr nie słyszał jeszcze; do napisania tak brutalnej sceny zdolny byłby chyba jeden — Racine, ale za jego czasu byłaby ona absolutnie niemożliwa, nawet w transpozycji na greckich lub rzymskich bohaterów.

Zraniona w swojej dumie, miłości, oszalała bólem Żermena podejmuje wyzwanie i oto z podniesieniem kurtyny improwizowani wspólnicy winy znajdują się smutni oboje: przyjaciel, że stracił dopiero teraz wszystko, gdy użyty przez obrażoną żonę jako narzędzie zemsty, nie zyskał jej miłości, a stracił przyjaźń; ona, że sponiewierała bezpowrotnie swoją miłość, spaliła mosty Ze swej strony Stefan, podejrzewając, że coś zaszło, zmusza Żermenę do powiedzenia prawdy — która musi się stać końcem ich małżeństwa. Ale w chwili gdy Żermena, wyznawszy, gotuje się opuścić dom, budzi się w tym Stefanie ukłucie zazdrości, owej zazdrości, do której niebacznie nigdy dotąd nie dała mu po-

wodu — i poprzez tę zazdrość, ten ból czuje, jak bardzo przyrośnięty jest do niej. Oto nowa kobieta w tamtej zbyt dobrze mu znanej; nowa — ukochana inaczej, boleśniej, pełniej. Nie puszcza jej od siebie. „Szalony jesteś, ja muszę odejść" — powiada Żermena. „Nie chcę." — „Stefanie, zastanów się, będziesz cierpiał..." — „Cóż stąd..." — szepce wpół do siebie, zaledwie śmiejąc na nią spojrzeć. I kurtyna zapada, ale zapada nad nowym dramatem — to, co było dotąd, autor nazwał komedią — który zaczyna się dla nich obojga. Jak się ten dramat skończy, katastrofą, zobojętnieniem, jątrzeniem się ran, rozstaniem — któż to wie! Oto ile dramatycznych możliwości zawierało w sobie banalne „dobre małżeństwo". Nie potrzeba żadnych zewnętrznych wypadków: sama miłość kryje w sobie dość elementów. Bo nawet i bez udziału „tego trzeciego" (który cokolwiek trywializuje problemat) sztuka mogłaby być nie mniej przejmująca, nie mniej dramatyczna — ta sztuka, która w pierwszym szkicu nosiła tytuł *Nieprzyjaciółka*, jak gdyby dokumentując i tam strindbergowską epokę, gdy teatr odkrył wiekuistą nieprzyjaźń płci. Ale w Porto-Riche'u nie ma strindbergowskiego mizoginizmu; mimo wszystko ta kobieta ma tu piękniejszą rolę od mężczyzny.

Otóż dziś to, co było w tej sztuce odkryciem, spospolitowało się nieco, wiele razy, na różne sposoby w teatrze powtórzone, występuje natomiast jaskrawiej to, co w dzisiejszej perspektywie stanowi jej wady. Ta Żermena, w której nie ma najmniejszego nie tylko zrozumienia dla pracy męża, dla jego życia duchowego, ale nawet ambicji na punkcie jego kariery, wydaje się dziś niemożliwie pusta i drażni niedyskretnymi objawami swojej czułości; Stefan drażni nie mniej tym, że w ciągu ośmiu lat nie umiał (a nawet nie próbował) wychować i urobić żony. Ale przypomnijmy sobie Norę Ib-

sena *, inaczej nazwaną *Dom lalki*, i przenieśmy się myślą w epokę, gdy miliony takich aniołków wdrapywały się wieczorem mężczyźnie na kolana, mówiąc: „Brzydki mężuś, znów czyta tę szkaradną gazetę, lala nie chce", a będziemy bliżsi zrozumienia tej sztuki i odtworzenia sobie jej atmosfery. Przyjmijmy wreszcie, że autor, chcąc przeprowadzić swój paradoks psychologiczny, rozmyślnie wyosobnił i wyjaskrawił pewne sytuacje i cechy charakterów, które choć nie przejawiają się zwykle w takiej czystości, ani trochę jednak nie stały się mniej prawdziwe.

Prawdziwą wreszcie zdobyczą w epoce, gdy zjawiła się ta komedia, jest dialog Porto-Riche'a, ten świetny dialog, zwięzły, nerwowy, gdzie każde słowo jest naturalne i teatralne zarazem... Ale dosyć wyliczania zalet tej sztuki; wyglądałoby to na mowę pogrzebową, podczas gdy ona żyje zdrowo do dziś, mimo że trzeba przyznać, iż moment nie jest dla niej sprzyjający. Nowoczesny „teatr miłości", zapłodniony przez Porto-Riche'a, trochę nas przekarmił — coś jak Żermena Stefana — odmienianiem słowa miłość; jest to zarazem teatr, który urodził się w epoce głębokiego pokoju Europy, epoce mieszczańskiego dobrobytu i mieszczańskiej pruderii, czyli w czasach diametralnie przeciwnych tym, które przeżywamy obecnie. Ale temu wszystkiemu autor *Amoureuse* nie jest winien.

Nic dziwnego, że p. Malicką skusiła ta rola, która długi czas stanowiła chwałę sławnej Réjane. Pani Malicka posiada wszystkie warunki na idealną Żermenę; niewyczerpaną słodycz miłosną, uczciwość, dumę i prostotę uczucia, tlącą się w poważnych oczach, i rezolucję buntu, gorzkim skurczem zmieniającą jej zeszczuplałą twarzyczkę. Grała też Żermenę ślicznie, a zagrałaby jeszcze lepiej, gdy[by] nie to, że nie da się tej roli grać bez partnera. Nie wyrządzimy krzywdy utalentowane-

mu artyście, jakim jest p. Benda, jeżeli stwierdzimy, że w naturze swego talentu nie posiada cech potrzebnych do roli Stefana. Trafnym w stylu przyjacielem-malarzem był p. Liedke, miłą pokojówką p. Stojowska. Dobry przekład p. Jachimeckiej wart był lepszego pamięciowego opanowania. W tych warunkach teatr bez suflera staje się dziwnym kaprysem. Proponuję założenie „Towarzystwa Przyjaciół Suflera".

NIEŚMIERTELNY GOLIBRODA

Teatr „Ateneum". *Cyrulik sewilski*, komedia w czterech aktach Beaumarchais'go, przekład Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Władysława Daszewskiego. Muzyka Romana Palestra (4 IV 1939).

Koleje tej sztuki były tak urozmaicone i burzliwe, jak życie jej autora: opera, komedia, klapy, tryumfy, katastrofy — wszystko przeszło! Zrazu napisał ją Beaumarchais — słowa i muzykę — jako operę i przedłożył ją aktorom włoskiego teatru w Paryżu; odrzucili. Przerobił operę na komedię i dał aktorom Komedii Francuskiej; przyjęli i rozpoczęli próby. Na próbach autor — eks-zegarmistrz i eks-nadworny muzyk córek królewskich — pobił się ordynarnie z księciem de Chaulnes; przypalali się obaj do jednej aktorki. Zapaśników wzięto do aresztu; księcia, jak księcia, zwolniono szybko, literat pozostał w ciupie. Skorzystał z tego wróg Beaumarchais'go, możny hrabia, który właśnie mu wytoczył skomplikowany i niebezpieczny proces na tle finansowym; puścił w ruch przeciw unieruchomionemu w więzieniu przeciwnikowi wszystko, na co zła wiara i potwarz mogły się zdobyć. Z tego procesu wynikł nowy proces, nie mniej dla Beaumarchais'go groźny; chodziło w nim o obrazę sędziego i usiłowanie przekupstwa. Z tej opresji narodził się wspaniały pisarz; z więzienia szły na świat *Memoriały* Beaumarchais'go — arcydzieła zuchwałego dowcipu — które obiegały Paryż i z dnia na dzień uczyniły ich autora najsławniejszym we Francji człowiekiem.

Kiedy Beaumarchais wywikłał się jakoś z tej matni, *Cyrulik sewilski* po trzech latach zwłoki dostał się wreszcie na scenę i — padł na premierze jak długi. Nie zgnębiony tym autor wziął natychmiast swoją komedię z powrotem na warsztat: w ciągu jednej nocy obciął jeden akt, ściągnął, skrócił, zgęścił całość i — następnego dnia odniósł tryumf. Sukces *Cyrulika* miał być trwały; wytrzymał konkurencję opery Rossiniego, stworzonej w pół wieku później na kanwie tej komedii. Było, widać, temu *Cyrulikowi* pisane żyć w tej formie, w której się zrazu narodził — jako bohaterowi opery. Ale gdy zazwyczaj sukces opery jest grobem dramatu, który natchnął librecistę i muzyka, tutaj znalazło się miejsce dla obu. Co więcej, Figaro z *Cyrulika* odżył w *Weselu Figara* i znowuż tryumf opery Mozarta nie uszczuplił w niczym sukcesów komedii. W ten sposób Figaro, mówiony, śpiewany, istnieje równocześnie w poczwórnej postaci, jak gdyby dokumentując żywotność tego wszędobylskiego balwierza sewilskiego, najruchliwszej z figur literackich.

Tę historię trzeba było może w kilku słowach przypomnieć, a to dla osobistych akcentów, jakich autor tyle rozsypał w swoim *Cyruliku*, czy kiedy robi aluzję do żalów wygwizdanego autora, czy kiedy ustami don Bazylia pieje ironiczny hymn na cześć potwarzy lub opowiada zmienne koleje swego życia, uprzedzając sławny monolog z piątego aktu *Wesela Figara*. Ale rzecz znamienna: kiedy autor się wciela w swego bohatera, zazwyczaj podwyższa go socjalnie, daje mu to, czego sam nie zaznał w życiu; tutaj odwrotnie, autor obdarowuje swoim temperamentem i swoją naturą skromnego balwierza, pomniejszając scenę działania. Bo w rzeczywistości sam Beaumarchais miał obracać milionami, miał być konfidentem ministrów i królów, miał finansować walkę o niepodległość Ameryki, zbroić



9. Karol Adwentowicz (Pan Thierry) i Irena Grywińska (Izabella) w sztuce Martin du Garda *Rodzeństwo Thierry*

BIBLIOTEKA NARODOWA BN


BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA

własną flotę wojenną, budować sobie pałac tuż na wprost Bastylii. I miał czas myśleć o wszystkim. Mimochodem, wówczas gdy już był milionowo bogatym człowiekiem, stał się — dla zasady i przez pamięć swoich skromnych początków — najzawziętszym obrońcą praw autorskich, twórcą pierwszego „Zaiksu" *. W teatrach francuskich istniał wówczas ciekawy zwyczaj, a raczej legalne nadużycie. Kiedy mianowicie w teatrze wpływy kasowe przedstawień spadły poniżej pewnej cyfry, teatr miał prawo uznać, że dana sztuka „w naturalny sposób padła"; od tego dnia autor tracił wszelkie prawa, a teatr mógł grać jego utwór nadal wyłącznie na własny dochód. Łatwo pojąć, ile tu było pola do nadużyć, jak łatwo było spowodować sztucznie „naturalny" upadek sztuki, a potem podnieść ją z upadku, wywłaszczywszy poprzednio autora. Beaumarchais wziął sobie za zadanie walczyć z tym zwyczajem; stworzył pierwszy syndykat autorów dramatycznych i uzyskał po latach ustawowe uregulowanie ich praw. Tak więc pole działania Figara a jego autora było inne, ale temperament ten sam, bujny, radosny, miłosny, przemyślny, lekkomyślny, ufny w siebie i w swoją gwiazdę, nie obciążony zbytnio skrupułami.

I wtedy autorowi *Figara* wiodło się najlepiej, kiedy był w zgodzie ze swoją naturą, kiedy był lekkomyślny i wesoły, tracił zaś swoją siłę, kiedy chciał być poważny. W teatrze również. Bo *Cyrulik sewilski* nie był pierwszą próbą Beaumarchais'go. Przedtem napisał dwie poważne, łzawe nawet sztuki — *Eugenię* i *Dwóch przyjaciół*. Był jednym z prekursorów nowoczesnego dramatu, dla którego trafnie dostrzegł miejsce między koturnową tragedią o królach i bohaterach a komedią lub farsą. „Królowie wznioślі i nieszczęśliwi, a poddani śmieszni — oto dziś jedyny możliwy teatr" — tak szydził Beaumarchais i próbował to zmie-

nić. Czyż człowiek w zwykłym surducie nie może cierpieć i czuć szlachetnie? Teoria była słuszna, ale sztuki były słabe; dopiero ten *Cyrulik sewilski* — strząśnięta z pióra błahostka — miał odnowić teatr. Beaumarchais skupił w *Cyruliku* wszystkie tradycje francuskiej komedii — od starych fars, poprzez Moliera i Marivaux — ale wszystko odświeżył; komiczne imbroglio splata się u niego z komedią charakterów, pustota farsy pulsuje satyrą społeczną. Zwłaszcza uskrzydlił dialog, który staje się żywy, wartki, każda replika iskrzy się dowcipem i obliczona jest na śmiech, zuchwała, bezczelna, rozbrajająca ciętością i humorem. I niby motto chwili pada ten wykrzyknik, który w dzisiejszej perspektywie raczej zyskał, niż stracił na aktualności: „Śmiejmy się, kto wie, czy świat potrwa trzy tygodnie!" W istocie ten świat, z którego Beaumarchais wyszedł i z którym mimo swoich buntów był zrośnięty, miał potrwać zaledwie lat kilkanaście; Beaumarchais uchodzi za jednego z tych, którzy przygotowali i przyspieszyli rewolucję. Ale rewolucja nie okazała się wobec niego wdzięczna. Rewolucje nie lubią humoru i uśmiechu, są podejrzliwe i okrutne. Toteż Beaumarchais mógł mówić o szczęściu, że przebył ją, ocaliwszy jeżeli nie majątek, to choć życie, i że udało mu się dokonać tego życia w zapomnieniu.

Cyrulik sewilski, dany w „Ateneum", znów stał się tryumfem tego dzielnego teatru, nową pozycją w bilansie jego klasycznych widowisk. Mają one na tej scenie coś dosyć odrębnego. Często, kiedy teatry wskrzeszają takie dawne utwory, czynią to tak, jak by nam demonstrowały, czym się bawili nasi pradziadkowie. „Ateneum" nie obciąża się zbytnio takim historycznoliterackim brzemieniem: aktorzy, reżyser, dekorator, muzyk bawią się przede wszystkim sami i zarażają tym publiczność. Nie komentarz do radości, ale ra-

dość sama! — oto hasło, jakie wzięła tu sobie świetna reżyserka, p. Perzanowska. I wykonawcy także. Od pierwszego wejścia na scenę pstrokaty Figaro p. Maszyńskiego, z szeroką, roześmianą, czelną i chytrą gębą młodego człowieka a starego wygi, wziął nas w obroty, każdą repliką strzelał po prostu w publiczność, każda leciała jak raca na salę i eksplodowała wybuchami śmiechu. Pan Maszyński zaczął tak intensywnie, że aż budził lekką obawę, jak utrzyma się w tym tonie do końca; daremne obawy, wytrzymał doskonale, furczał słowami jak wiatrak, parskał dowcipem i brawurowo zakończył sztukę, zostawiając na długo pamięć jednej z najlepszych swoich ról.

Zawsze nowy i odkrywczy umie być Jaracz; jego Bartolo, jakże inny od różnych zakochanych staruchów, których Jaracz grywał, zgodny był z rysopisem, jaki podaje hrabiemu Figaro: „Śliczny, gruby, krótki, młody staruszek, szpakowaty, uczerniony, wygolony, chytry, zużyty, przeżyty, zazdrosny, który węszy, szpera, stęka i łaje bez przerwy." A kiedy ten Bartolo przypomniał sobie dawne czasy i puścił się w prysiudy i w pląsy, był tak zabawny, że aż przerażający.

Bazylio p. Chmielewskiego uczynił wyłom w wiekowych tradycjach tej postaci, zazwyczaj długiej i cienkiej jak szparag, ale nic na tym nie straciło naiwne łajdactwo Bazylia, czające się w każdej fałdce skóry i wyzierające z niespokojnie rozbieganych oczu. Wyborny!

Milutka p. Nobisówna od swego niedawnego debiutu komediowego w „Ateneum" zgrabnym susem skróciła drogę wiodącą zazwyczaj młodą aktorkę do tej klasycznej Rozyny, której sekrety znalazła, widać, w sercu: zagrała prosto i ładnie. Onieśmielony nieco rolą Almawiwy był p. Rakowiecki, zwłaszcza w pierwszym akcie; lepiej poczuł się w drugim, w przebraniu żołnie-

rza, któremu dał trochę operetkową werwę. Pan Daniłowicz był zabawnym młokosem, p. Łuszczewski godnym Alkadem; pp. Żelski, Kalinowicz trzymali fason jako Żywiec i Rejent. Dekoracje p. Daszewskiego dyskretne i skromne, jak przystało w komedii autora, który niczego nie żądał od zewnętrznych efektów, ufając swemu dowcipowi; kostiumy ładne, ilustracja muzyczna p. Palestra wybornie zestrojona z tekstem.

HAMLET W NOWEJ SZACIE

Teatr Polski. *Hamlet*, tragedia w pięciu aktach Wiliama Szekspira, przekład Jarosława Iwaszkiewicza. Inscenizacja i reżyseria Aleksandra Węgierki. Dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego. Ilustracja muzyczna Michała Kondrackiego (4 IV 1939).

Premiera Szekspirowskiego arcydzieła zbiegła się z historycznymi dniami angielskimi *. Przedstawienie okazało się na wysokości chwili: było mocarstwowe i dozbrojone. Hamlet wystąpił w całkowicie nowym rynsztunku, począwszy od przekładu.

Przyznaję, że nie bez pewnego wysiłku przychodzi mi się przeuczyć tekstu Hamleta. Jak dla całego mego pokolenia, które się prawie uczyło czytać na ilustrowanym Szekspirze w wydaniu J. I. Kraszewskiego, *Hamlet* zrósł się z przekładem Paszkowskiego. Nie dlatego, aby ten przekład był zbyt dobry (mimo iż ma miejsca wcale lapidarne), ale dlatego, że ucho nasze przywykło od dziecka do pewnych zwrotów, nierozdzielnie już, zdawałoby się, zrośniętych ze stylem Szekspira. Te zwroty, zwłaszcza w rymowanych finałach, bywają dość pocieszne („świat wyszedł z formy — i mnież to trzeba wracać go do normy..." — „jak na wędę — sumienie króla na wierzch wydobędę" itp.), ale poprzez te niezgrabstwa brzmią nam w pamięci głosy iluż świetnych dawnych aktorów, mocujących się z nimi! To już niemal zwroty liturgiczne, podobnie jak owo wątpliwe gramatycznie „być a l b o nie być", które zresztą nowy tłumacz uszanował.

Co do przekładu p. Iwaszkiewicza, trzeba stwierdzić,

że brzmi szlachetnie i pięknie; resztę będzie można powiedzieć, gdy wyjdzie drukiem * i stanie się dostępny konfrontacjom. Nie wiem, czy nie łagodzi pewnych ostrości tekstu, nieraz charakterystycznych, gdy np. Hamlet powiada, że „musi to sobie zapisać" *, iż można uśmiechać się, a być łotrem (nawet zapisuje w notesie), co obecnie po polsku się zatarło. W sumie ten nowy przekład to piękny akt nie słabnącego u nas od wieku kultu Szekspira.

Całkiem nowa była forma dekoracyjna p. Daszewskiego. Przewodnią myślą było zapewne to, aby ułatwić reżyserowi możliwie najpełniejszego zachowanie tekstu, do czego było konieczne usprawnienie zmian w mnogich kolejnych obrazach. Osiągnął to p. Daszewski za pomocą ramowej, a raczej pudełkowej dekoracji, zmienianej pomysłowo jedynie w szczegółach. Scena ma dwa plany, górny i dolny, często łączące się schodami. Rozwiązał to dekorator zręcznie, często pięknie, niemniej mechanizm ten ma poważne niebezpieczeństwa, przede wszystkim to, że zbyt często scenę odsuwa się na daleki plan, co osłabia kontakt między aktorem a widownią. Rozmowa Hamleta z Ofelią odbywa się gdzieś daleko i wysoko na schodach. Hamlet zastawia swoją „łapkę na myszy" po to, aby śledzić twarz króla, tym samym i my powinni byśmy móc tę twarz śledzić, co nam utrudniono chowając króla na dalekim i wysokim balkonie. Drugą wadą tej architektury jest, że na dużej scenie Teatru Polskiego robi się chwilami strasznie ciasno, jak np. w tymże samym obrazie, gdy Hamlet na próżno chciałby się położyć u nóg Ofelii. Jest natomiast sporo momentów, gdy dekoracja p. Daszewskiego szczęśliwie współgra z tekstem i z aktorami.

O samym *Hamlecie,* po setkach tomów, jakie o nim wypisano, niemal pretensjonalnością jest chcieć mówić

w dorywczym felietonie. Niemniej faktem jest, że każde przedstawienie, każda nowa interpretacja budzi w nas inne myśli i uczucia, uwypukla inne strony dzieła, tym samym staje się żywym i przez to szczególnie cennym komentarzem. Hamlet p. Węgierki uprzytomnił mi dwoistość nie tyle charakteru, ile zadań młodego księcia. Dwie sprawy — bardzo różne, mimo że na pozór się schodzą — domagają się w jego sercu rozwiązania: stosunek do ojca (a pośrednio do stryja) i stosunek do matki. Duch ojca potwierdza jego przeczucia co do króla; „łapka na myszy" i jej rezultat równa się niemal wyznaniu — czemuż odkładać zemstę i wymiar sprawiedliwości, czemu nie krzyczeć głośno o zbrodni? Matka! Tu sprawa jest mniej prosta. Ta matka jest tak czy owak wspólniczką zbrodniarza; uderzając w króla, trzeba uderzyć w nią, trzeba wydobyć na wierzch jej hańbę, sprawować okrutne sądy nad matką! A Hamlet tę matkę namiętnie kocha, to jest może jedyne jego prawdziwe uczucie. Pierwsze słowa roli zwracają się do niej; pierwszy monolog ujawnia pęknięcie serca, jakim stało się dla Hamleta samo jej zamęście. (Znamy w dziejach literatury wypadek, gdzie, bez innych komplikacyj, ponowne zamęście matki stało się dla syna ropiejącą i nieuleczalnie hamletyczną raną: Baudelaire *.) Otóż ta strona dramatu, która jest dla Hamleta najbardziej bezpośrednia (gdy obowiązek zemsty pozostaje raczej obowiązkiem), jest zarazem absolutnie beznadziejna — i przyjdzie moment, że on to zrozumie. Tu żadna zemsta nic nie zmieni, nic nie uleczy ani nie naprawi — raczej pogorszy. I zdaje się, że to się uświadamia Hamletowi w czasie wielkiej sceny z matką w trzecim akcie, po której właściwie załamany doszczętnie Hamlet rezygnuje z roli mściciela. Za winy matki mimochodem zapłaciła inna kobieta — Ofelia.

Ten stan duszy odzwierciedla się w koncepcji p. Wę-

gierki: nie ma w jego Hamlecie słabości ani nadmiaru tradycyjnej „refleksji", jest raczej burza gwałtownych i ścierających się z sobą, a tym samym paraliżujących się uczuć. To ścierają się, to kluczą z sobą; jedno wypowiada piękne maksymy, robi postanowienia, rozstrzyga, gdy drugie podświadomie krzyczy: „To nie to!" I dopiero w scenie z matką staje się jasne, w czym tkwi istota dramatu. Bardzo sugestywnie działa w grze p. Węgierki ten niepokój, to podrażnienie rosnące w Hamlecie aż do kulminacyjnego punktu, aby później ustąpić miejsca jakiejś gorzkiej i wpółnieobecnej zadumie. Pytanie „być albo nie być" rozstrzygnął Hamlet w sensie „nie być"; czuje, że tak się stanie, a jak, kiedy, to już obojętne...

Silniej niż jego poprzednicy wydobył p. Węgierko pewne akcenty rzekomego obłędu Hamleta. W zamęcie swoich uczuć Hamlet znajduje jedyne chwile ulgi w komedii obłąkania. Ta komedia, poczęta zrazu z wyrachowania, odsłania mu dziwne słodycze; daje odpoczynek, zdejmuje odpowiedzialność, odsuwa ohydną rzeczywistość ; jakże by miło było tak trwać, tak zostać! Ucieczka przed życiem przez komedię obłędu to także rozwiązanie. Ten element aktorstwa, to rozsmakowanie się w przybranej masce (rozwinie ten motyw Pirandello w swoim *Henryku IV*), zaakcentował p. Węgierko szczególnie silnie, gdy jego Hamlet w sławnej scenie z fletem kładzie na głowę błazeńską teatralną koronę. Jeżeli dodamy szczęśliwe warunki fizyczne, pozwalające zachować Hamletowi p. Węgierki jego młodzieńczość, trzeba uznać, że ta głęboko odczuta i przemyślana rola jest cennym wkładem w teatralny dobytek Hamleta.

Całe przedstawienie, w inteligentnej i śmiałej reżyserii p. Węgierki, oderwane od wielu dawnych szablonów, było na wysokim poziomie, tak przez to, co dało, jak przez to, czego uniknęło. Pan Buszyński, jako król,

uniknął pozorów czarnego charakteru i zdrajcy z melodramatu; był taktowny, grzeczny, przyjemny — taki, jakim musi być zdrajca, aby mógł zdradzać z powodzeniem. Królowa p. Pancewiczowej podkreśliła konwencjonalną słodycz majestatu, a zarazem ową enigmatyczność, ów dystans, które mogły doprowadzić do rozpaczy odstawionego nagle od piersi matczynej Hamleta. Poloniusz p. Kurnakowicza z umiarem zachował owo połączenie przeciętnego rozsądku z nieprzeciętnym głupstwem, jakie stanowi istotę wielu poważnych ludzi na wysokich stanowiskach. Ofelii p. Barszczewskiej nie można nic zarzucić; ładnie wyglądała, dobrze mówiła, ale — przeszła bez głębszego wrażenia. Trudne zadanie ma aktor grający rolę Laertesa, która się składa jakby z trzech różnych partyj: kulturalnego młodego frankofila i czułego brata, potem huraganu zemsty, który porywa za sobą lud, grozi tronowi rewolucją, omal sam nie zostaje królem (sama myśl o tym tak gorszyła Wyspiańskiego), a w końcu — świni układającej najpodlejszy plan celem podstępnego zgładzenia Hamleta. Tej kwadratury świni żaden aktor nie rozwiąże bez reszty; Laertes, dobrze zagrany przez p. Kreczmara, pozostaje nam najzrozumialszy w pierwszej partii. Pan Żeleński jako Horatio ucieszył mnie szlachetną dykcją; p. Pichelski miał piękny, męski ton jako Fortynbras; p. Socha był predestynowany do roli Aktora; pp. Bonecki, Bogusiński (pierwszy i drugi grabarz), pp. Butkiewicz (Ozryk), Michalak *, Kaliszewski i inni odpowiedzieli swoim chlubnym i nabrzmiałym tradycją zadaniom.

I NA FIZYKÓW DESZCZ PADA

Teatr Narodowy. *Popielaty welon*, komedia w czterech aktach Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego (5 IV 1939).

Do mnóstwa pomysłowo komplikowanych przygód, z jakich się plecie „teatr miłości" p. Marii Jasnorzewskiej, dodać należy tę, która zdarza się czasem samej autorce: tę mianowicie, że się zakochuje — niby Pigmalion w Galatei — we własnej bohaterce. Miłość bywa ślepa — to jej prawo. Nie dziw więc, że szczęśliwy jej przedmiot korzysta ze wszystkich przywilejów, w danym wypadku z przywileju eksterytorialności w sferze satyry: że on jeden — a raczej ona jedna — wychodzi cało spod tuszu złośliwości, których ostre pióro komediowe naszej świetnej poetki nie szczędzi poza tym rodzajowi kobiecemu w jego młodszych i starszych egzemplarzach. Że jednak ten lubczyk nie na wszystkich odbiorców działa jednako, fakty sceniczne mogą mieć dla każdego inną wymowę i w ten sposób łatwo mogą powstać dwie komedie: jedna zamierzona, druga niezamierzona.

Bo jeżeli kto by się prosił o humorystyczne oświetlenie, to ta „pani Anaktoria" (Anna Wiktoria), zacna polska rozwódka, która zdobyła w Paryżu światowy rozgłos swoją poradnią w sprawach miłosnych. Zarabia dużo pieniędzy (odbywa tournée i po Ameryce) i tyleż wdzięczności od tych, którym dała lub wróciła szczęście; jest młoda i ładna, ale jakoś sama nie spotkała (lub

nie umiała zatrzymać) tego szczęścia, którym szafuje za pośrednictwem swoich niezawodnych porad na rzecz innych. Jest też mgiełka melancholii w jej pięknych oczach.

Ta pani Anaktoria przybywa na polską wieś, wezwana telegraficznie przez przyjaciółkę. Pani Wiga, młoda, ładna i sympatyczna wdowa, potrzebuje na gwałt jej pomocy; coś się popsuło w jej miłości. Paryska znakomitość przybywa, okiem doświadczonego wodza lub biegłego lekarza bada teren. Przygląda się bystro pacjentce. „Czy przypadkiem kiedy nie klękałaś przed nim, błagając, aby cię nie przestał kochać?" — „Czasem" — spowiada się cichutko poczciwa pani Wiga. „O, to niedobrze, to bardzo poważne" — mówi z zatroskaną miną doktorka miłości. I poucza młodą wdowę — która szeroko otwiera oczy na te paryskie rewelacje — że mężczyźnie nie trzeba zbytnio okazywać swoich uczuć; nie trzeba zwłaszcza odwoływać się do jego litości ani też mu się naprzykrzać. A sprawa jest tym groźniejsza, że istnieje na horyzoncie rywalka, zuchowata panna z sąsiedztwa, nieustraszona amazonka, która szorstką tyranią umiała obudzić apetyt przekarmionego słodyczami oblubieńca — ale skierowała ten apetyt ku sobie. Już piękny Tytus zdaje się stracony dla Wigi!

Pani Anaktoria szkicuje sobie w myśli plan działania. Genialnie prosty. Najpierw odciągnie zapały młodego człowieka ku sobie, zręcznie pozwoli hardej rywalce, aby się zdyskredytowała, następnie zaś postara się odprowadzić miłość młodzieńca z powrotem do pani Wigi. *Et voilà*!

Ale dzieje się rzecz nieoczekiwana. Zaledwie pani Anaktoria wzięła się do młodego człowieka, którego z góry (i dość słusznie) ośmieszyła jako powiatowego donżuana, uczuła, że się z nią dzieje coś dziwnego.

Czy to magia polskiego dworu owionęła tę paryżankę? Parę minut dość pospolitych zalotów chwata w butach do konnej jazdy i ze szpicrutą wystarczyło, aby się uczuła rozmarzona — po prostu zakochana. Ta doktorka od miłości! I na fizyków deszcz pada — powiada przysłowie.

Zatem miłość... Upragniona, wyczekiwana, wzajemna, szczęśliwa... Bo czemu nie? Ona jest wolna, on gotów nim być dla niej, czytamy w ich oczach, że aż rwą się ku sobie, choćby zaraz. Ale nie — za nic, nigdy! Po pierwsze — ambicja zawodowa. „Pani Anaktoria" — to firma, i to paryska! Przybyła tu wezwana jako spec i oto sama ma ulec obiektowi, ma paść jak zwykła gąska w ramiona parafialnego uwodziciela, sfuszerować poradę, zdradzić zaufanie klientki! I zdradzić przyjaźń — bo ona szczerze jest przywiązana do tej dobrej Wigi. Zatem nie, oprze się, i to tak, że piękny Tytus nigdy nie dowie się o swoim tryumfie; zarazem doprowadzi dzieło do końca. Jedną część wykonała; groźna rywalka okazała się pospolitym dziewczyskiem; wystawiona na próbę zazdrości, skompromitowała się bez ratunku. Przy tym straciła fluid; zamiast, jak zawsze, pachnąć drażniąco końskim potem, amazonka ta dała się skłonić do użycia perfum pani Anaktorii (zręczna pułapka!): tym samym pracowała dla niej. Pozostaje druga część programu: wykopać przepaść między sobą a Tytusem, a zarazem wzbudzić w nim wstrząs psychiczny na korzyść Wigi. I tu pani Anaktoria wznosi się do bohaterstwa — niemal do bohaterstwa Przełęckiego z *Przepióreczki*. Zohydzi się dobrowolnie; postara się, aby ją Tytus ujrzał w parku w ramionach cymbała poznanego przed kwadransem; co więcej, ranę, którą mu tym zadała, zatruje umyślnie szyderstwem i cynizmem, wplatając w nie zarazem zręcznie dytyramb na cześć pani Wigi. I Tytusowi otworzą się oczy: kobiety są

wstrętne, złe, pospolite. Jedna była warta miłości — Wiga, i on ją skrzywdził, zaniedbał, porzucił. I jeszcze tego wieczora zaręczy się uroczyście i nieodwołalnie z Wigą. Poradnia paryska zwyciężyła, ale kobieta poniosła klęskę — dobrowolnie. I pani Anaktoria, tłumiąc westchnienia i łzy, złączywszy szczęśliwą parę, gotuje się wracać na paryskie wygnanie. Dobre rady pani Zofii przeobrażają się niemal w *Księgi pielgrzymstwa*...

I tu doprawdy mamy wrażenie, że to o wiele za wiele liryzmu. Atmosfera tego dworku, gdzie trzy zgłodniałe miłości kobiety krążą koło jednego (na całą okolicę) tęgiego chłopca; gdzie wielka miłość rozpala się w ciągu pięciu minut, a leczy w ciągu dziesięciu za pomocą udawanych całusów z facetem poznanym przed piętnastoma; ta pani Anaktoria, znachorka miłosna ze swymi konsultacjami, maksymami, sposobami, ze swoim tonikiem wyższości, wytworna, bohaterska, poetyczna, piękna, mądra, szlachetna, cięta, kostyczna i adorowana niemal jak Stefcia z *Trędowatej* *, to wszystko wymagałoby może wyraźniej humorystycznego ujęcia?

Poza tym, jak zawsze u p. Jasnorzewskiej, jest w sztuce dużo dobrych dowcipów, które publiczność kwituje śmiechem i oklaskami; jest także przypomnienie jednej z dawniejszych komedii przez wprowadzenie hrabiny i jej syna z *Dowodu osobistego Zebrzydowieckich* *. Hrabia Błażej służy pani Anaktorii za manekina w jej improwizowanej komedyjce, a hrabina ożywia akcję wyskokami swoistego patriarchalizmu.

Sztukę, miłośnie wyreżyserowaną przez p. Zelwerowicza, grano dobrze. Trzy piękne współzawodniczki były niemal jak „w lasku Ida trzy boginie" *, p. Jarocki bowiem przeobraził scenę obrotową w przepaścisty park, pełen róż, drzew, wód, żab, oparów, szuwarów, mostków, ławeczek, zarośli — niebezpieczny gaj miłości. Doktorką tej miłości była p. Gorczyńska *, która

odważnie wczuła się w rolę, traktując bardzo serio misję pani Anaktorii i w miarę dramatyzując konflikty jej serca. P. Kajzerówna była taką, jaką chciała ją mieć autorka: miłą, prostą, szczerą i zakochaną bez dyplomacji. Pani Wasiutyńska dowcipnie zagrała jedną z tych przemądrzałych gąsek, które los repertuaru najczęściej każe jej reprezentować. Świetna p. Dulęba już się uklasyczniła przez swoją galerię „muń" i „buń"; p. Śliwiński lawirował między gotowością miłosną zdrowego chłopca a dość niewyraźnymi akcentami „społecznymi", jakimi go wyposażył tekst; p. Ciecierski na niewielkiej przestrzeni swojej roli naszkicował trochę zagadkowy typ degenerata; panie Michalska i Leśmianówna z powodzeniem reprezentowały lud łowicki.

Toalety pań stworzyły w tym dworku polskim prawdziwą rewię mód na cześć faceta, który — podczas gdy one wystroiły się jak na bal do króla angielskiego — nie zdjął przez trzy akty kurtki do konia i wysokich butów. Takie caszy!

PŁACĘ I WYMAGAM

Teatr Letni. *Pensjonat we dworze*, komedia w trzech aktach Stefana Kiedrzyńskiego. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (15 IV 1939).

Teatr to jest instytucja bardzo wrażliwa; wszystkie przemiany życia znajdują w nim rychłe odbicie, i to nie tylko w wyborze tematów, ale i w samej technice. Na przykład dziś wszystkie bez mała szlacheckie dwory w całej Polsce zmieniły się w pensjonaty i ot — niezależnie od dwustronnych dogodności życiowych tej symbiozy — mamy nową ramę dla komediopisarzy, przedstawiającą również wiele udogodnień. Przede wszystkim autor może w takiej ramie pomieścić, kogo chce; zamiast się głowić nad sprowadzeniem w jedno miejsce i ustosunkowaniem do siebie rozmaitych figur, różnych sfer socjalnych, tutaj korzysta po prostu z praw pensjonariusza. Kto zapragnie, płaci swoich 5 zł dziennie (a nawet, jak tutaj, 3 zł 50), przyjeżdża, kiedy zechce; wyjeżdża nie mając obowiązku tłumaczyć się zbytnio z powodów; sto razy dziennie wchodzi do hallu, wychodzi, korzysta z wszelkiej swobody ruchu. Ponieważ wszyscy na takich wywczasach świeżo się poznali, cóż łatwiejszego niż nie dosłyszeć nazwiska, pomylić je (Kudelski, Grudelski, jakże łatwo pomieszać!); ponieważ każdy przybywa z innej parafii, z innego świata, łatwo może ulec pokusie podniesienia swego prestiżu za pomocą mniej lub więcej niewinnej blagi, której jednak prędzej lub później grozi zdemasko-

wanie. Ponieważ w gronie ludzi przypadkowo zebranych egoizm i brak wychowania swobodniej przychodzi do głosu, przeto łatwo o konflikty i awantury; ponieważ przy dworze jest park słabo oświetlony księżycem, więc łatwo o miłość. I są na miejscu gotowe kontrasty: tradycje starego dworu a nowi ludzie; staropolska gościnność a rachunki przedkładane co tydzień; lipy sadzone ręką króla Jana a „płacę i wymagam" nowych panów. Tak więc, każdy taki pensjonat to niemal żywa komedia, a nawet kilka komedyj w ciągu sezonu.

Niemniej komediopisarz musi się mieć na baczności właśnie przed zbytnią łatwością tego materiału, przed jego płynnością. Inaczej będzie dużo ruchu, dużo krzyku, zamieszania, ale nie będzie komedii.

Nie wszystkich niebezpieczeństw uniknął doświadczony autor *Pensjonatu we dworze*. Większość spraw dzieje się tu poza sceną, poza nami; ten pensjonat jest raczej świadkiem likwidacji z dawna nagromadzonych konfliktów. Likwidacja ta przeciąga się mnóstwem nieporozumień; mimo iż wynika z nich sporo śmiechu, można by sądzić, że autor nadużył trochę tego motywu. Takie qui pro quo, wyzyskane z geometryczną precyzją, mogą stanowić treść farsy, ale jeżeli autor chce nas zainteresować ludźmi i ich sprawami, nie jest dobrze, aby zbyt długo każdy z nich mówił o czym innym i aby przeciągała się bez końca omyłka co do litery w nazwisku.

Bo w te farsowe igraszki autor chce wprowadzić satyrę na współczesność. Przedmiotem jej — władcy dzisiejszego świata. Zauważył, że dzisiejsze formy życia wytworzyły nową magnaterię, nowych wielmożów; są to zwłaszcza potentaci życia przemysłowo-finansowego, mający w ręku kredyt, wpływy, protekcję; tacy rozporządzają wszechwładnie losem wielu ludzi, decydują



10. Teodozja Bohdańska (Niania) i Nina Andryczówna (Alexandrine) w *Maskaradzie* J. Iwaszkiewicza

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

o posadach, awansach, gdy oni sami nie potrzebują nawet, jak dawni magnaci, dbać o popularność i o „kreski" szarej braci szlachty; siedzą w swoich zacisznych gabinetach, podpisując papiery lub pomykając w luksusowych autach, nie znając nawet z widzenia tych, których los od nich zależy, i im wzajem nie znani; istni bogowie na Olimpie.

Ci bogowie mają słabostki dawnych bogów i to jest bodaj jedyne, co im każe zstępować z Olimpu i mieszać się między synów ziemi, a raczej między córy ziemi. Bywają kochliwi i żądni wciąż świeżych podbojów niczym hrabia Almawiwa z *Wesela Figara*. Takiego właśnie Almawiwę, dyrektora potężnej CKK, pokazuje nam autor przy robocie — jeżeli można się tak wyrazić; młodego jeszcze i przystojnego potentata, o którym marzy każda pracownica umysłowa, oglądając co rano swoje piękne nogi. Ten żyje pełną piersią! Kąpie się w Juracie, kłóci się, zrywa, schodzi się, rozchodzi z milionową narzeczoną, żeruje incognito po kinach, oblega miłością skromną urzędniczkę, Wisię, nie wiedząc nawet, że jest jego podwładną — a po drodze uszczknie, co się zdarzy. I biada temu, kto mu stanie w drodze, zwłaszcza jeżeli będzie miał nieszczęście być pracownikiem CKK! Awans — dymisja; mając w ręku te dwa proste środki władania ludźmi, czyż nie jest się półbogiem!

Moglibyśmy oczywiście żyć sto lat i nie poznać takiego dygnitarza; gdzie nam do takich znajomości! Ale od czegóż magia pensjonatu; tu może się znaleźć każdy: i skromna panna Wisia, która za swoich 3 zł 50 dziennie chce nabrać zdrowia, kolorów i w dodatku zdobyć sobie męża, i milionowa panna Rena, której wpadł w oko ten sam przystojny chłopiec, wzięty na cel przez pannę Wisię — i wreszcie pan prezes, który spada tu

ze stolicy ze swoją nieznajomą z kina, nie wiedząc, w jakich znajdzie się opałach.

Obserwacja ta mogłaby być — i jest chwilami — żywa i zabawna. Nieszczęściem, jak zdarza się dość często Kiedrzyńskiemu, nie poprzestaje on na tym, aby się uśmiechnąć albo pozwolić ludziom i faktom mówić za siebie; musi postawić kropkę nad i, musi wygarnąć swój morał. Otóż morał bywa tu źle przypięty, a figura moralisty nieszczególnie dobrana. Ani młoda kombinatorka, panna Wisia, którą autor chciałby nam wmówić jako perłę nowoczesnych dziewic polskich, nie zdobywa naszej sympatii, ani zwłaszcza pomagier jej, pan Kudelski, nie nadaje się zbytnio na apostoła. Poznajemy tego zasuszonego urzędniczka w farsowej sytuacji, gdy z dobrego serca udaje narzeczonego panny Wisi, aby jej dopomóc w złapaniu miłego chłopca na małżeństwo (poza sferą farsy trzeba by tę usługę osądzić raczej dość surowo); gorzej jest, gdy p. Kudelski, płaski i uniżony ponad wszelką miarę wobec szefa, oszalały szczęściem na myśl o awansie i nie przebierający w środkach, aby się do tego awansu zbliżyć, naraz czyni się jako „szary człowiek" sędzią społeczeństwa, prawi owemu dygnitarzowi morały na temat momentu, w którym cała Polska powinna wytężyć siły, i wykrzykując różne takie rzeczy, zerka wprost ku galerii, skąd odpowiada mu klaka. Bo niestety często się zdarza, że autor, wykrzykując o „podciąganiu Polski wzwyż" *, równocześnie gra na zniżkę artystyczną i uważa, że to jest świetny moment, aby obniżyć wymagania wobec samego siebie.

Komedię tę, dobrze wyreżyserowaną przez p. Borowskiego, grano dość żywo, mimo iż dłużyzny dawały się uczuć. Pan Żabczyński był urodziwym i dobrotliwym, ale i groźnym prezesem najpotężniejszej instytucji; p. Zaklicka i p. Hnydziński kochali się zamaszyście;

p. Rotterowa reprezentowała dość blade co prawda cnoty polskiego dworu; panie Ola Leszczyńska, Macherska, Gella i Niczewska zręcznie zróżniczkowały wielogłową plagę pensjonatów na nerwy, biust, żołądek i nogi; p. Orwid lawirował wśród trudności roli, czyniącej go na przemian to błaznem, to kaznodzieją.

DRAMATURGIA MATEJKI

Teatr Narodowy. *Samuel Zborowski*, dramat w ośmiu obrazach Ferdynanda Goetla. Reżyseria Leona Schillera. Dekoracje Andrzeja Pronaszki. Kostiumy Karola Frycza. Muzyka Jana Maklakiewicza. Kapelmistrz Henryk Gadomski (13 V 1939).

Wychodząc z teatru po sztuce Goetla, granej po raz pierwszy przed dziesięciu laty w Teatrze Polskim *, myślałem i wtedy, i wczoraj o — Matejce. I o tym, jak wszystko w naszym życiu, w naszej literaturze, idzie odrębnymi drogami. Nie byliśmy narodem szczególnie malarskim i oto, jak sądzę, nigdzie nie ma przykładu, aby malarz zajął tyle miejsca w historii literatury, niemal w historii politycznej kraju, co u nas Matejko. Jego genialne ilustracje dziejów, jego wizje postaci historycznych, nawet symbolika przedmiotów, narzuciły się współczesnym. Ile z Matejki weszło w tytuł *Teki Stańczyka* * i w nazwę długo rządzącego stronnictwa, ile z Matejki weszło w natchnienie Sienkiewicza? Dokoła sceny z tymże Matejkowskim Stańczykiem skrystalizowało się *Wesele* Wyspiańskiego; w obrazy Matejki wkomponował poeta swego *Zygmunta Augusta*. Sądzę, że dałoby się wymienić więcej przykładów tego wpływu, a wśród nich ten ostatni — dramat Goetla — byłby jednym z najznamienniejszych. Wydaje się chyba rzeczą pewną, że dramat ten poczęty jest przez autora od końcowej sceny i że wydobyty jest z twarzy Batorego, jaką nam wraził w pamięć Matejko, tej twarzy nieodgadnionej, zastygłej w głębokim napięciu, ważącej wielkie myśli, opanowanej, kryjącej tajemnicę oczu

pod zasuniętymi powiekami. Wskrzesić tę postać, kazać przemówić tej twarzy, tym ustom, dać się temu Matejkowskiemu Batoremu zmierzyć na scenie z prywatą, samolubstwem, małością i butą sejmujących królików Polski, dać mu poskromić tę masę i porwać ją za sobą ku wielkości — oto myśl, która przyświecała autorowi. Już przed dziesięciu laty maska Junoszy-Stępowskiego stała się walnym atutem tej sztuki; chwila obecna miała jej przydać akcentów aktualnych i w istocie kończy się niemal cudem: nasi magnaci licytują się in plus w subskrybowaniu pożyczki *, nawet w płaceniu podatków!

Aby wskrzesić tę sejmową wizję, trzeba było — napisać sztukę o Samuelu Zborowskim *. Goetel wziął się z impetem do rzeczy. Zaczął od szeroko podmalowanego obrazu turnieju na zamku, w której nurt wydarzeń dochodzi nas tylko zza sceny w zgiełku, w urwanych relacjach, szczęku broni, wystrzałach, rosnącym hałasie i kiedy wypada zza sceny spieniony gniewem i obrażoną dumą — Samuel Zborowski. Ale uderzyć może, że i ten pierwszy, i ów ostatni obraz — kontrastowe i dopełniające się w tym kontraście — zdradzają, przy całym swoim ruchu i gwarze, pióro raczej powieściopisarza niż dramaturga. Stwierdzenie tego nie uchybia bynajmniej autorowi, którego świetna kariera powieściopisarska najlepiej określiła charakter jego talentu.

Predylekcję tę potwierdzają tym bardziej dalsze obrazy. Wszystko to są niby sceny wyrwane z nie napisanej powieści; sceny wybrane dość przypadkowo, z ową rozrzutnością czasu i miejsca, dozwoloną powieściopisarzowi, mniej pożądaną u dramaturga. Zborowski jest zresztą ujęty w dość zdawkowych rysach; romantyczny, niemal byronowski bohater z piętnem fatalności na czole, indywidualista uznający tylko swoje prawo, redagujący to wyznanie wiary w bardzo no-

woczesnym języku intelektualisty. Ale przede wszystkim kochanek, już nie tylko romantyczny, ale niemal operowy kochanek pięknej Gryzeldy, z którą łączyła go wzajemna miłość z siedmiogrodzkich czasów, a którą wydarł mu Zamoyski, sam zaślubiając tę bratankę króla. Ten operowy styl miłosny, dość obcy epoce (w rzeczywistości Samuel Zborowski był żonaty i dzieciaty), jest najpoważniejszą wadą sztuki; nie tylko banalizuje bohatera, ale zaciera istotny problemat. Odbija się to zwłaszcza na figurze Zamoyskiego, która wychodzi wcale niejasno w tym pomieszaniu prywaty z dobrem publicznym. Dodajmy, że i ten autentyczny materiał, który Goetel wprowadził do sztuki, użyty jest trochę surowo, nie dość poddany dyscyplinie dramatycznej myśli. I tak rzecz zaczyna się od wyrządzonego Zborowskiemu afrontu; bo w istocie, wedle ówczesnych pojęć, podjęcie jego wyzwania na turniej przez człowieka niskiego stanu, o ile ów człowiek zwłaszcza był tu narzędziem możniejszej ręki, stanowiło ciężką zniewagę i domagało się krwi. Czy to była prowokacja i czyja? Jaka była w tym rola Zamoyskiego? Czy, znając krewkość Samuela, chciano go pośrednio zgubić w ten sposób? Na te tak ważne dla oceny charakterów i wypadków pytania nie znajdujemy odpowiedzi.

Ale i końcowe interpelacje posłów sugerują nam, że sprawy między Batorym a Samuelem też nie były jasne: że przyszły król gościł banitę w Siedmiogrodzie, że wspomagał się nim i jego rodziną do celów elekcji, że tolerował jego pobyty w Polsce i że dopiero kiedy ten przyjaciel-banita przestał być potrzebny, a stał się niewygodny, wydobyto przeciw niemu rygory prawa. Jak było, nie dowiemy się, bo król przemilcza te zarzuty, a równocześnie za oknami odzywa się pobudka wojskowa, kładąc koniec sejmowym swarom; nie ma czasu i głowy na dochodzenie tych spraw i nie dowie-

my się, czy Samuel padł ofiarą powagi praw państwowych, czy też nie pisanego kodeksu Machiavella *. Król powiada, że papiery świadczące o zdradzie Samuela są do przejrzenia w pokoju obok. Po zapuszczeniu kurtyny?!

Tak więc samo zagadnienie władzy, które, jak się zdaje, było dla autora naczelnym problematem, przeszło tu ponad głową Samuela, ponad tą biedną, pomyloną, ściętą głową. Ten wichrowaty szlachcic nie umknął się prawu, ale umknął się dramaturgowi. Nie dziwi nas to zbytnio. Zborowski to jest bohater kuszący i zawodny zarazem. Może i nie ma w nim materiału na jakiegoś polskiego Koriolana... A ze wszystkich dramatów o nim zawsze chyba najdramatyczniejszą pozostanie sama relacja starego rękopisu z ostatniej rozmowy Samuela z Zamoyskim, gdy kanclerz trzykrotnie wzywa idącego na śmierć: „Odpuść mi, Zborosiu, że cię każę tracić." Jakże ta prostota zaciera się na scenie, utopiona w obfitej wymowie Samuela i dwuznacznej rzymiańskości męża Gryzeldy!

Niedociągnięty jako dramat, zachował utwór Goetla swoją wymowę przez szczęśliwy pomysł ożywienia wizji Batorego. Ta scena nabrała nowych akcentów w momencie dziejowym, który przeżywamy * i w którym każde słowo wielkiego króla, padające ze sceny, ma swoją siłę i celność. Reszta pozostaje efektownym widowiskiem scenicznym.

Rzecz wystawiono (jak i przed dziesięciu laty) w reżyserii Schillera, który umiejętnie wydobył wszystkie walory sztuki. Pan Leszczyński jako Samuel Zborowski miał pyszną głowę, której miłość przedwcześnie posiwiła skronie, i z rozmachem podkreślił romantyczne rysy kochanka i buntownika. Pan Junosza-Stępowski *, wiernie po matejkowsku ucharakteryzowany, robił głębokie wrażenie, czy kiedy siedział niemy, doświad-

czając cierpliwie, dokąd może dojść rozpasanie sejmowego warcholstwa, czy kiedy stojąc wyprostowany w swojej delii, ciskał w tę masę twarde i mocne słowa. Rzewne akcenty w roli cnotliwego Zborowskiego miał p. Zelwerowicz; niecnotliwych wcielili z umiarkowanym demonizmem p. Dominiak i Krzewiński; płochliwą Gryzeldą była p. Lindorfówna, skłopotanym Janem Zamoyskim — p. Damięcki; poza tym afisz wymienia parę dziesiątków osób, dobrze poruszających się w swoich kostiumach, swego czasu skomponowanych do sztuki przez Frycza, a na tle dekoracyj p. Pronaszki.

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM

Teatr Kameralny. *Exposé pani ministrowej*, krotochwila satyryczna w trzech aktach Juliana Krzewińskiego. Reżyseria Karola Adwentowicza (13 V 1939).

Sztuczka co się zowie bezpretensjonalna, satyra jeszcze bardziej; stare dowcipy bridżowe obok najnowszych (ale już używanych) dowcipów politycznych z nieodzownym „Hachą" * na czele; niegroźne wypady satyryczne przeciw kobietom, które się malują, plotkują, próżnują, wracają rano z dancingu i wydają pieniądze, podczas gdy mężowie piją, palą, też wracają rano z knajpy i też wydają pieniądze. Szczęściem okazuje się, że istnieje teren, na którym obie płcie mogą współżyć mniej więcej harmonijnie: mianowicie bridż. Czasem przy tym bridżu pani załapie wielbiciela, ale niech nikt nie sądzi, że bierze takie sprawy lekko; odsyła wielbiciela do męża, aby go prosił o rękę żony. Wielbiciel się spłoszy, mąż przebaczy i licytacja idzie dalej; trefelki kolorek niewielki, pik, trzy pik, szlemik w piki — bez trzech; grasz jak noga, a jak ty licytujesz etc. Jest i córka; chodzi do gimnazjum, ale cóż, ojciec puścił w jedną noc w knajpie pieniądze na opłatę szkolną, o maturze ani myśleć; szczęściem panna jest obrotna i znalazła gdzieś w kinie narzeczonego. Takie jest tło obyczajowe, a intryga... nie można powiedzieć, aby się na nią autor wysilił. Po prostu do wałkonia i knajpiarza, świeżo zredukowanego, a od dawna zadłużonego urzędnika banku, który się zresztą nigdy nie

parał polityką — a przynajmniej niczym tego nie zdradza — przychodzi pocztą zawiadomienie, że go mianowano ministrem! Gazety potwierdzają tę wiadomość; imię, nazwisko stoi jak wół. Oczywiście, radość w domu; nowa pani ministrowa zemdlała ze wzruszenia; ocknąwszy się, kładzie najparadniejszą suknię z największym dekoltem i już się szykuje do rządzenia krajem, wygłasza swoje exposé. Na razie przepędza narzeczonego córki, miłego i bezinteresownego chłopca, który przed godziną był dobry dla córki zredukowanego urzędnika, ale nie jest żadną partią dla panny ministrzanki. Niestety, przyjdzie pani ministrowej runąć z tych wyżyn! W ciągu kilku godzin rzecz się wyjaśnia: ministrem został wprawdzie pan Stanisław Kowalski, ale nie ten, tylko jego sobowtór o tym samym imieniu i nazwisku; wszystko wraca do dawnego, narzeczonego córki sprowadza się z powrotem i rzecz kończy się wesołą partią bridża. Bo sytuacja tej rodziny, mimo że nie tak świetna, jak się przez chwilę zdawało, zawszeć się poprawiła; na wieść o niesłychanym awansie lokatora gospodarz domu nie tylko wstrzymał komornika, ale wręczył pani ministrowej kwit za całoroczny czynsz z góry, nie żądając gotówki; dyrektor banku cofnął swemu urzędnikowi-ministrowi wymówienie posady, osobiście przyniósł mu płatny urlop roczny i trzy tysiące zaliczki. Teka przepadła, ale pieniądze są w kieszeni. Więc na razie nie jest tak źle, można żyć.

Słowem, zlepek kawałów i kawałków, ale niektóre z nich nawet na farsę nie mają dość konsystencji. Bo takie sztuki o ministrach pisano u nas przed kilkunastu laty, kiedy miały bodaj jakieś zaczepienie o karykaturalnie ujętą rzeczywistość; podobnie pisano sztuczki i robiono dowcipy na temat młodego człowieka, który ma najpewniejszą posadę i egzystencję do śmierci,

bo jest emerytem; wszystko to przypomniało się w porę autorowi, wymieszał razem, zaprawił łatwym humorem, puścił w ruch i rozbawił publiczność; o to zresztą chodziło.

Jedno tylko nam się nie bardzo podoba, a mianowicie obyczaj niektórych naszych autorów, aby pakować patriotyczne kuplety w usta figur najmniej się do tego nadających. I tutaj w ustach pani Karoliny, która nie płaci pensji służącej, zarywa sklepikarzy, a dopiero co przywłaszczyła sobie gratis kwit za komorne, bez przyjemności słyszymy takie apostrofy: „Kto nie dał na FON *, ten z mego domu won." Ani polszczyzna, ani propaganda nie jest zbyt smaczna.

Z humorem i werwą zagrała „panią ministrową" p. Relewicz-Ziembińska; córeczką jej była p. Bartówna, której talent dobrze się rozwija; taktowną żoną na wydaniu — p. Różańska. Męskie typki przyrządzili z powodzeniem pp. Kwaskowski, Ziembiński, Jénowal, Rzewuski, Brodziński i inni. Reżyserował sam Adwentowicz.

JEDEN TYLKO, JEDEN CUD — Z P. HRABIANKĄ POLSKI LUD

Teatr Polski. *Koleżanki*, komedia w trzech aktach (sześciu odsłonach) Stefana Krzywoszewskiego. Reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego (14 V 1939).

Po kilku latach milczenia Krzywoszewski dał nową sztukę, która uderza swoim ambitnym zamiarem. Koleżanki — trzy młode dziewczyny z różnych warstw społecznych oraz ich odmienne losy; ale losy te splatają się z losami mężczyzn, którzy się koło kobiet kręcą; że zaś tych mężczyzn jest tu sporo i że również wyrażają się w nich różnice sfer i pokoleń, komedia ta staje się czymś w rodzaju przekroju dzisiejszego społeczeństwa — takiego, jakim je widzi autor.

Warstwy społeczne, mimo iż fraternizują z sobą swobodnie, odcinają się tu dość ostro swoim charakterem. Herby i tytuły nie straciły uroku; wciąż jeszcze na posadach naczelnych, w radach nadzorczych drzemią w wygodnych fotelach dystyngowani panowie, obcinając kupony od swego urodzenia, a pracę zostawiając innym. Tak upłynęło błogo życie hrabiego Tomasza Kosarzewskiego, który, mimo iż tytułu demokratycznie nie używa, tym bardziej zna całą jego wartość. Pan Tomasz sam w chwili szczerości wyznaje, że nic nie umie i nigdy nic nie robił, ale nominalnie jest współtwórcą i współdyrektorem znacznej i prosperującej fabryki. Młodemu jego kuzynowi, pięknemu hrabiemu Giełbutowi, i tego się nie chce; straciwszy majątek, żyje na łasce żony, której zostawia troski gospodarskie,

sobie zachowując polowania, bridża i tryumfy donżuana. To na jednym krańcu; a na drugim — młody Kubik, syn prostych ludzi i sam prostak, ale szlachetny prostak, żądny tworzyć nowe życie tam, gdzie puls naszej przyszłości bije najsilniej — na polskim morzu. Pomiędzy tymi dwoma krańcami mieszanina różnych, ale przeważnie lichych elementów: Kapitał wcielony w prezesa Berstena, Kapitał, który chodzi swoimi drogami, ma swoje egoistyczne cele i metody i nie cofa się przed najbardziej podejrzanymi kontaktami; Kapitał korzystający z każdej słabości, z każdego nieszczęścia, aby wyciągnąć rękę po dobra ruchome i nieruchome, po fabryki, koncesje, ideały i sumienia. A na dalszym planie, jako tło, pstry światek dancingowej cyganerii; jakiś literat, podobno wielki, i drugi literat, mały, ale nadrabiający brakiem skrupułów; i jakiś poczciwy lekarz o semickich rysach przy zanadto staropolskiej swadzie; i tradycyjny muzyk często zaglądający do kieliszka... Wszystko to stanowi najbliższe otoczenie panny Lili Kosarzewskiej, trochę jak się zdaje, wykolejonej towarzysko, zarówno przez przyjaźń z dawnymi koleżankami, produktami innych sfer, jak i przez swoją nieprawidłową miłość do żonatego kuzyna.

Ale podczas gdy ta wesoła młodzież napełnia gwarem scenę, w domu pana dyrektora czai się nieszczęście. Kwitnąca na pozór fabryka w rzeczywistości ledwo zipie; w nadziei wielkich zamówień wspólnik skłonił nieopatrznego hrabiego do wystawienia czeków bez pokrycia. Czeki znalazły się w ręku drapieżnego Berstena i wnet dotychczasowy pieszczoch losu uczuje tę rękę zaciskającą się na jego gardle. Hrabia załatwi sprawę „z gestem"; z tym gestem, który tak podziwiają mniej szlachetnie urodzeni współaktorzy dramatu: obróci posag córki na pokrycie czeków, podpisze sprzedaż fabryki międzynarodowym spekulantom, wypije ostatni kie-

liszek „napoleońskiego" koniaku i palnie sobie rycersko w łeb. Bersten tryumfuje; wspólnik Kosarzewskiego został na łasce nabywcy. I już, już zdaje się, że opanowawszy fabrykę, obcy i wrogi Kapitał położy zarazem rękę na naszej młodej żegludze, ale nie, wiara i zapał sprawiają cuda. Kubik uzyskał zatwierdzenie swego towarzystwa i zdobędzie środki, „choćby mu je przyszło pazurami z ziemi wydrapać", i nie odda tej świętej placówki w niepowołane ręce.

Czy zdobędzie również i piękną hrabiankę, w której zdążył się zakochać, a którą uwielbiał od dziecka ze swoich nizin, będąc synem domownicy Kosarzewskich? Tak autor pozwala się domyślać; panna, osierocona przez śmierć ojca, zawiódłszy się na charakterze pięknego kuzyna, godzi się oprzeć o silne ramię prostego, ale dzielnego chłopca. Że zaś ów jedyny przedstawiciel pozytywnych wartości, naszej młodej siły, jest w sztuce postacią niemal symboliczną, przeto i ten związek nabiera cech jakiegoś mistycznego przymierza przeszłości z przyszłością, pańskiej tradycji i rasy z tężyzną ludu. Jeden tylko, jeden cud...* Skoro nawet Żeromski wierzył w księżniczkę*, czemu Krzywoszewski nie miałby wierzyć w hrabiankę?

To fakt, że gdy chodzi o kobiety, sympatie autora — krytycznego wobec mężczyzn — deklarują się wyraźnie przy rasie. Ta hrabianka góruje nieskończenie nie tylko „gestem", ale i charakterem nad koleżankami. Kochając Giełbuta, gotowa jest — póki ma co do niego złudzenia — przejść nad wszystkimi względami i konwenansami; straciwszy majątek, pozycję i swoją miłość, umie zerwać z dawnym życiem i stanąć u warsztatu pracy. Z gorszego kruszcu jest jej przyjaciółka, panna Orchowiczówna, córka drugiego dyrektora fabryki, mieszczaneczka świetnie kalkulująca cenę swego dziewiczego ciała, obliczająca każdy jego centymetr

kwadratowy, który po kawałeczku każe zdobywać staremu i obrzydliwemu prezesowi, aby go doprowadzić do małżeństwa. A trzecia koleżanka, córka ludu, rodzona siostra dzielnego Kubika, jest tym, co językoznawcy nazywają „wydrą"; ta obiecująca diva operetkowa umie lawirować między młodym literatem, za którego się wydała, a starym, z którym romansuje dla protekcji, doświadczając na nim okrutnie siły swoich wdzięków.

Już ten pobieżny rzut oka przekonywa nas, że zarówno teren obserwacji, jak sposób ujęcia życia, nie odbiega od twórczości dawnego Krzywoszewskiego tak bardzo, jak by się na pozór zdawało. To ten świat, który zna dobrze i który z dawna umie malować; Warszawa prezesów, dyrektorów, klubowców, redaktorów, kulis, gabinetów, kobieciarzy, szacherek, aktorek i półdziewic, raczej wczorajsza niż dzisiejsza. Natomiast „Polska nowa", którą autor owemu światu przeciwstawia zwycięsko w figurze młodego obieżyświata, Kubika, „Polska żywa", jest raczej — martwa. Na tle całego owego bardzo realnego towarzystwa jeden Kubik jest abstrakcją; czym jest, co zrobił, jakie są jego tytuły do zaufania p. ministra i do naszego kredytu moralnego — nie bardzo wiadomo. Najpozytywniejszym momentem jego roli jest replika dana Berstenowi, kiedy ten przedstawiciel kapitału kusi go łapówką z klasycznym zwrotem: „między dżentelmenami"... „Kiedy ja nie jestem dżentelmen, ja biję w mordę" — odpowiada z flegmą Kubik i dostaje brawo od publiczności. To już jest coś, ale nie wszystko, bo gdyby mordobicie wystarczało do stworzenia floty, bylibyśmy od dawna największą potęgą morską w świecie. Zresztą niebawem sam Kubik energicznie dostaje po papie od hrabianki, kiedy przedwcześnie przyznał sobie prawo jej opiekuna. Ten nadmiar swoistych gestów, i to właśnie

u osób, w których autor symbolizuje świetlaną przyszłość, świadczy, że nasz wytworny komediopisarz swobodniej mimo wszystko obraca się w tamtym gorszym, ale konkretniejszym świecie. Ale poza tym nie zawodzi go pewność ręki w poruszaniu ogromną ilością figur i w umiejętnym zaprawianiu dramatów ludzkich elementem humoru.

Sztuka grana była dobrze i składnie, a reżyser, p. Ziembiński miał nie lada zadanie, tyle tu występuje osób, tyle krzyżuje się rozmów, tyle krzyku, ruchu i zamętu, który trzeba było ująć w ład. Wśród wykonawców prostotą i szczerością ujmowała Lila p. Mankiewiczówny; p. Andryczówna * przesadnie perwersyjnymi pozami mogła przywieść do szaleństwa nie jednego, ale tuzin prezesów; p. Borowska dowcipnie scharakteryzowała małego „wampa", porywając temperamentem. Dodajmy cedzącą jadowite słówka młodą hrabinę, p. Parysiewiczównę, oraz milutko urżniętą damę z dancingu, p. Rolandową, której talent wart byłby szerszego pola działania. Z mężczyzn zaskoczył nas p. Samborski świetną a całkiem u niego nową charakterystyką jeszcze jednego drapieżnego „prezesa"; p. Pichelski w roli Kubika ujmujący był serdeczną i w miarę rubaszną prostotą; obok nich pp. Brydziński i Wilamowski dystyngowani przedstawiciele ginącego świata; p. Kurnakowicz, który dostał specjalne brawo za nieprawdopodobne wyczyny choreograficzne; pp. Kondrat, Małkowski, Socha i jeszcze szereg nazwisk i udatnych ról.

ARTRETYZM BOGATYCH

Teatr Malickiej. *Julia kupuje sobie dziecko*, kaprys w trzech aktach Gregono Martineza Sierra i O. Maura, przekład Zofii Jachimeckiej. Reżyseria Janusza Nowackiego. Dekoracje Stanisława Kurmana (23 V 1939).

Medycyna rozróżnia (a przynajmniej rozróżniała za moich czasów) dwojaki artretyzm: artretyzm ubogich i artretyzm bogatych (arthritis pauperum i arthritis divitum). Podobny podział można wprowadzić i w choroby duszy; są cierpienia nędzarzy i są cierpienia bogaczy. Niedole bogaczy są dotkliwsze przez to, że mniej mogą liczyć na współczucie. Jedno z takich cierpień jest tematem wczorajszej sztuki i oto mamy znamienny przykład w samym tytule: kobieciątko wije się na scenie z bólu, a tytuł brzmi: „kaprys w trzech aktach". Mogłaby się utopić, powiesić, wyskoczyć oknem, podpalić żywcem — jeszcze by powiedziano: kaprys. Nie ma serca, nie ma sprawiedliwości dla milionerów.

A przecież niedole bohaterki są bardzo realne. To są cierpienia bogatej panny, sieroty, rozrządzającej swoją osobą i ogromnym majątkiem. Powiedziałby ktoś, że pozycja godna zazdrości; otóż wręcz przeciwnie. W tym biednym stworzonku wytworzyło się uprzedzenie, że każdy widzi w niej worek złota, że za nic się nie liczy jej charakter, umysł, nawet uroda (bo jest w dodatku ładna), że każdy wielbiciel zbliża się do niej z wyrachowaniem, widząc w niej tylko ogniotrwałą kasę, posag. Podejrzliwość ta przeradza się z czasem wręcz w manię prześladowczą, w groźny kompleks,

w niechęć i wzgardę dla mężczyzn, potrzebę dręczenia ich i upokarzania. Można przypuszczać, że ten stosunek panny Julii do mężczyzn nie ułatwia sprawy, oddala od niej wartościowsze jednostki, zostawia pole jedynie spekulantom i łowcom posagowym. Sytuacja bogatej panny staje się z każdym rokiem trudniejsza; w ten sposób dochodzi w stanie panieńskim do lat prawie trzydziestu, co na pannę i Hiszpankę jest wcale dużo.

Tragedia bardzo realna, choć specyficznie kobieca. Mężczyzna łatwiej godzi się z tym, że jego majątek czy stanowisko stanowi jakby protezę miłosną i od biedy dopełnia tego, co mogłoby być niewystarczające w jego osobistych powabach. Łysy i brzuchaty dyrektor banku ma na tyle taktu, aby nie zamęczać na dancingu młodej narzeczonej pytaniami, czyby go kochała tak samo, gdyby był nędzarzem, pastuszkiem, woźnym w banku itp. Ale szczęście kobiety to rzecz o wiele delikatniejsza niż brutalność żądz męskich; wymaga harmonii wielu skomplikowanych (och, jak skomplikowanych!) warunków fizycznych i moralnych. Trudno wymagać od młodej panny, aby zrezygnowała z dziewiczych marzeń i traktowała miłość, tak jak ją traktuje byle męski wyciruch.

Toteż biedna multimilionerka snuje się jak cień z balu na bal, z rautu na raut, brylanty kapią z niej jak łzy, rubiny jak krew, biała suknia z gazy żałobnie symbolizuje jej nieskalane panieństwo. Przestała już marzyć o szczęściu, bo jakże ma ono przyjść do niej, skoro każdego mężczyznę, który się zbliży, traktuje jak kanalię, a nie jest dość perwersyjna ani dość zepsuta na to, aby kanalię pokochać? Aby jej dać szczęście, trzeba by ją zniewolić, a któż ją ma zniewolić, skoro każdy z nadskakujących jej filutów kalkuluje po kobiecemu: „Najpierw ślub, a potem reszta." Nie ma ryzykanta w wielkim stylu, który by jej powiedział: chcę tylko

ciebie, bodaj na jedną noc, pluję na twoje miliony, gwiżdżę na twoje brylanty, na twoje konto w banku, na twoją rękę. Chcę nogę, nie rękę. Taki dostałby nogę, rękę i konto w banku, i miliony, i serce Julii, i wszystko, ale takiego zucha nie ma w całej Hiszpanii. Gdzieżeś, Don Juanie!

I panna Julia — która szczęśliwym trafem ustrzegła się do trzydziestki losu swojej Strindbergowskiej imienniczki * — nie marzy już o mężu, o mężczyźnie, o szczęściu; marzy tylko o jednym: nie być na świecie tak samotną, zostać matką. Oczywiście — legalną matką. I cynicznemu łowcy posagowemu, który się jej zresztą szalenie podoba, Julia proponuje na balu — po kwadransie rozmowy — taki układ: „Dobrze, wyjdę za pana, ale postawmy kwestię jasno. Interes to interes. Zapłacę panu milion, dwa, ostatecznie cztery, w zamian za jedno: uczyni mnie pan matką, po czym zniknie pan z mojego życia na zawsze. Jeżeli się pan godzi, proszę, podpisuję czek, milion zadatku, reszta płatna po fakcie."

Taka rozmowa toczy się w buduarze obok sali balowej, skąd płyną dźwięki marzące walca. I Julia podpisuje czek ślicznemu chłopcu — a on... chowa go do kieszeni! Jej pęka serce z bólu, jemu ze wstydu. Taki jest artretyzm bogaczy.

Układ staje, ale wykonanie mniej jest łatwe, niżby się zdawało. Panna — czy pani — Julia jest tak opryskliwa, tak wzgardliwa, niechętna, kamienna, lodowata, że niełatwo jest w tych warunkach nawet Hiszpanowi zostać ojcem. Ale wreszcie — zostaje nim; z początkiem trzeciego aktu dzieciątko kwili za sceną w kolebce. Nie tylko kwili, ale po prostu drze się jak opętane i tylko jeden ojciec ma dar utulenia córeczki. Aż Julię to niecierpliwi. „A teraz, precz z mego życia" — powiada Julia do męża, który umiał ją uczynić matką, ale nie

umiał jej uczynić kochanką ani żoną. Ale nie policzyła się z jednym: z tym, że i mężczyzna jest człowiekiem, i może mieć jakieś uczucia, w danym wypadku ojcowskie. W młodym cyniku obudził się ojciec i to ojcostwo odrodziło go moralnie; dawny latawiec i utracjusz stał się domatorem. „Mam odejść? Ani myślę. Moje miejsce jest tu, przy mojej córce." „A nasz układ? — powiada Julia. — Oszukałeś mnie. W takim razie zwróć mi moje cztery miliony. Aha?" „Bardzo proszę" — odpowiada dumnie piękny Jack i podpisuje czek na cztery miliony. Fałszywy? Nie! Okazuje się, że natchniony geniuszem ojca rodziny, utracjusz ten zaczął oszczędzać, obracać pieniędzmi, spekulować szczęśliwie i podwoił kapitalik otrzymany od Julii za swoją przysługę. I co z takim robić! Bo ten frant wypatrzył jeszcze jedną słabiznę w diabelskim cyrografie Julii. Kazała mu się zobowiązać, że opuści jej dom, „wówczas gdy da jej syna" (możliwość córki nie przyszła jej na myśl), więc dobrze, odejdzie nie pierwej, aż jej da syna... I kurtyna spada w chwili, gdy piękny Jack puka do jej sypialni i na przekór jej samej uczyni Julię szczęśliwą. Uczyni tym łatwiej, że sam obecnie jest też milionerem; kompleks niższości u niego, kompleks podejrzliwości u niej — rozwiązany. Tym może się tłumaczy hasło obowiązujące, choć nie sformułowane: „Milionerzy wszystkich krajów, łączcie się!"

Ale gdyby Julia miała być szczęśliwą, dowiodłaby tym doprawdy, że Hiszpanki są mało subtelne. Bo jakże! ta Julia wciąż się dręczyła tym, że jest kochana nie dla samej siebie. Bo nie ulega wątpliwości, że Jacka przykuło do tej opryskliwej żony uczucie dla dziecka! Otóż autorka *Egipskiej pszenicy* * pouczyłaby Julię, że nic tak nie drażni i nie upokarza kobiety, jak przerost ojcowskich uczuć u mężczyzny. Wolno mu kochać dziecko w niej, przez nią i dla niej, ale nie ją przez

dziecko i dla dziecka. Ale nie podsuwajmy tego Julii, bo znów wszystko zacznie się na nowo.

Tak, nie subtelizujmy; uwierzmy w szczęście Julii i Jacka i w pomyślny obrót tego kaprysu. Uwierzmy w to, choćby dla ślicznej gry pani Malickiej, o której kaprys jej repertuaru raz po raz każe nam stwierdzić, że grała niemal za pięknie, za głęboko, za szczerze, ponad stan tej błahostki, ponad stan tej Julii, w której, gdyby nie sugestywny czar jej interpretatorki, bylibyśmy skłonni widzieć głupie i dość nieznośne dziewczysko, której miliony jak pokarm uderzyły na mózg. I o ile w ciągu pierwszego aktu wchodzimy w jej stany duszy, o tyle sypialniane perypetie aktów następnych raczej nas niecierpliwią. Pan Pluciński odpowiedział szczęśliwie kaprysowi, który kazał mu być kąskiem godnym milionerki; wyglądał dobrze i grał podobnież. A zadanie miał nie lada, bo ta komedyjka należy do rodzaju sztuk pisanych od początku do końca na dwie osoby; dość liczny poza tym zespół wyraża tu jedynie konieczności techniczne. Uczynili im z powodzeniem zadość panie Larys-Pawińska, Stojowska, Pomian i Porębska oraz pp. Iwański, Nowacki, Modrzewski, Bay-Rydzewski i Korczyński. Reżyserował taktownie p. Nowacki. Przekład p. Jachimeckiej dobrze oddał ton salonowego dialogu.

RÓWNANIE O MNÓSTWIE NIEWIADOMYCH

Teatr Nowy. *Prawdziwe życie Anny*, sztuka w trzech aktach Jerzego Zawieyskiego. Reżyseria Antoniego Cwojdzińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (9 VI 1939).

Nowa sztuka p. Zawieyskiego jest interesującą próbą przesunięcia granic naszej wiedzy o człowieku, scenicznego uplastycznienia, jak dalece nie wiemy nic jedni o drugich, jak dalece obiektywna prawda jest złudzeniem. Uderzające jest, że często wrażenie to wynosimy z sali zupełnie innej niż sala teatralna; z sali, gdzie specjalnie po temu wyszkoleni spece mają moc zastosowania najostrzejszych i najwnikliwszych sposobów i metod poznania. Mam na myśli salę sądową. Tam ustala się wszystkie okoliczności życia, konfrontuje się świadków, bada dokumenty, powołuje biegłych i jakże często opuszczamy salę sądową lub odkładamy sprawozdanie w dzienniku z uczuciem, że — nawet przy sprawiedliwym zapewne wyroku — ileż rzeczy, nie mówiąc już o uczuciach i pobudkach, ale i w samej grze faktów, pozostanie wieczną tajemnicą, pogrzebaną w niepamięci dla dobra społeczeństwa i spokoju sumienia społecznego.

Tak i w tej sprawie, która ma rozstrzygać o „prawdziwym życiu Anny". Pan Praski, przedtem skromny urzędnik, niespodzianie dziedzic znacznego majątku, zmarł nagle w zagadkowych okolicznościach. Morderstwo? — wskazywałyby na nie poszlaki; samobójstwo? — denat miałby do niego bezsporne powody;

przypadek? — tak by świadczyły późniejsze gadania służącej, która nie umiała się wyjęzyczyć w obliczu sądu. A jeżeli była zbrodnia, jeżeli to w istocie ta subtelna, niezwykła, wypróbowana w wieloletnim poświęceniu Anna Praska usunęła męża, jakież mogą być jej pobudki? Czy zmęczenie dotychczasowym życiem, chęć odzyskania wolności, interes materialny czy niepoczytalne działanie w obłędzie?

W obłędzie... Ale czy tak ściśle wiadomo nam, co jest obłędem, gdy chodzi o pewne natury, o pewne zjawiska? Gdzie zaczyna się obłęd na tym pograniczu wizji a halucynacji, które jest częstą strefą pobytu dla duszy artysty? I czym wreszcie jest Anna: nieszkodliwą grafomanką, jak sądzi jej sceptyczny mąż, zdecydowaną wariatką, jak twierdzi jeden z lekarzy, czy też genialną pisarką i świętą kobietą, za jaką ma ją drugi lekarz, zaprzyjaźniony z domem Praskich. I gdzie granice prawdy i złudy, realnego życia i marzenia?

Gdzie granice? Sceptyk — i tu nowy paradoks, gdy sceptyk staje się rzecznikiem afirmacji — zatem sceptyk powie, że jednak te granice istnieją i że wszyscy je mniej więcej uznają... Gdyby sam autor *Prawdziwego życia Anny* poszedł do swego krawca do „przymiarki" i krawiec zwierzyłby mu się nagle na ucho, że jest cesarzem chińskim, klient wiedziałby, co o tym myśleć, i z pewnością nie powiedziałby sobie: „Kto wie, cóż my ostatecznie wiemy jedni o drugich..." Podobnie czas jest rzeczą względną, ale co dzień tysiące osób, spojrzawszy na swoje zegarki, trafiają równocześnie na pociągi, które odchodzą punktualnie. Kiedy Pirandello w swoim *Tak jest, jak się wam wydaje* chciał unaocznić względność życiowej prawdy, musiał sobie wymyślić aż trzęsienie ziemi, które zniszczyło całe miasteczko i ślady jego socjalnego istnienia, ocalając jedynie nagie życie trojga osób. Tak więc niepodobna mieszać

różnych płaszczyzn myślenia i zbyt konkretnie lokalizować naszej powszechnej niewiedzy. Bo i w tym wypadku, jeżeli trybunał nie doszedł prawdy, to może dlatego, że przewód był źle poprowadzony przez ten dziwny sąd, którego jedyny dla nas przedstawiciel, lekarz, wydaje się i rzeczoznawcą, i prokuratorem, i świadkiem, i sędzią równocześnie...

Ale to pewna, że wyrok sądu — czyby wypadł tak, czy inaczej — nie powiedziałby nam o tym, jakie jest „prawdziwe życie Anny". Zdołałby zapewne ustalić, czy Anna w rzeczywistości była w klasztorze i opuściła ten klasztor w niejasnych okolicznościach, czy też tylko tak się jej wydaje w marzeniach o sobie, w których pasuje siebie na świętą Agnieszkę z Divion *. Co najmniej podejrzane wydawałoby się, że równocześnie ta święta Agnieszka wierzy, iż była w czasie wojny szefem wywiadu angielskiego, co jednak byłoby trudniej ustalić, bo Wielka Brytania sekretów swego wywiadu z pewnością nie zdradzi... Ale życie, prawdziwe życie Anny; jej przeszłość, która przed małżeństwem skrzyżowała się z innym mężczyzną; lata spędzone przy boku ironicznego i samolubnego męża, który zresztą, wyssawszy życie Anny, przeniósł swoje uczucia na inną, matkę jego dziecka; rozpaczliwe zrywy tej Anny, która, zamknięta w czterech ścianach domu w prowincjonalnym miasteczku, sama nie ma żadnej możliwości obiektywnego (!) dowiedzenia się, czy jest wielką pisarką, czy też beznadziejną grafomanką — to życie jest w istocie niedostępne wszelkim sprawdzianom. I z pewnością głód tego sprawdzianu u wszelkiej twórczej natury — bo ostatecznie grafomania jest też twórczością — jest jednym z najdespotyczniejszych pędów, mimo że sprawdzian ten — poczytność, nakłady, honoraria, recenzje? — daleki jest od bezwzględności. Bo

jeżeli ta Anna otruła męża — co nie jest bynajmniej dowiedzione — to otruła go dlatego, aby móc jego pieniędzmi dopomóc początkującemu wydawcy do stworzenia wielkiej firmy, która by wydała jej dzieła... Ale któryż sąd zrozumiałby ten wypadek „koniecznej samoobrony" artysty i działania jego w imię „wyższej użyteczności społecznej"? Zrozumiano by to, ale ex post, gdyby sto lat historii literatury potwierdziło i zażyrowało, że chodziło o geniusza. A może za dwieście lat nowa estetyka zakwestionowałaby znów genialność tego geniusza? Głowa pęka!

Zajmująco sugeruje nam autor, w jakiej mierze świat złudy, w którym przebywa jednostka o silnym motorze psychicznym, staje się podniecającą atmosferą nie tylko dla niej samej, ale dla tych, którzy wejdą w sferę jej sugestii. Przykładem tego są tutaj dwa krańcowe typy lekarzy; jeden to zgłębiacz tajemnic duszy; może (jak podejrzewamy) prowincjonalny partoła psychoanalizy, może (jak on sam skłonny jest mniemać o sobie) utajony poeta, myśliciel. Ten w przyjaźni Anny, w Annie, w jej geniuszu, świętości czy obłędzie, czerpie racje swego istnienia, bez niej osuwa się w nicość. Drugi, ten, który wydaje wyrok na Annę — uwalniając ją, ale skazując na dom obłąkanych — jest trzeźwy, tępy i okrutny jak sama trzeźwość, ale i ten drugi ma moment, gdy zatraca się w nim poczucie przyjemnej realności i chwieje się pewność, czym w istocie jest Anna — czym on sam, jego życie duchowe, jego prawda... „Pani Bovary to ja" — powiedział Flaubert; „Anna to my wszyscy" — zdaje się mówić autor.

Trudny ten motyw przeprowadzony jest przez autora umiejętnie, w ten sposób, że zacząwszy od banalnego niemal wypadku z kroniki sądowej, wiedzie nas

krok po kroku w świat mroków i tajemnic. Może nawet nadużywa tych tajemnic (mści się to na sztuce w trzecim akcie), bo ostatecznie trudno, żebyśmy wiedzieli to, czego nam nie powie, i trudno wnosić, że świat jest jedną wielką Tajemnicą z faktu, że siedząc w tej chwili przy swojej maszynie do pisania na Krakowskim Przedmieściu *, nie wiem, co się dzieje w tej samej chwili w sklepiku z mydłem przy ulicy Widok. Do typu tych zbytnio zakonspirowanych tajemnic należy cała rola brata nieboszczyka Praskiego, który z ważną miną kręci się po scenie i który zdaje się odegrał niemałą rolę w życiu Anny, ale jaką — Bóg to raczy wiedzieć! Trochę też niepokoi dość modne dzisiaj operowanie pojęciem świętości, o czym miałem sposobność mówić z okazji sztuki innego autora *Haneczka i duch* *. Ale mimo tych wszystkich wątpliwości trzeba uznać, że p. Zawieyski postawił sobie zadanie niebanalne i trudne i że dał w sumie sztukę oryginalną i pobudzającą do myślenia. A jeżeli nas wypuścił z teatru z uczuciem pewnego niedosytu, taka była zapewne jego intencja; gdybyśmy się dowiedzieli, jakie było naprawdę prawdziwe życie Anny, sztuka straciłaby swój istotny sens.

Rzecz, inteligentnie wyreżyserowaną przez p. Cwojdzińskiego, grano dobrze. Najtrudniejsze zadanie przypadło p. Małyniczównie *, która z migotonia przed nami cieniami swego szarego życia miała stworzyć coś interesującego; i udało jej się to osiągnąć. Pan Stanisławski dyskretnie oddał lęk przed śmiercią, maskowany sceptycznymi przekomarzaniami z medycyną; pp. Bonecki i Krzemiński stoczyli z sobą pojedynek o duszę Anny w kontrastowych postaciach dwóch lekarzy; p. Kuncewiczówna z pewnym wysiłkiem nagięła swój rodzaj talentu do wyrażenia instynktu życia

w bezmyślnym młodym stworzeniu, jakim jest Zofia; p. Solarski paru kreskami dobrze zaznaczył typ obleśnego Hawrata; p. Skulski całą swoją maską dobitnie wyrażał „wiem, ale nie powiem" tajemniczego Ksawerego. W roli służącej Adeli — niezawodna p. Krzymuska.

RECENZENT CZY KIBIC?

Teatr Letni. *Król bridża*, komedia w dwu aktach (siedmiu obrazach) Pawła Armonta i Leopolda Marchanda, przekład Józefa Brodzkiego. Reżyseria Teofila Trzcińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (10 VI 1939).

Ta komedia zyskałaby może na tym, gdyby ją zagrać od końca. Bo ostatnie dwa obrazy stanowią coś w rodzaju odrębnego skeczu, nadzianego politycznymi aluzyjkami, zdolnymi wywołać czasem blady uśmiech. Niestety, zanim to nadejdzie, pierwszych pięć obrazów (bo razem jest ich siedem!) zdążyło już pogrążyć widza w nieuleczalnej melancholii.

Tych pierwszych pięć obrazów to historia jeszcze jednego niezrównanego lokaja, jakich tylu przesunęło się przez naszą scenę. Wiktor nie jest w swoim drugim życiu, jak niedawny jego kolega, Jean *, politykiem, leaderem partii, ale jest — mistrzem bridża. Grywa poczciwie nocami na rachunek swojej pani, pani ministrowej, ratując jej domowe finanse. Zjawia się w obcych domach w nieskazitelnym smokingu, przysłany na żądanie — w braku czwartego do bridża — przez pogotowie agencji bridżowej. Tu uszczknie parę tysięcy franków, ówdzie gorącą noc miłości — w tak wielkim mrowisku ludzi, jak Paryż, przy łatwości incognita, takie podwójne życie nie ma nic, co by nas mogło dziwić. Landru *, słynny morderca kobiet, prowadził przez całe lata takie podwójne życie — i gorsze! Toteż życzylibyśmy Wiktorowi szczęścia w jego niewinnej pasji, gdyby nas to nie skazywało na rolę — kibiców przy

bridżu. Bridż wciska się wszystkimi szczelinami w tę komedię, ale nikogo nie zadowala. Niebridżyści siedzą jak na tureckim kazaniu, a bridżyści szemrają na autora, że nie ma zielonego pojęcia o bridżu. Ten i ów wymyka się w połowie aktu do klubu, mrucząc, że skoro ma kibicować, to już woli sam grać. *„Über Rosen lässt's sich dichten — in die Äpfel muss man beissen"* *, powiada poeta, czyli że w bridża można grać, choćby dwie doby z rzędu, ale nie można o nim słuchać ze sceny ani dwóch godzin. I nie wiadomo nawet czemu? Czyż nie słucha się w teatrze od dwóch tysięcy lat o tak osobistej rzeczy, jak miłość? Czyż bridż nie jest, na dobrą sprawę, namiętnością powszechniejszą, bardziej towarzyską, bogatszą w kombinacje? Czemu od tylu wieków słucha się wiecznego „ja kocham, ty kochasz, my się kochamy, czy będziesz kochać...", a nie da się słuchać „wychodzę w damę kier, pan kładziesz króla, on bije..." etc.? Czemu może nas przejąć zabicie króla Duncana lub Ryszarda, a nie może przejąć złapanie króla karo, o ile nie trzymamy kart w ręku i nie łapiemy go osobiście? Czemu przejmują nas wyrzuty sumienia lady Makbet, a nie przejmują wyrzuty sumienia — może szczersze — innej jakiejś lady, która zrobiła impas w fałszywą stronę? Trudno, tak już jest. Nuda.

Jest tu zresztą i miłość, ale nieciekawa. Jest parę innych grzechów: kłamstwo, pijaństwo, porubstwo. I z tego względu sztuka ta może mieć niejakie znaczenie wychowawcze. Dotąd jeszcze grzech uchodzi w pewnych kołach za coś fascynującego, podniecającego, elektryzującego; otóż widzimy, że nawet z kilku grzechów razem, i to przedstawionych dość ordynarnie, może nie wypaść nic przyjemnego. Jeżeli nasz subwencjonowany teatr pragnie nas tą drogą ucnotliwić, bu-

dząc niesmak do złego i tęsknotę za czymś szlachetniejszym, cel jest osiągnięty: już tęsknimy.

Sztukę reżyserował sprawnie dyr. Trzciński, wahając się nieco w stylu między salonową komedią a czystą farsą. Najdystyngowańszy był lokaj, p. Wesołowski, dżentelmen o nienagannych formach; natomiast miła zresztą i zabawna p. Gellówna w roli ministrowej, ambasadorowej i arystokratki sadziła się w światowych sytuacjach na naiwne nieobycie przebranego garkotłuka. Pan Grabowski rozwinął swoją zwykłą grandezzę; p. Frenkiel jako lord i dyplomata angielski prezentował się i grał doskonale; zbyt banalnie mieszczańska p. Kościeszanka nie wydobyła z roli Antonii egzotycznej fantazji wschodniego kłamczucha i obieżyświata. Pani Masłowska była dystyngowaną sekretarką ministra, p. Zejdowski pięknie omszałym i kosmatym markizem, inni również; ogółem dużo ruchu i dużo zabawy — na scenie.

DZIKUSY

Teatr „Ateneum". *Szczęśliwe dni*, komedia w trzech aktach (czterech obrazach) Claude André Pugeta, przekład Elżbiety Dziewońskiej. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje Jana Kosińskiego (6 VI 1939).

Wychodząc z tej sztuki, poświęconej „szczęśliwym dniom" młodych serc, mimo woli myślałem o Mussecie. I uczułem, że gdyby kiedy wznawiano u nas tak pamiętne swoim triumfem *Nie igra się z miłością*, trzeba by jednak dialog Mussetowskiej komedii unaturalnić, odświeżyć, ożywić. Na przykład tak:

„Te, Kamilka, czemu sobie uszów nie wymyjesz? — Przestań, Oktaw, bo jak cię kopnę... — Ty, lalo, mnie kopniesz? Chciałbym to zobaczyć. — Zobaczysz, ale wszystkie gwiazdy, jak cię... Auuuu! Auuuu! Oktaw, nie szczyp!! — Widzisz, smarkata, nie stawiaj się..."

Bo to jest, przy nieskończonym bogactwie odmian, styl dialogu wypełniającego w znacznej części dość miłą skądinąd komedyjkę młodości pióra p. Pugeta. Republika młodych: starsi wyjechali na pogrzeb ciotki, młodzież została na 24 godzin sama w domu, nawet służącej nie ma! Rozkoszne chwile, marzony raj dla dzieci. I dopiero z dialogu z pewnym zdziwieniem spostrzegamy się, że to nie są takie znów dzieci: starszy chłopiec ma 20 lat, kończy studia, panienki są w wieku od lat 16 do 20... Skąd im się wzięły te maniery zdziczałych sztubaków na pauzie, opryskliwe, hałaśliwe, dokuczliwe. Może się i kochają te gruboskórce, ale fakt jest, że na co dzień każde bez mała myśli tylko o tym,

co by drugiemu przykrego, a co najmniej niedelikatnego zrobić lub powiedzieć. Są w tym ciotecznym rodzeństwie dwie pary, które mają się do siebie: jedną już znamy, to ta, w której dwudziestoletni młodzieniec prześladuje osiemnastoletnią kuzynkę, że sobie uszu nie myje... Flirt drugiej pary zaczyna się tym, że dziewczyna mówi do chłopca: „Znowuś spał w swetrze, pocisz się i śmierdzisz..." Dodajmy, że to się dzieje w zamożnym mieszczańskim domu, z łazienką, prysznicem, willą na wsi i autem... Ci młodzi może zapomną o tych wzajemnych zarzutach, ale my pamiętamy i trochę nam to przeszkadza w końcowej idylli. Nie igra się z czystością...

Nie znaczy to, abym odmawiał tej obserwacji jej psycho-fizjologicznej trafności. Aż nadto znane jest, że dopiero przebudzenie się serca uczy młodzież korzystać we właściwej mierze z dobrodziejstw mydła. Ale ten okres osiemnastoletnie panny mają już zwykle za sobą. Toteż uderza nas równoczesne umysłowe zacofanie tej gromadki. Młody prawnik na ukończeniu ma w sposobie myślenia wszystkie cechy sztubaka; jego młodszy kuzyn, zamiłowany do malarstwa, nie rozumie, co znaczy przenośnia zawarta w cytacie Lemaître'a (temat wypracowania), że „Zola był bardziej naturalistą niż malarzem", i martwi się, że nie widział żadnego obrazu pędzla Zoli... To sztuczne odmłodzenie młodych sprawia, że całe to towarzystwo, rozkrzyczane (nikt tu ani słowa nie mówi, tylko krzyczy), rozfikane, rozprzekomarzane, dość szybko zaczyna nas męczyć.

Szczęściem przychodzi sukurs. Autor sprowadza go w bardzo pomysłowy sposób — z nieba, w postaci młodego ślicznego lotnika, jakby wyczarowanego w samą porę pensjonarską mistyfikacją dwojga dziewcząt. Na dwie gąski spłynął taki olbrzymi ptak; cóż dziwnego, że obie, a raczej wszystkie trzy, aż drżą z zachwytu



11. Po premierze *Obrony Ksantypy* L. H. Morstina. Arnold Szyfman, L. H. Morstin, Edmund Wierciński (reżyser), Teresa Roszkowska (scenograf)

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

i wzruszenia, patrząc w chłopca jak w tęczę. Dotychczasowi towarzysze zabaw idą w kąt, wściekli, obrażeni, dyszący zemstą. I tu znowuż osobliwe przesunięcie wieku i właściwych mu życiowych reakcyj: od słowa do słowa, dwaj młodzi ludzie rzucają się na swego gościa, kłębią się wraz z nim po ziemi, przychodzi do bicia po twarzy, po czym po kilku godzinach młody lotnik dochodzi do wniosku, że jednak wypada mu opuścić ten dom, do którego dostał się przypadkiem...

I dopiero w cały ten smarkaczowski zajazd wpleciony jest dramacik miłosny, błahy, ale dość zręcznie uszminkowany poezją. Trzy pożegnalne rozmowy młodego lotnika z trzema dziewczętami ładnie różniczkują trzy charaktery: najmłodsza, głęboko uczuciowa, niepohamowana, omal samobójstwem nie kończy swojej kilkunastogodzinnej miłości i zawodu; starsza, przeciętna, bez wyobraźni, stworzona do klimatu mierności; najstarsza, jedna z natur skazanych w życiu na czyjąś niewdzięczność i na niezrozumienie, wypowie swoją cichą miłość jedynie w głośnym łkaniu.

Szczęśliwe dni... W czym tak szczęśliwe? Jedna z dziewczyn leży w łóżku ze złamaną nogą, druga zanosi się od płaczu ze złamanym sercem, trzecia uczy się pierwszych kompromisów serca, a dwa męskie szczeniaki drą się i bębnią na fortepianie, przedrzeźniając siostrę, tępe i gruboskórne jak przedtem. Co wartościowszego, dostaje od życia po łbie, co pospolitsze, wychodzi cało; w tym epizodzie młodości jest może wróżba prawdziwego późniejszego życia tej dzieciarni.

Sztukę wyreżyserowała p. Perzanowska, odnosząc przede wszystkim sukces pedagogiczny. Cóż za świetna wychowawczyni talentów! Bo tych młodych grała sama młodzież aktorska i jak to wszystko było wygrane, zgrane, stonowane! Co do samej reżyserii, była tak staranna, tak pomysłowa w szczegółach, że chwilami aż

przerysowana; aż za dużo nam było tych gierek, popychań, potrąceń, krzyków, ale cóż miała robić reżyserka, skoro autorowi podobało się wypełnić tymi zabawami większą część sztuki. Z poszczególnych ról trzeba podnieść debiut p. Jagny Janeckiej, młodziutkiej córki zmarłej niedawno świetnej artystki *. P. Janecka w roli Pernette dała więcej niż obiecujący debiut: dała już całą rolę, żywo odczutą i trafnie zrozumianą, najmłodszą w tej gromadce a najbogaciej kobiecą. Obok niej p. Nobisówna dobrze oddała przeciętność ładnej Marianny; p. Anusiakówna * umiała wzruszyć promieniowaniem swojej nieporadnej miłości. Z chłopców miał świetne wejście z końcem pierwszego aktu p. Pośpiełowski, który umiał utrzymać wdzięk i godność rycerza powietrza, zarówno jako pieszczony i kochany, jak jako bity i kopany; przy stole i pod stołem; p. Rakowiecki w mało co prawda sympatycznej roli młodego durnia ratował go prostotą i szczerością; p. Fijewski z całym zaparciem się siebie wiernie oddał „niewdzięczny wiek" młodego mężczyzny.

Przekład dobry, ale „rhume de cerveau" znaczy po polsku nie „katar mózgu", tylko po prostu katar.

TORPEDA I MIŁOŚĆ

Teatr Narodowy. *Lśniący strumień*, sztuka w trzech aktach Charles'a Morgana, przekład A. Lisiewicza i A. Szembeka. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (9 VI 1939).

Życie wynalazcy w wielkim stylu jest samo w sobie przejmującym dramatem. Walka wielkości z małością, wiary ze zwątpieniem, ducha z oporem materii, czystej myśli z jej zastosowaniem praktycznym. Najpierw trzeba mu pokonywać opory w sobie samym, zwątpienie, znużenie; odsuwać pokusę życia łatwiejszego, a również przecie — i szybciej — pożytecznego społeczeństwu. Czasem trzeba mu iść na wspak swoim bliskim, rodzinie, której byt stawia na kartę dla swojej chimery. Trzeba mu rujnować ludzi, którzy mu zawierzyli... Bo wynalazca zwykle nie pracuje sam jeden; potrzebuje pieniędzy, swobody, czasu, współpracowników, wspólników. Ci ludzie muszą uwierzyć w niego na ślepo, muszą się opierać sceptycyzmowi, muszą wciąż rozstrzygać, czy warto jeszcze grać dalej, czy też lepiej ustąpić ze stratą. I gdy termin realizacji się odwleka, mogą się w każdej chwili cofnąć i zniszczyć dzieło, zniszczyć genialnego człowieka. I kto wie, może uczynią to nie bez podświadomej satysfakcji, bo geniusz bywa drażniący ze swoją bezwzględnością, szorstkością, dziwactwem, despotyzmem.

Wynalazca, komandor Ferreres, znajduje się w szczęśliwym położeniu, bo pracuje z państwem i dla państwa. Wynalazek jego jest z rzędu największych; mo-

że — słyszymy — „stanowić epokę w dziejach ludzkości", znów „Anglię uczynić wyspą". Chodzi o torpedy powietrzne, zdolne zniszczyć automatycznie każdy samolot. Pracuje nad tą myślą pod wodzą komandora mała ekipa najzdolniejszych techników, inżynierów, dobrowolnie zamknięta na wyspie odległej, w murach swego laboratorium niby w murach klasztoru. Wytężona i wciąż przeciągająca się praca dobiega końca, chodzi o wykończenie ostatnich szczegółów. Zbliża się moment naznaczony na stanowczą próbę; od niej będzie zależało, czy admiralicja zdecyduje się kontynuować kosztowną pracę komandora, czy też da za wygraną. Bo komandor ma niechętnych. W ostatniej chwili przyśpieszono nawet — jakby umyślnie — termin próby, która, biorąc praktycznie, zawiodła pochłaniając w dodatku ofiary w ludziach. I ten drażniący wynalazca upiera się, że w jego obliczeniach nie ma błędu! To już za wiele arogancji. Gdyby się przyznał do błędu, można by mu dać czas na przekalkulowanie rachunku, ale z uporem nie ma możności współpracy, trzeba likwidować...

I oto tragiczny los wynalazcy. Aby przekonać tych laików, od których zawisło jego dzieło, jego życie, Ferreres musiałby mówić do nich językiem najwyższej matematyki, którego by nie zrozumieli. To tak, jak by żądać od Beethovena, aby w zrozumiałych słowach streścił swoją symfonię. Więc uznać błąd, jak tego żądają, aby zyskać czas na dalsze próby? Zdradzić własną prawdę, zdradzić matematykę? Nie, tego Ferreres nie może uczynić. Ludzkie cele i względy, choćby najwspanialsze, to rzecz przemijająca; matematyka to jego wiara, jego religia, której mu się zaprzeć nie wolno. Odmawia.

Słuchamy tej dyskusji z pewnym zdziwieniem. Bo przecież nie trzeba być w żadnej mierze matematy-

kiem, aby zrozumieć bardzo jasną argumentację komandora. „Moje obliczenia są dobre, ale przyśpieszyliście czas próby; techniczny szczegół, nad którym pracował jeden z podwładnych mi inżynierów, nie był dostatecznie przygotowany i dlatego próba w pewnej mierze zawiodła, co w niczym nie podważa istoty wynalazku." Rozumowanie proste, mimo to nie mogą się porozumieć. Niechęć mierności do geniuszu? Zapewne, ale nie tylko to. Autor uważał za właściwe swój surowy temat ożywić intrygą kobiecą, skrzyżować drogi matematyki i namiętności. Żona admirała zapałała miłością do tego drażniącego swoim ascetyzmem wynalazcy. Zapragnęła go niby Herodiada * proroka Johannesa i tak samo podstępnie wymogła na swoim Herodzie jego głowę. Jej to sprawką jest złośliwe przyśpieszenie czasu próby i niechętne nastawienie zwierzchników; a lady Helston ma długie ręce, brat jej jest jedną z najwyższych figur w admiralicji w Londynie. I tu znowuż mści się na genialnym człowieku jego niezdolność do kompromisu. Gdyby ta lady była po jego stronie, gdyby umiał jej bodaj schlebiać, mógłby pracować nad swoim dziełem do woli; zmieniwszy szorstkim odporem miłość jej w najgwałtowniejszą nienawiść, pogrzebał wraz ze swoim wynalazkiem przyszłość świata... O, wieczny „nosie Kleopatry"! *

Ale nie tylko złe uczucia mogą krzyżować drogę geniusza; także i najlepsze. W miejsce dotychczasowego towarzysza pracy, wspaniałego matematyka, który zginął, otrzymuje komandor Ferreres niezwykłe współpracownictwo: siostrę jego, Karen Selby. Ta młoda, piękna i gorącokrwista kobieta jest jednym z największych geniuszów matematycznych świata — większym może jeszcze od brata. Od pierwszej chwili matematyczna para jest wzajem pod swoim urokiem, rychło padliby sobie w objęcia, gdyby nie to, że surowa praca

nie da się pogodzić z dosytem szczęścia, a dyscyplina wojskowa z akcesoriami miłości. Wchodząc do tego klasztoru myśli i pracy, Karen musi przestać być kobietą, musi nakazać milczenie zmysłom, stać się wcieloną matematyką, kółkiem w maszynie geniuszu. Karen, porwana wielkością ukochanego, wznosi się na te szczyty i komandor Ferreres, zwyciężywszy samego siebie w tej najtrudniejszej może próbie, dojrzał do tryumfu. Mimo to byłby uległ w walce z małością świata, gdyby autor, obyczajem prastarej dramaturgii, nie sprowadził z Londynu *„deus ex machina"*, aby ratować wynalazcę i jego dzieło. Ten *„deus ex machina"* ucieleśniony jest w mądrym, zacnym, jowialnym i sympatycznym pierwszym lordzie admiralicji (aż się w głowie kręci od pomyślenia, co to za wielka figura!), który nie zna się na matematyce, ale zna się na ludziach, i który uwierzył w komandora Ferreres i w jego wierną współpracownicę.

Oto z grubsza elementy sztuki. Są dość niejednolite. Najbardziej interesującą rzeczą jest tu środowisko, ten mały zamknięty świat, żyjący jakimś pozaludzkim egzotycznym życiem. Zajmująco zróżniczkowane są typy współpracowników komandora Ferreres i jego przełożonych aż do samego pierwszego lorda admiralicji na szczycie. Umiejętnie wydobyto różne stopnie oddania sprawie, która u szefa sztabu, Wintera, nie może przesłonić niechęci do genialnego wynalazcy, a dla admirała w sumie mniej waży niż kaprysy żony. Ale i dla najoddańszych współtowarzyszy pracy to jest mimo wszystko tylko pozycja w stanie służby, droga do dalszej kariery. I wśród tych ludzi chodzi on jeden, opętany swoją myślą, utożsamiony z nią bez reszty, on — wynalazca, potępieniec idei. Z tańszego znacznie kruszcu jest cały incydent z lady Helston, a rozmowa jej z Karen Selby, w której damy wymyślają sobie od

potworów i ladacznic, trąci dość grubym melodramatem. A i kłamstwo Karen, rzucające na kartę dumę i ambicję genialnego człowieka po to, aby ocalić jego dzieło, to jeden z efektów, w których lubował się bardzo stary teatr. Sama miłość Ferreresa i Karen ma coś z podobieństwa do powietrznej torpedy Ferreresa: dobrze jest skalkulowana, wylatuje pod niebo, ale nie eksploduje ani przez chwilę naszym wzruszeniem. Ta Karen jako postać pomyślana jest śmiało, ale robi raczej wrażenie mózgowej konstrukcji niż żywego człowieka. Wątpię też, czy dwoje matematyków będzie, jak tych dwoje, piało hymny o matematyce, która dla nich przecież jest przyrodzoną atmosferą ich codziennego życia.

Ale tu nachodzi mnie skrupuł, czy możemy naszą potoczną miarą mierzyć sprawy, które się dzieją w świecie tak wyjątkowym, jak ten, który tu oglądamy? Utrudnia w dodatku przewodzenie wrażeń dość mozolny przekład polski oraz pewne niedomagania w odtworzeniu głównych postaci. Karen Selby to powinna być porywająca prostotą i bezpośredniością młoda dziewczyna; tymczasem p. Gorczyńska celebrowała straszliwie swoją matematykę, wskutek czego niektóre kobiece momenty wypadły dość groteskowo. Pan Białoszczyński * grał poprawnie, ale bez większego polotu, zamknął się przy tym w pewnej monotonii zdenerwowanego i opryskliwego człowieka. Znakomity był p. Zelwerowicz, ucieleśniona opatrzność z admiralicji; miał przemiłą uprzejmość i dobroduszność, pod którą kryło się niepokojące znawstwo charakterów i mądrość życia. Niebezpiecznym dla losów Anglii demonem admiralicji była p. Pancewicz-Leszczyńska, uległym małżonkiem — p. Woskowski; ekipę oficerów marynarki z talentem zróżniczkowali pp. Dominiak, Śliwiński, Chodecki, Chmurkowski oraz podwładny ich, p. Kempa. Reżyseria p. Borowskiego bezbłędna.

POŚMIERTNE ŻYCIE CYGANA

Teatr Mały. *Ostrożnie, świeżo malowane!*, komedia w trzech aktach René Fauchois, przekład Kazimierza Rychłowskiego. Reżyseria Edmunda Wiercińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego. Obrazy Henryka Krycha (14 III 1939).

Malarstwo ma w królestwie Piękna swoją odrębną pozycję. Obraz jest tworem sztuki, ale jest zarazem obiektem — unikatem — przedmiotem handlu — niemal papierem giełdowym lub banknotem. Banknotem, gdy pozycja jego twórcy jest ustalona; papierem giełdowym, gdy się dopiero ustala. Ale i najbardziej murowane wartości zależne są od pewnych warunków! Maleńki obrazek, skradziony obecnie w Luwrze, oceniają potocznie na 3—4 miliony franków, zaznaczając, że jego istotna wartość jest znacznie większa; ten sam obrazek, przedstawiony incognito antykwarzowi, uzyskałaby może cenę 100 franków, może 1000... A ileż ubocznych czynników składa się na to, że spośród tysięcy „świeżo malowanych" płócien jedno lub kilka staje się poważnym papierem, gdy inne przedstawiają często jedynie cenę zepsutego materiału! Reklama, moda, spekulacja, snobizm... I niestety, jako jeden z najpoważniejszych atutów sukcesu wchodzi tu w grę — śmierć artysty. Malarz umiera z głodu lub z nędzy odbiera sobie życie; kilka artykułów w prasie sprowadza na jego trumnę powódź kwiatów, których cena pozwoliłaby mu żyć i pracować przez wiele lat; i (Modigliani *!) z dnia na dzień kurs jego płócien idzie zawrotnie w górę, zaczyna się szaleństwo „koniunktury".

Paryż oglądał te zjawiska zwłaszcza w powojennych latach, kiedy niepewność franka czyniła z dzieł sztuki poręczną lokatę kapitału, ucieczkę od pieniądza. Ale ze zmianą mód i kierunków, ze zmianą koniunktury może nastąpić załamanie się ceny i „papier" równie szybko leci na dół, jak wprzódy wznosił się w górę. Pikanterii tym transakcjom dodaje fakt, że często nie zna się na sztuce ani sprzedawca, ani nabywca, ani pośrednik, a często także i krytyk. I ten sam handlarz sztuki, który lekką ręką daje krocie za obrazek wczoraj zmarłego z głodu nędzarza, odwróci się wzgardliwie od młodego talentu, który chciałby mieć z czego żyć, aby pracować. „Artysta może wyżyć ze swojej sztuki, owszem, ale wprzód musi umrzeć" — powiada (miejmy nadzieję, że z pewną przesadą) autor wczorajszej komedii. A jeżeli dodamy, że gdzie giełda artystyczna jest potężna, a obroty jej wysokie, tam i sama krytyka może być w zmowie ze spekulacją, korzystając z udziału w zyskach, zrozumiemy, jak to wszystko jest skomplikowane.

Dodajmy fałszerstwo, które idzie w ślad za modą, sukcesem, ceną. Fałszerstwo posiada swoje talenty, swoich mistrzów. Szkoda społeczna stąd na pozór niewielka, bo cóż to komu szkodzi, że snob w Ameryce np. będzie się rozkoszował posiadaniem jakiegoś fałszywego Utrilla *, niemniej mistrzostwo fałszerzy wprowadza w kolekcjonerstwo niepożądany zamęt, zniechęcając publiczność do tej namiętności i do tej lokaty kapitału.

Wszystko to, sprowadzone do geometrycznej niemal demonstracji, wyjaskrawione, ale ożywione celnym dowcipem, stanowi temat sztuki p. René Fauchois.

Żył gdzieś na prowincji na południu Francji malarz, odludek i dziwak, który przymierał głodem. To, co malował, było pośmiewiskiem miasteczka. Obrazki, który-

mi obdarzył poczciwego lekarza w zamian za jego opiekę, służyły doktorowi Gadarin do zatykania dziur w dachu; czasem córeczka domu spłodziła na odwrotnej stronie płótna jakieś monstrum własnego chowu.

Malarz przeniósł się do Paryża, aby tam zamrzeć nieznany. Nazajutrz — sława, odkryto go. Cała prasa na wyprzódki wielbi geniusza, którego sukces nie może już budzić w nikim zazdrości ani niechęci, a moze być wspaniałym przedmiotem spekulacji. Ceny idą zawrotnie w górę. Równocześnie tworzy się legenda zmarłego cygana; świat interesuje się wszystkim, co ma związek z życiem genialnego artysty. Ogłoszono jego listy do przyjaciela; każdy, kto się otarł o jego egzystencję, wchodzi do historii sztuki. Dobry lekarz, który go pielęgnował; służąca Urszula, jedyna, która mu była naprawdę oddana. Handlarze wietrzą obrazy, które się mogą znaleźć w miasteczku, w domu doktora, w walizce Urszuli. I na dom prowincjonalnego lekarza zaczynają spadać dziwne wizyty: malarz-spec od podrabiania obrazów i podpisów; w ślad za nim potentat giełdy artystycznej, handlarz sztuki, niezdolny ocenić talentu, grający obrazami jak akcjami na giełdzie; wreszcie prawdziwy krytyk sztuki — jedyny tu sprawiedliwy i bezinteresowny, wiedziony szczerym zainteresowaniem. Przychodzą depesze z Nowego Jorku, z Holandii, oferty, propozycje... A równocześnie w tym samym miasteczku żyje i maluje młody artysta, uczeń zmarłego; ten jeżeli nie umiera z głodu, to jedynie dlatego, że ma jakiś kapitalik po ojcu, a jeżeli mu w trzecim akcie świta szansa wybicia się, to dzięki temu, że cudem spotkał się tu w szczęśliwych okolicznościach z wielkim krytykiem, który umiał go ocenić i który jednym artykułem potrafi go „zrobić". Ten krytyk pełni tę samą rolę dobrotliwej opatrzności, jaka przypadła pierwszemu lordowi admiralicji w *Lśniącym stru-*

mieniu. Trochę niepokojące jest, że aby sztukę optymistycznie zakończyć, trzeba się dziś autorom uciekać do takich „deus'ów ex machina"...

Bo z tą dowcipną, choć nieco melancholijną, komedyjką z pośmiertnego życia obrazów splata się druga komedia, zjadliwa bez granic. Jest to znów jedna z owych egzekucyj na mieszczuchu, tak częstych w dzisiejszym teatrze francuskim, okrucieństwem rysów przywodząca na myśl Perzyńskiego lub Zapolską, w czym nie ma nic dziwnego, skoro ten typ teatru we Francji i u nas wiedzie się ze wspólnego źródła. Tematem tej drugiej komedyjki jest ewolucja moralna — jeżeli można tak ją nazwać! — doktora Gadarin. Z tym przeciętnym prowincjonalnym praktykiem, filozofem w stylu Flaubertowskiego pana Homais, żyjącym dotąd bez większych ambicyj i namiętności, dzieją się dziwne rzeczy. Inwazja oszustów w wielkim stylu, z których jeden wyłudził z niego za paręset franków obrazy warte krocie, gdy inny kładzie mu te krocie na stół, a inny jeszcze uczy go, jak można z kawałka płótna, odrobiny farb i zręcznie podrobionego podpisu fabrykować banknoty, wszystko to wyzwala w panu Gadarin najgorsze instynkty. W ciągu paru godzin przewyższa swoich mistrzów, traci wszelkie hamulce, do tego stopnia, że nie waha się ograbić starej służącej, Urszuli, z jedynej pamiątki po szczerze przez nią ukochanym artyście. I wszystkie te kruki krążące dokoła świeżych zwłok artysty, ta spekulacja i handel męką bolesnego i przedwcześnie zgasłego życia, wszystko to wydobyte jest z przejmującą ironią, która jednak wciąż równoważy się jakimś rozweselającym rysem naiwnej głupoty mieszczucha i jego rodziny. W rodzinie tej jest osóbka, która nas wręcz przeraża, to jedna z panien Gadarin; dreszcz nas przechodzi na myśl, w co się ta panna Zulma rozwinie; pani Dulska przy niej to anioł!

Szczęściem pociesza nas dobra Amelka, która wzięła lepsze strony po swoim ojcu, gdy tamta najgorsze. I Amelka zostanie żoną młodego artysty, a krytyk sztuki pobłogosławi ten związek, umożliwiony jego potężną ręką.

Sztuka, reżyserowana przez p. Wiercińskiego, grana była doskonale. Rodzinę Gadarin w jej straszliwych egzemplarzach utrwalili na wieki: p. Woszczerowicz *, panie Buczyńska i Stępniówna; ładnie macierzyńską Urszulą była p. Bohdańska; wyborne typy dwóch pasożytów sztuki dali pp. Grolicki i Butkiewicz; inteligentnym i miłym krytykiem sztuki był p. Buszyński, nagrodzony przez los sympatyczną żoną w osobie p. Parysiewiczówny; wreszcie pełnym nadziei młodym malarzem był p. Kaliszewski, a jego anemicznym ukochaniem — p. Kurylukówna.

JUBILEUSZ BUDY

Teatr Letni. *Zgorszenie publiczne*, farsa w trzech aktach Franza Arnolda. Reżyseria Konstantego Tatarkiewicza (8 VII 1939).

Znowu jubileusz, tym razem taki sobie; ani zimny, ani gorący — letni. I trochę dziwny. Na wstępie wysłuchaliśmy orotowatego * wiersza utalentowanego poety, Karpińskiego; potem mówki wyfraczonego dyrektora *, po czym kurtyna się podniosła, aby nas uczcić farsą Arnolda. Jubileusz teatru? Chyba nie. Bo wątpię, czy przyszłoby komu do głowy obchodzić jubileusz polskiej sceny niemiecką farsą. Więc raczej jubileusz budy. Buda zasłużyła na to, choćby jako curiosum „budownictwa drewnianego", za jakie nam ją podają. Sklecona prowizorycznie z desek na parę sezonów w czasie przebudowy Teatru „Rozmaitości", stoi szczęśliwie lat siedemdziesiąt, przetrwawszy pożary wszystkich chyba wielkich teatrów Europy. Jest ukochana przez los jak wszelkie ladaco.

Co się tyczy wyboru sztuki na tę uroczystość, to w istocie streszcza on dość wiernie swoiste zasługi Teatru Letniego. Farsa z Wiednia, przekład bezimienny, ale lichy, dowcipasy od siedmiu boleści, poprzyszywane do sztuki. I skoro jesteśmy pod znakiem jubileuszu, pozwolę sobie przytoczyć tu swoje wspomnienie o Teatrze Letnim, też poniekąd jubileuszowe, bo sprzed lat trzydziestu, a dość charakterystyczne na to, aby je warto było utrwalić.

Zatem w owych odległych czasach poprosił mnie Solski, wówczas dyrektor krakowskiego teatru, żebym mu naprędce przetłumaczył komedyjkę *Złoty wiek rycerstwa* *. Rzecz była trochę prozą, trochę wierszem, trochę trzeba było figlarnie archaizować, dosyć się bawiłem przy tej robocie. Otóż tak się złożyło, że zanim Solski sam wystawił tę komedyjkę *, odstąpił ją do grania Ludwikowi Śliwińskiemu *, dyrektorowi Teatru Letniego w Warszawie, tak że egzemplarz sztuki wrócił do Krakowa już z Warszawy, „opracowany", to znaczy opatrzony wedle zwyczaju dyr. Śliwińskiego jego dopiskami, naddatkami wyszywanymi na tekście. Włosy stanęły mi dęba na głowie, kiedym zobaczył te dopiski. Dam jeden przykład. Komedia ta (którą może wiele osób pamięta) rozgrywa się w Anglii, na zamku arystokraty, który pod wpływem gorączkowego koszmaru majaczy, że się znalazł w pełnym średniowieczu; zapytuje starego sługę o swoją kuzynkę, którą widzi jako zakonnicę. „Modli się, panie, w zamkniętej kaplicy" — odpowiada stary sługa. W tym miejscu ujrzałem, że dopisano ołówkiem wiersz: „Klęcząc z mateczką Kozłowską pospołu." Dodatek był oczywiście idiotyczny, potworny, zważywszy środowisko, sytuację i sens sztuki, ale w owym czasie „mateczka Kozłowska" *, założycielka mariawitów, miała jakieś sensacyjne sprawy, była w Warszawie aktualnością — to było rozstrzygające. I z pewnością niespodzianie rzucone ze sceny nazwisko słynnej „mateczki" wystarczyło, aby wywołać w Teatrze Letnim ów rechot tępego, nieinteligentnego śmiechu, tego specjalnego śmiechu, jaki się słyszy tylko w tym teatrze, w żadnym innym.

Ten sam duch pokutuje w Teatrze Letnim dotąd; dowodem ta wiedeńska farsa, którą również upstrzono całą natrętnymi, a jakże już uprzykrzonymi aktualnymi dowcipami o „osi" *, o protektoracie *, o gauleite-

rach, o okrążaniu etc. i w tym zresztą przekraczając granice smaku, gdy np. w pełni farsowego rozgardiaszu któraś z figur wykrzykuje błazeńsko: „To jest wojna nerwów, którą musimy wygrać i wygramy." Dosłownie to samo hasło słyszymy co dzień, podawane nam bardzo serio w gazetach, przez radio *, i nic chyba nie powinno skłaniać teatru do robienia z niego pośmiewiska.

To gonienie za rechotem za wszelką cenę, psucie gustu publiczności, aktorów, deformowanie stylu — stylu, do którego nawet farsa ma prawo — stanowi właśnie owe tradycje Teatru Letniego, którymi starano się nas wczoraj wzruszyć. I kiedy p. dyrektor, wygłaszając apologię „jubilata" (inne miewał dyr. Trzciński ambicje, ale i jego urzekły te drewniane mury!), żalił się, że Teatr Letni jest czymś wstydliwym i że „u nas ludzie wstydzą się śmiechu", trzeba by zrobić poprawkę: wstydzą się p e w n e g o ś m i e c h u. I może dobrze, że się go wstydzą.

O co zresztą chodzi? Teatr Letni nie ma u nas wcale monopolu wesołości. Lekki repertuar uprawiają chętnie wszystkie nasze upaństwowione sceny. W Nowym pękają ludziska ze śmiechu od kilku miesięcy na *Week-end*; w Małym bawią się świetnie na *Ostrożnie, świeżo malowane*; Narodowy zapowiada *Święty gaj*; mamy tego śmiechu — w lepszym gatunku — zupełnie do syta i dlatego wydaje się nam zbytecznym utrzymywanie państwowego „teatru śmiechu" w złym gatunku, pod pozorem, że ma ratować kasę innych! Nie wchodząc w te kasowe sekrety, których nie znam, uważam jednak, że się grubo nadużywa tego argumentu, do którego i dyr. Trzciński ze skromną miną zrobił aluzję w swoim przemówieniu. Bo w rezultacie wychodzi na to, że Arnold i Bach w Letnim mają subwencjonować Caillaveta i Flersa w Narodowym, a wszyscy czterej

razem mają podpierać *Grube ryby*. Zdaje mi się, że na to właśnie nasze upaństwowione teatry posiadają spore subwencje, aby nie musieć ich szukać w programowym obniżaniu smaku publiczności. A że — jak to wykazaliśmy świeżo w sezonowym bilansie — ciasno im obecnie z miejscem na spełnienie najważniejszych zadań, szkoda nam każdego kawałka tego miejsca.

Mówię to wszystko (jak mówiłem już nieraz) dla spełnienia obowiązku, bez żadnej nadziei, aby to miało jaki skutek. Krytyka teatralna od dawna nie ma wpływu na politykę naszych teatrów, która idzie swoimi drogami. Słowa recenzenta służą co najwyżej na to, aby można było z nich wyrwać parę luźnych zdań lub wyrazów, skleić z nich pochwalny sens i zamieszczać je co dzień w reklamowych „głosach prasy". Toteż Teatr Letni będzie z pewnością kontynuował swoje sławne tradycje jeszcze przez nowych lat trzydzieści i za trzydzieści lat, na jubileuszowym wznowieniu Arnolda czy Bacha, znów jakiś poeta będzie rymem wspominał dawniejsze i dzisiejsze czasy.

Dlatego chciałbym zawczasu zgłosić małą poprawkę. Deklamując wiersz Karpińskiego, aktor Grabowski, z łezką w głosie, wskazał rzewnie na loże, mówiąc: „Tu siadywał Sienkiewicz..." Za lat trzydzieści w nowym wierszu jubileuszowym wspomni może poeta, wskazując na fotel: „Tu siadywał Kazimierz Wierzyński..." Otóż, na wszelki wypadek, pragnę zanotować, że w istocie Wierzyński w Teatrze Letnim siadywał, ale sam słyszałem, jak wychodząc mawiał: „A cóż za potworna szmira." A co mówił Sienkiewicz — nie wiemy...

Najmniej w tym wszystkim mam pretensji do wiedeńskiego autora. Farsa jego, sumiennie sporządzona wedle francuskich wzorów, w guście, który lubiono przed paru dziesiątkami lat, dość pomysłowo stara się ożywić rodzaj, raczej martwy dziś i nudny. Dajcie



12. Jerzy Roland (George Gibbs) i Jadwiga Kurylukówna (Emilia Webb) w sztuce Th. Wildera *Nasze miasto*

dziecku pajaca ze sprężynką, przyjmie go z entuzjazmem, pobawi się, zbada sprężynkę, zepsuje i ciśnie. Te sprężynowe farsy zużyte są do cna; kultywują je już tylko emeryci. Tendencja p. Arnolda jest zresztą wcale poczciwa: jest tu i niewinna satyryka na snobizm mieszczucha, który sobie kupuje tytuł konsula, a siostrzeńcowi tytulik hrabiego; jest i zabawny arystokrata spod ciemnej gwiazdy, żyjący z adoptacyj i gotujący tym mnóstwo niespodzianek zbyt rozległej rodzinie adoptowanych; jest i zawstydzony świętoszek, stary profesor, zaktualizowany zdaje się na rasistę...

I to właśnie niecierpliwi w tej farsie i nie pozwala bawić się nią naiwnie — te lokalne okrasy i naddatki. Powie ktoś na scenie ni z tego, ni z owego: „oś" (żeby to raz, ale dziesięć razy!) i zaraz na galerii paru wynajętych entuzjastów bije brawo i ryczy. Gdyby oczyścić rzecz z tych „mateczek Kozłowskich", byłoby może zabawniej.

Aktorzy robili, co mogli. Orwid orwidował z talentem, Grabowski grabowszczył również z talentem, zdolna p. Niczewska znów włożyła swoje piękne nogi, sławne od czasu *Pensjonatu* Kiedrzyńskiego. Pani Zaklicka już drugi raz prezentuje się nam na czekoladowo; skoro jej to robi przyjemność, podzielamy tę przyjemność chętnie, ale czy nie szkoda tej subtelnej artystki na to, do czego się jej używa w Teatrze Letnim? Inne role odtworzyli: panie Dobrzańska, Rogińska, Stojowska, Kawińska, p. Kwaskowski i p. Jerzy Tatarkiewicz, który, nie czując się zbyt dobrze w roli skłopotanego amanta, ratował się zaprezentowaniem nam oryginalnego kostiumu spacerowego.

Reżyserował składnie p. Konstanty Tatarkiewicz, ten sam, który — jak powtarzały nam uporczywie od miesiąca komunikaty teatru — „wprowadził ubiegłego lata na scenę Teatru Letniego *Kłopoty Bourrachona*". Jako

historyk teatru, muszę podważyć i tę zasługę: miałem wątpliwy zaszczyt zdawać sprawę z *Kłopotów Bourrachona*, granych w tymże Teatrze Letnim już w r. 1931. Zajrzałem do ówczesnej recenzji *; przeczytałem tylko pierwsze zdanie:

„Ze sceny Teatru Letniego zapachniało wczoraj starym zjełczałym tłuszczem..."

Oj! Wolę nie czytać dalej. Nie jest moment. Nie trzeba mącić jubileuszów. Nawet gdy jubilatem jest buda z desek.

CZERWONA WSTĄŻECZKA

Teatr Narodowy. *Święty gaj*, komedia w trzech aktach Roberta de Flersa i Gaston Arman de Caillaveta. Reżyseria Jerzego Leszczyńskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszki (13 VII 1939).

I znów wznowienie utworu sławnej francuskiej spółki odniosło pełny sukces. Nic nie przeszkodziła data r. 1939, kłócąca się po trosze z epoką sztuki obchodzącej trzydziestoletni jubileusz *; nie przeszkodził dawno już zdezaktualizowany „hrabia Zakuskin" i aluzje do tryumfów rosyjskiego baletu w Paryżu * ani żarciki na temat eks-laureatów Konserwatorium, nie mające poza Francją żadnej konsystencji — wszystko to nie przeszkadza, że publiczność bawi się doskonale i z każdym aktem lepiej.

Dla miłośnika teatru zabawa ta ma zaprawę nauki. Komedie Caillaveta i Flersa, zachowując znamiona pomysłowości, fantazji i dowcipu o charakterze bardzo indywidualnym, przez to samo, że są pisane przez dwóch autorów, pozwalają z korzyścią śledzić, w jaki sposób te ulotne, zdawałoby się, kapryśne dary godzą się z czujną samokontrolą i obmyślonym na zimno technicznym montażem.

To, co wnieśli do teatru Caillavet i Flers, było poniekąd nową kombinacją farsy i komedii. I w tym utworze, przy mnóstwie figur, scen i pomysłów farsowych, uderza mocny podkład komediowy, inteligentna podbudowa psychologiczna. Daleko jesteśmy tu od prostolinijności farsy, a nawet starej, klasycznej komedii,

gdzie charakter ujawnia się od początku i działa konsekwentnie w tym duchu. Tu rzecz jest zaostrzona zaprawą niespodzianki, paradoksu. Poznajemy kobietkę miłą, rozsądną, zakochaną w mężu, pełną cnót, szczęśliwą, zrównoważoną. Trochę budzi naszą czujność zbyt namiętna tyrada, jaką pani Coleta wygłasza przeciwko odznaczeniu Legią Honorową kobiet (niecodziennemu jeszcze w epoce tej sztuki). I naraz pada wiadomość, że przy najbliższej promocji Legię ma otrzymać kobieta, zresztą taka, której kandydatura powinna by być pani Colecie raczej sympatyczna. I nasza miła kobietka przeobraża się w oczach: widzimy ją nagle nienasyconą, drapieżną, zawistną, obłudną, bez skrupułów, zdolną do wszelkich kompromisów, przetargów i poniżeń. Uspokójmy się: to są objawy choroby, które miną bez śladu, kiedy przyjdzie jedyne na nią lekarstwo: czerwona wstążeczka. Bo gdyby lekarstwo nie przyszło na czas, rzecz mogłaby być niepokojąca...

Choroba ta — bo to jest w istocie choroba — dobrze jest znana we Francji. Wystarczy choćby czytać tak rzetelny (i wyłącznie dla siebie samego pisany) dziennik świetnego francuskiego pisarza, Jules Renard, aby ocenić wzruszenia, jakie przechodził Francuz, z roku na rok oczekujący zasłużonego krzyża Legii. Odznaczenie to i symptomy z nim związane nie mają analogii w żadnym kraju. Legia Honorowa, ustanowiona przez Napoleona, jako jedyny order celem zrównania wszelkiej zasługi wojskowej i cywilnej, w długich latach pokoju nabrała przeważnie cywilnego charakteru, stwarzała w narodzie rodzaj widomej elity. Bo zważmy, że aż do ostatniej wojny było to jedyne odznaczenie w Europie, które się nosiło przy cywilnym ubraniu, i to nie w wyjątkowych okazjach, ale na co dzień. Francuz nie rozstawał się z Legią przy marynarce, na paltocie (niektórzy na piżamie), niemal przy ko-

stiumie kąpielowym. Legia była milczącą legitymacją, dawała mnóstwo drobnych satysfakcji i realnych wygód; i odwrotnie — nieposiadanie jej stawało się, począwszy od pewnego wieku, codziennym i dotkliwym upokorzeniem. Symptomy te — powtarzam — nie mają żadnej analogii z odznaczeniami w innych krajach, chyba w sferach czysto urzędniczych. Świadczy to jedynie o genialnym znawstwie dusz, z jakim skomponowane jest to odznaczenie, zdolne — jak mawiał Napoleon — za pomocą kilku łokci czerwonej wstążeczki wyciskać z ludzi maksimum ich wydajności. Bo w rezultacie te śmieszności to jest znikomy drobiazg.

Wyobraźmy sobie, że ktoś pisze komedię na ten temat, biorąc — co byłoby naturalne — za bohatera mężczyznę. Rzecz łatwo mogłaby się stać ponura i przykra, zwłaszcza gdyby kandydat do Legii Honorowej używał za narzędzie sukcesu własnej żony, narzucając jej mocno drażliwe metody działania. Odwracając rzecz, czyniąc kandydatką kobietę, która dla upragnionej Legii naraża na szwank cnotę własnego męża, ocalili autorowie uśmiech sztuki, szkicując mimochodem dowcipny obrazek małżeństwa, w którym mąż, wciąż oddany sportom, szermierce i polowaniu, odgrywa rolę wybitnie kobiecą.

I dopiero zabezpieczywszy się w ten sposób, mogą autorowie bez obawy zasmucenia słuchacza nasunąć garść refleksyj na temat owej Legii Honorowej, której namiętne i godziwe skądinąd pragnienie prze do czynów najmniej mających związku z honorem, paczy charaktery, rodzi kłamstwo, intrygę, prostytucję, grozi rozbiciem rodziny... Bo to wszystko jest w tej komedii; ale wszystkie te cierpkie prawdy są znakomicie dawkowane i trzymane na wodzy. Tak w przyrządzie do gimnastyki pokojowej Zandera * wystarczyłoby przesunąć śrubkę, aby zeń zrobić przyrząd do łamania kości.

Dzięki temu możemy się szczerze bawić spustoszeniami, jakie namiętność czerwonej wstążeczki powoduje w Colecie. Jeszcze nawyk uczciwości i cnoty każe jej odtrącić aż nazbyt żywym odruchem ospałe zaloty pana wiceministra sztuki, ale czy wytrwałaby do końca w tym oporze? Coleta pcha męża do najdalej posuniętego flirtu z panią wiceministrową, zachowując sobie ciche prawo potępienia go, w razie gdyby wyciągnął konsekwencje z dziwnej misji, jaką mu sama nałożyła. Obłudna, wyrachowana, swarliwa, posępna — oto w co się zmieniła idealna żona z pierwszego aktu. Jeszcze chwila, a wszystko trzaśnie. Na tę krawędź prowadzą nas autorowie, ale tak, że refleksje te nie zasmucą nikogo, tak wszystko tu jest rozmyślnie błahe, światowe i zabawne. Ale podszewka dramatu jest. Być może, że w każdej dobrze napisanej komedii czy nawet farsie musi żyć utajony dramat?

Z tą zasadniczą komedią splata się parę innych. Jest „hrabia Zakuskin", za którym musiał szaleć Paryż sprzed lat trzydziestu — dziś może najbardziej melancholijny szczątek przeszłości. Jest bardzo zabawna pani wiceministrowa z osobliwymi reakcjami swojej niestrudzonej kobiecości. Jest zwłaszcza biuro pana wiceministra Sztuki i jego sławnych „dziewięć muz", których inwentaryzację personel ministerstwa na próżno próbuje doprowadzić dalej niż do trzech. Jest i ów nieoceniony „dyplomata" z monoklem, popełniający gafę za gafą, będący dla przedwojennej komedii tym, czym „markiz" dla komedii Moliera.

Tego właśnie dyplomatę najrozkoszniej zagrał Jerzy Leszczyński, który z wybornym poczuciem swoistego humoru wyreżyserował sztukę. I na ogół grano ją dobrze. Pani Gorczyńska, kreująca w obecnym sezonie trzecią z rzędu „kobietę wyższą", z umiarem, wdziękiem i odrobiną koniecznej tu zawodowej pedanterii

stworzyła rolę Colety. Pani Żeliska jako Adrianna uszlachetniła ministerialną wydrę urokiem zalotnej młodości. Pan Solarski w roli roztańczonego i rozkochanego Zakuskina dokazywał cudów; zrobił wszystko, co można zrobić w tej roli, nie będąc urodzonym komikiem. Bardzo zabawnym ministrem był p. Chodecki, a p. Łuszczewski umiejętnie podkreślił kobiecą miękkość, utajoną pod męskimi pozorami Pawła. Całość szła składnie *, jedynie niektóre efekty zatarły się nieco jakby z powodu niedostatków pamięciowych.

INTELEKTUALISTKA BEGONIA

Teatr Polski. *Genewa*, fantazja polityczna w trzech aktach George Bernarda Shawa, przekład Floriana Sobieniowskiego. Inscenizacja i reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (25 VII 1939).

Ta przedostatnia sztuka * zdumiewającego starucha ma już swoją historię. Ukończona ledwie przed rokiem, grana po raz pierwszy w sierpniu r. 1938 na festiwalu w Malvern, zbiegła się z wypadkami wrześniowymi owego krytycznego roku *, pod których wpływem autor uznał za potrzebne gruntownie ją przerobić. Od tego czasu życie dotworzyło jej parę nowych aktów... Sam Shaw w komentarzu przy programach sztuki pisał przed rokiem, że „nikt nie wie, jaki będzie jej koniec, bo w teatrze ona się nie kończy". Zwraca zarazem uwagę na tę nowość, że „zamiast przedstawić dyktatorów z najgorszej strony — co ich wypędza z Ligi Narodów * — przedstawił ich z najlepszej, traktując ich z dużą dawką tradycyjnego angielskiego fair play. „Mam nadzieję, że im to sprawi przyjemność" — kończy z głupia frant. Co nie przeszkadza, że przez usta najwyższego sędziego międzynarodowego trybunału w swojej „politycznej fantazji" tak streszcza rolę dzisiejszych arbitrów świata, głosem, w którym kończy się żart, a drga ból i oburzenie:

„Waszą bronią ogień i trucizna, głodzenie i niszczenie; słowem, tępienie się wszelkimi środkami znanymi nauce. Doprowadziliście siebie nawzajem do takiego stopnia terroru, że nie cofnęlibyście się przed żadnym,

choćby najdzikszym, okrucieństwem... W krajach waszych są tysiące rzeczy dobrych do zrobienia. Czekają na wykonanie czasem setki lat. Ale ogień i trucizna są zawsze w stanie najwyższego wydoskonalenia."

Te słowa nie straciły nic na aktualności, raczej przybyło im jej jeszcze. To sam Shaw je mówi. Ale mówi je między jednym a drugim żartem. Ma z górą osiemdziesiąt lat i jest Anglikiem, to mu zapewne dało tę zdolność nieprzejmowania się niczym zbytnio. Obszedł w życiu cały krąg kolejnych wierzeń, złudzeń i rozczarowań. Wie przy tym, że samym kaznodziejstwem nic się (zwłaszcza na scenie) nie wskóra, że śmiech był i jest zawsze bronią zdolną na dłuższą metę rozbrajać i zwyciężać śmiercionośne doktryny i szaleństwa. Tą bronią nauczył się władać od mistrza swego, Woltera. I sztuka, której można by te krwawe, powyżej przytoczone słowa dać za motto, które odbija najbardziej posępną rzeczywistość i najgroźniejszą, jutrzejszą może przyszłość świata, toczy się na scenie przy nieustannym akompaniamencie śmiechu publiczności. Jeden Shaw umie robić takie sztuki.

Zaznaczmy, że niepodobna nam dziś niemal oglądać jego utworu w stanie czystym. Znalazł się on pod naciskiem dwóch potęg co najmniej równych: historii i teatru. Od roku historia wymodelowała dosadniej — a może i przeobraziła — rysy głównych postaci w tej sztuce i my też mimo woli tymi nowymi rysami retuszujemy ich fizjognomie. Nowe ironie faktów wzmacniają, a czasem krzyżują ironię autora. Ale z drugiej strony wdał się w to teatr, aktorzy. Mając pokazać na scenie postacie znane z tysiąca anegdot, żartów ulicznych, karykatur, fantazji rewiowych, aktorzy nie mogą się oprzeć pokusie zbliżenia tymi wypróbowanymi sposobami swoich figur do publiczności. To może czasem osłabia owo fair play, którym się Shaw tak chlubi.

Bo cóż z tego, że autor z najlepszą wolą udzieli głosu któremuś z potentatów, aby wygłosił swoje tryumfalne wyznanie wiary, gdy jedna mina, jeden gest aktora obróci to credo w ucieszną farsę? A z drugiej strony wszystkie złośliwości, jakich autor nie szczędzi ministrowi własnego kraju, nie przeszkodzą aktorowi zrobić zeń popularną figurę „z parasolem" * i dać mu rolę niepodzielnie sympatyczną. Tu zresztą trzeba przyznać, że i sam Shaw mocno nadweręża własną zasadę fair play i równego startu: najlepsze swoje dowcipy kładzie w usta Anglikowi, tamtym zaś zostawia parafrazę własnej ich propagandy.

Nie robię teatrowi zarzutu z tego, że dostroił poniekąd sztukę do potrzeb doraźnego odczuwania. Jeżeli sam Shaw uznał za potrzebne — jak stwierdza jego tłumacz — poddać ją „gruntownej rewizji" między sierpniem a październikiem ubiegłego roku, o ileż jeszcze bardziej musiał zaciążyć na niej rok ostatni! Instynkt reżysera odgadł może jedyny sposób ocalenia zamierzonej bądź co bądź przez autora wesołości sztuki, dość już i tak mającej ponurych cieni i refleksów. W rezultacie powstał efektowny i zabawny skecz w trzech aktach, na pograniczu intelektualnego żartu, historiozoficznej fantazji, moralitetu i szopki rewiowej.

Sądząc bodaj z tytułu, można wnosić, że sztuka ta narastała w umyśle autora z dawna i że początkiem były jego sceptyczne obserwacje z okresu ponadnarodowych złudzeń międzynarodowej współpracy, której naiwności wyhodowały może większość konfliktów nękających dziś rozczarowaną Europę. Myśl swoją Shaw ujmuje w żarcie, opartym zresztą na autentycznej podstawie. Bo Komitet Międzynarodowej Współpracy Intelektualnej naprawdę istniał i dotąd istnieje (piłem w nim przed laty herbatę, wyprawioną na cześć rzeźbiarza Wittiga *); humanitarny założyciel-idealista, wie-

rząc w jej wielkie zadania, opatrzył tę instytucję hojną fundacją, która wskutek dewaluacji pieniądza stopniała prawie do zera, a w miarę tego kurczyły się i agendy Komitetu: jeżeli wierzyć Shawowi (który zresztą przeniósł ten komitet z Paryża do Genewy) pozostał mu jeden ubogi pokoik, maszyna do pisania i licho płatna sekretarka, będąca zarazem maszynistką wykonującą dla formy jakieś nikomu niepotrzebne czynności, jałowe statystyki itp. Ta właśnie sekretarka, młoda gąska, marząca o konkursach tanecznych, reprezentuje — międzynarodową współpracę intelektualną. Żarcik jest ostry, ale czyż tego symbolu nie usprawiedliwia wspomnienie ignorancji i lekkomyślności, z jaką nad brzegami pięknego jeziora regulowano w pewnym okresie historii najważniejsze sprawy świata?

Zresztą mimo skurczenia się działań Komitetu Współpracy Intelektualnej, piękne godło istnieje i od czasu do czasu zjawia się tam ktoś naiwny ze swymi żalami, aby szukać rady i pomocy. Czasem nawet nie całkiem naiwny, ale zgorączkowany i bezradny. I tak zjawia się w biurze komitetu Żyd wygnany z Niemiec, ograbiony i pobity. Poddaje osłupiałej sekretarce myśl: niech komitet współpracy międzynarodowej wniesie jego sprawę do międzynarodowego trybunału w Hadze * i zaskarży naczelnika ościennego państwa przed ten trybunał! Niech się stawi. Panna Begonia Brown, uszczęśliwiona, że ma coś do roboty, skwapliwie załatwia ten kawałek pod dyktandem przybysza; i nie tylko ten jeden: odtąd ktokolwiek zwróci się do niej ze swymi żalami, panna Begonia skwapliwie wzywa szefa jakiegoś rządu przed międzynarodowy trybunał w Hadze, powstaje stąd nie lada zamęt w Europie, szanse wojen zaostrzają się, ale nazwisko młodej gąski rośnie w sławę, a jej samej poważna partia ofiaruje mandat do parlamentu angielskiego. Bo panna Begonia

jest Angielką. I ta „międzynarodowa intelektualistka" o pustej główce jest nie tylko Angielką do szpiku kości, mgliste mającą pojęcie o istnieniu innych narodów, ale w dodatku jest patriotką jednej z dzielnic Londynu, swojej dzielnicy, Camberwell, ziejąc natomiast pogardą do sąsiedniej dzielnicy, Peckham. Jak ma być harmonia międzynarodowa, skoro o harmonię między Camberwell a Peckham jest tak trudno? — pyta Shaw.

Te dwa akty, dowcipne, zabawne, pełne paradoksów i niespodzianek, stanowią wstęp do sztuki. Istotą jej jest akt trzeci, o wiele dłuższy niż tamte dwa razem, trwający, mimo wydatnych skrótów, przeszło półtorej godziny. I to jest rzecz, na którą jeden Shaw może się ważyć, wypróbowana zresztą zwycięsko w innych jego sztukach: półtorej godziny rozmowy, dyskusji, której słucha się z nie słabnącym zajęciem. W tym udramatyzowaniu dialektyki Shaw nie ma równego sobie. Ale tu właśnie trzeba dodać, że współdziałał z nim teatr, ożywiając każdą postać reminiscencjami, uplastyczniając ją mniej lub więcej dyskretną karykaturą. Dyktatorowie Bombardone, Battler, generał Flanco budzą w tej formie niewinną i pozbawioną grozy wesołość, zatracają się natomiast po trosze momenty, w których autor chciał udzielić głosu ich racjom i argumentom... Najzręczniejszym konceptem Shawa są złośliwości, które każą mówić im sobie nawzajem; rywalizacje dyktatorów, z których każdy pretenduje do roli naddyktatora; mistrz i uczeń, który wyrósł mistrzowi ponad głowę; przy czym angielski *pince sans rire* * od spraw zagranicznych raz po raz jakimś skromnym słówkiem nakłuwa pęcherz czyjejś megalomanii. Z dyktatorów najplastyczniej wypada Bombardone; Battler jest może niesprawiedliwie zredukowany do żydożerczego kręćka; generałowi Flanco brak jest troszkę przeciwwagi,

którą w tekście Shawa stanowi postać opuszczonej u nas w teatrze diakonissy. Delegat Sowietów odzywa się mało, ale zabawnie dzięki swemu naiwnemu zamknięciu się w paru formułach. Zręczny, ale zarazem makabryczną ironią nasycony finał, stworzony wieścią o grożącym z dnia na dzień zlodowaceniu ziemi przez nagłą zmianę kwantu w orbicie słońca (wiadomość otrzymana z Greenwich * przez sekretarza Ligii Narodów), różne reakcje, jakie grożąca katastrofa wywołuje w poszczególnych ludziach i temperamentach, kończą tę scenę sądu, w którą może autor włożył więcej powagi, niż jej ocalało w naszej teatralnej wizji.

Sztukę, zręcznie wyreżyserowaną przez p. Ziembińskiego, grano również świetnie. Prowadziła rzecz, niby commère * w rewii, p. Romanówna, tryskająca dowcipem i temperamentem w roli panny Begonii. „Compère" * tej rewii, p. Krzewiński *, był sympatycznym starszym Anglikiem, z wąsami, cylindrem i z przysłowiowym już parasolem, półgłośno a celnie rzucając swoje wyborne dowcipy. Parę naddyktatorów wcielili w sposób nieopisanie zabawny pp. Samborski i Węgrzyn; p. Ziembiński wzorowo prowadził scenę sądu jako jego przewodniczący; zawsze ujmujący i miły p. Buszyński był skłopotanym sekretarzem Ligi Narodów; pp. Karczewski, Małkowski, Kempa, Myszkiewicz, Chmielewski, Damięcki dali dobrze postawione i charakterystyczne figury wszystkich nacyj i stanów. Świeżo wypromowany ze szkoły dramatycznej p. Duszyński zapowiada się na scenie dobrze, tylko nad opanowaniem głosu musi popracować. Dowcipne i pomysłowe dekoracje p. Daszewskiego.

PRACOWITY WIECZÓR

Teatr Narodowy. *Wesele Fonsia*, krotochwila w trzech aktach Ryszarda Ruszkowskiego. Reżyseria Karola Borowskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (11 VIII 1939).

Od kilku tygodni komunikaty teatralne głoszą fenomenalne powodzenie *Genewy* B. Shawa w Teatrze Polskim. Zapewne, komunikat teatralny to jeszcze nie rejentalny dokument, ale to samo potwierdzają i ustne wieści: od dawna teatr nie miał, zwłaszcza w lecie, takiej frekwencji. Bierze mnie pokusa, aby ją wyzyskać jako spóźniony argument, jako przyczynek do dyskusji, która się toczyła przed kilku laty między krytyką a dyrekcją naszych upaństwowionych teatrów w sprawie słynnego „letniego repertuaru" *. Dyrekcja upewniała, że z nastaniem cieplejszych miesięcy — czasem już od końca maja — mózg publiczności znajduje się w formalnym stanie rozmiękczenia, wykluczającym wszelki przebłysk inteligencji w repertuarze. Dodawano i drugi argument, natury humanitarnej: przecie — powiadano — i aktor ma prawo do wytchnienia. W sprawie tego ostatniego argumentu zwracaliśmy nieśmiało uwagę, że jest on dość opaczny; że praca aktora szalejącego przez trzy godziny w farsie jest znacznie forsowniejsza niż prowadzenie dialogu w dobrej komedii. Co zaś do pierwszego argumentu, sukces Shawa dowodzi tego, o czym, co do nas, byliśmy dawno przekonani, że teatr wciągający żywo w grę intelekt może stanowić najlepszą przeciwwagę dla bezwładu ducha

(jeżeli przyjmiemy tezę letniego ramolizmu), podczas gdy głupota pewnych fars, znośniejsza może w czasie tęgich mrozów, właśnie w upał przywodzi do zniecierpliwienia i rozpaczy albo pogrąża w zrezygnowanej apatii. W każdym razie jestem przekonany, że inflacja głupstwa w teatrze stanowi nie tyle zapotrzebowanie naszej publiczności, ile jest jej przez teatry, czy dla ich osobistej wygody, czy przez fałszywie pojęty tradycjonalizm, dość forsownie wmawiana.

Innego rodzaju zabawę stanowią tak często uprawiane u nas i mocno już nadużyte stylowe (jakoby) wznowienia starych fars. To jest zabawa już nie tyle intelektualna, ile wręcz naukowa, dość mozolna i pracowita, pochłaniająca słuchacza, ale kosztem bezpośredniości wrażeń. Zdarza się, że słuchacz, zadumany nad jakimś quasi-dowcipem i silący się go zlokalizować w perspektywie historycznej, przepuszcza pięć następnych dowcipów, które może były lepsze, a może nie... Słyszy na przykład w *Weselu Fonsia* taki żarcik: „Kto był najszczęśliwszym człowiekiem na świecie? Nie wiecie? Adam. — Czemu? — Bo nie miał teściowej." Słuchacz próbuje się uśmiechnąć, nawet roześmiać, bo widzi, że aktor jakby tego oczekiwał; nie idzie mu jakoś. Widocznie musiało to być kiedyś dowcipne — myśli — skoro Teatr Narodowy to wznawia i z taką paradą. Podobnie było wczoraj i ze mną. Siedząc na takiej farsie, wprawiam w ruch w zmęczonej mózgownicy aparat historycznoliteracki, przywodzę sobie na myśl dawne fraszki, jovialitates *, ramotki, kalendarze, cały styl humoru sprzed stu lat i więcej. Może to tak trzeba brać? Ba! — koryguje we mnie natychmiast kronikarz teatru — kiedy bo Ruszkowski wcale nie jest pisarzem z tych zamierzchłych czasów, za jakiego go nam teatr chce przemycić; urodzony w r. 1856, gdyby żył, byłby ledwie o parę lat starszy od żyjących do dziś nestorów

literatury. Pamiętam go jeszcze na scenie krakowskiej jako aktora; był zwłaszcza dobrym hrabią Kotwiczem w *Rozbitkach* Blizińskiego. Więc czemu tak pisał; czemu dziś, wystawiona w kostiumach, sztuka ta naiwnością swoją robi wrażenie niemal przedfredrowskie, podczas gdy była pisana w pół wieku po Fredrze?

I już myśl mi ucieka; nie słyszę dwudziesty raz powtarzanego przez rządcę Ogonkowskiego: „Zwiedziło się kawał świata; taki Radom, Kielce, Żyrardów..." (która to apostrofa trąci zaiste epoką sprzed kolei żelaznych), aby snuć w duchu jakieś mgliste paralele między Ruszkowskim a Fredrą, oczywiście Fredrą, jako autorem pomniejszych fars. Uderza mnie jedno: jak dalece rasowy komediopisarz (mam na myśli nie Ruszkowskiego, ale Fredrę), nawet pisząc farsę, instynktownie nie tylko nie narusza prawdy ludzkiej i obyczajowej, ale przeciwnie, wszystkie zawikłania komizmu z niej wyprowadza. Weźmy np. *Pierwszą lepszą* Fredry, szalony pomysł młodego hulaki, aby się ożenić z pierwszą, która przejdzie przez linię nakreśloną laseczką na piasku w alei: pomysł niedorzeczny, ale jakże w stylu młodego birbanta, znudzonego, duszącego się w ciasnym światku, a nawykłego zadziwiać ten światek coraz to nowymi wybrykami. To taki lwowski „lord paradox" *, gdzieś z r. 1825. Nie mówię już o komizmie *Dam i huzarów*, organicznie wyprowadzonym ze starcia się dwóch żywiołów, ale nawet komedia małżeństwa w *Panu Benecie* — przeciwieństwo komedii matrymonialnej *Fonsia* — w niczym się nie kłóci z tłem. Ot, stryjaszek pułkownik, aby ukarać i zreflektować młodego postrzeleńca, przybywa do domu brata z jego byłą przyszłą, jakoby przez siebie poślubioną, ale ta mistyfikacja nie wykracza poza mieszkanie brata i ma swój komediowo-strategiczny cel. Porównajmy to z absurdem *Wesela Fonsia*. Mniejsza już, że pani Kurnicka



13. *Brat marnotrawny* O. Wilde'a — scena zbiorowa, od lewej: Maria Przybyłko-Potocka (Lady Bracknell), Zbigniew Ziembiński (John), Zofia Nakoneczna (Gwendolena), Lidia Wysocka (Cecylia) i Wojciech Wojtecki (Algernon)

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

sprzedaje wieś, aby się przenieść w obce strony dla uniknięcia natarczywości zakochanego w jej córce kawalera, ale ponieważ ten eks-narzeczony i dość miły jeszcze pannie, a mniej miły mamie kawaler napisał, że „nie zrezygnuje, dopóki nie zobaczy panny wracającej z innym od ołtarza", dalejże ubierać pannę w ślubną suknię, przebierać w pożyczony frak jakiegoś niedorajdę z pośledniejszej sfery, objeżdżać z nimi miasto karetą i wracać do domu niby to od ślubu. Nareszcie ten pan Kazimierz zobaczy i odczepi się! Cóż za mozolna i niedorzeczna awantura po to, aby z niej wycisnąć parę banalnych farsowych zawikłań! I czy może być coś sprzeczniejszego z charakterem kół ziemiańskich, w których rzecz się dzieje, niż tego rodzaju publiczna igraszka z sakramentem, z welonem ślubnym, z poczuciem sfery, z opinią domu, reputacją panny, nie mówiąc, że ten głupi koncept wyszedłby na jaw na drugi dzień. Oto więc przeciwieństwo zasad, które chwaliliśmy u Fredry. I niech mi nikt nie mówi, że to jest właśnie rodzaj humoru dzisiaj modny, humor absurdalny, humor „czysty". To jest całkiem co innego; to raczej zlepek farsowych sytuacji, branych z różnych rąk i klejonych byle jak. Bo skoro wspomnieliśmy Fredrę, zauważmy jeszcze pewną nierówność losu. Nie ma tak błahej farsy Fredry, której by nie wyżyłowano „wpływologicznie" do ostatnich granic i dla której nie wykryto by całego mnóstwa „źródeł". Każdą scenę, każdy koncept opatrzono aż do grubej przesady adnotacjami: to wzięte stąd, to z owąd, to jeszcze skądinąd. Mniejszym natomiast oszczędza się takich niedyskretnych prób; nikt nie napisze rozprawy doktorskiej o źródłach *Wesela Fonsia* i dlatego takie stare farsy mogą uchodzić za produkt rodzimego obyczaju, gdy w istocie są one najczęściej bardzo mieszanego pochodzenia i z żadnym absolutnie obyczajem nie mają nic

wspólnego, chyba tylko z obyczajem łapania i kompilowania jak się i co się da.

Tu np. pełno rysów świadczących o pochodzeniu wątków tej farsy z jakiejś całkiem innej sfery, może innego społeczeństwa. Rzecz toczy się niby to w pańskim dworze i tuż pod dworem, naprzeciwko, odpalony konkurent panny, kupiwszy kawał gruntu, na złość stawia dom, nazywając go złączonym imieniem swoim i swojej eks-bogdanki. Gdzie się to dzieje? Różnice towarzyskie, względy, fumy, alianse, mezalianse, tak dominujące w życiu ziemiaństwa, tu jak by nie istniały; syn pana Kurzawy, chłopa czy mieszczanina z sąsiedztwa, jest właśnie tym, którego damy obrały na fikcyjnego (a potem prawdziwego) męża dla panny dziedziczki. Ot, farsa machnięta przez aktora, który ma w głowie setki sytuacyj, gierek, ról, pożyczek z różnych parafii i kombinuje to lada jako, nie przeczuwając co prawda, że kiedyś, za pół wieku, będzie to celebrował Teatr Narodowy. Za sto lat będą może grali w tym teatrze farsy p. Niewiarowicza w kontuszach. Jak niedbale (nawet na kroktochwilę) klecone jest to wszystko, świadczy przeobrażenie głównej figury, stanowiącej oś sztuki: nieśmiały i upośledzony Fonsio, który trzech słów wybąkać nie umie i pożycza na swój ślub fraka od pociesznego pana Mrozika, zmienia się w ciągu minuty w dorzecznego i energicznego młodzieńca, pełnego inicjatywy i autorytetu, szturmem zdobywającego miłość panny, której był pośmiewiskiem; wszystko to niczym nie umotywowane, osiągnięte na rozkaz autora, tak jak się pojaca pociąga za sznurek.

Co nam to szkodzi, że się trochę ludek pośmieje, prawda? A jednak... Omawiając niedawno ubiegły sezon, zauważyliśmy, że jedyną polską pozycją — poza współczesnymi — w Teatrze Narodowym były *Grube ryby*. Na koniec sezonu przybyła druga pozycja: *We-*

sele Fonsia. To już jest niepokojąca predylekcja. Bo za pomocą kostiumów, reżyserii, obsady, każdego *Wicka i Wacka* sprzed pół wieku * można wypromować co najmniej na wiceklasyka, aparat literacko-reklamowy dorabia resztę i w ten sposób Teatr Narodowy zwalnia się zbyt tanim kosztem od swoich prawdziwych zadań, ubożąc równocześnie naturalny stan posiadania Teatru Letniego, który mógł był doskonale *Weselem Fonsia* obejść swój jubileusz *, zamiast szukać w tym celu niemieckiej farsy.

Grano to *Wesele* dobrze *, o ile po temu dawała pole charakterystyka figur, polegająca przeważnie na powtarzaniu po kilkadziesiąt razy tych samych gestów, przysłów i zwrotów. Panie Dulęba i Jarszewska jako mamy, Żeliska i Niwińska jako córki; p. Roland, sympatyczny Fonsio, mimo iż ta rola lwa budzącego się w cielęciu aktorsko jest nie do rozwiązania; p. Dymsza, jako spadkobierca „tradycji Fertnera" — bo i te tradycje przejął Teatr Narodowy — zamaszysty p. Łapiński, pp. Krzemiński, Kański, Solarski i szereg innych poruszali się pod komendą p. Borowskiego sprawnie i budzili dość często wesołość na sali. Wesołość ta miała zarazem coś eksperymentalnego: każdy pytał sam siebie, ile razy bez narażenia się na rzucenie butem aktor może jeszcze powtórzyć: „trajedia" albo „widziało się Radom, Kielce" etc.?

Miłe dekoracje p. Daszewskiego.

O POLSKIM TEATRZE WE LWOWIE

Nie bez wzruszenia przychodzi mi dziś zacząć na nowo pisać o teatrze. W ciągu lat dwudziestu towarzyszyłem jako krytyk jego losowi; nie było talentu autorskiego czy aktorskiego, którego bym rozwoju nie śledził od początku. Jeszcze w początkach września 1939 roku, nie wiedząc, że za kilka godzin opuszczę Warszawę, byłem na ostatniej premierze *. Miasto, pod ciągłym alarmem lotniczym, było ciemne, szło się przez ulicę ze ślepą latarką, nad głową warczały samoloty. Kiedy znalazłem się w sali, wydała mi się niesamowicie widna. Ujrzałem same dobrze znajome twarze. I nie dziw, bo z publiczności nie było dosłownie nikogo, była tylko garstka owych „ludzi teatru", obecnych na każdej premierze. Przedstawienie odbyło się normalnie — po raz ostatni.

W kilka dni później znalazłem się we Lwowie, też pod znakiem lotniczego alarmu i bomb. Afisze oznajmiały, że teatr gra. Wszedłem od strony kulis, aby po drodze odwiedzić aktorów. Grano to, co wojna zastała na afiszu, komedyjkę francuską *Stare wino* *. Na widowni było kilkanaście osób. Co chwilę groziło, że i aktorzy, i publiczność znajdą się razem w schronie. Dograno do końca, ale to „stare wino" nie miało dawnego

smaku. Wyszedłem z uczuciem, że coś się kończy, coś się zapada w przeszłość.

W kilka tygodni później, teatr, z improwizowanej twierdzy przywrócony do swego właściwego przeznaczenia, wznowił swoją czynność. Znów grano to, co było w repertuarze, miłą komedyjkę Morstina *Obrona Ksantypy* *.

Następna sztuka była już z wyboru. Dano *Panią Dulską* *. I od razu w teatr wstąpiło życie. Grano wybornie, tak jak nasi aktorzy umieją grać Zapolską. Sala zapełniła się publicznością, nie tylko polską; jedni rozumieli, drudzy wpół zgadywali, wpół pytali sąsiadów, ale raz po raz wybuchały śmiechy i oklaski. Zapolska — pogromczyni mieszczańskiej kołtunerii — znów zwyciężyła swoją pasją, swoim scenicznym dowcipem. I teatr rozpoczął nowe istnienie niejako pod patronatem Zapolskiej.

Dobry wybór. Zapolska to coś, czym możemy się wszędzie pochwalić, to niejako nasza specjalność, nasz fenomen. Spójrzmy na teatr świata, od jego początków po dziś dzień: twórczość kobieca prawie że w nim nie istnieje; talent tej miary, co Zapolska, jest dosłownie unikatem. I czym wyraziła się ta manifestacja drapieżnego żeńskiego talentu? Porachunkiem z kobietą, a raczej z pewnym jej socjalnym produktem. Trzeba było może kobiety-komediopisarki, aby tak na wylot bezlitosnym okiem przejrzeć wszystkie Żabusie, panie Dulskie, „kobiety bez skazy", całą tę menażerię, a także, by tak współczująco spojrzeć na los „panien Maliczewskich", zadeptanych mieszczańskimi kopytami.

Od początku stało się więc jasne, że Zapolska może być podwaliną w repertuarze naszego nowego teatru. Ale tuż potem sam teatr — w materialnej swojej postaci — znalazł się w powietrzu. Stracił dawny lokal (gdzie zresztą dość długo mieścił się jedynie kątem),

nie od razu uzyskał nowy. W Teatrze Wielkim, gdzie polski teatr grywał parę razy na tydzień, dano jeszcze *Zaginioną eskadrę* * Kornijczuka i *Wieczór trzech króli* * Szekspira.

Od połowy września ub. r. teatr polski gra w nowym własnym lokalu *. Powiedzmy od razu na pocieszenie, że i to jest siedziba tymczasowa. Ciasnota za kulisami, w korytarzach, w garderobie dla widzów — wszędzie. Polski teatr, który u progu swego zeszłowiecznego rozwoju ma poezję romantyczną — *Dziady, Kordiana, Nieboską komedię* — który tyle miejsca zawsze poświęcał tzw. wielkiemu repertuarowi, tu jest od początku sparaliżowany, skazany na egzystencję kameralnego teatrzyku. To byłoby dotkliwe okaleczenie. Podobno jest już przeznaczony inny lokal dla polskiego teatru, ale znów konieczny remont, adaptacje; zabiorą co najmniej rok!

Dość zgodny z tą nie wyjaśnioną sytuacją był początek sezonu. Też jakiś niezdecydowany. Po miesiącach oczekiwań i zapowiedzi ujrzeliśmy na otwarcie — *Tanię* Arbuzowa *. Wybór ten dostatecznie krytykowano i nie powracałbym do sądów nad biedną *Tanią*, gdyby nie to, że przypadkowo miałem sposobność widzieć tę sztukę i w Moskwie, gdzie mi się zaprezentowała w swojej bardziej autentycznej postaci. Niewątpliwie moskiewski Teatr Rewolucji wydobył z tej sztuki więcej, i przez dowcipne podkreślenie rysów charakterystycznych, i przez trafną obsadę roli tytułowej, w której rosyjska aktorka uwydatniła charakter kobiety-dziecka, jakiejś nowej Nory, przez cierpienie urastającej w kobietę-człowieka. A to jest właśnie treścią tej sztuki.

Ale skoro już mówimy o *Tani*, muszę wyznać, że trochę mi za wiele w tej sztuce dość prymitywnego dydaktyzmu, zwłaszcza że dydaktyzm ten nie trafia

w sedno rzeczy. Przeciwnie, sugestie autora raczej natykają się u widza na sprzeciw. A oto w paru słowach akta tego procesu.

Młoda studentka medycyny, Tania, zakochała się w inżynierze, rzuca medycynę i wychodzi za mąż. Z miłości posiadła znakomicie sztukę kreślenia planów, pomaga mężowi w pracy, napełnia dom muzyką, śpiewem, młodym śmiechem i od początku — trochę wbrew intencjom autora — zyskuje sobie naszą sympatię. Ale cóż, jeżeli autor chciał nam pokazać w Tani pustą i łatwo sprzykrzoną lalkę, powinien był inaczej wziąć się do rzeczy; taka Tania, jak ją widzimy, wydaje się nam tęgą pracownicą, serdeczną i kochającą żoną i miłym towarzyszem: zdawałoby się — ideał! Oto — w przeciwieństwie do Zapolskiej — przykład bezwiednej słabości, jaką autor-mężczyzna okazuje często w stosunku do kobiety, nawet wówczas, gdy chce ją scharakteryzować ujemnie.

Mimo to małżeństwo Tani psuje się. Czemu? To są rzeczy zbyt osobiste, trudno o nich wydawać sąd, nawet krytykowi teatralnemu. Męża Tani, szybko zmęczonego jak gdyby jej miłością, jej oddaniem, pociąga inny typ kobiety, bardziej samodzielny i władczy. Zdarza się. Biedna Tania, widząc, że jej miejsce w sercu męża zajęte, usuwa się bez słowa — prawie po bohatersku. Znów zyskuje tytuł do naszego szacunku. I trochę nas drażnią zrzędne sugestie autora, że Tania straciła męża (w chwili gdy właśnie uczuła się matką!) przez to, że nie ma własnego duchowego życia, że... porzuciła medycynę.

Tania pracuje, rodzi w milczeniu dziecko (o którym mąż nawet nie wie), chowa to dziecko sama. Żyje samotnie. Zdawałoby się, że dość już to miłe i dzielne kobieciątko ukarane jest za swoją winę (jeżeli to była wina). Ale nie! Autor karze ją jeszcze stokroć dotkli-

wiej, nieludzko. Tania traci dziecko, które mimo pomocy lekarskiej umiera na dyfterię. A czemu umiera (znów sugeruje nam autor)? Bo Tania rzuciła medycynę i rzuciła ją właśnie w połowie lekcji, która traktowała o leczeniu dyfterii. Zatem — Tania zabiła swoje dziecko!

Przepraszam, ale to już jest demagogia. Nie same lekarki mają dzieci i nie muszą je same leczyć, tym bardziej studentki medycyny. I, u licha, nie jedna medycyna jest na świecie! Może dlatego, że sam rzuciłem medycynę, nie umiem się przejąć tym morałem.

Ale autor trzyma się go rękami i nogami, do końca. Dopiero kiedy skruszona Tania wróci na medycynę i zostanie lekarką, okrutny autor rozpogodzi się i nagrodzi ją po królewsku: Tania-lekarka ocali życie dziecku dawnego męża, a sama, obsypana błogosławieństwami, znajdzie nowego. Oby był lepszy niż poprzedni.

Oprócz *Tani*, teatr polski wystawił od początku sezonu rosyjską sztukę *Mścisław Udały* * i rozpoczął polski sezon starannie przygotowaną *Zemstą* Fredry *. Reżyser Krasnowiecki, który sam stworzył kapitalną figurę Rejenta, dał przedstawienie *Zemsty* bardzo stylowe, bardzo wesołe, które jeszcze raz potwierdziło niczym nie naruszoną żywotność tego Fredrowskiego arcydzieła. Sam wiersz Fredry w *Zemście*, ten wiersz barokowo-polonezowy, to jedna z najautentyczniejszych rozkoszy, jakich można doznać w teatrze.

A teraz — czekamy: czekamy następnej premiery. Ponieważ czekamy dość długo, skróćmy sobie czas paroma refleksjami ogólnej natury. Na początku sezonu, na wstępie do normalnego istnienia, nastręcza się pytanie, jaki powinien być ten polski teatr? Najogólniejsza odpowiedź musi brzmieć, że teatr powinien być — dobry. Bo czy w starym, czy w nowym ustroju, teatr musi być dobry, musi być żywy. Jestem pewien, że

sam Marks nie znosił nudnego teatru; wolał wtedy siedzieć w domu i czytać Szekspira. Każda z premier musi mieć uzasadnienie w tym, że jest żywo, a nie martwo urodzona.

Zapewne, łatwo to mówić... Zdajemy sobie sprawę, że nie tylko zewnętrzne, ale i wewnętrzne warunki istnienia naszego teatru doznały mocnego wstrząsu. Nowa twórczość polska, związana z dniem dzisiejszym, jeszcze nie mogła się narodzić, nie miała czasu. Wiemy, że literatura nie zawsze idzie równym krokiem z wielkimi przemianami historii. A repertuar wczorajszy, choćby bardzo bliski datą, stał się, z dnia na dzień niemal, dziwnie odległy; problematyka jego zmalała, barwy zblakły. Teatr europejski zamilkł spłoszony łoskotem bomb. A zbyt często sięgać w przeszłość, karmić się strawą wyłącznie retrospektywną — to zawsze groziło teatrowi anemią. Więc jak?

Sprawa repertuaru to kwestia zbyt obszerna i ważna, by ją tutaj poruszać mimochodem; przyjdzie nam jeszcze do niej powrócić. Rzecz prosta, że teatr musi odbudowywać i tworzyć życie z tych elementów, które ma do rozporządzenia. Może nowy teatr zjawi się prędzej, niż myślimy? Oto już zapowiadają nam bliską premierę *Bartosza Głowackiego* * Wandy Wasilewskiej; miejmy nadzieję, że sztuka świetnej autorki *Płomienia na bagnie* * będzie szczęśliwym początkiem. Dużo zajmującego materiału dostarczą zapewne teatry radzieckie, rosyjskie zwłaszcza, zarówno w postaci utworów, które się już stały niejako klasycznymi, jak i w zakresie repertuaru bieżącego. A wreszcie i nasz dawniejszy repertuar, umiejętnie dobrany i wciągnięty niejako w dyskusję ujęciem reżyserskim, nabierze nowej aktualności. Jesteśmy ciekawi, jak wiele rzeczy przedstawi się nam dzisiaj; odczuwamy potrzebę generalnej rewizji przeszłości, tak artystycznie, jak obyczajowo.

Ważną rolę w życiu teatru odgrywa tempo pracy. Teatr polski ma — jak słyszymy — dawać 10—12 premier rocznie. Zdaje się, że, jak na warunki i możliwości frekwencji, to trochę mało. Tworząc dwa zespoły, przeplatając sztuki wymagające większej obsady lub kosztowniejszej wystawy takimi, które wymagają ich mniej, dałoby się z pewnością zmieniać repertuar częściej. Zwiększone koszty znalazłyby zrównoważenie w zwiększonym ruchu kasowym, a zysk moralny byłby niewątpliwy. Raz dlatego, że teatr przy 10—12 premierach rocznie nie mógłby wręcz podołać wielorakim zadaniom, jakie nakłada mu jego rola społeczna i ambicja kierownictwa. Do zadań tych należy i ugruntowanie podstawowego repertuaru polskiego, i twórczość bieżąca polska, i repertuar klasyczny, i nowsza twórczość obca, i zapoznanie publiczności z klasykami radzieckiego teatru, i współczesna twórczość radziecka — gdzież zmieścić to wszystko? A po wtóre, im rzadziej nowa sztuka pojawia się na afiszu, tym więcej szuka się mimo woli dla niej uzasadnienia — czemu ta, a nie inna? Każda pozycja robi się wówczas nieproporcjonalnie ważka i odpowiedzialna.

Że polski teatr w obecnym swoim składzie posiada i wolę życia, i warunki rozwoju, dowodem tego choćby ów wieczór poezji *, którym ta scena wzięła udział w obchodach mickiewiczowskich. Z rzeczy najbardziej niebezpiecznej, najbardziej, zdawałoby się, zużytej, jaką są takie recytacyjne wieczory, zrobiono nie tylko coś żywego, ale stworzono całość uroczą, wzruszającą, nową, mającą wszelkie dane, aby na trwałe pozostać w repertuarze. Malarz Wł. Daszewski dał piękną oprawę dekoracyjną tej *Książce Adama Mickiewicza*, skomponowanej ze smakiem i znawstwem przez Stanisława Wasylewskiego; sam Wasylewski (wciąż obecny na scenie) komentarzem swoim, na przemian swobodnym,

dowcipnym, to znów pełnym powagi, związał organicznie z sobą najpiękniejsze całości lub fragmenty twórczości Mickiewicza — listy, poezje, artykuły — świetnie wygłaszane na przemian przez artystki: Siemaszkową, Suchecką, Żmijewską i Życzkowską, oraz artystów: Krasnowieckiego, Kreczmara, Szymańskiego i Dąbrowskiego — reżysera tego wybornego spektaklu. I muzyka miała w nim udział, w pieśniach do słów Mickiewicza, ślicznie odśpiewanych przez A. Szlemińską, oraz utworach fortepianowych w interpretacji J. Marmora, dających sugestywne tło całości.

Wieczór ten miał znaczenie nie tylko obchodowe; można powiedzieć, że to jest nowe zdobycie poezji Mickiewicza dla sceny. Bo dzięki szczęśliwej kompozycji i rozplanowaniu poszczególnych momentów, mieliśmy wrażenie, że na scenie rozgrywa się przejmujący dramat ducha poety.

*

Ostatnia premiera (*Uriel Acosta*) * zilustrowała aktualność rozważań na temat repertuaru. Przy skąpej ilości preliminowanych premier każda pozycja staje się drażliwa przez to, że zabiera miejsce innej. I siłą rzeczy nastręcza się pytanie, czy w istocie najpilniejszym zadaniem teatru polskiego było wyciągnąć z pyłu starą sztukę Gutzkowa?

Osobiście zresztą nie skarżyłbym się na to, bo dość lubię takie konfrontacje, kontrolę wrażeń teatralnych, sięgających niemal że dziecinnych lat. Grywano niegdyś *Uriela Acostę* często, każdy aktor rwał się do tej popisowej roli. Wówczas patrzono na teatr z punktu widzenia ról, stąd sukcesy tego fałszywego „wielkiego repertuaru" z połowy ubiegłego wieku. Dziś sztuka ta, mimo że w teatrze polskim dobrze była na ogół grana,

razi pustką, efektami czysto zewnętrznymi. Ten Acosta *, który ambitnie los swój zestawia z losem Galileusza, nie budzi — w świetle sztuki Gutzkowa — oczywiście, zbytniego zaufania. I lekkomyślny gest, z jakim Uriel rzuca wyzwanie potęgom tradycji, wydaje się nam dość sztubacki, i abdykacja znowuż nazbyt łatwa. Wszystko skonstruowane tu jest pod kątem efektownej sceny „odwołania", ale ta scena umotywowana jest zbyt słabo. Bo na co właściwie liczył ten Uriel Gutzkowa? Z judaizmem urzędowym rozstać się nie chce, mimo że odszedł od niego w duszy; Amsterdamu opuścić nie chce, starej matki zmartwić nie chce ani braciom zaszkodzić w handlu, ani ukochanej narazić na kłopoty, więc jak on sobie wyobrażał rolę burzyciela religii? Że przekona rabinów o swojej racji i oni przed nim padną na twarz? Nie mając zaufania do samego bohatera, nie możemy się też przejąć jego sprawą; ze starego dramatu zostało jakby libretto operowe, któremu zabrakło muzyki.

Przyczyna tego wrażenia tkwi w zmienionym stosunku do teatru, a nie w wykonawcy roli tytułowej. Kreczmar jako Uriel Acosta dał sumiennie skomponowaną kreację, dał zwłaszcza miarę wielkich możliwości swego talentu i kunsztu deklamacji, którym już poprzednio zabłysnął, w czasie listopadowych uroczystości mickiewiczowskich. Po aktorze, który tak wypowiedział Improwizację Konrada, wiele możemy oczekiwać.

POLSKI TEATR WE LWOWIE

Lwowski Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. *Dom otwarty*, komedia w trzech aktach Michała Bałuckiego. Reżyseria Aleksandra Bardiniego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (7 ? II 1941); *Ostrożnie, świeżo malowane!*, komedia w trzech aktach René Fauchois, przekład Kazimierza Rychłowskiego. Reżyseria Bronisława Dąbrowskiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (31 XII 1941).

Jesienią r. 1901 poruszyła Kraków niespodziewana wiadomość: Michał Bałucki odebrał sobie życie! Poszedł nocą na Błonia i palnął sobie w łeb; ten Bałucki, z którym u krakowian zrosło się pojęcie pogodnego jowialisty, wiecznego żartownisia.

Miał wówczas lat 64. Za młodu łudził się, że jest poetą; z tej poezji przetrwał dość długo popularny wiersz *Góralu, czy ci nie żal?...** W gorącej atmosferze przed r. 1863 młody Bałucki miał zaszczyt narazić się austriackiej policji, co mu podcięło karierę nauczycielską; w r. 1863 przetrzymała go Austria rok w więzieniu, w którym pisał powieść pt. *Starzy i młodzi* *, oddającą przedpowstaniowe nastroje. Po niej poszedł szereg innych powieści, o tendencjach demokratycznych, zwłaszcza antyklerykalnych, ale o dość ciasnym horyzoncie (*Pańskie dziady* i inne).

Około czterdziestki uspokoił się Bałucki — z pierwszymi sukcesami, jakie osiągnął w teatrze. Bezpretensjonalne komedie, *Gęsi i gąski*, *Grube ryby* i inne, świadczyły o doskonałym porozumieniu, jakie nastąpiło między autorem a jego mieszczańską publicznością. Sypał te komedie Bałucki jak z rękawa, panował na wszystkich scenach. Troszkę niesrogiej satyry, wymierzonej w drobne śmieszności, ale na ogół ciepły sto-

sunek do sfery, z której czerpał natchnienie i dla której pisał, czyniły Bałuckiego „polskim Labiche".

Głównym terenem działania, obserwacji i sukcesów komediopisarza był jego rodzinny Kraków. Trwała ta pomyślność ze dwa dziesiątki lat. Aż się nagle coś zaczęło psuć w tej harmonii. Nowe sztuki Bałuckiego były coraz słabsze, coraz mniej wesołe, ale co najważniejsze, zmieniła się epoka, zmieniła się i publiczność. A zwłaszcza sam teatr. Przyszedł nagły rozkwit teatru krakowskiego za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego: modernizacja! Otwarło się okno na Europę: w ciągu paru lat przeszli przez scenę krakowską Ibsen, Strindberg, Tołstoj, Becque, Hauptmann, Maeterlinck, Curel, Przybyszewski... W tej atmosferze każda nowość Bałuckiego smakowała dziwnie obrzydliwie, odbijała się starym łojem. Słowo „bałuczczyzna" stało się obelgą jak potem „dulszczyzna". Krytyka przeszła w ręce młodych i srożyła się nad panem Michałem. Bałucki czuł, że z każdym dniem traci grunt pod nogami; pisał wciąż nowe sztuki, bo widać nie mógł inaczej, ale w wieczór premiery uciekał, aby błądzić za miastem z tremą początkującego autora. Odpłacał się pakując do swoich powieści „dekadentów"-idiotów. Ale walka była nierówna. Rok śmierci Bałuckiego to rok premiery *Wesela* Wyspiańskiego.

Minęło sporo lat od śmierci Bałuckiego, a bałuczczyzna wciąż była w pogardzie. Aż raz któryś teatr w poszukiwaniu repertuaru wpadł na śmiały pomysł*: „A gdyby tak — Bałuckiego?" Oczywiście już w kostiumach epoki, stylowo, jako antyk. Dano dla bezpieczeństwa mocną obsadę i zagrano: sukces był oszałamiający! I od tej ekshumacji zaczęło się nowe życie Bałuckiego na scenie, bardziej można powiedzieć artystyczne od dawnego. I zaczęły się odzywać niewczesne

żale, wyrzuty sumienia za jego smutną śmierć, za rzekomą krzywdę, która spotkała pisarza.

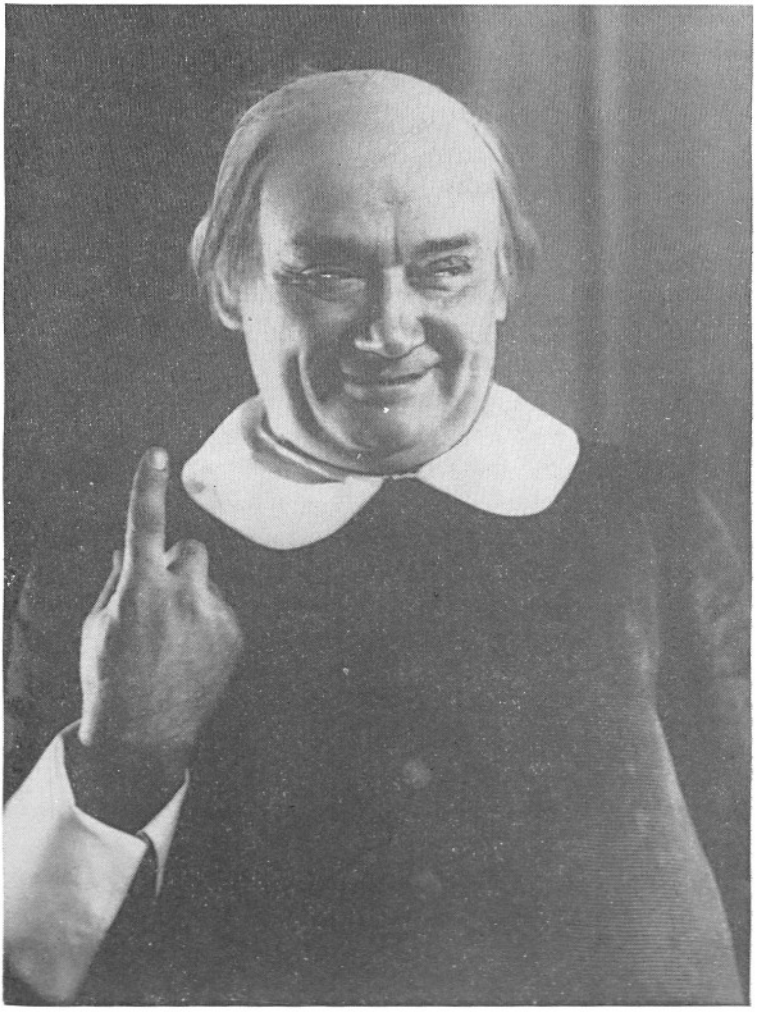
Trzeba sprowadzić rzecz do właściwej miary. Nie ma tu mowy o krzywdzie, o niesprawiedliwości. Sądy, jakie krytyka wydawała o ostatnich zwłaszcza sztukach Bałuckiego, były słuszne i żadnej rewizji nie uległy. A w to, co pod firmą Bałuckiego kusi dziś reżyserów i bawi publiczność, weszły elementy nowe, przez autora nie przewidziane i nie zamierzone. Przybył mu niepospolity współpracownik: czas; ten czas, tak niebezpieczny dla wielu utworów, okazał się dobrym sojusznikiem. Ta i owa z płaskich komedyjek Bałuckiego ożyła nowym życiem, zwłaszcza jako rewia kostiumów, mód i tańców, form towarzyskich, pokraczny monument epoki, karykatura pociesznego mieszczańskiego życia. Karykatura ta obejmuje niemal bez różnicy to, co Bałucki kochał i chwalił — i to, co wyszydzał. Rzecz prosta, że nie jego w tym główna zasługa.

Co pozostało jego zasługą — przynajmniej w tym *Domu otwartym* — to pewien dynamizm humoru, ożywionego ruchem, i jak gdyby instynktowne wyczucie przyszłego komizmu pewnych kontrastów obyczajowych. Nie ulega zresztą kwestii, że ten *Dom otwarty* to jest najlepsza z komedyj Bałuckiego, najszczerzej wesoła. I kiedy wodzirej pan Fikalski, ten wielki wódz niewydarzonych taneczników płci obojga, zaryczy swoje „rrrrą" i „turdemę", i kiedy pan Fujarkiewicz, ukończony farmaceuta z Mościsk (nie wiadomo, czemu ten tytuł i ta miejscowość były wówczas komiczne), zacznie wycinać hołubce albo zjawi się nazajutrz w skołatanym „domu otwartym" (a już właśnie zamkniętym), aby rewindykować swoje zamienione kalosze, sukces śmiechu mają zapewniony. Toż samo bujne wdzięki pani Wicherkowskiej, spotęgowane legendarną już „tiurniurą", i fornalka państwa Ciuciumkiewiczów.

Ale też humor *Domu otwartego* to było wszystko, co Bałucki w ciągu kilku dziesiątków lat ze swojego mieszczańskiego światka mógł wycisnąć! Reszta budzi dziś mniej wesołości niż obrzydzenia.

Dom otwarty to, jak wspomniałem, sztuka mająca dobrą markę u reżyserów. Tu reżyser może się wyżyć — niczym pan Fikalski; i on może z pełnych płuc wyryczeć na próbach swoje „rrrą" i „turdemę". Może, wsparty przez artystę-dekoratora, dać galerię uciesznych figur, rewię mód; może pokazać z filuternym uśmiechem, jak się ludziska bawili, zalecali, kochali, kłócili, toastowali i wyzywali na pojedynki w r. 1883 w cichym Krakowie. Reżyser sztuki, Bardini, wyszedł ze słusznego skądinąd założenia, że „dodatnia" część świata Bałuckiego jest dziś równie karykaturalna, jak jego część ujemna — może i bardziej, i w tym sensie sztuką pokierował. Dorzeczny „pan Adolf" np. zmienił się w rodzaj klauna czy pajaca. Nie będę się upominał o krzywdę pana Adolfa, który jednak w końcu legitymujc się jako dość gracki chłopak w aferze pojedynkowej swego przyszłego wujaszka, o co byśmy tej malowanej kukły nie posądzili. Ale ta karykaturalna niwelacja typów i typków ma jeden szkopuł: szarża jednej figury osłabia komizm innej. Skoro taki jest domowy pan Adolf, traci na efekcie to, co bywało zazwyczaj najkomiczniejszym zjawiskiem sztuki: Fujarkiewicz. Zacierają się kontrasty między spokojnym domem a inwazją rycerzy tańca, wprowadzonych przez Fikalskiego. A może i sam pan Adolf, pokazany jako poprawny „konkurent" idiotki Kamili, znalazłby w swojej roli nie mniej zabawnych a zgodnych z obyczajowością ówczesną efektów.

Jedno jeszcze mam zastrzeżenie. Wujaszek Telesfor, emerytowany pułkownik, nie powinien być w mundurze. Cały „konflikt dramatyczny" polega tu na tym,



14. Stefan Jaracz jako Bartolo w *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais'go

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

że owa młodzież, pościągana z kawiarni, wchodzi do obcego domu, nie znając nikogo, i traktuje przez nogę starucha, który się plącze po salonie. Zachowanie się tych wywłoków karnawałowych jest nie do pomyślenia wówczas, gdy pułkownik jest w mundurze, tym bardziej że kostiumer awansował go tu jeszcze na generała! Przed złotym kołnierzem „młodzież" tego typu w pas by się kłaniała. Toteż w obecnym ujęciu scena ta mimo woli przydaje temu konfliktowi jakieś mętne sugestie, obce zamierzeniom komedii. I sądzę, że nie mniej dałoby się wydobyć wesołości, nie idąc na wspak intencjom autora.

Notuję te refleksje raczej z obowiązku krytyka, dla zasady, bo ostatecznie, czy się na tym *Domu otwartym* publiczność bawi tak czy inaczej, prawidłowo czy nieprawidłowo, jest rzeczą dość obojętną. A bawiła się doskonale. Bo też reżyser Bardini włożył w szczegóły wiele pomysłowości; tempo było doskonałe, humor szczery, kostiumy Daszewskiego dowcipne. A aktorzy! * Trudno przepisywać długi afisz, aby wszystkim oddać sprawiedliwość; niech więc pochwała złożona w ręce Węgrzyna — niestrudzonego wodzireja Fikalskiego — oraz w ręce Chanieckiej, Wierzejskiej, Leliwy, Brochwicza, Kordowskiego, Surowy będzie wyrazem uznania i dla innych.

*

W swoim dowcipnym i zręcznym utworze autor francuski splótł niejako dwie komedie: komedię rzeczy i komedię ludzi. Pierwsza, o gorzkim posmaku, to historia zawrotnej kariery pośmiertnej malarza, który dokonał życia w opuszczeniu i nędzy. Giełda obrazów, giełda sławy! — krociowe obroty i zyski, drapieżność i cynizm kapitału handlującego marzeniem i trudem arty-

sty, jakaż w tym temacie gra ironicznych kontrastów. Wzbogaca ją jeszcze fakt, że często spekulacja nie poprzestaje na wyzyskiwaniu koniunktury, ale sama ją wspomaga, stwarza. Ileż ubocznych czynników może się złożyć na to, że spośród tysięcy „świeżo malowanych" płócien jedno staje się poważnym papierem giełdowym. Reklama, moda, zręczność, snobizm... Ale, niestety, jako jeden z głównych atutów sukcesu w owym pokracznym współżyciu kapitału ze sztuką wchodzi w grę — śmierć artysty. Ogranicza produkcję, zamyka podaż. Malarz umiera z głodu, lub z nędzy odbiera sobie życie w obojętnym Paryżu; kilka artykułów w prasie ściąga na jego trumnę powódź kwiatów, których cena pozwoliłaby mu żyć i pracować przez parę lat. Z dnia na dzień wartość handlowa jego płócien idzie zawrotnie w górę i albo się stabilizuje wraz z rangą artysty, albo ze zmianą mód i kierunków, ze zmianą „koniunktury", spada równie szybko, jak się wzniosła. Pikanterii tym transakcjom dodaje fakt, że często nie zna się na sztuce ani sprzedawca, ani nabywca, ani pośrednik, a bywa, że i krytyk. I ten sam handlarz sztuki, który lekką ręką płaci krocie za szkic wczoraj zmarłego nędzarza, odwróci się wzgardliwie od młodego talentu, który chciałby istnieć i pracować. „Artysta może wyżyć ze swojej sztuki, owszem, ale na to musi wprzód umrzeć", powiada ironicznie przez usta jednej ze swoich figur autor wczorajszej komedii. A jeżeli dodamy, że gdzie giełda artystyczna jest potężna, a obroty jej wysokie, tam i sama krytyka może być w zmowie ze spekulacją, zrozumiemy, jak to wszystko jest skomplikowane w swoim bezwstydzie i okrucieństwie. Bo wreszcie nieodłączne od tego stanu rzeczy jest i fałszerstwo poszukiwanych płócien, mające swoich majstrów, uprawiane w cichej zmowie z handlarzami sztuki, a nawet z interesowną i zaprzedaną krytyką.

I oto temat komedii René Fauchois. Historia, na której demonstruje nam te smutne prawdy, jest taka:

Żył gdzieś na prowincji, na południu Francji, malarz; odludek i dziwak. To, co malował, było pośmiewiskiem miasteczka. Obrazki, którymi obdarzał poczciwego lekarza w zamian za jego opiekę, służyły doktorowi Gadarin do zatykania dziur w dachu lub kurniku; czasem córeczka domu spłodziła na odwrotnej stronie płótna jakieś monstrum własnego chowu.

Malarz przeniósł się do Paryża, aby tam zemrzeć nieznany. Nazajutrz — sława, odkryto go. Prasa na wyprzódki wielbi geniusza, którego sukces nie może już w nikim budzić niechęci, a może być wspaniałym przedmiotem spekulacji. Ceny lecą w górę. Równocześnie tworzy się legenda zmarłego cygana; świat interesuje się wszystkim, co ma związek z jego życiem. Ogłoszono jego listy do przyjaciela; każdy, kto się otarł o jego egzystencję, wchodzi do historii sztuki: dobry lekarz, który go pielęgnował; służąca Urszula, jedyna, która była mu naprawdę oddana... Handlarze wietrzą obrazy, które się mogą znaleźć w miasteczku, w gabinecie doktora, w komórce Urszuli... I na dom prowincjonalnego lekarza zaczynają spadać dziwne wizyty: malarz specjalista od podrabiania obrazów i podpisów, w ślad za nim rekin giełdy malarskiej, niezdolny ocenić talentu, obojętny na względy artyzmu, grający obrazami jak akcjami; i wreszcie krytyk sztuki, jedyny tu sprawiedliwy, uprzejmie wyidealizowany dla uratowania pogody finału. Przychodzą depesze z Nowego Jorku, z Holandii, oferty, ceny, propozycje... A równocześnie w tym samym miasteczku żyje i maluje młody artysta, uczeń zmarłego; ten jeżeli nie umiera z głodu, to dlatego, że ma jakiś fundusik po ojcu, a jeżeli mu w trzecim akcie świta jakaś szansa wybicia się, to dzięki temu, że cudem — z łaski autora —

spotkał się tu w szczęśliwych okolicznościach z wielkim krytykiem, który umiał go ocenić i który paroma artykułami w prasie potrafi go „zrobić".

Z tą melancholijną komedyjką z pośmiertnego życia obrazów łączy się druga komedia, bardziej jeszcze zjadliwa i okrutna. Jest to znów jedna z owych egzekucji, dokonanych na „żywocie poczciwego burżuja", tak częstych ostatnimi laty w teatrze francuskim. Tematem — ewolucja moralna — jeżeli można ją tak nazwać — doktora Gadarin. Z tym przeciętnym praktykiem prowincjonalnym, płaskim, ale niezłym, zdawałoby się, człowiekiem, żyjącym dotąd bez większych ambicji i namiętności, dzieją się dziwne rzeczy. Ten deszcz pieniędzy, spadający obok niego, najazd oszustów w wielkim stylu, z których jeden wyłudził od niego za paręset franków obrazy warte krocie, gdy inny kładzie mu te krocie na stół, a jeszcze inny uczy go, jak można z kawałka płótna, trochy farb i zręcznie podrobionego podpisu fabrykować żywe banknoty, wszystko to wyzwala w doktorze Gadarin najgorsze instynkty. W ciągu kilku godzin przewyższa w łajdactwie swoich mistrzów, traci wszelki hamulec, do tego stopnia, że nie waha się ograbić służącej Urszuli z pamiątki po szczerze przez nią ukochanym artyście. Demoralizacja, jaką niesie pieniądz, pokazana jest na tym doktorze znakomicie, jak znowuż trywialność i głupota drobnego mieszczaństwa zdemaskowana jest w żeńskich egzemplarzach rodziny, zwłaszcza w osóbce młodej panny Zulmy, przerażającej wręcz wszystkim, co się w takiej gąsce kryje. Druga córeczka, wraz z młodym malarzem, cnotliwym krytykiem i dobrą Urszulą, stanowi grupę dodatnich postaci w sztuce, nieodzowną dla ocalenia pogody komedii, której posępne tony autor stara się raz po raz złagodzić jakimś rozweselającym rysem naiwnej głupoty w osobie mieszczu-

cha i jego rodziny. I udaje mu się: śmiech rozlega się co chwila na sali widzów, ale zarazem poprzez ten śmiech budzą się w nas poważne refleksje, idące może dalej niż sam autor zamierzył.

Ostrożnie, świeżo malowane! stanowi niewątpliwie dodatnią pozycję w tegorocznym repertuarze polskiego teatru, zwłaszcza że rzecz była grana doskonale, tak jak nasi aktorzy umieją grać * ten rodzaj utworów. Wszyscy zasłużyli na szczere pochwały, począwszy od reżysera, tow. Dąbrowskiego, który wydobył z tego utworu wszystkie elementy humoru i głębszej myśli. Leliwa, Łozińska (pyszna para!), zawsze bardzo miła Zarębińska i utalentowana debiutantka Karpińska stworzyli mieszczańską rodzinkę pełną życia i prawdy; Chaniecka umiała dać ciepłe akcenty poczciwej Urszuli, Surowa i Brodniewicz uzupełniali się nawzajem jako egzemplarze uśmiechniętego lub żółciowego łajdactwa; Hierowski, Woźniak i Wiedeńska wywiązali się ze swoich ról bez zarzutu.

«OPOWIEŚĆ O BARTOSZU GŁOWACKIM»

Lwowski Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. *Opowieść o Bartoszu Głowackim*, sztuka w siedmiu obrazach Wandy Wasilewskiej. Reżyseria Władysława Krasnowieckiego. Dekoracje Władysława Daszewskiego (25 III 1941).

Wychowałem się w Krakowie, więc w atmosferze popularnego widowiska *Kościuszko pod Racławicami* Anczyca. Była to z reguły pierwsza sztuka, jaką malcy oglądali w teatrze; sztuka, na którą, z okazji różnych patriotycznych obchodów prowadzono gromadnie kmiotków w odświętnych sukmanach; sztuka, dla której zatrzymywali się w Krakowie Polacy zza kordonu, jadący do wód w Galicji. Bohaterem tego widowiska był, jak i w sztuce Wandy Wasilewskiej, Bartosz Głowacki, ale historia jego kończyła się wcześniej: zamykała się uroczystą nobilitacją bohaterskiego chłopa po bitwie pod Racławicami, po której, wedle tradycji Kościuszko przywdział sukmanę chłopską. Ludziska bili brawo i Bartoszowi, i Kościuszce; czasem (ci zza kordonu) ocierali łzę i szli do Hawełki na kolację; o to, co potem mogło się stać z Bartoszem Głowackim, nikt nie pytał. Nie jest w zwyczaju, kiedy spadnie kurtyna po ostatnim akcie, pytać o dalsze losy bohatera sztuki. Krążyła wprawdzie między młodzieżą, nie wiem skąd wygrzebana, poufna wersja o późniejszych kolejach Bartosza, ale kiedy który chłopak zechciał popisać się nią przed rodzicami, mówiono mu: „Jesteś cynik."

Minęło wiele lat do czasu, kiedy znów miałem sposobność oglądać owego *Kościuszkę pod Racławicami* *,

tym razem w Warszawie, w zupełnie zmienionych okolicznościach. Interesujące są takie konfrontacje dawnych wrażeń z nowymi, słuchałem więc pilnie, uważając na każde słowo. I uderzyło mnie — na co dawniej, słuchając sztuki, nikt nie zwracał uwagi — że o ile dużo się mówi w *Kościuszce pod Racławicami* o tym, że odtąd nie będzie różnic stanów, że chłop będzie jak człowiek wolny walczył o swoją ziemię, o tyle, kiedy przychodzi do skonkretyzowania obietnic (nawet w ustach samego Kościuszki), rzecz sprowadza się do tego, że każdy chłop, który pójdzie na wojnę, będzie „na czas wojny" zwolniony od pańszczyzny. Trudno w istocie taniej kupić krew chłopską, bo jakżeby chłopu równocześnie i z kosą lecieć na armaty, i harować na pańskim? Że Kościuszko nie mógł mówić inaczej i przyrzekać więcej, to zrozumiałe; byłby poruszył przeciw sobie do reszty szlachtę, której się i tak jego chłopomania mocno nie podobała; ciekawsze jest to, że w sztuce pisanej w r. 1880, sztuce popularnej i propagandowej, autor nie uważał za potrzebne stuszować tego drażliwego szczegółu. Ale w teatrze często więcej znaczy obraz niż słowo; nobilitacja Bartosza Głowackiego przed frontem starczyła za resztę.

W roku premiery *Kościuszki pod Racławicami* miał jedenaście lat — Wyspiański. Miał dać swój komentarz do tej sztuki, a jest nim — *Wesele*, zwłaszcza ten kulminacyjny moment drugiego aktu, gdy Gospodarz — też autor swoich *Racławic** — w chwili szczerości i podniecenia pali swoim gościom: „Pany, chłopy, chłopy, pany — cały świat zaczarowany — wszystko była maska podła... — Lalki, szopka, podłe maski — farbowany fałsz, obrazki..."

Ale mijały lata, a wciąż dzieje Wojciecha Bartosa były nie dośpiewane. Aż podjęła dopisanie ich do końca Wanda Wasilewska. Trzebaż było wreszcie „farbo-

wany fałsz, obrazki" zastąpić surową prawdą. Nikt z pewnością tak jak autorka *Płomienia na bagnach* nie był powołany do napisania tej sztuki. Namiętne a czujne serce Wasilewskiej wzięło w siebie wszystką krzywdę, jaka spotkała tego chłopa, wszystką gorycz, jaka musiała go zalewać; odczuła w jego osobie i w jego doli sponiewieranie, zmarnowanie tylu skarbów męstwa, dobrej woli, ufności, nadziei. Ta czarna karta z dziejów szlachetczyzny w Polsce musiała być utrwalona. I opierając się na faktycznym, skąpym zresztą materiale, Wasilewska wydobyła z faktów maksimum wymowy; jedynie obraz ostatni — konfrontacja Bartosza, austriackiego rekruta z łaski pana Szujskiego *, z legionem włoskim Dąbrowskiego — to już całkowicie, sądzę, wkład jej inwencji, bardzo zresztą szczęśliwej.

Opowieść o *Bartoszu Głowackim* to pierwszy utwór sceniczny świetnej powieściopisarki, mimo woli więc, oglądając sztukę, robimy w myśli bilans tego, co ona wnosi, co wróży dla sceny. Mam wrażenie, że dużo. Wasilewska ma wrodzony instynkt scenicznego dialogu, poczucie plastyki scen zbiorowych, umiejętność różnicowania charakterów. Ta wieś żyje: frasobliwa krzątanina Bartoski, beztroska młodej Rózi, sympatyczna bufonada kuternogi Szymona, szlachetna tężyzna Bartosza, zbyt jasnowidzący pesymizm kowala Jana — wszystko to składa się na obraz pełny i urozmaicony. Sama ta Bartoska uchwycona jest pewną ręką; te najrozmaitsze uczucia, które, splątane, pogmatwane, przychodzą w niej do głosu kolejno lub naraz — i ambit, i zwykła babska pycha, i czujność matczyna, i to wieczne zatroskanie, i ów obrzędowy niemal lament jakby trzymany na podorędziu za pazuchą i wciąż gotowy buchnąć, i nieufność chłopska, i radość. Znakomite są reakcje duchowe tej Bartoski, kiedy na przykład na

wiadomość, że jej Wojciech pierwszy rzucił się na armaty, wybuchła — nie w porę — swarliwym: „A nie mówiłam mu: nie pchaj się pirsy." Ta Bartoska wydaje się nakreślona przez urodzoną pisarkę sceniczną.

Jedno ma jeszcze Wasilewska: poczucie efektu scenicznego — w dobrym znaczeniu słowa. Takim znakomitym efektem, i to nieoczekiwanym, niespodzianym w tym miejscu, jest pewien moment rozmowy Bartosza — jeńca austriackiego — z porucznikiem legionu włoskiego w obrazie ostatnim. Nazwisko Bartosza działa na młodego porucznika piorunująco. Głowacki, chorąży samego Kościuszki! Spod Racławic! Przecież i w tym legionie znalazł się niejeden z żołnierzów Kościuszki i legenda Bartosza Głowackiego dobiegła tam lotem ptaka. Skądże on tutaj, w tym stanie? I kiedy Bartosz streszcza w skąpych, rwanych słowach swoje dzieje, kiedy dławiony żal, gniew, ból, wstyd bucha z tego człowieka sponiewieranego w swojej ludzkiej godności, kiedy na wezwanie młodego porucznika-entuzjasty, aby zapomniał, przebaczył, poszedł z nimi, Bartosz odmownie potrząsa głową, naraz w tym miejscu rozlega się za sceną, na tej ziemi włoskiej, w szeregach polskich żołnierzy, skoczna i dziarska piosenka, urodzona na pobojowisku Racławic: „Bartoszu, Bartoszu, oj, nie traćwa nadziei..." Jest coś wzruszającego, upiornego zarazem w tym momencie, kiedy Bartosz słucha piosenki o sobie samym — o sobie, jakże dalekim, innym, pogrzebanym już bezpowrotnie, zadeptanym obcasami kolorowych butów jaśnie pana. I nie odnajdzie już w sobie Bartosza z piosenki. „Nie, panie — odpowiada — nie pójdziemy razem. Zostawcie mnie. Insza moja ojczyzna niż wasza i droga do niej insza. Droga do niej długa, ciężka — ale zajdę."

Ten motyw piosenki, łatwy na pozór a użyty tak artystycznie, ta wpółrealna, wpółsymboliczna konfronta-

cja dwóch światów, to dowód, jak bardzo Wasilewska w swoim debiucie scenicznym okazała się już świadomą arkanów kunsztu.

Poza tym materiał historyczny ujęty jest z pewną surową prostotą. Sceny następują po sobie tak, jak niemal musiały po sobie nastąpić. Obraz w kuźni to atmosfera wsi, nabrzmiała obiegającymi wieściami, a to, że wojna, że powstanie, że „pon Kościuszek" wzywa chłopów pod sztandary, obiecując wolność i ziemię. Potem dwór scharakteryzowany w dwóch obrazach — zwięzłych, ale wystarczających autorce, aby pokazać z ledwie hamowaną pogardą i pasją, ile nikczemności mieści się w szlacheckiej pysze, jak ten pan na to, aby się mógł puszyć, błyszczeć, ugaszczać, szumieć, musiał w stosunku do chłopa być ciemięzcą, lichwiarzem i oszustem bez sumienia. Ta wstydliwa strona, nieodłączna prawie od szlachetczyzny, wydobyta jest w staroście Szujskim okrutnie, ale sprawiedliwie. I z tych dwóch ludzi wszystkie cnoty dawnego rycerstwa są skupione w osobie Bartosza; całe chamstwo duchowe jest po stronie szlachcica.

Rzędowice są blisko Krakowa, w Krakowie rządzi naczelnik Kościuszko, pan starosta tedy węszy, kręci, dyplomatyzuje, wreszcie z wściekłością w sercu puszcza Bartosza na upragnioną wojnę. Ba, więcej jeszcze. Zwycięstwo pod Racławicami zwielokrotnia szansę Kościuszki; i natychmiast ten zaściankowy dyplomata dostraja się do chwili, zwłaszcza że z Warszawy dochodzą groźne wieści o radykalnych porachunkach młodej rewolucji; oto sekret łask aż do odwołania — pana starosty Szujskiego. Nawet ten zły pies pana starosty, rządca, kat na chłopów, schował na chwilę za plecami łapę z kańczugiem. Ale wyciągnie ją: niech się tylko temu Kościuszce noga powinie!...

Powinęła się, jak wiadomo. Zwycięzcy spod Racła-

wic wbrew manifestom i uroczystym obietnicom muszą odrabiać pańszczyznę, i to wstecz, za czas wojny. Głowacki, który na ścianie izby zawiesił swoją szpadę oficerską, wierzy, że jego słowo coś u pana starosty wskóra. Naiwny! Skończył się już Głowacki, został Wojtek Bartos, chłop pana Szujskiego, z powrotem przykuty do pańszczyźnianej taczki. A kiedy wybuchnie protestem, kiedy zagra w nim oburzenie, już nie o siebie, ale o wszystkich, na tyle wiary i nierzetelności, wiemy, jaki jego los *: pięćdziesiąt kijów w obliczu wsi i na dwadzieścia pięć lat w austriackie rekruty.

W następnym obrazie, całym opartym na zbiorowych, chóralnych niemal reakcjach gromady, przejmująco wyraża się chłopska dola, dola trwająca ileż wieków. Do nikogo ucieczki, do nikogo odwołania; nie ma władzy, która by nie trzymała z panem; każdy odruch protestu zawsze będzie okrutnie zgnieciony i ukarany. Jest akcent przejmującej rozpaczy w tej gromadzie chłopów, zbitej w kupę, bezsilnej, upokorzonej, bezimiennej, wyzutej niemal z człowieczeństwa...

I dlatego właśnie, że ten obraz ma tyle okrutnej wymowy, obszedłby się bez nadmiaru spiętrzonego okrucieństwa. Odczytanie pańskiego wyroku przez rzadcę działa już dość mocno; kazać wlec Bartosza na egzekucję przez scenę to wydaje mi się nadużyciem popełnionym na nerwach widza. I osłabia wrażenie, zamiast je wzmocnić.

Wreszcie — ów obraz ostatni, o którym już mówiłem: w dwa lata później, w r. 1796, we Włoszech. Nowe oblicze tej samej nieśmiertelnej polskiej szlachetczyzny; nowe i inne, tym razem uwodzicielskie, junackie; to ci młodzi panicze, którzy przystali pod znaki Bonapartego, którzy śpiewali „Marsz, marsz, Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski...", ale czujemy — i pokazała to autorka kilkoma rysami — że jednak wszy-

stko zostało prawie po dawnemu, że udział tych młodych zuchów w rewolucyjnej armii był dość przypadkowy i raczej powierzchowny. Pokazał to później dowodnie r. 1830; pozostał ten sam świetny oficer i szarże kawaleryjskie i to samo niezrozumienie kwestii socjalnej i jej doniosłości, egoizm kastowy i w rezultacie efektowna, elegancka klęska.

Podnosiłem już wartość tego obrazu i artyzm, z jakim autorka użyła motywu piosnki o Bartoszu Głowackim; zdaje mi się tylko, że piosenka ta zyskałaby na wymowie, gdyby ją wprowadzić tuż przed finałem, tak aby po niej padły już tylko ostateczne słowa; wznowienie po niej elementu dyskusji osłabia wrażenie. To już wkracza w dziedzinę inscenizacji; w tym zakresie wydaje mi się również, że wprowadzenie na scenę wojska austriackiego w poprzednim obrazie zyskałoby na sugestywności, gdyby je ograniczyć do werbla za sceną i błysku bagnetów przesuwających się za murem.

To są drobne szczegóły, nie zmieniające w niczym sądu o całości przedstawienia, przygotowanego przez reżysera Krasnowieckiego z wielką starannością i artyzmem. Znakomicie wypadło życie wsi, począwszy od umiejętnie użytej podkrakowskiej gwary, żwawości dialogu i mimiki, aż do przejmującego nastroju scen zbiorowych. Poszczególne role znalazły w lwowskim zespole najbardziej powołanych wykonawców. Sam Bartosz Głowacki w ujęciu Madalińskiego miał wspaniały akcent tężyzny, optymizmu i męskiej dobroci, który tym bardziej przejmującym czynił kontrast z kamienną zawziętością własnej już myśli Bartosza w ostatnim obrazie. Zamaszystą gospodynię Bartoskę wycieniowała Życzkowska do najdrobniejszych szczegółów; nie odrodziła się od tej matki Rózia (Karpińska), tak młodo i sympatycznie pyskata; Krasnowiecki

jako starosta Szujski dał, po swoim świetnym Fredrowskim Milczku, nowe wcielenie zimnego i obleśnego okrucieństwa; Kreczmar * wybornie recytował, jak z książki, rewolucyjno-ludowe entuzjazmy młodego oficera. Niepodobna wyszczególniać wszystkich, którzy przyczynili się do wielkiego sukcesu *Bartosza Głowackiego*; niech przyjmą zbiorowe słowa uznania, poczynając od Wandy Siemaszkowej, która w niewielkiej roli sąsiadki, Agaty, błysnęła swoim niepospolitym artyzmem. Wspomnieć wreszcie trzeba o dekoracjach Daszewskiego, celowych a dyskretnych. Nie od dziś zresztą mam sposobność podziwiać rewelacyjną twórczość Daszewskiego jako dekoratora.

«PANNA MALICZEWSKA» GABRIELI ZAPOLSKIEJ

PREMIERA W TEATRZE POLSKIM

Lwowski Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. *Panna Maliczewska*, sztuka w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej. Reżyseria Erwina Axera. Dekoracje Stanisława Cegielskiego (28 V 1941).

Każde wznowienie tej wybornej komedii staje się potwierdzeniem jej nie słabnącej żywotności. Wszystkie dowcipy budzą głośny śmiech lub cichą radość; wszystkie pointy zachowały swoje ostrze, postacie swoją prawdę. Można by nawet powiedzieć, że sztuka ta w pewnym sensie zyskała jeszcze, nabyła patyny, stylu, stała się dokumentem epoki, równocześnie zaś i porachunki Zapolskiej z tak obmierzłą dla niej pokracznością mieszczańskiego świata zyskały poniekąd na wymowie historycznego dystansu.

Nie mniej faktem jest, że ten buchający talentem utwór wydaje się nam dziś, mimo wszystko, cokolwiek nierówny. Problematyka jego nie rozwija się w miarę narastania aktów; raczej się zwęża. Akt pierwszy, najbogatszy, wybornie skonstruowany, jest jakby swego rodzaju przekrojem społecznym. Ileż rzeczy spotyka się i krzyżuje w tej izdebce praczki w suterenie. Oglądamy tam i dolę młodego proletariusza, przebijającego się od dziecka o własnych siłach, i rolę jego zamożnego kolegi, młodego Dauma, już urodzonego eksploatatora, który daje mu odrabiać za siebie wypracowania, oszukuje go na zapłacie, a przywłaszczone w ten sposób pieniądze obraca na zaloty do ładnej Stefy, dla której tamten, ów ubogi Edek, żywi może ciche uczucie. Ma-

my tu i starego Dauma — w grubej co prawda roli uwodziciela niewinności — i równocześnie żonę jego, amatorską patronessę upadłych dziewcząt. Mamy i straszliwą praczkę, Żelazną, stręczycielkę zdeprawowaną pieniądzem, i komornika fantującego * „w imieniu prawa" ostatni łachman biedoty, i Stefę Maliczewską, statystkę teatralną, i siostrę jej, służącą — słowem, w skrócie, istne małe społeczeństwo. Ale centralną figurą tego aktu wydaje się ów Edek Kulesza: jego dostojnie klasyczne *„maecenas atavis edite regibus"* *, obkuwane wytrwale między oparami balii a ciemnym oknem suteryny, ilustruje epokę, system. A cóż dopiero historia owego bochenka chleba, który miał zapewnić chłopcu może dzień, może dwa dni głodnego życia. Kapitalny pomysł sceniczny te różne formy i różne sposoby, w jakie każdy po kolei okrawa ten bochenek nędzarza, aż w końcu nic z niego prawie nie zostaje.

Otóż z drugim aktem zaczyna się prawie że inna sztuka. Cała owa szeroko zakreślona ekspozycja staje się właściwie zbędna. Stefa Maliczewska, która z tak szczerym oburzeniem odparła w naszych oczach zakusy wstrętnego Dauma, jest już jego łupem. Stało się to w antrakcie; jak — nie wiemy. Przeskok od niewinności tej dziewiętnastoletniej statystki teatralnej do zrezygnowanej utrzymanki starego Dauma jest nieco nagły. I odtąd sama rzecz się zwęża, zacieśnia. Edek Kulesza już się nie zjawi ani praczka Żelazna; odtąd wszystko kręci się koło utrapień biednej Stefy z jej ohydnym „chlebodawcą". I zdaje się, że Zapolska trochę zanadto zaakcentowała tu okoliczność raczej uboczną i indywidualną — brudne skąpstwo Dauma. Stefa sprzedała się — i orżnięto ją przy kupnie; znów ma dziurawe trzewiki i nie zapłacone obiady, i długi w sklepiku i u krawcowej, i zimno w mieszkaniu. Akcent położony ze szczególną pasją na tych rysach

sprawił, że któryś z krytyków złośliwie swego czasu napisał *, iż sztuka Zapolskiej „płomiennie walczy o poprawę warunków pracy i płacy dla kobiet na utrzymaniu".

Bo te właśnie sceny, ilustrujące sknerstwo i egoizm mężczyzn, wypadły tu najostrzej. Ponowne odwiedziny patronessy Daumowej, nieoczekiwane spotkanie ojca z synem w mieszkaniu Stefy Maliczewskiej więcej zawierają elementu teatralnej roboty niż życiowej prawdy. Za to tam, gdzie Zapolska pastwi się nad starym Daumem — męskim odpowiednikiem „dulszczyzny" — tam wznosi się w swoim okrucieństwie do wyżyn niezrównanego komizmu. Inhalator Dauma, zawijany w papier w patetycznym momencie świętego oburzenia, jest pomysłem wręcz oszałamiającym. A ostatnia scena, gdy Bogucki, wprzód, zdawałoby się, obiecujący — w oczach biednej Stefy — kontrast starego Dauma, zmienia się w jego duchowego sobowtóra, to prawdziwy majstersztyk Zapolskiej.

Środowe przedstawienie *Panny Maliczewskiej* dało miłośnikom teatru jedną zwłaszcza radość. Mianowicie niepospolitą kreację Marii Zarębińskiej w roli tytułowej. Mimo iż znaliśmy i ceniliśmy Zarębińską jako wyborną i bardzo pewną artystkę, jej Stefa Maliczewska stała się rewelacją. Ileż bezpośredniości, prawdy w tym dziecku ulicy; jaka przedziwna mieszanina dzieciństwa, wdzięku, rozmachu, zalotności, poczciwości, pospolitości, pustki duchowej! I poprzez to wszystko miało się w tej dziewczynie wrażenie jakiegoś wartościowego ludzkiego materiału, zadeptanego, zmarnowanego — a o to, jak sądzę, właśnie autorce *Panny Maliczewskiej* chodziło.

Niezupełnie dopisał Guttner jako jej partner. Bardzo dobry w pierwszym akcie, później zbyt wytrwale podkreślał ułomności fizyczne Dauma; krząkania, stę-

kania — przykre na dłuższą metę — pokryły nieco rolę, przesłoniły np. komizm owej przezabawnej w pomyśle recytacji *Romea i Julii*. Znakomitą charakterystykę „uwodziciela" Boguckiego, wraz z jego końcowym przeobrażeniem, dał Staszewski; praczka Żelazna Chojnackiej chwilami budziła aż dreszcz grozy, kiedy znad balii łypnęła ślepiami; Michasiowa Życzkowskiej każdym słowem otwierała melancholijne perspektywy na beznadziejność takich egzystencji. Łozińska * wybornie odtwarza typ idiotek w sylkinowych futrach. Resztę ról oddali z powodzeniem: Oranowska, Ratschka (zabawny komornik), Przystawski, Zolberg, Woźniak i inni.

Reżyser Axer ujął rzecz z trafnym odczuciem stylu i ze zrozumieniem intencyj autorki. Dwa wnętrza — izdebkę w suterynach i straszne mieszkanie panny Maliczewskiej — dobitnie scharakteryzował dekorator Cegielski.

«KRAKOWIACY I GÓRALE» W TEATRZE POLSKIM

Lwowski Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego. Reżyseria Bronisława Dąbrowskiego. Dekoracje Stanisława Cegielskiego. Opracowanie muzyczne Sylwestra Czosnowskiego (20 VI 1941).

Zamieszczony przed tygodniem w „Czerwonym Sztandarze" felieton współautora onegdajszego widowiska, St. Wasylewskiego *, opowiedział czytelnikom ciekawe dzieje tej sztuki, począwszy od pamiętnej premiery warszawskiej z 1 marca 1794 roku, kiedy to *Krakowiacy i Górale* stali się jakby przygrywką do powstania Kościuszki. Bywają takie osobliwe momenty, że utwór, zwłaszcza przemawiający ze sceny, może nabrać wymowy niewspółmiernej — na pozór — z jego treścią. Ale wszystkie te reminiscencje historyczne to są już dziś przysmaki dla erudytów, dla kogoś, kto siedząc sobie przy biurku, konfrontuje spokojnie różne teksty wraz z narosłymi dokoła nich komentarzami. Widz teatralny, recenzent biorą utwór takim, jakim się on przedstawia dziś; autor przemawia do nich wprost przez usta swoich postaci.

Autor — ale który? Bo gdy chodzi o autorstwo, niepodobna znowuż nie wspomnieć osobliwych kolei tej „opery w czterech aktach, oryginalnie napisanej przez Wojciecha Bogusławskiego" — jak to głosił dawny afisz. Zdjęta w r. 1794, po kilku dniach, z afisza przez zaniepokojonego jej oddźwiękiem generała Igelströma *, sztuka ta nigdy już nie wróciła na scenę w autentycznej swojej postaci; nawet owego pierwotnego jej

tekstu ściśle nie znamy. Tytuł *Krakowiacy i Górale* pozostał niby etykieta na flaszce, do której wlewano coraz to inne wino. Bogusławskiego wyparł J. N. Kamiński *, zmieniając całkowicie niemal charakter sztuki, wedle potrzeb i nastrojów chwili; potem kombinowano nieraz obu tych autorów razem, odnawiając i aktualizując tekst — zazwyczaj z wybitną przewagą wersji Kamińskiego.

St. Wasylewski poszedł inną drogą. Sięgnął do pierwotnego źródła, do samego Bogusławskiego; zachowując jego zasadniczą fabułę razem z „elekstryką" studenta Bardosa, zachował tę wesołą, swobodną wieś podkrakowską, jak gdyby już uwłaszczoną przez autora na rachunek przyszłych sukcesów Kościuszki. Ale pościągał tę fabułę, nazbyt już chwilami naiwną, do minimum, przetykając ją w zamian obficie folklorem, przydając obrzędów pieśni i tańca, ile się zmieści, a nawet trochę więcej. Ale nikt z widzów nie skarżył się na ten nadmiar.

Jak na tej operacji wyszli *Krakowiacy i Górale*? Rozmaicie. Krakowiacy trzymają się dzielnie. Cała tężyzna, w jaką w zadziwiającym przeczuciu przyszłych Bartoszów Głowackich udarował ich Bogusławski, bujność tej wsi, temperamenty, humor wraz z barwnością strojów, strzelistością pawich piór — wszystko to zachowało się doskonale.

Nieco powikłała się natomiast sprawa górali. Za czasu Bogusławskiego — i długo jeszcze potem — nie znano właściwie Tatr ani heroicznych mitów skalnego Podhala. Góral to był w ówczesnym obiegowym pojęciu dość pośledni gatunek polskiego ludu: wyrosły na ubogich podgórskich polach, wykarmiony na jałowych „grulach" * i owsie, niedożywiony, zabiedzony, schodził góral jako najemnik w doliny, aby szukać siakiego takiego zarobku. Bryndus u Bogusławskiego nie na Ora-

wę na zbój chodził, ale „do Warszawy z obrazami" na handel albo na odpust do Krakowa, gdzie zgłodniali a ubodzy górale „wyjadali wszystkie rzepy". Góral był przedmiotem naigrawań, prześmiechu. W sztuce Bogusławskiego ci górale odgrywają rolę samochwałów i tchórzów, z którymi tędzy krakowiacy i bez „elekstryki" studenta daliby sobie radę. Zemsta Bryndusa za rekuzę * nie ma w sobie nic rycerskiego: nie dziewczynę porywa, ale — krowy. Dodajmy, że w sztuce Bogusławskiego mieszały się w to i aluzje polityczne, w których autor rad był zdyskredytować najeźdźcę, a dodać otuchy mścicielom.

Rzecz zmienia się oczywiście, skoro Wasylewski robi z tych górali „harnasiów" całą gębą, pysznych, popędliwych, zawziętych, strojnych, zbrojnych i nawykłych do użytku broni. Ta zmodernizowana koncepcja górali kłóci się oczywiście z fabułą sztuki, opartej na tym, że wobec energicznej postawy krakowiaków górale po prostu tchórzą. Górale boją się nie tylko „cudu" studenta, nie tylko cepów i kłonic krakowskich, ale i baby jako tako uzbrojone dałyby im radę. I to zostało. Jest w tym oczywista sprzeczność, ale aby jej uniknąć, musiałby się wyrzec Wasylewski kawałka tatrzańskiego folkloru, wyrzec się „zbójnickiego" i hardych piosenek góralskich — a tego, widać, było mu żal.

Otóż, na mój gust, wolałbym się może raczej tego wyrzec. Folklor krakowski wystarczyłby tu na wszystko, a utrzymanie dawnego charakteru górali dałoby sztuce więcej jednolitości. W obecnej postaci linia jej trochę się wygina, zbyt dramatyczne napięcie konfliktu kończy się niczym, czyniąc chwilami wrażenie pewnego niepokoju i przeładowania. Ale śliczny obrzęd weselny finału znowu tonuje wszystko.

Osobliwe wrażenie robią niektóre piosenki i język starego Bogusławskiego, gdy wiemy z historii litera-

tury, że w tej sztuce po raz pierwszy przemówił ze sceny naszej chłop — nie sielankowy, nie konwencjonalny, ale prawdziwy, mówiący swoim codziennym chłopskim językiem. Dziś ten chłop i ten język wydaje się nam dość „sielankowy", ale dla rokokowych uczestniczek warszawskiej premiery było oczywiście inaczej. Toteż trzeba było tekst Bogusławskiego poddać lekkiej kuracji odmładzającej. Tutaj Wasylewski doskonale wywiązał się z zadania, przydając ostrzejszego smaku językowi, odnawiając dowcipy, to znów robiąc ze studenta Bardosa rodzaj „konferansjera" sztuki, który raz po raz przemawia wprost do publiczności, wciągając niejako po imieniu czcigodnego twórcę polskiego teatru na scenę. Dał ładny finał trzeciego aktu, podźwiękujący hasłami rewolucji francuskiej. W sumie stworzył Wasylewski z tych różnych elementów żywe i barwne widowisko, które z pewnością długo utrzyma się w repertuarze.

Ze swej strony Teatr Polski uczynił wszystko, aby rzecz wypadła jak najlepiej — pomimo szczupłości sceny, tak bardzo niewystarczającej technicznie dla jej wszystkich zadań. Odczuwało się w każdym szczególe czujną pracę reżysera Dąbrowskiego. A praca była nie lada, bo z aktorów trzeba było — przy pomocy Czosnowskiego, Wojnarowicza, Faliszewskiego, speców od muzyki i tańca — zrobić i śpiewaków, i baletników, dać całości właściwy styl, w miarę prosty, w miarę sztuczny, wypracować sceny zbiorowe do najdrobniejszych szczegółów. Rezultat był doskonały: czuć było pracę i zarazem nie było jej znać o tyle, że utonęła w swobodzie i wesołości widowiska. Mam wrażenie, że aktorzy bawili się nie gorzej od publiczności. W ogóle aktorzy lubią od czasu do czasu takie sztuki. Bo zwykle dane jest im pracować tylko częścią swoich talentów: po prostu mówią, chodzą... A ot, okazuje się, że w każ-

dym bez mała z nich siedzi kawałek utalentowanego tancerza, mima, śpiewaka. Takiej Chanieckiej na przykład, którą pamiętamy z komedii *Ostrożnie, świeżo malowane* * jako cnotliwą Urszulę, nie posądzilibyśmy o to, że w niej tkwi tyle szelmowskiego temperamentu, jaki rozwinęła jako kochliwa Dorota. Co do jej pasierbicy, Basi — Karpińskiej — wiedzieliśmy już, że umie być pyskata z wdziękiem. Tadeusz Surowa i tańczył doskonale swojego „trojaka", i okazał dużo siły komicznej w roli Janka; niezawodnym komikiem jest zawsze Leliwa, który rozśmieszał publiczność każdym odezwaniem się organisty. Węgrzyn był bardzo autentycznym i zabawnym góralem, raczej takim od Żywca czy od Makowa niż spod Gerlachu lub Łomnicy *; za to Nowosielski * w swoim bohaterskim kołpaku, połyskując drapieżnymi zębami, budził w nas obawę, że tu przyjdzie do rozlewu krwi albo że Basia puści kantem swojego Staszka i poleci za nim. Wyszomirski wziął rekord wierności i cnoty, opędzając się zalotom przylepnej Dorotki i wytrwale walcząc o swoją Basię; Woźniak jako Bardos szczęśliwie umiał wydobyć naiwny wdzięk roli młodego studenta.

Mnóstwo jeszcze osób brało udział w tym miłym przedstawieniu; trzeba nam pokwitować ich trudy zbiorowym komplementem, na który zasłużył również w całej pełni twórca oprawy scenicznej, St. Cegielski.

„Elekstryka" działała bez zarzutu.

UZUPEŁNIENIA



POWSTANIE TOWARZYSTWA «MŁODY TEATR»

Powstało w Warszawie Towarzystwo „Młody Teatr", poświęcone torowaniu dróg młodej twórczości teatralnej. Ma ono na celu ożywienie repertuaru teatrów w zakresie współczesnej twórczości rodzimej oraz udostępnienie nowym autorom drogi do sceny. Motywem powstania towarzystwa stało się przeświadczenie, iż w obecnej organizacji teatrów brak jest ogniwa pośredniczącego między sceną a młodą twórczością, jak również i to, że warunki, w których mogłoby się odbywać dojrzewanie nowych talentów, nie są wystarczające.

Towarzystwo wyłoniło stale funkcjonujący komitet lektury, powołany do wzięcia pod uwagę każdego nadesłanego utworu scenicznego. „Młody Teatr" będzie wydawał biuletyn rozsyłany dyrekcjom teatrów, zwracający ich uwagę na sztuki, które zdaniem komitetu na to zasługują; tym samym „Młody Teatr" będzie się starał utrzymywać kontakt z teatrami w Polsce. Nadto, w miarę uznania, komitet lektury będzie wchodził w bezpośredni kontakt z autorami nadsyłanych sztuk.

O ile pośród nadesłanych utworów znajdą się takie, które wedle komitetu, będą się nadawały do wystawienia, „Młody Teatr" będzie zabiegał o wprowadzenie ich na repertuar w Warszawie bądź poza Warszawą.

Utworom, posiadającym znamiona talentu, ale pod

jakimkolwiek względem nie odpowiadającym postulatom normalnego repertuaru i tym samym mało mającym widoków dostania się na scenę, „Młody Teatr" będzie się starał stworzyć dostęp do sceny na innej drodze. Do tego celu służyć będą specjalne pokazy, organizowane w związku i we współpracy z którymś z teatrów. Pokazy takie w razie potrzeby będą mogły być powtarzane.

Siedziba towarzystwa mieści się w Warszawie przy ulicy Trębackiej 4 m. 4. Sekretariat towarzystwa jest czynny codziennie (prócz niedziel i świąt) od 17 do 18. Autorzy zainteresowani mogą składać osobiście egzemplarze swoich sztuk lub też nadsyłać je pocztą, przy czym każdy utwór winien być opatrzony nazwiskiem, imieniem i dokładnym adresem autora. Sztuki nie nadające się zostaną autorom zwrócone.

Zarząd Towarzystwa „Młody Teatr", a zarazem komitet lektury stanowią: Breza Tadeusz (sekretarz towarzystwa), Hulewicz Jerzy, Lorentowicz Jan, Nałkowska Zofia, Szyfman Arnold, Wierzyński Kazimierz i Żeleński Tadeusz (Boy).

Powołanie do życia powyższej placówki kulturalnej ma dla rozwoju twórczości dramatycznej wielkie znaczenie. Do tego tematu powrócimy, aby oświetlić go wszechstronnie.

TEATR DLA DZIECI ORTYMA

Teatr dla dzieci T. Ortyma (Sala „Cyrulika Warszawskiego"). *Kopciuszek*, baśń fantastyczna w czterech obrazach, według starej bajki napisał Tymoteusz Ortym (16 I 1938).

W ubiegłą niedzielę po południu sala „Cyrulika Warszawskiego" przedstawiała niezwykły widok. Tego dnia teatr T. Ortyma dla dzieci dał specjalne przedstawienie, przeznaczone dla czytelników „Kuriera Porannego" i ich pociech. Natłok młodych główek, oczy rozszerzone ciekawością, gwar, szczebiot, oczekiwanie — tym żywsze, że program zapowiadał historię Kopciuszka, jedną z najulubieńszych i najbardziej znanych z lektury. Nareszcie! Kurtyna się podnosi, aby ukazać klasyczną scenę złych sióstr i biednego zahukanego Kopciuszka. I trzeba się nam przyznać, że ta bajka może być interesująca nie tylko dla dzieci, ale i — dla recenzentów, przez to, że stanowi ona substrat niezliczonej ilości lepszych i gorszych widowisk „dla dorosłych", które nam się zdarzyło oglądać i zdawać z nich sprawę. Czyż sukces *Roxy* * i tylu innych nie polega na tym, że jest w nich wciąż ta sama, urozmaicona tylko i unowocześniona baśń o Kopciuszku?

Przeróbka p. Ortyma ujęła rzecz zgrabnie i żywo. Rodzina pań Pyszałkowskich wybierająca się na bal miała dużo humoru, kłopoty premiera Apsikanii przed balem dworskim były szczerze zabawne, scena wchodzenia zaproszonych gości olśniewała młodocianych

widzów licznością zespołu i przepychem kostiumów, zjawienie się Kopciuszka w balowej szacie osiągnęło swój niezawodny efekt, a żale młodego królewicza nad zgubionym pantofelkiem wywołały niekłamany oddźwięk na sali. Nie wiem, czy w tym samym stopniu podchwyciło młode audytorium niewinne aluzje polityczne, na jakie sobie pozwolił pan premier Apsikanii pod adresem swego dostojnego kolegi, ale czemu by nie? dzieci są tak dojrzałe... A dalsze perypetie bajki toczyły się w atmosferze zrozumiałego napięcia i zainteresowania.

Obok programu znajdujemy rzut oka na działalność teatru T. Ortyma, który zamyka właśnie piętnasty rok istnienia. Z początku sporadyczny i wędrowny, teatr ten przeobraził się od r. 1929 w teatr stały z siedzibą w Warszawie i letnimi wypadami na prowincję. W ciągu tych lat ośmiu dał teatr dla dzieci tysiąc kilkaset przedstawień dla miliona blisko widzów. Dano 43 premier — baśni i legend — wszystkie w opracowaniu p. Ortyma, który jest zarazem inscenizatorem, reżyserem i głównym aktorem. Ta ekonomia sił tłumaczy może, czemu teatrzyk ten oparł się wszystkim przesileniom i przetrwał tyle górniej zamierzonych, ale mniej liczących się z realnymi warunkami imprez dla dzieci. Pan Ortym idzie utartą drogą: dramatyzuje bezpretensjonalne, stare, ulubione bajki, umie trafić do dzieci i wciągnąć je do współudziału, rekrutując z nich małych aktorów; umie także nawiązać kontakt z młodą widownią; aby się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na salę w czasie przedstawienia. Że zaś teatr ten, w przeciwieństwie do wielu tego rodzaju ulotnych prób, istnieje i trwa o własnych siłach, bez niczyjej pomocy, wysiłek ten uwieńczony tak trwałym sukcesem tym bardziej zasługuje na uwagę.

Z aktorów, oprócz p. Ortyma jako premiera Apsikanii, godzi się wymienić małą Basię Bojemską jako Kopciuszka oraz panie Gerardi, Grabińską i Jurkowską w rolach pań Pyszałkowskich. P. Vorbrodt miała dużo wdzięku w roli królewicza. Zręcznie dobrany akompaniament muzyczny przyczyniał się do podniesienia wrażeń.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»

„Cyrulik Warszawski". *Przy zamkniętych drzwiach*, rewia satyryczna w dwudziestu jeden obrazach (20 I 1938).

Program obfity i przeważnie udatny, co jest godne uznania, tym bardziej że powaga chwili — chwili przydługo trwającej! — stwarza pewną posuchę rozporządzalnych tematów do śmiechu. Toteż kiedy taki temat przypadkowo się znajdzie, nie dziw, że go nasi satyrycy ogryzą do kosteczki! Biedny książę R.....łł *, z brodą czy bez brody, od jakiegoś czasu pokrywa z książęcą hojnością i dobrodusznością zapotrzebowania naszych kabaretów i pism humorystycznych, ale co będzie, kiedy wreszcie weźmie ślub i przestanie być pikantną aktualnością? Kto go zastąpi? Dłuższą nadzieję jako źródło humoru wróżą różne komplikacje mniej lub więcej „aryjskie" i ich paradoksalne konsekwencje; łatwo się domyślić, że pp. Lawiński i Krukowski znaleźli w nich materiał do nowych zabawnych dialogów w znanym stylu, a i p. Gierasiński, jako sprzedawca choinek pod Politechniką, też umie dorzucić tu swoje soczyste słówko. A na marginesie tych historycznych spraw historia odtłuszczającej kuracji p. Lawińskiego może rozśmieszyć najcięższego melancholika.

Wśród tych trudności o tematy pozostaje na szczęście kobieta — wiekuiście aktualna w swoich niewyczerpanych wariantach i metamorfozach. Tę kobiecość prezentuje nam „Cyrulik" w kilku okazowych egzem-

plarzach, tym milszych do oglądania, że młode te talenty poczęły się i rozwinęły w naszych oczach, żeśmy patrzyli na ich pierwsze kroki. Pani Lena Żelichowska, szczebiocąca rozkosznie do telefonu ku rozpaczy wydłużającego się pod budką telefoniczną ogonka i rozszarpana wreszcie w sztuki przez zemstę tłumu; taż sama, rozważająca dylemat przyjaciółki mającej powabnego męża; zwłaszcza zaś mówiąca piękną *Balladę* o *trzech rzezimieszkach* Szenwalda, dowiodła jeszcze raz, że jej technika aktorska i recytacyjna rozwija się bardzo ładnie. Stefcia Górska z szelmowskim dowcipem opowiada o tym, co to jest „kariera, psze pana"; p. Terné sentymentalnym dzwoneczkiem swego głosu przypomina nam, że istnieje świat uczuć idealnych, gdybyśmy pod wpływem tańca p. A. Halamy byli skłonni o tym zapomnieć. Z męskich sił dobrze się zapowiada p. Borucki, jodłujący Parys, osaczony przez trzy boginie „po tyrolsku i po polsku"; z dobrych znajomych, poza wymienionymi wyżej, zbierają oklaski Járosy, Rentgen, Sempoliński, Minowicz.

Z TEATRU «WIELKA REWIA»

„Wielka Rewia". *Czar walca*, operetka w trzech aktach F. Doermana i L. Jacobsona, muzyka Oskara Straussa. Adaptacja i reżyseria Konrada Toma. Dekoracje Józefa i Geny Galewskich. Dyrygent Iwo Wesby. Choreografia Mieczysława Pianowskiego (31 XII 1937).

Ten *Czar walca* jest zarazem czarem dawnego Wiednia, ojczyzny walca, Wiednia słodkich dziewcząt i szykownych poruczników, lekkiego wina i łatwego śmiechu. Wiedeńska dziewczyna, choćby była jedynie dyrygentką damskiej kapeli z ogródka, bez trudu odbije panującej księżniczce — co prawda tylko klausenburskiej * — jej chłopca, a jeżeli księżniczka tego męża-nie-męża szczęśliwie odzyska, to jedynie dzięki temu, że poczciwa wiedenka zechce jej udzielić paru lekcji czarowania mężczyzn. Bo w tej operetce powtarza się — po raz nie wiem który — stara, ale jara historia białej nocy poślubnej młodego porucznika, którego ożeniono z księżniczką, a który „nie umie kochać z musu", ale skoro go obłaskawią i obudzą w nim złudzenie, że kocha dobrowolnie, wówczas będzie najlepszym z kochanków, jacy w pięćdziesięciu operetkach tulili w namiętnych objęciach własną żonę przy dźwiękach finału. A że między tragicznym początkiem a owym finałem całe dostojne towarzystwo spotkało się w ogródku z damską kapelą i żeńską obsługą, dokąd wymknął się pan młody, daje to pretekst do odtańczenia i odśpiewania kilkunastu walców, o melodiach, które od dawna stały się własnością publiczną, ale które zawsze miło jest usłyszeć. Dziw tylko, że publicz-

ność nie podejmowała każdego motywu chórem, ale śpiewały one wszystkim w duszach.

Operetkę tę, wyreżyserowaną przez p. Toma, wystawiono bardzo smacznie. Pani Nina Grudzińska * ślicznie umiała połączyć wdzięk kobiecy z zakłopotaniem miłosnego niedoświadczenia; wyglądała i śpiewała uroczo. P. Mankiewiczówna była jak stworzona do roli wiedeńskiej „Maedel" *, miała jej werwę, humor i łatwy sentymencik. Panowie Conti i Ruszkowski tworzyli bardzo autentyczną parę wiedeńskich ułanów — jeden liryczny, melodyjny i miłosny, drugi „feszowny" *, jowialny i przedsiębiorczy. Czwórka: Tom — Orwid — Sokołowska — Skwierczyńska — ujmowała miłym humorem, w czym sekundowała reszta zespołu.

Z TEATRU «8.15»

Teatr „8.15". *Księżna Fedora*, operetka w trzech aktach Emericha Kalmana, wersja polska Kazimierza Wroczyńskiego. Reżyseria Witolda Zdzitowieckiego. Dekoracje Ludwika Wiecheckiego. Kierownictwo muzyczne Ludo Philippa (1 II 1938).

Operetka co się zowie klasyczna: oficerowie gwardii w szamerowanych mundurach, szampan od samego rana. Wielki książę z szeroką naturą, wielka księżna z niezaspokojonym a tęskniącym sercem, kulisy cyrku z ich ruchem, gwarem, girlsami, akrobatami, atmosferą miłości, ryzyka, niebezpieczeństwa i romantycznej przygody — i na tym tle zawiązek wielkiej miłości. Młody arystokrata, którego zawód sercowy pchnął na drogę kariery cyrkowej i kazał mu — pod szczelną maską — co wieczór narażać życie w karkołomnych wyczynach żonglera-akrobaty. I pod tą maską odnajduje swoją ukochaną, i niepokoi jej serce pod dwiema postaciami — akrobaty i światowca, zanim obie scałkują się w jedno w przeciągłym pocałunku finału. I jak na klasyczną operetkę przystało, tej miłości lirycznej sekunduje w drugiej parze miłość na wesoło, feszownego wiedeńczyka i wiedenki o gibkich kościach, która w cyrku „chodzi za Angielkę", miss Mabel Gibson.

Operetkę tę, pełną ładnych melodii i straszliwie dramatycznych kontrastów, wystawił p. Zdzitowiecki efektownie. W głównej roli wielkiej księżnej p. Makowska miała spokój i równowagę, z której niełatwo ją wytrącić, że zaś p. Sym ognisty swój temperament umie pokryć maską doskonałego światowca, miłość tych dwojga kochanków to była namiętność pod warstwą

lodu. Parskała za to ogniem para wesołych wiedeńczyków: rozbawiony jak zawsze p. Rakowiecki oraz zgrabniutka p. Alesso, znana nam dotąd jako tancerka, która bodaj że pierwszy raz szczęśliwie zadebiutowała wczoraj w roli mówionej i śpiewanej. Dobroduszny humor p. Waltera zbierał oklaski w wypróbowanej roli „starszego kelnera". Pan Redo był ujmującym wielkim księciem.

Zaprotestować trzeba z całą energią przeciw nagościom zespołu girlsów, obfitym, ale przeważnie mało estetycznym. Czy to możliwe, aby dawne chłopięce kształty „tacjanek" * tak nabrały ciała, czy też tacjanki powychodziły szczęśliwie za mąż i przysłały w zastępstwie swoje ciocie?

Z TEATRU POWSZECHNEGO

Stołeczny Teatr Powszechny. *Śluby panieńskie*, komedia w pięciu aktach Aleksandra Fredry. Reżyseria Stanisława Stanisławskiego (30 I 1938). *Na zawsze*, dramat w czterech aktach Lucjana Rydla. Reżyseria Eugeniusza Poredy (8 II 1938).

Od dosyć dawna nie zaglądałem do Teatru Powszechnego. Nie dlatego, że to jest daleka wyprawa (rozpiętość warszawskich peryferyj jest ogromna) i że nie bardzo się wie, gdzie, kiedy i co grają. Te trudności da się przy dobrej woli przezwyciężyć. Ale uważam, że niedobrze jest, kiedy krytyka zanadto się miesza do tego teatru i za wiele się mądrzy na jego temat. Grozi wówczas łatwo to, że reżyserowie szukają raczej osobistych sukcesów niż oddźwięków u właściwych słuchaczy; zaczyna się kokietowanie eksperymentami, nowatorstwami i scena najbardziej powołana do prostoty zaczyna się wyżywać w snobizmach. Tymczasem główną sprawą jest tutaj nawiązanie kontaktu z publicznością, bez tego cała praca nie zdałaby się na nic. Dyr. Poreda pokazał już dawniej, przy ulicy Karowej *, że umie to osiągnąć, i pozwolił wierzyć, że potrafi i z tej sceny Teatru Powszechnego przemówić do widzów właściwym językiem. Dochodziły wieści o przedstawieniach *Wesela* Wyspiańskiego, cieszących się niedawno ogromną frekwencją na peryferiach. Bo ten teatr wciąż jest w ruchu, wciąż wędruje: dziś gra na krańcach Pragi, jutro na Mokotowie: rozdwaja się w potrzebie na dwa zespoły; obsługuje osiemnaście punktów! Zapyta kto, skąd tyle sal teatralnych? Okazuje się, że Warsza-

wa ma ich znacznie więcej, niż się przypuszcza; w okresie rozmachu kulturalno-finansowego budowano piękne gmachy szkolne i prawie każda szkoła ma dużą salę gimnastyczną z galerią i ze sceną budowaną z myślą o teatrze. O sale tedy nie ma obawy; rzecz w tym, aby je napełnić publicznością.

Otóż w ciągu dwóch wypraw, podjętych w odstępach kilku dni — jedna na daleką Pragę, druga na ulicę Narbutta — przekonaliśmy się, że ta publiczność jest i że Teatr Powszechny umiał ją ściągnąć i zająć. Publiczność bardzo różnorodna, zwłaszcza co do wieku. Zdaje się, że teatr ten — gdzie przedstawienia zaczynają się o godzinie siódmej — pełni równocześnie i funkcje teatru jak gdyby szkolnego, i teatru dla dorosłych, po pracy. Pełno wśród widzów młodzieży, nawet bardzo młodej. Czasem po prostu widać, że rodzice nie mieli z kim zostawić dzieci w domu i biorą je z sobą. Ale cóż w tym złego, że trzyletni bobas zaśmiewa się — jak to widziałem — z sentymentalnej miłości Fredrowskiego Albina w *Ślubach*. Nie znamy przecież mechanizmu przenikania sztuki: może ona ma swoje promienie ultrafioletowe, które inną drogą niż drogą intelektu wnikają w człowieka. Taki trzyletni bęben będzie miał później jak znalazł.

Grano tedy te *Śluby* na Pradze; bardzo przyzwoite przedstawienie i nic dziwnego, skoro je reżyserował taki znawca i miłośnik Fredry, jak p. Stanisławski. Pani Rostkowska była bardzo dobrą Klarą; p. Kaniewska jako Aniela miała dużo spokoju i słodyczy; p. Bełkowska, pp. Żukowski, Koecher i inni to też nasi dobrzy znajomi z ulicy Karowej. I godne uwagi jest, jak ta komedia, oparta na dość cienkich towarzyskich konwenansach, znajduje tutaj zrozumienie, jak wszyscy widzowie, nawet najmłodsi, odczuwają np. nietakt Gucia, który sobie chrapnął podczas wizyty w salonie.

Drugie przedstawienie to było *Na zawsze* Rydla. Ciekawy byłem ujrzeć tę sztukę, którą pamiętałem jeszcze z krakowskiej prapremiery *, dawno już temu. Nie można powiedzieć, aby ten utwór zyskał z wiekiem. Ta skombinowana na zimno łamigłówka miłosna, trącąc epoką Przybysza, zaszczepiona na posępnej tragedii r. 1863, ten ekstrakt dubeltowej beznadziejności nie podniesionej poezją, niezbyt trafia do prostych serc. Na wspak żałobnej atmosferze utworu część publiczności nieoczekiwanym śmiechem, a nawet okrzykami, podkreślała fałszywe sytuacje.

Nie ma w tym winy reżysera, p. Poredy, który sumiennie wywiązał się z zadania, ani winy aktorów, ze szczerym przejęciem odtwarzających swoje role. Wyróżniła się zwłaszcza p. Smolarzówna, wyglądająca jak z rysunku Grottgera i wkładająca wiele umiaru i uczucia w rolę Żony; trzeba by tylko bardziej pamiętać o tym, że na scenie i szept, i cierpienie muszą być słyszane nawet w dalszych rzędach. Wszechstronnie utalentowana ta artystka świetnie zagrała parę wplecionych w akcję utworów Chopina. Poprawnym Mężem był p. Skwierczyński; p. Łukaszewicz niepotrzebnie grał najtragiczniejsze sceny na jakimś japońskim uśmiechu, jakby zapożyczonym z innej sztuki; zdolny aktor, p. Tomaszewski, dawał już lepsze rzeczy niż ta figura księdza.

Wreszcie uwaga zasadnicza z powodu tego *Na zawsze*. Byłoby pożądane wpajanie w aktorów przeświadczenia, że sztukę pisaną wierszem trzeba mówić wierszem *, bo wiersz mówiony jako proza staje się dość uciążliwym do słuchania nonsensem. Wiem, że są u nas wybitni reżyserowie, którzy sądzą inaczej, ale tym bardziej należy ten ich błąd prostować.

ŚP. JANINA JANECKA

Nieoczekiwanie zmarła wczoraj * na zakażenie krwi po operacji nogi ceniona artystka Teatru Narodowego, Janina Janecka. Ze śmiercią jej teatr poniósł dotkliwą stratę; była to jedna z najbardziej utalentowanych aktorek scenicznych i filmowych, trudna do zastąpienia w swoim zakresie. Obdarzona niezwykłą siłą komiczną, dynamicznym temperamentem i wyrazistą dykcją, z każdej postaci stwarzała typ, wątlejszą nawet rolę umiała dopełnić swymi osobistymi zasobami. Teatr wiele się jeszcze po niej spodziewał.

Janina Janecka była dzieckiem teatru, pochodziła z teatralnej rodziny. Ojciec jej był skrzypkiem w Operze *; matka aktorką *, potem wieloletnią suflerką; siostra, Zofia Mysłakowska, jest cenioną artystką „Reduty". Janecka rozpoczęła swoją karierę bardzo młodo, jeszcze w teatrze Gawalewicza, gdzie grywała role chłopców; potem przeszła do Teatru Letniego. Wyszedłszy za mąż, opuściła scenę, aby się poświęcić życiu rodzinnemu, mieszkając w Piotrkowie, gdzie jej dom (wyszła za rejenta Dobrzyńskiego) stał się ośrodkiem patriotycznym i obywatelskim. Wróciła na scenę przed kilku laty, aby się stać od razu ulubienicą publiczności i podporą komicznego repertuaru. Śmierć artystki kochanej i cenionej przez kolegów dla wyjątkowych zalet charakteru obudziła powszechny żal.

«WARSZTAT TEATRALNY»

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Narodowy). *Nędza uszczęśliwiona*, opera Wojciecha Bogusławskiego, według Franciszka Bohomolca, muzyka Macieja Kamieńskiego. Reżyseria Erwina Axera. Dekoracje Jana Rybkowskiego. Dyrygent Feliks Rybicki. Opiekunowie: Juliusz Marso i Leon Schiller; *Szkoda wąsów*, komedioopera w jednym akcie Ludwika Adama Dmuszewskiego, adaptacja sceniczno-muzyczna Leona Schillera. Reżyseria Ziemowita Karpińskiego. Dekoracje Jana Rybkowskiego. Dyrygent Feliks Rybicki. Opiekunowie: Juliusz Marso i Leon Schiller (20 II 1938).

Rozpoczynający trzeci rok istnienia „Warsztat Teatralny" przy Państwowym Instytucie Sztuki Dramatycznej jest instytucją, która od dziecka „miała szczęście do ludzi". Od samego początku salka Teatru Nowego była za ciasna dla tłumu widzów, który ją szturmował w niedzielne poranki. Przeniesiono te pokazy do Teatru Narodowego, nie wiem, czy szczęśliwie; czasem nieźle jest stworzyć dokoła siebie legendę czegoś niedostępnego, trudnego do zdobycia, czegoś dla „elity". Udatniejsze i najbardziej interesujące pokazy można było powtarzać, a lepiej jest mieć przepełnioną, naelektryzowaną zaciekawieniem salę Teatru Nowego niż pustawą i senną trochę widownię Teatru Narodowego.

Na powodzenie „Warsztatu" złożyło się parę przyczyn. Jedną — młodość idąca od sceny ku widowni, zawsze mająca coś atrakcyjnego. Drugą — głód teatru, głód premier, spowodowany zwolnieniem rytmu repertuarowego w teatrach stolicy, nie wyłączając prywatnych. Śmiały, interesujący nieraz dobór sztuk, wysoki poziom niektórych widowisk podsyciły zaciekawienie: takie na przykład przedstawienie, jak *Orfeusz* Cocteau * stało się faktycznie jedną z najciekawszych premier sezonu.

W pewnym momencie rozeszła się i przedostała do

prasy pogłoska, że „Warsztat Teatralny" pragnie rozszerzyć swoją działalność w tym sensie, aby połączyć szkołę reżyserów z korzyścią rodzimej literatury scenicznej; połączyć pokazy reżyserskie z pokazami sztuk młodych autorów, którzy nie mogli się jeszcze dostać na oficjalne sceny. Myśl tę powitaliśmy z radością i uznaniem, mimo zrozumiałych trudności, jakie by tu można przewidywać.

Obecnie ogłoszony program „Warsztatu" * ostudza te nadzieje; co więcej, wycofuje się niejako i z dotychczas zdobytych pozycyj. „Względy natury materialnej, zbiegające się z nakazami pedagogicznymi" — pisze program, każą „Warsztatowi" przesunąć „akcent" na pracę wewnętrzną. Widzowie, „którzy zbyt pochlebnie widzieli w «Warsztacie» rodzaj teatru eksperymentalnego", otrzymają odtąd pokazy jedynie cząstkowe, fragmenty całowieczorowych sztuk, słowem, coś w tym rodzaju, co (pod kątem sztuki aktorskiej) ogląda się na dorocznych popisach szkoły dramatycznej.

Nie zdaje się nam, aby ta reforma była celowa. Co innego popis aktora, którego talent, warunki, stopień techniki można ocenić z fragmentu znanego zwłaszcza utworu; co innego osiągnięcie reżyserskie, którego wszystkie szczegóły tłumaczą się dopiero pod kątem całości i dadzą się zmierzyć jedynie wrażeniem osiągniętym przez całość. Jak przy tym dobierać te fragmenty? Fragmenty nieznanych sztuk będą dla widza drażniącą niedopowiedzeniami zagadką; fragmenty zbyt znanych sztuk z konieczności będą trąciły raczej szkółką niż wymową dojrzałej reżyserskiej pracy. A właśnie (o ile całowieczorowe utwory nastręczały zbytnie trudności) dobór krótszych sztuk, które przez to, że nie wypełniają wieczoru, nigdy prawie nie zjawiają się na naszych scenach (typowy przykład ów *Orfeusz* Cocteau,

jednoaktówki Shawa, Musseta i innych), dawał wdzięczne pole dla inwencji w komponowaniu repertuaru.

Zresztą jakby dla pokazania nam, że program programem, a praktyka praktyką, pierwszy pokaz stał się całkowitym zaprzeczeniem tych zapowiedzi! Dano nam dwa krótkie, ale pełne utwory. Co więcej — na wspak wyłuszczonym wyżej postulatom — dobrano je tak, że stanowiły niewątpliwie przedstawienie dla widza interesujące, ale w którym rola młodego reżysera zeszła na ostatni plan. Z wielką przyjemnością np. ujrzeliśmy *Nędzę uszczęśliwioną*, operę spłodzoną do spółki przez księdza Bohomolca wraz z ojcem teatru polskiego, Bogusławskim, z muzyką Macieja Kamieńskiego, i przez dwa akty jej trwania oddawaliśmy się refleksjom na temat początków naszego teatru; to bardzo staranne i stylowe przedstawienie przynosi zaszczyt profesorowi Marso, ale niewiele daje nam pojęcia o reżyserskich ambicjach i osiągnięciach młodego p. Erwina Axera. *Szkoda wąsów*, komedio-opera Dmuszewskiego, to znów sukces profesora Schillera, który, opracowując to widowisko i nadziewając je rodzynkami piosenek, przypomniał nam swoje Schillerowskie wieczory staropolskiej piosenki *. Tu reżyser (p. Ziemowit Karpiński) miał może nieco więcej do roboty, ale z konieczności miał wytkniętą utartą drogę tej stylizacji, którą każdy umie na pamięć. Tak więc po skomplikowanych zapowiedziach programu o „akcentach pracy wewnętrznej" po prostu profesorowie PIST-u * wyszli na scenę, a uczniów zepchnęli w kulisy. Ostatecznie nie skarżymy się na to, otrzymaliśmy spektakl zajmujący i zabawny dla smakoszów, a młodzi adepci reżyserii odbiją się innym razem, bo każdy z nich, wedle programu, ma powierzone sobie dwa pokazy.

Program wyszczególnia tytuły tych pokazów. Ujrzymy tedy — nie wiemy, jak okrojone — następujące

sztuki: *Żabusię* Zapolskiej, *Kaprysy Marianny* Musseta, *Zwiastowanie* Claudela, *Inteligent* Gorczyńskiego, *Złota czaszka* Słowackiego, *Odwiedziny o zmroku* Rittnera, *Książę niezłomny* Calderona — Słowackiego.

Skoro zatem program jest ustalony, nie pozostaje nam nic innego, jak tylko czekać cierpliwie jego realizacji i do tego czasu wstrzymać się z oceną. Niemniej szkoda by było, gdyby „Warsztat Teatralny" zrezygnował z zadatków, które zapowiadały się tak szczęśliwie i które mu wróżyły rolę twórczego ośrodka w naszym coraz uboższym — mimo pozorów przepychu — życiu teatralnym. Szkoda też wielka, że poniechano zamiaru współpracy z młodą polską twórczością dramatyczną. Gdyby na dziewięć zapowiedzianych pokazów bodaj dwa obrócono na wystawienie młodych i nie granych dotąd polskich autorów, byłaby to i przysługa oddana polskiemu teatrowi, i naprawdę interesująca samodzielna próba reżyserskich talentów. Warto by o tym pomyśleć jeszcze na przyszłość. Bo o ile dotychczas znalezienie takich sztuk i ich dobór były utrudnione, o ile „Warsztat", powołany z natury rzeczy do innych celów, nie mógł rozporządzać odpowiednim materiałem, o tyle teraz, kiedy powstało i działa Towarzystwo „Młody Teatr" *, w którym skupi się niebawem znaczna część owych sztuk nie granych jeszcze, a nadających się do grania, „Warsztat Teatralny" będzie miał ułatwione zadanie i będzie mógł (oczywiście za zgodą autorów) czerpać w nie granych polskich utworach do woli. A zorientowanie się w tej produkcji nie byłoby dla młodych adeptów bez znaczenia, bo tak jak się kształci reżyserów, warto by pomyśleć i o kształceniu przyszłych kierowników literackich, przyszłych dyrektorów teatru...

Wracając do niedzielnego pokazu, trzeba nam wymienić aktorów i śpiewaków *, którzy w nim brali

udział. Wyróżnili się zwłaszcza pięknym basem p. Bolko, trafną stylizacją wokalną p. Szlemińska; z naszych znajomych aktorów trzymali się doskonale w komedio-operze Dmuszewskiego * pp. Kempa, Żukowski, zwłaszcza zaś urodzona „subretka", p. Halina Kamińska, dowcipna i wesoła w swoich ewolucjach.

PREMIERA «WARSZAWSKIEJ SZOPKI POLITYCZNEJ»*

Pierwszy komplement z powodu tegorocznej *Szopki politycznej* należy się p. cenzorowi, którego surowe zmarszczenie brwi mogło całą tę imprezę jeżeli nie udaremnić, to bardzo osłabić, odmężczyć. Ale cenzor był łaskawy i dobrotliwy; sam może raczył się uśmiechnąć. To jest pocieszające, że w ostatnich czasach czuje się pod tym względem wyraźne odprężenie, że Władze zaczynają rozumieć prawo uśmiechu, który przecież powinien być uwzględniony w gospodarce kraju jako produkt pierwszej potrzeby. Podejrzewamy, że szczęśliwa inspiracja w tej mierze idzie od samego pana premiera *, który sam ma tyle dowcipu i tyle poczucia humoru i który pamięta z pewnością ową sławną *Szopkę warszawską* *, na którą Wielki Marszałek ściągnął do Belwederu całą Radę Ministrów pod pozorem nadzwyczajnej sesji gabinetu.

Drugi komplement należy się spółce autorów — p. Karpińskiemu i p. Minkiewiczowi — którzy włożyli w tegoroczną szopkę dużo dowcipu. Jest w tym dowcipie więcej żartu niż satyry, więcej igraszki słów niż czego innego, i to może jej daje ową charakterystyczną wesołość młodych urwisów. Poza tym jest to szopka bardziej „polityczna" niż kiedykolwiek; dość wymienić kryptonimy występujących w niej aktorów, poza nie-

wieloma same polityczne: Wajewałodzia, redaktor Niedziński, prezydent Miastarzyński, ministrowie Świętoławski, Kwitkowski, Becque, Ponitowski, Krabowski, bracia Siędrzejewicze, pułkownik Quotz i na finał trio generałów: Premierał, Hallerał i Pskwarczyński *. Przeglądając ten program, łatwo pojmujemy, że p. cenzor mógł jednym pociągnięciem pióra ściąć wszystkie te głowy, dowcipnie wymodelowane przez p. Zarubę. Ale p. cenzor wie, że w wolnych krajach suma żartów i piosenek stanowi o popularności mężów stanu. I doprawdy byłaby szkoda pozbawiać nas piosenki, w której minister Becque na nutę: „Poszedł Marek na jarmarek kupił sobie oś", wylicza nam kolejno wszystkie „osie", koło których kręci się wielka polityka Europy. Oto przykład dowcipnie wyzyskanej asocjacji słownej. A także szkoda by nam było niewinnej piosenki, w której generał Pskwarczyński śpiewa na znaną nutę: „Leci Quotz przez Polskę, ozonem wywija" *... Świat finansowy reprezentuje prezes Kruber *, artystyczno-literacki — poeta Wawrzyniec Wierzyński *, dyrektor Szyfman z nieodłączną Piżyńskają * jako twórcy baletu polskiego, mistrz Kipura *, i wreszcie redaktor pewnego tygodnika, który musi gorzko dumać nad niewdzięcznością swoich pupilów *. Świat towarzyski — to opatrznościowy dla kabaretów i piosenkarzy książę Zadziwiłł ze swoją przyszłą *; sportowy — głośna mistrzyni tenisa *, którą szopkarze podejrzewają, że jak inne gwiazdy żeńskiego sportu pójdzie „tropem Smętka" *...

Trzeci komplement trzeba powiedzieć bezimiennym wykonawcom zza kurtyny, którzy w trudnym dziele ożywiania laleczek za pomocą melodii i słowa wykazali dużo talentu.

PREMIERA W TEATRZE «WIELKA REWIA»

„Wielka Rewia". *Rozwódka*, operetka w trzech aktach W. Leona, muzyka Leo Falla, przekład Adolfa Kitschmana i Konrada Toma. Reżyseria Konrada Toma. Dekoracje Geny i Józefa Galewskich (19 II 1938).

Ogromna sala szczelnie wypełniona, mnóstwo oklasków, całe sceny bisowane — i to wszystko na tej starej, ograjej, ośpiewanej *Rozwódce*... Czyżby renesans przedwojennej operetki? Tak się wydaje. Jak *Cnotliwa Zuzanna*, tak i ta *Rozwódka* niesie nie przedawniony czar walca, budzi podświadomie utajone sentymenty u tej publiczności, którą w kołysce piastunki kołysały do snu piosenką „Gondo, miła, luba Gondo" albo „Gondo moja, miej sumienie, niechaj troszkę się ożenię"... To już są teksty klasyczne, bo też i dawna wiedeńska operetka stała się klasyczną.

Ta *Rozwódka* wśród wielu innych swoich siostrzyc należy do udatniejszych. Treść równocześnie pikantna i cnotliwa — mąż, który się zaleca do własnej żony — kwalifikuje tę operetkę na pokarm duchowy dla rodzin; ładne i od dawna zrośnięte z uchem melodie rozmarzają urokiem czegoś przeżytego w innym życiu; intryga zgrabna, niemal komediowa, dawałaby tej operetce bardziej niż wielu innym prawo do tytułu „komedii muzycznej". Ale wówczas nie znano tego tytułu; operetka nie wstydziła się swojego imienia, nie wstydziła się być sobą.

Wystawiono ją w „Wielkiej Rewii" bardzo starannie uwzględniając właśnie jej podkład aktorski, komedio-

wy. P. Brochwiczówna była przemiłą „rozwódką", miała cnotę bardziej prowokującą od niejednego występku; p. Didur-Załuska swoim zuchwałym temperamentem dobrze podmalowała rolę Gondy, a p. Sokołowska w roli holenderskiej rybaczki połączyła wrodzoną dystynkcję z rubasznym humorkiem roli. Mężczyźni byli również na wysokości zadania. Pan Conti, z rasy nie fałszowanych amantów, obsługiwał swoją młodością i wdziękiem dwie primadonny, grał, śpiewał i tańczył przynosząc zaszczyt holenderskiemu ministerstwu spraw zagranicznych, które reprezentował; p. Ruszkowski w swoich ewolucjach taneczno-likierowo-humorystycznych był miłym partnerem p. Sokołowskiej; p. Tom jako prezes sądu z godnością nosił siwą czuprynę nad młodym jeszcze i miłosnym okiem; wreszcie p. Orwid błysnął pazurem wytrawnego komika. Reszta przyzwoita. Reżyseria Toma. Dekoracje Galewskiego.

TEATR «HABIMA» W WARSZAWIE

Uriel Acosta według Karola Gutzkowa

W kilku słowach przypomnijmy koleje tego głośnego teatru. Korzystając z wolności, jaką teatrowi żydowskiemu (w carskiej Rosji surowo zabronionemu) przyniosła rewolucja rosyjska, grono entuzjastów stworzyło w Moskwie w r. 1917 rodzaj studio pod tą nazwą, a pod patronatem samego dyrektora moskiewskiego teatru artystycznego, Stanisławskiego. Stanisławski przydzielił młodemu „Studio" swego najzdolniejszego reżysera, Wachtangowa, który stał się inscenizatorem jednego z największych późniejszych sukcesów „Habimy" — *Dybuka* *. W r. 1925 „Habima" odbyła wielkie tournée po Europie i Ameryce, potem osiedliła się w Palestynie, rozszerzając swój repertuar aż do klasycznych arcydzieł teatru europejskiego z Molierem, Calderonem i Szekspirem. W r. 1930 podjęła „Habima" nowe tournée i wówczas była w Warszawie * z *Dybukiem*. Obecnie „Habima" (która gra od początku w języku hebrajskim) jest oficjalnym teatrem żydowskim w Palestynie; buduje się dla niej gmach teatralny.

To, co uderza od razu w „Habimie", to strona zewnętrzna. Uderzyłaby ona w tym *Urielu*, gdybyśmy nawet nie wiedzieli, że właśnie za kostiumy i dekoracje z *Uriela* otrzymała „Habima" pierwszą nagrodę na wystawie paryskiej w r. 1937. Ale bardziej od kostiu-

mów i dekoracyj znamionuje „Habimę" styl charakteryzacji aktorów. „Habima" ma jakąś sobie tylko właściwą sztukę rzeźbienia masek ludzkich o niezwykłej wyrazistości, o spotęgowanych rysach. Dotąd zostały nam w pamięci upiorne maski żebraków w *Dybuku*.

Drugą właściwością „Habimy" są sceny zbiorowe, wszystko, co się wiąże z obrzędem, z zapamiętaniem się, z ekstazą. Tańce weselne czy religijne, śpiewy chóralne, groza rzuconej klątwy — wszystko nabiera tu niezwykłej ekspresji. I zdaje się, że znając te swoje silne strony, „Habima" preparuje w tym sensie każdą sztukę.

Strona aktorska oparta jest tu raczej na systemie zespołowym, stonowanym, równym, niż na wybitnych indywidualnościach. Toteż pod względem aktorskim przedstawienie to nie przyniosło jakiejś rewelacji, mimo że zwłaszcza role: Uriela, nauczyciela jego dla Silvy, Judyty, rabinów i innych, grane były dobrze. Pięknie wypadły sceny w świątyni oraz końcowa pantomina weselna, stanowiąca jakby naddatek „Habimy" do tragicznej historii Uriela, opowiedzianej przez Gutzkowa.

Dramat Gutzkowa pojawiał się dawniej często w naszym repertuarze jako popisowa rola Ładnowskiego, Kotarbińskiego i innych. Zdaje się, że wersja „Habimy", preparująca ten utwór „podług Gutzkowa" — jak mówi afisz — posunęła się obyczajem sowieckiego teatru dość daleko w przeobrażeniach. Wiersz sztuki zmienił się w szybki i nerwowy dialog prozą; rozbudowano wszystko, co można było zużyć dla plastycznych walorów „propogandowego" widowiska. Ale największym przeobrażeniom uległ słynny Ben Akiba. Z dawnych czasów pozostała mi z teatru w pamięci postać tego Ben Akiby: stuletni blisko starzec, wpółobcy już światu, wprowadzany do świątyni pod ręce i słabym głosem powtarzający owo ben-akibowe: „Wierzcie mi,

bracia, wszystko to już było..." W „Habimie" Ben Akiba zmienił się w czerstwego, tryskającego życiem i humorem staruszka, podobnego raczej do jakiegoś marszalika niż do starego rebe u Gutzkowa. To był Ben Akiba jako reklama dla zabiegu Woronowa.

Drugim przedstawieniem „Habimy" ma być *Dybuk*.

Z «WARSZTATU TEATRALNEGO»

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Nowy). *Żabusia*, sztuka w trzech aktach Gabrieli Zapolskiej. Reżyseria Kazimierza Rudzkiego. Dekoracje Jana Rybkowskiego. Opiekunowie: Karol Borowski i Jerzy Stempowski (1 III 1938).

Na drugi pokaz reżyserski wybrano *Żabusię* (pierwsze dwa akty), jedną z rzadziej grywanych sztuk Zapolskiej, zapowiedzianą jako najbliższą premierę w Teatrze Kameralnym. Zapolska sama jest dobrą reżyserką swoich utworów, dość wyraźnie podaje swoje intencje, ale trzeba je umieć odczytać. Młody reżyser, p. Rudzki, odczytał je umiejętnie i celnie. Ale zarazem *Żabusia* należy do tych sztuk, które dziś już można grać dwojako: albo współcześnie, bez zbytniego gwałcenia prawdy historycznej, bo typ Żabusi jest wciąż jeszcze żywy i prawdopodobny, albo kostiumowo, na tle epoki — epoki gorsetów, zatrzasków, szpilek do włosów i tym podobnych rzeczy, które w niewiarygodny sposób komplikowały dawnym Żabusiom rzecz tak mało skomplikowaną z natury, jak wizyta u kochanka. A skoro się przyjmie epokę fiszbinu i haftki, ani się spostrzeżemy, jak to narzuca pewne odcienie życia (jeżeli można je tak nazwać) duchowego tych ludzi. Reżyser obrał tę trudniejszą drogę, pomieścił *Żabusię* w czasie, nadał jej swoisty wyraz epoki. Znalazł dobrą pomoc w aktorach. Trafnie postawioną Żabusię, głupią, przymilną, pospolitą, kłamliwą, szczerą dała p. Lidia Wysocka; wybornym Rakiem był p. Grolicki *; stylową Maniewiczową p. Macherska; w innych rolach dzielnie trzymali fa-

son końca zeszłego wieku panie Święcicka i Drochocka oraz p. Bogusiński; jedynie p. Malatyński czuł się nieswój w najmniej co prawda wdzięcznej roli dwulicowego Juliana. W sumie przedstawienie komedii wypadło zabawnie i żywo.

Publiczność, która zapełniła Teatr Nowy, słuchała ciepło i dziękowała za ten interesujący pokaz długotrwałym brawem.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Skąd swąd*, rewia taka sobie w siedemnastu obrazach Jerzego Jurandota (4 III 1938).

To, że rewia „taka sobie", to mówi autor, nie recenzent. Czyżby w tym wypadku autor wyręczył recenzenta? Nie, rewia jest może więcej niż „taka sobie", zwłaszcza jeżeli zważymy, że wyszła prawie w całości spod pióra jednego autora, kryjącego się pod pseudonimem Jurandot *; taki wysiłek — zwłaszcza wobec niepokojącego wyżyłowania większości tematów — usprawiedliwiałby w danym razie jakiś słabszy moment. Ale jest sporo udatnych. Najlepsze kąski dowcipu zastrzeżone są oczywiście dla Dymszy — bohatera wszystkich programów w tym „Małym Qui pro quo", jak nim bywał jeszcze w „dużym"; a może to odwrotnie, taka jest właściwość Dymszy, że wszystko w jego ustach staje się dowcipem? Dymsza w różnych postaciach: w ogrodzie zoologicznym, na trybunie sejmowej, na ławie oskarżonych (wyborny szkic) i na wolności, w zręcznych wreszcie piosenkach, przygotowujących finał, ma tę lekkość akcentów, ten tajemniczy fluid komicznego szaleństwa, który daje każdej jego kreacji — jeżeli wolno użyć tego pompatycznego słowa — swoisty styl. Sekundują mu p. Olsza, który bardzo zabawnie sprzedaje na ulicy autentyczne Fałaty * i inne, komentując je ze swadą, oraz p. Bogucki, sumiennie wywiązujący się z wszelkiej poruczonej mu funkcji, sentymentalnej czy

groteskowej, mówionej, tańczonej czy śpiewanej. W damskich partiach p. Grossówna daje mnóstwo wdzięku i wesołości; p. Kamińska z werwą opowiada nam, jak „ona na to ani słowa". Pan Orłow, o ile zyskał sobie nasze uznanie jako utalentowany parodysta i mim, którego w jednym czy w dwóch numerach oklaskiwalibyśmy z przyjemnością, o tyle naraził nam się znowu jako konferansjer, w której to czynności jest potworny, a nie chce w to uwierzyć.

Oklaskiwanym i bisowanym jak zawsze punktem programu był chór Dana.

JUBILEUSZ ANTONIEGO RÓŻYCKIEGO*

Nikt w pewnych zawodach nie ujdzie niwelacyjnej potęgi jubileuszu, ale nie wszyscy znoszą jednakowo ten dopust losu. Na jednych jubileusz leży jak ulał; zdawałoby się, że urodzili się już przyszłymi jubilatami, u innych robi wrażenie jakiejś wesołej maskarady, przekornego paradoksu. Takim jest Różycki, który nieprzerwany sukces sceniczny zawdzięcza swojej nie fałszowanej młodości, lekkomyślnemu wdziękowi swego talentu. Widząc go na scenie, nikomu nie przyszłoby na myśl pytać go o metrykę albo liczyć mu lata „pracy", tak bardzo ta praca zdaje się zabawą dla niego, a jest przyjemnością dla widza, ale cóż, nieubłagane prawo jubileuszu zmusza do tych publicznych obrachunków. Zatem, powiedzmy otwarcie i śmiało — bo i tak na drugi dzień po obchodzie „czcigodny jubilat" pozwoli nam o tym zapomnieć — że trzydzieści lat upłynęło od czasu, jak Antoni Różycki służy scenie czy też scena jemu. A z tych trzydziestu lat zdaje się, że dobrych dwadzieścia pięć spędził bez przerwy w Warszawie; jest to jeden z najbardziej warszawskich — w dobrym znaczeniu tego słowa — aktorów. Zaczął w Łodzi; potem przeszedł przez Kraków — bo któryż z naszych tęgich aktorów nie przeszedł przez Kra-

ków — potem już wciąż Warszawa: Teatr Mały przed wojną, potem „Rozmaitości", potem Polski, wreszcie Narodowy.

Z ról honorowych, jakie Różycki zapisał w swoim dorobku, dałoby się wymienić niejedną: grał w *Romantycznych* Rostanda, w *Weselu* (kolejno Poetę i Dziennikarza), w *Zmartwychwstaniu* Rostworowskiego (Przywódcę), w *Irydionie* (Heliogabala), w Pirandella *Rozkoszach uczciwości* i innych. Ostatnia rola, w której oglądaliśmy go wszyscy świeżo, to rola Tola w *Skizie* Zapolskiej.

Ale największa część ról Różyckiego, to są role nie zapisane w historii literatury, ale przez to ani mniej cenne, ani mniej odpowiedzialne; to owe sztuki, stanowiące chleb powszedni teatru, a w których talent aktora czyni pożywanie tego chleba powszedniego czymś odświętnym; to całe mnóstwo tych lekkich komedyj, których klasę podnosi wdzięk prowadzenia rozmowy, zręczność w podawaniu dowcipu, ciepły akcent ludzkiej prawdy — jeżeli im to wszystko da aktor taki jak Różycki. Sztuk się zapomina, ale jego się pamięta. Stworzył sobie odrębny typ „amanta", z rasy tych wytwornych panów o skroniach lekko przyprószonych siwizną, ale o młodym sercu i doświadczeniem wykarmionej dobroci. W dawnym, już zapomnianym repertuarze była taka rola, od której charakteru sztuka wzięła tytuł, a z kolei tytuł ów niemal rozciągnął się na całe „emploi": to był *Przyjaciel kobiet* Dumasa-syna. Takim przyjacielem kobiet był zawsze Różycki i kobiety odpłacają mu to równą przyjaźnią: im może zawdzięcza trwałą młodość swego talentu. — Sztuk — jak rzekłem — zapomina się; nikt nie potrafi np. opowiedzieć bez błędu treści *Daru poranka*, ale każdy przypomni sobie rozkoszny duecik, jaki dali przed kil-

ku laty w tej komedyjce Forzano Różycki i Brydzińska. Ten wypróbowany sukces obrał Różycki na swój jubileusz — dzień, w którym Warszawa będzie mu mogła powiedzieć, jak go kocha i ceni

PRZEDSTAWIENIE DLA DZIECI W «NASZYM TEATRZE»

„Nasz Teatr" (Teatr Letni). *Przyjaciel wesołego diabła* Kornela Makuszyńskiego. Reżyseria Jana Boneckiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (XII 1937).

„Nasz teatr" — nazwa, nie wszystkim jeszcze znana, jest godłem szczęśliwej inicjatywy p. Haliny Starskiej, która zamierzyła, przy pomocy chwilowo bezrobotnych aktorów, tworzyć wartościowe widowiska dla młodzieży i wojska. Zamierzenie to osiąga podwójny cel: daje pracę tym, co jej potrzebują, i tworzy zarazem cenną placówkę kulturalno-oświatową. „Nasz Teatr" już zdał egzamin ze swojej sprawności jako teatr dla dzieci, dając w Teatrze Letnim szereg przedstawień, cieszących się znaczną frekwencją i powodzeniem. Przyjemnie jest spojrzeć na salę, widzieć roześmiane twarze i skrzące się oczy dzieci, które bez wyjątku przepadają za teatrem, a zbyt rzadko mają sposobność nakarmić ten naturalny głód swoich młodych wyobraźni.

A grano uscenizowaną bajkę autora, który umie do tych młodych serc i wyobraźni przemówić. To *Przyjaciel wesołego diabła* Kornela Makuszyńskiego; opowieść o bohaterskim chłopcu, który, aby ratować swego ukochanego wychowawcę, naraża się na trudy i niebezpieczeństwa wędrując sam dokoła świata. Znajduje co prawda w wędrówce swojej wiernego towarzysza, ale zawdzięcza go własnej zasłudze, i to niemałej, bo ten przyjaciel to mały diabełek, wyrwany przez dzielnego Janka ze złego towarzystwa starych diabłów i po-

wrócony cnocie. Te wędrówki wypełniają szereg obrazów przykuwających młodocianego widza coraz to nowymi, a zawsze pełnymi wzruszeń obrazami: idą dwaj przyjaciele przez pustynię, to znów dostają się do niewoli w państwie kretów, to na statek rozbójnika, to na dwór kalifa; przechodzą coraz to nowe próby, ale ze wszystkich wychodzą zwycięsko dzięki poczciwości i rzetelności, która patrzy z oczu naszemu Jankowi. Na nasz gust trochę tu za dużo okrucieństw, a przynajmniej ich pogróżek: wciąż słyszymy o wieszaniu za nogi lub za głowę, laniu rozpalonego oleju do uszu, przypalaniu pięt itd. Zdawało się przez chwilę, że te dawne bajki o diabłach, czarach, zbójcach i złośliwych dręczycielach znikną ze sceny, wyparte przez nowe bajki o cudach wiedzy, o bezkrwawych zdobyczach lotników, wynalazców czy podróżników, ale to był krótki moment; obecnie, jak się zdaje, znów tryumfuje w teatrze dla dzieci posmak sataniczny, sadystyczny i krwiożerczy. Słowem, bajka aktualizuje się.

JUBILEUSZ ROBERTA BÖHLKEGO

Znów trzydziestolecie wybitnego aktora *, zasłużonego dyrektora, znanego całej Polsce artysty — Roberta Böhlkego. Obchodzi je Poznań, ale święcą je przyjaciele i miłośnicy teatru we wszystkich dzielnicach. Urodzony w Krakowie, tam skończył szkołę dramatyczną, tam stawiał pierwsze kroki w teatrze ludowym i na scenie im. Słowackiego, wówczas pod dyrekcją Ludwika Solskiego. Potem — Poznań, znów Kraków, jeszcze raz Poznań, potem Warszawa (Teatry Stołeczne i Teatr Polski), wreszcie w r. 1933 zostaje Böhlke dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu, które to stanowisko zajmuje do tej chwili.

Obdarzony wspaniałymi warunkami, pięknym głosem, Böhlke predestynowany był do ról bohaterskich — grał też Hamleta, Makbeta, Bolesława Śmiałego i wiele innych ról stanowiących najwyższą próbę aspiracyj artystycznych aktora. Ciepły jego głos wibruje szczerym liryzmem w rolach kochanków, w których Böhlke zapisał się w pamięci słuchaczy. Z charakterystycznych ról pamięta go Warszawa w *Lojalności* Galsworthy'ego. Jako dyrektor ważnej placówki poznańskiej złożył dowody wysokiej kultury literackiej i teatralnej, a zarazem sprawności organizacyjnej, która pozwala mu utrzymać scenę poznańską na wysokim poziomie, a bez

wstrząsów. Miarą skali aktora, reżysera i dyrektora teatru jest autor i sztuka, jaką dyr. Böhlke obrał sobie na swój jubileusz. To *Rozkosze uczciwości* Pirandella, w których dyr. Böhlke odtworzy rolę Baldowina.

Znakomitemu artyście i zasłużonemu dyrektorowi zasyłamy w dniu jego święta serdeczne życzenia.

«KORONA DAWIDA» W TEATRZE «HABIMA»

Amnon, udając słabość ostrą — gdy go z litości hołubiła — sprośności czynił z Tamar, siostrą — aż się dlań szpetnie przy.....ła. — Król Dawid, prorok w świecie rzadki — bojaźni bożej zzuł kajdany — widząc gładziuchne dwa pośladki... — Szczęśliw, kto nie zna, co to rany..."

Te strofy z *Wielkiego Testamentu* Villona plątały mi się mimo woli po głowie, kiedy po drugi raz w ciągu niewielu dni przyszło mi oglądać występne miłostki Amnona i Tamary. Bo *Korona Dawida*, poemat dramatyczny według Calderona, pokazany nam w hebrajskiej „Habimie" oparty jest na tych samych motywach co grany w Teatrze Narodowym *Bunt Absalona*: występna miłość między potomstwem Dawida, uwiedzenie i odtrącenie Tamary, zemsta Absalona, knowania Achitofela, który kończy samobójstwem... Ale atmosfera panuje w „Habimie" ostrzejsza. Wnosząc ze sposobu, w jaki tam potraktowano *Uriela Acostę* Gutzkowa, sądzę, iż teatr ten dość swobodnie musiał się tu obejść z tekstem Calderona; zgęścił i przyspieszył dialog, sięgnął poprzez hiszpańskie tyrady do instynktów i reakcyj ludzi bardziej pierwotnych, dał widowisko surowe i jaskrawe zarazem, groźne i pełne wyrazu, znakomicie wyzyskując plastyczne efekty sceny. Mistrzowsko

zwłaszcza był wyreżyserowany obraz uczty „strzyżenia owiec", wydanej przez Absalona: dzika wesołość tej uczty, ujęta w karby scenicznego rytmu, monotonny zgiełk instrumentów muzycznych, łyskujące drapieżne szczęki, kawały mięsiwa fruwające nad stołem i przerzucane na dzidach i w końcu śmierć Amnona ginącego na bezimiennych włóczniach, wychylających się zza kulis, wszystko to miało niepospolitą ekspresję. Kilka zwłaszcza ról było świetnych: Dawid (p. Meskin), olbrzymi starzec biblijny, tragiczny król plemienia na pustyni; Tamara (p. Rowina) oszałamiająca w wybuchu dzikiej zmysłowości; piękny złotowłosy dzikus, Absalon, szczerzący białe zęby do korony; praworządny Joab, Wieszczka i inni — wszyscy ukostiumowani, ucharakteryzowani zwłaszcza z całym kunsztem „Habimy", nieporównanej w rzeźbieniu ludzkich masek o nadludzkiej (a czasem podludzkiej) wyrazistości. Było to jedno z ciekawszych widowisk tego oryginalnego teatru, który za kilka dni opuszcza Warszawę, aby przez Łódź i Kraków powrócić do Palestyny.

«BURZA» OSTROWSKIEGO W ROSYJSKIM «STUDIO DRAMATYCZNYM»*

Z przyjemnością ujrzeliśmy nie starzejącą się sztukę Ostrowskiego, tę „panią Bovary" nadwołżańskiego miasteczka, odpokutowującą w nurtach rzeki swój ledwo że zawiniony błąd. Poczciwe dziecko ta Katierina; nawet wydana za niezgułę Tichona byłaby z pewnością dobrą żoną, gdyby nie mama, gdyby nie teściowa! Ta mama czuwa, aby z domu syna i synowej wygnać uśmiech i życzliwość; gdy Tichon jedzie w podróż, aby żona nie mogła mu towarzyszyć ani nawet zarzucić mu rąk na szyję na pożegnanie, ale musiała go objąć kornie pod nogi; aby on — chce czy nie chce — był dla niej obrazem srogiego despoty. Ale któż zniesie despotyzm fajtłapy? Biedna Katierina, spragniona trochy ciepła, ulega pokusom i przykładom lekkomyślnej szwagierki i daje się jej popchnąć w ramiona małomiasteczkowego pięknisia. Ale Katierina panicznie boi się burzy („groza" — po rosyjsku), a tego lata szczególnie srożą się burze; w niedzielne skwarne południe, kiedy zaczęły grzmoty dudnić po niebie, a dzwony kościelne rozdzwoniły się na ziemi, Katierina nie zniosła grozy i niemal publicznie wyznała swój błąd. Dobry Tichon

byłby przebaczył, gdyby nie — mama: mama i sama brutalizuje synową, i pilnuje, aby syn ją brutalizował, aby jej wypominał błąd bez przerwy, aby nią poniewierał. I Tichon zaczyna pić, i potem bije żonę, bo mama tak każe; bez wódki nie miałby serca, więc pije, aby mieć odwagę pełnić maminą wolę. Nie wytrzymała Katierina i, pożegnawszy się po kryjomu z odjeżdżającym parodniowym kochankiem, poszła się rzucić w wodę. I dobry Tichon rozpacza przy jej ciele, i wyklina matkę, sprawczynię wszystkiego złego.

Ten utwór, pisany w r. 1862 *, jest świetnym studium niszczącego wpływu matki-tyranki, przywodzącym na myśl najlepsze dzisiejsze francuskie powieści Mauriaca i innych, poświęcone temu tematowi. Uderzający jest wysoki kunszt tej sztuki, napisanej niemal komediowo, pełnej zabawnych scen i figur, a kończącej się bez zgrzytu — tragedią. Atmosfera małego rosyjskiego miasteczka, zagęszczona w dwa krańcowe typy: domową starą carycę i drugą obłąkaną staruszkę, oddycha niesamowitą prawdą.

Studio rosyjskie wystawiło *Burzę* bardzo dobrze. To, że aktorzy umieli oddać koloryt lokalny, to dość naturalne, ale godne uwagi jest, jak na maleńkiej scence dano sobie rady ze stroną techniczną. Wołga płynęła szeroko w oddali, rozwiązania dekoracyjne sześciu odsłon były bez zarzutu. Pani Gulanicka z wzruszającą i bezradną prostotą zagrała Katierinę; p. Wasiliew (wyborny reżyser sztuki) dał arcyrosyjskiego Tichona o komizmie wysokiej klasy; p. Miedwiediewa bez żadnej szarży wydobyła wrogi życiu despotyzm, utajony w imponującej postaci kupcowej Kabanowej-matki. Wszyscy dobrzy znajomi z tego „Studio" — ciepła i sympatyczna aktorka, p. Goriewa, p. Markow, panie Zarina, Śnieżyna, Maksimowa i szereg innych —

dali każdej z ról jej właściwą fizjognomię i miejsce w zespole.

Świeżo wprowadzone dokładne streszczenie sztuki przy programach pozwala śledzić z zajęciem grę artystów i akcję nawet nie znającym języka.

JUBILEUSZ ANTONIEGO RÓŻYCKIEGO

Wczorajszy jubileusz Antoniego Różyckiego, który wypełnił po brzegi salę Teatru Narodowego, dostroił się mimo woli do stylu młodego i uroczego jubilata: był miły, pogodny, serdeczny, wolny od patosu i łezki, a pełen ciepła. Obecni byli protektor obchodu jubileuszowego, minister Świętosławski, minister spraw wojskowych Kasprzycki, wiceminister spraw wewnętrznych Korsak, prezydent m. st. Warszawy, Starzyński, wiceprezydent miasta, Pohoski. Czuć było, że ten jubileusz nic nie kończy i nie zamyka, że jest dla tego wybornego artysty jedynie nabraniem oddechu do dalszej kariery, równie młodzieńczej jak dotychczasowa. Świadczył o tym sam wybór sztuki, w której, bodaj przed dziesiątkiem lat, Różycki uwodził swoją partnerkę i wraz z nią — Warszawę; partnerka się zmieniła, ale ogień, młodość, siła uwodzicielskiej perswazji zostały te same.

Nie znaczy to, aby w tym jubileuszowym święcie uchybiono w czymkolwiek uświęconemu rytuałowi. Wszystko było i obficie, ale wszystko jakoś po prostu i wesoło. Przemawiał najpierw przedstawiciel miasta, podnosząc wierność Warszawie tego artysty, który z trzydziestu lat scenicznej pracy dwadzieścia siedem spędził bez przerwy na scenach stolicy; przemawiał

Ludwik Solski, przed trzydziestu laty pierwszy dyrektor młodziutkiego Różyckiego w Krakowie i jego dyrektor obecny w Warszawie; prezes Śliwicki — imieniem ZASP; w dowcipnym przemówieniu sławił karierę Różyckiego jako niestrudzonego kochanka prezes Związku Autorów Dramatycznych p. Grubiński; dobrą dykcją wykazała się przedstawicielka baletu warszawskiego, składająca również życzenia jubilatowi, popularnemu wszędzie, gdzie bije serduszko kobiece; i przedstawiciel Opery Warszawskiej, i Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, i reprezentant pracowników technicznych, który trzykrotnie podniósł jubilata w górę i pokazał go ludowi; wreszcie p. Stanisławski — imieniem kolegów.

Ale druga, nieoficjalna część uroczystości nastąpiła potem, kiedy piękne koleżanki zaczęły jubilata obsypywać pocałunkami i jeszcze po spuszczeniu kurtyny dochodziły nas swoiste odgłosy tej damskiej owacji „Antoniemu Różyckiemu — Warszawa".

Trzyaktowa włoska komedyjka G. Forzano, w której p. Różycki znalazł świetną partnerkę w p. Lubieńskiej, upłynęła w tej powodzi ogólnej życzliwości dość mile. Napiszemy jeszcze o niej; dziś poprzestańmy na stwierdzeniu, że sukces jej jest przede wszystkim sukcesem przemiłego amanta naszej sceny; przy mniejszym osobistym wdzięku aktora ta sama rola mogłaby być dość nieznośna.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»

„Cyrulik Warszawski". *Oś Cyrulik — Warszawa* *, wielka rewia wiosenna w osiemnastu obrazach (25 III 1938).

Na pierwszym miejscu obfitego i wesołego programu trzeba wymienić p. Stefcię Górską w *Tragedii pensjonarki*. Jej interpretacja tej wybornej poza tym piosenki jest arcydziełem finezji i dowcipu. Gdyby p. Stefcię wysłać wraz z jej tobołkiem i z tą „pensjonarką" na międzynarodowe zawody piosenki — złoty medal pewny.

Drugie miejsce — p. Lawiński za *Z czego ludzie żyją* *. Piosenka i wykonawca — prima.

Trzecie miejsce — p. Terné za *Piosenkę wiosenną*.

Słowem, dawno nie było w „Cyruliku" tylu dobrych piosenek, co w tym programie. Bo są jeszcze i inne, jak elegia p. Terné nad starym Wiedniem, zilustrowana ślicznym walcem solo p. Halamy; i *Kołysanka*, śpiewana nad dostojną kołyską holenderską * z udziałem sióstr Burskich; i wścibska rodzinka (znów Stefcia), i rozkosze, w jakie opływa marynarz, urodzony poligamista („jedna żona w Gdyni, druga w Bombaju, trzecia w Szanghaju, a wszystkie się nie znaju"), a które opowiada nam wilk morski, p. Rentgen; i p. Sempoliński w zgrabnie podanej piosence *Bić albo nie być*... i nie wiem, czy to już wszystko? A, jest jeszcze duecik p. Terné z p. Boruckim.

Do tego niezawodny Krukowski w monologu *Asekuracja*; obrazek Czechowa pt. *Jubileusz* *, o szaleńczo na-

rastającym komizmie; potem Járosy jako sprzedawca konfekcji damskiej, obsługujący kapryśną p. Lenę Żelichowską — głębokie studium psychologiczne. Dodajmy do tego nieśmiertelne, a szczególnie dziś aktualne źródło humoru, jakim są *Masoni* *, wreszcie wesoły finał, a pozostanie nam złożyć generalny komplement autorom, wykonawcom, no i dyr. Járosy'emu, który tych wszystkich szczeniaków od małego wyprowadził na ludzi (fakt stwierdzony sądownie *), a który sam zachował tyle wigoru i humoru, że starczy go jeszcze na wychowanie paru nowych generacyj szczeniaków.

«BALILLA» W TEATRZE ORTYMA DLA DZIECI

Teatr dla dzieci T. Ortyma. *Balilla*. Inscenizacja i reżyseria Tymoteusza Ortyma (20 III 1938).

Tym razem p. Ortym, zawsze pomysłowy w dostarczaniu młodym słuchaczom śmiechu i wzruszenia, znalazł swoją nową bajkę w prawdziwej historii młodego Włocha, Battisto Peraso zwanego Balilla *, który w r. 1746, w dobie gdy rodzinna jego Genua była ujarzmiona przez Austriaków, dzielnym swoim odruchem dał hasło do powstania, które wypędziło wroga i oswobodziło ojczyznę. Dokoła tego faktu osnuł z talentem p. Ortym swoje sceniczne opowiadanie, w którym akcenty bohaterstwa i tężyzny u młodych bohaterów przeplatane są humorem wydobytym z komicznych epizodów. Główną dostarczycielką humoru jest pani baronowa austriacka, żona gubernatora, ze swymi spazmami, pretensjami do francuskiego wykwintu i swoim metrem tańców, ale ona staje się mimowolnym powodem katastrofy, gdy na jej fałszywe oskarżenie o kradzież klejnotów dzielny i uczciwy Balilla dostaje się do więzienia. Szczęściem klucznikiem więzienia w Genui jest Polak, a wnuczka jego, poczciwa Basia Konarska, dopomaga młodemu więźniowi do ucieczki. Perypetie te kończą się, zgodnie z historią, powstaniem ludu genueńskiego za sprawą jedenastoletniego Balilli oraz apoteozą i hymnem na cześć przyjaźni polsko-włoskiej.

Widowisko sporządzone jest zręcznie i barwnie, ulice Genui rozbrzmiewają w teatrzyku p. Ortyma wesołym gwarem, pełne są podnieconego tłumu, śpiewu i tańca, przy czym organ ucisku najeźdźców, niefortunny sierżant austriacki, zawsze jest wystrychnięty na dudka ku wesołości małych słuchaczy. Dobrze rozplanowane są role młodych bohaterów; jeden Balilla (p. Krystyna Vorbrodt), wcielający szlachetny wdzięk i zapał, drugi ze swoim przysłowiem: „Święty Jacku z pierogami", i ze swoim wielkim nieodłącznym bębnem jest przedstawicielem niewinnie rubasznego humoru. Rolę szlachetnego poety, w którego sercu mieszka troska o ojczyznę, objął sam p. Ortym. Zabawną parę stanowili gubernator i jego żona (p. Gerardi i p. Żarski), wśród tłumu zaś doskonale wyszkolonych dzieci wyróżniała się mała tancerka solowa.

Przedstawienie, wraz z interludiami karzełka-krasnoludka, zyskało pełne uznanie młodocianych słuchaczy i ma zapewnione powodzenie.

«NOC LISTOPADOWA» W TEATRZE POLSKIM

Święcąc dwudziestą piątą rocznicę swego istnienia, Teatr Polski wystawił *Noc listopadową* w inscenizacji i reżyserii Al. Węgierki. Przedstawienie wypadło wspaniale. Arcydzieło Wyspiańskiego w nowym ujęciu reżyserskim i dekoracyjnym ujawniło wszystkie swoje wartości poetyckie i sceniczne i sprawiło głębokie wrażenie.

Zanim napiszemy obszerniej o tym niezwykłym wieczorze, trzeba nam poprzestać na stwierdzeniu sukcesu nie tylko ogólnej linii reżyserskiej, ale także poszczególnych pozycji przedstawienia, w którym wzięły udział wszystkie niemal siły aktorskie Teatru Polskiego. Dekoracje St. Śliwińskiego, kostiumy p. Z. Węgierkowej, ilustracja muzyczna Maszewskiego zestrojona z przedstawieniem przez K. Szustera, wreszcie efekty plastyczne w opracowaniu Ruth Sorel — wszystko złożyło się na całość godną dzieła i momentu, który Teatr Polski nim uświetnił. Toteż owacje, których przedmiotem stał się teatr w kulminacyjnym punkcie obchodu, były gorące i szczere.

ĆWIERĆWIECZE TEATRU POLSKIEGO

Teatr Polski święci dwudziestopięciolecie swego zasłużonego żywota, co stanowi w istnieniu teatru, zwłaszcza założonego jako scena prywatna, poważny okres. Tym większego znaczenia nabiera ta data, że teatr święci ją pod dyrekcją swego twórcy i założyciela, bez przerwy — poza przejściowymi działaniami siły wyższej — dzierżącego do dziś jego ster. Ale najwięcej smaku daje dzisiejszej rocznicy wspomnienie okoliczności, w jakich ćwierć wieku temu powstała ta scena — okoliczności w ówczesnym życiu polskim niemal fantastycznych. W istocie, kto znał przedwojenny Kraków, temu mniej wydałaby się egzotyczną amerykańska kariera jakich Rockefellerów czy Morganów * niż myśl młodego krakowianina, aby założyć wielki teatr w Warszawie. A taką myśl powziął dwudziestokilkoletni doktór filozofii i początkujący autor dramatyczny, Arnold Szyfman *, nie rozporządzający ani kapitałami, ani stosunkami, mający tylko wiarę w siebie i w swoją ideę.

Bo to wydaje się pewne, że wówczas kiedy Szyfman zakładał w Warszawie „Momus" *, pierwszy kabaret literacki, przez który przeniósł do Warszawy zarazki humoru krakowskiego „Zielonego Balonika", ambicje jego nie ograniczały się do tego. Badał teren, poznawał

ludzi, dzielił się swoimi planami i cierpliwie przygotowywał grunt dla nich. Chwila była dobrze obrana; w Warszawie dawał się odczuć powiew większych swobód, teatr w całym znaczeniu tego słowa polski, wolny od opieki obcej, stawał się potrzebą chwili. Ale trzeba go było stworzyć, trzeba było mieć rozmach i talent organizacyjny, trzeba było zwłaszcza nie ulęknąć się wielkich cyfr. I wszystkiego tego dokonał młody człowiek, przybyły z przysłowiowo gołego Krakowa, miasta „centusiów". Szyfman umiał poruszyć warszawskich prezesów, dyrektorów, hrabiów i książąt; umiał natchnąć wiarą i zuchwalstwem najsceptyczniejszą rzecz pod słońcem — Kapitał; zgromadził kilkaset tysięcy (czy może milion) rubli, kupił grunt i zaczął stawiać teatr. W amerykańskim tempie. W styczniu r. 1912 poświęcono kamień węgielny *, a od września tegoż roku był zaangażowany zespół. Ale gmach nie mógł być gotów na ten termin ani nawet na późniejszy; bezczynny zespół stanowił przeto poważne obciążenie. Aby odciążyć budżet, Szyfman zorganizował tournée po Rosji, od Mińska do Petersburga, grając Fredrę, Wyspiańskiego, Rittnera, Przybyszewskiego i innych. Sukces moralny i kasowy był olbrzymi, równowaga finansów uratowana.

Cytuję tutaj ten epizod, dlatego że jest on charakterystyczny. Ilekroć w ciągu zmiennych kolei Teatru Polskiego wypadło dyr. Szyfmanowi ratować nowym pomysłem jego finanse, zawsze rezultatem tego była jakaś twórcza placówka. Taką podporą finansową było założenie Teatru Małego *, takiej akcji ratunkowej zawdzięczała Łódź dwa wyborne sezony teatralne * — w łączności z warszawskim Teatrem Polskim — i w następstwie trwałe już podciągnięcie poziomu swoich scen.

Wreszcie — uroczysta data: otwarcie Teatru Polskie-

go 29 stycznia 1913 przedstawieniem *Irydiona* Krasińskiego. Od pierwszej chwili stało się widoczne, co ten młody teatr Warszawie przynosi. Wzrosły w najlepszej epoce krakowskiej sceny, dyr. Szyfman korzystał ze wszystkiego, co teatrowi dali Pawlikowski, Kotarbiński, Solski, Wyspiański. Śmiałość w sięgnięciu do najwyższych wzlotów naszej poezji, nowoczesne ujęcie reżyserskie (reżyserował *Irydiona* sam Szyfman), zdobycze gry zespołowej, nie znany wreszcie Warszawie artyzm dekoracyjny, reprezentowany przez rewelacyjne osiągnięcia Frycza, a niebawem przez bujny talent Drabika — wszystko to przy środkach technicznych, jakich dotąd żadna z naszych scen nie miała, olśniło Warszawę. Dodajmy zespół aktorów — młody, pełen zapału, spośród najświetniej zapowiadających się sił krakowskiej sceny. Toteż sukces nowego teatru był z miejsca ogromny, a wzmagał się za każdą nową premierą. I rozpięcie repertuaru było o wiele szersze niż to, do którego przyzwyczaiły Warszawę jej „Rozmaitości", będąc, przy ospałym repertuarze, raczej popisem gwiazd aktorskich. Po *Irydionie* poszły *Nowe Ateny* Nowaczyńskiego; potem Bogusławski, Ibsen, Fredro, Arystofanes, Morsztyn, Molier, Szekspir — wszystko przemawiające z całą świeżością nowych form teatralnych. Toteż Teatr Polski, mimo że gnębiony przez władze rosyjskie szykanami cenzury i ciężkim opodatkowaniem (słynna „szósta część" *), zapowiadał się świetnie.

W pełni sukcesu zaskoczyła go wojna. Dyr. A. Szyfmana, jako austriackiego poddanego, wywieziono do guberni Wiackiej, potem pozwolono mu wrócić, potem zamknięto go w ciupie, wreszcie kazano mu jechać do Moskwy, gdzie w r. 1916 zdołał zorganizować z garścią rozbitków — między nimi Jaracz, Osterwa, Brydziński, Fertner i inni — filię Teatru Polskiego! Wśród tego

sam Teatr Polski radził sobie w Warszawie, jak umiał, gospodarowało w nim zrzeszenie aktorów, potem Solski, aż wreszcie w lipcu r. 1918 wrócił z wygnania Szyfman, aby objąć swój teatr i prowadzić go do dziś dnia.

Ten okres pamiętamy mniej lub więcej wszyscy. Miał Teatr Polski przez ten czas swoje momenty pomyślności i potęgi, miewał też chwile trudne, w miarę ogólnych wstrząsów gospodarczych, przeobrażania się samych podstaw życia teatralnego, które stawało się coraz to uciążliwsze dla sceny prywatnej, mającej wielkie ambicje i założenia i pełniącej w znacznej mierze funkcje naszej sceny reprezentacyjnej. Po różnych próbach uratowania odrębnego bytu Teatr Polski musiał się wyrzec samodzielności gospodarczej; przeszedł wraz z Teatrem Małym (i wraz ze swoim dyrektorem) pod zarząd powstałego w stolicy Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej. Później, gdy towarzystwo to rozszerzyło swój zasięg działania na trzy dalsze teatry, utworzono „fuzję" pięciu teatrów o wspólnym zespole i wspólnym kierownictwie, nie tylko gospodarczym, ale i artystycznym. Ale okazało się, że ta machina nazbyt paraliżuje inicjatywę i odpowiedzialność, że nazbyt grozi teatrowi biurokratycznym zmechanizowaniem, toteż po paru latach tego eksperymentu Teatr Polski wraz z Małym, zachowując wspólnotę gospodarczą z innymi scenami TKKT, powrócił pod dyrekcję artystyczną swego twórcy i założyciela.

Czyż potrzeba przypominać tutaj doniosłą rolę, jaką odegrał Teatr Polski w ciągu tego ćwierćwiecza? Jak od pierwszej swojej premiery podniósł aspiracje i osiągnięcia teatrów stolicy do nie znanych wprzód wyżyn — bo inne sceny musiały odtąd dążyć do zrównania się z tym poziomem — tak mimo wszystkich trudności wytrwał w swojej roli. Był wzorem dobrej i celowej

organizacji, umiejącej dokonywać dużych rzeczy często niewielkimi środkami; był szkołą aktorów, reżyserów, dekoratorów; był ekspozyturą teatru europejskiego u nas, a reprezentacją naszego teatru — wsławionego przez Teatr Polski w Europie — na zewnątrz; wciąż żywotny, czujny na potrzeby chwili, eklektyczny w dobrym pojęciu słowa — takim pozostał Teatr Polski do dziś.

Leży przede mną imponująca księga *, napisana przez p. Lorentowicza — monografia Teatru Polskiego z perspektywy dwudziestopięciolecia. Po gruntownie opracowanym wstępie, zawierającym historię tego teatru w jego kolejnych fazach, analizę repertuaru i form inscenizacyjnych, wytrawną charakterystykę reżyserów i poszczególnych aktorów, księga ta zawiera jakże cenne dla historyka i kronikarza teatru, dla krytyka i recenzenta, zestawienia i przekroje repertuaru, zarówno Teatru Polskiego, jak Małego. Przegląda się tę część — która komuś postronnemu mogłaby się zdawać raczej sucha — z osobliwą przyjemnością. Chronologiczny wykaz utworów wraz z ich obsadą raz po raz przypomina spędzone wieczory, przenosi w ubiegłe lata, wskrzesza doznane wrażenia, często już odległe: *Ziemia nieludzka* Curela (jak ten czas leci!), *Święta Joanna* Bernarda Shawa, *Dzieje grzechu*, wspaniały *Samuel Zborowski* Słowackiego — jedno z najwyższych osiągnięć naszego teatru w ubiegłym ćwierćwieczu — *Juliusz Cezar* Szekspira, *Noc listopadowa*, *Dziady*, *Wyzwolenie*, *Wesele Figara*, świeżo *Gałązka rozmarynu*... A ileż świetnych przedstawień w Teatrze Małym, który przecież stanowi folwark tej „wielkiej własności": od *Sześciu postaci scenicznych* Pirandella i *Paryżanki* Becque'a aż do ostatnich premier *Lato w Nohant* i *Freuda teoria snów*.

Interesujące są rubryki sztuk, które zyskały największe cyfrowe powodzenie: otwiera listę *Pigmalion* Bernarda Shaw (179 razy) i *Wesele Figara* (120 razy), ale niech się i klasycy nie wbijają w pychę, bo tuż po nich idzie komedia muzyczna *Jim i Jill* (111 razy), a obok *Pawła I* Mereżkowskiego (108 razy) tę samą liczbę 108 przedstawień osiągnęła *Jadzia wdowa*. Nie gorszmy się zbytnio; właśnie takie mariaże, jak *Pawła I* z *Jadzią wdową*, tworzą życie teatru, może i jego wdzięk!

Ale bardziej pouczające są zestawienia ogólnej ilości przedstawień poszczególnych autorów. Tu już przemawiają wielkie cyfry, na ogół wymowniejsze od mniejszych, często przypadkowych. Okazuje się z nich, że Szekspira grano w Teatrze Polskim przez te ćwierć wieku 652 razy, czyli na tych dwadzieścia pięć lat grano blisko dwa lata samego Szekspira (ogółem wystawił Teatr Polski Szekspira 15 sztuk). Jak na patrona teatru, trzeba przyznać, że nieźle obrany. Na drugim miejscu idzie Bernard Shaw, którego również grano 15 sztuk (w tym 3 „prapremiery"), w sumie zaś wieczorów 569, czyli też grubo więcej niż półtora roku. A potem idzie Słowacki (184 przedstawień), Rostworowski (164), Wyspiański (152), Żeromski (146), Fredro (130) itd.

Ale długo można by się bawić takimi zestawieniami i wyciągać z nich wnioski, toteż do tej księgi z pewnością nieraz będziemy mieli sposobność powrócić. Bo ta księga pamiątkowa Teatru Polskiego jest w znacznej mierze i księgą teatru polskiego w ogóle.

Zaznaczmy jeszcze występy zespołów cudzoziemskich w Teatrze Polskim: dwukrotną gościnę Komedii Francuskiej; trzykrotną teatrów wiedeńskich; gościnę zespołu angielskiego „The English Players" — dla do-

pełnienia roli teatru w najlepszym znaczeniu europejskiego, jakim był i jest Teatr Polski. I jeżeli założyciel na wstępie jego istnienia postawił sobie to podwójne zadanie: podciągnąć nasze życie teatralne wzwyż, wnieść w nie skarby polskiej poezji w najpiękniejszym scenicznym kształcie, a zarazem otworzyć szeroko teatr dla twórczości światowej — dziś, po dwudziestu pięciu latach, można stwierdzić, że Teatr Polski dobrze wywiązał się ze swoich zamierzeń.

UROCZYSTOŚCI JUBILEUSZOWE TEATRU POLSKIEGO

Przypadł mi ten zaszczyt, aby przemawiać tutaj * imieniem Polskiej Akademii Literatury. Jaką rolę odegrał Teatr Polski wobec literatury w nowej naszej rzeczywistości, zaledwie że trzeba wspominać, na to patrzeliśmy wszyscy. Godzi się natomiast przypomnieć, że tak było od początku jego istnienia, gdy założony w r. 1913, w przededniu nieprzeczuwanych wielkich rozstrzygnięć dziejowych, rozpoczął swoje istnienie — *Irydionem* Krasińskiego.

Wybór tego utworu na otwarcie teatru w ówczesnej Warszawie był jego programem i legitymacją. Bo rozwój naszej wielkiej literatury dramatycznej szedł odmiennymi drogami niż gdzie indziej. Dramat nasz od swego początku, od swoich narodzin, wziął niejako przymusowy rozbrat ze sceną. Trzej nasi wielcy poeci zaczęli od utworów scenicznych — bo utworami scenicznymi są i *Dziady*, i *Kordian*, i *Nieboska komedia* — ale zarazem takie były ówczesne warunki życia, że żaden z nich nie mógł marzyć o scenie, toteż pisane były bez troski o nią, o to, czy i w jakiej mierze zdołałaby ona nadążyć myśli poety. I dlatego między szczytowymi wzlotami naszej poezji dramatycznej a teatrem wznosił się długo mur przeszkód — często niemożliwości technicznych. Bo taki jest osobliwy paradoks teatru, że im wyżej i im swobodniej wzlatuje poezja, tym

bardziej czyha na nią, tym bardziej stoi jej na zdradzie przyziemny rekwizyt.

Założyciel Teatru Polskiego, który dziś z dumą może patrzeć na to dwudziestopięciolecie, Arnold Szyfman, połączył w sobie dwie rzeczy: umiłowanie naszej wielkiej poezji i poczucie realności sceny. Zrozumiał, że aby głos poezji mógł brzmieć czysto i pełno, nie może go tłumić skrzypienie technicznych niedomagań. I Teatr Polski był pierwszym, który wyzwolił poezję z niewoli kulawego rekwizytu, zapewnił jej to, aby mogła przemawiać do widza, nie potykając się o braki innych środków ekspresji; skorzystał z nowych form współdziałania ze słowem, oddał mu na usługi wszystkie zdobycze, powołał do współpracy pędzel malarzy, konstrukcje architektury scenicznej, sugestywność muzyki, czarodziejstwa świateł, harmonię gestu, zwinność wreszcie sceny obrotowej — wszystkie narzędzia, jakie, poddane rozkazom nowoczesnej reżyserii, mogą uskrzydlić poezję. Od powstania Teatru Polskiego przestało istnieć słowo: niesceniczny.

I tak, od chwili otwarcia, teatr ten objawił się jako sprawne narzędzie, które jakby czekało chwili, gdy poezji naszej dane będzie, już bez ograniczeń i ucisku, przemawiać w stolicy Polski ze sceny. Chwila ta przyszła prędzej, niżby kto zamarzył. I odtąd, od *Nieboskiej komedii* do *Dziadów* czy do najwyższego osiągnięcia tej sceny, do *Samuela Zborowskiego* Słowackiego — przesuwają się przez nią najwspanialsze wizje naszych poetów.

Obok tych wielkich patronem Teatru Polskiego był — Szekspir. Statystycy już obliczyli, że na dwadzieścia pięć lat istnienia Teatru Polskiego teatr ten prawie okrągłe dwa lata grał — Szekspira. Trudno w istocie o godniejszy patronat.

Literatura współczesna zawdzięcza Teatrowi Polskiemu wiele i powie to przez czyje inne usta. Czy może być dla twórcy ważniejsza rzecz, niż ujrzeć dzieło swoje w takim kształcie, w jakim je wymarzył? Otóż każdy autor, wystawiając swoje dzieło w tym teatrze, miał poczucie, że znajdzie tu najinteligentniejszą i najtroskliwszą opiekę, mówiąc trywialnie — najlepsze szanse. I pragnieniem każdego autora było widzieć swoją sztukę graną przez ten teatr.

Ale literaturze swojej scena służy nie tylko przez granie rodzimych utworów. Teatr ten był zarazem europejskim — w najlepszym znaczeniu słowa. W Teatrze Polskim i związanym z nim Teatrze Małym zapoznawali się, wraz z publicznością, nasi pisarze i krytycy z najwybitniejszymi zdarzeniami teatralnymi świata. Był to, w pierwszych latach powojennych zwłaszcza, okres w życiu teatrów bardzo płodny i znamienny, kiedy szukano wszędzie nowych form, kiedy budowano — lub czasem łudzono się, że budowano — nowy teatr. Wszystkie te dążenia znajdowały tu współcześnie niemal swoje odbicie. Jewreinow czy Kaiser, Pirandello czy Lenormand, Crommelynck, Jules Romains — mógłbym wymieniać długi szereg nazwisk. Teatr Polski, najczulszy na nowe prądy, był naszym oknem na świat, na Europę.

Teatr ten przechodził różne koleje wraz z całym naszym życiem gospodarczym, z którym byt teatru tak jest związany. Przechodził i ciężkie chwile. Otóż miło jest stwierdzić, że w obecnej fazie, kiedy mu przypadło święcić to dwudziestopięciolecie, teatr ten, mając mocne oparcie o Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, a równocześnie zachowawszy swoją samodzielność artystyczną i swego niezastąpionego kierownika, znajduje się w świetnej fazie swego istnienia i może ufnie

patrzeć w nowe ćwierćwiecze. Dlatego z prawdziwą radością imieniem Polskiej Akademii Literatury składam tu serdeczne życzenia Teatrowi Polskiemu i jego twórcy.

PREMIERA W «WIELKIEJ REWII»

„Wielka Rewia". *Dudek*, lekka komedia w trzech aktach George'a Feydeau. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Józefa Galewskiego (2 IV 1938).

W komunikaty repertuarowe „Wielkiej Rewii" zakradł się zabawny lapsus: ogłoszono mianowicie, że teatr gra krotochwilę *Dudek* F e y d o r a. Z George'a F e y d e a u i Lajosa F o d o r a wypośrodkowano jednego F e y d o r a; urocza kombinacja francusko-madziarska, o leciutkim a sugestywnym polskim podźwięku. Obaj komediopisarze, i Feydeau, i Fodor, zajmują na naszych afiszach teatralnych poczesne miejsce; w tej chwili gra się w Warszawie równocześnie dwie sztuki Feydeau, grywało się czasem po paru Fodorów. I od czasu tego komunikatu prześladuje mnie koszmar: nazwisko, a raczej firma „Feydor" stała mi się symbolem; jakiś mechaniczny robot „rozrywkowy", zdolny wypełnić większość repertuaru naszych scen w zimie, a opanować je wyłącznie w lecie. Cóż za wygoda dla teatrów! Co pięć lat wznawiałoby się tego Feydora po porządku; po dwudziestu latach zagrałoby się go w kostiumach epoki, a po trzydziestu można by go odmłodzić piosenkami i przystawkami. Słowem, kompletna feydoryzacja naszych scen.

Dudek, którego oglądamy w „Wielkiej Rewii", jeszcze nie dostąpił zaszczytu kostiumów i stylizacji; niemniej jest Feydorem klasycznym. Jest tam wszystko, co zapewne Feydeau wymyślił, a Feydor zrutynizował.

Jest i łóżko, i kokotka, i Angielka, i dzwonki, na których się siada, i kilka par małżeńskich ślizgających się po ledwie-nie-stycznej zdrady małżeńskiej, i uniwersalny numer hotelowy, i major z głuchą żoną, słowem, co dusza zapragnie. Wszystko to puszczone w ruch z doskonałą farsową logiką i sprawnością. Jest to bardzo udoskonalony teatr ludowy i trzeba przyznać, że lud się bawi na nim. Złudzeniem jest — jak się okazuje — że ten teatr się zestarzał; zestarzał się dla jednych, ale tymczasem porodzili się i dorośli drudzy, tłoczą się całe nowe pokolenia, które pragną być sfeydoryzowane. Któż by im chciał odmawiać tego świętego prawa, zwłaszcza kiedy „Wielka Rewia" dokonywa tej operacji w sferze prywatnej.

Grano zresztą tego Feydora, podobnie jak się gra Feydora w Teatrze Letnim, bez wielkiej troski o to, aby to wszystko miało bodaj swój farsowy sens. Za to powtykano rodzynków aktorskich, ile się da. Tak na przykład p. Fertner jest wyborny aktor, ale nie jest — na scenie przynajmniej — typem mężczyzny, za którym upędza się kochanka aż zza kanału La Manche, prześladując go swoją namiętną a bezinteresowną miłością na łonie rodziny. W zamian za to ma p. Fertner zwyczaj przeplatać dialog dodatkami swojego chowu, powtarzanymi po kilka razy, co dość nieznośnie przeciąga sztukę. Drugi rodzynek, p. Orwid, też wyborny aktor, nie zrósł się dotąd w naszej wyobraźni z typem wrzącego kochanka wszystkich spotykanych na drodze kobiet. Bardziej na miejscu — jak zwykle — były kobiety; p. Różańska wyróżniła się jako zabawna Angielka; obok niej panie Skalska, Benita, Sokołowska okazały dobre zrozumienie swoich zadań. Właściwy styl i elegancję miał p. Ruszkowski; niezawodny p. Walter nie zawiódł. Reżyserował z powodzeniem dyr. Chaberski.

DZIAD I OBRAZ

W felietonie *Przemówił dziad do obrazu...** snuje p. Tadeusz Kudliński rozważania zahaczając o powstanie placówki „Młody Teatr" w Warszawie. Nie dla czczej polemiki i rewindykacyj, ale po prostu dla rozprószenia nieporozumień, jakie mogłyby się wkraść między ludzi dobrej woli, pracujących w rezultacie dla tej samej myśli, pozwolę sobie dać w związku z owym artykułem parę słów wyjaśnienia. Usuną one ze sprawy pewne względy personalne, a tym bardziej dzielnicowe. Te mi są chyba najbardziej obce, jako człowiekowi co najmniej w tym samym stopniu związanemu z Krakowem co z Warszawą.

Treść wywodów p. Kudlińskiego jest taka. W sezonie 1936/37 p. Kudliński ogłosił w „I.K.C." rozważania * w przedmiocie smutnej doli młodego autora wobec naszych scen. Głos p. Kudlińskiego wywołał — jak sam pisze — „powódź artykułów *, ogólne poruszenie opinii w całym niemal kraju". W następstwie tego ułożył p. Kudliński w porozumieniu z Krakowskim Zw[iązkiem] Literatów „piękny memoriał, a zarazem projekt szkoły teatralnej, połączonej ze sceną doświadczalną, które by miały wydobyć twórczość dramatyczną na jaw, a zarazem służyć próbom polskiego stylu teatralnego". Memoriał ten rozesłał p. Kudliński oficjalnie

różnym polskim instytucjom kulturalnym. Znikąd nie otrzymał odpowiedzi. „W Polsce nie odpisuje się na listy" — powiada. Tymczasem w jakiś czas potem wyczytał, że w Warszawie („naturalnie" — dodaje p. Kudliński) powstała placówka „Młody Teatr", mająca młodym autorom ułatwić wejście na scenę. W skład tej instytucji wchodzi — czterech akademików literatury. Oho! — powiedział sobie p. Kudliński. Przecież on przesłał swój memoriał między innymi Akademii Literatury. Podejrzane! „Dwie są tu alternatywy — pisze p. Kudliński — albo to jest własna inicjatywa Akademii Literatury i w takim razie można pogratulować nieśmiertelnym bystrości, albo jest w tej nowo powstałej placówce echo" — artykułów i memoriału p. Kudlińskiego. W takim razie dziwne, że mu nie odpisano na list, że „ukryto inicjatora", że go nie zaproszono do współpracy etc. Kończy się ten ustęp felietonu „uniżoną prośbą, aby do nazwy «Młody Teatr» dodać przynajmniej słowa «imienia Tadeusza Kudlińskiego»", po czym następują pod adresem „Młodego Teatru" ironiczne gratulacje i „staropolskie żywiołowe: *Vivat Academia*!"

*

Cały ten artykuł robi dziwne wrażenie. Z jednej strony uśmiech mogą budzić ze strony p. Kudlińskiego rewindykacje * autorstwa czy nawet monopolu w kwestii, która od kilkunastu lat prawie nie schodzi z łamów naszej prasy. Ileż o niej pisano i odkąd! Z drugiej strony szczególne jest, że ktoś, komu jakaś sprawa jest droga i kto dowiaduje się, że są ludzie również próbujący jej na swój sposób służyć, nic dla nich nie znajduje oprócz ironii, insynuacji i sprowadza całą rzecz na teren osobistych ambicyj i prerogatyw * pierwszeństwa. I jak

lekko aż dwie instytucje pomówione są o jakieś podejrzane machinacje, o nielojalność, o zrabowanie cudzej myśli!

Ponieważ przypadkowo mam zaszczyt do obu tych instytucji należeć, czuję potrzebę wyjaśnienia w najkrótszych słowach bardzo prostej historii „Młodego Teatru".

Przede wszystkim kwestia dat. Jak wspomniałem, sprawa polskiej twórczości scenicznej tyle razy była poruszona, że nikt chyba nie może tu mówić o pierwszeństwie. Ale gdy chodzi o pewne realne projekty, pozwolę sobie ustalić, że wcześniej od wszystkich enuncjacyj p. Kudlińskiego, których czas określa autor, jako „sezon 1936/37", pojawił się w „Kurierze Porannym" z dn. 4 sierpnia 1936 r. felieton niżej podpisanego pt. *Mój kanikularny projekt* *. W felietonie tym, po tradycyjnym stwierdzeniu rosnących trudności, z jakimi spotykają się dziś młodzi w przebijaniu się na scenę, po wykazaniu, dlaczego zwykła droga ratunkowa w postaci konkursów teatralnych przeważnie mija się z celem, sformułowany był konkretny projekt, mianowicie powołanie do życia stałego komitetu opieki nad polską twórczością dramatyczną, będącego równocześnie komitetem lektury sztuk nadesłanych; dalej, współpraca tego komitetu z teatrami bądź w drodze zwracania im uwagi na wartościowe utwory, bądź przez organizowanie za pośrednictwem teatrów na marginesie ich repertuaru — specjalnych pokazów. Słowem, w artykuliku tym znajdował się cały niemal program „Młodego Teatru", który w półtora roku potem udało się gronu chętnych osób powołać do życia.

Mój kanikularny projekt ukazał się w istocie w miesiącu „kanikuły" i widocznie go p. Kudliński nie zauważył, tak jak ja znowuż — przyznaję się do tego — nie miałem sposobności zetknąć się z memoriałem

p. Kudlińskiego. Ale potem poruszałem przecież tę samą kwestię nieraz, aż do znudzenia, powołując się na ten projekt. I ja też przemawiałem jak „dziad do obrazu"...

Zatem dwie akcje równoległe w tej samej sprawie? Cóż w tym nienaturalnego, skoro sprawa jest żywotna i leży na sercu wszystkim? Dodajmy, że te dwie akcje zupełnie się nie pokrywają. Pan Kudliński w swoim memoriale rzuca projekt „szkoły teatralnej połączonej ze sceną doświadczalną", podczas gdy „Młody Teatr" skromnie ogranicza się do „komitetu lektury", współdziałającego z istniejącymi teatrami. I obie te rzeczy bynajmniej nie kolidują z sobą. W czym powstanie „Młodego Teatru" może przeszkadzać projektowi p. Kudlińskiego? Raczej toruje mu drogę, zwracając wciąż uwagę na potrzebę nowych ujść dla twórczości oraz skupiając zawczasu materiał i prowadząc jego ewidencję. Różnica jest ta: projekt p. Kudlińskiego był trudny i skomplikowany, dlatego może nie znalazł bezpośredniego oddźwięku; ten projekt — skromniejszy — był prosty i realny, dał się więc w krótkiej drodze urzeczywistnić. To zresztą można uważać za pewne, że gdyby inicjatorowie „Młodego Teatru" ograniczyli się do rozsyłania memoriałów, spotkałby je ten sam los co memoriał p. Kudlińskiego. Losy memoriałów mają swoje ustalone tradycje.

Zrekapitulujmy zatem:

Projekt „Młodego Teatru" był wcześniejszy od wystąpień p. Kudlińskiego, od którego idei jest zresztą zupełnie odmienny i niezależny.

Projekt powstał w Warszawie, nic więc dziwnego, że i realizacja jego nastąpiła w Warszawie.

Ponieważ inicjatorem projektu nie był w żadnej mierze p. Kudliński, zatem nie może być mowy o „ukrywaniu go" jako inicjatora i tak samo — gdyby wziąć

serio żart p. Kudlińskiego — nie było powodu do nazwy „Młody Teatr" przydawać: „imienia Tadeusza Kudlińskiego".

A teraz jeszcze parę słów o stosunku „Młodego Teatru" do Akademii Literatury, która ujrzała się, zapewne ku swemu zdziwieniu, wmieszana w tę sprawę.

Pisząc o osobowym składzie zarządu towarzystwa „Młody Teatr" i wymieniając ten skład: Nałkowska, Boy (Żeleński), Lorentowicz, Wierzyński, Jerzy Hulewicz, Szyfman i Breza, określa p. Kudliński tę mało rewelacyjną rewelację jako „c i e k a w e s z c z e g ó ł y o s o b o w e". W czym ciekawe? Że kilka osób — znanych z nazwiska i miejsca zamieszkania — osób na różny sposób bliskich teatru, złączyło się dla popchnięcia naprzód pewnych spraw, które i p. Kudlińskiemu są drogie i bliskie? Co w tym „ciekawego"? Chyba to, że ludzie mający własnej roboty po uszy znajdują czas na to, aby go oddać na rzecz pracy dość mozolnej, a jak się okazuje, w słabym stopniu mogącej liczyć na uznanie.

Ale okazuje się, że skład ten jest „ciekawy" w czym innym. Wymieniwszy go, kręci p. Kudliński głową.

„Proszę, proszę. Aż czterech akademików literatury!"

Biedni ci akademicy! Albo się ich napada, że „śpią", albo się ich napada, że coś robią, i to aż we czterech. Niechże tych czterech akademików (z których nb. w chwili konstytuowania się „Młodego Teatru" dwóch nie było jeszcze akademikami *!) usprawiedliwi fakt, że zajmowali się teatrem jeszcze przed powstaniem Akademii Literatury, a nawet przed artykułami p. Kudlińskiego w „I.K.C.". I przez wzgląd na to, niech im będzie wolno interesować się teatrem nadal.

Jeszcze wyjaśnię, skąd się wzięło aż czterech i tych czterech. Po prostu dlatego, że wszyscy oni — i jeszcze piąty członek „Młodego Teatru" * — współpracowali

z sobą w ciągu roku jako jurorowie w konkursie teatralnym *. Wszyscy przebyli te same doświadczenia, mogli snuć te same refleksje i z łatwością się porozumieli w tej intencji, aby dorywczą współpracę przeobrazić w stałą, a jałową periodyczną lekturę setek sztuk w planową ewidencję twórczości scenicznej.

I to cały sekret. Akademia Literatury, jako Akademia, o „Młodym Teatrze" nic nie wiedziała i nie wie, jak znowuż akademicy nic nie wiedzieli o memoriale przesłanym przez p. Kudlińskiego Akademii. A gdyby wiedzieli, w niczym by to rzeczy nie zmieniło. Czarna intryga Akademii jest fikcją, a końcowy okrzyk artykułu p. Kudlińskiego: „Vivat Academia", zyskała ta instytucja całkowicie gratis.

Tak przedstawia się cała historia. Jest zupełnie prosta i jasna, nic tu nie jest „ciekawe", nic nie jest „proszę, proszę". A co do samej rzeczy, jest w niej tyle do zrobienia, że wystarczy pracy i dla „Młodego Teatru", i dla wszelkiej instytucji, jaką p. Kudliński zechce i potrafi do życia powołać. I wówczas „Młody Teatr" zaofiaruje jej swoje chętne współdziałanie i prześle tej instytucji życzenia i gratulacje — najszczersze, bez żądła ironii i pretensji.

CZY NIE ZA GORLIWIE?

Z całym szacunkiem dla władz, pozwolę sobie przedłożyć im to pytanie zawarte w tytule. Od razu wyjaśnię, że chodzi o działalność organów cenzury.

Zawiązało się w Warszawie Towarzystwo „Młody Teatr", mające na celu ułatwienie nowej twórczości polskiej dostępu do sceny, bądź w drodze normalnego repertuaru teatrów, bądź przy pomocy specjalnych pokazów. W krótkim czasie po powstaniu towarzystwa nadesłano „Młodemu Teatrowi" blisko 100 sztuk, które natychmiast rozebrał do czytania komitet lektury; równocześnie zgłosiły się teatry i reżyserowie, ofiarując gotowość współpracy. Między innymi zgłosił się do towarzystwa jeden z młodych adeptów kończących kurs reżyserski w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, z tym że pragnąłby w tegorocznych pokazach reżyserskich „Warsztatu Teatralnego" wziąć jako swój popis nowy utwór polski, o ile „Młody Teatr" mógłby mu taki utwór wskazać. Ofertę tę przyjęto chętnie, pokazy bowiem „Warsztatu Teatralnego", mające swoją wyrobioną publiczność, niewątpliwie mogą rozszerzyć możliwości młodych autorów w tak potrzebnym dla nich zetknięciu się ze sceną. Wśród utworów, jakie mu przedłożono, reżyser ów zainteresował się szczególnie utworem p. Marceliny Grabowskiej pt. *Dzieci nie chcą*

żyć *, jako nastręczającym reżyserii interesujące problematy. Uzyskawszy aprobatę utworu u swoich władz, reżyser porozumiał się z autorką co do pewnych skrótów, wymaganych przez warunki „pokazu", i już zabierał się do pracy, kiedy spadła na niego wiadomość, że cenzura Komisariatu Rządu — zabroniła w ogóle wystawienia tej sztuki.

Utwór p. Grabowskiej, przejęty troską o dusze młodego pokolenia, oddaje pewne nastroje, panujące dziś w szkole i w domu; bohaterami jego są dwie inteligentne, dobre i przeczulone dziewczynki, które nie umieją się przystosować do dzisiejszej trudnej rzeczywistości i w końcu, w rozdźwięku między swymi marzeniami i ideałami, a tym, co widzą dokoła siebie, szukają ucieczki w samobójstwie. Wiemy, że tego rodzaju młodociane samobójstwa istnieją; przewrażliwienie, ciemność kolorytu to jedyna rzecz, jaką (z punktu widzenia cenzury!) można by zarzucić tej sztuce, ale czyż młodociany „Weltschmerz" * nie jest znamienny dla pewnego wieku i czyż nie przybiera swoistych form w każdej epoce? A być wyrazem bólów swojej epoki, wyrazem nurtujących ją prądów, czyż nie jest właśnie zadaniem literatury? Czyż można myśleć o jej rozwoju i pożytku, jeżeliby się żądało samych radosnych okrzyków i laurek grzecznych dzieci?

Tyle co do praw literatury. A teraz zważmy okoliczności, w jakich sztuka miała się ukazać na scenie. Przedstawienia „Warsztatu Teatralnego" przy Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej polegają na jednorazowym pokazie wobec zaproszonych na ten pokaz fachowców teatru, krytyków, dyrektorów, reżyserów, aktorów, obok których ledwo jest miejsce na szczupłą garstkę bliskich teatru osób. Czyż pokazanie tego utworu przed taką dojrzałą publicznością, która przychodzi oglądać rzecz zwłaszcza pod kątem rozwiązań reżyser-

skich, może w istocie zagrażać w jakiej bądź mierze temu, do czego ochrony cenzura jest powołana?

Chcemy wierzyć, że po rozważeniu tych względów wysokie władze raczą jeszcze skontrolować i — w danym razie — cofnąć zakaz, będący najoczywistszym wynikiem nieporozumienia i — nadmiaru czyjejś gorliwości.

UCHYLENIE ZAKAZU PRZEZ CENZURĘ

W notatce zamieszczonej w dn. 23 bm. stwierdziliśmy, że utwór p. Marceliny Grabowskiej pt. *Dzieci nie chcą żyć* — który to utwór jeden z młodych reżyserów, kończących studia reżyserskie w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, zamierzał w związku z Towarzystwem „Młody Teatr" obrać za przedmiot swego „pokazu" w „Warsztacie Teatralnym" — został przez cenzurę Komisariatu Rządu zabroniony. Polemizując z tym rozporządzeniem zwracaliśmy uwagę, że, pomijając inne względy, surowy ten środek w zastosowaniu do jednorazowego pokazu wobec zaproszonych fachowców i miłośników teatru, oglądających rzecz zwłaszcza z punktu widzenia scenicznego i reżyserskiego, nie wydaje się usprawiedliwiony, paraliżuje zaś działalność instytucyj pragnących dopomóc młodym autorom w ich rozwoju artystycznym i ułatwić im kontakt ze sceną. Miło nam jest móc donieść, że uwagi nasze zostały w pełnej mierze uznane przez Komisariat Rządu i że zakaz wystawienia sztuki *Dzieci nie chcą żyć* na pokazie „Warsztatu Teatralnego" został uchylony. Wobec tego reżyser, którym jest utalentowany aktor, p. Ziemowit Karpiński, przystąpił do prac przygotowawczych tego pokazu, który odbędzie się jeszcze w miesiącu ma-

ju. Zarówno ten incydent cenzuralny, jak i sama zapowiedź przedstawienia, będącego pierwszą próbą połączenia pokazu reżyserskiego z pokazem literackim w zakresie młodej polskiej twórczości, obudziły w sferach artystycznych żywe zainteresowanie.

JUBILEUSZ KONRADA TOMA

Dwudziestolecie pracy artystycznej, które obchodzi dn. 4 maja Konrad Tom, trzeba by zwielokrotnić, gdyby się zróżniczkowało rodzaje tej pracy. Ten piosenkarz „Cyrulika Warszawskiego" bujnością i różnorodnością uzdolnień przypomina swego kolegę z Sewilli; brak mu jedynie brzytwy i siedzenia w ciupie, aby podobieństwo było zupełne. Zaczął, jak tamten, od tego, że się „rzucił w teatr"; zaczął studia w szkole dramatycznej; czy je ukończył, nie wiadomo, bo wtedy skakało się w teatr jak w wodę. Miał frak i kufer modnych garniturów; to wystarczało (obok talentu), aby uczynić tego „szczeniaka" — że użyjemy bezkarnie modnego dziś słowa — gwiazdą teatrów prowincjonalnych. Zaczął od tego, na czym Solski skończył: od cyklu „królewskiego", grając króla w komedii Flersa pod takimże tytułem, króla Jana Kazimierza w *Mazepie* i cesarza w *Krysi Leśniczance*. Czemu abdykował, nie wiadomo, ale już po roku widzimy obiecującego młodzieńca w Łodzi — było to przed wojną — jako redaktora, krytyka, felietonistę, humorystę, ilustratora, słowem, dziennikarza całą gębą *. Podpisywał swoje felietony „Oncle Tom"; redagował pismo „Śmiech" *, którego tytuł starczy za program.

W niespełna rok potem widzimy go na estradzie ka-

baretu. Znalazł się tam pewnego wieczora jako gość; znudził się programem; aby ożywić atmosferę, wyszedł na estradę, zaśpiewał, podbił serca — nie wypuszczono go już. Cała Warszawa powtarzała jego piosenki.

Przychodzi wojna — Tom organizuje teatry żołnierskie i znów pisze piosenki, które do dziś śpiewa się w szeregach.

Potem przychodzi złoty okres Toma. Wesołe scenki rodzą się w nowej Warszawie jak grzyby po deszczu, a nie ma ani jednej, gdzie by się Tom nie znalazł na estradzie, której by nie zasilił dowcipem i humorem. Tom należy do żelaznej gwardii dawnego „Qui pro quo", jest mistrzem skeczu, monologu, piosenki. Podobno napisał tych piosenek — 1500. „Gdyby je wydrukować na jednym arkuszu papieru, opasałby Warszawę wraz z przedmieściami" — oblicza w śmiałym, ale dość zagadkowym obrazie biograf Toma.

Ale to nie wyczerpuje czynności Toma. Montuje operetki, komedie muzyczne, w których działa jako aktor, śpiewak i reżyser; kręci filmy, do których pisze scenariusze — jest jednym z najstarszych filmowców w Polsce.

Mając tyle karier do wyboru, Tom uprawia po trosze wszystkie na przemian, dzięki czemu żadną nie ma się czasu znudzić, w żadnej nie ma możności się zrutynizować; słowem, stanowi okaz młodzieńczego jubilata, który kryje w sobie jeszcze wiele możliwości. Podobno najbliższą będzie tom wspomnień z lat cyganerii pt. *Życie kolorowe*. Powinny być w istocie bajecznie kolorowe niczym Ukniewska *.

«CEZAR I CZŁOWIEK» W TEATRZE POLSKIM

Zaproszono nas jeszcze raz na sztukę Nowaczyńskiego * tak z powodu zmian w obsadzie, jak z powodu dołączenia do sztuki epilogu, zamieszczonego przez autora w książkowym wydaniu *, a opuszczonego za pierwszym razem. Epilog ten uwydatnia jeszcze to, co jest w tej sztuce dość przyjemnie zresztą dziecinnego. Po krwawym i drapieżnym Rzymie oglądamy zbożną i cnotliwą Ferrarę; patrzymy na poniżenie światoburczych ambicyj, hałaśliwych dzieł oręża, rozpusty i przepychu, ku wywyższeniu i pochwale miłosierdzia, czystości, kontemplacji i nauki. A wszystko to sprawił jeden Polak. Bo w Ferrarze włada jej luba księżna, niegdyś Lukrecja Borgia *, która pod wpływem polskiego gwiaździarza przeobrażona duchowo, oderwana od spraw i próżności ziemskich, znalazła spokój w czynieniu dobrze, w niewinnej zabawie i w modlitwie, wspomagana w tych ćwiczeniach przez swoją wierną przyjaciółkę, Sancię Sforzę *. Dowiadujemy się, że Cezar Borgia, rozpustnik zżarty szpetną chorobą i butny zawadiaka, dla którego świat zdawał się za ciasny, zginął gdzieś nędznie w niesławnej bójce karczemnej; oglądamy kondotiera Michelotto, ledwo wypuszczonego z więzienia, gdzie jako jeniec wojenny przetrwał kilka lat, przywiedziony do stanu ledwie że człowieczego.

„Ha, kto mieczem wojuje, od miecza ginie", powiada sentencjonalnie kardynał Farnese na widok tego Łazarza. Bo wszyscy się tu spotkali w idyllicznej zgodzie: kardynał z Machiavellim zasiadają do partyjki szachów, Lukrecja Borgia haftuje, mała Bona — przyszła królowa polska — puszcza bańki mydlane, ochmistrz Burkhard przyssał się niczym Zagłoba do dzbana. I opowiadają sobie nowiny, i co chwila wszyscy się po sienkiewiczowsku okrzykują ze zdumienia nad: *„Qualis mutatio rerum!"* * Gdybyż tylko to; ciekawsze jest, kiedy ktoś na sto lat przed Hamletem wykrzykuje: „Co nam Hekuba!" lub kiedy Machiavelli, mówiąc o Polsce, nazywa ją *„antimurale christianitatis"* *. Bo rzymskich narowów języka — i kalamburotwórczych nie poniechali w Ferrarze; co chwila słyszymy o księżnej, że „katarrę dostała", że ktoś ma „arogancję po Aragonach" itp.

W samej sztuce dwie główne role uległy przemianie: Cezara Borgię zagrał po Junoszy-Stępowskim p. Wierciński, zajmująco ucharakteryzowany, umiejący tchnąć w tę figurę niesamowitą i niespokojną przewrotność. Mikołajem Kopernikiem był po p. Wilamowskim p. Kreczmar, znajdując w tej roli akcenty szlachetnego uduchowienia. Jako don Diego z talentem zastąpił p. Solarskiego p. Michalak; przy swoich dawnych rolach pozostali: p. Andryczówna, Grabowska, pp. Samborski, Chodecki, Butkiewicz, Buszyński, Żeleński i inni.

Z TEATRU «WIELKA REWIA»

„Wielka Rewia". *Opiekuj się Amelią*, lekka komedia w trzech aktach (czterech odsłonach) George'a Feydeau. Reżyseria Emila Chaberskiego. Dekoracje Józefa Galewskiego (14 V 1938).

Trzy stare farsy Feydeau wznowione w ciągu dwóch miesięcy * — nie świadczy to zbyt dobrze o pomysłowości repertuarowej naszych teatrów. W dodatku takie sąsiedztwo szkodzi samej zabawie, uwydatnia zrutynizowanie procederu, wciąż te same nitki i węzełki, za pomocą których porusza się tych samych prawie pajaców. Więc znowu siostrzeniec, który ze strachu przed bogatym wujaszkiem musi udawać żonatego; znowu kokotka, która pomaga do tego podstępu i udaje legalną małżonkę itp. Zamiast ukrytych w łóżku dzwonków, które dzwoniły w *Dudku* w najmniej stosownej chwili, mamy tu chodzącą kołdrę, na dokładkę zaś egzotycznego króla-kobieciarza, który przypomina nam niebacznie, ile dowcipu umieli wydobyć z podobnej figury i sytuacji Caillavet i Flers w swoim *Królu* *. Tego tu nie znajdziemy, za to dużo zamętu, rwetesu, a komizm w najlepszych momentach raczej cyrkowy.

Farsa Feydeau, reżyserowana przez p. Chaberskiego, otrzymała mniej więcej tę samą obsadę co poprzednia, przy czym aktorzy lepiej byli zestrojeni z typami, które przedstawiali. Parę eleganckich młodzieńców tworzyli pp. Sym i Ruszkowski, mając za partnerki panie Różańską i Skalską, jako kolorowy król szalał p. Fertner; pp. Orwid i Neubelt ujmowali dobrodusznym humorem, a p. Benita zalotnością subretki.

POKAZ W «WARSZTACIE TEATRALNYM»

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Nowy). *Dzieci nie chcą żyć*, dziesięć scen Marceliny Grabowskiej. Reżyseria Ziemowita Karpińskiego. Dekoracje Wacława Ujejskiego (22 V 1938).

Niedzielny pokaz „Warsztatu Teatralnego" różnił się od innych tym, że był równocześnie pokazem reżyserskim i literackim. Zachęcony apelem Towarzystwa „Młody Teatr", absolwent kursów reżyserskich, p. Ziemowit Karpiński, zwrócił się do Towarzystwa z prośbą o udzielenie mu niegranego polskiego utworu, nadającego się na przedmiot reżyserskiego popisu. Spośród przedłożonych mu kilku utworów p. Karpiński wybrał *Dzieci nie chcą żyć* p. Marceliny Grabowskiej i po uzyskaniu zgody autorki i dokonaniu w porozumieniu z nią pewnych skrótów — uzasadnionych warunkami pokazu — wystawił tę rzecz na scenie Teatru Nowego w ubiegłą niedzielę w południe.

Trzeba zanotować ten fakt jako szczególnie pomyślny w naszym życiu teatralnym. Mówi się wiele o potrzebie „teatru dla młodych", ale stworzenie takiego teatru to rzecz trudna i skomplikowana; dlatego, zanim to nastąpi, „Młody Teatr" stara się tworzyć bodaj ruchomy „teatr dla młodych" w ramach istniejących już ognisk scenicznych. Gdyby przykład p. Karpińskiego znalazł naśladowców, dałoby się co rok zaprezentować za pośrednictwem samego „Warsztatu Teatralnego" kilka nowych utworów, wprowadzić kilka nowych nazwisk. Ilość publiczności na takim pokazie jest wprawdzie

niewielka, ale ta publiczność jest dobrana spośród krytyków, autorów, dyrektorów, reżyserów, aktorów i miłośników teatru; być przedstawionym tej publiczności to dla autora niemała szansa.

Utwór p. Grabowskiej ma za temat życie dziewczynek w wieku szkolnym, w szkole i w domu, przy nauce i przy zabawie, z rodzicami, z wychowawcami i między sobą. Jako rodzaj ociera się ta sztuka o publicystykę sceniczną, zresztą szlachetną i nieraz wzruszającą. Wychodząc z co dzień potwierdzanego przez dzienniki faktu niepokojącej ilości młodocianych samobójstw, autorka analizuje za pomocą przykładu i dyskusji genezę tego objawu. Trafna jest obserwacja autorki, że wszystkie trucizny dzisiejszego życia spływają w duszę dziecka. Przemęczenie nauczycieli wytwarza nerwowość atmosfery szkolnej; rodzice, przepracowani i zagrożeni utratą pracy, nie mogą się poświęcać dziecku lub dzielą się z nim swoimi troskami. Samo dziecko, oprócz nauki często zmuszone do pracy zarobkowej, przeciążone licho i nierzetelnie płatnymi korepetycjami, zagrożone egzekucją czesnego w szkole, widzi równocześnie forytowanie uprzywilejowanych, tryumf „stosunków" i protekcji nad zdolnościami i pracą. Dopełnia tej gorzkiej a przedwczesnej wiedzy o życiu lektura gazet, ziejących truciznami chwili, brutalstwem, programowym kłamstwem, cynizmem fałszywych miar i wag. Aż w końcu ogarnia dziecko zniechęcenie i wargi szepcą: „Nie warto żyć..." Bo i cóż z tego choćby, zniósłszy wszystko, skończyć najchlubniej szkołę; jest oto przykład takiej uczennicy, żyjącej w tradycji zakładu jako jego chluba, ze swoim plikiem najlepszych świadectw uniwersyteckich, bez pracy, bez środków, niepotrzebna nikomu, aż wreszcie ulega podszeptom tych, co dążą do „zmiany ustroju" i — dostaje się do więzienia. „Nie warto żyć..." — szepcą do siebie dwie

najwartościowsze w klasie dziewczynki i rzucają się pod pociąg. Jeszcze jedna pozycja w statystyce, kamień, który wpada w wodę zamykającą się nad nim obojętnie.

Autorka umie gorąco przemawiać do serc i sumień i kiedy przemawiała ustami młodej nauczycielki, czuć było wśród publiczności prawdziwe wzruszenie. Mniej przekonywające są apostrofy padające z ust młodej Marysi. W jej bezładnych buntach przeciw światu najdonioślejsze sprawy traktowane są na jednym planie z małymi, co u dziecka jest dość naturalne, pod warunkiem, że sama autorka zachowa dystans do przeżyć swojej młodej bohaterki. Kiedy na przykład hardy indywidualizm Marysi wybucha protestem przeciw temu, że w szkole trzeba uczyć się i bawić w oznaczonych godzinach, a „ona tak nie może", trudno nam się tym przejąć; z niedawnej sztuki Chestertona * wiemy, jak surowy rygor panuje w związku anarchistów! Te dziecinne, a czasem niesympatyczne wybuchy, ta wciąż negatywna i zarozumiała postawa w stosunku do wszystkich i do wszystkiego osłabia chwilami wymowę doli tego dziecka. Końcowe samobójstwo wypada cokolwiek geometrycznie, jako coś, „co było do udowodnienia", ale co nie całkiem zostało udowodnione.

Z reżyserskiego punktu widzenia przedstawienie było bardzo udane. Młody reżyser znalazł się tu na wprost nieznanego tekstu, przypadło mu i dokonanie skrótów, i inscenizacja, i pomysł rozwiązań dekoracyjnych, i poddanie tonu aktorom. Wywiązał się z tego niemal bez zarzutu; niebezpieczna, na samych minorowych tonach oparta sztuka uniknęła monotonii, akcenty były trafnie rozłożone i przeważnie trafiały do widzów. Przez scenę przesunęło się dwadzieścia dziewcząt, z tych dwie wykonawczynie głównych ról, pp. Polakówna i Stępniówna, były bardzo dobre w charaktery-

styce typów. Szlachetną orędowniczką dziecka była p. Małyniczówna; ból i smutek „niepotrzebnej" zawarła w swojej krótkiej i wymownej scenie p. Borowska, apatię przepracowanej matki — p. Kawińska; ciało nauczycielskie pokazali w kontrastowych typach pp. Zahorska, Wierzejska i p. Kordowski. Dobrze zestrojone z tekstem dekoracje p. W. Ujejskiego.

Próba zatem wypadła pomyślnie; czekamy, aby ktoś podjął następną.

PREMIERA W TEATRZE LETNIM

Teatr Letni. *Nie trzeba było mnie przejeżdżać*, komedia w czterech aktach J. Guittona, przekład Zofii Barskiej. Reżyseria Teofila Trzcińskiego. Dekoracje Stanisława Jarockiego (21 V 1938).

Teatr Letni wynalazł sobie nowego „Feydora", ale jakiś podejrzany. Nazwisko autora nie znane, więc zapewne nowe, ale z samej farsy trudno by poznać, czy nowa, czy stara, tak tu wszystko jest utopione w starym łoju. Z początku czuć wysiłki w kierunku jakiegoś absurdalnego humoru — pierwsze kłamstwo, sprowadzające lawinowo szereg następnych, coraz bardziej zwariowanych — ale pomysłowość autora nie wystarcza na dłużej niż na półtora aktu, po czym rzecz wchodzi w kolej starych fars z ich udawanymi małżeństwami i formułą „przyprawiania rogów" we wszystkich możebnych kombinacjach, tak ulubioną przedwojennym wyrobom. Przy tym rzecz znamienna, mimo iż zwykle w farsie nie przychodzi nam na myśl dochodzić ojcostwa poszczególnych scen i efektów, tutaj uderza nas, jak bardzo wszystko jest cudze, widziane, znane... A najgorsze są pornograficzne dowcipasy, których słucha się doprawdy z zażenowaniem. Wreszcie pewne sytuacje wiodą się nie tyle z *Wesela Figara*, ile po prostu z psiego...

Dyrektor Teatru Letniego reżyserując tę sztukę przesadził jeszcze jej ordynarność. Osiągnął tyle, że nawet Dymszę uczynił wcale nieznośnym — a to wiele powiedziane. W pierwszych aktach Dymsza nadużywa

chwytów i dodatków przeniesionych systemem „delartaka”* ze swoich znanych kreacji kabaretowych, w następnych gra jakiegoś ponurego „zimnego drania”, licho zestrojonego z tonem francuskiej farsy. Pije niby to szampan, ale wóda aż jedzie. Poprawnie, ale bez humoru odstawili swoje role: pp. Hnydziński, Karczewski, p. Balcerkiewiczówna, za to p. Grabowski wychodził ze skóry, aby bawić publiczność za nich wszystkich, ale i on zmęczył nas w rezultacie, zwłaszcza niemożliwie długą i nudną sceną z portretami. Przykro nam było za p. Olę Leszczyńską: tak rzadko oglądamy na scenie tę inteligentną artystkę, że wolelibyśmy ją widzieć w czym innym niż w roli manekina do przymierzania ślubnych sukien i poślubnych a kawalerskich dowcipów. Zabawna w swojej transformacji była p. Gellówna.

Spektakl ten nastręczałby wiele refleksji, ale wolę się od nich wstrzymać. Nie mam ochoty wznawiać dawnych burz o *Kubusia**, które jeszcze obecnie — jak widzę — usiłuje ktoś wyzyskać do pokątnych celów. Widzę zresztą, że w obronie tej farsy znalazłbym przeciw sobie naszych zawodowych moralistów, czego dowodem felieton p. Grzymały-Siedleckiego* w „Kurierze Warszawskim”. Znam parę osób, które wycięły sobie ten felieton, aby go wstawić w ramki. Wprawił w osłupienie nawet tych, którzy dawno przestali czemukolwiek się dziwić. W zachwycie nad dowcipami, których — choć nie uchodzę za szczególnie wstydliwego — wstydziłbym się tutaj przytoczyć, p. Siedlecki staje się niemal poetą: „Drastyczności oczywiście nie brak — pisze — ale i ten pieprz nawet doprowadzono do stanu lotnego.” Z czego wnoszę, że Grzymała-Siedlecki sam gotuje nową sztuczkę, w której nie pożałuje nam pieprzu w stanie mniej lub więcej lotnym. I nikt

z jego cnotliwych kolegów z „Kuriera Warszawskiego" nie powie mu: „Nie pieprz, Pietrze, wieprza pieprzem, bo przepieprzysz" etc. Wobec tego pieprzmy wieprza w Teatrze Letnim, bodaj do setnego przedstawienia.

PREMIERA W TEATRZE «8.15»

Teatr „8.15". *Krysia Leśniczanka*, operetka w trzech aktach Georga Jarno, libretto B. Buchbindera, wersja polska Wincentego Rapackiego (syna) i Tadeusza Kończyca. Reżyseria Witolda Zdzitowieckiego. Dekoracje Stanisława Kurmana. Choreografia Konrada Ostrowskiego. Dyrygent Ludo Philipp (30 IV 1938).

Libretto tej starej operetki ma więcej komediowego wątku od niejednej dzisiejszej „komedii muzycznej". Mile odnawia ulubioną bajkę o cesarzu, który zdjął na chwilę koronę i bawi się w prostego śmiertelnika, o dzieweczce z lasu, która go ujęła prostotą i śmiałością, o sympatii rodzącej się między młodym cesarzem a ładną leśniczanką — sympatii dyskretnie utrzymanej na granicy nawet cienia złej myśli. Dodajmy do tego „intrygę i miłość" przewrotnej hrabiny, napuszony ceremoniał dworski przeciwstawiony prostocie lasów, komiczne figury puszące się tytułami i godnościami i szczerość porywczego Węgra, którego poczucie honoru uczyniło zabójcą i dezerterem, i Krysię wędrującą do cesarza po łaskę (słynny kuplet: *Cesarzu, cesarzu...*), aby w cesarzu poznać pięknego nieznajomego, dla którego drgnęło pierwszy raz jej dziewicze serce — wszystko to daje obfitość materiału, jakością swoją odcinającego się od banału przeciętnych operetek. Daje też dużo pola aktorom. Rozwinęła też swoje talenty aktorskie p. Lucyna Szczepańska *, która nie tylko ślicznie śpiewała (co nie zdziwiło nikogo), ale grała z zacięciem i humorem skończonej aktorki. Oklaskiwano ją też i wywoływano bez końca. Pan Benda z wdziękiem hamletyzował w roli cesarza; p. Zakrzewski porywał ma-

dziarskim temperamentem; p. Rakowiecki zabawnie mizdrzył się jako krawczyk dworski; dodajmy do tego humor p. Redo jako Ekscelencji, zawsze śliczny uśmiech p. Messal w roli złowrogiej hrabiny, cygańskie pokusy p. Kraszewskiej, melodyjną muzykę, zgrabnie spolszczony tekst, tańce ludowe i dworskie, wytrawną reżyserię p. Zdzitowieckiego — a będziemy mieli elementy bardzo udatnego i cieszącego się powodzeniem widowiska.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Od czego mamy rząd?*, przekładaniec rewiowy w piętnastu rodzynkach Jerzego Jurandota (21 V 1938).

W ostatnim programie króluje p. Znicz, tworząc arcydzieła humoru w dowcipnych zresztą skeczach, jak *Dobry dowcip* albo *Osiem lat zmienia człowieka.* Ale i poza Zniczem nie brak w tym „przekładańcu" rodzynków. Rozmowa dwóch młodych pań na temat ostatniego filmu (Grossówna, Kamińska) albo informacje zasięgane przez p. Grossównę u p. Olszy o drogę na ulicę Miedzianą są bardzo zabawne. Pan Bogucki wzrusza nas niedolami „męża Walasiewiczówny" *, którego przytłacza sława żony; pp. Kamińska i Grossówna mają swoje brawurowe sola; p. Olsza zgrabnie interpretuje „balladę samochodową". Teksty wyszły przeważnie spod pióra Jurandota. Sporą część programu wypełnia chór Dana, zawsze gorąco oklaskiwany i zmuszany do bisów. Pan Orłow łamaną polszczyzną opowiada nam coraz dłuższe historie, których nie umiałbym powtórzyć; szczęściem nikt tego ode mnie nie wymaga.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»

„Cyrulik Warszawski". *Romans z urzędem skarbowym*, farsa w trzech aktach Wilhelma Lichtenberga. Reżyseria Janusza Warneckiego (10 VI 1938).

Sezon rozrywkowy w teatrach w całej pełni. Rozrywają nas też na wszystkie strony, jak niegdyś rozrywano skazańców... końmi. Nawet „Cyrulik Warszawski", dbając o to, aby nie przeciążyć naszej inteligencji, wystąpił ze specjalnym programem letnim. I cóż nam daje? Cóż by, jak nie nowego „feydora", tym razem bezimiennego; zaproszenie ani program nie wymieniają wstydliwie nawet autora, afisz w sieni notuje półgębkiem p. Lichtenberga czy Lichtenbergera, bohaterowie noszą nazwiska francuskie. Tytuł *Romans z urzędem skarbowym* — farsa w trzech aktach — trochę pracowita w pomyśle, ale jeżeli zważymy, że wszystkie lepsze dowcipy na temat płacenia i niepłacenia podatków już są dawno wyeksploatowane, nie weźmiemy za złe autorowi, że zadał sobie nieco trudu, by wysmażyć nowe. Znajduje je w koncepcji młodego i utalentowanego dziennikarza, który wypowiedział wojnę podatkom, a raczej żąda radykalnej zmiany w sposobie ich ściągania: żąda dla nich takiej formy, aby płacenie podatku było dla podatnika przyjemnością! Ponieważ młody człowiek jest bratankiem ministra, urząd skarbowy posuwa się wobec niego do najdalej idących uprzejmości, z czego wynika cały łańcuch farsowych nieporozumień, miłość, przeszkody, parę piosenek, na-

tręci wpadający zawsze nie w porę, sensacyjne aresztowanie, wreszcie tryumf młodego lekkoducha, u którego eks-ministrowi stryjaszkowi przyjdzie szukać protekcji. Resztę objaśnią na miejscu p. Bodo, który — może chwilowo niedysponowany — markował sympatycznie swoją partię; Jadzia Andrzejewska, której poważny talencik mało nadaje się do farsy; p. Orwid, który jedną nogą w Teatrze Letnim, drugą na Karowej, a korpusem w „Cyruliku", położył w ostatnim sezonie niepospolite zasługi dla feydoryzacji stolicy; wreszcie p. Kitajewiczówna, p. Minowicz, Woliński, Neubelt i inni.

EGZAMIN PUBLICZNY ABSOLWENTÓW WYDZIAŁU SZTUKI AKTORSKIEJ W PIST

Środowy popis * młodych adeptów teatru wypadł bardzo interesująco. Był to nie tylko przegląd dorastających talentów, ale i publiczny egzamin systemu pracy, której wyniki demonstrował nam starannie dobrany program o wysokim poziomie. Prawie wszystkie z trzynastu pokazanych nam scen wypadły bez zarzutu jako zrozumienie ról i właściwe ich postawienie, często uderzająco dojrzałe i inteligentne. Nie zawsze natomiast intelektualnej i duchowej stronie interpretacji dotrzymywała kroku strona wokalna; głos, dykcja, pozostawiały czasem sporo do życzenia. Jednym z zadań szkoły dramatycznej byłoby wychowywać swoich adeptów w żywym poczuciu, że pierwszym obowiązkiem aktora jest być słyszanym, i to w całej sali. „Niedosłyszalność" to jest choroba naszych teatrów, na którą często słyszy się skargi; choroba groźniejsza, niżby ktoś przypuszczał, bo widz, który połowy słów nie słyszy, nie może się w całej pełni zainteresować sztuką, niecierpliwi się, męczy i w rezultacie zniechęca się do teatru. Dawno proponowaliśmy stworzenie „lotnych inspekcyj reżyserskich", które by czuwały nad tym i kontrolowały, jak głos aktorów dochodzi do różnych miejsc w teatrze.

Z reguły na takim popisie lepiej można ocenić materiał kobiecy, jako szybciej dojrzewający. Pięknym

materiałem, wyrobieniem głosu i siłą wyrazu uderzyła nas p. Janina Plesnerówna jako Roza Weneda, interesująca również jako matka w *Niespodziance* i jako charakterystyczna Ada w *Lekkomyślnej siostrze*. Pani Chrzanowska, rozmiłowana widocznie w klasycznym repertuarze francuskim, szlachetnie zagrała wielką scenę Kamili w *Nie igra się z miłością* i dzielnie walczyła z trudnościami w roli Celimeny w *Mizantropie*. Dużą giętkość sceniczną wykazała pani Szaniawska, kolejno Klara w *Ślubach panieńskich* i Lilla Weneda; p. Przysiecka — Aniela w *Ślubach*, potem Sylwetta w *Romantycznych*, najswobodniej się czuła jako Fanny w sztuce Pagnola. Pani Pasławska wreszcie miała dużo miękkiej kobiecości jako Barbara i groźniejszej jako Rita w *Małym Eyolfie*.

Z mężczyzn szeroką skalę możliwości wykazali: p. Klopek, kolejno Zygmunt August i Ojciec w *Niespodziance*; p. Szeliga na przemian Albin i Figaro; p. Barda — Franek w *Niespodziance* i Panisse w *Fanny*; Gustaw i Oktaw — p. Świderski, Almers i Alcest — p. Lemański.

Gwiazdkami oznaczeni na programie uczniowie pierwszego i drugiego kursu wywiązali się bardzo przyzwoicie ze swoich zadań.

PREMIERA W «WIELKIEJ REWII»

„Wielka Rewia". *Dla ciebie, Warszawo,* rewia inauguracyjna w trzydziestu obrazach. Inscenizacja i choreografia Antoniego Fortunato. Dekoracje Józefa Galewskiego. Kostiumy Geny Galewskiej i Wandy Jewniewiczowej (10 IX 1938).

„Wielka Rewia" zamierzyła odnowić tradycję przepychów rewiowych sprzed lat dziesięciu: tłumy, girlsy, kostiumy, światła, schody, pochody... Rodzaj ten narzucony jest po trosze charakterem teatru przy ulicy Karowej; zwłaszcza jego rozmiary bardziej nadają się jako rama do masowych manifestacji niż do intymnych przeżyć; jednakże już pierwszy program wskazuje, że intencje „Wielkiej Rewii" natkną się na znaczne trudności. Przepychy warszawskie zawsze będą w tych chudych czasach dość chude, są natomiast dość agresywne na to, aby pognębić inne wartości, którymi teatrzyk taki mógłby rozporządzać: talenty, pomysłowość, dobry smak... Tego smaku zwłaszcza brak daje się dotkliwie uczuć w wielu punktach programu ułożonego pod znakiem „pois avec choucroute", jak mówią w Paryżu, czyli groch z kapustą. Tańczony i śpiewany Chopin (to już lepiej zrobić z niego tango), *Szał* Podkowińskiego, który złazi z rumaka i wyczynia ewolucje taneczne (kostium *Szału* jest dla tancerki dziwnie nietwarzowy), p. Conti jako książę Józef żegnający się przed frontem z panią Czosnowską i komenderujący osobiście rewią, złożoną z parudziesięciu w kółko paradujących oferm, to miały być główne przeboje, przeplatane, na szczęście, bardziej (przy mniejszych pretensjach) udanymi,

jak tradycyjny sylwester w Hawanie, Łazienki, poddasza starej Warszawy — wszystko to z wydatnym udziałem śpiewu p. Carnero.

Część literacka, mimo że ją żyruje aż 14 autorów, nad wyraz słaba: polityczne aluzje Waltera zawstydzają prymitywizmem; „literackie" dowcipy o Kadenie * itp. mogłyby być zaskarżone o plagiat (gdyby było warto) przez wszystkie brukowe świstki i przez wszystkie kabarety i podkabarety warszawskie. Sam Lopek odwracał z zawstydzeniem oczy, kiedy je musiał produkować. Poza tym i Krukowski, i Bodo, i nawet Halama niewiele mieli, jako gwiazdy, sposobności do błyszczenia; była to raczej rewia szarego człowieka (na goło) dla ciebie, Warszawo!

Niektóre pomysły dekoracyjne Galewskich bardzo szczęśliwe.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»

„Cyrulik Warszawski". *Naokoło „Cyrulika"*, program inauguracyjny. Inscenizacja Fryderyka Járosy'ego. Dekoracje Józefa Galewskiego i Jana Marcina Szancera (9 IX 1938).

Wrześniowy program „Cyrulika" bywa zawsze najlepszą reklamą dla urlopów wakacyjnych zespołu, tak w nim czuć wypoczęte humory, odświeżoną fantazję. I podziwiać trzeba to — od tylu lat — kręcenie bicza humoru z szarego piasku lokalnych zdarzeń (lub ich braku), przy czym zawsze w treści czy w formie znajdzie się tu coś nowego. W tym roku „Cyrulik" odnowił się nawet szczególnie: nowi autorowie (Jurandot, Wittlin, Járosy i inni) luzują na razie dawnych, jeszcze podobno wypoczywających; nowa szychta girlasów przypomina nam pierwsze „tacjanki" z „Qui pro quo"; Lena Żelichowska, której pierwsze kroki na scenie (dosłownie) pamiętamy sprzed kilku lat *, wyrosła nam na gwiazdkę pierwszej wielkości; przybyły nowe królowe piękności w osobach pań Kryńskiej i Kitajewiczówny obok dawnych znajomych, Terné i Grodzieńskiej. A jako przykład troskliwości w traktowaniu programu przez „Cyrulika" może służyć fakt, że dla opowiedzenia nam (według Andersena), jak i gdzie prawdziwą księżniczkę uwiera poprzez górę pierzyn ziarnko grochu, zaangażowano specjalnie Jadzię Andrzejewską. Siły męskie, wypróbowane, reprezentują pp. Lawiński, Skonieczny, Rentgen, Sempoliński, Minowicz i sam Járosy.

Program osnuty jest dokoła niewinnego żartu: „Cyrulik" zakłada (niby to) swoje pismo, miesięcznik, magazyn; program pokazuje nam, co będzie w tym piśmie, od okładki do „drobnych ogłoszeń". Więc cudowne dziecko filmowe, Shirley Temple *, w zabawnej scence z włamywaczem; niewysłowiona powieść kryminalna w odcinkach (wielki sukces pisma); dawny „ogródek" warszawski (specjalność Sempolińskiego); wzruszająca klientka „dobrych rad pani Zofii"; królowa tańca, dzieciństwo wielkich ludzi, wywiad z dorożkarzem, ilustrowane dowcipy, rozrywki umysłowe itp.

Rekord powodzenia wzięły rewelacje pewnego polityka o masonach *. P. cenzor był widocznie w dobrym humorze i nie podkreślał zbytnio swojej współpracy w programie. Zdałaby się natomiast cenzura domowa, która by usunęła pewne niepotrzebne złośliwostki w stosunku do kobiety i koleżanki. A bzdur o Sieroszewskim i „niani" *, jeszcze raz odgrzewanych, nie chcemy już słuchać. Wstyd. Wymyślcie coś nowego i sami!

Dekoracje pp. Galewskiego i Szancera zręczne.

PREMIERA W TEATRZE MALICKIEJ

Teatr Malickiej. *Odrobina miłości*, komedia muzyczna w trzech aktach Rudolfa Lothara, muzyka L. Aschera, adaptacja Leopolda Brodzińskiego. Reżyseria Romana Zawistowskiego. Dekoracje Stanisława Kurmana (2 X 1938).

Odrobina miłości — tytuł stanowczo za skromny, bo jest tu tej miłości cała fura, jest ciągle miłość i tylko miłość w gatunku szczególnie niebezpiecznym, bo dziewicza a rozebrana. W jednej osobie milionerka i modelka, dziewica i posąg nagi jak sama prawda (za parawanem), szczyt prostoty i szczyt komedianctwa — ale wszystko w imię miłości i w nienagannym celu — oto atuty panny Ferioli, która zakochała się w rzeźbiarzu i znając jego niezależność, postanowiła go zdobyć podstępem. I zdobywa nie tylko jego; zdobywa to, co jest najkosztowniejszym marzeniem milionowej panny: być pokochaną dla samej siebie, jako uboga dziewczyna, być pokochaną — nie można nawet powiedzieć w przysłowiowej „jednej koszuli", bo modelka rzeźbiarza i tyle nie ma na sobie. Komedia udała się, ale kiedy przyszło do „stwierdzenia tożsamości", wszystko omal nie trzasło. Rzeźbiarz walczy jak lew, do końca; pokochał skromną modelkę nago, nie chce strojnej panny z posagiem i z teściem. Kocha, ale odtrąca. Odtrąca, ale cierpi. Cierpi, ale tęskni. Tęskni, ale znów odtrąca. Odtrąca, ale kocha. Ale kiedy przedmiotem miłości i przedmiotem uprzedzeń jest jedna i ta sama osoba, kiedy jedyną przeszkodą do upragnionego i podzielanego szczęścia są miliony, zawsze pozostaje jakaś nadzie-

ja. Jakoż wystarczy zbyt strojnej panience przedzierzgnąć się na chwilę w modelkę — przynajmniej do połowy — aby rzeźbiarz uczuł przypływ dawnej tkliwości. I będą szczęśliwi, skoro szczęście to gwarantuje odrobinę perwersyjny wdzięk p. Iny Benita, która bardzo ładnie wygrała w roli Anny wszystkie swoje fizyczne i duchowe walory. Pan Ruszkowski jako kochanek trzymał na wodzy swój zamaszysty temperament, barwiąc go z powodzeniem dyskretnym liryzmem. Pierwiastek humoru przypadło reprezentować p. Zawistowskiemu, który zgrabnie wyreżyserował tę komedyjkę, odnawiając w roli malarza odwieczny styl „cyganerii"; wspomagali go: p. Nesterówna, p. Nowacki w oszałamiająco bogatym żakiecie milionera, p. Baryka jako muzykalny listonosz i p. Stojowska jako „nieznajoma". Tę wiedeńską komedyjkę miłości, rozgrywającą się na współczesnej Korsyce, zgrabnie spolszczył p. Brodziński, zyskując jej znów zapewne długotrwały sukces.

ROSYJSKIE «STUDIO DRAMATYCZNE»

Wiśniowy sad *, sztuka w czterech aktach A. Czechowa.

Niedawno oglądaliśmy tę sztukę w Teatrze Polskim *; miło nam ujrzeć ją w jej rodzimym języku, w autentycznej tonacji, tak trudnej do uchwycenia, gdy chodzi o rosyjskie utwory, mimo że zwykle grane u nas bardzo dobrze. Ważne to zwłaszcza jest w tym *Wiśniowym sadzie*, którego subtelna melancholia cała dziś spoczywa w jej sugestywności. Melancholia wiśniowego sadu, który padnie pod siekierą kupca? Ale co kto miał z niego? Po co wiśniowy sad pani Lubow, która lata całe spędziła w Paryżu i najchętniej gotowa jest wrócić tam na stałe? Jej „wiśniowy sad" to jej przedłużona młodość, jej wykwint, radość życia, które zgasłyby i straciłyby się w tym pustkowiu; widzieliśmy — co trafnie zaznaczono w rosyjskim „Studio" — że przybrana córka pani Lubow, mieszkanka wiśniowego sadu, wygląda na jej matkę! Stosunek Rosji — dawnej oczywiście — do Europy stanowi prawdziwą treść *Wiśniowego sadu* i wyraża się w szeregu postaci, od lirycznego patosu pogrzebanych miłości aż do karykaturalnych nalotów cudzoziemczyzny; od dobrowolnej emigrantki, która przywiezie z Paryża kufer pamiątek, aż do lokaja-draniuszki, który przywiezie z powrotem rodzime chamstwo wypolerowane nowym. Wszystko to — wraz z owym studentem w okularach, mającym

receptę na zbawienie świata — wieje jakimś cmentarnym smutkiem, zwłaszcza po epilogu, jaki do tej rosyjskiej sztuki dopisała historia.

Grano *Wiśniowy sad* bardzo dobrze. Pani Gulanicka dała pani Lubow inteligentną słodycz, czar jednający jej wszystkie serca otoczenia; pan Sikiewicz, który wyreżyserował sztukę, stworzył dosadny typ rosyjskiego kupca, prostaka wykolejonego zbyt szybkim życiowym awansem; panie Maksimowa, Zarina, Czechowskaja, pp. Zagulajew, Aposzanski, Neronow i inni dali zajmującą galerię typów.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Nic nie wiadomo*, rewia znaków zapytania w szesnastu obrazach Jerzego Jurandota, Tadeusza Wittlina, Edmunda Schlechtera i in. (21 IX 1938).

Tytuł coraz to inny, rzecz zawsze ta sama: sporo piosenek, kilka miłych kobietek, Dymsza w dobrej formie, Bogucki, Olsza tudzież, Stefcia Górska, Grossówna, Kamińska — trzy baby-rewelersy, p. Sykulska nowo pozyskana do akcentów sentymentalnych, p. Orłow do kaleczenia polszczyzny, za kulisami paru zdolnych autorów, wśród których najpłodniejszy, p. Jurandot, wydał świeżo drukiem tom swoich zgrabnych piosenek * — wszyscy razem składają się na program niewiele ustępujący paru dawniejszym. Z aktualności bodaj że tylko jedna: głośny tenor pozywany przed sąd przez nie mniej głośnego adwokata *; reszta raczej ogólnoludzka (czasem ogólnobydlęca), żart, satyra, ironia („głębsze znaczenie" * rzadziej), zakończona liryzmem Powiśla, stylizowanym po trosze na schillerowskiej inscenizacji *Królowej przedmieścia*. Swoisty absurdalny humor ma *Sznycel* w wykonaniu pp. Dymszy i Olszy; piosenkę *Hihi* sprężyście i elastycznie podaje nasza ekscentryczka, Stefcia; Dymsza opowiada nam znowuż niestworzone historie w skeczu *Won!* (według Awerczenki); zabawnie dramatyzuje p. Kamińska lamenty małżonki dymisjonowanego dygnitarza; Grossówna mile spowiada się nam ze swoich grzeszków i miłości. Całość lekko strawna.

PO PREMIERZE «GŁĘBI NA ZIMNEJ»

Teatr Kameralny wystawił na otwarcie sezonu sztukę nieznanego polskiego autora — *Głębię na Zimnej* Zygmunta Rylskiego. Sąd krytyki o tej próbie wypadł nader pomyślnie; od poważnych rozważań możliwości młodego talentu, aż do ocen wprost entuzjastycznych, widzących w *Głębi na Zimnej* dojrzałe i oryginalne dzieło. Trudno o piękniejszy wynik dla sztuki wprowadzonej na scenę po prostu, bez owej reklamy, jaką często uprzedza się głos krytyki.

Otóż teraz, kiedy wszyscy mieli już sposobność wypowiedzieć się o samym utworze, pragnę rzec kilka słów o sposobie, w jaki dostał się na scenę, a to dlatego, że łączy się to z ogólnymi zagadnieniami, dotyczącymi teatru i jego zadań.

Sztukę swoją przesłał autor do „Młodego Teatru" (patrz *„Młody Teatr"* Stanisława Brucza w nrze 746 „Wiadomości Literackie"). Autor nikomu nie znany, stojący z dala od ruchu literackiego, mieszkający na prowincji. Sztukę oceniono w „komitecie lektury" bardzo dodatnio i postanowiono dołożyć starań, aby się dostała na scenę. Kiedy dyr. Adwentowicz, który od początku powstania „Młodego Teatru" utrzymuje z nim najżyczliwsze stosunki, zwrócił się z tym, że chciałby rozpocząć sezon, o ile możliwe, polską nowością, „Mło-

dy Teatr" przedstawił mu parę sztuk, zwracając szczególną uwagę na *Głębię na Zimnej*. Dyr. Adwentowicz przeczytawszy zapalił się do utworu, tak że na drugi dzień sztuka była obsadzona, na trzeci dzień — w próbach, a wystawiona w ciągu miesiąca.

Fakt ten ma znaczenie niemal eksperymentalne i może posłużyć za odpowiedź tym, którzy przed pół rokiem, w toku dość charakterystycznych polemik, wszczętych dokoła powstania „Młodego Teatru", nie chcieli czy nie umieli zrozumieć potrzeby tej organizacji. Otóż tutaj można twierdzić niemal z całą pewnością — i mamy pozytywne dane na to, aby tak myśleć — że nigdy bez tego pośrednictwa *Głębia na Zimnej* nie dostałaby się na scenę. Aby to zrozumieć, wystarczy być bodaj trochę obznajmionym z mechanizmem życia teatru.

Po co — pytano m. in. w ciągu tych polemik — „Młody Teatr" i jego „komitet lektury", skoro każdy teatr ma własnego kierownika literackiego? Tak naiwne pytania stawiali ci, co występowali w charakterze specjalistów i znachorów od potrzeb i niedomagań teatru. Otóż łatwo stwierdzić, że teatry nasze, mające tzw. „kierownika literackiego", można by zliczyć na palcach jednej ręki i jeszcze by parę palców zostało. W większości teatrów kierownikiem literackim jest po prostu zapracowany dyrektor, który bywa przy tym aktorem, reżyserem i głową finansów.

A teraz zważmy, które teatry mają kierownika literackiego. Osobliwym paradoksem posiadają go właśnie te teatry, w których kierownik ów ma — w tym właśnie zakresie — najmniej możliwości, gdzie funkcje jego ograniczają się do rozważania, czy lepiej będzie w danym sezonie wznowić *Głupiego Jakuba* czy *Wilki w nocy*, wystawić *Zemstę* czy *Pana Jowialskiego*, *Hamleta* czy *Sen nocy letniej*. Do tego przybędzie jakaś no-

wość zagraniczna, doroczna sztuka któregoś z „naszych znanych" i — koniec sezonu. Bo w tych teatrach kilka premier opędza sezon, a wśród klasycznych i współczesnych serwitutów, które je obciążają, szansa nowego, nieznanego autora równa jest prawie zeru.

Otóż — drugi paradoks — młodzi autorowie tam właśnie przesyłali swoje sztuki, co jest skądinąd zupełnie zrozumiałe. I *Głębia na Zimnej*, przesłana do oficjalnego teatru, miałaby szanse ugrzęznąć tam na kilka lat bez rezultatu, teatr zaś, który — jak widzieliśmy — zdecydował się wystawić ją w dwa dni, nie wiedziałby po prostu o jej istnieniu. Teatry szukają autorów, autorzy marzą o teatrze i często nie mogą się spotkać.

Toteż ideą „Młodego Teatru" była świadomość potrzeby takiego pośrednictwa, takiej ideowej „agencji teatralnej". „Komitet lektury", ale działający nie dla jednego teatru, lecz dla wszystkich, w imię dobra młodej twórczości; czuwający trwale nad tym, aby nic nie uwięzło w ślepym zaułku, aby wszystko, co warte sceny, trafiło do niej — albo w drodze normalnego przedstawienia, albo ewentualnie w drodze specjalnego pokazu.

Nieuniknione jest, że do „Młodego Teatru" będzie napływało więcej plew niż ziarna. Że jednak ziarna takie istnieją, dowodem — *Głębia na Zimnej*. Uczucie, że mogły się gdzieś marnować, a wraz z nimi i dalsze możliwości autorów — było czymś dość nieznośnym. Uspokojenie naszych sumień pod tym względem będzie niewątpliwie uzdrowieniem jednej z chronicznych bolączek teatru.

JUBILEUSZ JÓZEFA ŚLIWICKIEGO

Jubileusz pięćdziesięcioletniej pracy * artystycznej Józefa Śliwickiego jest prawdziwym świętem naszego teatru, tak jak nazwisko Śliwickiego związane jest z najdonioślejszymi tego teatru momentami. Pół wieku pracy scenicznej, aktorskiej, reżyserskiej, organizacyjnej, pedagogicznej! I jakie pół wieku: ileż przez ten czas etapów, przeobrażeń, od dawnego teatru krakowskiego o tradycjach koźmianowskich, poprzez odnowę teatru przez Tadeusza Pawlikowskiego, poprzez rewolucyjne lata Warszawy i cud niepodległości! I wszędzie był Śliwicki, wszędzie współdziałał jako wierny swej sztuce artysta, jako aktor-obywatel w pełnym znaczeniu słowa.

Zaczął młodo, w Krakowie — jak wszyscy prawie nasi najświetniejsi aktorzy. Były to czasy „budy" przy placu Szczepańskim, gdy po Koźmianie objął dyrekcję pomocnik jego, Glikson; repertuar był mieszany, premiera co tydzień, ale co jakiś czas przybywała na gościnne występy — Modrzejewska lub inna gwiazda pierwszej wielkości i wówczas ten teatr zmieniał się w świątynię wielkiej sztuki, dając dzień po dniu utwory z najwspanialszego poetyckiego repertuaru. Tu zaprawiał się Śliwicki w tym, co miało być główną jego

siłą, tu odkrył w sobie ten szlachetny ton, którym miał wzruszać i porywać słuchaczy.

Potem teatr krakowski przeniósł się do nowego gmachu, gdzie w r. 1893 objął dyrekcję Pawlikowski. Śliwicki ma dopiero dwadzieścia kilka lat, ale już jest jednym z filarów sceny. I można powiedzieć nie schodzi z tej sceny przez sześć lat, bo teatr Pawlikowskiego, mimo iż dużo zmienił, nie mógł w małym Krakowie zmienić tradycji cotygodniowej premiery.

Pod koniec sześciolecia Śliwicki, urodzony w Warszawie, czuje się dojrzały, aby wrócić do swego rodzinnego miasta. Debiutuje jako Zbigniew w *Mazepie* *, w tym samym *Mazepie,* w którym za parę dni będzie obchodził swój jubileusz w świetnej roli króla. Po szeregu występów otrzymuje stałe engagement do teatrów rządowych; w r. 1905 zostaje głównym reżyserem dramatu i komedii, czyli — dyrektorem tych teatrów. I w tym charakterze jest jednym z głównych inicjatorów wielkiego wiecu protestacyjnego w dniu 11 listopada 1905 w Teatrze Wielkim oraz strajku, który unieruchomił teatry rządowe do dnia 25 listopada, narzucając tymże teatrom udział w ogólnym ruchu rewolucyjnym. Był to zupełnie naturalny odruch u Śliwickiego, który za okupacji rosyjskiej brał udział w paruset tajnych wieczorach patriotycznych i omal za „kazanie księdza Marka" nie został zesłany.

Tę samą niezależność ducha objawił Śliwicki za czasu okupacji niemieckiej, stojąc na czele Teatru „Rozmaitości". Aż wreszcie teatr doczekał dni niepodległości i znów widzimy Śliwickiego jako jednego z inicjatorów zrzeszenia artystów, którzy czuwali nad bytem naszej sceny w tych przełomowych chwilach.

Bo wśród tych wstrząsów teatr działał ciągle, wciąż przybywało sztuk, które wystawiał i reżyserował Śliwicki, ról, które kreował. Sztuk tych na samej scenie

warszawskiej wyreżyserował 146; grał 644 ról, wystąpił 7183 razy. Spis jego ról to niemal encyklopedia najwspanialszej literatury: Hamlet, Romeo, Oberon Szekspira, Fantazy w *Nowej Dejanirze*, Szczęsny w *Horsztyńskim*, Konrad w *Dziadach*, Mortimer, Don Carlos i Ferdynand Schillera, niezapomniany Albin w *Ślubach panieńskich*, którym zdobył sobie Śliwicki sławę jednego z najlepszych fredrowskich aktorów. I ileż jeszcze, których niepodobna wyliczać.

Posiadając znakomitą dykcję, poczucie wiersza i poezji, wykładał Śliwicki technikę wymowy w szkole dykcji i deklamacji, a także — w warszawskim duchownym seminarium metropolitalnym.

Działalność organizacyjna Śliwickiego, pełna poświęcenia i zapału, trwa dotąd. Był jednym z założycieli Związku Artystów Scen Polskich, jego wielorazowym prezesem, honorowym i czynnym, ilekroć związkowi artystów zdarzyło się przebywać ciężkie chwile, zawsze zwracano się do Śliwickiego i nigdy nie odmówił ani nie zawiódł.

Śliwicki obchodzi jubileusz swojej pracy już po raz trzeci *. Pierwszym razem w r. 1910 grał Don Carlosa Schillera; drugi raz — na trzydziestopięciolecie pracy — Mortimera w *Marii Stuart* Schillera. Obecnie *Mazepę* Słowackiego. Te trzy utwory, które Śliwicki obierał kolejno na swoje święto, wskazują najlepiej, po jakiej linii idą jego upodobania. Śliwicki jest najświetniejszym przedstawicielem szlachetnych tradycji romantycznych w naszym teatrze, młodzieńczym weteranem epoki, gdy poezja była tego teatru chlebem powszednim. Święto Śliwickiego to również święto poezji.

JUBILEUSZ JÓZEFA ŚLIWICKIEGO W TEATRZE NARODOWYM

W wyjątkowo podniosłym nastroju odbyła się wczorajsza uroczystość; i nie dziw, bo zarówno osoba jubilata, jak wielostronne jego zasługi artystyczne i obywatelskie, lata wreszcie jego pracy, przerzucające jakby pomost z najgłębszej niewoli i pognębienia narodu aż do jego tryumfalnego wyzwolenia i potęgi — wszystko to tłoczyło się we wszystkich sercach nadmiarem myśli, wspomnień, wzruszeń... Zanim rozpoczęło się przedstawienie *Mazepy* wyszedł przed kurtynę p. Marian Maszyński i w gorących słowach skreślił raz jeszcze obraz pięknego życia jubilata — pięćdziesiąt lat ofiarnej służby sztuce, Ojczyźnie, swemu zawodowi, kolegom.

Zaledwie umilkły frenetyczne brawa, już rozpoczęły się na nowo, kiedy Śliwicki w pierwszym akcie *Mazepy* zjawił się niby wspaniały portret w swojej słynnej roli króla Jana Kazimierza. Majestat, godność, gest, dykcja czynią z tej jego kreacji jeden z najpiękniejszych momentów naszego poetyckiego repertuaru, którego Józef Śliwicki był tak długo strażnikiem i ozdobą. I całe przedstawienie było piękne, obsadzone najlepszymi naszymi siłami aż do najdrobniejszej roli. Adwentowicz Wojewoda, Romanówna Amelia, Osterwa Mazepa, Łuszczewski Zbigniew, Ćwiklińska Kasztela-

nowa, Brydziński, Zelwerowicz, Stanisławski, Dominiak, Hnydziński — a kto z aktorów nie grał, ten bodaj w pierwszym akcie sunął poloneza, który stał się jakby defiladą znanego aktorstwa.

Kiedy po trzecim obrazie podniosła się kurtyna, scena przedstawiała malowniczy widok: jubilat wciąż w czarnym stroju Jana Kazimierza, delie i robrony * przemieszane z frakami i sukniami aktorek stanowiących ostatni krzyk mody — scena była za ciasna, aby pomieścić wszystkich, którzy się tłoczyli z hołdem i miłością. Ciepło atmosfery udzielało się przemówieniom: p. naczelnik departamentu, Dzik *, rekapitulując zasługi jubilata, oznajmił imieniem p. ministra oświaty jego promocję na komandora Poloniae Restitutae; prezydent Starzyński mówił imieniem Warszawy, dla której jubilat — urodzony w niej — od czterdziestu lat pracuje na scenie i nie tylko na scenie; prezydent Starzyński zapraszał go do owocnej pracy w — samorządzie Warszawy. Życzył jubilatowi dalszej służby dla umiłowanej literatury polskiej; p. wiceminister Korsak imieniem zarządu TKKT, p. Grubiński imieniem Związku Autorów Dramatycznych sławił postawę Śliwickiego jako aktora i reżysera — zawsze w zgodzie z autorem, nigdy przeciw niemu; dyr. Zawistowski przemawiał imieniem Polskiego Instytutu Sztuki Dramatycznej, którego dyrekcja, pracownicy i uczniowie wręczyli jubilatowi piękny i bogato zdobiony adres. Przemawiali z kolei: dyr. Frycz imieniem krakowskiej sceny, której Śliwicki był przez szereg lat ozdobą; prezes Boczkowski * imieniem ZAiKS-u; Józef Chmieliński imieniem kapituły zasłużonych, podnosząc, że jubilat „nie tylko pięknie grał, ale i pięknie żył"; p. Bednarczyk — członek honorowy ZASP-u.

Następnie przesunęły się przez scenę delegacje wszystkich niemal teatrów w Polsce z darami i wieńcami,

wśród których wyróżniały się wspaniałe dzieła regionalnej sztuki wileńskiej, więc teatry z Grodna, Katowic, Krakowa, Lwowa, Poznania, Torunia, Łodzi, kolejno wszystkie teatry warszawskie od „Ateneum" do najmłodszego „Buffo", od Opery do baletu, od Reduty do teatru Ortyma dla dzieci. Po odczytaniu kilkunastu depesz spośród kilkuset, które nadeszły, przemówił Józef Śliwicki głosem, w którym czuć było głębokie wzruszenie. Powiedział: „Minęło przeszło lat pięćdziesiąt znojnej pracy. Całą swoją duszą pragnąłem zawsze robić jak najlepiej, nie zawsze, niestety, udawało mi się robić dobrze... Za waszą tak niesłychaną dla mnie dobroć i łaskawość cóż mogę powiedzieć w tej chwili, kiedy głos ściska się w gardle, a serce kołacze się wzruszeniem w piersi... Mogę powiedzieć, że praca moja doczekała się ponad wszelką miarę oceny i nagrody, a wam za wasze serca, za waszą dobroć z całego serca dziękuję!"

Długotrwałe oklaski były odpowiedzią na te ujmujące prostotą i skromnością słowa; oklaski nie zdawkowe ani też płynące z samego uznania, ale gorące, szczere. I kiedy niebawem kurtyna podniosła się na nowo, aby dać głos cudnym wierszom poety, miało się uczucie, że się jest świadkiem jednego z najpiękniejszych i najgodniej obchodzonych świąt naszego teatru. I za to, że nas obdarzył takim wieczorem, zaskarbił sobie Śliwicki jeszcze jeden tytuł do naszej wdzięczności.

TEATR KUKIEŁEK «BAJ» I KSIĄŻKA O MARIONETKACH

Zaproszenie na premierę „Baju", które otrzymałem przed kilku dniami, zeszło się z lekturą zajmującej książki dra Jana Sztaudyngera pt. *Marionetki.* Pan Sztaudynger jest fanatykiem idei marionetek i jednym z największych erudytów w tej materii, toteż książka jego odkrywa nam całe światy — życia lalki, kukły, łętki, patynki czy jak ją rozmaicie nazywano. Od starożytnej lalki — egipskiej — greckiej — rzymskiej — poprzez bogato rozwijający się teatr lalek średniowiecza i renesansu, dochodzi historyk marionetki aż do czasów dzisiejszych — zaostrzonej walki kukiełek o swój byt. Z epizodów tej walki dowiadujemy się, jak ogromny był „stan posiadania" kukiełek, o którym nie mieliśmy pojęcia; tak np. w samym Liège rozwój kina pogrzebał 54 teatrzyków marionetkowych! Bo w pierwszej swojej fazie kino było dla marionetek zabójcze; dawało zabawę o ileż efektowniejszą, o ileż bogatszą na pozór! Cóż dopiero, kiedy przybyło do tego radio. Ale autor — i p. Sztaudynger nie jest w tym odosobniony — uważa kino w zastosowaniu do dzieci za pokarm niezdrowy; porównuje je z żywieniem konserwami przyrządzonymi w puszkach na długi czas przed spożyciem. Stosunek młodocianego widza do widowiska jest tu czysto bierny, zbyt wygodny, podczas

gdy teatr lalek żyje, spełnia się doraźnie, wymaga czynnego współudziału wyobraźni. Toteż po chwilowym wstrząsie teatry marionetek odradzają się dziś w całej Europie; mają swoich reformatorów, swoich wielkich mistrzów, swoich teoretyków, swoją literaturę. Formy marionetki bywają rozmaite — od prymitywnych kukieł jarmarcznej budy aż do takich arcydzieł techniki, jak znany Polsce włoski teatr lalek „Teatro dei Piccoli". Był czas — parę dziesiątków lat temu — gdy nowe szkoły literackie bardzo się interesowały marionetką; była moda — trącąca czasem aż snobizmem — aby je przeciwstawiać teatrowi, przeciwstawiać prostotę i szczerość lalki „kabotynizmowi" aktora.

U nas — dowiadujemy się — lalkarstwo stało niegdyś wysoko; p. Sztaudynger stwierdza, że jedynie Belgia, Francja i Niemcy biły dawną Polskę na tym polu; później upadło prawie zupełnie; ślad jego przetrwał jedynie, zwłaszcza w Krakowie, w formie szopki, pokazywanej ku uciesze dzieci i niektórych dorosłych przez bezrobotnych w zimie murarzy. Tej prymitywnej szopce zdarzało [się] zapłodnić poniekąd technikę pisarską; autor cytuje na poparcie tego *Wesele* i *Straszne dzieci*, *Sen* Kruszewskiej. Zaanektowaniem kukiełek na cele literackiej satyry była szopka krakowska, produkowana przez artystów w latach 1905—1910 w Krakowie, w której lalki tworzyli tacy artyści, jak Szczepkowski, Kunzyk, a zwłaszcza niezrównany w komponowaniu lalek i poruszaniu nimi Puszet. Taka mniej lub więcej literacka szopka rozpleniła się po całym kraju i w skupieniach polskich na emigracji i trwa dotąd okresowo, przybrawszy w niepodległej Polsce charakter satyry bardziej politycznej.*

Natomiast stały teatrzyk marionetek nie mógł się nigdy utrzymać, mimo przedwojennych jeszcze prób

Dienstla-Dąbrowy, Marii Weryho i innych. Jedyny wyjątek stanowi właśnie „Baj", który trwa i nie tylko trwa, ale wciąż się rozwija.

Ten „Baj" jest również dziełem fanatyków marionetki, jakim jest p. Wesołowski, autor tekstów, melodyj i reżyser kukiełek, wykonywanych w pracowni „Baju" pod kierunkiem p. W. Millera i p. W. Pawłowskiej. „Baj" istnieje już jedenasty rok. Rozpoczął jako teatr dla dzieci, ostatnich parę przedstawień pasowało go na teatr dla młodzieży, ale ściąga i sporo dorosłych miłośników tego świata lalki. Obserwując co jakiś czas działalność tego teatrzyku, można stwierdzić jego dążność do doskonalenia się i coraz bardziej interesujące wyniki w stylizacji lalki i jej urozmaiceniu. W ostatnim programie na przykład największym sukcesem cieszył się koń, śliczny kary koń, którego ruchy zdradzają tyle ognia i rasy z dodatkiem mniej częstego u koni poczucia humoru. Nie potrzebuję dodawać, że koń jest zaczarowany. Bo królestwem „Baju" jest dziedzina bajki, fantastycznych przygód, możliwych tylko dlatego, że „się działy 35 maja", jak głosi tytuł ostatniego programu. „Trzydziesty piąty maja". Dodać trzeba, że niektóre spośród 26 obrazów, tworzących to widowisko, są udatną próbą połączenia „chińskich cieni" z techniką marionetkową. Te cienie, rzucone na ekran, przedstawiające ruch i zamęt bitwy, należą do szczególnie udatnych.

Dodajmy, że „Baj" nie poprzestaje na urządzaniu widowisk, ale wydaje teoretyczne rozprawy (*Teatrzyk kukiełek* — praca zbiorowa *), prowadzi specjalny dział poświęcony lalce w miesięczniku „Teatr Ludowy" i organizuje kursy kukiełkarskie dla nauczycielstwa i dla Polaków z zagranicy.

Jedenaście lat płynąć przeciw wodzie — przeciw po-

tężnym wodom zmechanizowanych rozkoszy — to dowodzi fanatyzmu i wiary, które wróżą dobre nadzieje na przyszłość; w połączeniu z fanatyzmem apostoła kukiełki, jakim jest p. Sztaudynger, powinno się to przyczynić do odrodzenia w Polsce tej szlachetnej i dowcipnej zabawy, jaką jest teatr kukiełkowy.

TEATR JAPOŃSKI «TAKARATSUKA»

Teatr „Takaratsuka" * jest uśmiechniętym, ale wytrwałym odwetem. Odwetem na mężczyznach. Przez parę wieków teatr japoński był wyłączną dziedziną mężczyzn, którzy zmonopolizowali nawet role kobiece. Otóż ćwierć wieku temu, w uroczym miejscu kąpielowym, gdzie była szkoła muzyczna, powstał teatr, w którym aktorami są wyłącznie młode dziewczęta; granicę wieku stanowi podobno lat dwadzieścia pięć! Kursy przygotowawcze trwają siedem lat; egzaminy, selekcja niezmiernie surowe; tryb życia w tej japońskiej Reducie niemal klasztorny. „Takaratsuka" rozwijała się i udoskonalała ciągle; dziś jest ulubionym i reprezentacyjnym teatrem japońskim i w tym charakterze podjęła objazd po Europie.

Odwet więc nad mężczyznami jest całkowity; dawniej stary aktor grywał młodą dziewczynę, obecnie — co na nasze gusta jest niewątpliwie milsze — młoda dziewczyna gra, gdy trzeba, starego samuraja. Bo grają i wystawiają te zachwycające aktoreczki wszystko: od numerów zespołowych, przypominających w szlachetnym wydaniu nasze rewie z ich girlsami, aż do tradycyjnych i starożytnych krwawych dramatów japońskiej wendety. Program pozwala ocenić całe bogactwo tonów, które posiadają jedną wspólną cechę: dy-

skrecję i miarę — jak przystało dobrze wychowanym panienkom. Spowite w swoje szaty, czasem prawie nie tańczą, ale chodzą, ale ten krok ma coś niesłychanie harmonijnego, rytmicznego, wymownego — od hieratycznej powagi aż do dziewczęcego dowcipu i przekory. Prawie nie śpiewają, ale nucą — ale to czyściutkie i dźwięczne nucenie przykuwa i rozmarza jak najpiękniejszy śpiew. Raz pokazują się w swojej dystyngowanej damskiej postaci, zakutane od stóp aż po szyję w skromne kimona, mieniące się wszystkimi barwami z wyjątkiem barwy własnej skóry; to znów przybierają postać dziarskich chłopców w tańcu rybaków lub groźnych wojowników z mieczami. I równie po mistrzowsku operują wszelkim rekwizytem: mieczem, parasolką czy wachlarzem. Subtelny humor ujawniają te panny w tańcach masek, same zaś te maski są arcydziełem sztuki plastycznej, dowcipne, żywe, nie mające nic z martwoty maski, zdające się co chwila zmieniać wyraz. To znów oglądamy coś w rodzaju japońskiego „turonia": poczwarne zwierzę o długim kadłubie i czterech łapach — na które składają się dwie Japoneczki — i o paszczy ziejącej groźnymi szczękami. Ewolucje, jakie wykonywa to składane zwierzę, kryją w swojej łatwej na pozór swobodzie pierwszorzędne osiągnięcie techniki. Bardzo piękne są tańce i śpiewy obchodowe, taniec „sambaso", towarzyszący pieśni, w której młode tancerki sławią swoją ojczyznę, Takaratsukę, sam zaś taniec, niegdyś religijny, błagający bogów o ochronę przed groźnym wulkanem, dziś — jak nas objaśniono — zmienił się w taniec „premierowy", mający na celu błagać publiczność o dobre kasy, a krytykę o pobłażanie. Bardzo interesujący był fragment klasycznego dramatu „japońskiego Szekspira" z XVIII wieku, wystawiony ściśle tak, jak grywano ów dramat na premierze przed dwustu laty, w autentycznych starych

kostiumach. Walka rycerza z potworem (co za potwór!) daje nam pojęcie o bajkowym charakterze dramatu, ale fragment innego znów dramatu — *Bracia Soga* — to już nie bajka, to prawdziwy dramat powinności rodzinnej, męstwa i rycerskiego honoru.

Niemałą atrakcję stanowi strona dekoracyjna widowiska, czarująca świeżością barw harmonizujących z błyskawicznie zmienianymi kostiumami. W sumie teatr ten, nic nie przechwalony przez poprzedzającą go famę, przyniósł nam coś zupełnie świeżego, nowego: uśmiech — czarujący i niepokojący zarazem — kryjący w sobie surową historię i nieprzeniknioną tajemnicę duszy narodu.

CYNIAN W PIEŚNI

„Cyrulik Warszawski". *Fric-Frac, czyli Sprzedajemy Warszawę*, złodziejska historia w ośmiu odsłonach Edwarda Bourdeta, w przeróbce i tłumaczeniu Światopełka Karpińskiego i Jerzego Waldena. Reżyseria Fryderyka Járosy'ego. Dekoracje i kostiumy Jana Marcina Szancera. Muzyka Wiktora Krupińskiego i Leona Boruńskiego. Przy fortepianie Leon Boruński i Karol Gimpel (15 XI 1938).

Gdyby nie nazwisko znanego francuskiego komediopisarza na afiszu, można by wierzyć, że ta rzecz napisana jest oryginalnie w Warszawie, tak zręcznie jest ta „złodziejska historia" przykrojona, tak dobrze dopasowana do melin warszawskich. I w tym jest pewne niebezpieczeństwo. Dłuższy pobyt w warszawskiej melinie ma coś mimo woli zasmucającego, zieje ku nam zbrodnią, wódką, smrodem, które trudno jest przesublimować w uśmiech. I nawet w tych cudownych, już historycznych i legendarnych historiach „hrabiego" Cyniana *, sprzedającego chciwemu a naiwnemu kmiotkowi kolumnę Zygmunta, „osiemnastkę" i most Poniatowskiego, wszytych bardzo zgrabnie w tekst, w tym drapieżnym chłopku kupującym most na rozbiórkę jest jakiś obrzask smutku, absurdalnego wyrzutu sumienia, niepokoju, jaki w nas budzi to wszystko.

Ale rzecz zrobiona wybornie, dowcipnie i lekko; nawet — w granicach możliwości — wesoło; kryminalna strona historii potraktowana jest z miłym przymrużeniem oka niby że to „na niby"; majówka pana Władzia i panny szefówny, którzy się wdali w niewłaściwe towarzystwo, jest bardzo zabawna i tylko znów podwójne życie niebezpiecznej Franki zostawia w nas cień zasmucenia. Ale to jest zarazem największą pochwałą,

jaką można oddać p. Żelichowskiej, która ślicznie zagrała tę Franię. Parę akcentów, parę spojrzeń, jakie miała w tej roli, wróżą tej bardzo utalentowanej i miłej artystce nowe możliwości na scenie. Niezrównaną trójkę stanowili * hrabia, konsul i kmiotek — pp. Tom, Lawiński i Orwid — którzy, mimo pozornej monotonii swoich transakcji, umieli z nich za każdym razem wydobyć coś nowego, wznosząc się w sfery wysokiego komizmu. Dobry był bezceremonialny Józio, p. Gierasiński, tylko w pierwszym akcie może zanadto niedwuznacznie odsłonił się dystyngowanej pannie jubilerównie, którą przyjemnie zagrała p. Andrzejewska. Kuty na cztery nogi p. Sempoliński robił, co mógł, aby nas przekonać o naiwności „pana Władzia", i robił to bardzo zabawnie; solidność kupiecką reprezentowali pp. Minowicz i Rentgen, wieczną kobiecość meliny panie: Terné, Kryńska, Kitajewicz i Grodzieńska. Wyborny reżyser, p. Járosy, skromnie objął najmniejszą rólkę — agenta policji.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Wielka czwórka*, rewia dla noblessy i dla szarego człowieka w siedemnastu wycinkach. Reżyseria Eugeniusza Koszutskiego (24 XI 1938).

Niełatwo jest dziś prowadzić wesoły teatrzyk, bo skąd brać wesołość, skąd tematy, skąd aktualności? Jedne wypadki — zbyt wielkie i groźne, inne niebezpieczne, innych lepiej nie tykać, inne niewesołe — słowem, kłopot! Odbija się to po trosze na ostatnim programie wesołej „górki" w „Ziemiańskiej": „Wielka czwórka", od której wziął tytuł cały program, wykazuje trudności produkowania faktycznego humoru. Cóż zostaje? Przechadzka po knajpach Warszawy — raczej smutna; parę używanych dowcipów o Akademii Literatury, przy których odgrzewaniu sam autor ziewa, a wykonawca jest wyraźnie zażenowany; kłopoty małżeńskie i co jeszcze? Jeszcze, na szczęście, są wybory *, które dają sposobność Dymszy do rozwinięcia oszałamiającej wymowy agitacyjnej; na szczęście jest damski kapelusz, którego historia staje się małym arcydziełem w ustach najdowcipniejszej naszej diwetki, Stefci Górskiej, no i są powieści Kamila Nordena *, o których ta sama Stefcia opowiada nam najrozkoszniej. Z dawnych znajomych oglądamy sympatycznych pp. Boguckiego i Olszę; dobre warunki (na razie zewnętrzne) prezentuje nam p. I. Kozłowska. Poza tym — ponure kaleczenie polszczyzny w przyciężkich anegdotkach trwa dalej.*

PREMIERA W «WIELKIEJ REWII»

„Wielka Rewia". *Raj kobiet*, rewia świąteczna w dwudziestu obrazach. Kierownictwo artystyczne Andrzeja Własta. Reżyseria Konrada Toma. Dekoracje Geny i Józefa Galewskich. Baletmistrz Antoni Fortunato. Kapelmistrz Iwo Wesby (3 XII 1938).

W tym *Raju kobiet* wyróżnić trzeba najpierw p. Inę Benitę, która, tak samo jak w komedii mówionej czy śpiewanej, tak i tutaj wnosi z sobą przy młodości i świeżości wyrafinowaną finezję wykonania każdego drobiazgu. Zarówno w zabawnym skeczu *Szantaż*, w piosence o „swoim ukochanym", jak wreszcie w dowcipnie przedstawionej „zdradzie", wedle różnych nacyj i klimatów, była p. Benita bardzo miła. Swobodę sceniczną przy ujmujących warunkach wykazała p. Bożejewiczówna; p. Alicja Halama, wsparta o swego partnera, p. Konarskiego, tańczyła zachwycająco; obok niej wyróżniła się gracją swego tańca p. Kleszczówna. Poza tym — dobrzy znajomi: elegancki p. Ruszkowski, zawsze otoczony tłumem girlsów; p. Krukowski rozdający dowcipne podarki świąteczne i zmuszony dodać na bis jedną ze swoich ulubionych „audycyj radiowych"; p. Walter reprezentujący wraz z p. Skwierczyńską swoisty humor podmiejski Warszawy. Partie śpiewne wykonała przyjemnie p. Kaupe; wstawki operowe p. Mossakowskiego niezbyt się wiązały stylem z całością. W tekście przygotowanym przez ośmiu autorów znalazło się sporo dowcipu; dekoracje i kostiumy pp. Galewskich efektowne.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»

„Cyrulik Warszawski". *Kochajmy zwierzęta!*, rewia świąteczna Mariana Hemara, Jerzego Jurandota, Janusza Minkiewicza i Tadeusza Wittlina. Kierownictwo artystyczne Fryderyka Járosy'ego (22 XII 1938).

Nowa rewia ma tytuł *Kochajmy zwierzęta*, a zaczyna się w — czyściutkiej kuchni, lśniącej od białości kafelków i metalu rondlów. Kuchnia ta — chyba nie wegeteriańska? — rzuca dwuznaczne światło na miłość ludzi dla zwierząt, jak i na wszelką miłość ludzką! Ale gdzież szukać lekcji sceptycyzmu, jak nie u tych wygów z „Cyrulika", którzy już tyle widzieli, tyle się nakochali, naśmiali i nadziwili światu i nauczyli się wszystko przetapiać w piosenkę? I tym razem humor im dopisał: podziwiamy tę ich zdolność kręcenia biczyka humoru z szarego piasku rzeczywistości, zdolność wtapiania w swój zespół coraz to nowych autorów i wykonawców. Niejeden czy niejedna z początku czuje się tam trochę obco, ale potem każdy wchodzi w styl: tak np. Jadzia Andrzejewska, która już się tam krząta tak, jak by się od dziecka chowała już nie w razurze «Cyrulika», ale w podziemiach starego „Qui pro quo". Bardzo była zabawna w swoich „autografach" i w programowym *Kochajmy zwierzęta* *. Czuć rękę Járosy'ego i jego pedagogicznych talentów! Sam Járosy więcej niż zwykle udzielił się nam jako aktor w paru dobrych skeczach: *Obowiązek patriotyczny* z doskonałym Orwidem, *Dobranoc* z p. Leną Żelichowską, nieporównaną w swojej groźnej kobiecości. Pan Sem-

poliński wyrobił sobie własną nutkę rzewnych wspominków kretyńskiej przeszłości, stylu starego Lourse'a * i dawnych kurierków i bardzo mile roni łezkę nad „starą gazetą". Swój styl ma również p. Rentgen, dla którego świat streszcza się w jego gitarze, a wszystko poza nią traktuje jako „zawracanie gitary". Pan Lawiński ma pyszny humor w komicznej „lekcji handlu" (z p. Minowiczem) i w skeczu *Kto głupszy* z Orwidem. Pani Terné wyciąga czyściutką nutę „panienki z Płocka", robiąc reklamę serduszkom mieszkanek tego ładnego nadwiślańskiego miasta. Efektowne finały, *Sąd* i *Nie wierzę*, zakończyły dwie części programu, na który złożyły się pióra pp. Hemara i Jurandota z sukursem pp. Minkiewicza i Wittlina.

Z ROSYJSKIEGO «STUDIO DRAMATYCZNEGO»

Most *, sztuka w trzech aktach I. Surguczewa i I. Łukasza.

Kiedy raz skonfrontowałem w myśli kilka rosyjskich sztuk, uderzyło mnie, jak częstym motywem zakończenia są w nich dzwoneczki u sani. W dzwoneczkach tych streszcza się wszystko: i surowy klimat Rosji, i prymitywne warunki bytowania, i bezkresne odległości, rozdarcie serc, smutek rozłąki, beznadziejność tych, co pozostali — wszystko. Tę sztukę pisał Surguczew (autor niedawno granych u nas *Jesiennych skrzypiec* *) w Paryżu; rzecz dzieje się wśród rozbitków rosyjskich na emigracji, ale w finale dźwięczą te same dzwoneczki u sani. Bo też autor pomieścił akcję w górach Kanady, w drewnianym domku zgubionym wśród śniegów, gdzie sanie ciągnięte przez psy są rzadkim wydarzeniem, gdzie ludzie żyją jednostajnie i samotnie, od czasu do czasu zasypani lawiną, odcięci od świata. Ale mechanizm uczuć jest ten sam co gdzie indziej. „Małe domki" wszędzie są do siebie podobne i serca pań doktorowych czy pań inżynierowych biją tak samo. A czy młody czarodziej zjawi się ciągniony psami czy lokomotywą, skutek bywa jednaki.

Inżynier Aleksiej Nikołajewicz buduje w tej Kanadzie most, który ma odludzie górskie połączyć z resztą kraju; ten most jest dlań wszystkim — jego umiłowaniem, namiętnością, wiarą. Żona jego, Ksenia, jest

cichą rywalką mostu, zazdrosna jest o tę namiętność, chciałaby mieć męża więcej dla siebie; uważa, że kobieta bardziej potrzebuje potwierdzenia swojej ceny i wartości niż most, którego pożytek ma tyle obiektywnych sprawdzianów. To potwierdzenie znajduje Ksenia — zrazu z przyjemnością, potem z niepokojem i zamętem duszy — w oczach i słowach młodego człowieka, który zabłąkał się do tego domu. Przez chwilę mamy wrażenie, że ujrzymy nową Kandydę, Kandydę na lodzie. Ale ten niewinny trójkąt kształtuje się nieco inaczej. Mąż podrażniony postawą Kseni staje się podejrzliwy, brutalny, zazdrosny bez miłości — tak przynajmniej sądzi Ksenia. Mając do wyboru nie ustającą adorację Siergieja, a chmurny i zazdrosny chłód męża, Ksenia decyduje się odejść, podzielić los młodego studenta. Mąż zacina się: „Bab jest dużo, most jest jeden" — mówi pochylając się nad planami. „Mostów jest dużo, ukochana kobieta jest jedna" — mógłby mu odpowiedzieć jaki inny filozof. Na co znów autor powiedziałby, że „most" to jest symbol wielkiej idei etc. I wreszcie kiedy już wszystko zdawało się skończone, szczęście małżeńskie rekonstruuje się dokoła dziecka... dziecka, którego nie ma, dopiero być by mogło. Ale nie darmo Aleksiej jest inżynierem, nawykłem do ożywiania planów. Takim planem na dziecko jest tu włóczkowy kaftaniczek dziecinny, który Ksenia w czasie samotnych dni zaczęła haftować szydełkiem. Ten kaftaniczek będzie talizmanem, który pogodzi to małżeństwo, wskrzesi ich miłość. I za chwilę rozlegną się — dzwoneczki; to Siergiej, który czekał na Ksenię przed domem, zrozumiał i odjechał — sam. I znów zostają we troje dawni mieszkańcy kanadyjskiej chaty: Aleksiej, Ksenia i poczciwy stary przyjaciel, Makar. I wszyscy troje będą czekali na dziecko. Jest w tym nuta wiary w życie, której nie miały sztuki jakiegoś

Czechowa. I smutek dzwoneczków mniej jest przejmujący. Ten odjazd młodego chłopca zniesiemy; to są melancholie przyrodzone jego wiekowi. Gdyby młody Siergiej odjechał z Ksenią, byłyby dwie melancholie: tego, co stracił miłą Ksenię, i tego, co ją zyskał.

Z tej dość banalnej treści autor umiał stworzyć zajmującą sztukę przez nowość środowiska, dla nas podwójnie egzotycznego, przez wyzyskanie szczegółów i trafność notacyj psychologicznych. Rzecz wyreżyserowana przez p. Wasiliewa-Sikiewicza, grana była doskonale: p. Gulanicka jako Ksenia była bardzo szczera i kobieca; p. Wasiliew zyskał naszą sympatię dla skąpego w objawach uczuć inżyniera; p. Nowik był tęgim Makarem, a p. Aposzanski dał Siergiejowi dużo młodego wdzięku.

PREMIERA W «WIELKIEJ REWII»

„Wielka Rewia". *Szukamy gwiazdy*, wielka rewia w trzydziestu obrazach (21 I 1939).

Z tych samych elementów ten sam mniej więcej deseń: elegancki p. Ruszkowski pływa jak ryba w wodzie wśród kilkunastu girlasów; p. Carnero przyjemnie ilustruje głosem tęsknoty i rozkosze serca; Lopek-Krukowski skarży się na podatki i inne utrapienia życia; Kołpikówna, Kleszczówna i inne utalentowane baleriny fruwają w powietrzu... Pani Ina Benita znów dźwiga z powodzeniem znaczną część programu, w skeczu, piosence, uśmiechu (specjalność: uśmiechnięte nogi). Dowcipu dała sześciogłowa spółka autorska sporo, na wszystkie gusty, w szczególności w monologach p. Skwierczyńskiej i p. Waltera na złe gusty. Ale te właśnie numery miały najżywszy oddźwięk u publiczności. Więc co robić, trzeba się poddać.

MEDYCYNA I LEKARZE W TEATRZE

Od lat dwudziestu śledzę jako recenzent repertuar teatralny i rozważam jego problematykę; otóż uderzyło mnie, jak wiele z tych problemów ociera się o sprawy lekarskie lub wciąga w swoją orbitę życie lekarzy. Zawód lekarski zaludnia komedie i dramaty mnóstwem typów; dyskutuje się na scenie zagadnienia tak samej medycyny jako wiedzy, jak „deontologii" * i etyki lekarskiej, zawodowe warunki i zawodowe deformacje — u mężczyzn i u kobiet. Sprawy te bywają roztrząsane bardzo wielostronnie, raz poważnie, raz wesoło, ale zawsze w sposób daleki od łatwych staroświeckich żarcików w rodzaju jakiegoś *Consilium facultatis* *; a mimo iż *Chory z urojenia*, dobrze zagrany, zawsze może liczyć na powodzenie, odeszliśmy daleko również od prostolinijnej medicofobii * Moliera.

Zresztą i sam pogląd na satyrę Moliera wymagałby rewizji; myśl wielkiego komediopisarza w tej mierze często bywa fałszywie interpretowana. Uważa się Moliera za jakiegoś bezwzględnego wroga medycyny i lekarzy, gdy tymczasem on był wrogiem zwłaszcza pewnej medycyny, jak był w ogóle wrogiem pewnej uczoności. Tomasz Biegunka w *Chorym z urojenia* jest lekarzem, ale równie dobrze, ze swoim krojem mózgu i rodzajem wykształcenia, mógłby być sędzią, pedago-

giem i tak samo biada wówczas temu, kto by mu popadł w ręce! W epoce, gdy myśl kartezjańska zmagała się z przeżytkami średniowiecznego scholastycyzmu, Molier, walcząc z medycyną pewnego typu, stawał się tym samym pionierem i obrońcą medycyny innej, tej właśnie, która zwyciężyła i która wspaniale się rozwija dzisiaj: medycyny naukowej, zrodzonej z nowoczesnej i krytycznej myśli. Rzekoma nauka, smagana przez Moliera, to był dogmatyczny obskurantyzm, werbalizm zamiast myślenia, licha łacina zamiast doświadczenia; litera Arystotelesa * (najczęściej źle rozumianego) przeciwstawiona takim naukom, jak nauka Harveya * o krążeniu krwi. Temu epokowemu odkryciu, doświadczalnie stwierdzonemu faktowi, fakultet paryski przeciwstawiał następujący wywód: „Gdyby krew krążyła w ciele, puszczanie krwi dla uleczenia schorzeń lokalnych byłoby bezużyteczne, ponieważ zaś puszczanie krwi nie może być bezużyteczne, ergo krążenie krwi jest herezją." Czyż Molier potrzebowałby zmienić bodaj jedną literę, gdyby chciał to zdanie żywcem przenieść do którejś ze swoich komedyj? Jeżeli dodamy bezwstydny handel dyplomami, jaki uprawiały uniwersytety niektórych miast (z tym skromnym zastrzeżeniem, że nabywcy takiego fałszywego dyplomu nie wolno było osiąść w danym mieście), zrozumiemy celność i doniosłość satyry Moliera.

Dlatego stosowanie tej samej molierowskiej jakoby satyry do medycyny dzisiejszej mija się przeważnie ze swoim przedmiotem i raczej drażni, niż bawi (przynajmniej mnie, jako byłego lekarza). Drażni nawet u takiego pisarza, jak Bernard Shaw, który w świetnej skądinąd swojej komedii *Lekarz na rozdrożu* bawi się w pogromcę współczesnej medycyny. Daje galerię dosadnie narysowanych typów lekarzy-fanatyków, sceptyków, szarlatanów — z ich maniami, trikami, ruty-

ną, z ich wiarą w aktualne dogmaty wiedzy — z odnowionym jedynie językiem; nie mówią już, jak u Moliera, o „humorach sadzowatych, ciężkich i kleistych", mówią o toksynach i fagocytach, traktowanych przez Shawa równie ironicznie. Bo Shaw jest nie tylko wrogiem wiwisekcji (co mu wolno), ale w tej swojej sztuce, pisanej przed czterdziestu laty, jest wrogiem szczepienia ospy, surowic i operacji wyrostka robaczkowego. I dlatego, mimo że jego galeria lekarzy i dowcipy lekarskie mogą być zabawne i w szczegółach swoich celne, w sumie satyra uderza tutaj w próżnię. Molier medycynie ciemnoty przeciwstawiał myślenie naukowe i zdrowy rozsądek, ale co dzisiejszej medycynie, naukowej i krytycznej, szukającej i choćby błądzącej niekiedy, przeciwstawiłby Shaw? Chyba znachora. Jeden ze znakomitych lekarzy mówi, że „Molier drwinami swymi z sensu i puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi niż sam Jenner * wynalazkiem szczepienia ospy", ale komu ocalił życie Shaw drwinami ze szczepienia ospy i surowicy przeciwdyfterytowej? Toteż w jego pamflecie na medycynę * więcej jest shawowskiej przekory niż czego innego.

Odnowieniem molierowskiej satyry jest również głośna przed kilkunastu laty komedia Jules Romainsa * *Knock*. Autor, znakomity pisarz, człowiek o tęgim wykształceniu przyrodniczym (Romains jest twórcą tezy o możliwości widzenia poza zmysłem wzroku), zaobserwował inny rys dzisiejszej medycyny i wyzyskał go komediowo. Mianowicie ten, że w miarę rozwoju nauki, a zwłaszcza metod badania, skurczyło się pojęcie zdrowia, a rozszerzyło się pojęcie choroby, do tego stopnia, że można by się zapytać, czy istnieje człowiek, który by się mógł uważać za całkiem zdrowego? Pacjent, który się zgłosi z przygodnym niedomaganiem, będzie przez sumiennego lekarza poddany wszechstronnym

badaniom, które wykryją u niego kilka utajonych skaz czy chorób; cierpienie, z którym przyszedł, minęło, ale chwilowy pacjent zostanie pacjentem stałym — choćby na całe życie. A że każda dziedzina czynności ludzkiej dąży do maksimum ekspansji, Romains wyobraża sobie ideał takiego „imperialisty" medycyny; ten, osiedliwszy się w zdrowej górskiej okolicy, którą poprzednik jego opuścił nie mając prawie nic do roboty, tchnął w nią życie — życie medyczne — „uchorobowił" ją, tak jakby ją technik elektryfikował. Hotelik miejski zamienia się w sanatorium, kelnerki w pielęgniarki, kiedy zaś poprzednik jego, dawny miejscowy lekarz, przybywa po odbiór raty za sprzedaną klientelę, nieodparty Knock potrafi i jego wpakować do łóżka z jednym termometrem pod pachą, a drugim w kiszce stolcowej. Poeta medycyny, Napoleon medycyny! Paradoks ten, dowcipnie przeprowadzony, wystarcza autorowi do zbudowania całej sztuki, bez żadnych środków pomocniczych, bez żadnej miłości i intrygi; cała akcja wydobyta jest z tego swoistego założenia. Słabą natomiast stroną sztuki jest znów jej zbytni „molieryzm", Knock bowiem jest zdecydowanym szarlatanem. Rzecz byłaby głębsza, gdyby Knock był człowiekiem sumiennym, przekonanym, uczonym, fanatykiem wiedzy i logiki. Ale widocznie autor nie chciał się pozbawić pewnych łatwych a niezawodnych efektów (molierowskie konsultacje tego lekarza); inny Knock byłby może głębszy, ten jest sceniczniejszy.

Łatwo się domyślić, że udział kobiet w studiach i w zawodzie lekarskim dostarczył tematu wielu sztukom, zwłaszcza sprzed paru dziesiątków lat, kiedy to było nowością, ale i dziś jeszcze nie umieją się komediopisarze oswoić z tym zjawiskiem, jakim jest lekarka, zwłaszcza młoda i ładna. Istotnie dość kusząca jest dla komedii lub farsy sytuacja tak prosta przecież

i naturalna, że do gabinetu lekarki może się zgłosić o każdej porze mężczyzna, który (dajmy na to) kocha się w niej skrycie; może wejść jako pacjent, któremu ona z poważną miną każe się rozebrać i będzie mu opukiwać plecy i przykładać ucho do serca, aby słuchać, jak puka. Oj, puka! Tę scenę produkowano w teatrze nieraz, w różnych kombinacjach i zawsze z powodzeniem. Bardziej z dziedziny krotochwili jest młoda lekarka, która, aby zdobyć fundusz na ostatnie rygoroza *, przyjmuje incognito miejsce pokojówki — i takieśmy widzieli na scenie, i zawsze dobrze wychodziły za mąż. Ale to znów wiedzie do poważniejszych zagadnień; to wśród tych najczęściej było poruszane małżeństwo kobiety-lekarza. Bo taki pani-doktór, choćby najsławniejszy, pozostaje kobietą; widzieliśmy w *Sprawie Moniki* * (pisanej przez kobietę), że mimo całej samodzielności, pracy, sławy, zostaje we wziętej lekarce nieukojona tęsknota za dzieckiem, za ukochanym mężczyzną, potrzeba przytulenia się do kogoś, oparcia się o kogoś. Wznowiono kiedyś przedwojenną sztukę *Lancet* Zalewskiego *, której bohaterką jest mądra, genialna niemal lekarka, żona przeciętnego mężczyzny, którego kocha. Ale jemu jest zimno przy jej rozumie; nieswojo czuje się pod bystrym wzrokiem uczonej przyrodniczki, która w dodatku zawsze jest pochłonięta pracą. W rezultacie mąż szuka sobie łatwiejszego szczęścia z jakimś przeciętnym kobieciątkiem; i wówczas mądra kobieta, „wysuszona przez naukę" (bo tak żądała banalna psychologia melodramatu), „wyje poniewczasie z rozpaczy" — „jak najzwyklejsza samica". Ale czeka ją cięższa próba, bo przyjaciółce męża, która była w odmiennym stanie, zdarzył się niebezpieczny krwotok i ona, skrzywdzona przez nią żona, musi ją ratować! Namiętność kobiety walczy z obowiązkiem lekarki — który zwycięża. Tego

dość taniego efektu, nie odmówił sobie teatr w kilku podobnych sztukach lekarskich.

Mniej melodramatyczna była komedia węgierskiego autora o pokrewnym temacie pt. *Tajemnica lekarska.** Tutaj nie o wysuszenie serca przez naukę chodzi, ale po prostu o czas dla męża. Zapalona lekarka tak jest pochłonięta kliniką, dyżurami, pracą naukową, gotowością śpieszenia na każde zawołanie cierpiącym, że bardzo dobre i serdeczne jej małżeństwo z młodym malarzem staje się poważnie zagrożone. Kochający mąż czeka na nią całe godziny; lekarka — o ile nie ma nocnego dyżuru — wraca aż późnym wieczorem, wyczerpana, bez życia, bez głowy na miłość, a jeżeli trafi się szczęśliwsza chwila, przerywa ją zbyt często dzwonek nagłego telefonu. Bo trzeba dodać, że profesor tej asystentki kocha się w niej skrycie (wszędzie ta miłość!) i bezwiednie może wzywa ją często do nagłych wypadków, wówczas gdy czuje, że ona mogłaby zaznać szczęścia z mężem... I w rezultacie spójnia zawodowa okaże się mocniejsza od związku serc; młody malarz znajdzie sobie pociechę w siostrze żony, asystentka zaś wyjdzie za swego profesora; zgodność faktu, uwielbienie dla uczonego, możliwość zwłaszcza wspólnej pracy wyrównują niedobory tego związku. Faktem jest, że te nowe komplikacje, wynikłe z pracy kobiet, ostrzej się zaznaczają w zawodzie lekarskim niż w innych fachach.

Tego rodzaju zawodowe udręki nękają stan lekarski na obu półkulach; przykładem amerykańska sztuka *Ludzie w bieli* *, w której nie kobieta, ale mężczyzna staje się ofiarą absorbującego powołania. Dr Ferguson ma narzeczoną, bogatą i rozpieszczoną pannę, która nie może znieść tej rywalizacji z medycyną; nie chce się pogodzić z kliniką, która w każdej chwili może od niej oderwać ukochanego, krzyżując plany miłego spędzenia wieczoru. (Zaznaczamy tutaj mimochodem pe-

wien rys, zapewne swoisty dla dzisiejszej kryzysowej Ameryki: myśl o porzuceniu kliniki, puszczeniu się na praktykę prywatną, traktuje młody lekarz jako największą katastrofę, poniewierkę i nędzę, wykolejenie się.) I narzeczeństwo mimo zobopólnej miłości pęka, a doktór Ferguson unieszczęśliwia mimochodem zakochaną w nim skrycie pielęgniarkę, z którą złączy go na chwilę samotność i melancholia nocnego dyżuru. I znowuż dość znamienna tragedia kobieca: ta pielęgniarka w wielkiej klinice, ofiara nieostrożności kochanka lekarza, zaszedłszy w ciążę, bezradna jak prosta szwaczka, idzie do pokątnej poroniarki i w następstwie, mimo szybkiej pomocy lekarskiej, przypłaca to śmiercią.

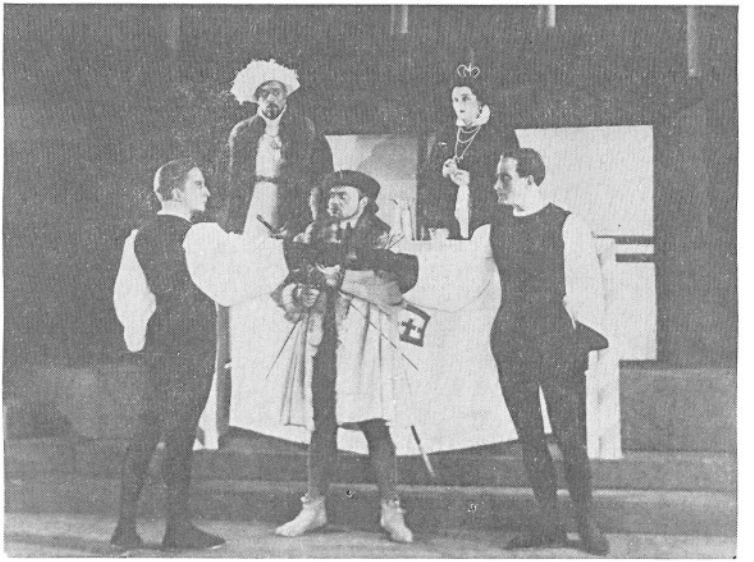
To znów rozległy dział, wypełniający wiele sztuk teatralnych — te tragedie kobiece, osnute dookoła kwestii dziecka. Oto w zajmującej sztuce pt. *Janka* * (francuskiego autora) mamy głupią tragedię mieszczańską, w której młoda dziewczyna przerywa ciążę z woli kochanka, żyjącego pod uciskiem przesądów nie pozwalających mu się ożenić z kobietą nie dorównywającą mu szansami życiowymi. I kiedy ten kochanek później się z nią jednak żeni, okazuje się, że operacja, którą przebyła Janka, pozbawiła ją na zawsze szczęścia macierzyństwa, i oboje pozbawieni celu i sensu życia, pędzą w daremnych żalach jałową a dostatnią egzystencję — do późnej starości. W przeciwieństwie do tej *Janki* dwie sztuki, jedna francuska (*Fanny* Pagnola *), druga rosyjska (*Cudze dziecko*), rozwiązują zwycięsko ten problemat dziecka, które znajduje wielkodusznego „socjalnego ojca", na tyle kochającego kobietę, aby się stać szczęśliwym ojcem jej dziecka, gdy ojciec fizyczny nie uczynił zadość swoim obowiązkom. Ostrym zgrzytem wreszcie brzmiała głośna przed dziesiątkiem lat w Niemczech i u nas grana sztuka

dra Wolffa *Cyjankali* *, oświetlająca nierówność ustawy, która działa morderczo dla proletariuszki, będąc łatwą i wygodną do obejścia dla uprzywilejowanych.

Są autorzy, którzy, choć sami dalecy od medycyny, z wyraźnym upodobaniem krążą dokoła tego zawodu i jego zagadnień. Tak w sztuce p. Jasnorzewskiej pt. *Tajemnica rodu Zebrzydowieckich* *, bohaterem jest lekarz, a koncept oparty na pewnych fizycznych i rodowych jakoby cechach nowo narodzonego dziecka. I znów mamy tu szczególne warunki, jakie zachodzą między lekarzem a pacjentką — sprzyjające w danym wypadku narodzinom piorunującej miłości. W *Zalotnikach niebieskich* * tej samej autorki bohaterem jest inny znów typ lekarza, dla którego sprawy miłosne streszczają się w hormonach, zastrzykach i pigułkach; w *Egipskiej pszenicy* * wreszcie treść stanowi cud późnego macierzyństwa w związku z cudem miłości.

Mimochodem wspomnę tylko sztuki, w których zawód lekarski i jego problemy są raczej przenośnią, jak np. w starym *Wrogu ludu* Ibsena, którego bohater tak jest lekarzem jak Solness architektem, miazmaty zaś miejscowości klimatycznej symbolizują — jak w *Ludziach bezdomnych* Żeromskiego — bagno niesprawiedliwości społecznych. Ale są inne sztuki Ibsena — jak wznawiane niedawno u nas *Upiory* * — gdzie pisarz dociera do samego rdzenia tragicznych obciążeń dziedziczności.

W *Senacie szaleńców* *, utworze pisanym przez lekarza, używającego w literaturze pseudonimu Janusz Korczak *, szpital obłąkanych również służy raczej za symbol dławiących szaleństw współczesnego życia. Spokojnym okiem przyrodnika spogląda na te objawy *Lekarz bezdomny* Słonimskiego *; ale mimo iż bohaterem sztuki jest lekarz, nie sprawy lekarskie stanowią treść utworu.



15. Gustaw Buszyński (Klaudiusz), Leokadia Pancewicz-Leszczyńska (Gertruda), Aleksander Węgierko (Hamlet), Saturnin Butkiewicz (Ozryk), Jan Kreczmar (Laertes) w *Hamlecie* Szekspira.

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

Choroba nie raz była przedmiotem sztuk teatralnych; najczęściej poruszane są schorzenia układu nerwowego, jako najbardziej zahaczające o sprawy psychiki. Zabawna komedia angielska *Mięczak* * pokazuje typ choroby woli u kobiety, która równocześnie słodka i omdlewająca, niezdolna prawie ruszyć się z kanapy, despotycznie gnębi i dławi całe otoczenie, łamiąc niejedno życie. Oto znów w *Cieniu* * sparaliżowana od lat żona wstaje pewnego dnia uleczona i zaczyna chodzić, i chce zająć z powrotem miejsce w życiu przywiązanego męża, nieświadoma głębokich zmian, jakie te lata przyniosły, i tego, że jej miejsce od dawna jest zajęte. Nie da się bezkarnie przeżyć kilku lat choroby! Oto znów żałosny król, Henryk IV *, a właściwie biedny wariat, którego upadek z konia wpędził w obłęd i kazał mu wierzyć w jego królowanie; i pewnego dnia budzi się z obłędu, ale nie ma energii ani odwagi, aby wrócić do realnego życia, i niby to wyleczony gra komedię obłędu przez całe lata, aby naraz, kiedy życie wedrze się w jego urojone pałace, stać się zbrodniarzem i znów być skazanym na udawanie obłędu czy na pogrążenie się w nim naprawdę — któż to zgadnie, któż to rozróżni. Ów Henryk IV to — przy mocnej podbudowie psychologicznej — jedna z najbardziej niesamowitych fantazji Pirandella. A przypominany, od czasu do czasu, dzięki wielkiej kreacji Adwentowicza, *Ojciec* Strindberga * ujawnia nam straszliwą władzę lekarza w decyzji o losie człowieka znajdującego się na krawędzi obłędu. Odnawiając rozdwojenie osobowości sławnego *Prokuratora Hallersa*, sztuka *Krzyk* * pokazuje nam wielkiego psychiatrę, który sam obserwuje na sobie ze zgrozą początki szaleństwa.

Oto znów inne problematy, zahaczające o sumienie lekarza. Doniosłe zagadnienie: czy wolno dać dobrodziejstwo śmierci nieuleczalnie choremu, gdy życie

jego jest jedną męczarnią dla niego, a klęską dla drugich? W angielskiej sztuce *Święty płomień* * prawo takie uzurpuje sobie własna matka chorego, ale lekarz, przyjaciel rodziny, ratyfikuje jej decyzję; wysłuchawszy spowiedzi tej matki, na zadane mu pytanie, czy może wystawić świadectwo naturalnego zgonu, odpowiada: „Tak." We wspomnianym już wprzódy *Lekarzu na rozdrożu* Shawa mamy postawione — cokolwiek teatralnie — inne zagadnienie. Wielki lekarz wynalazł surowicę przeciwgruźliczą, której stosowanie wymaga jednak specjalnych warunków i tym samym ogranicza ilość miejsc w jego prywatnej klinice. Rozporządzając w danej chwili jednym tylko miejscem, lekarz ma możność uratowania (tak sądzi przynajmniej) tylko jednego z dwóch kandydatów: jeden z nich to genialny artysta, ale lichy charakter; drugi — najzacniejszy kolega-lekarz, ale miernota. Kogo wybrać? I jakby jeszcze nie było dość kłopotu, Shaw komplikuje zagadnienie tym, że wielki lekarz... kocha się wpółnieświadomie w żonie artysty, i to zapewne przechyla jego wybór na rzecz człowieka zacnego, ale miernego... Tak oto właśnie życie lekarza oraz ludzkie, arcyludzkie uczucia wdzierają się w jego sprawy zawodowe.

Odwrotny wypadek zachodzi w sztuce Rittnera *Lato**. O ile w *Lekarzu na rozdrożu* lekarz kochał się w żonie pacjenta, o tyle tutaj pacjent kocha się w żonie lekarza. I to bywa. I lekarz (do czego może doprowadzić zbyt ludzka namiętność!) wpada na diaboliczny podstęp, aby młodemu neurastenikowi, którego posądza o miłość do swojej żony, zasugerować ciężką chorobę; wmawia mu, że jest śmiertelnie chory na gruźlicę i że nie przeżyje więcej niż to jedno lato. Ale lekarz przeliczył się zabawnie w tej cierpkiej komedii; młodzieniec, wprzód nieśmiały i wahający się, w sumie mało niebezpieczny jako kandydat na kochanka, dowie-

dziawszy się, że ma ledwie kilka miesięcy życia, że nie ma nic do stracenia i że za nic nie będzie odpowiadał, robi się porywająco przedsiębiorczy i śmiały — i w rezultacie szturmem zdobywa zawiedzioną w małżeństwie żonę lekarza. Ale kiedy się dowie z kolei, że mu nic nie jest i że będzie żył, skrzydła mu opadają, traci cały poryw, dawna neurastenia i niezdolność do życia wraca. Za to doktorowa, nabrawszy w ramionach młodego kochanka smaku do miłości, szuka tej miłości dalszego ciągu w niemiłych jej wprzód ramionach — własnego męża. Tak więc doktór wygrał partię, choć nie tak jak zamierzał i jak to sobie obliczył.

Oto znów inny konflikt w *Mistrzu* * Bahra: konflikt między talentem lekarskim a medycyną urzędową. Genialny chirurg z bożej łaski, a bez dyplomu, prześladowany przez oficjalną medycynę, dopóki uleczenie wysoko postawionej osobistości nie zyskało mu poparcia sfer dworskich. Przypomina to niedawny a bardzo interesujący autentyczny wypadek, jaki się zdarzył w Niemczech: młody człowiek, na podstawie sfałszowanego świadectwa maturycznego, skończył chlubnie medycynę, został profesorem i poczynił doniosłe odkrycia. Oszustwo maturyczne wyszło na jaw, co za tym idzie — odebrano mu dyplom lekarski i katedrę. Bardzo logiczne; skoro jedno jest nieważne, nieważne musi być wszystko, co z tamtego wynikło. Ale czy jego odkrycia także są nieważne? Wymagałaby tego konsekwencja.

Widzieliśmy sztuki, w których oddana jest sama atmosfera lekarska, jak np. owi *Ludzie w bieli*, w których jesteśmy we wnętrzu kliniki, widzimy salę operacyjną (z prawdziwą lampą za 30 000 zł), najwierniej oddany moment przedoperacyjny, mycie rąk, wkładanie masek, nerwowy nastrój pod pozornym spokojem. Lekarz asystuje przy niebezpiecznej operacji własnej

kochanki... Próbowano także odtworzyć na scenie atmosferę głośnej powieści Choromańskiego *Zazdrość i medycyna* *, której sławę stworzył właśnie opis operacji ginekologicznej; ale przeniesiona na scenę, pozbawiona sugestywności słowa; moment ten stracił swój nastrój, pozostał nagi rekwizyt białych kitlów i masek.

Dowcipnym wyzyskaniem materiału była komedia Zapolskiej pt. *Asystent* *, gdzie tłem jest znany zakład przyrodoleczniczy. Zabawnie zwłaszcza oświetlona jest tam rola asystenta, chłopca na schwał, świetnie zbudowanego, którego zadaniem jest w skąpym a twarzowym stroju kierować ćwiczeniami fizycznymi zamożnych pacjentek. Ten asystent pełni tu po trosze rolę „bufetowej" z nocnej kawiarni; kokietuje z urzędu wszystkie pacjentki, które wodzą za nim maślanymi oczami, ale biada, gdyby której uległ, gdyby którą wyróżnił; wszystkie inne, zawiedzione i obrażone, opuściłyby zakład, a i ta jedna wybranka opuściłaby zakład również — skompromitowana! Ale młody asystent nie uniknie swego losu: nie mogąc zbyt daleko posuwać flirtu z pacjentkami, zakochuje się w urzędniczce zakładu; skoro ta niewinna miłość wyjdzie na jaw, zakład momentalnie pustoszeje.

Widzieliśmy wreszcie komedię, której tematem i tłem jest dowcipnie puszczona w ruch „kalotechnika", salon piękności.

Wszystko jest dobre w doświadczonych i zręcznych rękach majstrów sceny, nic komiczniejszego natomiast niż naiwności, które zdarza się czasem mniej doświadczonym popełniać przy wprowadzaniu na scenę zawodu lekarza. Pamiętam taką sztukę, której bohaterką była młoda studentka medycyny; cały czas mówi o prosektorium, wyszedłszy za mąż, wprost z kościoła pędzi do prosektorium, po nocy poślubnej zrywa się o sió-

dmej rano i spieszy do prosektorium. Tak samo autorka wyobrażała studentkę medycyny.

Szereg sztuk, które oglądaliśmy w ostatnich czasach, ma za przedmiot psychikę dziewczęcą z wieku przejściowego: *Szesnastolatka* *, która od chęci poświęceń przerzuca się do krańcowego egoizmu i okrucieństwa w stosunku do matki; *Dziewczęta w mundurkach* *, gdzie młodziutka dziewczyna, zakochana — jak bywa u dziewcząt — w swojej nauczycielce, pada ofiarą rygorów, zbyt ciężką ręką zastosowanych do spraw wymagających najdelikatniejszego podejścia; *Niewiniątka* * wreszcie, gdzie znów dziecko — dwunasto- lub trzynastoletnia dziewczynka — złośliwa, kłamliwa, drapieżna i okrutna, staje się nieszczęściem kilku dorosłych osób, którym łamie życie.

Bardzo wreszcie interesujący sposób wprowadzenia tematów lekarskich na scenę stanowią sztuki p. Cwojdzińskiego, przyrodnika z przygotowania, aktora z zawodu, który — jak wszyscy pamiętają — dowcipnie wyłożył i spopularyzował ze sceny „teorię Freuda" *, a obecnie ma podobnie oświetlić teorię charakterów Kretschmera *.

Rzecz prosta, że ten pobieżny spacer przez dwadzieścia lat repertuaru nie wyczerpał ani w części nastręczającego się materiału. W przeglądzie tym chciałem jedynie uprzytomnić, jak bardzo się zmienił stosunek do medycyny, jak wielostronnie i inteligentnie oświetla dziś teatr jej zagadnienia, a w zamian ile typów i ile problemów dostarcza medycyna autorom scenicznym. A nie wspominam tu o rozległej dziedzinie utworów, które, nie poruszając wprost spraw lekarskich, wchodzą w sferę psychopatologii, zgłębiając zakamarki zdławionych uczuć, zastarzałych kompleksów. Wystarczy wspomnieć *Starą pannę*, dziś pokazywaną nieraz na scenie tak śmiało i interesująco, a dawniej traktowaną

w teatrze wyłącznie jako motyw charakterystyczno-komiczny — tak samo jak lekarze: I tym mądralom, którzy z wieku na wiek twierdzą, że wszystko jest już powiedziane i że nie da się powiedzieć nic nowego, wystarczy wskazać na olbrzymie zmiany, jakie zaszły w teatrze w stosunku do medycyny — zmiany, będące dziełem wyłącznie niemal ostatnich paru dziesiątków lat.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Pod parasolem*, rewia talentów autorskich w osiemnastu wybuchach (4 II 1939).

O siemnaście wybuchów jest może przesadą, ale, powiedzmy, co najmniej osiemnaście uśmiechów, co nie jest wcale mało, jeśli zważyć ograniczenie i straszliwe wyżyłowanie tematów przez naszych dostawców wesołości. Moda kobieca jest na szczęście jednym z tematów wiecznie nowych, niewyczerpanych; przykładem ewolucje Stefci Górskiej, na próżno silącej się zwrócić uwagę roztargnionego męża na swój nowy kapelusz; dalej pyszna próbka jej dystynkcji w piosence *Moja mama to tama* albo sprytna opowieść p. Kamińskiej o balu mody. Obie te damy z dodatkiem trzeciej, miłej p. Grossówny, urządziły sobie we trzy piknik kawalerski i popiły się, niebożątka, jak bele, przy czym przyszło do nieoczekiwanych zwierzeń... wszystko to bardzo godne jest oglądania. Nutkę sentymentalną ładnie wprowadza w nastrojowej *Śnieżnej piosence* p. Irena Kozłowska; p. Godlewska tym razem stowarzyszyła swój przyjemny głosik z chórem Dana — i oto udział, jaki w ostatni program wnoszą *damy*.

Z panów humorem króluje p. Olsza, czy to w zabawnych „dodatkach Pata" *, oglądanych w towarzystwie p. Boguckiego, czy to w bardzo warszawskiej satyrce *Próbne wiercenia* lub po raz setny chyba, ale

zawsze z powodzeniem odnawianym „muzeum osobliwości". Chór Dana, zawsze witany przez publiczność z żywą sympatią, zmienił nieco personel *, zachowując niezmiennie dawny charakter.

Resztę, zgodnie z tytułem „pod parasolem", trzeba przeczekać — jak deszcz.

PREMIERA W TEATRZE «BUFFO»

Teatr „Buffo". *Niech przyjdzie pierwszego* komedia w trzech aktach (sześciu obrazach) Stefana Bekeffi i Adriana Stella, przekład Józefa Dzięgielewskiego. Reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje Jana Rybkowskiego (4 II 1939).

Zauważyłem kiedyś, że Węgrzy wyspecjalizowali się niejako w teatralizowaniu branż handlowych: obrobili w szeregu komedyjek po kolei wszystkie cukierenki, perfumerie, restauracje, konfekcje męskie i damskie. Pomysł, aby tam szukać nowych motywów dla teatru, jest trafny, bo czyż element teatru nie kryje się wszędzie tam, gdzie sam zawód nastręcza komedię, udanie, przymus, gdzie trzeba kryć swoje uczucia od tej do tej godziny, gdzie trzeba poddać swoje życie prywatne nakazom wyższego rzędu. Subiekt perfumerii zawija flakon pachnideł dla pięknej klientki, do której rwie mu się serce, gdy równocześnie zza lady obserwują go niespokojnym wzrokiem trzy kobiety, z których jedna może być jego narzeczoną, druga matką jego dziecka, a trzecia... Mniejsza o trzecią i jej wzrok; groźniejszy za to jest wzrok szefa, którego spojrzeniu nic nie ujdzie, a który znowuż na inny sposób może być wpleciony we wszystkie te sprawy. Czyż w tych warunkach zwykła sprzedaż flakonu perfum nie będzie całym teatrem?

Ale to byłaby inna sztuka. We wczorajszej komedyjce nie o sprzedaż chodzi, ale o jej następstwa. Poznajemy tu nową branżę i jej sekrety; dole i niedole inkasenta, a sam tytuł sztuki: *Niech przyjdzie pierw-*

szego, wskazuje, ile tu zmieści się komedii i dramatu. Wieczna komedia — jakże tradycyjna w teatrze — między dłużnikiem a wierzycielem; komedia, która zaczyna się zaraz nazajutrz po nabyciu towaru; kontrast roli eleganckiego panicza, niedbale wybierającego najwytworniejszy towar, uprzejmie obsługiwanego w sklepie, z nieubłaganą walką między firmą a tym samym paniczem, która zacznie się zaraz nazajutrz; komedia wykłamywań się, wykrętów, pościg tym komiczniejszy, że odbywa się z zachowaniem całej kurtuazji dla człowieka, który mimo wszystko jest klientem i może nim być znów jutro... I są podobno w Wiedniu, gdzie rzecz się dzieje, całe takie domy, zamieszkałe przez eleganckich dłużników, a odwiedzane przez armię inkasentów — futra, obuwie, konfekcja etc., etc. — znających na pamięć wszystkie sposoby, do których ucieka się dłużnik, aby się stać nieuchwytnym, niewidzialnym. I wystając z nimi pod drzwiami, uczymy się z ich rozmówek sekretów zawodu, a zarazem, wpychając się z inkasentem do mieszkań przez uchylone drzwi, dowiadujemy się sekretów domu, tragedyj małżeńskich, kto z czego żyje i z kim, kto ubiera panią domu, a kto ją rozbiera, i wiele innych pouczających rzeczy.

Ale aby komedia była zupełna, trzeba nawiązać nitki między inkasem (inkaso też jest człowiek) a klientelą; trzeba zwłaszcza, aby miłość wdała się w sprawę. Autor robi to za pomocą znanych nam już i wypróbowanych węgierskich metod, odświeżając popularną „mysz kościelną" *. Z rasy tych myszek jest miła panna Jasia, początkująca inkasentka, rezolutna, zaradna, pełna wiary w siebie i w życie, i w istocie znajdująca z końcem trzeciego aktu bardzo odpowiedzialnego (miejmy nadzieję) męża w nieodpowiedzialnym dłużniku firmy. A wychodząc za tego Eryka, spełnia panna Jasia dobry uczynek: ratuje (miejmy nadzieję) szczę-

ście małżeńskie swego starszego kolegi, sympatycznego króla inkasentów, który spokojnie robi w futrach, nic nie wiedząc, że jego ukochana i rozpieszczona żona zabłądziła (dotąd jeszcze niewinnie) do garsoniery tegoż pana Eryka. Tak więc na tym małym odcinku życiowym wszystko ułoży się pomyślnie, co jednak w niczym nie rozwiązuje samej tragedii zawodu, syzyfowej pracy inkasentów, którzy pną się codziennie po setkach pięter, aby usłyszeć sakramentalne: „Niech przyjdzie pierwszego." A pierwszego dla odmiany: „Pana nie ma w domu."

Komedyjka ta, dobrze napisana, zgrabnie wyzyskuje materiał życia i jego technikę. Ma i swój morał: niejeden z was, widząc, jak ciężkie jest życie inkasenta i jak okrutnie odbija się na jego nogach opieszałość dłużnika, będzie się starał regularnie dopełniać swoich zobowiązań i uczuje, jak niegodne gentlemana jest kazać mówić, że go nie w domu, i jak nieludzkie jest odsyłać zmęczonego człowieka do „pierwszego", kiedy się ma stały zamiar pierwszego nie dać ani grosza. Ale znowuż kiedy dłużnicy staną się sumienni, inkasenci będą niepotrzebni; połowa tych zacnych ludzi znajdzie się na bruku. Niech więc lepiej zostanie tak jak jest.

Grana była ta rzecz dobrze. Panie Tiché i Irena Górska, obie utalentowane i miłe, stworzyły dwa kontrastowe typy: skromnej a przebiegłej „myszki", oraz mizdrzącej się lafiryndy, niegodnej być żoną poważnego inkasenta w futrach! W męskich rolach — niezrównany „szary człowiek", p. Znicz, oraz swobodny i miły p. Warnecki, który zarazem wyreżyserował sztukę. Dobrą epizodyczną figurę inkasenta-socjalisty stworzył p. Skonieczny; w roli pyskatej służącej grozę budziła p. Betcherowa. Inni na miejscu.

POKAZ «WARSZTATU TEATRALNEGO» PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI TEATRALNEJ

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Letni). *Piosnka wujaszka*, krotochwila w jednym akcie Jana Aleksandra Fredry, adaptacja i reżyseria Aleksandra Bardiniego i Leonii Jabłonkówny. Dekoracje E. Markowskiego. Dyrygent E. Bury. Opiekunowie: Leon Schiller i Tacjanna Wysocka (26 II 1939).

W niedzielę rozpoczął się w sali Teatru Letniego cykl pokazów reżyserskich, którymi tak interesuje się teatralna Warszawa. Dano *Piosnkę wujaszka* Jana Al. Fredry (syna), przerobioną na wodewil, a raczej rozbudowaną w staroświecką komedioopere, z uwerturą, mnóstwem wstawek i piosenek, w których spożytkowano pêle-mêle popularne melodie od *Marty* (jeżeli się nie mylę) do *Barona cygańskiego*. Oczywiście skromna pierwotna komedyjka znikła pod tym bogactwem, a całość upodobniła się nieco do wszystkich *Żołnierzy królowej Madagaskaru*, których tylu oglądaliśmy w ostatnich czasach, ale w sumie była zabawna i wesoła.

Oryginalnością pokazu było to, że „opracowanie" tekstu — jeżeli można tak uczenie nazwać tę wesołą robotę — oraz reżyseria były zbiorowym dziełem słuchaczy III kursu pod kierunkiem dyr. Schillera i p. Tacjany Wysockiej.

Grano również wesoło *, nie żałując szarży, w czym prym trzymała p. Buczyńska, oklaskiwana za swój zawiesisty humor i za kostium kąpielowy naruszający mocno etykę deptaku w Zdrojowie. Nie należy to do środków bardzo artystycznych, ale nie żałujemy III kursowi chwili zabawy i uciechy. Dobrą parę z p. Buczyńską tworzył wujaszek, p. Małkowski; rozbrajającym Placydem był p. Dorwski; p. Koecher był spry-

tnym kelnerem; inni robili humor na ogół ze skutkiem.

Program PIST wyszczególnia nam siedem zamierzonych w tym roku pokazów i przedstawia się interesująco; ujrzymy tak głośną w swoim czasie *Pannę Julię* Strindberga, *Alteę* Faleńskiego, *Jutro* Conrada, *Serce Balbiny* Crommelyncka, *Odludki i poetę* Fredry.

Szkoda jednak, że poszły w zapomnienie intencje zapoczątkowane nawet czynem w ubiegłym sezonie przez wystawienie utworu *Dzieci nie chcą żyć*. Świtała wówczas możliwość połączenia prac warsztatu reżyserskiego z pożytkiem dla młodej literatury przez poświęcenie dwu lub bodaj jednego z pokazów nowym a nie granym utworom polskim. Wobec braku scen dla młodych, braku teatrów „awangardy", które są nieodzowne („Cricot" sam wszystkiemu nie mógłby nastarczyć; zresztą „Cricot" ma bardzo specjalny charakter), ta pomocnicza rola warsztatu teatralnego byłaby bardzo pożądana. A pokaz reżyserski mógłby być tym ciekawszy.

SPÓŁKA AKCYJNA «TEATRY WARSZAWSKIE»

Roztrząsana obecnie reorganizacja teatrów warszawskich żywo interesuje opinię. Pragnąc uzyskać w tej sprawie podstawowe informacje z bezpośredniego źródła, zwróciliśmy się do osoby najlepiej poinformowanej *, która zechciała nam udzielić odpowiedzi na szereg pytań.

— W jakim stosunku pozostają dzisiejsze plany organizacyjne do dotychczas działającego Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej?

— Jest to dalszy etap działalności Towarzystwa. TKKT było od początku uważane przez jego twórców za formę przejściową. Wynikła ona z katastrofalnego położenia, w jakie popadły w pewnym momencie teatry warszawskie: załamanie się finansowe teatrów szyfmanowskich z jednej strony, z drugiej — bankructwo imprezy teatrów miejskich, które znalazły się w połowie sezonu bez dyrekcji i bez środków. Zawiązane towarzystwo TKKT stało się rodzajem „jałmużnika" naszych teatrów: uzyskało subwencje, wyzyskało nowe możliwości zwiększenia frekwencji i zapewniło teatrom warszawskim ciągłość istnienia. Było to jednak mimo wszystko istnienie nietrwałe, bez stałych podstaw, prolongowane niejako z roku na rok.

— A obecnie?

— Obecnie wchodzi w życie spółka akcyjna „Teatry Warszawskie", która będzie posiadała wszystko to, czego nie miało TKKT.

— Ale przecie TKKT nie przestaje istnieć?

— Nie, ale wchodzi po prostu jako akcjonariusz z 50 procentami akcyj do spółki, w której drugą połowę akcyj będzie posiadało miasto. Spółka ta wyłoni Zarząd „Teatrów Warszawskich" i ten będzie teatry prowadził.

— Każda ze stron wnosi do spółki jakiś majątek?

— Tak, TKKT wnosi gmach Teatru Polskiego, którego jest posiadaczem; miasto — kompleks gmachów przy placu Teatralnym, ulicy Trębackiej, Wierzbowej i Senatorskiej.

— W trosce o majątek miasta podnoszono zarzuty, że udział jest nierówny?

— Oczywiście że nierówny, ale nierówność ta jest fikcją wobec tego, że gmachy będące własnością miasta nie są obiektem handlowym, ale budynkiem o ściśle określonym przeznaczeniu i co za tym idzie — mimo swojej teoretycznej wysokiej wartości — nieuchronnie deficytowym. Co się tyczy samej wartości, miastu nie grozi w żadnym wypadku strata. Przyjąwszy, że majątek TKKT będzie oszacowany na 1 milion, a majątek miasta na 17 milionów, różnica 16 milionów będzie na rzecz miasta zahipotekowana na pierwszym numerze hipoteki w złocie, tak że w razie jakiejkolwiek zmiany w stanie rzeczy miasto automatycznie do swej własności wróci. Zaznaczmy zresztą, że dopiero po ukonstytuowaniu się spółki „Teatry Warszawskie" miasto stałoby się faktycznym właścicielem tych gmachów, bo dotąd nim nie jest.

— Czyż spór pomiędzy miastem a państwem o własność gmachów teatralnych nie jest rozstrzygnięty?

— Dotąd nie i właśnie jedną z korzyści nowej spółki

jest to, że kładzie koniec tej zawiłej a beznadziejnie wlokącej się sprawie.

— Jaki jest stan faktyczny sporu?

— Ach, panie, to jeden z owych dickensowskich procesów, którego początki zaprowadziłyby nas sto lat wstecz... bez nadziei rozstrzygnięcia. Tym bardziej że właściwie, tak jak dotąd rzeczy stały, każda ze spierających się stron panicznie bała się rozstrzygnięcia na jej korzyść.

— ...?

— Oczywiście, bo z posiadaniem własności gmachów łączy się obowiązek prowadzenia teatrów, a na to ani miasto, ani państwo nie ma ochoty. Miasto ma dosyć swoich doświadczeń w tej mierze, a państwo nie chce ich powtarzać... W pewnym momencie okazało się bardzo wymownie, że żadna ze stron nie dąży szczerze do wygranej, że spór o własność toczy się jedynie automatycznie, bo każda kontrowersja, raz wszczęta, musi mieć swój tok prawny. Takie są kulisy słynnej „ustawy alienacyjnej".

— Cóż to znów za ustawa?

— Ustawa, na zasadzie której państwo odstąpiło miastu gmachy, pod warunkiem prowadzenia opery i co najmniej jednego teatru.

— Więc jednak państwo jest prawnym właścicielem gmachu?

— Jako sukcesor rządu rosyjskiego, bo przecież te teatry były państwowe.

— A pretensje miasta?

— Sięgają lat stu wstecz: miasto ofiarowało swego czasu gmach carowi rosyjskiemu, który miał w rekompensatę wpłacić miastu 100 000 rubli — nigdy nie wpłaconych. Za czasów caratu trudno się było upominać, ale teraz miasto zakwestionowało ważność swojej darowizny, a tym samym prawa spadkowe państwa



16. Uroczystość jubileuszowa Józefa Śliwickiego po premierze *Mazepy* Słowackiego — na pierwszym planie: Mieczysława Ćwiklińska (Kasztelanowa), Józef Śliwicki (Król) i Karol Adwentowicz (Wojewoda)



polskiego. Widzi pan, jakie to są zawiłe sprawy. Powstanie spółki akcyjnej, o której mówimy, położyłoby koniec wszystkiemu: miasto stałoby się prawnym posiadaczem gmachów, do których państwo zrzekłoby się pretensyj, a zarazem nie potrzebowałoby osobiście prowadzić teatrów.

— Dajmy więc pokój tym dawnym sprawom i mówmy o stanie dzisiejszym.

— Stan dzisiejszy wiąże się z nimi ściśle. Gmach ten przeznaczony jest jedynie na teatry, spierały się zaś o jego własność dwie strony, z których żadna teatrów prowadzić nie chce. Jedynym wyjściem jest ktoś, kto, nie roszcząc sobie istotnych praw własności, będzie prowadził teatry: i oto racja bytu spółki „Teatrów Warszawskich".

— A czemu nie zawarło takiej spółki wprost miasto z państwem?

— Państwo nie zgadza się stanowczo, aby skarb państwa był udziałowcem imprezy teatralnej.

— Uważa tę własność za nazbyt niebezpieczną?

— Zapewne.

— Zatem nowa spółka stanie się posiadaczem sześciu teatrów?

— W rozumieniu własności gmachu, tylko czterech: Teatr Letni, leżący na terenie Saskiego Ogrodu, nie wchodzi w aport miasta i może stanowić — tak jak było dotąd — jedynie przedmiot dzierżawy. Toż samo Teatr Mały, znajdujący się w gmachu Filharmonii, a dzierżawiony dotąd przez TKKT jak przedtem przez dyr. Szyfmana.

— Czy w plany spółki wchodzi jedynie eksploatacja teatrów w ich obecnej postaci, czy też szersze plany budowy lub przebudowy?

— Powinny by wchodzić szersze plany. I tu możliwości są rozmaite. Jedna — to budowa nowej opery,

gdzieś w nowej dzielnicy Marszałka Piłsudskiego *. Drugi plan, opracowany swego czasu przez Zakład Architektury Polskiej z prof. Niemojowskim * na czele, to wyburzenie wnętrza Teatru Wielkiego przy zostawieniu nietkniętej pięknej fasady Corazziego i zbudowanie w tym wnętrzu wielkiej sali opery na 1600 miejsc i Teatru Kameralnego na 600 miejsc, który zastąpiłby obecny Teatr Nowy, duszący się w salach redutowych. Potrzebna by też była Warszawie wielka scena ludowa na 2000 miejsc. Bo charakter naszych teatrów demokratyzuje się z roku na rok i wyłania całkiem nowe potrzeby. Ale to rzeczy przyszłości. Na razie spółka „Teatry Warszawskie" objęłaby dotychczasowych pięć teatrów i operę.

— A formy organizacji artystycznej?

— Te same, które po paru latach prób uznało TKKT za najlepsze. Odrębne zespoły, samodzielność i odpowiedzialność artystyczna poszczególnych dyrektorów przy wspólnym zarządzie gmachów i wspólnej administracji.

— A podstawy finansowe?

— Również te same co dotąd. Miasto pozostawiłoby te same subwencje; toż samo państwo, z dodatkiem pół miliona od państwa na operę.

— I to wystarczy na prowadzenie opery?

— Miejmy nadzieję, że przy dobrej administracji i wyzyskaniu nowych form organizacyjnych jakoś opera da sobie radę. Zwłaszcza że pieniądze zaczną wpływać już od 1 kwietnia br., a sezon zacznie się w październiku, zatem suma ta pozwoli na przygotowanie sezonu, przysposobienie jakichś dziesięciu oper.

— Podnoszono, że w kompleksie gmachów teatralnych znajduje się dochodowy dom czynszowy. Czy dochód z niego objęty jest kwotą subwencji?

— Dochody z tego domu stanowić będą fundusz inwestycyjny. Strona inwestycyjna naszych teatrów jest nieprawdopodobnie zaniedbana; gmachy domagają się remontu (zwłaszcza przy obecnej wzmożonej frekwencji niszczą się szybko), urządzenia świetlne i techniczne są przedawnione, nie odnawiane od lat kilkunastu, a powinny być odnawiane co kilka lat, zgodnie z nowymi zdobyczami w tej dziedzinie.

— Czy z punktu widzenia działalności artystycznej widzi pan korzyści w tej nowej formie eksploatacji teatrów?

— Bardzo wielkie. Stabilizacja bytu teatrów daje dłuższy oddech, możliwość planowania na dalszą metę. Dotąd TKKT żyło z roku na rok, nawet dyrektorzy poszczególnych teatrów angażowani byli tylko na rok, co wykluczało dalsze plany, racjonalną politykę repertuarową. Obecnie nawet z aktorami będzie można zawierać dłuższe kontrakty. Największe zaś znaczenie ma to w operze, gdzie chodzi o szkolenie chórów, orkiestry. Ale umożliwia to większy rozmach w stosunku do ogólnych wielkich zagadnień naszego życia teatralnego. Trzeba sobie zdać sprawę z tego, że ulega ono z roku na rok przeobrażeniu. Jeszcze kilka lat temu najgroźniejszym wrogiem teatrów były pustki na sali. Obecnie sale teatralne pękają od publiczności — stała frekwencja jest dziewięćdziesięcioprocentowa. Oczywiście jest to w związku z nowymi formami organizacyjnymi i mnogością biletów ulgowych, bezpłatnych, przedstawień wydzierżawianych związkom kulturalnym, szkołom. W ciągu tygodnia bywa do 4 przedstawień popołudniowych. Aby sprostać tym nowym zadaniom, trzeba nowego aparatu i ten pragniemy stwarzać lub udoskonalać.

— A co się tyczy fizjonomii poszczególnych teatrów? Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej obejmo-

wało stopniowo swoich pięć scen * i jak dotąd nie przeprowadzało głębszych zmian w ich raczej przypadkowym charakterze. Czy nowo powstająca spółka „Teatrów Warszawskich" ma pod tym względem jakieś dalej idące zamiary?

— Niewątpliwie, ale ta rzecz jest dość skomplikowana. Dość trudno jest połączyć ścisłe dyrektywy repertuarowe z samodzielnością artystyczną dyrektorów, którzy, pobudzeni szlachetną emulacją *, konkurują z sobą, rozwijają inicjatywę, starają się o dobre sztuki nowe lub wznawiają dawne, wedle swojego uznania. Np. wybitne nowości polskie winny się ukazywać w Teatrze Narodowym, ale jeżeli uzyska je Teatr Polski, czyż można mu tego bronić? Często odgrywa tu rolę kwestia obsady. Podobnie miał wystawiać Teatr Narodowy arcydzieła klasyczne, dla których znowuż Teatr Polski posiada znacznie lepsze urządzenia techniczne.

— To rozgraniczenie już jest chyba przedawnione; sięga ono czasów, gdy Teatr Narodowy był teatrem miejskim reprezentacyjnym, a Polski — prywatnym. Z chwilą, gdy oba są w jednym ręku, jedynie względy artystyczne powinny decydować, a sama nazwa Teatr Polski w niczym nie jest mniej reprezentacyjna niż Teatr Narodowy. Przecież Komedia Francuska nazywa się „francuską".

— Toteż samo życie orientuje nas w tym sensie.

— A Teatr Letni?

— Ten jest w intencjach spółki teatrem dochodowym. Inna rzecz, że, moim zdaniem, dobra komedia mogłaby być równie dochodowa jak farsa...

— Cieszę się, że pan jest też tego zdania.

Oto rezultat pierwszej rozmowy w sprawie, która tak żywo interesuje w tej chwili Warszawę. Rzecz jest

doniosła i przedstawia cały kompleks zagadnień — choćby sama opera! — które staną się z pewnością przedmiotem wielostronnych oświetleń i dyskusyj. Jasne i rzeczowe przedstawienie stanu faktycznego przez osobę dobrze poinformowaną może stanowić ich najlepszy substrat *.

DRUGI POKAZ W «WARSZTACIE TEATRALNYM»

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Narodowy). *Jutro*, sztuka Josepha Conrada, przekład Floriana Sobieniowskiego. Reżyseria Józefa Wyszomirskiego. Dekoracje Zenobiusza Strzeleckiego (2 IV 1939).

Znów „Warsztatowi Teatralnemu" zawdzięczamy poznanie sztuki, której nigdy byśmy zapewne inaczej nie ujrzeli, bo ma jeden akt i trwa zaledwie godzinę. A byłaby szkoda nie znać tego *Jutra*, które jest swojego rodzaju arcydziełem. Obala ono zarazem wiele utartych pojęć o „technice", doskonaleniu rzemiosła itp. Bo to jest pierwszy i jedyny utwór dramatyczny, jaki Conrad napisał; jeden akt, wykrojony z jego noweli pod tymże tytułem.

Trudno sobie wyobrazić, aby ktoś na tak małej przestrzeni i w tak krótkim czasie zdołał powiedzieć więcej: przeszłość, przyszłość kilkorga osób, tajone przez całe lata sekrety rodzin odsłaniają nam się w ciągu tych niewielu chwil, w których los młodej kobiety rozstrzyga się w sposób tragiczny i niesamowity zarazem. Nie lubię słowa „niesamowity", ale jeżeli kiedy, to tutaj wolno go użyć. Co za historia, co za ludzie, ten stary szyper, zatwardziały szczur lądowy, wróg morza mimo tytułu i stroju „kapitana" oraz wielu lat wędrówek tuż koło brzegu; tyran domowy, który srogością swoją wygnał syna z domu, a teraz poszukuje go ogłoszeniami w gazetach, wyczekuje go, aż mu się rozum pomieszał od tego czekania. Wierzy stary od lat, że chłopak wróci „jutro"; gotuje dlań dom, gromadzi

w nim sterty rupieci niby wyprawę dla syna; już z góry rai mu żonę... A ta Bessie, córka ślepca, który tyranizuje i wyzyskuje jej młodość; Bessie, która, pędząc życie między starym ojcem brutalem a pomylonym sąsiadem kapitanem, poddaje się jego manii, trawi godziny całe — jedyna poezja jej nędznego życia, narkotyki! — na słuchaniu o nieobecnym i jego powrocie „jutro", niemal czuje się bezwiednie narzeczoną nieznajomego marynarza, który wędruje po dalekich morzach i który ma wrócić jutro — wciąż „jutro" — aby zostać przy niej... I wraca — dziś, jakby nigdy nic, niedbale, nie dla ojca, który wbił mu się w pamięć jedynie twardym rzemieniem, nie po to, aby zostać, ale aby naciągnąć ojca na jakie sto talarów i wrócić, skąd przybył. Ale na próżno powtarza: „Ojcze, to ja, Harry"; „Idź precz, oszuście, mądralo — odpowiada stary — przyszedłeś tu na przeszpiegi. Harry wraca jutro." Drzwi zatrzaskują się, z okna padają jeszcze klątwy i wyzwiska, w ślad za nimi łopata, która omal nie naruszy czaszki marnotrawnemu synowi; czujemy, że nic nie zdoła przekonać starego i że jutro będzie znów dla niego „jutro".

Harry zostaje z młodą Bessie na dole. Dziewczyny mu niedziwne — na całej kuli ziemskiej przepadają za nim, lgną do urodziwego zucha. Ale dla niego — co to jest dziewczyna! Ot, parę chwil do spędzenia, a bardziej jeszcze parę talarów do wyłudzenia na przepicie z kolegą, który czeka w portowej szynkowni. Ten „kolega" to prawdziwy towarzysz życia, niebezpieczeństw, hulanek. Harry wybucha śmiechem, kiedy się od Elżbiety dowiaduje o małżeńskich planach ojca; takich jak on nie zamyka się jak królika w klatce; jemu potrzeba morza, oceanu, walk, przygody. Elżbieta dość mu się podoba zresztą; ten chłopak na schwał przyciśnie ją do siebie, ona odepchnie go raz, drugi,

a za trzecim oczy zajdą jej mgłą, już czuje się jego. Ale on zje kromkę chleba z masłem, którą mu wyniosła, weźmie parę talarów, które z niej wyłudzi na bilet powrotny, i — wsiąknie w ciemną noc. Daremnie dziewczyna, która nagle czuje, że ten poznany przed pół godziną człowiek stał się całym jej życiem, będzie za nim krzyczała zduszonym głosem: „Harry! Wróć się! Harry, zostań!" Ciemna noc nie odpowie, ale z głębi domu odezwie się nieludzki krzyk opasłego ślepca: „Elżbieto! Elżbieto!" — to stary woła do siebie swoją niewolnicę. Te dwa krzyki rozlegną się niemal razem i streszczą życie Elżbiety. Wróci złamana, ledwo się wlokąc do domu; rozegrała się oto jedyna przygoda jej życia, reszta dni spłynie jej między ojcem ślepcem a sąsiadem wariatem. Bo stary „kapitan" będzie snuł dalej swoje plany i nadzieje i będzie opowiadał, jak przyjmie syna, kiedy wróci. Szczęśliwy, wierzy w jutro, ale Elżbieta wie, że dla niej nie ma jutra, straciła nawet tę jedyną treść życia, jaką czerpała z wariackich rojeń starego. Kurtyna spada i zostawia nas z uczuciem jednej z najbardziej przejmujących rzeczy, jakie zdarza się widzieć w teatrze. A na dom pozostaje przyjemność odczytania noweli Conrada, która drobnymi rysami wzbogaci nam proste linie zwięzłego dramatu.

Wyreżyserował tę rzecz z trafnym rozłożeniem akcentów i wyczuciem atmosfery p. Józef Wyszomirski. Pani Borowska była wzruszająca prostotą i szczerością jako Elżbieta; p. Pichelski energicznie wyraził bezwiedne okrucieństwo młodego marynarza; pp. Myszkiewicz i Kempa dali wymowne figury starych wampirów swoich dzieci. Sugestywną dekorację stworzył p. Zenobiusz Strzelecki. W sumie — piękny pokaz.

HUMOR A DAWNOŚĆ

Teatr „Buffo". *Ale się zabawił!*, wodewil mieszczański ze śpiewami i tańcami w ośmiu odsłonach Jana Nepomucena Nestroya, w opracowaniu Juliana Tuwima. Reżyseria Janusza Warneckiego. Dekoracje Jana Rybkowskiego. Opracowanie muzyczne Anny Marii Kitschman. Choreografia Eugeniusza Koszutskiego (4 IV 1939).

Dziwny jest los ludzi na ziemi. Zdawałoby się czasem, iż po to żyją, żeby śmieszyć tych, co przyjdą po nich za lat sto. Wystarczy nam pokazać naszych pradziadków, jak się ubierali, jak rozmawiali, jak tańczyli, jak się kochali, aby nas rozśmieszyć. Sam szary rozłożysty cylinder wystarczy! Bo ta magia śmiechu rozciągnęła się i na przedmioty. Stara kareta, niegdyś przedmiot czci i zazdrości, budzi uśmiech. A pierwsza lokomotywa czy nie śmieszna, mimo że weszło w nią więcej geniuszu niż w ostatni jej dzisiejszy model! Jedna gilotyna zachowała trochę powagi.

Ten komizm rzeczy i ludzi dawnych eksploatują nasze teatry od jakiegoś czasu bardzo skrzętnie. Nie pamiętam, od czego się zaczął ten generalny antykwariat: może od *Podróży po Warszawie*, wystawionej przez Schillera *; Zelwerowicz sięgnął miłosną ręką po Labiche'a, Bałucki sam z siebie robił się coraz stylowszy. Tuwim wreszcie uczynił się współpracownikiem Ruszkowskiego, Dobrzańskiego, Schönthana, teraz Nestroya *. Tuwim jest specjalistą od tych „rosołów z gwoździa"; bierze gwóźdź, dodaje coraz to innych ingrediencyj, gotuje razem, miesza, potem gwóźdź wyjmuje, wyrzuca i rosół gotów. Właściwie z pierwotnego utworu niewiele zostaje, ale widocznie potrzebny był

poecie jako odskocznia dla uczynienia susa w krainę fantazji.

Bo ile w tym wszystkim jest z Nestroya, na to odpowiedzieć mogliby tylko erudyci; że zaś ci uznaliby to płoche zagadnienie poniżej swojej uczonej godności, pogódźmy się z tym, że jesteśmy skazani na wieczną tajemnicę. Ale z pewnością nikt krzywdy nie ponosi przez to, że wiedeńskiego piosenkarza i wodewilistę potraktował Tuwim z bezceremonialną swobodą, raz po raz przymrużając oko do publiczności, i sam, i za pośrednictwem uśmiechniętych monologów, a nawet interludiów, w których aktoreczka wychodzi przed kurtynę, aby przydać komentarz do sztuki. Nie porzucając stylu „biedermajer", jesteśmy zarazem w razurze cyrulika — warszawskiego i sewilskiego zarazem. Tak, i sewilskiego, zarówno przez muzykę Rossiniego, obficie zastosowaną w formie wesołej parodii, jak przez czelność lokaja, który w zwięzłych aforyzmach formułuje swoje sądy o świecie. Ten nowy Figaro, poza tym że reprezentuje kapitalny dowcip Tuwima, ma tę zabawną właściwość, że w swojej uniwersalnej przemyślności wciąż trafia jak kulą w płot, wnosząc w bieg akcji najszczęśliwszy zamęt.

A sama rzecz? Mniejsza o nią! Ot, jeszcze raz tradycyjna historia stryjaszka, który sprzeciwia się szczęściu bratanicy; historia przypieprzona eskapadą starszego i młodszego subiekta, którzy z mroków korzennego sklepu rzucają się w gwiaździstą noc przygód. Przeżyć jedną noc szału, zanim się wróci do śledzi i do rodzynków! Zbyteczne byłoby dodawać, że wszyscy spotykają się w hulaszczej restauracji „Tivoli", że kwiprokwom i imbrogliom coraz to zawilszym nie ma końca, że nie obywa się bez udziału władzy, która oczywiście bierze za kołnierz najmniej winnych, i że

wszystko się kończy najpomyślniej jednym włamaniem, a trzema małżeństwami.

Żart ten obsadzony był i zagrany doskonale. Sam znakomity Węgrzyn zasmakował w tych igraszkach i po swoim Striesem z *Porwania Sabinek* delektował — a raczej „reponsował", aby użyć słownictwa złotoustego lokaja, Melchiora — publiczność niewysłowionymi minami jako starszy subiekt na wagarach. Sekundowała mu w roli młodszego subiekta p. Irena Górska, żeński Bodo (bez kawiarni) *, przemiła, rozbawiona, pełna młodego wdzięku. Pani Tiché okazała się wyborną parodystką i sprytną konferansjerką. Zbierał oklaski za swoje aforyzmy p. Warnecki, pełen godności lokaj i pełen humoru reżyser sztuki. Panie Gruszecka, Sokołowska, Tymowska oraz pp. Skonieczny, Wyspiański, Borowski, Koszutski i inni ożywili swoje antyki bezpośrednim humorem. Dowcipne opracowanie muzyczne p. Andy Kitschmann, która zasiadła przy fortepianie; zgrabne i w dobrym stylu utrzymane dekoracje p. Rybkowskiego.

Z ROSYJSKIEGO «STUDIO DRAMATYCZNEGO»

Człowiek z dyplomem, sztuka w trzech aktach (sześciu odsłonach) C. Indiga.

Tym razem pokazało nam rosyjskie „Studio" współczesną węgierską sztukę, opartą na motywach bezrobocia. Teatr eksploatuje bezrobocie od dość dawna i na wszystkie sposoby; od fars, w których bezrobotna lekarka zostaje incognito panną służącą i rozkochuje w sobie pana domu, aż do posępnych dramatów „człowieka z dyplomem", a bez pracy. Takiego mamy i tutaj, ze spiętrzeniem wszystkich jaskrawych efektów, na które autentyczny melodramat może się zdobyć. Doktór medycyny bez pracy gotuje się rzucić z mostu do Dunaju; zawodowy opryszek ratuje mu życie, po czym z litości daje mu wytrych oraz „dobry adres" — mieszkania, którego gospodarz bawi na letnisku. Adres, z którego młody lekarz decyduje się skorzystać do zbrodniczych celów, okazuje się adresem jego własnego profesora z czasów studiów lekarskich. Kiedy młody doktór zabiera się do plądrowania mieszkania, zjawia się nieoczekiwany pacjent. W improwizowanym złodzieju budzi się sumienie zawodowe; udziela pomocy (angina pectoris!), ale traci przez to drogi czas i daje się zaskoczyć właścicielowi mieszkania. Następuje dramatyczna scena wyjaśnień, spowiedź; profesor, wzruszony szczerym wyznaniem i niedolą byłego ucznia, robi go swoim asystentem. Nie potrzeba dodawać, że

córka profesora zakochuje się w młodym lekarzu, nie wiedząc o jego felerze, ale miłosierdzie ojca nie sięga tak daleko — zabrania swemu asystentowi myśleć o córce. Wreszcie, po wielu perypetiach, w które wchodzi czynnie i opryszek z prologu, wszystko kończy się szczęśliwie; młody lekarz okupi swój dawny błąd roczną kwarantanną na posadzie w Azji, po czym rozpocznie nowe życie przy boku ukochanej Agnesy.

Wartości ta cała awantura nie posiada, nie taimy też, że bylibyśmy woleli w tym sympatycznym „Studio" ujrzeć coś godniejszego jego trudu, ale zagrano tę rzecz jak zwykle dobrze. Pan Wasiliew-Sikiewicz, zarazem reżyser sztuki, z przekonaniem oblókł w ciało przygody „lekarza na rozdrożu" *; panie Zarina, Maksimowa, Dolecka, pp. Aposzanski, Markow i inni trafnie ujęli inne role.

OTWARCIE TEATRZYKU «ALI-BABA»

„Ali-Baba". *Sezonie, otwórz się,* rewia inauguracyjna w dwudziestu obrazach dra Pietraszka (Juliana Tuwima), Mariana Hemara, Władysława Szlengla, Szer-Szenia (Jana Brzechwy), Tadeusza Wittlina i Andrzeja Własta. Dekoracje Geny i Józefa Galewskich (5 IV 1939).

Zdaje się, że życie naszych teatrzyków rewiowych nie lubi *status quo* *, lubi natomiast ruch i zmianę. Wystarczy nowego lokalu *, przetasowania personelu, aby stworzyć niespodziany przypływ humoru i werwy. I nagle mamy „otwarcie sezonu" — w kwietniu, ale otwarcie pierwszorzędne. Korzystną okazała się zamiana dużej sali przy ulicy Karowej na małą, w podziemiu. Ogromny hemicykl * na 1700 miejsc dziwnie mało się nadawał na siedzibę intymnej muzy kabaretowej; finezja wykonania ginęła, trzeba było szukać ratunku w wątpliwych przepychach i efektach rewiowych. Do małej sali natomiast już widz wchodzi nastrojony inaczej, dekoracja zaś westibulu i ścian, dowcipnie przystrojonych plastycznymi wycinkami, nastraja go na właściwy ton. I w istocie program rewii, opartej na lekkiej aluzji do wschodnich bajek, płynie wesoło i dowcipnie, taniec przeplata się z piosenką i żartem, dekoracje zaś pp. Galewskich umieją dać każdemu obrazowi coraz to nowe, a zawsze smaczne i efektowne tło. Na czele wykonawców — niezrównana Mira Zimińska, w świetnej formie, rozkoszna, czy to kiedy stylizuje „niezrozumianą żonę" z głębin zeszłego wieku, czy kiedy opowiada swoje poufne przygody w czasie niedawnego alarmu gazowego *. Obok niej p. Ina Be-

nita, kusząco-porcelanowa, coraz ładniej rysuje się jako wyborna „diseuse". Taniec reprezentowała urocza Alicja Halama, która, wraz ze swoim partnerem, p. Konarskim, doprowadziła do wysokiego kunsztu harmonię każdego ruchu i gestu, oraz p. Kleszczówna, wdzięcznie wyrażająca w ręce p. Ruszkowskiego na migi przyjaźń polsko-węgierską. Pan Sempoliński z dyskretnym artyzmem wygrywa sentyment starej Warszawy w *Ostatnim posłańcu**, a jej humor w galerii dawnych pięknisiów, donżuanów, danserów i metrów tańca. Pan Walter, zawsze owacyjnie witany, opłakuje „koniec Kercelaka" *, utrwalając soczystą gwarę i humor podmiejskiej Warszawy. Żywy oddźwięk na sali miał numer pt. *Urzędy*, z przekonaniem zagrany przez pp. Sempolińskiego, Regro, Zbierzyńskiego i Kleszczyńskiego. Atrakcją był wreszcie występ świetnego barytona, p. Fogga, dawniej filaru z chóru Dana.

ZŁOTE GODY ZE SCENĄ WANDY SIEMASZKOWEJ

Rzadkie święto teatru: pół wieku przeszło pracy dla sceny polskiej, i to obchodzone przez artystkę wciąż czynną, w pełni sił twórczych i talentu. Uroczystość tę obchodzić będzie w dniu 20 bm. na scenie Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach Wanda Siemaszkowa, która od kilku lat jest chlubą i ozdobą tej sceny, jak była kolejno ozdobą wszystkich scen polskich.

Kariera sceniczna Wandy Siemaszkowej (z domu Sierpińskiej) przywodzi na pamięć piękne epoki teatru. Jak tylu naszych znakomitych, zaczyna w Krakowie; urodzona w r. 1867 na wsi w Grodzieńskiem, córka powstańca z r. 1863, ukończywszy pensję w Warszawie, w r. 1887 angażuje się do teatru krakowskiego za dyrekcji Gliksona. Jedną z pierwszych ról Wandy Sierpińskiej jest uroczy Puk w *Śnie nocy letniej* Szekspira. Zaślubiwszy świetnego artystę sceny krakowskiej, Antoniego Siemaszkę, zyskuje w mężu najlepszego przewodnika, niebawem zaś, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, samorodny i żywiołowy jej talent dochodzi pełni rozkwitu. Na ten czas przypadają role tak pamiętne w dziejach naszego teatru, jak „szalona Julka" w *Sieci* Kisielewskiego, Młynarka w *Zaczarowanym kole*, Maria w *Warszawiance*. Za dyrekcji Kotarbińskiego również Siemaszkowa jest bohaterką krako-

wskiej sceny: panna młoda w *Weselu;* „oblubienica morza" i Hedda Gabler Ibsena; Irena w *Złotym runie* Przybyszewskiego, Gioconda d'Annunzia, Małgorzata w *Fauście* — oto m. in. wytyczne punkty jej bogatego repertuaru. Z kolei Siemaszkowa przenosi się na scenę lwowską, warszawską; po wojnie występuje w całej Polsce; prowadzi teatr w Bydgoszczy, dwa lata spędza w Ameryce, zaproszona przez tamtejszą Polonię. Po powrocie do kraju korzysta Siemaszkowa z nowych możliwości repertuarowych, jakie się przed nią otwierają: wspaniale gra Rollisonową w *Dziadach,* Matkę w *Niespodziance* Rostworowskiego i w *Ziemi nieludzkiej* Curela, Bonę w *Zygmuncie Auguście* Wyspiańskiego i wiele innych posągowych kreacyj. Wśród nich jedną z najwspanialszych jest rola Rudomskiej w *Ponad śnieg* Żeromskiego, kreowana przez nią na pamiętnej premierze tej sztuki w Reducie, a obecnie wybrana przez Siemaszkową na jej dzień jubileuszowy.

Znakomitej artystce, odznaczonej już w poprzednich okazjach krzyżem zasługi i złotym wawrzynem akademickim, zasyłamy wyrazy hołdu wraz z serdecznymi życzeniami dalszej pracy dla sceny polskiej.

REWIA W «MAŁYM QUI PRO QUO»

„Małe Qui pro quo". *Strachy na Lachy*, rewia, tekst napisali Marian Hemar, Władysław Szlengel, Edmund Schlechter i Tadeusz Wittlin (14 IV 1939).

Zawsze gorąco witany i oklaskiwany chór Dana przybrał sobie harmonijną p. Godlewską; cztery tęgie męskie głosy na jeden sopran. Podobnie i w ostatnim programie „Małego Qui pro quo" przeważa wybitnie element męski.

Wspomniany chór Dana, pp. Dymsza, Olsza, Bogucki, no i p. Orłow, a na to trzy niebożątka: Stefcia Górska, Grossówna, Kamińska. Najmocniej broni się zadzierzysta Stefcia w sprytnej piosence *Ja przyszłam pierwsza* i w numerze *Następny* (z nieopisanie komicznym Dymszą jako pacjentem lekarki z ubezpieczalni); numery innych pań zacierają się trochę w pamięci wśród mnóstwa podobnych, ale pamięta się, że były zabawne i że przeważnie wyśmiewały się z kobiet... W programie mocniej niż zwykle zaakcentowany jest humor polityczny, ostrym pogotowiem zwrócony ku naszej granicy. Może i to jest przyczyną maskulinizacji programu, w którym junacko odzywają się piosenki żołnierskie. Pan Olsza przypomniał Warszawie owiane sentymentem różne fizjognomie postaci popularnego ambasadora; w *Nocturno lunatico* obrabiali we dwóch z Dymszą „na dachach Warszawy" lunatyczne zaiste aktualności życia współczesnego. Pan Bogucki w piosence *Nie poznaję cię, Warszawo* i innych miał swój miły styl niefrasobliwego szansoniera.

CZTERDZIESTOLECIE PRACY SCENICZNEJ ANT[ONIEGO] WZORCZYKOWSKIEGO

Jubileusz, jaki w dniu 5 maja będzie obchodził artysta dramatyczny, Antoni Wzorczykowski, jest świętem cichej, ale rzetelnej zasługi. Jubilat jest jednym z tych pracowników sceny, którzy przez szereg lat nieśli płomień sztuki i miłość polskiego słowa aż do najdalszych zakątków Polski. Urodzony w Łomży w r. 1882, tam wstąpił na scenę za dyrekcji Morozowicza, kolejno grywał we wszystkich niemal prowincjonalnych miastach Polski, od Bydgoszczy i Włocławka po Sosnowiec i Grodno — od czasu do czasu pracuje także i w teatrach stolicy. Od r. 1936 oddał p. Wzorczykowski swój talent na usługi Stołecznego Teatru Powszechnego w Warszawie; tam też będzie obchodził swój jubileusz, odtwarzając postać starego Joachima w utworze Żeromskiego *Ponad śnieg...*

W ciągu czterdziestoletniej działalności grał p. Wzorczykowski około 1500 ról; Cześnik w *Zemście*, Wistowski w *Grubych rybach*, Radost w *Ślubach panieńskich* — oto najwybitniejsze spomiędzy nich.

W [1920 r.] Antoni Wzorczykowski zgłosił się na usługi armii; przydzielony rozkazem Ministerstwa Spraw Wojskowych do teatru objazdowego, krzepił żołnierzy podniosłym słowem poezji, tak jak przedtem, w czasach niewoli, niósł ofiarnie to słowo na kresy. Te zasługi społeczne, splatające się z zasługami artystycznymi, czynią obchód jubileuszowy Antoniego Wzorczykowskiego świętem podwójnie serdecznym.

POKAZ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI TEATRALNEJ

PIST zgotował amatorom teatru miłą niespodziankę, organizując przedstawienie na samopomoc słuchaczów. Przedstawienia takie odbywały się co roku, ale o charakterze bardziej szkolnym, tym samym w ściślejszym gronie, gdy w tym roku dopuszczono do sali przy ulicy Trębackiej szersze koło miłośników sceny, a za przedmiot pokazu wzięto czteroaktową — i zaledwie nieco okrojoną — komedię René Benjamina pt. *Rozkosze przypadku* *. Wobec posuchy premier w Warszawie zawsze mile widziane są wszelkie takie „pokazy", pozwalające poznać lub przypomnieć sobie niejedną ciekawą pozycję repertuarową. Podwójny pożytek — i dla sztuki dramatycznej, i dla literatury. Przykładem doroczny popis kursów reżyserskich, gdzie w tym roku widzieliśmy już *Pannę Julię* Strindberga i *Jutro* Conrada.

Utwór René Benjamin, znanego publicysty i pisarza francuskiego (u nas znany jest głównie z *„vie romancée"* * Balzaka), pisany jest już tuż po wojnie światowej i posiada znamienne cechy tego okresu. Po czteroletnim straszliwym wysiłku życie i humor odzyskują wówczas we Francji swoje prawa. Normalna technika egzystencji również, ale kulawo. Głód mieszkań, braki aprowizacji, zamęt w hierarchii pracy i pozycyj spo-

łecznych, bunt służby domowej, dewaluacja, trymfujące paskarstwo i spekulacja nowobogackich, a równocześnie popyt na poezję, na sztukę, mimo jej wszystkich kubizmów i dadaizmów — wszystko to świadczyło, że coś się mąci w uświęconym porządku. A młodzież, która dojrzewała bezpańsko w anormalnych warunkach, która nieraz po parę lat była na froncie i zdobyła odznaczenia, teraz ma wracać do szkoły, zdawać egzaminy z wielu niepotrzebnych rzeczy, szanować starych cymbałów, czcić stare rupiecie. Nie ma w tej sztuce ani słowa o wojnie, ale wyczuwa się tę powojenną atmosferę, która w owym czasie w wielu utworach wyraża się podmuchem nieuszanowania, tendencją do chodzenia na głowie, do paradoksu, w przeróżnych „pochwałach lenistwa", lekkomyślności etc. Wszystko to było tuż po wojnie, która miała być ostatnią; dziś czujemy się przed wojną, co do której ostatniości niewiele jest złudzeń; wszędzie przychodzi do głosu — zwłaszcza u młodych — potrzeba ładu, subordynacji, powagi; niemniej niedawne a tak już odległe nastroje *Rozkoszy przypadku,* postawa jego bohatera, „poety i podatnika", niewinnego anarchisty duchowego, pozostają zajmującym i dowcipnie ujętym dokumentem chwili. A dwie równoległe sceny — matura i sąd karny — mają w swoich analogiach dużo bezpośredniej wesołości.

Sztuka była przed laty przełożona podobno dla Osterwy, ale nie doczekała się wystawienia. To wystarczy, aby uprzytomnić, jak wysokie wymagania stawia główna rola młodemu adeptowi trzeciego kursu, p. Duszyńskiemu, który ją kreował na niedzielnym pokazie, wywiązując się z zadania z miłą swobodą i z niefałszowanym wdziękiem młodości. Dobrze sekundował mu zespół, w którym panie Brzezińska, Bielicka, pp. Syp-

niewski, Gwiazdowski i długi szereg innych stworzyli żywe typki, często mocując się z twardą koniecznością wydatnego postarzenia się.

Reżyseria i dekoracje były dziełem zbiorowym kursów reżyserskich i aktorskich. Pokaz sprawił miłe wrażenie i powinien zachęcić do ponawiania takich kształcących zabaw.

CZWARTY POKAZ «WARSZTATU TEATRALNEGO»

„Warsztat Teatralny" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Teatr Narodowy). *Althea* Felicjana Faleńskiego. Reżyseria Aleksandra Bardiniego. Dekoracje Zenobiusza Strzeleckiego. Opiekun Edmund Wierciński (7 V 1939).

Coraz wyraźniej rysuje się literackie znaczenie, jakie mogą mieć i już mają te pokazy reżyserskie, cieszące się tak słuszną popularnością. Bo gdzież np. moglibyśmy ujrzeć tę *Altheę*, o której tylko legenda głosi jako o najlepszym utworze Faleńskiego, doskonałym wyrazie antycznego dramatu. Utwór ten nie pozostał zapewne bez wpływu na młodego Wyspiańskiego, kiedy podejmował ten sam mit grecki w swoim *Meleagrze*, co by nam czyniło *Altheę* Faleńskiego tym bardziej interesującą.

Słuchamy tedy z zajęciem, ale trzeba przyznać, że nie od razu nawiązuje się kontakt. Straszliwie skomplikowany jest ten mit Althei i Meleagra, który autor musi nam wtłoczyć w głowę w kilkuminutowej ekspozycji do jednoaktowej sztuki. Gniewy bogini Diany, głownia przechowywana przez Altheę w skrzyni, a składająca w jej ręce życie Meleagra, wielkie łowy na złośliwego dzika, w których palma zwycięstwa przypada młodej Atalancie, niejasna intryga, osnuta dokoła tych łowów, dwuznaczna rola braci królowej, którzy padli z ręki Meleagra — o wszystkim tym lepiej byłoby wiedzieć zawczasu, zanim podniesie się kurtyna... Ale rychło potem zarysowuje się ta pyszna Althea, w której nie wiadomo, co jest mocniejsze — miłość dla

syna czy żądza przewodzenia nad nim, panowania, nienawiść do kobiety mogącej zająć pierwsze miejsce w sercu tego syna. I w akcentach Althei odnajdujemy natychmiast coś, co nam ją czyni znajomą: odczuwamy trwałość mitu, równie prawdziwego w zmienionych i bliższych nam warunkach: bo czyż ta Althea to nie jest stara Rudomska z *Ponad śnieg* Żeromskiego, Meleager czyż to nie zuchwały Wiko, a złowroga głownia nie owo przekleństwo matki, tak okrutnie spełnione ręką bogów?

Sztuka Faleńskiego uderza siłą swego wiersza. Faleńskiego zna się najwięcej z jego *Meandrów* *, które bywają wymęczone i zimne, w *Althei* widzimy, że ten poeta umie się rozgrzać i być wymownym. A jeżeli w ostatnich czasach widzieliśmy parę sztuk, których oryginalnością jest, że w nich występują same kobiety, ta *Althea* również uderza sprowadzeniem mężczyzny do roli obiektu walki; Meleager zjawia się aż z końcem sztuki — jako trup. Sprawa jest między kobietami.

Pan Bardini pięknie wyreżyserował ten niełatwy utwór; dobrze wyćwiczone chóry podtrzymywały nastrój tajemnicy i grozy, sceny wiązały się i grupowały szlachetnie. Wspaniałą Altheą była p. Broniszówna, trzymająca na wodzy zawziętą i groźną siłę. W roli Atalanty miłą niespodziankę sprawiła p. Irena Górska, która tego samego wieczoru łobuzuje się tak przyjemnie w Teatrze „Buffo", gdy tutaj przyszło jej kreować hardą i zwycięską amazonkę. To także zaleta tych pokazów, dana aktorom możliwość nowego określenia swego talentu. Pięknie mówiła wiersz p. Plesnerówna; wymownym gońcem był p. Borowski. Stronę dekoracyjną bez zarzutu a prostymi środkami rozwiązał p. Strzelecki.

MOLIER W STOŁECZNYM TEATRZE POWSZECHNYM

Stołeczny Teatr Powszechny. *Szelmostwa Skapena*, komedia w trzech aktach Moliera. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyseria Kazimierza Rudzkiego. Dekoracje Kazimierza Związka (maj 1939).

Patrzymy obecnie w Polsce na renesans Moliera. Dawno go tyle nie grano i w takim doborze. W ostatnich czasach wystawiono w Warszawie i we Lwowie *Świętoszka*, w Wilnie *Uczone białogłowy*, w Krakowie *Mizantropa* i wszędzie te najdostojniejsze z komedyj Moliera — wszystkie wierszem — spotkały się z powodzeniem; warszawski *Świętoszek* u Jaracza osiągnął przeszło 100 wieczorów. A równocześnie nasz wędrowny Teatr Powszechny sięga do lżejszego repertuaru Molierowskiego i jak przed paru laty z *Lekarzem mimo woli*, tak obecnie obchodzi peryferie Warszawy z *Szelmostwami Skapena*.

Ciekawi oglądać Moliera w tej ramie, wybraliśmy się na *Szelmostwa Skapena* na ulicę Otwocką, na sam kraniec Pragi, tam gdzie szyny „dwudziestkipiątki" gubią się w widnokręgu. Ujrzeliśmy dużą i piękną gimnastyczną salę szkolną, wypełnioną przeważnie młodzieżą — bardzo młodą. Odczuliśmy coś na kształt lęku; co będzie, gdy za chwilę rozpoczną się na scenie drwiny ze starszych, lekcje nieposłuszeństwa, nieuszanowania, wyłudzania pieniędzy, spisek synów przeciw ojcom przy udziale bezczelnego sługi... Rozwiał te obawy prelegent, który kilkoma rozsądnymi słowami uprzedził słuchaczy, że nie należy w tym żarcie, pisanym blisko przed trzystu laty, szukać bezpośredniej nauki

życia, ale po prostu pustoty i zabawy — tradycyjnej, bliskiej jeszcze jarmarcznym teatrom kukiełek. I w istocie grane przed tą niewinną, młodocianą salą *Szelmostwa Skapena* zrobiły się dziwnie niewinne; odszelmiły się, udziecinniły, upodobniły się do szkolnych figlów, rozbroiły się wesołością, jaką w tę cierpką miejscami sztukę wlali wykonawcy. Mimo to wszystkie akcenty Molierowskiego komizmu wyszły plastycznie, czego dowodem wybuchy młodego śmiechu, jaki wzrastał po każdym sławnym: „Po kiego licha łaził na ten statek!" A kiedy z końcem sztuki ojcowie symetrycznie odnajdują swoje zaginione córki i kiedy okazuje się, że synowie w swoim nieposłuszeństwie bezwiednie byli posłuszni ich zamiarom, wesołość sali nie ma granic i stanowi odpowiedź tym krytykom, którzy w ciągu trzystu lat brali za złe Molierowi jego „zbyt łatwe zakończenia". Te dzieciaki z sali przy ulicy Otwockiej poznały się na tym, czego nie dopatrzyła niekiedy krytyka, mianowicie na żarcie, jaki mieści się w tej rozmyślnej sztuczności. Tym samym żartem posłużył się Oskar Wilde w swoim *Bracie marnotrawnym*, którego w tej chwili gra się w Teatrze Małym, ale który za lat kilkadziesiąt zawędruje z pewnością na Otwocką, aby bawić praskich dzieciaków. Taka jest droga klasyków.

Grano te *Szelmostwa Skapena* w reżyserii p. Rudzkiego bardzo sprawnie, z nie narzucającym się i nie przejaskrawionym humorem. Swobodnym i miłym Skapenem był p. Fidler; godnymi ich losu uczynili dwóch komicznych ojców pp. Brem i Związek; p. Rostkowska śmiała się z całego serca jako Zerbineta; p. Relski straszył dzieci w groźnych przebraniach Sylwandra; wszyscy pozostali dobrze odpowiedzieli swoim zadaniom. Dekoracja p. Związka prosta a celowa. Szkoda może, że nie skorzystano z rozległego podium, aby się zbliżyć do publiczności w niektórych scenach.

ROSYJSKIE «STUDIO DRAMATYCZNE»

Szczęśliwe małżeństwo * sztuka w trzech aktach M. Trigera.

Temat tej nowej rosyjskiej sztuki świadczy, że wszędzie problematyka małżeńska uległa, jak w życiu, tak i w życiu scenicznym, znamiennemu przesunięciu. Skomplikowała się problemem zawodowym, który urabia w nowym sensie psychikę kobiety, a równocześnie wpływa — nieraz decydująco — na równowagę uczuciową związku. W dawnym teatrze — i w życiu — sprawy te dochodziły do głosu jedynie w ograniczonym zakresie. Pamiętam np. sprzed lat komedię pt. *Flipota* *, w której starcia ambicyj zawodowych rozsadzają małżeństwo aktorskiej pary, ale też był to prawie jedyny możliwy teren takiego konfliktu. Dziś zdarza się nam oglądać sporo sztuk, w których najlepsze skądinąd małżeństwo rozbija się pod wpływem rozbieżności zawodów, przy czym — jak widywaliśmy — niekoniecznie wady, ale wręcz zalety charakteru mogą działać destrukcyjnie, jak np. w małżeństwie młodego malarza z lekarką fanatycznie oddaną swemu powołaniu. W tamtej sztuce (*Tajemnica lekarska* *) rzecz kończy się rozstaniem, przy czym asystentka zostanie żoną swego profesora, łącząc w ten sposób wspólność zawodowych umiłowań z życiem rodzinnym. Ale i to nie zawsze rozwiązuje sprawę, jak nas przekonywa to znów *Szczęśliwe małżeństwo* — architekta z architektką! Do-

bre i zgrane stadło, złączone miłością i pracą, nie wytrzymuje zbyt ostrej próby, ale próby natury bynajmniej nie erotycznej — jak bywało w dawnym teatrze — lecz znowuż czysto zawodowej. Mąż, już wtedy architekt, przygotowuje projekt na jakiś ważny konkurs, od którego może zależeć przyszła jego kariera. Żona, dotąd pracująca w cieniu męża, szczęśliwa, zakochana i uwielbiająca, opracowała, dla własnej przyjemności, również swój projekt; pokazuje go mężowi, który przyjmuje próbę żony z pobłażliwym uśmiechem. Ale poznał się na tej pracy młodej kobiety przyjaciel ich obojga i sam z siebie, bez wiedzy autorki, posłał projekt młodej architektki na konkurs. Żona dostała pierwszą nagrodę, a mąż nic. I fakt ten wydobywa tyle przykrych reakcyj u męża, ujawnia w nim tyle ujemnych cech charakteru, tyle małostek, zawiści, nielojalności, że w rezultacie doprowadza do rozbicia małżeństwa. Wynik dość paradoksalny: widzimy oto „szczęśliwe" — i naprawdę szczęśliwe — małżeństwo, na które — zdawałoby się — spadło nowe szczęście: i rezultatem katastrofa!

Słabą stroną takich artystycznych zagadnień rozważanych na scenie jest to, że prawie zawsze za miernik wartości służy — konkurs. Jako efekt sceniczny jest to niewątpliwie wygodne, skądinąd wiemy jednak, że nagroda konkursowa jedynie z wielkimi zastrzeżeniami może być uznana jako sprawdzian. Mierność może być nagrodzona, talent nie zauważony, bywa tego aż nazbyt wiele przykładów; i talent może mieć poczucie swojej krzywdy, co by znów skomplikowało tę szematyczną nieco rolę konkursów na scenie. Ale to już inna kwestia.

I ta sztuka jest też trochę szematyczna, ale dobrze pomyślana i napisana, ożywiona zabawną figurą młodej skautki. Ta córka architekta z pierwszego małżeń-

stwa uwielbia sympatyczną macochę i gotowa jest walczyć za nią bodaj przeciw własnemu ojcu. I to również dowodzi, że stare rekwizyty teatralne kochanek, wiarołomstwo, zła macocha zużyły się, a miejsce ich zajmują stopniowo całkiem inne.

Grano jak zwykle w tym „Studio" bardzo dobrze. Pan Sikiewicz, reżyser sztuki, wydobył w roli architekta rysy małego człowieczka, nagle zdemaskowanego przez grę okoliczności. Prosto i serdecznie zagrała jego żonę p. Gulanicka; dużo zadzierzystego humoru miała p. Maksimowa w roli skautki, Hali; p. Nowik dał ujmujące ciepło figurze skazanego na śmierć doktora gruźlika, a p. Zarina była tradycyjną nianią. W sumie zajmujący wieczór, zwłaszcza że polskie streszczenia sztuki przy programach pozwalają swobodnie śledzić bieg akcji nawet mniej biegłym w rosyjskim języku.

Z TEATRU «8.15»

Teatr „8.15". *Baron Kimmel*, farsa muzyczna Waltera Kollo. Opracowanie, inscenizacja i reżyseria Witolda Zdzitowieckiego. Dekoracje Ludwika Wiecheckiego (24 V 1939).

Ta stara operetka odżyła do nowych sukcesów dzięki p. Zdzitowieckiemu jako „farsa muzyczna". Nie wiadomo doprawdy, co z niej zostało z dawnego, bo dowcipy są nowe, aktualności nowe, tańce bardzo nowe, teksty piosenek i częściowo ich melodie oryginalne. To się nazywa „przemiana materii", tak zalecana przez higienistów. Ale został z dawnego szczęśliwy pomysł, koncept, qui pro quo, jedno z tych, za którymi zawsze przepada publiczność; włóczęga zaimprowizowany naprędce w barona, wprowadzony w elegancką rodzinę dla wybawienia jej z niepropocjonalnie co prawda błahego kłopotu, oraz wynikłe stąd niespodzianki aż do przybycia prawdziwego posiadacza baronowskiej korony. Można się domyślić, że jeśli włóczęga ma fantazję, zdołał tymczasem dokonać spustoszenia w piwnicy, portfelu, a nawet w sercach mieszkańców eleganckiego domu. I nie brak w tym nawet pewnej filozofii, gdy stara i młoda snobka przyjmują za najlepszą monetę bezczelne zachowanie się pana barona, widząc w każdym nowym chamstwie wielkoświatowe maniery.

Figurę tę, graną niegdyś na premierze przez p. Krzewińskiego *, odnowił obecnie p. Sielański, cwaniak nad cwaniakami, i wypełnia ją szczelnie swoim nadwiślańskim humorem. Pan Morozowicz gra z powodzeniem

rolę fabrykanta margaryny, grywaną niegdyś przez jego ojca; p. Ordyńska modernizuje manierami i piżamami komiczną postać pani fabrykantowej. Miłe i śpiewne amantki to panie Niemirzanka i Obarska; przynęta dla pań to Igo Sym, piękny, smagły i nieodgadniony; p. Faliszewski zbiera oklaski jako Felek Jąkała; para Wojnar — Sobeltówna tańczy z podmiejskim zacięciem parę charakterystycznych numerów.

PREMIERA W TEATRZE «ALI-BABA»

„Ali-Baba". *Orzeł czy Rzeszka*, wielka rewia w dwudziestu obrazach Mariana Hemara, Jerzego Jurandota, Władysława Szlengla, Tadeusza Wittlina, Andrzeja Własta i Tadeusza Kończyca (31 V 1939).

Wyborny program „Ali-Baby" przypomina dobre czasy naszych satyrycznych teatrzyków. Przyczyniło się do tego niewątpliwie pewne „odkorkowanie", większa swoboda, dopuszczająca wtargnięcie żartu i humoru w splot poważnych zawikłań świata. Niewyczerpany Hemar pochwycił w lot sposobność i wypełniając większą część programu, wytrząsnął jak z rękawa mnóstwo skeczów, dowcipów, piosenek, a wspomagali go w tym pp. Jurandot, Szlengel, Wittlin, Właśt i inni.

Zwłaszcza polityczne *Panopticum* * Hemara zyskało zasłużone oklaski i szczerą wesołość.

Zespół — doskonały. Mira Zimińska, poza ładną balladą o *Geraldinie*, referująca „trzaski w radio" lub przywodząca do rozpaczy zaspanego „więźnia", wznosi się do arcydzieł słownego i mimicznego humoru. Pani Benita mniej ma tym razem sposobności do roztoczenia zasobów swego wielostronnego talentu, ale jest zawsze na scenie uroczym i elektryzującym zjawiskiem, podobnie jak w tańcu p. Alicja Halama, wspierana przez swego eleganckiego partnera, p. Konarskiego. Humor w tańcu mile reprezentuje p. Kleszczówna. Wśród mężczyzn zawsze pełen swady p. Krukowski, dowcipnie opowiadający swoją *Podróż po Europie*; p. Sempoliński wybornie odtwarza postać Chaplina *; p. Ruszkowski,

niezawodny w tańcu, skeczu czy piosence; wreszcie p. Fogg, który śliczny swój głos oddał na usługi żalów miłosnych na wiekuiste tematy „nię wrócisz — porzucisz" etc.

Słowem, finał sezonu w „Ali-Babie" równie szczęśliwy, jak jego opóźniony początek.

TEATR SZKOLNY «REDUTY»

Instytut Reduty. *Rycerze radości*, sztuka z życia dzieci ulicy, w trzech aktach, Antoniego Cwojdzińskiego. Reżyseria Marii Dulęby. Dekoracje Iwo Galla (28 V 1939).

Osiągnięcie p. Cwojdzińskiego, autora uscenizowanych teoryj, Einsteina, Freuda, Kretschmera, jest bardzo interesujące jako nowy typ teatru dla dzieci w naszej dość skąpej dziecięcej literaturze scenicznej. W literaturze tej spotykamy najczęściej dwa typy utworów. Jedne to mniej lub więcej odświeżone dawne bajki o królach, księżniczkach, wróżkach, czarownicach, karzełkach, tomcie paluchy, kopciuszki, cieszące się niezmiennym powodzeniem wśród najmłodszego pokolenia, ale przyjmowane z protekcjonalnym uśmieszkiem przez dzieci nieco starsze. Drugi typ to fantazje na temat współczesnych zdobyczy techniki: młodzi lotnicy, młodzi żeglarze, wędrówki przez dalekie lądy, pustynie i puszcze, zdobywanie oceanu, cudy odwagi i bohaterstwa. I jeden, i drugi typ teatru można by nazwać romantycznym; otóż p. Cwojdziński zamierzył wprowadzić na scenę dziecięcą porcję realizmu. Odrzucając wszystkie cudowności, dał zwarty dramacik dziecięcy z życia warszawskiego podwórza, ujmując to życie tak, aby się z niego wyłonił problemat moralny. A także problemat społeczny, i to bardzo współczesny, rysuje się tu w sposób dość naturalny, bo czyż zagadnienie dyktatury nie nastręczało się zawsze każdemu skupieniu dziecięcego światka? Na tym warszawskim podwór-

ku, gdzie bawią się dzieci prawie że bezpańskie, zaniedbane przez rodziców, niedożywione i niedopieszczone, dotąd istniała harmonia władzy duchowej, sprawowanej wspólnie przez energicznego i życiowego Jacka oraz przez szlachetnego, bardziej uduchowionego Antosia. Ale stopniowo wodzostwo uderza do głowy Jackowi, ukazując mu nowe możliwości w korzyściach organizacji i w zasadzie bezwzględnego posłuchu dla wodza. Jacek narzuca swojej gromadce nową ideologią, daje jej godło, „rycerzy rabunku", a celem jej czyni — bez względu na sposoby — zdobywanie funduszów, z których lwia część — jeżeli nie wszystko — przypada jemu, wodzowi. Wspomnienia z kina wspomagają jego fantazję i wynalazczość; porwanie zabłąkanego dziecka, myśl nałożenia okupu na strapioną rodzinę, daje nowy rozmach niewinnym dotąd operacjom rycerzy rabunku. Kiedy wódz natrafia na opór — a raczej na wątpliwości — w gromadce poddanych, budzą się w nim instynkty despoty: wiązać, więzić, karać, dławić, gnębić, głosząc zasadę „świętego egoizmu". Niebawem wyniosły wódz dochodzi do zupełnego osamotnienia. Miał przyjaciół, teraz ma tylko drżących przed nim i patrzących ze smutnym wyrzutem — poddanych. I nasz młody doktryner despotyzmu nie może wytrzymać tej samotności, załamuje się; szczęściem noc przynosi mu dobrą radę: sam z siebie wraca z obranej drogi, przeprasza dawnych przyjaciół, dochodzi do zrozumienia, że człowiek nie może gnębić innych i dbać tylko o siebie, że musi współżyć i pracować z drugimi. Że zaś marzeniem gromadki było stworzenie własnej orkiestry, rycerze rabunku (nawet nie potrzebując zmieniać sztandaru ani pieczątki) przeobrażą się w rycerzy radości, ze śpiewem mali śpiewacy pójdą między ludzi, aby nieść radość życia.

Surowy moralista mógłby nadmienić to i owo; choć-

by to, że malcy uzyskali wymarzone instrumenty również jako cenę szantażu, kosztem łez stroskanej babki zgubionego dziecka; że taka młodociana orkiestra wydaje się formą nie tyle radosnej pracy, ile szkołą żebractwa i próżniactwa; że ci młodzi Wenedowie * nie rozbroją lutniami zła panującego na świecie i że wmawianie w siebie takich zadań i takiej mocy może ich zaprowadzić na bezdroża. Bankructwo duchowe małej orkiestry mogłoby być treścią następnej sztuki p. Cwojdzińskiego. W *Rycerzach radości* potwierdził to, o czym wiedzieliśmy z jego teatru dla „dużych": że jest autorem posiadającym pierwszorzędny nerw sceniczny. Podwórko kamienicy (ze smakiem wyobrażonej przez Iwona Galla) kipi życiem i humorem, a ryzykowna „spowiedź Jacka" szczerze wzrusza młodych słuchaczy. A co się tyczy młodych aktorów, pod reżyserią p. Marii Dulęby grali wprost znakomicie — aż do najmłodszego.

EGZAMIN PUBLICZNY ABSOLWENTÓW WYDZIAŁU SZTUKI AKTORSKIEJ

Tegoroczny popis absolwentów był wygodny dla sprawozdawców, bo przedstawił im tylko pięć młodych sił. Istna oaza wypoczynkowa w porównaniu z dawniejszymi latami, kiedy to w upalne popołudnie w dusznej, przegrzanej i przepełnionej sali, ocierając co chwilę pot z czoła, śledziło się dwa tuziny młodych talentów, z których gatunku, przeznaczenia i wartości trzeba było sobie zdać sprawę na podstawie maleńkich wyrywków. Obecnie i sala przewiewniejsza, bo publiczność składająca się przeważnie z rodzin i przyjaciół absolwentów zagęszcza się i rozrzedza w stosunku do ich ilości; i program mniej nabity, dający większe całości, w których młodych kandydatów ogląda się ze wszystkich stron swobodnie i bez wysiłku, oceniając ich możliwości sceniczne.

Inna rzecz, gdy na to spojrzeć ze stanowiska przyszłości teatru... Pięć (5) nowych sił aktorskich na wszystkie sceny polskie, czy to nie za mało? Zmieniły się zasadniczo warunki dopływu aktorów od owych dawnych lat, kiedy to zapał do sceny i jeden wyżebrany szczęśliwy debiut rozstrzygał o drodze życia. Obecnie wymagany jest cenzus naukowy, trzy lata wytrwałej pracy, egzamin — to nie jest dawny romantyczny skok na scenę, to może w niejednym obudzić wahania, nie-

jednego zniechęci w pół drogi. A dopływ nowych sił poza tą systematyczną drogą jest bardzo utrudniony, egzamin dla eksternistów najeżony jest sławnymi trudnościami, które przeszły już do anegdoty, przy czym często nie tyle talent decyduje, ile wiadomości teoretyczne, na które niejeden z egzaminatorów znienacka zapytany nie umiałby odpowiedzieć, nie mówiąc już o wielu chlubach naszej sceny... Zapewne tak musi być, skoro najbardziej kompetentne czynniki uznały to za celowe; trzeba by jednak wciąż mieć na oku, czy przy tym egzaminowym systemie dostają się na scenę właśnie ci, co naprawdę mają na niej coś do zrobienia, czy też pilni encyklopedyści wiadomości, które nigdy nie zrobią aktora ani aktorki...

Dla nas, sprawozdawców, tegoroczny popis był bardzo zajmujący i przez to, że mogliśmy oglądać większe partie sztuk, między innymi takich, które niełatwo ujrzy się na scenie, jak na przykład *Mąż i żona* Fredry albo *Marcowy kawaler* Blizińskiego lub wreszcie fragment nigdy nie granego u nas *Łuku triumfalnego* Raynala.

Wobec coraz bardziej kurczącego się repertuaru naszych teatrów każdy kącik, w którym znajdzie się miejsce dla literatury, ma swoje znaczenie.

Z punktu widzenia aktorskiego trzeba zanotować zwłaszcza sukces p. Bielickiej. Jeszcze trochę nieśmiała, ale wybornie naznaczona fredrowska Justysia, kapitalna Pawłowa w *Marcowym kawalerze*, Zośka w *U mety*, wreszcie sędzina w *Małym domku*, dała nam się poznać p. Bielicka jako dojrzały i pełen wdzięku talent charakterystyczny, rozporządzający już całą pełnią środków.

Cennym nabytkiem będzie dla teatru p. Duszyński, którego widzieliśmy już na domowym pokazie Instytutu w naczelnej roli w sztuce *Rozkosze przypadku* René

Benjamin. Wykazał tam niemałą jak na młodego adepta lekkość i swobodę; obecnie dał się poznać w *Cydzie*, w *Łuku triumfalnym* jako materiał na „bohaterskiego amanta", w czym wspomagają go wyborne warunki zewnętrzne.

Inne siły rysują się mniej wyraźnie. Pan Kulak najlepszy był jako Felek w *U mety*; p. Mora Brzezińska obronną ręką wyszła z niezwykle trudnych zadań jako Szimena i Ona w *Łuku triumfalnym*; p. Szaflarska w nie mniej trudnych rolach Julii Szekspira i Marii z *Małego domku* pozostawiła nas pod znakiem interesującej zagadki, co z niej wyrośnie.

Zaznaczyć trzeba bardzo staranne przygotowanie popisu przez profesorów: Wysocką, Turowiczównę, Stanisławskiego, Borowskiego i Wiercińskiego.

WARSZAWSKA SZOPKA POLITYCZNA 1939 W KAWIARNI PLASTYKÓW

Wycisnąć dziś trochę humoru ze świeżych wypadków politycznych to śmiałe przedsięwzięcie. Udało się to autorom ostatniego programu „Ali-Baby" dzięki temu, że nie silili się wyczerpać tematu, odwołali się do wdzięku kobiecego i na przekór ogranym już tematom umieli w nie włożyć sporo fantazji i dowcipu. Natomiast obecna szopka polityczna (po części pióra tych samych autorów) jest programowo przeciążona polityką, ujętą w sposób nazbyt autentycznie ponury. *Chór Yperytów* — jako introdukcja — sześć masek gazowych zapowiadających, że przychodzą nas rozweselić, nie osiąga jak łatwo zgadnąć, tego celu. Słabą stroną obecnej imprezy szopkowej jest i to, że przychodząc po wielu innych, zmuszona jest zbierać wszystkie koncepty i aluzje, sfatygowane wędrówką po ulicy, po kawiarniach, po „kącikach humorystycznych", rewiach i kabaretach, więc że jeden ma parasol, inny był malarzem pokojowym, inny drzewo rąbie i zaprasza tamtego do kompanii, inny, że „hacha", wszystko to są głodowe ersatze dowcipu, okraszone grą słów często pomysłową i szczęśliwą, ale w tych warunkach raczej budzącą uznanie dla pracowitości autorów niż wesołość. Jedno też uderza, to jakiś niemiły ton papkinady, natrętnej przechwałki, antycypowanych zwycięstw nad lekceważo-

nym bez miary przeciwnikiem — wszystko tak mało zgodne ze spokojnym i godnym tonem przedstawicielstwa naszej polityki zagranicznej, którego udziału w tych igraszkach stanowczo nadużyto.

Między politycznymi numerami znalazło się miejsce i dla satyry „kulturalno-artystycznej". Tu już gorzej... Wszystkie motywy tuzin razy odowcipkowane, ośpiewane i okarykaturowane (czasem od dwudziestu lat) otrzymaliśmy jeszcze raz: więc nos generała-ambasadora, masoni, wawrzyny TKKT, Kaden, Kiepura... z góry wiem, co który powie. Czuć, jak autorowie sami ziewają, jeszcze raz przygrzewając te nieświeże potrawy.

Nowa jest w tej szopce technika kukiełek, które zastępują żywi ludzie w maskach na twarzy. Maski te są czasem dowcipne, czasem podobne kukiełki, mimo iż żywe nie mówią ani nie śpiewają, jedynie stylizowanymi ruchami zręcznie towarzyszą melodiom i recytacji zza sceny. Mniej szczęśliwym efektem są u kilku przedstawicieli wielkiej polityki ogromne głowy, które robią koszmarne wrażenie. I może to jest wina stanu Europy, że wychodzi się z tej politycznej szopki pod wrażeniem koszmaru. W tym sensie stanowi ona wierne odbicie chwili.

JADWIGA MROZOWSKA W POLSKIM RADIO

Dowiadujemy się, że słuchaczy Polskiego Radia czeka w najbliższych dniach niezwykła niespodzianka: bawiąca obecnie w Warszawie Jadwiga Mrozowska da się słyszeć w recytacjach poetyckich. Jadwiga Mrozowska, jedna z naszych najświetniejszych artystek, zbyt wcześnie opuściła scenę, aby się rzucić w dalekie podróże naukowe i odkrywcze na Daleki Wschód, na Pamiry * (gdzie jest przełęcz nazwana jej nazwiskiem), potem ogłosiła w języku włoskim szereg książek (z tych jedna o Marszałku Piłsudskim *), a dom jej i salon w Mediolanie były niezmiennie ogniskiem polskości. Niemniej pamięć Mrozowskiej wciąż żyje w naszym teatrze, a kreacje jej wspomina się jako arcydzieła sztuki aktorskiej. Trudno wyliczyć wszystkie te kreacje, od niezapomnianego Orcia w *Nieboskiej komedii*, harfiarki w *Wyzwoleniu*, Izabeli w *Szkole mężów* Moliera, poprzez demoniczne „wampy" Wedekindowskie i sensację *Kobiety i pajaca* *, sztuki, która dzięki kreacji Mrozowskiej obiegła wszystkie nasze sceny. Że zaś jedną z najmocniejszych stron Mrozowskiej była nieskazitelna dykcja i rzeźbienie poetyckiego słowa, występ jej — chyba nie jedyny? — przed mikrofonem jako odtwórczyni Słowackiego trzeba powitać jako myśl bardzo szczęśliwą. A może ten występ będzie wstępem do przypomnienia się Warszawie na prawdziwej scenie?

PO PÓŁTORAROCZNEJ PRÓBIE

Kilka lat temu, w podobnych warunkach atmosferycznych zamieściłem na łamach tego pisma felieton pt. *Mój projekt kanikularny* *, poświęcony sprawom teatru i jego stosunkowi do rodzimej twórczości. Projekt przeszedł na pozór bez echa. Niemniej znaleźli się niebawem ludzie dobrej woli, którzy podzielali zapatrywania autora felietonu, dzięki czemu rzecz skonkretyzowała się w jakiś czas później w postaci „Młodego Teatru", z którego półtorarocznej działalności pojawiło się obecnie w pismach sprawozdanie *. Pozwolę sobie dopełnić tego sprawozdania paroma słowami komentarza.

Punktem wyjścia organizacji (bo „Młody Teatr" jest organizacją, a nie teatrem) były dwustronne, a wciąż powtarzające się skargi. Teatry biadoliły, że nie ma sztuk polskich do grania; autorzy, zwłaszcza młodzi, skarżyli się, że teatry grać ich nie chcą, że zarówno ich rękopisy, jak i listy pozostają bez odpowiedzi. Nastręczał się wniosek, że brak jest może jakiegoś ogniwa, które by zapewniało pożądany kontakt tym dwóm potrzebującym się nawzajem czynnikom. Fakt, że nie znany jeszcze autor niełatwo zdoła któryś z teatrów zainteresować swoją sztuką, rodził rozgoryczenie, a zarazem stwarzał upartą legendę, że wala się po teatrach lub spoczywa w tekach mnóstwo tęgich sztuk, których

teatry nasze nie grają, nie znają i poznać się nie kwapią.

Pierwszym więc zadaniem było: powołać do życia dobrowolny komitet lektury, któremu każdy autor mógłby przesłać swoją sztukę z wiarą, że będzie przeczytana i rozważona. Do tego celu wystarczyło spożytkować siły, które marnowały się ofiarnie na bezpłodne czytanie setek sztuk w periodycznych konkursach teatralnych. Bezpłodność konkursów polega na tym, że uwzględniają sztuki jedynie pod kątem nagrody; nagradzają jeden lub dwa utwory (przeważnie uznanych już i grywanych autorów), setkę zaś lub parę setek innych odsyłają z powrotem, jako nie wchodzące w zakres działania sądu konkursowego, choćby wśród tych nie nagrodzonych mogły się znaleźć rzeczy godne skądinąd uwagi. Komitet lektury Młodego Teatru miał się zająć właśnie takimi utworami, i to nie dorywczo, ale stale. A gdyby się nawet okazało, że nie roi się w Polsce od nieznanych arcydzieł, i ta świadomość miałaby swój uzdrawiający skutek.

To było jedno zadanie. Drugim było, w razie znalezienia wartościowego utworu, zająć się jego losem; szukać sposobów wprowadzenia go na scenę, bądź jako normalną pozycję repertuaru, bądź w drodze „pokazu" o ograniczonej liczbie przedstawień. Trzecie zadanie, uboczne niejako, wypływa automatycznie z pierwszego. Mianowicie sztuki nadesłane i przesiane przez sito komitetu lektury dają w „Młodym Teatrze" rodzaj przeglądu naszej nieoficjalnej twórczości scenicznej, umożliwiają rzut oka na jej wartości, zainteresowania i tematy. Jest to archiwum, do którego zawsze można sięgnąć, dostępne każdemu człowiekowi teatru.

To były cele i zagadnienia „Młodego Teatru" dość zdawałoby się jasne. Mimo to powstanie „Młodego Teatru" dało powód do dyskusyj, a nawet polemik *, świad-

czących, że nawet ci, co uważają się za speców od teatru, nie zawsze orientują się w jego życiu i warunkach. „Po co — pytano z kilku stron — jakiś komitet lektury, kiedy przecież teatry mają swoich kierowników literackich, z urzędu i z obowiązku czytających nadesłane sztuki?" Takim nie przemyślanym frazesem załatwiano się z tym, co właśnie stanowi sedno zagadnienia. Czyż trzeba przypominać, że teatrów z „kierownikiem literackim" czy lektorem jest w Polsce zaledwie parę i że dość naturalnym zbiegiem okoliczności są to właśnie te teatry, gdzie młody autor ma najmniej widoków, bo wiadomo, że jakiś Teatr Narodowy lub Polski — przy swoich kilku premierach rocznie — nie są najłatwiejszym miejscem dla debiutów i eksperymentów. A w jednym z numerów „Czasu", na marginesie ostatniej recenzji, prof. Sinko pisze *, co następuje:

„W niedawnej dyskusji budżetowej w Radzie miasta Krakowa wziął udział przy dziale «Teatr» dyr. Frycz i wygłosił dłuższe przemówienie, tak zajmujące, że pomimo spóźnionej pory (było już dobrze po północy) radni wszystkich czterech grup z uwagą go wysłuchali i żywym aplauzem tudzież jednogłośnym przyjęciem budżetu teatralnego nagrodzili. Przedstawiając trudności w zasilaniu repertuaru polską twórczością współczesną, dyr. Frycz żalił się, że trzeba przeczytać 200 złożonych w dyrekcji sztuk, by znaleźć dwie jakie takie. Jeżeli się zważy, że Teatr Krakowski nie ma tak zwanego «doradcy artystycznego» czy «kierownika literackiego» i że owa lektura przypada samemu dyrektorowi, łatwo pojąć rosnącą z każdym tuzinem depresję czytającego i jego wyczerpanie po szesnastym tuzinie..."

Jeżeli tak jest w kulturalnym Krakowie, który niegdyś pierwszy wprowadził urząd „kierownika literackiego", cóż powiedzieć o innych teatrach, gdzie pełniący te literackie funkcje dyrektor bywa zarazem akto-

rem, reżyserem, a często i skłopotaną głową administracji? W tych warunkach staje się możliwe to, na co żalą się młodzi autorowie, że są uważani w teatrach za niepożądanych natrętów; również i to, że wartościowy utwór mógłby ugrzęznąć na lata w kancelarii teatru, przywalony stosem ramot.

Zresztą nie ma sztuk uniwersalnie nadających się do grania; sztuka, która nadaje się dla jednego teatru, może się nie nadawać dla innego. Kierownik literacki jest w swoim działaniu i zainteresowaniach ściśle ograniczony potrzebami własnej sceny, szuka tego, co się dla jego teatru (i to doraźnie) nadaje, uznanie zaś jego dla innych wartości danego utworu pozostaje w najlepszym razie platoniczne. Nie leży w jego uprawnieniach kierować utwór gdzie indziej ani starać się kogo innego nim zainteresować. Autor nie ma zwykle środków na to, aby egzemplarzami swojej sztuki obesłać wszystkie sceny; ogranicza się do najważniejszych, czyli najbeznadziejniejszych. Stąd wynikałaby potrzeba tego rodzaju „centrali", która by oceniała — jak czyni „Młody Teatr" — utwory pod kątem wszystkich ewentualności i szukała dla nich miejsca tam, gdzie się je da znaleźć. Działanie w tym duchu pozwoliło już w samych początkach „Młodemu Teatrowi" osiągnąć wystawienie sztuki, która o własnych siłach nigdy zapewne nie dostałaby się na scenę.

Ujmując rzecz inaczej, można powiedzieć, że „Młody Teatr" ma dwojakie zadanie: pozytywne i negatywne. Negatywne — to uspokoić sumienie społeczne, że nie grozi zmarnowanie się nieznanym dziełom i talentom, skoro żaden autor nie może już powiedzieć, że nikt nie chce przeczytać jego utworu. Dotąd owe „sztuki nieznane" były mitem, legendą; kartoteka „Młodego Teatru" pozwoli wreszcie dość ściśle określić ich ilość i jakość.

Co się tyczy ilości, to w ciągu półtora roku wpłynęło do „Młodego Teatru" 187 sztuk; z tych znaczny procent trzeba odliczyć na amatorskie lub niedojrzałe próby. Ale zanim „Młody Teatr" zwróci autorowi utwór z ujemną oceną, muszą go przeczytać co najmniej dwaj członkowie komitetu lektury; w razie oceny dodatniej jednego z lektorów lub bodaj, w razie wątpliwości, czytają rzecz kolejno wszyscy członkowie komitetu, których jest siedmiu (Breza, Hulewicz, Lorentowicz, Nałkowska, Szyfman, Wierzyński, Żeleński). Tak więc zabezpieczenie przed przeoczeniem lub omyłką jest znaczne. Każdy udziela swojej opinii — niezależnie od drugich — na oddzielnej fiszce; zebrane fiszki stanowią „dossier" sztuki i autora. Na periodycznych zebraniach dyskutuje się interesujące utwory.

Co do realizacji utworu na scenie, „Młody Teatr" starał się spożytkować każdą sposobność, szukając różnych dróg, dostosowanych do celu. Tak np. sztuka *Dzieci nie chcą żyć* * była typowym utworem, który nie miałby szans w normalnym repertuarze (chociażby, jak się okazało, z powodu zastrzeżeń cenzury), mogła natomiast, z pożytkiem dla autora i dla zainteresowania ludzi teatru, pojawić się na specjalnym pokazie. I w istocie, wystawiony na pokazie reżyserskim (dzięki życzliwemu współdziałaniu „Warsztatu Teatralnego"), zyskał utwór p. Grabowskiej szereg obszernych ocen sprawozdawczych.

Inną drogę do sceny znalazła sztuka Z. Rylskiego *Głębia na Zimnej* *. Skazana na zwykły tok rzeczy, byłaby ta sztuka leżała (i może leżała w istocie) wiele lat w szufladach teatrów i nie doczekałaby się wystawienia, tak jak autor (własne jego zeznania!) nigdy nie doczekał się od żadnego teatru odpowiedzi. Skierowana do dyr. Adwentowicza, który od początku istnienia „Młodego Teatru" pozostawał z nim w życzliwej stycz-

ności i który pragnął śmiałą polską nowością rozpocząć sezon. *Głębia na Zimnej* dostała się w ciągu miesiąca na scenę Teatru Kameralnego w Warszawie, przy czym krytyka stołeczna uznała ją za jedną z najciekawszych premier sezonu. W Warszawie grano ją 57 razy; w następnym sezonie wystawił *Głębię na Zimnej* — już sam z siebie — teatr w Katowicach. Sam ten debiut autorski wystarczyłby, aby dowieść potrzeby „Młodego Teatru" i skuteczności jego działania. W jaki sposób entuzjastyczne pochwały dla utworu i dla jego wystawienia połączyło paru krytyków z uszczypliwościami... pod adresem „Młodego Teatru", to już należy do rzędu charakterystycznych sekretów życia literackiego, nad którymi nie warto się tu zastanawiać.

Nie wszystko, niestety, szło tak gładko! „Pokazy teatralne", projektowane (w porozumieniu z dyrekcjami teatrów) na marginesie teatru Małego lub Nowego, na razie nie mogły dojść do skutku. Bądź co bądź wynikiem kontaktu „Młodego Teatru" z dyr. Zelwerowiczem było wprowadzenie jednoaktowej sztuki Czechowicza * w składany wieczór Teatru Nowego. Dyrektor teatru wileńskiego, p. Pobóg-Kielanowski, również pozostający w styczności z „Młodym Teatrem", zapowiedział otwarcie wileńskiego „teatru eksperymentalnego" sztuką *Ewa i maski*. Teatr „Cricot" podjął się — we spółdziałaniu z „Młodym Teatrem" — wystawienia w przyszłym sezonie sztuk Gombrowicza i Świrszczyńskiej *.

Rzecz prosta, że realizacja sceniczna zależy od wielu współczynników i okoliczności i wymyka się już bezpośredniemu wpływowi „Młodego Teatru". Nie od „Młodego Teatru" również zależy podniesienie ilości lub jakości sztuk, jakie mu autorzy nadsyłają. Ale rękojmia, jaką daje ta organizacja, że ktoś czuwa nad

tym, aby nic w poczynaniach naszej twórczości scenicznej nie było przeoczone i zlekceważone, zarazem że ktoś stara się o to, aby utworom, które na to zasługują, wedle sił i możności ułatwić próbę sceny, jest — tak nam się wydaje przynajmniej — w naszym życiu teatralnym pozycją bardzo realną i wprost nieodzowną.

Z TEATRU «8.15»

Teatr „8.15". *Panna wodna*, polska operetka morska w trzech aktach (dziewięciu odsłonach), muzyka Jerzego Lawiny-Świętochowskiego, scenariusz Juliana Krzewińskiego i Karola Bendy, według pomysłu Jima Pokera (Juliana Ginsberta). Reżyseria Witolda Zdzitowieckiego (2 VIII 1939).

Ta pierwsza polska „morska operetka" udała się doskonale. Nie oddalając się zbytnio od założeń klasycznych operetek, autorowie potrafili wciągnąć w grę dalekie lądy z kolorowym tłumem tubylców oraz polską krwią zamerykanizowanych zdobywców dolara, budzącą się na widok bandery polskiego statku wojennego wraz z jego sympatyczną załogą. Co więcej, twórcy libretta potrafili sprawić, że dwie młode kobietki odbywają podróż z wyspy Molakai (w pobliżu Honolulu) wprost do Gdyni na tymże statku wojennym, a sprawili to bez zbytniego naruszenia prawdopodobieństwa i surowego regulaminu wojennej floty. Stutysięczny zakład na FOM *, symulacja wypadku z hydroplanem, moralny przymus ratowania powietrznych podróżnych oto drogi, którymi chodzi kaprys zakochanej milionerki. Łatwo się domyślić, co się w tych warunkach dzieje ze statkiem wojennym, choćby tak wzorowo dowodzonym, jak ta „Panna wodna": pokład i kabiny rozbrzmiewają od śmiechu, żartów, dąsów, plotek, migocą elegancją powiewnych sukienek, ku zgorszeniu bosmana Wilka, niechętnie widzącego tę damską inwazję. Ale wszystko to dzieje się z gorliwą wiarą, pod okiem wzorowego komandora i znajduje rozwiązanie po przybyciu do Gdyni — w dwóch małżeństwach polsko-ame-

rykańskich z ogromnym przypływem obcej waluty do kraju.

Tekst zręczny i dowcipny, ustępy obliczone na patriotyczną dumę i wzruszenie trafiają do celu, muzyka melodyjna o szerokiej „morskiej" frazie — oto elementy, dzięki którym utalentowani wykonawcy mogli dać z siebie, co mają najlepszego. Panie Gabrielli i Obarska rozwinęły wiele uroku i zalotności w rolach honolulskich ryzykantek; p. Sym imponował powagą młodego komandora; pp. Zakrzewski specjalnie oklaskiwany za piękny śpiew i pełen werwy p. Winczewski tworzyli równie dzielny, jak kochliwy korpus oficerski; p. Faliszewski wniósł dużo humoru w rolę wilka morskiego, pp. Orlicz, Lasocki, Andrzejewski i inni wywiązali się bez zarzutu ze swoich zadań. Reżyseria p. Zdzitowieckiego wyborna.

„Morska operetka" zjawiła się w dobry moment i ma zapewnione powodzenie na długo.

OTWARCIE TEATRU «TIP-TOP»

„Tip-Top". *Kto kogo?*, inauguracyjna rewia polityczna w dziewiętnastu obrazach (12 VIII 1939).

Kto kogo? — inauguracyjna rewia polityczna w 19 obrazach. Jest w tym pewien paradoks: rewia jest polityczna, sprawozdawca jest literacki i w rezultacie trzeba zacząć od — baletu, który wybija się na pierwszy plan programu. Ale bo scenki skomponowane przez p. Parnella są nie tylko majstersztykiem wykonania, ale stanowią zarazem perełki literackiego, mimo iż niemego dowcipu, zwłaszcza pyszny „pojedynek chłopski", pełen niby to rubasznego a bardzo subtelnego humoru, w wykonaniu p. Parnella, zachwycającej p. Dymiszkiewicz. pp. Wolińskiego i Maciaszczyka. Inne sceny, *Intermezzo piekielne* i *Bachanalie*, również dobre i dobrze wykonane, ale ów *Pojedynek* bije wszystko.

Żywiołową wesołość obudził *Konkurs z „Pana Tadeusza"* w swoich parodiach, w inscenizacji Schillera, Wiecha i p. Trojanowskiego, zaprodukowany brawurowo przez p. Chmurkowską. Słowem, najlepiej udały się numery, które, wbrew założeniu programu, nie były polityczne. Nadmiar polityki w chwili obecnej niebezpieczny jest dla rewii, łatwo przytłacza i zasmuca i łatwo też razi brakiem miary i smaku w ujęciu. Jakoż stanowczo przebrano tu miarę w tanich przechwałkach, urąganiach, wydrwiwaniach, odgrażaniach się, nie licujących z poważną i spokojną postawą społeczeństwa;

tym brakiem smaku grzeszą prawie wszystkie nasze teatrzyki rewiowe, kiedy potrącają pewne struny. *Zabawa w wojnę*, prowadzona przez p. Bodo, niezabawna i nużąca; makabryczna i krwawa *Sensacja wojenna*, wykonana przez p. Ordonównę, nie wydaje się tu na swoim miejscu. Poza tym na obfity program składał się chór Dana, zawsze gorąco oklaskiwany, zwłaszcza w piosenkach legionowych, radca Stronć * i p. Walter w pogwarkach i kombinacjach kawiarnianych polityków, piosenki Boda, Ordonki i innych.

WANDA SIEMASZKOWA

Cały Lwów oklaskiwał lub wciąż jeszcze oklaskuje Siemaszkową w jej znakomitej roli w *Niespokojnej starości* Rachmanowa.* Co prawda przywykliśmy do tego, że każda rola Siemaszkowej jest znakomita, ale jest pewien sekret, czemu właśnie ta ma w sobie tyle ujmującego ciepła i bezpośredniości. Po prostu Siemaszkowa gra w niej — samą siebie; to jej dobroć, pogoda, jej wiecznie młody entuzjazm, nie lękający się burz huczących dokoła, jej niewyczerpane macierzyństwo, jej promienny uśmiech mówią do nas ze sceny. Jest tylko pewna różnica: Siemaszkowa przeżyła swoje bogate i ofiarne życie nie jako wierna pomocnica czyjejś idei i czyjegoś trudu — jak je przeżyła ta oddana towarzyszka profesora Poleżajewa. Siemaszkowa żyła własnym trudem, na własne ryzyko, sama była nie gasnącym nigdy ogniskiem twórczości.

Kariera Siemaszkowej była nieco odmienna od tych form, jakie życie teatru miało przybrać później. Teatr ostatnich dziesiątków lat był niby rzeka uregulowana, żywioł ujęty w karby; droga do niego wiodła przez egzaminy, szkołę dramatyczną, znów egzaminy, rygory organizacyjne. Teatr, który z dnia na dzień porwał Siemaszkową, aby już jej nie wypuścić, nie troszczył się jeszcze, jak szczere „cygańskie dziecię", o patenty. Mło-

dziutka Wandzia, o pięknych tradycjach domowych — córka powstańca z r. 1863 — wprost z pensji wpadła na scenę. Parę ról wystarczyło, aby z niej zrobić dojrzałą aktorkę; jedna próba w tym znakomitym ówczesnym krakowskim teatrze to było tyle, co miesiąc — a może rok? — szkoły dramatycznej. Tym tłumaczy się żywiołowość talentu Siemaszkowej, którą zachowała zawsze, i ów pewien element cyganerii — w najlepszym znaczeniu słowa — który towarzyszył jej karierze. O wszystkich wielkich aktorach w Polsce wiedziało się zawsze, gdzie są w danej chwili, byli ustabilizowani, skatalogowani; Siemaszkowa nie! To porywała nową rolą którąś ze stolic, to zbierała własny zespół, aby nieść płomień wielkiej sztuki przez Polskę; dyrektorka nowo stworzonego teatru w Bydgoszczy *, to znów twórczyni polskiej szkoły dramatycznej w Chicago *; kiedy już stawała się po trosze dla publiczności wspaniałą legendą, nagle zjawiała się — nieoczekiwanie — coraz świetniejsza, wciąż inna, mimo że zawsze ta sama, Siemaszkowa!

Z warunków tych wynika, że niełatwo może się ktoś pochwalić, aby śledził bez luk i bez przerwy wszystkie etapy rozwoju Siemaszkowej; na to musiałby uczony teatrolog spakować niegdyś walizki i wędrować za nią — przez obie półkule: Kraków, Lwów, Warszawa, Kowno, Wilno, Mińsk, Nowy Jork, Detroit, Buffalo, Cleveland, Pittsburg, Katowice itd. Mimo to pochlebiam sobie, że mogę dziś uchodzić za jednego z najbieglejszych „siemaszkologów", a przynajmniej że studia moje w tej mierze posiadają największą rozpiętość — od debiutu młodziutkiej Wandy Sierpińskiej jako Puka w *Śnie nocy letniej* Szekspira * aż po dzisiejszą *Niespokojną starość*. Ten debiut uroczego Puka otworzył Siemaszkowej drogę do całego szeregu pamiętnych ról; a ileż jest tych ról, które w tradycjach

teatru najściślej miały pozostać związane z jej nazwiskiem, aby tylko wymienić ową „szaloną Julkę" z dramatu *W sieci* Kisielewskiego: epitet „szalonej Julki" tak przylgnął do Siemaszkowej, że na długi czas zastąpił niemal jej nazwisko, Tak, omawiając lub wyliczając tylko role Siemaszkowej, można by nakreślić historię teatru w Polsce w ciągu kilku dziesiątków lat, jego przemijających gustów i trwałych zdobyczy, idą więc kolejno Przybyszewski — nieomal wszystkie jego sztuki, tak elektryzujące niegdyś — i znowuż prawie cały Wyspiański, począwszy od Marii w *Warszawiance* i najlepszej panny młodej w *Weselu,* jakie oglądały sceny polskie, aż do *Protesilasa i Laodamii* i *Legionu.* Po drodze Hauptmann, Maeterlinck i znowuż ta rola tak niezrozumiale zrośnięta z Siemaszkową — młynarka w *Zaczarowanym kole.* Słowacki, bodajże cały, podobnie jak — na drugim biegunie wcieleń sztuki — Zapolska. Szekspir — jako miara najwyższych ambicji artystki — Julia, lady Makbet i znowuż, dla kontrastu, tryskająca humorem serdeczna rubaszność jakiejś „madame Sans-Gêne". I bez liku innych sztuk, swoich i obcych, które przesuwały się przez nasze sceny. Pamiętajmy, że to był czas, gdy premiery szły w krakowskim lub lwowskim teatrze nieubłaganie co tydzień, a ulubienica publiczności musiała grać prawie w każdej. To była istna akrobacja! Mocne talenty nabywały w tej szkole owej niesamowitej giętkości, wielostronności, która tak imponuje w aktorach z pokolenia Siemaszkowej.

A oto przykład tej giętkości, Siemaszkowa, niezrównana w typach chłopskich, wcielenie rodzimej ich prostoty, objawiła się równocześnie jako jedna z najlepszych odtwórczyń Ibsena. A wówczas grywano Ibsena dużo i Siemaszkowa ma go w swoim repertuarze prawie całego — od półdziecinnej Nory, skomplikowa-

nej Heddy Gabler, tragicznej Rebeki West aż do szambelanowej Alving z *Upiorów*. Ta szambelanowa Alving to znów jedna z niezapomnianych ról Siemaszkowej — oceniona nie tylko w Polsce. Bo kiedy swego czasu teatr lwowski dał szereg gościnnych występów w Wiedniu i w Paryżu, Siemaszkowa była bohaterką tych europejskich sukcesów naszej sceny. Wiedeńska krytyka, znająca na wylot Ibsena, nie miała dość słów pochwały dla tej pracy.

Szambelanowa Alving — matka! To był nie lada wyłom w naszych teatralnych obyczajach, aby „amantka" w pełni młodości i powodzenia zdecydowała się zagrać „matkę", ba, matkę dorosłego syna. Ale Siemaszkowa — nie mająca w swoim kulcie sztuki nic małostkowego — gdy się zapaliła do roli, nie umiała się targować o lata. Nie rezygnując z innych ról, wcześniej sięga po owe kreacje „matek", jak gdyby czując niezawodnym instynktem, że w nich znajdzie dla siebie nowe wcielenie wielkiej — największej — Sztuki. Te jej role to najbogatsza galeria macierzyństwa. Są w niej takie klejnoty, jak rola matki w *Ziemi nieludzkiej* Curela, matka w *Niespodziance* Rostworowskiego, Mirla Efros... I wreszcie ta profesorowa Maria Poleżajewa — bez dzieci, ale ogrzewająca swoim niewyczerpanym macierzyństwem całe skromne mieszkanko starego uczonego.

Siemaszkowa dawała i daje w każdej roli dużo, bez rachuby, ale bo też i ma z czego. Mało było za naszej pamięci aktorek tak hojnie i tak wspaniale obdarzonych przez naturę, jak ona. Bujna uroda, wdzięk, nieokiełzany temperament, to znowuż mgła zadumy, skurcz bólu na tej wyrazistej twarzy — wszystko w niej grało zawsze, nieustannie, w przypływach i wybuchach bezpośredniej, jak gdyby doraźnej twórczości. Mimo iż Siemaszkowa najdoskonalej panuje nad środ-

kami swej sztuki, nigdy gra jej nie była zmechanizowana, zawsze miała coś z improwizacji, coś, co może nieraz było niespodzianką dla niej samej. Dodajmy do tego giętki, prześliczny głos o ogromnej skali ekspresji, niepokalaną dykcję, humor w miarę potrzeby żywiołowy lub pełen finezji, gest zawsze naturalny i celowy, a zdolny osiągnąć niezrównany majestat lub tragizm, a zrozumiemy, w jaki sposób mogła Siemaszkowa ożywić swoją krwią serdeczną ten tłum niezliczonych, a tak różnorodnych postaci. Siemaszkowa to dziś i żywa historia naszego teatru, i najpiękniejsze tego teatru uosobienie. Dała teatrowi wszystko, od pierwszych swoich dziewczęcych wzruszeń, ofiarowała mu trud i bóle swojego życia — całą siebie. Ale nie można powiedzieć utartym zwrotem, że „spaliła się cała" etc., bo nie spaliła się; pali się ciągle.

Z TEATRU POLSKIEGO WE LWOWIE*

Lwowski Państwowy Polski Teatr Dramatyczny. *Niespokojna starość*, sztuka w czterech aktach Leonida Rachmanowa, przełożył Bruno Winawer (24 V 1941).

Ile pan ma lat, panie docencie? Czterdzieści? No, a my z mężem mamy sto czterdzieści, oczywiście we dwoje: zrozumiałe więc jest, że na wiele rzeczy patrzymy inaczej" — tak powiada w tej sztuce zacna profesorowa Poleżajewa, towarzyszka życia i pracy znakomitego uczonego. Sto czterdzieści lat we dwoje! — łatwo się to mówi, ale z punktu widzenia teatralnego, wypełnić cztery akty taką półtorawieczną parą, zdobywać dla niej ciągłe zainteresowanie widza to osiągnięcie nie lada. Bo nic ani nikogo tu poza tym nie ma: ani młodej kobiety, ani „intrygi", ani romansu: profesor (lat siedemdziesiąt pięć), jego żona (lat sześćdziesiąt dwa), docent, asystent przy katedrze botaniki, parę epizodycznych figur — to wszystko. I ci starzy — on zwłaszcza — wypełniają sobą całą treść teatralną sztuki: on — tryskający młodością uczuć, zapału, wiary w życie, ona — ujmująca dobrocią, harmonią i spokojem.

Ale nie tylko ze względu na wiek profesora Poleżajewa sztuka ta jest osiągnięciem; pokonuje ona jeszcze inne niebezpieczeństwo. Bo i Harpagon Moliera jest stary, a zajmuje i bawi przez pięć aktów; ale czym bawi? — swoimi przywarami, swoją ohydną i niedorzeczną namiętnością. I to był jeden z argumentów, jakimi szermowali ci, co w epoce Moliera fanatycznie

zwalczali teatr w ogóle. Wszelki teatr — mówili — jest niemoralny, z konieczności musi pokazywać na scenie same złowrogie lub poczwarne namiętności, niecnoty człowieka, bo teatr chce za wszelką cenę być zajmujący, a cnota — tak pisał znakomity Bossuet, wiodący prym w tym sporze — c n o t a j e s t n u d n a... Tak się wielkiemu kaznodziei wypsnęło.

Otóż sędziwy bohater sztuki Rachmanowa przedstawia jeden z najszlachetniejszych egzemplarzy ludzkości; namiętność jego to miłość nauki, treść jego życia to służba społeczeństwu, ludzkości; charakter z kryształu. Gdyby wierzyć Bossuetowi, bohater taki, mający same cnoty, powinien by być nudny jak flaki z olejem; tymczasem wcale nie, ten profesor Poleżajew bawi nas znakomicie; bawi i wzrusza na przemian: jeżeli się zeń uśmiechamy niekiedy, to zawsze z sympatią i szacunkiem; i oto drugie osiągnięcie autora.

Jak to uzyskał, jakimi sposobami? Nie można powiedzieć, aby nam zgotował wiele niespodzianek. Tego profesora Poleżajewa — podobno jest to odbicie prawdziwej postaci nieżyjącego już rosyjskiego uczonego — poznajemy całego od pierwszej sceny. Wielki botanik, chluba światowej nauki, wraca do domu wprost z tryumfalnej podróży, ze Szwecji (laureat Nobla), z Anglii. Od pierwszej chwili pokazuje się nam cały — tym bardziej że ma wiele tradycyjnych rysów owych przemiłych ekscentryków nauki, wiodących się bodajże od France'owskiego Sylwestra Bonnard: roztargniony, ale wiele widzący, naiwny życiowo, a filuterny i mądry... Na czym więc polega sekret naszego zainteresowania?

Otóż jest tutaj pewien chwyt autora — „chwyt" w najlepszym znaczeniu słowa. Jeżeli ten prostolinijny bohater i jego sprawy interesują nas do końca, to dla-

tego że nas w tym zainteresowaniu podtrzymuje to, co się dzieje — za sceną. W skromnym mieszkanku profesora Poleżajewa — sanktuarium wiedzy — panuje spokój; ale za jego oknami po ulicach huczy wicher wielkich wydarzeń, rozgrywają się losy rodzącej się rewolucji. Czujemy, że ten cichy gabinet profesora jest niby kajuta statku na wzburzonym morzu, statku płynącego ku nowym lądom, ku nowemu życiu. Wciągnięcie w grę tych olbrzymich wypadków, uczynienie z nich jakby współaktora sztuki to pomysł — biorąc teatralnie — śmiały, a szczęśliwie przeprowadzony. Reakcje poszczególnych osób na te wydarzenia — oto istotna treść sztuki, ważniejsza niż konflikty tych osób między sobą.

Współgrają tu nieobecni, zwłaszcza nieobecni. I ten marynarz, którego — zanim go ujrzymy na scenie — widzimy poprzez opowieść zdenerwowanego docenta; i ci oczekiwani, a nie przybyli goście urodzinowi, których wystraszył bolszewicki artykuł Poleżajewa; i te telefony — czuć, że gorączkowe — które odbiera młody chorąży rewolucji, Misza. I wreszcie ów ostatni telefon, który takim wzruszeniem odbija się na twarzy profesora, kiedy ów, zaskoczony, zmieszany, a dumny i szczęśliwy zaledwie zdoła wybąkać: „To wy... Włodzimierzu Iljiczu?!..."

(Zawsze dziwiłem się, że nikt z teatrologów nie napisał dotąd studium o wynalazku telefonu, jego wejściu na scenę i jego znaczeniu dla teatru. Telefon to wprost epoka w technice teatralnej jako olbrzymie rozszerzenie możliwości. Trudno o lepszy przykład.)

Oto ilu i jakich współaktorów ma sztuka Rachmanowa. Zauważmy, że młody Misza więcej nawet gra w sztuce, kiedy go nie ma, niż kiedy jest obecny.

Osiągnięcie tego wszystkiego to wielki kunszt tej komedii na pozór łatwej, miejscami jak gdyby dość

naiwnej. Główną osobą działającą jest tu — Rewolucja Październikowa. Tej rewolucji nie lęka się stary Poleżajew: czyż nie jest ona ziszczeniem marzeń i dążeń jego młodości? Jako uczony był zawsze bojownikiem nauki związanej ze społeczeństwem, z dobrem i pożytkiem mas; najdroższym jego celem jest ów z dawna planowany instytut „botaniki społecznej", przekreślony przez niechętne reakcyjne czynniki caratu, a teraz zrealizowany przez władzę ludową. I niecierpliwy zapał Poleżajewa — chciałby to swoje dzieło ujrzeć jeszcze za życia! — znajduje pełne zrozumienie w ulubionym uczniu, Miszy, tym, który przygotowywał rewolucję już w czynie. W zupełnym natomiast rozdźwięku ze starym profesorem znajduje się przedstawiciel średniego pokolenia, ów czterdziestolatek docent Worobiew, typowy „inteligent" w gorszym znaczeniu słowa, którego pasja „czystej nauki" pokrywa w istocie egoizm, małoduszność i pychę intelektualisty obcego sprawom i dążeniom ludu. Patrząc na tego Worobiewa pojmujemy, czemu profesor Poleżajew wpada w furię, ilekroć usłyszy to słowo: „inteligencja"...

W tym przymierzu, w tej spójni, która jednoczy profesora — chlubę światowej nauki — z jego młodym uczniem, znajdzie się jeszcze ktoś trzeci. To ów marynarz, człowiek prosty, nie wykształcony, ale mający ów instynktowny kult dla nauki, jaki spotyka się u ludu. Ładna jest scena, kiedy podczas rewizji w domu Poleżajewa marynarz natrafił na togę, świeżo przez profesora otrzymaną — wraz z honorowym dyplomem — w Cambridge. Zrazu bierze tę togę za rodzaj ornatu, podejrzewa coś klerykalnego. „Taką samą togę nosił Newton!" — woła z naiwną dumą oburzony profesor. „Newton...", powtarza niepewnie marynarz, któremu to nazwisko oczywiście nic nie mówi, ale

który już wymawia je jakby z bezwiedną czcią. I tuż, tuż, a nadchodzi chwila, w której profesor Poleżajew o wiele lepiej porozumiewa się z tym prostym marynarzem niż z własnym docentem.

Takie są perspektywy sztuki, rozplanowane umiejętnie i zgrabnie. Czasem zdarzy się jakiś moment przejaskrawiony lub naiwny (np. próbka talentów publicystycznych Poleżajewa, który czyta nam z dumą fragment swego rewolucyjnego artykułu, wypada dość wątpliwie); nie brak i dłużyzn, którym zresztą łatwo mogłaby zaradzić reżyseria; ale w sumie jest ta komedia szczęśliwym wzorem teatru, zdolnego trafić zarówno do szerokich mas, jak i do wybrednej inteligencji (pisząc to brzydkie słowo, czuję na sobie groźny wzrok profesora Poleżajewa!). A że nauka, którą ten utwór szerokim masom niesie, jest zdrowa i pożyteczna, któż by się prawował z autorem o większą lub mniejszą dawkę dydaktyzmu, zaaplikowanego w tak miłej formie.

Niespokojnej starości dał na scenie lwowskiej artystyczny kształt reżyser German. Obsada wypadła sensacyjnie. Jedna z najzasłużeńszych artystek naszej sceny, Wanda Siemaszkowa, i jeden z najbardziej utalentowanych aktorów młodego pokolenia, Mieczysław Węgrzyn — jako małżeństwo! Świetna para. W karierze scenicznej M. Węgrzyna rola Poleżajewa stanowi kapitalną pozycję. Zadziwiające jest, jak znakomicie ten młody aktor umiał się wżyć w starego profesora: dał mu żywość ruchów młodzieńczą, ale młodzieńczością siedemdziesięciopięciolatka (najpierw się postarzył, aby się potem odmłodzić — to proces bardzo skomplikowany, a osiągnięty z cudowną naturalnością); dał mu ciepło, dobroć, pustotę starego studenta, poza którymi czuć powagę i niezłomność charakteru. Spojrzenia, gesty!

Świetna kreacja Węgrzyna miała swój bezpośredni sprawdzian w zestawieniu z Siemaszkową: gra Siemaszkowej, artystki najwyższej klasy, dawała równocześnie miarę, jaką klasę osiągnął tu Węgrzyn. Ta para była znakomicie zharmonizowana, dopełniająca się wzajem. Odcienie, jakimi mieniła się rola Siemaszkowej w stosunku do każdej z osób w sztuce: macierzyński, gderliwo-pieszczotliwy, bardzo kobiecy dla Miszy, tkliwie adoracyjny dla męża, uprzejmy, ale odrobinę nieufny wobec Worobiewa — w każdej chwili, w każdej sytuacji inna barwa — to był majstersztyk.

Kreczmar — Boczarow — miał niewątpliwie niezwykle trudne zadanie w roli naszkicowanej przez autora najmniej pewną ręką. Poznajemy w pierwszym akcie Miszę jako dość niezaradnego ciamajdę — potem go długo nie ma — i zjawia się nagle pod koniec jako inny człowiek: dojrzały, męski, nawykły rozkazywć, opanowany. To rewolucja zrobiła z niego te cudy... I przychodzi nam na myśl, że jeżeli niegdyś teatr klasyczny tak uparcie bronił kanonów osławionych „trzech jedności" — między nimi jedności czasu, zredukowanego do dwudziestu czterech godzin — to zapewne i dlatego, żeby sobie zabezpieczyć psychologiczną jednolitość człowieka. Nie miejmy więc pretensji do Kreczmara, że te dwie inkarnacje Miszy niezupełnie były z sobą stopione. Staszewski jako doc. Worobiew zanadto od początku nałożył sobie maskę intryganta, czarnego charakteru, ulubioną dawnym melodramatom: gotowi byliśmy od początku posądzać tego Worobiewa o najgorsze rzeczy, o najczarniejsze machinacje, gdy autor raczej chciał w nim widzieć w tych pierwszych scenach zdezorientowanego, zastrachanego inteligenta. Takiego Worobiewa, jakim pokazał go Staszewski, niełatwo możemy sobie wyobrazić jako wieloletniego najbliższego, cenionego i lubianego współpra-

cownika prof. Poleżajewa. Później się ta rola wyrównuje, bo też i sama figura Worobiewa „czernieje" z biegiem akcji.

Marynarz Nowosielskiego był oczywistym nieporozumieniem. Dla autora ów marynarz to w szerszym pojęciu symbol ludu rewolucyjnego, a w węższym to typ prostego, dzielnego człowieka, o dobrym instynkcie, który się szybko wyrabia pod naciskiem wagi spraw i odpowiedzialności. Zamiast tego ujrzeliśmy jakiegoś tępego prostaka, na przemian zuchwałego, obleśnego, głupkowatego... Artysta grający marynarza jak gdyby dobierał tonów, szukał, ale nie znalazł (przynajmniej na premierze, może później).

Inne, drobniejsze role nie przedstawiały wątpliwości i były trafnie ujęte. Ogólne tempo można by miejscami z pożytkiem przyspieszyć.

PO SEZONIE TEATRALNYM [1937/38]

Teatr może długo żyć z kapitału i nawet prezentować się wcale pokaźnie. Ale każdy kapitał się wyczerpuje. Trzeba myśleć o przyszłości. Trzeba dbać o atmosferę, w której zarodki tej przyszłości mogłyby najpomyślniej wschodzić..."

Tymi słowami kończyliśmy rok temu rozważania * nad poprzednim sezonem i znów od tych samych słów wypada nam zacząć rozważania nad sezonem ostatnim. Bo może jeszcze bardziej uwydatniło się w nim owo „życie z kapitału". Miesięcznik „Teatr" prowadzi stałą rubrykę * „25 lat temu" i „50 lat temu" i bodajże w tej rubryce zdaje się szukać natchnienia kierownictwo niektórych naszych scen. Wznowienia, wznowienia, całe serie wznowień; po *Darze poranka Cyrano*, potem *Gęsi i gąski*, potem *Zielony frak*; zapewne to wygodnie, ale nasuwa się pytanie, co będą wznawiać ci, co przyjdą za lat dwadzieścia pięć?

Ta polityka emerytalnego klasycyzmu udzieliła się — jak to zaznaczyliśmy niedawno — nawet temu teatrowi, który z natury swojej zawsze żył nowoczesnością, Teatrowi Letniemu. Idą tam jedna po drugiej farsy sprzed lat trzydziestu, albo cofane przez reżyserów w epokę tiurniury, albo dociągane do mód dnia dzisiejszego. Ale czy zamiast tych historyczno-dokształcających kursów z dziedziny zagranicznej farsy nie byłoby

prostsze przenieść do Teatru Letniego jakąś *Jadzię wdowę* lub *Gęsi i gąski*, a czołowe nasze sceny uwolnić od tego krotochwilnego balastu i usprawnić je do godniejszych zadań?

Bo tak jak jest, każda ze scen robi nie całkiem to, do czego jest przeznaczona. Teatr Nowy, powołany na to, aby służył zwłaszcza nowej polskiej sztuce, mający w założeniu swoim reprezentować element pewnego ryzyka, inicjatywy — nawet „eksperymentu", daje w ciągu sezonu na pięć sztuk tylko jedną polską — mianowicie *Skiza* Zapolskiej! Jak dalece rządzi tym kontyngentem polskości przypadek, dowodzi repertuar Teatru Małego z ostatnich trzech lat: dwa lata temu na cztery premiery, które wypełniły sezon, nie było ani jednej polskiej; w zeszłym roku, również na cztery premiery były trzy polskie; a w tym roku na pięć premier była jedna polska.

We wznowionym świeżo *Zielonym fraku* jest jedna wyborna figura, mianowicie książę de Maulevrier, który ma dwa stałe powiedzenia — jedno to: „Mam się dobrze", a drugie: „Nic się nie dzieje we Francji." Jest to po trosze godło kierownictwa niektórych naszych teatrów — „ma się dobrze" i nic się dla niego nie dzieje... w Polsce ani w Europie.

To fatum emerytalności wyrażało się w dyrekturze najzasłużeńszego Solskiego, nawet poniekąd i w kreacjach aktorskich. Wszystkie rekordy biła Wysocka i czym? W jednym z poprzednich sezonów p. Wysocka odniosła tryumf, zagrawszy sześćdziesięcioletnią babcię. Byliśmy zachwyceni, cudowna! Na drugi rok p. Wysocka rozkosznie zagrała babcię osiemdziesięcioletnią, a na trzeci rok — stuletnią. Sukces znakomitej artystki wzrastał crescendo *, ale dokąd zajdziemy na tej drodze? Zwłaszcza że im babcia lepsza, tym sztuka gorsza.

Tak pozrzędziwszy — jak przystało przy dorocznym

przeglądzie sezonu, czynionym pod znakiem kanikuły — przejdźmy do zwięzłego zestawienia faktów.

Zatem oryginalnych sztuk polskich było istotnie bardzo mało. Nowe nazwisko przybyło tylko jedno — p. Gojawiczyńskiej *, ale i tu nie bardzo wiemy, czy mamy do czynienia z prawdziwym debiutem scenicznym, czy raczej z marginesową dygresją sceniczną urodzonej powieściopisarki. Niespodzianką było zmężnienie talentu p. Morozowicz-Szczepkowskiej, która w *Walącym się domu* dała rzecz interesującą, odbiegającą od jej dotychczasowych feministycznych rewindykacyj; najważniejszym zaś wydarzeniem sezonu była niewątpliwie *Gałązka rozmarynu* p. Nowakowskiego, jako sukces osiągnięty w rodzaju pozornie łatwym, a w istocie bardzo trudnym. I sądzę, że to popularne widowisko to jest owa pozycja, którą pozostawimy naszym następcom jako materiał do wznowień.

Sezon ubiegły utwierdza nas w obserwacji, jaką uczyniliśmy swego czasu: zyskaliśmy nowych klasyków. Ci klasycy — to Rittner i Zapolska. Każde wznowienie tych autorów znaczy się sukcesem; Zapolskiej grano w ubiegłym sezonie aż trzy sztuki, przy czym dość nieoczekiwanie młodopolski *Skiz* zapachniał nam wsią niemal po fredrowsku. Tego rodzaju ewolucje życia utworów są rzeczą bardzo interesującą i należy bez uprzedzeń śledzić cedułę kursów tej giełdy duchów oraz jej niespodzianki, które sprawią na przykład, że *Kandida,* przekazywana przez tradycję jako najpiękniejsza sztuka Shawa, zabrzmi nam nagle dość fałszywie i pusto, podczas gdy z zajęciem wysłuchaliśmy jego *Szczyglego zaułka.*

Z faktów godnych uwagi trzeba zanotować przejście Jaracza na kurs zdecydowanego optymizmu; znakomity artysta „cieszył się życiem" przez niezliczoną ilość wie-

czorów i cieszył się nim równie intensywnie, jak się nim umie martwić.

Teatr Malickiej ugruntował stanowczo swoje istnienie i podobno zakłada nawet filię; że zaś słychać o powstaniu jeszcze jednego komediowego teatru, nasz liczebny stan posiadania wróży na przyszły sezon wydatne powiększenie. Chodzą bowiem równocześnie mgliste wieści o młodym entuzjaście, który ma w Warszawie założyć teatr poświęcony wyłącznie młodej polskiej twórczości.

O tej młodej twórczości dużo było mowy w ciągu ubiegłego sezonu. Coraz bardziej utrwala się przeświadczenie, że trzeba koniecznie uaktywnić stosunek teatru do niej. Zawiązane przed kilku miesiącami — i również od kilku miesięcy dość osobliwie zwalczane — Towarzystwo „Młody Teatr" stara się ułatwić naszym scenom to zadanie, służąc im chętnie jako bezinteresowna agencja młodej twórczości. Zaczerpnął z tej agencji dotąd „Warsztat Teatralny", pierwszy raz czyniąc nowy utwór polski przedmiotem reżyserskiego pokazu. Wyłom ten mógłby mieć dalsze następstwa. Zarazem w przyszłym sezonie na marginesie normalnego życia teatru jest z ramienia „Młodego Teatru" planowanych kilka pokazów, do których sztuki zostały zakwalifikowane. Już dziś można wyrazić nadzieję, że na tej drodze uda się zaprodukować niejeden prawdziwy talent, który, z takich lub innych powodów, daremnie kołatałby do wrót teatru.

Z wydarzeń sezonu godzi się jeszcze zanotować — jubileusze. Było ich mniej niż zwykle, zaledwo dwa. Jeden to jubileusz aktora — p. Różyckiego — tak zrośniętego z Warszawą i kochanego przez warszawską publiczność, że jego młodzieńczy jubileusz stał się bardzo serdecznym świętem naszego miasta; drugi to jubileusz Teatru Polskiego, jego dwudziestopięcioletniej

pracy, tym samym święto nierozerwalnie zrośniętego z tą instytucją jej twórcy i dyrektora. Nowa inscenizacja *Nocy listopadowej* oraz przegląd najświetniejszych ostatnich osiągnięć Teatru Polskiego stały się godnym uczczeniem tej daty. Ale znowuż — wznowienia, wznowienia!...

Szczęśliwym pomysłem była wyprawa reprezentacyjnej drużyny Teatru Narodowego do Krakowa * z *Panem Jowialskim* i ze *Skizem*. Pożądana byłaby wzajemność w tej mierze; z przyjemnością ujrzelibyśmy przez te dni w Warszawie teatr krakowski, zdolny nam pokazać niejedno, czego my znowuż nie mamy sposobności oglądać. Warto choć na przyszły rok pomyśleć o takiej wymianie.

Na razie oczekujemy z ufnością nowego sezonu, który, sądząc z wielu znaków, powinien być interesujący. Oby się tylko nie skończyło na zapowiedziach! Jeden z moich kolegów-recenzentów zadał sobie trud zestawienia pozycyj, które na ubiegły sezon zapowiedziano, a tych, które zrealizowano; porównanie wypadło dość żałośnie. I ja oddawałem się takim bilansom, póki byłem młody i pełen wiary w świat i ludzi. Toteż, zamiast zestawień, zakończę wakacyjnym życzeniem na przyszły sezon: dużo nowości, dużo młodości, ryzyka, mniej „pewniaków", mniej „murowanych powodzeń", mniej antyków, mniej ekshumowanych szałów. A jeżeli „cyganeria" — to już dzisiejsza, a nie odgrzewana sprzed stu lat...

TEATR W WOLNEJ POLSCE

Przypadło mi w tym świątecznym numerze omówić rozwój teatru w wolnej Polsce. Temat bogaty — aż za bogaty na jeden artykuł. Bo powstanie państwa polskiego przeobraziło jak wszystkie sprawy naszego bytu, tak i życie teatru. Powołało słowo polskie tam, gdzie ono przedtem ze sceny rozbrzmiewać nie mogło; dopuściło wielką naszą poezję tam, gdzie była dławiona; ożywiło cały kraj potężnym tchem, obudziło nowe aspiracje. Dziś, oglądając się wstecz, po dwudziestu latach, można ocenić wyniki tych przeobrażeń; są niewątpliwie pod wieloma względami imponujące, jeżeli zważyć w dodatku trudności materialne, w jakich się to wszystko odbywało. Teatr nasz okazał wielką wolę życia.

Zwłaszcza że ta wola nie wyczerpuje się w scenach stołecznych, ale obejmuje cały kraj. Nasz teatr już przedtem uniknął monopolu centralizacji, choćby dlatego, że w największym polskim mieście nie mógł się rozwijać swobodnie. Kraków, Lwów to były, w pierwszych latach naszego stulecia, co najmniej równoznaczne z Warszawą ośrodki teatru. W wolnej Polsce nie ma większego miasta, które by nie miało ambicji własnego wkładu w życie teatru. Poznań, Wilno, Łódź — a w ostatnich latach Katowice — zapisały się bardzo interesująco; Kalisz, Częstochowa wzniosły nowe gma-

chy; dom ludowy w Chorzowie ma salę teatralną na tysiąc dwieście miejsc; dyskutuje się sprawę teatru w Gdyni *. W czasie obchodów dwudziestopięciolecia Wyspiańskiego prowincjonalne sceny uzyskały nagrody i wyrazy uznania za samodzielny udział w hołdzie dla poety. Powstają teatry objazdowe (Wołyń, Śląsk, Pomorze), obsługujące po kilkanaście miejscowości; teatr dociera tam, gdzie nigdy przedtem nie postał.

Bo równocześnie trzeba zauważyć, że w nowej Polsce organizacja teatru coraz zdecydowaniej przybiera formy odmienne od dawniejszych. Widzi się to zwłaszcza, gdy się obejmie wzrokiem większą przestrzeń czasu. Zanika dawna forma prywatnego przedsiębiorcy z jednej strony, a luźnej publiczności z drugiej. Przedsiębiorcę najczęściej zastępuje miasto lub jakaś ideowa „osoba prawna". Publiczność skupia się w grupy, które zapewniają odbiorcom teatr po niższej cenie, teatrowi zaś dają rękojmię stalszej frekwencji. Tym samym stają się możliwe imprezy o dłuższym oddechu i konsekwentnym programie.

Wcześniej jeszcze od tego skrystalizowania się publiczności zmienia się i sam ustrój teatru od wewnątrz. Tuż prawie po powstaniu państwa polskiego narodził się Związek Artystów Scen Polskich *. Odwieczny element cyganerii ustępuje organizacji zawodowej, z jej rygorami, z cenzusem — może aż przesadnym — studiów teoretycznych i egzaminów, z wzorami kontraktów, co wszystko dawnego cygana-aktora zmienia w pełnoprawnego obywatela, niemal w „funkcjonariusza" teatru.

Zmienia się i system pracy. Cechą dawnego systemu była częsta zmiana repertuaru, tym samym gorączkowość. W Krakowie za najświetniejszych czasów sztuka szła cztery, trzy, dwa razy. Obecnie sztuki idą tam po kilkadziesiąt razy, w Warszawie po sto razy z górą.

Nawet na prowincji premiery mniej gonią jedna za drugą, co daje możność większej ilości prób. Znak czasu: sufler, ta podwalina dawnego teatru, staje się niemal zabytkiem.

Trzeba z kolei stwierdzić głębokie przemiany w artystycznej fizjognomii teatru. W pierwszych latach po wojnie jednym z najczęściej powtarzających się terminów były słowa: „reforma teatru". Nie bez wpływu na to był fakt, że wielu ludzi teatru spędziło parę lat na emigracji w Rosji, gdzie zapoznali się z działającymi tam prądami; działalność Reinhardta * w Berlinie, dochodzące echa niemieckiego ekspresjonizmu, przedwojenne jeszcze koncepcje reformatorskie Craiga *, wszystko to w połączeniu z tradycjami teatru poetyckiego, sięgającego poprzez Wyspiańskiego aż do naszych wielkich romantyków, budziło reakcję przeciw „naturalistycznemu" — jak go zwano — teatrowi wczorajszemu i kazało pragnąć „teatru jutra". Dziś można stwierdzić, ile z tych dążeń weszło w dzisiejszy teatr.

To pewne, że zmienił się układ sił. Rzeczą, która najbardziej rzuca się w oczy, są wielkie tereny, jakie zdobyła sobie w teatrze — plastyka. Zdobycze te sięgają u nas poniekąd w czas przedwojenny, gdy twórca Teatru Polskiego w Warszawie pierwszy powołał do stałej współpracy Frycza i Drabika; dziś nie ma teatru prowincjonalnego, który by nie miał swojego malarza i nie kusił się o własne rozwiązania plastyczne. Podczas gdy za Pawlikowskiego teatr krakowski — nowatorski pod innymi względami — zamawiał w Wiedniu ogólnikowe dekoracje i w nich grał wszystko, obecnie od dawna już zwyciężyło pojęcie, o które walczył Wyspiański, że każda sztuka wymaga własnych dekoracyj. Ale jeżeli się to stało możliwe nawet dla teatrów rozporządzających skromnymi środkami, to w znacznej mierze dzięki zburzeniu realizmu dekoracyjnego, dzię-

ki dekoracjom uproszczonym, które szczęśliwie umieją nieraz sugerować to, co dawne ciężko a kosztownie kładły łopatą do głowy.

Przemiana ta oddziałała i na stosunek teatru do literatury, rozwiązując problemy niegdyś nie do rozwiązania, dopuszczając do sceny to, co uchodziło za niesceniczne, dotrzymując kroku najśmielszej nawet fantazji poety. Mickiewicz, Krasiński, nie grane wprzód utwory Słowackiego i Wyspiańskiego, Norwid, Miciński weszli na scenę.

Równolegle z tym rozwojem sztuki dekoracyjnej trzeba zanotować przemiany w pojęciach reżyserii. Już przez fakt przesunięcia teatru w kierunku gry zespołowej, w miejsce dawnych „gwiazd", rola reżysera wzrosła, ale zwłaszcza rozszerzył ją ścisły związek z pracą dekoratora. Godne uwagi jest to, co na pozór mogłoby się wydać paradoksem, że kiedy się chce dać obraz osiągnięć reżyserskich, głównym dokumentem tych osiągnięć są — fotografie.

Te nowoczesne zdobycze reżyserii — a trzeba w nie włączyć o wiele bogaciej dziś spożytkowany element muzyki, rytmu, nawet tańca — wiążą się ściśle z warunkami pracy, z ilością prób, a z drugiej — ze zdobyczami sztuki dekoracyjnej. Znamienne jest, że gdy dawniej reżyserem zostawał przeważnie aktor, obecnie widzimy wypadki, gdzie malarz, dekorator, zostaje z czasem reżyserem, a potem dyrektorem teatru, często wybitnym. A z drugiej strony znamy wypadki, gdzie aktor i reżyser komponuje dekoracje. Na ogół trzeba stwierdzić, iż sztuka reżyserii wzniosła się w naszym nowym teatrze niezwykle wysoko, nawet gdyby przyszło się ustosunkować krytycznie do pewnych przerostów reżyserskiego imperializmu.

Może uderzyć, że mówiąc o teatrze, nie zaczęliśmy od tego, co jest tego teatru podwaliną, od naszej twór-

czości dramatycznej. Bo też tętno jej jest niewątpliwie słabsze niż ogromna żywotność, jaką wykazała strona formalna teatru. Co więcej, pewne objawy — skądinąd pomyślne, np. dłuższe utrzymywanie się sztuk na afiszu — mniej korzystne okazują się dla rodzimej twórczości, mniej pozostawiają miejsca dla prób młodych autorów i mniej usposabiają teatry do ryzyka w tej mierze.

Rzecz prosta, że wszystkie te przemiany wyrażają się odmiennie w każdym środowisku. Duch płonie, ale nie wszędzie naraz, jest wędrowny. Wędrują po Polsce wybitni inscenizatorzy; już nie gwiazdy aktorskie, jak niegdyś, ale reżyserzy dają „gościnne występy". To ten, to ów teatr wysuwa się naprzód. Wszystkie te przeobrażenia (zwłaszcza że, jak wspominałem, spełniają się w trudnych warunkach materialnych) nie obywają się bez wstrząsów, a nowe formy organizacji nie są bez niebezpieczeństw. Pamiętamy, ile form przeszły same bodaj warszawskie teatry przez tych dwadzieścia lat. Dawne „Rozmaitości", które dostały się z rąk okupantów i przejściowego zrzeszenia aktorskiego pod zarząd miejski, potem przeobraziły się w Teatr Narodowy, długo miały we wszystkich tych fazach do walczenia z ciężkim aparatem biurokracji. Z drugiej strony Teatr Polski, święcący niedawno dwudziestopięciolecie chlubnej pracy, nie mógł przy zmianie warunków ostać się przy dawnej samodzielności. Stąd pomysł centralizacji, powstanie TKKT — wielka machina pięciu teatrów o jednym zespole i wspólnym kierownictwie, przerost organizacyjny paraliżujący poniekąd myśl i inicjatywę artystyczną, zanim się to wszystko utemperowało, zanim zachowując jedność administracyjną, przywrócono grupom teatrów ich samodzielność. A obok tego wielkiego bloku wciąż działa w stolicy kilka teatrów prywatnych, stworzonych przez aktorów *. Zaznaczmy tu

wreszcie rolę, jaką w czasie krótkiego swego istnienia odegrał Teatr im. Bogusławskiego, i jego rewelacje reżysersko-inscenizacyjne.

Jeszcze bardziej podlegające przemianom jest życie teatru w innych miastach. Jeden Kraków może najwięcej wykazuje ciągłości. I tu trzeba zwrócić uwagę na rolę, jaką odgrywał z dawien dawna w naszym życiu teatralnym Kraków. Teatr Polski Szyfmana wniósł jeszcze przed wojną w teatralne życie Warszawy ożywczy dech krakowskiej sceny. Z Krakowa wyszła lub bodaj przez Kraków przeszła większość tych, którzy tak wczoraj, jak i dziś mieli kształtować życie naszych scen — aktorzy, reżyserzy, dyrektorzy, często później rzucani przez los po całej Polsce i wszędzie zostawiający ślad swojej działalności jako roznosiciele zarazków prawdziwej sztuki.

W tej chwili odwiedził nas z Krakowa teatr artystów „Cricot", który może wnieść bardzo pożądane elementy w nowe życie teatralne.

Gdy mowa o tych „roznosicielach zarazków", trzeba tu wspomnieć o roli „Reduty". Scena ta, urodzona w samych początkach naszego nowego życia, łącząca realizm sceniczny z mistyką romantyczną i z konspiracją, czyniącą z niej jakiś towianizm kulis, ma tę zasługę, że swoistym fluidem pobudziła — w czasie swego krótkiego trwania — twórczość literacką. Nawet kiedy dawna „Reduta" skurczyła się do Instytutu „Reduty" *, niejeden talent znalazł tam warunki dla swoich pierwszych poczynań, które zmroziłaby może ostrzejsza atmosfera normalnego teatru. Ten Instytut „Reduty" mógłby się stać tak potrzebnym „warsztatem" naszej młodej dramaturgii — rodzajem studio. Ale i tutaj trwanie jednej sztuki na afiszu (powyżej 400 razy!) nie zostawia miejsca dla innych.

Kiedy sięgnąć myślą lat kilkanaście wstecz, w epokę

owych gorączek „reformy teatru", uderzy nas jedno, mianowicie że ta intensywność w szukaniu nowych dróg nie znalazła odpowiednika w samej twórczości scenicznej. Ta okazuje raczej tendencje konserwatywne. Jeden może Rostworowski wyszedł naprzeciwko tych dążeń, dając w *Miłosierdziu*, w *Strasznych dzieciach* materiał do nowych reżyserskich i dekoracyjnych rozwiązań, ale i on później w *Niespodziance* doszedł jak gdyby do wniosku, że trzy ściany chałupy wiejskiej tak samo i lepiej pozwolą wydobyć napięcie tragiczne, co bogata instrumentacja *Miłosierdzia*. Na ogół autorzy nasi pod względem zewnętrznych środków poprzestają na małem, często na jednej prostej dekoracji, tak że reżyserzy, aby się wyżyć, muszą sięgać do naszych romantyków, inscenizować powieści, np. *Dzieje grzechu* w 45 obrazach, lub szukać obcych utworów.

Stosunek twórczości polskiej do obcej na naszych scenach wykazuje na dłuższej przestrzeni proporcje dość stałe: procentowo na 40 sztuk polskich przypada 60 obcych wszelkiej proweniencji. Ten poliglotyzm naszego teatru jest dość znamienny, spotykają się w nim wszystkie prądy. W pierwszych latach po wojnie równocześnie prawie spotkały się u nas trzy nowe ewangelie teatralne: Jewreinow, Kaizer i Pirandello. Dwie pierwsze minęły bez śladu, Pirandello wszedł w repertuar. A równocześnie prawie przyszła cała plejada młodych autorów francuskich, tak odważnych jak Crommelynck ze swoim *Rogaczem wspaniałym*, potem inni, jak Cocteau, Giraudoux. Z Anglików zadomowił się u nas Bernard Shaw, a stosunek ten nabrał cech niemal rodzinnych; grywa się „prapremiery" jego ostatnich sztuk, wydobywa się pierwsze, powtarza się wiele razy najulubieńsze — podczas gdy rówieśnik Shawa. Oskar Wilde, nie wytrzymał próby czasu. Farsa francuska, dawniej tak ulubiona, ustąpiła miejsca kome-

diom angielskim i farsom amerykańskim, fetyszyzm kobiety zastępującym fetyszyzmem dolara. Ale dolar zleciał, a kobieta odzyskała kurs. Na ogół, po przemijających sukcesach powojennych Niemiec, sowieckiej Rosji, utrzymali się prawie wyłącznie w repertuarze Anglicy i Francuzi i — gdy chodzi o teatr rozrywkowy — Węgrzy. Ale są znaki świadczące o tym, że Francja znów odzyska swoją hegemonię teatralną.

Co się tyczy twórczości rodzimej, możemy tu zanotować jakieś sześćdziesiąt nazwisk, które się przesunęły w ciągu dwudziestolecia przez nasze sceny. Co prawda spory procent odliczyć trzeba na próby sceniczne bez dalszych następstw, tak że istotny przypływ jest niewielki. Ale refleksje na ten temat za daleko by nas tu zaprowadziły; niepodobna również w ramach tego szkicu dać choćby powierzchownego przeglądu tej twórczości, która wymagałaby osobnego rozdziału.

Interesujący jest wybór, jakiego poniekąd dokonywa teatr wśród utworów przeszłości i ustosunkowanie się do nich. Dość wstrzemięźliwy był stosunek do Słowackiego. Fredro był przedmiotem ożywionych dyskusji i prób reżyserskich; żywotność jego raczej się wzmogła w porównaniu z dawnym oficjalnym a dość sennym kultem. Zachował rumieńce życia Bliziński; nie stracił swojej magii Wyspiański. Cały prawie Żeromski przesunął się przez scenę z okazji jego dziesięciolecia, ale wraca jedna *Przepióreczka*. Znikł natomiast zupełnie Przybyszewski, za to na nowych klasyków wyrastają Rittner i Zapolska. Od dość dawna nie wypróbowano, czy Perzyński ostanie się w tym stopniu.

Zanotować należy jeden znamienny symptom, mianowicie udział kobiet w życiu naszego teatru. Mamy pod tym względem wyjątkowe tradycje, bo przecie Zapolska jest wśród kobiet całego świata jedynym wiel-

kim twórcą teatru na całej jego przestrzeni. Otóż zanotować możemy sukcesy sceniczne Nałkowskiej, Jasnorzewskiej, Morozowicz-Szczepkowskiej oraz mniej lub więcej szczęśliwe próby szeregu innych autorek. Dodajmy działalność reżyserską (Wysocka, Przybyłko-Potocka, Perzanowska, Modrzewska i inne), a uznamy, że jesteśmy dziś pod tym względem najbardziej feministycznym krajem w świecie. Symboliczny charakter w tym duchu miały dwie sztuki kobiecego pióra *, gdzie osobami działającymi były same kobiety, a reżyserowały również kobiety.

Jako przejaw życia teatralnego zanotujmy próby widowisk poza gmachem teatru, pod gołym niebem, wśród tych zwłaszcza piękne przedstawienia na Wawelu, który stanowi wspaniałą ramę dla uroczystych widowisk (świetna akustyka!), dalej — w dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej, na Starym Mieście, na wyspie w Łazienkach; objazdy Reduty z *Księciem niezłomnym*.

Wśród tych tak dodatnich objawów prężności naszego życia teatralnego kogoś, kto śledzi je od wielu lat, jedno, jak już zaznaczyliśmy, może przejmować niepokojem. Mianowicie wydaje się, że wśród wszystkich przemian dawnych form w nowe nie dosyć jest brane pod uwagę to, co jest samym rdzeniem teatru i jego sensem — rodzima twórczość dramatyczna. Wspomniałem już, że nowe formy, przedłużając czas trwania sztuk na afiszu, stabilizując życie teatralne, zmniejszając liczbę premier, ograniczają pierwiastek ryzyka. Gdy dawny teatr krakowski mógł wystawić sztukę młodego autora nieraz dla jednego czy dwóch przedstawień, obecnie to jest coraz trudniejsze do pomyślenia. Teatr szuka utworów pewnych, dojrzałych, a autorzy skarżą się, że nie dopuszczeni do sceny, nie mają gdzie i jak dojrzewać; zniechęcają się, przerzucają się

na inne pole. W epoce, w której wszystko nabiera charakteru organizacyjnego, trudno liczyć, aby środki zaradcze znalazły się same z siebie. Toteż sprawa sceny dla młodych autorów — choćby funkcjonującej na marginesie „normalnych" teatrów — jest najbardziej palącą kwestią naszego życia teatralnego obecnej chwili.

ZRZĘDZENIA NOWOROCZNE

Jak co roku wypada mi z urzędu pozrzędzić trochę na nasze teatry. Zacznijmy więc od komplementów, najzupełniej zresztą zasłużonych. Stwierdzamy, że nasze teatry stołeczne przeważnie wybornie grają, że są utrzymane na wysokim poziomie, że obcy przyjeżdżają, aby oglądać pracę reżyserów i role aktorów. Każdy z osobna spektakl — z małymi wyjątkami — zasługuje na szczere brawo. Ale kiedy wypadnie w rocznym bilansie podsumować tę pracę, wówczas wychodzą na jaw pewne luki. Literacka strona teatrów nie zawsze dotrzymuje kroku ich sprawności technicznej. I to najbardziej przy takim sporządzaniu bilansu dziwi, a czasem drażni, bo przecie nie więcej kosztu ani wysiłku wymaga pokazać tęgą sztukę, niż wystawić (lub, co gorsza, wznowić) nieciekawą ramotę.

Te doroczne czy posezonowe zestawienia odznaczają się pewną monotonią. Jak wiadomo, w statystyce rządzą prawa wielkich cyfr, ale tu, w tych periodycznych wykazach, cyfry są dość małe, a prawa mimo to pozostają niezmienne. To jest nawet dość ciekawe jako przejaw podświadomego, organicznego życia naszych scen. I tak co roku stosunek premier polskich do obcych układa się jak 4 do 6, mimo że teatry nasze nie umawiają się przecież w tym względzie i mimo że ich

udział w tej proporcji jest bardzo nierównomierny, gdy np. pewne teatry nie świecą w ciągu roku ani jedną polską sztuką. Stała również jest cyfra dorocznych nowości polskich — około 10, czasem jedna mniej, czasem jedna więcej.

Co by nas mogło uderzyć bardziej w tym roku niż zwykle, to charakter tych polskich nowalii. Cechuje je jakby ucieczka od współczesnej rzeczywistości i jej problematów — ucieczka w czasie i w przestrzeni. Więc piszą nasi autorowie sztuki o Lukrecji Borgia, o Absalonie, o Puszkinie, a o ile są bardzo aktualni — o teorii Kretschmera. Chętnie też adaptują, trawestują, stylizują... Jakże odbijają pod tym względem w tegorocznym repertuarze bodaj takie *Bratnie dusze* Rostworowskiego (a bardziej jeszcze dramat *Pod górę*, z którego się *Bratnie dusze* narodziły). Ale też to jest sztuka sprzed ćwierć wieku.

I oto się nastręcza pytanie, gdzie szukać przyczyn tego stanu rzeczy? Czy ta abstynencja jest sprawą autorów, którzy, zrażeni trudnościami i drażliwościami, przestają pisać, a o ile piszą, unikają wszystkiego, co ma coś wspólnego z naszym życiem? Czy też tylko te sztuki, które tego unikają, dochodzą do głosu, zyskują wstęp na scenę? Czy działa tu jakaś cenzura, i to zwłaszcza raczej cenzura „domowa", wcześniejsza i zwykle czujniejsza od oficjalnej? Bo trudno przypuścić, aby nasza twórczość dramatyczna nie miała dosłownie na żaden temat nic do powiedzenia, żadnych zagadnień do przedyskutowania, do oświetlenia, żadnych bolączek do wykrzyczenia? Bądź co bądź, jeżeli sobie uprzytomnić, że za Ludwika XIV pojawił się na scenie *Świętoszek* i *Don Juan*, a za Mikołaja I *Rewizor*, trudno się oprzeć refleksji, jak dalece liberalny i ożywczy był dawny despotyzm w porównaniu z dość szerokimi w innych dziedzinach swobodami nowoczesnej demokracji. I to

pewna, że na dłuższą metę stan ten grozi tym większym wyjałowieniem naszej i tak niezbyt bujnej twórczości scenicznej.

Wspomniałem, że może nieoficjalna cenzura jest najczynniejsza; a oto mały przykład. Przed dwudziestu laty obiegła z powodzeniem i bez najmniejszego sprzeciwu wszystkie sceny komedia Kiedrzyńskiego *Oczy księżniczki Fatme*; otóż tego roku młodzież w Lublinie, zgorszona, podobno, niemoralnością sztuki, próbowała zerwać jej przedstawienie...*

Co się tyczy cenzury, zaznaczmy tu mimochodem, że jest ona bardziej tolerancyjna w stosunku do sztuk obcego pochodzenia. Gdyby interesująca sztuka, grana obecnie w Teatrze Kameralnym, pt. *Rodzeństwo Thiery* nosiła tytuł *Rodzeństwo Tierczykowskich* i wyszła spod pióra rodaka, a nie francuskiego laureata nagrody Nobla, z pewnością nie byłaby się ukazała u nas na scenie.

Zdawałoby się, że korzystając z tego kursu, tym bardziej teatry nasze będą się starały odegrać na repertuarze obcym, biorąc z zagranicy co najżywsze, najbardziej zajmujące. Ale nie. Obserwujemy tu ten sam objaw ucieczki do starzyzny, do łatwizny, do kostiumu, do ani-ziębi-ani-grzeizmu. Tej atmosferze poddał się nawet Teatr Polski, dawniej tak czujny na ożywcze prądy europejskie. Na trzy pozycje zagraniczne co nam dał w tym roku z owej Europy? Starą, wysłodzoną wiedeńską przeróbkę ze starej powieści Dickensa *, dziwaczną mieszaninkę z *Cyganerii* Murgera. I *Papę Nikoluzosa*... A Teatr Narodowy? Kropnął sobie pod rząd cztery wznowienia zagranicznej starzyzny. Po co się głowić! Znacie bajeczkę o nosie Cyrana? Znamy. No to posłuchajcie. A o zielonym fraku znacie? Znamy. To posłuchajcie itd. Oczywiście za ten rok nie ponosi odpowiedzialności nowy dyrektor Teatru Narodowego *,

który objął rządy z początkiem jesieni. Elektryzujące *Szaleństwo* zadokumentowało też jego bardziej aktywny stosunek do repertuaru.

Wydawać by się mogło, że skoro publiczność zapełnia teatr, to widać jest zadowolona; czegóż więcej żądać? Po pierwsze, z tym zapełnianiem i zadowoleniem bywa różnie, a po wtóre, można i trzeba żądać czegoś więcej. Teatr jest nie tylko dla zjadaczy chleba, ale i dla jego producentów, w sensie duchowym; atmosfera sennej bierności lub — przeciwnie — wysokiej temperatury teatru nie jest na dalszą metę obojętna dla udawania się rodzimej twórczości.

Uciekając przed współczesnością, paprząc się w kuchni ciągłych ekshumacyj i wznowień, może nasze teatry stały się przybytkiem „klasycyzmu"? Też nie: jedna sztuka Wyspiańskiego, jedna Słowackiego *. A co do premiery *Balladyny*, to najłagodniejszym sądem o niej będzie uznać ją za niebyłą. Pozostaje tedy jedna *Noc listopadowa* jako uświęcenie zasłużonego jubileuszu Teatru Polskiego.

A jednak, mimo iż Warszawa oswoiła się rada nierada z antykwarskim duchem swoich teatrów, wyczuwa się potrzebę czegoś bezpośredniego, przemawiającego wprost. Przykładem żywiołowe powodzenie, jakie zyskało owo *Szaleństwo*, utwór młodego francuskiego autora; przykładem gorące przyjęcie publiczności, prasy, z jakim, mimo swoich niedoświadczeń, spotkała się premiera nieznanego polskiego autora (Z. Rylskiego) *Głębia na Zimnej*. To były niewątpliwie dwie najczynniejsze pozycje tegorocznego repertuaru, a jako trzecią trzeba do nich dodać *Świętoszka* w Teatrze „Ateneum", przykład niespożytej młodości Moliera, o ile pomiędzy tą młodością a nami nie stanie znów antykwarska rutyna teatrów. I te trzy role — Jaracz jako Tartufe, Eichlerówna w *Szaleństwie* i — w innej skali oczy-

wiście — młodziutka p. Bartówna, która udźwignęła rolę Niki w *Głębi na Zimnej*, to były trzy najwybitniejsze tegoroczne pozycje aktorskie.

Przyrzeczono nam na początek sezonu dwa nowe teatry. I w istocie jeden — Teatr „Buffo" — otworzył sezon i dotąd bawi publiczność starym *Porwaniem Sabinek* w przyprawie Tuwima; drugi rozpocznie niebawem *Panią Bovary* w przeróbce Zofii Nałkowskiej. I oto znów dwa przykłady ucieczki naszych pisarzy od swojej współczesności.

Z sympatią i zainteresowaniem powitaliśmy przybycie z Krakowa Teatru „Cricot". Ma to być teatr „eksperymentalny", młodych i dla młodych. „Cricot" istnieje w Krakowie od lat pięciu, Kraków jest z niego dumny, chodzi do niego i chwali go. Równocześnie młodzi pisarze piszą w Krakowie wciąż o potrzebie eksperymentalnego teatru, żądają „studio" dla młodej twórczości, układają memoriały. A „Cricot" ma wszystko: młodych aktorów, malarzy, tylko nie ma młodych autorów. I kiedy przyjeżdża do Warszawy, pokazuje nam, jako swoją najbardziej reprezentacyjną zdobycz — farsę francuską z XV wieku. Więc właściwie co? Brak nam tu jakiegoś ogniwka w łańcuchu wnioskowań.

Tak więc, jak prawie co roku, rozważania nasze schodzą do tego, o co nam, krytykom, najbardziej walczyć należy (bo z innymi rzeczami teatr daje sobie dobrze radę) — do repertuaru. A teatr przeczyta te moje uwagi, przeciągnie się, ziewnie (jak to po Sylwestrze) i zapowie nam jako najbliższą nowość... *Madame Sans-Gêne*... I co gorsza, zagra ją kapitalnie, za to ręczę.

PO SEZONIE TEATRALNYM [1938/39]

Co rok w okresie rozpoczynającej się kanikuły nadarza się krytykowi teatralnemu rozrywka dość orzeźwiająca, mianowicie sporządzanie bilansu ubiegłego sezonu. Bo orzeźwiające jest zawsze to, co zatrąca — dla odmiany — innym fachem, np. dla literata zabawić się w buchaltera czy w inżyniera. Samo słowo „bilans" brzmi dość buchalteryjnie, a sposób sporządzania go ma coś z wioskowego geometry. Bierze się wielki arkusz kratkowanego papieru, długą linię, wypisuje się sztuki grane w ubiegłym sezonie, łączy się je kreskami, pionowo, poziomo, w ukos, dodaje się je, odejmuje, mnoży, szereguje tak i owak, wyciąga się z nich logarytmy refleksyj, bada się cyfry „globalne" i mniej globalne. Bada się je beznamiętnie, rzeczowo — niech mówią same za siebie. Potem przychodzą wnioski, a w końcu... wniosek najostateczniejszy, że szkoda gadać, bo i tak nikt nie słucha, że kto mógł, wyjechał już na trawkę, że nie wiadomo, co będzie jutro, że sezon jest do sezonu niepodobny i że naszym życiem teatralnym rządzi trochę kaprys losu, trochę opatrzność, a trochę — na szczęście — dobra wola i dobre intencje jego kierowników. I do tej dobrej woli pozwolę sobie mimo wszystko w toku tego artykułu zaapelować.

Pierwszą rzeczą, która mnie co rok interesuje, jest pytanie, jak się miewała w teatrze literatura, a przede wszystkim polska twórczość sceniczna. Bo teatr, który by swoją atmosferą tej twórczości nie sprzyjał, który by jej nie podniecał, zawsze byłby teatrem chorowitym, choćby się poza tym szczycił pięknymi osiągnięciami aktorskimi czy reżyserskimi. Otóż trzeba stwierdzić, że bilans ubiegłego sezonu przedstawia się w tej mierze wcale pomyślnie, zwłaszcza jeżeli go zestawić z wyjątkowo ubogim sezonem poprzednim. Oprócz komedii Rostworowskiego (*Bratnie dusze*), która była dla Warszawy zupełną nowością, wszyscy prawie nasi autorowie — czasem po kilku latach milczenia — przesunęli się przez scenę: Iwaszkiewicz, Morstin, Krzywoszewski, Szaniawski, Jasnorzewska, Winawer, Cwojdziński, Krzewiński, Zawieyski. Było i parę debiutów: Rylski, Bunsch, Czechowicz, Chrzanowski. Kilka sztuk odniosło rzetelny sukces. Dodajmy do tego fantazję Polewki na tematy fredrowskie, *Panią Bovary* udramatyzowaną przez p. Nałkowską wedle klasycznej powieści Flauberta, dodajmy wreszcie wesołe trawestacje Tuwima z Schönthana i Nestroya w Teatrze „Buffo", a uzyskamy pozycję złożoną z kilkunastu punktów — sumę bodaj że od wielu lat nie osiągniętą.

Drugą z kolei interesującą nas rubryką jest lista nowości zagranicznych. Rubryka ważna, dająca miarę inteligencji, smaku i sprawności kierownictwa teatru; bo o ile teatr wystawia nowe sztuki polskie takie, jakie mu autorowie przyniosą, o tyle z plonu teatralnego Europy dobiera swobodnie to, co sam uzna za godne pokazania. W Teatrze Polski trzy nowości rodzime i *Hamlet* Szekspira wypełniły tym razem cały prawie sezon, to więc, cośmy poznali z twórczości zagranicznej, trzeba zapisać prawie wyłącznie na dobro nowej dyrekcji Teatru Narodowego w osobie p. Zelwerowicza.

Teatr Narodowy wystawił świetne *Szaleństwo*, oryginalne amerykańskie *Nowe miasto*, wreszcie grany obecnie *Lśniący strumień*. Dowcipną francuską komedię *Ostrożnie, świeżo malowane* gra w tej chwili Teatr Mały; dwie grane w Teatrze Nowym angielskie komedyjki lżejszego kalibru mogłyby się bez szkody znaleźć w Teatrze Letnim. Zyskałoby się przez to trochę miejsca.

Ta sprawa odciążenia repertuaru głównych naszych scen jest sprawą wielkiej wagi, mimo iż kierownicze czynniki tego nie chcą dostrzec. Robi się obecnie tak ciasno, że każda zbędna pozycja staje się uciążliwą i drażniącą. Bo cóż oto widzimy w ubiegłym sezonie? Zwiększona ilość premier polskich, ożywienie repertuaru zagranicznego, zjawiska dodatnie — ale natychmiast odbiło się to na innych działach. Automatycznie uległy likwidacji inne obowiązki; znikli ze sceny Słowacki, Fredro, Wyspiański i w ogóle wszyscy; całą naszą chlubną literaturę i jej tradycje reprezentowały w ubiegłym sezonie... *Grube ryby* Bałuckiego — które również można by z powodzeniem przenieść do Teatru Letniego.

Czy to dowodzi, że kierownicy naszych teatrów nie doceniają obowiązków wobec kultury lub że działają bez planu? Bynajmniej, to świadczy tylko, że w naszych teatrach robi się coraz ciaśniej, że skoro jest jedno, nie może być drugiego i że wszystko się nie zmieści. Wiąże się to z poruszaną nieraz przeze mnie „katastrofą powodzeń": uszczupleniem liczby premier przez wielomiesięczne wygrywanie sztuk (często nawet przy słabo zapełnionej sali). Niekiedy odnosi się wrażenie, że ideałem kierownictwa teatru byłoby grać jedną sztukę bodaj przez cały rok... Ale w cóż się obrócą zadania, które ciążą na naszych oficjalnych scenach

i w których nikt ich zastąpić nie może? Czy doprawdy *Grube ryby* wystarczą, aby się z nimi skwitować?

Ambicją teatru jest opędzić sezon najmniejszą ilością premier, świadczy to o powodzeniu, a powodzenie ma we wszystkim swój urok; ale o ile taka polityka może być usprawiedliwiona, gdy chodzi o sceny prywatne, stojące o własnych siłach, o tyle jest fałszywa, gdy chodzi o sceny oficjalne, mające regulować całokształt naszego życia teatralnego. Dać rocznie pięć premier zamiast dziesięciu znaczy — przy pozorach powodzenia — uszczuplić o połowę dorobek życia teatru, zwolnić jego puls. A tak się właśnie stało; upaństwowienie głównych naszych scen podniosło ich sprawność organizacyjną, ale równocześnie — i może w związku z tym — zredukowało wydatnie liczbę premier. Przykład ubiegłego sezonu — ożywionego zresztą i interesującego — pokazuje namacalnie, że spomiędzy kilku równoległych ważnych zadań nieodzownie jedno spełnia się kosztem drugiego. Toteż uważam, że w naszych subwencjonalnych teatrach należałoby albo regulaminowo ograniczyć maksimum przedstawień jednej sztuki, albo również regulaminowo określić obowiązkowe minimum premier rocznie. Komedia Francuska ma takie ograniczenia i nieźle na nich wychodzi. Przywileje stwarzają obowiązki. Zresztą teatr nie straciłby skracając czas wygrywania jednej sztuki; publiczność nauczyłaby się szybciej decydować z obejrzeniem utworu; przejezdni z prowincji, mając obfitszy wybór i szybszą zmianę repertuaru, chodziliby do teatru częściej, kasy byłyby realniejsze, aktorzy mieliby bogatsze pole dla rozwinięcia różnorodnych talentów. I wówczas znalazłoby się może miejsce na wszystko. Bo jednak jest w tym pewien absurd, żebyśmy po kilka dziesiątków lat nie mogli ujrzeć np. *Męża i żony* Fredry albo *Fan-*

tazego Słowackiego dlatego, że bzdurka w rodzaju *Papy Nikoluzosa* rozpiera się sto razy na afiszu.

Tak jak obecnie rzeczy stoją, tym donioślejsza staje się rola naszych teatrów prywatnych. W ubiegłym sezonie zapisały się one dobrze. Teatr „Ateneum" przez osobliwy paradoks stał się jedynym schronieniem klasycyzmu; gdyby nie „Ateneum", reprezentowałby go w ubiegłym sezonie chyba... Sardou! Zarazem teatr Jaracza ma sposób ujmowania tych „klasyków" bardzo osobisty i szczęśliwy; publiczność zapomina tam o wiekach, jakie ją od nich dzielą, i bawi się na *Świętoszku* lub na *Cyruliku sewilskim* tak, jak by to była najświeższa nowość.

Teatr Kameralny umożliwił szczęśliwy debiut autorowi *Głębi na Zimnej*, pokazał ciekawą sztukę *Le Taciturne* Martin du Garda, wreszcie głośną sensację historyczną o Elżbiecie — półdziewicy i jej udręczonym kochanku, Essexie. Teatr Malickiej, obok paru utworów lżejszego kalibru, przypomniał nie znaną prawie u nas *Amoureuse* Porto-Riche'a i wzruszył całą ulicę Marszałkowską z przyległościami losem pani Bovary. Wreszcie Instytut Reduty zapoznał nas z młodym krakowskim autorem sztuki *Haneczka i duch*.

Gdy mowa o literaturze w teatrze, ubóstwo premier sprawia, że rzucamy się żarłocznie na wszystkie ich namiastki, na pokazy reżyserskie „Warsztatu Teatralnego", na popisy Szkoły Dramatycznej... Tegoroczne pokazy reżyserskie były szczególnie interesujące; widzieliśmy na nich *Pannę Julię* Strindberga, *Jutro* Conrada, *Odludki i poetę* Fredry, *Altheę* Faleńskiego (gdzież byśmy indziej ujrzeli to wszystko!), *Serce Balbiny* Crommelyncka i *Rozkosze przypadku* Benjamina. Popis Szkoły Dramatycznej przypomniał ku naszej przyjemności kapitalne sceny z *Marcowego kawalera*

Blizińskiego. To nam uprzytomniło odwieczny problemat teatralny; niedolę utworów, które nie wypełniają wieczoru i które, choćby były arcydziełami, nigdy prawie nie mają szansy zetknąć się z publicznością. Teatr Nowy próbował przełamać w tym sezonie owe rygory, dając niejako na marginesie repertuaru wieczór jednoaktówek, na który złożyły się utwory Norwida, Rittnera i debiut Czechowicza. Warto by to zuchwalstwo podtrzymać i bodaj jedną pozycję repertuarową w roku poświęcić takim jednoaktowym „dzieciom od macochy".

Między pomyślne wydarzenia stolicy trzeba policzyć najazd krakowskiego „Cricot", teatru artystów, stworzonego przez malarzy, prowadzonego siłami na wpół amatorskimi. Ten buńczuczny i wojowniczy najazd zostawił, przy wszystkich swoich grandilokwencjach i papkinadach, dodatnie wrażenie. Dano nam przegląd najudatniejszych krakowskich osiągnięć, więc *Mistrza Patelin* w przekładzie Polewki, tegoż Polewki igraszkę na temat *Męża i żony*, dalej polemicznie po reżysersku ujęte *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, wreszcie parę marginesowych spóźnionych futuresek. „Cricot" zapowiedział parę nowości polskich, kiedy postradał lokal. Czy utrwali się na przyszły sezon w Warszawie? Byłoby to pożądane; potrzebny jest taki teatrzyk, otwarty dla wszystkich prób, dla fantazji, polemiki i żartu, dla wszystkiego wreszcie, co się nie mieści w ramach normalnego życia.

Co się tyczy horoskopów na przyszły sezon, główny zrąb naszych teatrów pozostaje bez zmian, czy to zasadniczych, czy personalnych. Ubędzie, zdaje się, Teatr Malickiej, którego gwiazda podpisała umowę z Teatrem Narodowym. Zmartwychwstanie, o ile wiemy, Teatr „Buffo", którego losy w ubiegłym sezonie, mimo paru

wybitnych powodzeń, były chwiejne. Nie wiemy nic o najbliższych losach „Cyrulika Warszawskiego" *, którego funkcje objął na razie „Ali-Baba". Słychać też, że p. Sikiewicz, kierownik wybornego rosyjskiego „Studio Dramatycznego", zamierza uruchomić rodzaj polskiego warsztatu teatralnego.

Kończąc przegląd ubiegłego sezonu, trzeba wspomnieć jubileusz zasłużonego aktora, reżysera, organizatora, obywatela — Józefa Śliwickiego. Śliwicki, którego nazwisko wiąże się na naszych scenach z najszlachetniejszymi tradycjami poezji, wybrał na swoje święto *Mazepę* Słowackiego, przypominając — bodaj przez jeden wieczór — Warszawie swoją sławną rolę króla. Temu wieczorowi zawdzięcza Teatr Narodowy, że jednak nie sam Bałucki dźwigał w nim brzemię reprezentowania Polski.

Omówiłem ten sezon głównie z punktu widzenia literackiego, bo tu najwięcej nastręcza się wątpliwości i postulatów. Strona aktorska, reżyserska, dekoracyjna naszych teatrów stoi wysoko. Młode talenty rozwijają się pięknie, przybywa ich tylko trochę mało, wnosząc z ostatniego popisu Szkoły Dramatycznej, który pokazał nam ich zaledwie pięć. Ale to są inne troski; te zaś, którym powyżej dałem wyraz, są w istocie dość poważne. Zwijam przyrządy geometry, bo tu prosta arytmetyka wystarczy. Zatem oficjalne teatry nasze mają za zadanie: pielęgnować wielki repertuar; dawać w ciągu każdego mniej więcej dziesięciolecia pełny, o ile można, przegląd uświęconej rodzimej twórczości i najcelniejsze utwory klasyków obcych; wznawiać wedle uznania utwory rodzime wczorajszej doby; dawać w najszerszej mierze głos współczesnym polskim autorom i młodym talentom; zapoznawać nas z bieżącą twórczością zagraniczną etc., etc. Na to wszystko nie

może wystarczyć łączna doroczna suma 22 premier w teatrach: Narodowym, Polskim, Małym i Nowym. A każdy dyrektor zaciera ręce, im dłużej mu sztuka idzie, i marzy o tym, aby dociągnąć choćby do 150 wieczorów! Jak pogodzić tę sprzeczność? Chętnie otworzyłbym nad tym dyskusję.

ROZKWIT TEATRU POLSKIEGO WE LWOWIE

Polski Państwowy Teatr Dramatyczny, rozpoczynając po upadku Polski szlacheckiej swoją działalność, stanął w obliczu bardzo trudnych zadań.

Jak stworzyć teatr odpowiadający potrzebom chwili? Co wystawiać? Co wybrać z dalekiej, chociaż historycznie tak bliskiej przeszłości? Czy utwory związane z daleką i bliską przeszłością szlacheckiej Polski wzbudzą zainteresowanie nowego, radzieckiego widza?

Obawy okazały się płonne. Nowa rzeczywistość stała się wspaniałym współreżyserem, czasem nawet współautorem. Stare utwory przemówiły nowym językiem, teatr uzyskał swobodę twórczą i, nawet tego nie dostrzegając, wszedł na nową drogę. Przekonaliśmy się o tym na spektaklu *Zemsty* Fredry. Tematem sztuki jest obumierający świat szlachecki gdzieś na przełomie XVIII i XIX wieku, świat już wówczas, sto lat temu, uważany przez pisarza za przeżytek. Niejednokrotnie dyskutowało się o tym, jak należy rozumieć pewne sztuki Fredry: czy jako bezlitosną satyrę, czy jako współczujące spojrzenie w przeszłość? Dziś dyskusje te wydają się bezprzedmiotowe, bohaterowie Fredry potępili samych siebie. Patrząc na scenę nie mamy żadnych złudzeń co do moralnych czy społecznych wartości szlacheckich pieniaczy i „rębajłów".

Sama za siebie mówi także sztuka *Moralność pani Dulskiej* G. Zapolskiej, pisarki mocno związanej ze Lwowem. Okazuje się, że ta „tragifarsa kołtuńska", napisana ponad trzydzieści lat temu, nie straciła swej aktualności i obecnie słowo „dulszczyzna" stało się synonimem drobnomieszczańskiej tępoty, ograniczoności i obłudy. Komedia ta w nowym, ostrzejszym ujęciu osiągnęła na lwowskiej scenie wielki sukces.

Wielkim powodzeniem cieszyła się także napisana sześćdziesiąt lat temu komedia Bałuckiego *Dom otwarty*. Reżyser i scenarzysta potraktowali sztukę jak dowcipną karykaturę, dzięki czemu stara, wyblakła komedia zyskała nowe barwy.

Były to trzy przedstawienia trzech pokoleń twórczych. Teatr zapoznał nas także z dramaturgią współczesną. Wielki sukces odniosła premiera sztuki Wandy Wasilewskiej *Bartosz Głowacki*, pierwsza polska sztuka napisana w nowych warunkach.

Jak wiadomo, w oficjalnej wersji legendy o Bartoszu Głowackim zachowała się tylko pierwsza część historii tego bohatera narodowego, do momentu, gdy otrzymał rangę oficera. Druga część — pańszczyzna ze wszystkimi potwornymi jej cechami — nie była dotychczas eksponowana. Wanda Wasilewska z wielkim talentem wyciągnęła ją na powierzchnię; można się o tym przekonać czytając fragmenty sztuki, opublikowane w polskim czasopiśmie „Nowe Widnokręgi" *.

Po *Bartoszu Głowackim* teatr polski zamierza wystawić komedię Rittnera *Głupi Jakub*. Jakub jest typem nowego człowieka. Nienawidzi obłudy starego, ginącego świata i marzy o swobodzie i pracy.

W projekcie jest także opera komiczna Wojciecha Bogusławskiego *Krakowiacy i Górale*, powstała pod koniec XVIII wieku. Chłopi pokazani są tu nie w sposób ckliwie sielankowy, lecz w całkowicie realnym

świetle, z właściwym im humorem, zdrowym rozsądkiem i siłą. Bogusławski należał do najwybitniejszych twórców polskiego teatru.

Teatr nie mógł też pominąć twórczości Adama Mickiewicza. Jego arcydzieło *Dziady* to wielki poemat dramatyczny, który mimo swej niesceniczności od dziesiątków lat był wystawiany w teatrach. Przedstawienie to wymaga dłuższego przygotowania i dlatego *Dziady* ukażą się na scenie lwowskiej dopiero pod koniec obecnego sezonu teatralnego. Należy także wspomnieć montaż Stanisława Wasylewskiego *Książka Adama Mickiewicza*. Jest to żywa i interesująca dyskusja o życiu i twórczości poety, przepleciona fragmentami jego utworów, listów i artykułów. Przed oczyma widza przepływa całe życie Mickiewicza, zakończone ogólnoludzkim dramatem wielkiego rewolucjonisty, dramatem, którego akcja toczy się po kolei w Petersburgu, Paryżu, Rzymie i Konstantynopolu.

Oprócz repertuaru polskiego teatr lwowski wystawia sztuki autorów zagranicznych. Na razie oprócz *Uriela Acosty* wystawiono współczesną komedię francuską René Fauchois, *Ostrożnie, świeżo malowane*. W tej dowcipnej satyrze pokazana została „giełda artystów" i środowisko mieszczańskie francuskiej prowincji. W planie bieżącego sezonu przewidziane są także następujące spektakle: *Wesele Figara* Beaumarchais'go i *Profesja pani Warren* Shawa.

Ważną rolę w repertuarze teatru lwowskiego odgrywają sztuki dramaturgów radzieckich — rosyjskich i ukraińskich. Dotychczas wystawiono *Pociąg pancerny 14-69* W. Iwanowa * i *Tanię* Arbuzowa. *Tania* wywołała we Lwowie szeroką dyskusję, a postać głównej bohaterki, wbrew zamiarom autora, wzbudziła współczucie publiczności. Utarła się opinia, że autor zbyt surowo osądza Tanię, odważną i kochającą pomocnicę

swego męża. Absolutnie nie robi ona wrażenia pustej lalki; potrafi połączyć kobiecą czułość i radość życia z uczciwą pracą i poważnym stosunkiem do życia. Wydaje nam się, że karząc Tanię utratą dziecka, autor wykazał nieuzasadnione okrucieństwo. Tak zostało przyjęte to przedstawienie we Lwowie...

Teatr planuje w tym roku także wystawienie *Bajki* Swietłowa oraz *Jegora Bułyczowa i innych* M. Gorkiego.

Ze sztuk ukraińskich widzieliśmy, jak dotąd, *Zagładę eskadry* Kornijczuka.

Zespół Polskiego Teatru Dramatycznego we Lwowie jest liczny, utalentowany i pełen entuzjazmu. Teatr idzie nową drogą i to go uskrzydla, dodaje mu sił do jeszcze większego rozkwitu. Niestety, pomieszczenie teatru jest małe i nie zaspokaja już potrzeb nowego masowego widza.

Z tłumaczenia rosyjskiego przełożyła
Ewa Rojewska

OBJAŚNIENIA WYDAWCY

Copyright

O WIELE ZA SERIO
PIRANDELLO «ALEŻ TO NIE NA SERIO!»

str. 7

Pirandello zaczął dla sceny pisać późno... pisał bardzo dużo — od 1917 r. (*Tak jest, jak się wam wydaje*), następnie 43 dramaty objęte wspólnym tytułem *Nagie maski* (*Maschere nude*).

str. 10

Sekatury — dokuczliwości.

str. 11

P. Lindorfówna... — jako Flora Toretta, D. Damięcki (Memmo Speranza), Cz. Skonieczny (Barranco), S. Łapiński (Virgadamo), F. Dominiak (Grizzoffi), J. Macherska (Maria Terrasi), L. Krzemieński (Magnasco), J. Ciecierski (Viro), H. Brzezińska (Loletta Festa), A. Owidzka (Fanny Martinez), S. Malatyński (Celestyn), N. Horska (Róża).

AMERYKAŃSKA JOWIAŁÓWKA
HART, KAUFMAN «CIESZMY SIĘ ŻYCIEM!»

str. 16

Dziadunio-Jaracz — jako Wanderhof, Z. Chmielewski (Kolenkow), L. Pośpiełowski (Kirly), H. Jaraczówna (Alicja) oraz E. Bonacka, Z. Borkowski, S. Daniłowicz, H. Gruszecka, M. Kalinowicz, J. Kempa, E. Kryńska, B. Krzemieniecki, J. Łuszczewski, S. Perzanowska, H. Zahorska, T. Żelski.

KRÓL PLAGIATU
SŁOWACKI «BALLADYNA»

str. 17

... dzisiejszej ... plagiatomanii — aluzja do głośnych

wówczas oskarżeń o plagiat wysuwanych przeciw Wacławowi Sieroszewskiemu, Wincentemu Rzymowskiemu i Zygmuntowi Nowakowskiemu.

str. 18

Interludia — wstawki.

str. 20

... „dobre rady pani Zofii" — przysłowiowa nazwa rubryki porad gospodarskich dla kobiet.

str. 21

...Lorentowicz stwierdza... — w książce *Dwadzieścia lat teatru*, t. 1, Warszawa 1929, s. 139. Recenzja z premiery w Teatrze Wielkim (17 III 1907).

Inscenizacja Ruszczyca, wznowiona z Teatru Polskiego z roku 1914... — premiera *Balladyny* 7 V 1914, w układzie scenicznym A. Szyfmana, w reżyserii M. Węgrzyna.

str. 25

Lohengrin — bohater opery R. Wagnera (1850).

„Niezrównany Crichton" — bohater sztuki J. M. Barrie *Nieporównany Crichton*.

...w tyradzie „fiskalnej" uderzył większą niż kiedykolwiek aktualnością... — mowa o scenie 4, aktu III.

...wspominałem już wyżej — poza tym wystąpili: E. Strycki (Gralon), L. Stępowski (Kanclerz), M. Mariański (Poseł ze stolicy Gniezna), S. Jarszewski (Lekarz Koronny), Z. Relski (Goniec z obozu Kirkora), W. Waroczewski (Rycerz), L. Jabłoński (Strażnik), M. Bielecki (Chrząszcz), F. Dobrowolski (Gryf).

ANI WEFTE, ANI WEFTE
TOŁSTOJ «ANNA KARENINA»

str. 28

Imponderabilia (z łac.) — rzeczy nieuchwytne.

str. 29

Konstantin P. Pobiedonoscew (1827—1907) — reakcyjny polityk rosyjski; wychowawca cara Aleksandra III, przedstawiciel rządu (nadprokurator) w Synodzie, tj. kolegium biskupów kościoła prawosławnego.

str. 31

Inni książęta i damy... — m. in. wystąpili: W. Bar-

tówna, B. Dardziński, H. Kitajewiczówna, J. Maliszewski, J. Polakówna, M. Zamiłło.

CHŁOPIĘ JESTEM...
SCHÖNTAN «MAŁA DORRIT»

str. 36

Porwanie Sabinek — zob. recenzję w tym tomie.

Pan Maszyński — jako William Dorrit, E. Barszczewska (Amy), J. Wilczówna (Fanny), A. Buczyński (Tip), J. Kreczmar (Artur Clennam), Z. Grabowska (Lady Inez Sparkler), J. Ziejewski (Baron Jerzy Sparkler), K. Wilamowski (Książę Henryk Edward), W. Neubelt (Dyrektor więzienia), S. Butkiewicz (Chivery), K. Dorwski (John), T. Chmielewski (Burnish), W. Rapacki (Maurycy), M. Zajączkowski (Nandy), J. Kordowski (Brown), M. Nawrocki (Stefenson), E. Dobrowolski (Deal), R. Dereń (Burmistrz Brightonu), A. Bogusiński (Tinker), K. Wojciechowski (Brigs), H. Kubalski (Karol), J. Zakrzewski (Gilbert), H. Łapińska i H. Święcka (Guwernantki).

str. 37

... Kopernik... — Wilamowski grał rolę Kopernika w sztuce *Cezar i człowiek* Nowaczyńskiego (zob. recenzję w t. XXVII *Pism*).

W Teatrze Narodowym jeden Julek olśniewa... — Juliusz Osterwa jako reżyser *Balladyny*.

...ten zortymizowany Dickens... — na poziomie teatru dla dzieci T. Ortyma.

Chłopię jestem — strawestowany cytat z *Ferdydurke* (1938) W. Gombrowicza („ja jestem nieuświadomiony, jestem wasze chłopię...").

NIE TO, CO U NAS
ACHARD «DOMINO»

str. 39

Françoise-Louise de la Vallière (1644—1710) — jedna z pierwszych kochanek Ludwika XIV.

str. 41

... niedawno ... granego *Krystiana* — komedia I. Noego; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism*.

str. 42

... p. Ziembińskiemu... — wystąpił jako Franciszek Do-

minik (Domino), J. Romanówna (Loretta Heller), J. Pichelski (Jan Heller), J. Roland (Franciszek Cremone), H. Parysiewicz (Krystiana Dullin), J. Kurnakowicz (Mirandole), A. Rolandowa (Fernanda).

Emploi (fr.) — rodzaj ról stanowiących specjalność danego aktora.

CZARUJĄCA BABCIA
LA ROCHE «MIŁA RODZINKA»

str. 43

Trik-trak — rodzaj gry przypominający warcaby.

str. 45

... gdy Paderewski został prezydentem ministrów — Ignacy Paderewski był prezesem Rady Ministrów od 16 I do 9 XII 1919.

str. 48

... sztuka grana była dobrze — S. Wysocka (Lady Adelina), A. Zelwerowicz (Mikołaj Whiteoak), M. Milecki (Finch Whiteoak), H. Sulima (Lady Augustyna), M. Malanowicz-Niedzielska (Meg), I. Wasiutyńska (Pheasant), F. Dominiak (Renni).

DZIEJE GRZECHU
MIŁASZEWSKI «BUNT ABSALONA»

str. 50

... komunikaty teatralne łaskotały... — zob. *Jutro premiera „Buntu Absalona"*, „Kurier Poranny" 1938, nr 62.

... „aktualne ze względu na wypadki w dzisiejszej Hiszpanii"... — w 1938 r. toczyły się tam zacięte walki między wojskami legalnego rządu republikańskiego a rebelianckimi oddziałami generała Franco.

... autor *Zburzenia Jerozolimy*... — T. Konczyński, przed premierą w Teatrze Polskim (20 XII 1935); zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*.

... ta reklama *Absalona*... — por. *„Bunt Absalona" Miłaszewskiego w Teatrze Narodowym*, „Teatr" 1938, nr 6.

str. 51

... nagabywana przez Amnona Tamara... — Amnon, pierworodny syn króla Dawida i jego żony Achinoam, uwiódł swą przyrodnią siostrę Tamar, za co zamordował go jej rodzony brat Absalon.

...świat Borgiów czy Cencich... — Borgia: książęca rodzina włoska pochodzenia hiszpańskiego, odegrała ważną rolę polityczną w XV i XVI w., znana z bezwzględności i okrucieństw; Cenci: patrycjuszowska rodzina rzymska; okrucieństwo i skłonności kazirodcze Francesco Cenci doprowadziły jego córkę Beatrice, syna Giacomo i ich macochę do zamordowania go w 1598 r.

Uriasz — dowódca w wojskach Dawida, mąż Betsaby.

str. 53

Achitofel — doradca Dawida, sprzymierzony z Absalonem.

str. 54

...jakimś Ormianinem z Beyrutu... — aluzja do sztuki A. Grzymały-Siedleckiego pod tym tytułem; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

„Życie ułatwione" — zob. przypis w tomie XXIV *Pism,* s. 747.

„*Diabolus ex machina*" — dosłownie: diabeł z maszyny; trawestacja wyrażenia „*deus ex machina*" oznaczającego niespodziewany udział jakiejś postaci w rozwiązaniu konfliktu dramatycznego.

...najchętniej kazałby mu reprezentować międzynarodową intrygę żydowską... — Stanisław Miłaszewski był współpracownikiem endeckiej „Gazety Warszawskiej" oraz prezesem Zjednoczenia Polskich Pisarzy Katolickich (1937—1939).

str. 55

Poza tym wystąpili: W. Brydziński (Natan), E. Strycki (Dowódca I), K. Gella (Dowódca II), K. Vorbrodt (Chłop), L. Rogińska (Kobieta I), J. Kersen (Żołnierz I), L. Jabłoński (Żołnierz II).

DEBIUT ZAPOLSKIEJ
ZAPOLSKA «ŻABUSIA»

str. 56

...„biedertetmajer"... — kalambur (biedermeier-Tetmajer).

str. 57

Théâtre Libre — zob. przypis w tomie XIX *Pism,* s. 586.

str. 58

...w jakimś misterium zagrała anioła — w sztuce G. Hauptmanna *l'Assomption de Hannele Mattern* grała Za-

polska role Diakonessy i Widma Matki (Théâtre Libre, 1 II 1894).

Pamiętam... Zapolską, grającą w Krakowie Norę — w *Norze* Ibsena Zapolska wystąpiła po raz pierwszy w Krakowie 13 IV 1889.

... w *Dzikiej kaczce*... — dramacie Ibsena (1884).

str. 61

... o osiemnaście lat późniejszym od *Żabusi* — prapremiera 4 XI 1907 (a więc w dziesięć lat po *Żabusi*).

str. 63

Nabuchodonozor — król nowobabiloński (605—562) zburzył Jerozolimę w 586 roku p.n.e.

„wiele będzie przebaczone, bo wiele... kochała" — aluzja do słów Chrystusa o jawnogrzesznicy: „Odpuszczają się jej wiele grzechów, iż wiele umiłowała" (Ewangelia Św. Łukasza VII, 47, tłum. J. Wujka).

NIE WEDLE REGUŁ
FEYDEAU «DAMA OD MAKSYMA»

str. 64

... Molier w swojej wycieczce przeciw krytykom — w *Krytyce „Szkoły żon"* (1663).

str. 68

... p. Frenkiel... — jako dr Mongicourt, M. Znicz (dr Petypon), M. Zimińska (Pepe Crevette), W. Grabowski (Generał), A. Żabczyński (Corrignol) oraz J. Bukojemska, E. Fidler, W. Jakubińska, J. Jaroń, Z. Karczewski, S. Kornacka, L. Morozowicz, F. Norski, H. Słubicka, J. Tomasik, J. Zejdowski i inni.

PROSZEK FENACETYNY
FORZANO «DAR PORANKA»

str. 69

... wedle Goethowskiej recepty... — „Kto poetę chce zrozumieć, musi pójść w kraj poety" (ze zbioru *Dywan Zachodu i Wschodu*).

str. 70

Fenacetyna — szeroko stosowany środek przeciwgorączkowy i przeciwbólowy.

str. 71

Longobardowie — lud zachodniogermański, który w w. VI utworzył państwo w północnej Italii.

str. 72

P. Różycki... — jako Hr. Flavia, K. Lubieńska (Lucyna).

MUCHY W BURSZTYNIE
HERTZ «JASTRZĄB WŚRÓD GOŁĘBI»

str. 74

Walka o byt — dramat A. Daudeta, grany w Teatrze Krakowskim 8 III 1890 z Żelazowskim w roli Paula Astier.

str. 76

Lokaut (ang.) — zamykanie przedsiębiorstwa i zwalnianie pracowników.

str. 78

„Kłosy" — zob. przypis w tomie XIX *Pism*, s. 589.

str. 79

...w kinie... na *Trędowatej* — filmie J. Gardana (1936) według powieści H. Mniszek (1908).

DZIEŃ TEATRU POLSKIEGO
WYSPIAŃSKI «NOC LISTOPADOWA»

str. 80

Utwór ten daje Teatr Polski po raz trzeci — pierwsza premiera 29 XI 1921, druga — 29 XI 1930; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism*.

...próby stworzenia u nas tzw. „żelaznego repertuaru" — por. dyskusje w tomie XXVI *Pism*.

str. 81

Pamiętam jeszcze Zosię dyndającą na linie w *Dziadach* — na premierze krakowskiej w inscenizacji S. Wyspiańskiego (31 X 1901).

str. 82

„*Ne varietur*" (łac.) — dosłownie: nie należy zmieniać; formuła odnosząca się do ostatniego autoryzowanego wydania książki.

...słyszymy o interesujących próbach rewizji w krakowskim teatrzyku „Cricot"... — premiera *Wyzwolenia* 18 II 1938, w reżyserii Władysława Woźnika i inscenizacji Józefa Jaremy (zob. recenzję w tym tomie).

...od tradycji krakowskiej premiery... — z 28 XI 1908, w inscenizacji i reżyserii L. Solskiego.

str. 84

Pod względem aktorskim... — prócz wymienionych wystąpili: J. Pichelski (Goszczyński), A. Buczyński (Nabielak), Z. Ziembiński (Stanisław Potocki), S. Grolicki (Adam ks. Czartoryski), J. Woskowski (Wincenty Krasiński), M. Bielecki (Ojciec Lelewela), A. Herburtówna (Siostra Lelewela), K. Wojciechowski (Prot), M. Wołyńczyk (Czechowski), M. Nawrocki (Spiskowy I), A. Bardini (Spiskowy II), E. Wierciński (Łukasiński), A. Halska (Nike Napoleonidów), H. Parysiewicz (Nike spod Salaminy), J. Niczewska (Nike spod Termopil), J. Wilczówna (Nike spod Maratonu), J. Szrajerówna (Nike Trojańska), W. Kaczmarski (Ares), S. Malatyński (Hermes), B. Samborski (W. ks. Konstanty), M. Myszkiewicz (Kuruta), J. Kondrat (Makrot), W. Neubelt (Lubowidzki), H. Kubalski (Oficer służbowy), J. Zakrzewski (Lokaj I), W. Izdebski (Lokaj II), J. Kordowski (Mieszczanin I), F. Dominiak (Mieszczanin II), K. Gembicki (Oficer żandarmerii), J. Krzewiński (Reżyser), T. Kański (Kudlicz), S. Michalak (Faust), L. Wysocka (Małgorzata), Z. Tatarkiewicz-Woskowska (Hakate), Z. Wojdalińska, G. Błońska, M. Karpowiczówna (Kery), S. Butkiewicz (Satyr I), K. Dorwski (Satyr II), Z. Karpiński (Satyr III), B. Lipski (Satyr IV).

Wielka księżna i chłopiec hotelowy — tytuł komedii A. Savoire'a; zob. recenzję w tomie XXI *Pism.*

ZNACIE TĘ BAJECZKĘ?... ROSTAND «CYRANO DE BERGERAC»

str. 85

Znacie tę bajeczkę? — sparafrazowane powiedzenie pana Jowialskiego z komedii Fredry („Znacie o czyżyku i ziębie? — Znamy. — Słuchajcie więc"; akt IV, sc. 15).

...do swoich dawniejszych recenzyj — zob. w tomie XXI i XXIV *Pism.*

str. 86

...kreował rolę Cyda na premierze Corneille'a... — w Theâtre du Marais w styczniu 1637 r.

...o Cyranie prawdziwym... — Cyrano de Bergerac de Lavinien (1619—1665), poeta i dramaturg, autor fantastycz-

no-filozoficznej powieści *Tamten świat*, wybitny przedstawiciel libertynizmu francuskiego.

str. 87

...Mickiewicz pozwalał buszować przyjaciołom po swoich rękopisach... — dotyczy to np. ostatniej, sporządzonej za życia poety, ale bez jego udziału, przez Aleksandra Chodźkę tzw. paryskiej edycji zbiorowej *Pism* Mickiewicza (1844).

str. 89

...po tryumfalnej premierze *Cyrana*... — 28 XII 1897 w teatrze Porte-St-Martin.

str. 90

...główne miejsca zajęły nazwiska pań i panów... — L. Łuszczewski (Chrystyan de Neuvilette), T. Białoszczyński (Hrabia Guiche), W. Krzemiński (Wicechrabia Valvert), S. Łapiński (Ragueneau), H. Sulima (Liza), A. Socha (Le Bret), F. Dominiak (Carbon de Castel, Jaloux).

«FEDRA» RACINE'A W TEATRZE KRAKOWSKIM

str. 91

...*Andromakę* Racine'a grano w Jaworowie... — w czerwcu 1675 r. w teatrze Sobieskich.

...ledwie w kilka lat po paryskiej premierze — pierwsze przedstawienie odbyło się w apartamentach królowej 17 XI 1667.

str. 93

Mieczysław Rulikowski (1881—1951) — historyk teatru i księgoznawca.

...*Fedra* G. Conrada — wystawiona na benefis Modrzejewskiej 29 II 1872 w Teatrze Wielkim w Warszawie; G. Conrad — to pseudonim ks. Jerzego Pruskiego.

str. 94

„Nici Ariadny" — w mitologii greckiej Ariadna, córka Minosa, ułatwiła Tezeuszowi wyjście z labiryntu przy pomocy kłębka nici.

...z epoki miceńskiej... — właściwie mykeńskiej: 2 połowa II tysiąclecia p.n.e. (nazwa od starożytnego grodu Mykeny).

str. 95

... tak pisze... prof. Sinko — T. Sinko, *Tragedia grzesznej miłości*, „Czas" 1938, nr 98.

Aleksandryn — uroczysty wiersz dwunastozgłoskowy, panujący we francuskim dramacie klasycznym.

... pp. Kierzkowa i Bednarska... — jako Ismena i Panope.

KAPRYSY MARIANNY, POETY I TEATRU
MUSSET «KAPRYSY MARIANNY»

str. 97

... debiutował jednoaktówką *Noc wenecka*... — 1 XII 1830 w „Odeonie".

str. 98

Wydano te utwory razem w r. 1840... — w tomie *Komedie i przysłowia*.

Było to około r. 1848 — Allan-Despreaux wystąpiła w *Kaprysie* po powrocie do Paryża w 1847 r.

str. 101

... w inscenizacji Gastona Baty — w 1936 r.

... zabawną parę... — K. Dorwski (Tibia), S. Grolicki (Klaudio).

DIABEŁ TROCHĘ KULAWY
MAURIAC «ASMODEUSZ»

str. 103

... Fedry z... krakowskiego przedstawienia... — zob. recenzję w tym tomie.

str. 107

... p. Wilamowski — jako Jerzy Fanning, M. Żabczyńska (Mademoiselle), A. Bogusiński (Proboszcz), R. Dereń (Firmin), W. Nowakowski (Służący).

TRAGEDIA LUDZI GŁUPICH
HELLMAN «NIEWINIĄTKA»

str. 109

Dziewczęta w mundurkach — sztuka Ch. Winsloe; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism*.

str. 111

Stetoskop — słuchawka lekarska.

POD DACHAMI PARYŻA
GEHRI «SZÓSTE PIĘTRO»

str. 114

Pod dachami Paryża — aluzja do tytułu filmu René Claira (1930).

Ulica — E. Rice'a, zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

...pod tytułem, o ile pamiętam, *Pieniądz nie jest wszystkim* — W. Bus-Feketego, zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

L'Elephant et ses amours (fr.) — *Słoń i jego miłości.*

str. 116

...„szczęście Frania"... — aluzja do komedii Perzyńskiego (1903).

...miecz Damoklesa... — tu: grożące niebezpieczeństwo.

str. 118

Cieszmy się życiem — zob. recenzję w tym tomie.

...małżeństwo świetnie jej zrobiło — Jaraczówna zaślubiła 28 II 1938 inżyniera Maksymiliana Górkiewicza.

Zresztą wszyscy zasłużyli na pochwały — S. Jaracz (Hochepot), M. Nobisówna (Judzia), S. Daniłowicz (Maks Lescalier), H. Jaraczówna (Żermena Lescalier), J. Łuszczewski (Pan Maret), H. Zahorska (Pani Maret), M. Kalinowicz (Józio), H. Gruszecka (Berta), E. Kryńska (Janka), L. Pośpiełowski (Jonval), E. Bonacka (Irena), T. Żelski (Doktor), Z. Borkowski (Robert), J. Kempa (Bop), B. Krzemieniecki (Posłaniec).

Z TAŃSKICH BERNSTEIN
BERNSTEIN «SERCE»

str. 122

Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798—1845) — pisarka i zasłużony pedagog, autorka moralizatorskich powieści dla młodzieży.

„papa Pławicki" — postać z *Rodziny Połanieckich* Sienkiewicza.

P. Wesołowski... — jako Jan Klaudiusz, W. Brydziński

(Wincenty Magneyrau), J. Śliwiński (Patryk), J. Smosarska (Rózia), Z. Kościeszanka (Cecylia), I. Wasiutyńska (Olga).

GĘSI ZZA GROBU
BAŁUCKI «GĘSI I GĄSKI»

str. 124

...samobójcza śmierć — już tak dawna! — Bałucki popełnił samobójstwo 17 X 1901.

str. 125

...czytam artykuł o Bałuckim... — M. Rulikowski, *Pogrobowe zwycięstwo Bałuckiego*, „Teatr" 1938, nr 8/9.

Jadzia wdowa — krotochwila Ryszarda Ruszkowskiego (1896).

str. 126

Kadryl — salonowy taniec figurowy popularny w XIX w.

...parodiując Słowackiego — mówić... o pogrobowym zwycięstwie... — aluzja do słów Beniowskiego (p. V, w. 569—570): „Przyszłość moja! — I moje będzie za grobem zwycięstwo!"

str. 127

Hofrat — zob. przypis w tomie XXV *Pism*, s. 669.

Asinus asinorum (łac.) — osioł nad osłami.

str. 128

Admonicja — nagana.

Balaam — w Starym Testamencie wieszczek pogański, którego oślica przemówiła ludzkim głosem, by powstrzymać go przed rzuceniem przekleństwa na Izraelitów.

...ekshumuje „Feydorów" — zob. *Z teatru „Wielka Rewia"* i *Premiera w „Wielkiej Rewii"* w tym tomie.

Dama od Maksyma — zob. recenzję w tym tomie.

str. 129

...inne role grali... — T. Bohdańska (Barbara), Z. Niwińska (Joasia), J. Węgrzyn (Doktor Figurowski), J. Macherska (Natalia), L. Fritsche (Ciepiszewski), S. Engelówna (Maria), L. Łuszczewski (Hulatyński), M. Wyrzykowski (Marzycki), J. Leszczyński (Pantelon Durnicki), I. Krzymuska (Brygida).

Joséphine Baker (ur. 1906) — amerykańska tancerka i pieśniarka rewiowa; Mulatka.

SKIZ ZNACZONY
MOLNAR «NOWA DALILA»

str. 130

Skiz — najwyższa karta w grze w taroka; karty jej są figurami o specyficznych nazwach (śmierć, diabeł, cesarz itp.), stanowią tzw. małe i wielkie arkana (zob. recenzję *Szlachecka komedia* w tomie XXVII *Pism*).

PKO — Pocztowa Kasa Oszczędności.

str. 132

Pengö — jednostka monetarna na Węgrzech (od 1925 do 1946 r.).

str. 133

Dalila — postać Starego Testamentu; zdradziecka kochanka Samsona, którego kazała ostrzyc w czasie snu, aby stracił siły i został pokonany przez Filistynów.

Walka kobiet — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*.

...wdzięk p. Mili Kamińskiej... — jako Marii, J. Woskowski (Wirag), L. Wysocka (Ilonka), J. Roland (Berengyi), J. Kurnakowicz (Piwiarz), A. Bogusiński (Adwokat), J. Krzewiński (Agent od automobilów), K. Dorwski (Agent od domów), E. Biernacki (Kelner).

KRÓL ŻYCIA U DZIKUSÓW
RAPHAELSON «BY ROZUM BYŁ PRZY MŁODOŚCI»

str. 135

„Król paradoksu", „król życia" — tak nazywano Oscara Wilde'a.

str. 138

...władcom naszego ZASP-u — Boy nawiązuje do częstych wówczas ataków prasy na rygorystyczny monopol aktorski PIST-u, a przede wszystkim na egzaminy eksternistyczne pod egidą ZASP, hamujące rzekomo rozwój młodych talentów.

...tytułu, który nie bardzo się tutaj tłumaczy... — jest to początek jednego z chórów w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego.

STO LAT CYGANERII
MURGER, BARRIÈRE, HEMAR «CYGANERIA PARYSKA»

str. 141

Zafantowany — zajęty.

Franciszek Fiszer (1860—1937) — znany oryginał warszawski; zob. o nim felieton *Franc Fiszer jako dzieło sztuki* w tomie XVIII *Pism.*

... p. Woszczerowicz... — jako Baptysta, S. Grolicki (Pan Durandain), Z. Ziembiński (Rudolf), S. Michalak (Marcel), M. Żabczyńska (Femia), T. Kański (Frank), K. Wilamowski (Wicehrabia), H. Małkowski (Pan Mouton), M. Myszkiewicz (Pan Benoit), H. Buczyńska (Wdowa), R. Dereń (Wpływowy krytyk), K. Dorwski (Komornik), S. Butkiewicz (Gospodarz kawiarni), L. Morozowicz (Kamerdyner), M. Wołyńczyk (Gwardzista), J. Kordowski (Woźny).

SZEFOWA SIĘ PUSZCZA...
LASZLO «W PERFUMERII»

str. 143

Widzieliśmy kilka takich wnętrz sklepowych... — w sztukach Molnara *Konfekcja męska* i *W cukierence*; zob. recenzje w tomach XIX i XXVI *Pism.*

str. 146

Sylfida — tu: wymarzona kobieta.

POMYSŁ FABRYKANTA SMARÓW
NIEWIAROWICZ «KOCHANEK TO JA»

str. 148

... granej przed paru laty — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

str. 152

... p. Lindorfówna — jako Zofia, T. Białoszczyński (Tadeusz), T. Wesołowski (Roman), J. Zakrzewski (Franciszek), N. Horska (Antoniowa).

„Geldhaba stać na to!" — Fredro, *Pan Geldhab*, akt I, sc. 1.

PRZYJEMNA KOMEDIA
CAILLAVET I FLERS «ZIELONY FRAK»

str. 153

... z powodu kursów wakacyjnych w Wiśle — zorganizowanych w ramach wakacyjnego Instytutu Sztuki przez

Wydział Sztuki Ministerstwa WRiOP w 1936 r. dla dokształcania nauczycieli. Dyrektorem kursów był Michał Rusinek.

str. 154

...„krzyk, co by był nasz, z naszego pokolenia"... — trawestacja cytatu z *Wesela*, akt II, sc. 7.

...*Zielony frak*, liczący sobie dobre trzy krzyżyki... — powstał w 1912 r.

str. 155

Życie sekretne Akademii Francuskiej — R. Peter, *Vie secrète de l'Academie Française*, t. 1—5, Paris 1934—1940.

str. 156

...*je me porte bien*... (fr.) — czuję się dobrze.

Émil Loubet (1838—1929) — prezydent Republiki w latach 1899—1906; Armand Fallières (1841—1931) prezydent w latach 1906—1913.

Le tas c'est moi (fr.) — dosłownie: kupa to ja; kalambur nawiązujący do powiedzenia *L'etat c'est moi* (Państwo to ja) przypisywanego Ludwikowi XIV.

str. 157

Léon Gambetta (1838—1882) — polityk i trybun francuski, organizator powstania 1870—1871; premier w latach 1881—1882.

...p. Stanisławski... — jako ks. de Maulevrier, L. Stępowski (Baron Bouin), J. Ciecierski (Princhet), J. Krzewiński (Durand), A. Socha (gen. Roussy des Charmilles), F. Chmurkowski (V-ce hr. de Saint-Gobin), A. Żeliska (Brygida Touchard), J. Szaniawska (P. Janovay), Z. Małynicz (Hr. de Jargeau), Z. Dobrzańska (V-ce hr. de Saint-Gobin), J. Skulski (Laurel), W. Mirecki (Mourier), M. Mariański (Champlain), M. Maszyński (Prezydent Republiki), E. Strycki (Komendant pałacu), L. Fritsche (Sekretarz), T. Pasławska (Melania), R. Karowski (Woźny), Z. Koczanowicz (Dziekan), J. Zejdowski (Michał).

O KLASYKACH I ROMANTYKACH WARSZAWSKICH HENNEQUIN «ON I JEGO SOBOWTÓR»

str. 158

...noworocznik pocztowy... — rodzaj rocznika literackiego (almanachu-kalendarza) popularnego w XIX w.

str. 159

...nasz Hennequin... — Maurice Hennequin.

str. 161

...niech jeden aktor gra dwóch Antyfolów... — w premierowej obsadzie 13 XI 1915 grali wg afisza: J. Leszczyński (Antyfolus z Efezu), B. Mierzejewski (Antyfolus z Syrakuzy), J. Trzywdar (Dromio z Efezu), Z. Noskowski (Dromio z Syrakuzy).

KSIĄŻĘ PAN RACZY BYĆ RAMOLEM
ROSTWOROWSKI «BRATNIE DUSZE»

str. 169

Wystawiona na scenie krakowskiej blisko trzydzieści lat temu... — dramat *Pod górę* wystawiono 22 I 1910.

Pomysł krotochwili *Bratnie dusze*... — por. uwagi o pierwszej wersji sztuki w felietonie *Farsa Rostworowskiego a farsa Grzymały* w tomie VI *Pism.*

str. 170

Substytucja — podstawienie.

str. 171

Niespodzianka — zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

U mety — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

str. 172

„Królestwo za konia" — słynny okrzyk Ryszarda III w dramacie Szekspira.

CYPRIANNA ROZWÓDKĄ?
SARDOU, NAJAC «ROZWIEDŹMY SIĘ!»

str. 175

...w epoce głosowania nad ustawą rozwodową we Francji — tj. ok. 1880 r.

str. 176

In nuce (łac.) — w zalążku.

„Moxa" — moksy (hiszp.), kawałki waty, napojone spirytusem, które palono na skórze ludzkiej w celu leczniczym.

str. 177

...interesujący komentarz... — A. Cwojdziński, *Na marginesie Sardou*, „Teatr" 1938, nr 1/2.

str. 179

P. Romanówna... — jako Cyprianna, A. Węgierko (des Prunelles), A. Bogusiński (Bafourdin), H. Buczyńska (Pani de

Volfontaine), R. Dereń (Piotr), S. Grolicki (de Clavignac), J. Kalinowski (Lokaj), I. Kamieniecka (Zuzia), J. Klimaszewski (Józef), J. Krzewiński (Komisarz), I. Malkiewicz-Domańska (de Brionne), H. Parysiewicz (Lusignac), W. Wojtecki (Adhemar).

MOLIER ZĄTKO
SHERIDAN «SZKOŁA OBMOWY»

str. 188

„Zgorszenie świata, oto, co sumienie gniecie..." — *Świętoszek*, akt IV, sc. 5.

str. 190

Charles James Fox (1749—1806) — angielski mąż stanu, przywódca wigowskiej opozycji, do której należał Sheridan; od 1806 r. minister spraw zagranicznych.

str. 191

...p. Różycki... — jako Sir Piotr Teazle, Z. Kajzerówna (Lady Teazle), J. Kurylukówna (Marianna), L. Łuszczewski (Sir Oliver Surface), J. Śliwiński (Karol Surface), L. Pancewicz-Leszczyńska (Lady Sneerwell), H. Sulima (Miss Candour), S. Łapiński (Sir Crabtree), E. Solarski (Sir Beniamin Bachbite), J. Ciecierski (Rowley), Z. Koczanowicz (Snake), F. Chmurkowski (Moses), M. Milecki (Carelles), R. Karowski (Sir Harry Bumper), J. Skulski (Biesiadnik I), W. Mirecki (Biesiadnik II), J. Szaniawska (Pokojówka w domu pp. Teazle), J. Orchoń (Kamerdyner Lady Sneerwell), J. Zakrzewski (Lokaj Józefa), L. Jabłoński (Służący Karola).

TRAGIKOMEDIA DZIECKA
RYLSKI «GŁĘBIA NA ZIMNEJ»

str. 193

...jego autor (a może autorka?) — Zofia z Fabiańskich Rylska.

LECZ CZCI CI NIE ODDAM
F. i P. SCHÖNTAN, TUWIM «PORWANIE SABINEK»

str. 198

...z premiery *Porwania Sabinek* sprzed lat 53 — 2 IX 1885 w Teatrze Nowym.

...miałem rozkosz oglądać go w tej roli w kra-

kowskiej „Bagateli" — 22 VI 1921 podczas gościnnych występów Frenkla; zob. recenzję w tomie XX *Pism.*

str. 199

Sergiusz Woronow (1866—1951) — dyrektor zakładu chirurgii eksperymentalnej w Collège de France, słynny z operacji odmładzających.

Tadeusz Zieliński (1859—1944) — filolog klasyczny, jeden z najwybitniejszych uczonych polskich.

str. 200

...młodego Tella... — w dramacie Fryderyka Schillera Wilhelm Tell musi zestrzelić jabłko z głowy swego syna, by uratować siebie i jego przed karą śmierci.

str. 201

...p. Znicz... — jako Paweł Owinowicz, H. Gruszecka (Ernestyna), I. Górska (Madzia), K. Tiché (Anulka), H. Borowski (Mąż Madzi), Cz. Skonieczny (Gromski), R. Wyspiański (Emil), J. Sokołowska (Weronika).

Licentiae poeticae — tu: swobodne odstępstwa.

„*Aber mein Brüder*" (niem.) — Ależ, mój bracie...

„Fliegende Blätter" — ilustrowany tygodnik humorystyczny, założony w 1844 r.

GRECKI SARMATYZM
MELAS «PAPA NIKOLUZOS»

str. 202

Eleftherios Venizelos (1864—1936) — przywódca partii liberalnej, wielokrotny premier, po 1933 r. w opozycji; od r. 1935 — jako inspirator nieudanego przewrotu antymonarchistycznego — na emigracji.

str. 204

Furfant — fanfaron, pyszałek.

...„pokrętne wąsy" — aluzja do wiersza F. Kniaźniana *Oda do wąsów* (1787).

str. 206

...p. Kurnakowicz... — jako Prokop Nikoluzos, J. Kreczmar (Jerzy), I. Borowska (Riri), T. Bohdańska (Aspazja Kalendris), A. Halska (Ninon), J. Niczewska (Lena Dervin), G. Buszyński (Aleks Vranias), W. Kaczmarski (Generał Stasinos), Z. Karczewski (Angelos Karelis), K. Dorwski (Fryzjer), K. Wojciechowski (Tsalas), M. Wojdalińska (Pani Kastali), M. Karpowiczówna (Pani Sguru), W. Leśmianówna (Panna Sguru),

T. Kański (Profesor), J. Rygier (Lekarz domowy), M. Myszkiewicz (Pandelis), S. Żeleński (Atanazy), J. Kordowski (Panos), M. Nawrocki (Robotnik), M. Wołyńczyk (Marynarz), L. Jabłoński (Szofer), H. Kubalski (Lokaj), E. Biernacki (Kelner).

PURPURA DZIEWICY
PEYRET-CHAPPUIS «SZALEŃSTWO»

str. 216

Tour de force — wyczyn.

Surdyna — tłumik.

Genius loci (łac.) — duch opiekuńczy jakiejś miejscowości.

str. 217

...w tym „domu kobiet"... — aluzja do sztuki Z. Nałkowskiej pod tym tytułem; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

...p. Białoszczyński i p. Milecki... — jako Stefan oraz Marek, L. Rogińska (Służąca).

ŚMIAŁA PROPAGANDA
PRIESTLEY «ZŁOTY DESZCZ»

str. 221

...p. Jarszewska... — jako Dorota, I. Wasiutyńska (Elsie), J. Ciecierski (Bernard Baxley), M. Gella (Pani Baxley), T. Wesołowski (Harold Russ), A. Socha (Pan Stack), H. Rzętkowski (Sierżant).

MIŁY NAJAZD KRAKOWIAN
«FARSA O MISTRZU PATHELINIE»

str. 223

...powstał tam... — teatr „Cricot" powstał w Krakowie z inicjatywy J. Jaremy w 1933 r. jako teatrzyk artystów, głównie plastyków. Siedzibą zespołu był początkowo dom Pod Krzyżem przy placu Św. Ducha, a następnie Dom Plastyka przy ul. Łobzowskiej 3.

Grano tam groteski Czyżewskiego... — poemat sceniczny *Śmierć fauna* (15 XI 1933), S. I. Witkiewicza *Mątwa* (8 XII 1933), J. Jaremy *Serce panny Agnieszki* (10 IV 1933), *Święty Mikołaj na 66 piętrze* (10 XII 1933), *Drzewo świadomości* (31 X 1933), *Zielone lata* (4 VI 1934), *Lajkonik, korporant i Ha-*

mlet (15 IX 1935), *Element żeński* (VII 1936), J. Kurka *Anno Santo 1934* (25 I 1934), A. Ciompy *Drzwi otwarte* (10 XI 1935), H. Wielowieyskiej *Krótkie spięcia* (4 I 1934), A. Kadena *Sen Kini* (2 V 1934), A. Gide'a *Powrót syna marnotrawnego* (6 XII 1934).

...pomysł wystawienia *Wyzwolenia* — 18 II 1938 w kawiarni Domu Plastyków.

...przedstawienie Fredrowskiego *Męża i żony* — w kwietniu 1938 r.

str. 227

...przedstawienia odbywają się przy stolikach... — w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki przy ulicy Królewskiej 13.

JUNOSZA GRA NA PUZONIE DURAN «W ROLI GŁÓWNEJ BARBARA BOW»

str. 228

...antypolskie nietakty prasy francuskiej w czasie ostatnich wydarzeń — chodzi o ultimatum do Czechosłowacji i zajęcie przez Polskę Śląska zaolziańskiego w październiku 1938 r.

...pierwszy utwór *(3—6—9)*... — zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

str. 229

...autentyczną amerykańską gwiazdą filmową... — w tytule sztuki aluzja do popularnej amerykańskiej aktorki filmowej Clary Bow.

str. 231

Inne figury... — M. Modzelewska (Barbara Bow), K. Junosza-Stępowski (Rajmund Larrien), S. Hnydziński (Mąż Barbary), S. Masłowska (Sekretarka), T. Frenkiel (Oksapsian), S. Jaworski (Perrachon), J. Zejdowski (Kucharz), J. Kempa (Szef restauracji), W. Więckowski (Lavesne), F. Norski i S. Kustowski (Kelnerzy), J. Tomasik (Fotograf).

ŻYCIE JEST SKOMPLIKOWANE MARTIN DU GARD «RODZEŃSTWO THIERRY»

str. 232

...laureata Nobla... — Roger Martin du Gard otrzymał nagrodę Nobla w 1937 r.

...pękaty tom... — Maurice Baumont, *L'Affaire Eulenburg et les origines de la guerre mondiale*, Paris 1933.

Sprawa Eulenburga... — głośny proces o krzywoprzysięstwo, w który uwikłał się w r. 1906 Filip ks. von Eulenburg (1847—1921), dyplomata niemiecki, wskutek oskarżenia go przez dziennikarza Maksymiliana Hardena o homoseksualizm.

str. 233

La Prisonnière — sztuka Edwarda Bourdeta; grana była w Warszawie przez trupę francuską Marii Teresy Piérat w 1930 r.; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

...w Krakowie grano ją po polsku pod tytułem *Niewolnica* — w sezonie 1927/28 wystawiono pt. *W pętach.*

str. 238

...p. Kwaskowski... — jako Dr Tricot, H. Zarembina (Leopoldyna).

ZNÓW NAGRODA LITERACKA...
FERDINAND «KUPIEC I POETA»

str. 239

Oglądaliśmy... sztukę o nagrodzie literackiej... — M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Nagroda literacka*; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

str. 242

Pan Chmielewski... — jako Franciszek Chotard, M. Maszyński (Julian Collinet), S. Perzanowska (Maria Chotard), E. Bonacka (Rena Collinet), J. Łuszczewski (Kuzyn Chotard), S. Daniłowicz (Przyjaciel Juliana), H. Jaraczówna (Służąca).

CAR I POETA
IWASZKIEWICZ «MASKARADA»

str. 243

Podobnie, jak wprzódy Chopina — w komedii *Lato w Nohant*; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

str. 244

...„służbowe wygnanie"... — utwory Puszkina, krążące w odpisach, dotarły do cara Aleksandra I i stały się przyczyną zesłania poety na południe Rosji (Kiszyniów, Odessa).

...zaślubił ją — w lutym 1831 r. Puszkin ożenił się z Natalią N. Gonczarową.

str. 245

Kamerjunker (niem.) — młodszy szambelan (urzędnik) dworu pełniący służbę w pokojach cara.

W prześlicznym wierszu (przekład Tuwima)... — *Czy po ulicy błądzę szumnej...*

str. 246

Frejlina (niem.) — dama dworu należąca do orszaku cara.

Sie, gib uns Gedanken freiheit! — Daj nam wolność myśli! (F. Schiller *Don Carlos*).

Krysia Leśniczanka — operetka G. Jarno (1908).

str. 248

Siostry Nathalie Puszkinowej... — N. Andryczówna (Alexandrine), Z. Tatarkiewicz-Woskowska (Catherine), J. Bonecki (Baron van Heeckeren), J. Kaliszewski (Georges d'Anthès), K. Wilamowski (Łanskoj), Z. Grabowska (Idalia), J. Woskowski (Żukowskij), G. Buszyński (Płk Danzas), T. Chmielewski (Wydawca), T. Bohdańska (Niania), A. Bogusiński (Doktor Arendt), M. Myszkiewicz (Kamerdyner), S. Żeleński (Lokaj), K. Wojciechowski (Lekarz), J. Kordowski (Dygnitarz), H. Kubalski (Oficer), M. Wołyńczyk (Ordynans).

COŚ DLA LUDU
CWOJDZIŃSKI «TEMPERAMENTY»

str. 249

Po tym trzecim utworze... — dwa poprzednie: *Teoria Einsteina* (1934) i *Freuda teoria snów* (1937).

str. 250

...słynny cytat z Szekspirowskiego *Juliusza Cezara* — „Chcę koło siebie ludzi mieć otyłych — O łysych czołach i którzy po nocach — Sypiają dobrze; — Kassjusz — ten jest chudy — I wzrok ma głodny; on za wiele myśli! — Tego rodzaju ludzie niebezpieczni" (akt I, sc. 2; tłum. J. Kasprowicza).

str. 252

Kunsthändlerzy — (niem.) — handlarze dziełami sztuki.

Giotto di Bondone (1266—1337) — malarz i architekt włoski, najwybitniejszy przedstawiciel trecenta.

El Greco (właśc. Domenikos Theotocopulos, 1541—1614) — malarz hiszpański, pochodzenia greckiego; jeden z najwybitniejszych przedstawicieli manieryzmu.

„Nie myli się mistrz taki..." — cytat (niedokładny) z *Pana Tadeusza* (ks. XII, w. 697).

str. 253

Dajmonion — tu: sumienie, głos wewnętrzny.

Vincent van Gogh (1853—1890) — pod wpływem silnej depresji popełnił samobójstwo.

str. 254

...p. Kurnakowicz... — jako Romek, I. Borowska (Olga), H. Buczyńska (Hania), Z. Nakoneczna (Jadzia), W. Wojtecki (Zygmunt), L. Wysocka (Stefcia), Z. Ziembiński (Henryk).

«WYZWOLENIE» — WYZWOLONE? WYSPIAŃSKI «WYZWOLENIE»

str. 256

...w jego *Hamlecie* — w studium *The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke...*, Kraków 1905.

str. 258

...*Wyzwolenie*... stało się z kolei — widowiskiem obchodowym, rocznicowym... — aluzja do uroczystej premiery 8 VI 1935 dla uczczenia pamięci J. Piłsudskiego; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*.

...Konrada grywał... aktor nawykły do patriotycznego tremola... — aluzja do roli Osterwy, grającego Konrada w *Wyzwoleniu* od r. 1918.

str. 259

...wydanie *Listów* poety, które nam wreszcie obiecują... — wydanie to, przygotowywane przez J. Dürra i L. Płoszewskiego, nie ukazało się z powodu wybuchu wojny.

...podobnie jak prof. Sinko — w recenzji pt. *Rewizja „Wyzwolenia" w „Cricocie"*, „Czas" 1938, nr 60.

str. 260

Wedle relacji Kotarbińskiego... — J. Kotarbiński, *Ze świata ułudy*, Warszawa 1926.

Teodor Rygier (1841—1913) — rzeźbiarz, autor projektu pomnika Mickiewicza, który stanął na Rynku krakowskim w 1898 r.

str. 262

...„Cricotowi" udało się wzniecić — jak było w Krakowie — dyskusję... — zainicjowaną artykułem T. Cybulskiego *O rewizji „Wyzwolenia"*, „Nasz Wyraz" 1938, nr 3, a kontynuowaną wypowiedziami Z. Leśnodorskiego (*Nowe wyzwolenie „Wyzwolenia", kompromitacja tworzydeł*)

i H. Wielowieyskiej (*Wyzwolenie „Wyzwolenia" S. Wyspiańskiego w Teatrze Artystów „Cricot"*), „Nasz Wyraz" 1938, nr 4.

...zmontowanego na nowo warszawskimi siłami — przez studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

KICHA EKS-MINISTROWI NAWALIŁA
WINAWER «ŻYWY ŁADUNEK»

str. 264

...odpowiedzialność lekarza za śmierć pacjenta, kłopot, który... zaprzątał naszą opinię publiczną — m. in. w związku ze zgonem Wincentego Drabika, który zmarł nagle 1 VII 1933 wskutek nieudanej operacji stomatologicznej, i zgonem Janiny Janeckiej, zmarłej 21 II 1938 na zakażenie krwi po operacji nogi.

str. 268

P. Wesołowski... — jako Dr Gracht, E. Solarski (Syjamski), J. Macherska (Popray), S. Łapiński (Pakeis), J. Krzymuska (Pakeisowa), J. Roland (Antoni Lizboński), Z. Niwińska (Antonina Olbrotowa), F. Dominiak (Kapitan Ludwiejski), T. Cygler (Oficer Warcabek), J. Ciecierski (Dr Półpanek), J. Skulski (Karbowy), Z. Koczanowicz (Esklapt), H. Michalska (Pikrynowa), R. Karowski (Steward), F. Chmurkowski (Dr Donald Brown), W. Mirecki (Dziennikarz), J. Dębski (Cezio).

MIŁOŚĆ KUBAŃCZYKA
UNAMUNO «PO PROSTU CZŁOWIEK»

str. 269

Noda menos que todo un hombre (hiszp.) — dosłownie: nic mniej niż człowiek.

str. 270

Angel Ganivet (1865—1898) — eseista i powieściopisarz, przyjaciel Unamuna, prekursor tzw. „pokolenia 1898"; w utworach swych rozważał głównie tradycje i perspektywy kultury hiszpańskiej.

Hidalgo — szlachcic hiszpański.

INAUGURACJA NOWEGO TEATRU
FLAUBERT, NAŁKOWSKA «PANI BOVARY»

str. 279

...w inscenizacji Gastona Baty... — premiera w teatrze Montparnasse 10 X 1936.

str. 281

...hrabina Idalia u Słowackiego... — bohaterka *Fantazego* (1841).

str. 283

Cokolwiek Chopina — skecz J. Tuwima wystawiony w teatrze „Qui pro quo" (ok. 1929 r.).

FARSA A OBYCZAJ
BAŁUCKI «GRUBE RYBY»

str. 285

...teatr „repertuarowy"... — koncepcję „teatru repertuarowego" wysuniętą przez Boya w felietonie *Kwadratura błędnego koła* (zob. w tomie XXV *Pism*) podjęło w 1935 r. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej (zob. felieton *Teatr Narodowy teatrem „repertuarowym" od dziś* w tomie XXVI *Pism*).

str. 286

...pisząc o jego „zwycięstwie zza grobu" — M. Rulikowski, *Pogrobowe zwycięstwo Bałuckiego*, „Teatr" 1938, nr 8/9.

...głos pasujący jego sztuki na „dokument obyczajowy epoki" — Z. Broncel, *Rezerwat mieszczański*, „Kronika Polski i Świata" 1939, nr 4.

str. 287

Balotaż (z fr.) — tajne głosowanie za pomocą gałek lub kartek.

„Koło Artystyczno-Literackie" — klub towarzyski, założony w r. 1879 (Rynek Główny 13).

str. 289

Artur Bartels (1818—1885) — autor popularnych piosenek o charakterze satyryczno-obyczajowym.

P. Dulęba... — jako Dorota, A. Żeliska (Wanda), W. Brydziński (Burczyński), J. Kurylukówna (Helena), M. Milecki (Henryk), L. Fritsche (Filip).

NIE IGRA SIĘ Z DZIEWICZYM LASEM
SZANIAWSKI «DZIEWCZYNA Z LASU»

str. 295

...p. Łuszczewski... — jako Witomski, Z. Chmielewski (Wuj), A. Plesnerówna (Wnuczka), B. Krzemieniecki (Młody Mendel), S. Daniłowicz (Stary Mendel).

...kształconą na Debussym i Ravelu — wybitni kompozytorzy francuscy, przedstawiciele impresjonizmu muzycznego: Claude Debussy (1862—1918) i Maurice Ravel (1875—1936).

STYLIZACJE
SARDOU, MOREAU «MADAME SANS-GÊNE»

str. 296

...bratowa Ludwika XIV, księżniczka Palatynatu... — Elżbieta Karolina (1652—1722), żona ks. Filipa Orleańskiego; jej obszerna korespondencja ukazuje ją jako osobę prostą, serdeczną, trochę rubaszną, bardzo odmienną od dworskiego otoczenia.

Katarzyna z Potockich Kossakowska (1716—1801) — kasztelanowa kamieniecka, przeciwniczka Stanisława Augusta Poniatowskiego, znana ze swych ciętych powiedzeń i dosadnie formułowanych opinii.

str. 297

Czytałem książkę świetnej poetki... — chodzi tu o wspomnienia pt. *Ścieżka obok drogi* (1939) Kazimiery Iłłakowiczówny, osobistej sekretarki Józefa Piłsudskiego w Ministerstwie Spraw Wojskowych w latach 1926—1935.

str. 299

...p. Hnydziński — jako Lefebvre, M. Miedzińska (La Roussotte), E. Magierówna (Toinon), J. Bukojemska (Julia), J. Kempa (Dobosz Canouville), M. Winkler (Vabontrain), K. Jenowal (Jolicoeur), S. Kustowski (Rissout), W. Śmieszko (Sąsiad), J. Porębska (Sąsiadka), F. Norski (Savary, ks. Rovigo), K. Jenowal (Junot), W. Zdanowicz (De Lauristan), S. Szpiganowicz (De Mortemart), M. Winkler (De Brigode), J. Zejdowski (Constant), M. Borowy (Despréaux), W. Więckowski (Leroy), S. Kustowski (Cop), J. Tomasik (Hr. Esterhazy), W. Śmieszko (Roustan), S. Jaworski (Jasmin), M. Ślaski (Służący), W. Jakubińska (Królowa Karolina), M. Grelichowska (Księżna Eliza), M. Miedzińska (Pani de Bülow), W. Owczarska (Pani De Canisy), E. Burbianka (Pani De Brignolles), S. Masłowska (Pani De Rovigo).

Joseph Fouché (1759—1820) — książę, minister policji za dyrektoriatu i Pierwszego Cesarstwa, wybił się w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

WIECZÓR TRZECH POKOLEŃ
NORWID «MIŁOŚĆ CZYSTA U KĄPIELI MORSKICH», RITTNER «ODWIEDZINY O ZMROKU», CZECHOWICZ «CZASU JUTRZENNEGO»

str. 300

Lever de rideau — wstępna jednoaktówka.

str. 301

Makintosz — płaszcz nieprzemakalny (od nazwiska chemika szkockiego Ch. Mackintosha).

str. 302

...kiedy była pisana komedyjka Rittnera... — w styczniu 1909 r.

str. 303

...ukazała się w druku — „Pion" 1937, nr 19.

str. 304

Gałązka rozmarynu — sztuka Z. Nowakowskiego; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

W komedii Norwida... — K. Lubieńska (Julia), I. Wasiutyńska (Marta), L. Łuszczewski (Erazm), J. Roland (Feliks Skorybut).

W drobiazgu Rittnera... — Z. Lindorfówna (Pani), F. Chmurkowski (Przyjaciel), J. Chodecki (Pan w żałobie), H. Michalska (Pokojowa).

str. 305

W obrazie Czechowicza... — T. Białoszczyński (Jan i jego cień), T. Pasławska (Maria i jej cień), F. Żukowski (Wyższy), W. Mirecki (Niższy), T. Cygler (Porucznik), S. Stanisławski (Dobosz).

JAK TU NIE BYĆ KSANTYPĄ?
MORSTIN «OBRONA KSANTYPY»

str. 307

Agaton (ok. 447 — ok. 401 p.n.e.) — tragik ateński, przyjaciel Platona, który pierwsze jego zwycięstwo w konkursie dramatycznym uwiecznił w dialogu *Uczta.*

str. 308

Sylen — w mitologii greckiej bożek przedstawiony w postaci starca z łysą głową i końskimi uszami.

str. 311

...p. Kondrat... — jako Tyreusz, M. Żabczyńska (Sofrone), W. Kaczmarski (Parasjos), J. Pichelski (Agaton), S. Żeleński (Arystodemos), S. Michalak (Fedros), S. Butkiewicz (Eryksymach), J. Krzewiński (Epistates), *** (Alcibiades), M. Myszkie-

wicz (Garncarz), K. Dorwski, J. Kordowski, J. Koecher (Niewolnicy), A. Rolandowa (Flecistka).

KUGLARSTWO NA CMENTARZU
WILDER «NASZE MIASTO»

str. 313

...jak mówi poeta — Szekspir w *Hamlecie* (akt II, sc. 2).

Z e s k a m o t o w a n i e — usunięcie.

str. 314

...t r u d n o n a m s i ę z g o d z i ć z e g z e g e t ą t e j s z t u k i... — zob. T. Terlecki, *Thornton Wilder i „Nasze miasto"*, „Teatr" 1939, nr 6/7.

str. 315

C'e s t l a v i e (fr.) — takie jest życie.

str. 316

...Z e l w e r o w i c z — jako Dyrektor teatru, W. Brydziński (Dr Gibbs), Z. Małynicz (Mrs Gibbs), H. Michalska (Rebeka Gibbs), J. Roland (George Gibbs), F. Dominiak (Redaktor Webb), W. Jakubińska (Mrs Webb), J. Kurylukówna (Emilia Webb), W. Mirecki (Wally Webb), J. Chodecki (Szymon Stimson), J. Krzymuska (Mrs Soames), T. Cygler (Joe Crowel), S. Łapiński (Policjant Warren), E. Solarski (Howie Newsome), J. Skulski, I. Oberska, J. Orchoń (Inni mieszkańcy), Z. Koczanowicz (Sam Craig), F. Chmurkowski (Joe Stoddart), J. Ciecierski (Prof. Willard), T. Pasławska (Pani w loży), J. Skulski (Pan z widowni).

str. 317

M ł y n a r z i j e g o c ó r k a — E. Raupacha; premiera 1 XI 1877 w Teatrze Krakowskim, potem wielokrotnie wznawiana.

NASZA POCIECHA ĆWIKLIŃSKA
COWARD «WEEK-END»

str. 318

...b ę d z i e t e m u p i ę ć c z y s z e ś ć l a t... — premiera 7 V 1933 w Teatrze Narodowym; zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

str. 321

...p. Ć w i k l i ń s k a... — jako Judyta Bliss, N. Świerczewska (Muriel Bliss), Z. Gryf-Olszewska (Myra Arundel), K. Lubieńska (Jackie Coryton), Z. Wierzejska (Klara), A. Różycki (Da-

wid Bliss), T. Wesołowski (Szymon Bliss), L. Łuszczewski (Ryszard Greatham), R. Karowski (Sandy Tyrell).

PRAWA AUTORSKIE DUCHA
BUNSCH «HANECZKA I DUCH»

str. 323

...Bractwo Św. Łukasza... — zob. przypis w tomie XXV *Pism*, s. 690.

Koń parowy — premiera w teatrze krakowskim 28 I 1933.

str. 325

...w epoce gdy... odbywa się pobożne pielgrzymki po to, aby święcić żyletki i kastety... — aluzja do głośnej pielgrzymki młodzieży akademickiej 24 V 1936 do Częstochowy pod hasłem „walki z wolnomyślicielstwem, komunizmem i masonerią".

Res nullius (łac.) — rzecz niczyja.

SEKRET ELŻBIETY
JOSSET «ELŻBIETA KRÓLOWA, KOBIETA BEZ MĘŻCZYZNY»

str. 328

Robert Devereu Essex (1566 albo 1567—1601) — faworyt Elżbiety I, po utraceniu jej łask usiłował wywołać bunt; oskarżony o zdradę stanu, został skazany i ścięty.

...inną sztuką o Elżbiecie i Essexie — *Elżbieta, królowa Anglii* F. Brucknera (premiera 5 XII 1931); zob. recenzję w tomie XXIV *Pism*.

str. 330

Francis Bacon (1561—1626) — angielski filozof i mąż stanu, czynny zwłaszcza w dziedzinie prawodawstwa i sądownictwa.

William lord Burghley Cecil (ok. 1520—1598) — sekretarz stanu i wielki skarbnik koronny, doradca Elżbiety I, przez 40 lat kierował polityką za jej panowania.

str. 332

...sięgnąć do Stracheya — G. L. Strachey, *Elżbieta i Essex. Historia tragiczna* (1928; wyd. polskie 1937).

HIPOPOTAM I LADY
WILDE «BRAT MARNOTRAWNY»

str. 333

Rady dla młodego Francuza, wybierającego

się do Anglii — Conseils à un jeune Français partant pour l'Angleterre (1938).

...o nieprzetłumaczalnym... tytule *The Importance of Being Earnest* — tytuł polegający na grze słów: earnest — poważny, Ernest — postać zmyślona przez bohatera sztuki, uosobiająca brak powagi.

str. 334

Swego czasu, pisząc o Fredrze, zauważyłem... — w eseju *Rasy, klasy, czasy...* z cyklu *Obrachunki fredrowskie* (zob. w tomie V *Pism*).

str. 336

...„komunikaty" alarmujących plotek — 21 III 1939 niemiecki minister spraw zagranicznych Ribbentrop zażądał od polskiego ambasadora w Berlinie zgody na niemieckie postulaty w sprawie przyłączenia do Niemiec Gdańska i przeprowadzenia eksterytorialnej autostrady przez Pomorze. 26 III rząd polski odrzucił te żądania. Jeszcze przedtem zarządzono w Polsce częściową mobilizację.

...p. Wysocką... — L. Wysocka (Cecylia Cardew), W. Wojtecki (Algernon), Z. Ziembiński (John Wothing), A. Halska (Panna Prism), S. Grolicki (Kanonik), J. Kalinowski (Marriman).

PANNA PROTOPLASTKA
STRINDBERG «PANNA JULIA»

str. 339

...w granej niedawno u nas komedyjce węgierskiej — *Jean* W. Bus-Feketego; zob. recenzję w tym tomie.

str. 341

„Freie Bühne" — berliński teatr naturalistyczny (1889—1894); „Théâtre Libre" — podobny w charakterze teatr paryski A. Antoine'a (1887—1896).

...Rittnera *Odwiedziny o zmroku*... — zob. recenzję w tym tomie.

PRZEKOCHANY
PORTO-RICHE «ZAKOCHANA»

str. 344

...grana niegdyś w Krakowie za Pawlikow-

skiego... — omyłka Boya; premiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 10 XI 1906 za dyr. L. Solskiego.

str. 346

In potentia (łac.) — w możliwości, w nadziei.

str. 349

Nora Ibsena — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

NIEŚMIERTELNY GOLIBRODA
BEAUMARCHAIS «CYRULIK SEWILSKI»

str. 353

ZAIKS — Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych (od 1919 r.) mający na celu ochronę praw autorskich swoich członków.

HAMLET W NOWEJ SZACIE
SZEKSPIR «HAMLET»

str. 357

Premiera... zbiegła się z historycznymi dniami angielskimi — 31 marca 1939 premier angielski Chamberlain złożył w Izbie Gmin oświadczenie gwarantujące poparcie Wielkiej Brytanii w razie działań wojennych zagrażających niepodległości Polski. W dniach 5—7 kwietnia Beck przebywał w Paryżu. 6 kwietnia ogłoszony został komunikat przekształcający te jednostronne gwarancje w gwarancje obustronne.

str. 358

...gdy wyjdzie drukiem — przekład Iwaszkiewicza ukazał się w wydaniu książkowym dopiero w 1954 r.

...gdy np. Hamlet powiada, że musi to sobie zapisać — „Muszę to sobie zapisać, że można nosić na ustach uśmiech i być łotrem..." (akt I, sc. 5; tłum. J. Paszkowskiego).

str. 359

...ponowne zamęście matki... stało się dla syna... hamletyczną raną — w 1828 r. matka Beaudelaire'a, Karolina, wyszła ponownie za mąż za oficera Jacquesa Aupicka, co stopniowo doprowadziło do całkowitego zerwania poety z rodziną.

str. 361

Michalak — jako Gildenstern, J. Kaliszewski (Rozenkranc), J. Koecher (Aktor grający królową), A. Bardini (Aktor grający Lucianusa), B. Lipski (Aktor grający Prologa), J. Kordowski (Ksiądz), W. Izdebski (Woltymand), S. Szpiganowicz

(Marcel), M. Nawrocki (Dworzanin pierwszy), K. Wojciechowski (Dworzanin drugi), J .Zakrzewski (Dworzanin trzeci).

I NA FIZYKÓW DESZCZ PADA
JASNORZEWSKA-PAWLIKOWSKA «POPIELATY WELON»

str. 365

Stefcia z *Trędowatej* — bohaterka powieści Heleny Mniszek (1908).

Dowód osobisty Zebrzydowieckich — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

...„w lasku Ida trzy boginie"... — Hera, Atena i Afrodyta, których spór o pierwszeństwo w urodzie rozstrzygnął Parys (cytat z libretta H. Meilhaca i L. Halévy'ego do operetki J. Offenbacha *Piękna Helena,* tłum. J. Chęciński 1869).

...pani Gorczyńska... — jako Anna Wiktoria Nyraska, J. Śliwiński (Tytus Wawilski), I. Wasiutyńska (Regina Fawrańska), Z. Kajzerówna (Wiga Buchałowicka), M. Dulęba (Zyta hr. Zebrzydowiecka), J. Ciecierski (Jan Błażej), Z. Koczanowicz (Stanisław), H. Michalska (Weronka), W. Leśmianówna (Łowiczanka).

PŁACĘ I WYMAGAM
KIEDRZYŃSKI «PENSJONAT WE DWORZE»

str. 370

...wykrzykując o „podciąganiu Polski w z w y ż" — aluzja do mowy marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza (24 V 1936) na Zjeździe Legionistów („Chodzi o to, ażeby jak najwięcej dłoni chwyciło za ten łańcuch, trzeba go sobie przerzucić przez ramię i ciągnąć, ciągnąć, chociażby w krzyżach trzeszczało. Aby Polskę podciągnąć wyżej!").

DRAMATURGIA MATEJKI
GOETEL «SAMUEL ZBOROWSKI»

str. 372

...przed dziesięciu laty w Teatrze Polskim — 4 IV 1929; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

Teka Stańczyka — pamflet młodych konserwatystów krakowskich na galicyjską opozycję demokratyczną (1869). Od tytułu pamfletu przyjęła się nazwa obozu politycznego — stańczycy. Zob. felieton *Wśród stańczyków* w tomie II *Pism.*

str. 373

...w subskrybowaniu pożyczki... — aluzja do aktualnej subskrybcji Pożyczki Obrony Przeciwlotniczej (kwiecień 1939).

Samuel Zborowski — zob. przypis w tomie XXIII *Pism*, s. 625.

str. 375

Niccolò Machiavelli (1469—1527) — historyk i dyplomata florencki; w traktacie *Książę* (1532) dał wzór władcy nie liczącego się, w dążeniu do osiągnięcia swoich celów, z względami moralności.

...w momencie dziejowym, który przeżywamy... — 5 maja 1939 min. J. Beck wygłosił w Sejmie przemówienie, w którym stanowczo odrzucił żądania Niemiec w sprawie Gdańska. Był to zasadniczy zwrot w polskiej polityce zagranicznej.

P. Junosza-Stępowski... — jako Król Stefan Batory, F. Dominiak (Piotr Zborowski), J. Krzewiński (Andrzej Zborowski), F. Żukowski (Tęczyński), F. Chmurkowski (Wapowski), H. Sulima (Pani Włodkowa), M. Milecki (Gorajski), L. Fritsche (Mroczek), R. Karowski (Stanisław Żółkiewski), T. Chmielewski (Szlachcic-pijaczyna), S. Łapiński (Warchoł), J. Block (Król Henryk Walezy), E. Magnuszewski (Strażnik), A. Maniecki (Pop), T. Pasławska (Wróżka), Z. Koczanowicz (Kulawiec), J. Skulski (Goniec), E. Strycki (Karwat), T. Cygler (Szpieg I), S. Lemański (Szpieg II), W. Mirecki (Szpieg III), H. Rzętkowski (Ukrowicki), J. Skulski (Strażnik więzienny).

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM
KRZEWIŃSKI «EXPOSÉ PANI MINISTROWEJ»

str. 377

...dowcipów politycznych z nieodzownym „Hachą" — aluzja do Emila Hachy (1872—1945), który jako prezydent Czechosłowacji po umowie monachijskiej realizował politykę ustępstw wobec kolejnych żądań niemieckich.

str. 379

FON — Fundusz Obrony Narodowej.

JEDEN TYLKO, JEDEN CUD —
Z P. HRABIANKĄ POLSKI LUD
KRZYWOSZEWSKI «KOLEŻANKI»

str. 382

Jeden tylko, jeden cud... — żartobliwa parafraza

słów Zygmunta Krasińskiego z *Psalmu miłości* (1845): „Jeden tylko, jeden cud. Z szlachtą polską polski lud."

...nawet Żeromski wierzył w księżniczkę — zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 360.

str. 384

...p. Andryczówna... — jako Hela, W. Brydziński (Tomasz Kosarzewski), M. Myszkiewicz (Józef Orchowicz), J. Munclingrowa (Kubikowa), I. Borowska (Janka), J. Pichelski (Wincenty), W. Kaczmarski (Alfred Maester), K. Wilamowski (Hr. Henryk Giełbut), H. Parysiewicz (Tekla), J. Kondrat (Jacek Kodrębski), J. Kurnakowicz (Dr Bogumił Zonner), A. Socha (Klemens Witowicz), B. Samborski (Dr Bersten), H. Małkowski (Rosenkranc), H. Łapińska (Rosenkrancowa), K. Dorwski (Węgłosz), J. Kordowski (Woźny), K. Wojciechowski (Michał), I. Kamieniecka (Pokojówka), R. Dereń (Nadkelner), M. Karpowiczówna (Kwiaciarka), A. Rolandowa (Młoda dama), M. Nawrocki (Starszy pan).

ARTRETYZM BOGATYCH
SIERRA, MAUR «JULIA KUPUJE SOBIE DZIECKO»

str. 387

...Strindbergowskiej imienniczki... — bohaterki dramatu *Panna Julia* (zob. recenzję w tym tomie).

str. 388

...autorka *Egipskiej pszenicy*... — M. Jasnorzewska-Pawlikowska; zob. recenzję w tomie XXV *Pism*.

RÓWNANIE O MNÓSTWIE NIEWIADOMYCH
ZAWIEYSKI «PRAWDZIWE ŻYCIE ANNY»

str. 392

Dívion — miejscowość w północnej Francji (Flandria).

str. 394

...siedząc... na Krakowskim Przedmieściu — Boy mieszkał w domu pod nr 58.

Haneczka i duch — zob. recenzję w tym tomie.

Najtrudniejsze zadanie przypadło p. Małyniczównie... — jako Annie, S. Stanisławski (Ksawery), M. Bonecki (dr Kwalis), L. Krzemieński (dr Hauser).

RECENZENT CZY KIBIC?
ARMONT, MARCHAND «KRÓL BRYDŻA»

str. 396

Jean — bohater komedii Bus-Feketego; zob. recenzję w tym tomie.

Henri Désiré Landru (1869—1922) — oskarżony w słynnym procesie kryminalnym (1921) o zamordowanie dziesięciu kobiet.

str. 397

„Über Rosen lässt's sich dichten, in die Äpfel muss mann beissen..." (niem.) — Róże można opiewać, w jabłka trzeba się wgryźć (H. Heine).

DZIKUSY
PUGET «SZCZĘŚLIWE DNI»

str. 402

...zmarłej niedawno... artystki — Janiny Janeckiej zmarłej 21 II 1938.

...p. Anusiakówna... — jako Franciszka, L. Pośpiełowski (Michał), T. Fijewski (Bernard), Z. Rakowiecki (Oliwier).

TORPEDA I MIŁOŚĆ
MORGAN «LŚNIĄCY STRUMIEŃ»

str. 405

...niby Herodiada... — według Nowego Testamentu Jan Chrzciciel został uwięziony za potępienie kazirodczego związku Heroda z jego bratową Herodiadą, a potem ścięty za sprawą córki Herodiady, Salome, która podczas uczty zażądała jego głowy w zamian za swój taniec przed królem.

O, wieczny „nosie Kleopatry"! — słynne powiedzenie z *Myśli* Pascala (że gdyby nos Kleopatry był o ćwierć cala dłuższy, powierzchnia świata wyglądałaby inaczej).

str. 407

P. Białoszczyński... — jako Ferreres, A. Zelwerowicz (Lord admiralicji), J. Woskowski (Admirał), L. Pancewicz-Leszczyńska (Lady Helston).

POŚMIERTNE ŻYCIE CYGANA
FAUCHOIS «OSTROŻNIE, ŚWIEŻO MALOWANE!»

str. 408

Amedeo Modigliani (1884—1920) — znakomity malarz

włoski osiadły w Paryżu, którego sztuka zyskała sławę dopiero po śmierci artysty.

str. 409

Maurice Utrillo (1883—1954) — znakomity malarz i grafik francuski; malował głównie pejzaże miejskie.

str. 412

...p. Woszczerowicz... — jako Dr Odilon, H. Buczyńska (Heloiza), S. Stępniówna (Zulma), J. Kurylukówna (Amelia), S. Grolicki (Cotiellard), G. Buszyński (Grepeux), H. Parysiewicz (Janina), J. Kaliszewski (Bouquet), S. Butkiewicz (Cachex).

JUBILEUSZ BUDY
ARNOLD «ZGORSZENIE PUBLICZNE»

str. 413

Orotowaty — tj. nawiązujący do maniery pisarskiej Or-Ota (Artura Oppmana).

...mówki wyfraczonego dyrektora... — Teofila Trzcińskiego.

str. 414

Złoty wiek rycerstwa — komedia Charlesa Marlowe (pseudonim angielskiej autorki Harriet Jay, 1853—1932); przekład Boya ukazał się anonimowo w lwowskiej biblioteczce „Teatr dla Wszystkich".

...zanim Solski sam wystawił tę komedyjkę — premiera *Złotego wieku rycerstwa* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie odbyła się 17 IX 1910.

...odstąpił ją do grania Ludwikowi Śliwińskiemu — premiera 5 VIII 1910 w Teatrze Nowym, a nie Letnim, jak sugeruje Boy.

„Mateczka Kozłowska" — Feliksa Kozłowska (1862—1921), założycielka ascetyczno-mistycznego stowarzyszenia kapłanów świeckich, które po potępieniu przez Watykan w 1906 r. przekształciło się w osobne wyznanie. Mariawici otaczali postać Kozłowskiej religijnym kultem.

...o „osi" — oś Berlin—Rzym—Tokio, nazwa przyjęta na określenie współpracy politycznej między faszystowskimi Niemcami i Włochami oraz militarystyczną Japonią (1937). Poprzedziło ją porozumienie polityczne Niemiec i Włoch z r. 1936, zwane osią Berlin—Rzym.

Protektorat — forma pozornej autonomii nadanej 16 III 1939 ziemiom czeskim przez Niemcy hitlerowskie.

str. 415

...to samo hasło słyszymy co dzień... w gazetach, przez radio — „wojną nerwów" nazywano stan napięcia politycznego, wywołany agresywną polityką Niemiec hitlerowskich w r. 1939.

str. 418

Zajrzałem do ówczesnej recenzji — zob. w tomie XXIV *Pism.*

CZERWONA WSTĄŻECZKA
FLERS, CAILLAVET «ŚWIĘTY GAJ»

str. 419

...obchodzącej trzydziestoletni jubileusz — *Święty gaj* napisany został w 1910 roku.

...aluzje do tryumfów rosyjskiego baletu w Paryżu... — słynny zespół Sergiusza Diagilewa, założony w 1909 roku.

str. 421

Gustaw Zander (1835—1920) — lekarz szwedzki, twórca systemu leczniczej gimnastyki mechanicznej.

str. 423

Całość szła składnie — grali też: J. Leszczyński (de Forgettes), S. Łapiński (Woźny).

INTELEKTUALISTKA BEGONIA
SHAW «GENEWA»

str. 424

Ta przedostatnia sztuka... — ostatnią były *Złote dni dobrego króla Karola* (1939).

Ukończona... przed rokiem... zbiegła się z wypadkami wrześniowymi owego krytycznego roku... — mowa o tzw. kryzysie wrześniowym 1938 r., zakończonym układem przedstawicieli czterech mocarstw (Hitlera, Chamberlaina, Mussoliniego i Daladiera) w Monachium (30 IX 1938), który upoważniał Niemcy do aneksji znacznej części terytorium Czechosłowacji („obszar Sudetów").

Liga Narodów — organizacja powołana w 1919 r. w celu pokojowego załatwienia sporów międzynarodowych. W r. 1933

wystąpiły z Ligi Narodów Niemcy i Japonia, w r. 1937 — Włochy, a w r. 1939 — Hiszpania.

str. 426

...popularna figura „z parasolem" — premier Anglii Neville Chamberlain.

Edward Wittig (1879—1941) — rzeźbiarz, profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, długie lata przebywał i pracował w Paryżu.

str. 427

...międzynarodowy trybunał w Hadze — ustanowiony przez Ligę Narodów w r. 1920 dla rozstrzygania spraw spornych przedłożonych mu przez państwa.

str. 428

Pince sans rire (fr.) — cichy kpiarz, ścichapęk.

str. 429

Greenwich — słynne obserwatorium astronomiczne na przedmieściach Londynu.

Commère — kuma; compère — kum.

...p. Krzewiński... — jako Minister Wielkiej Brytanii, J. Węgrzyn (Battler), B. Samborski (Bombardone), D. Damięcki (Flanco), Z. Karczewski (Żyd), H. Małkowski (Emigrant Włoch), T. Chmielewski (Rosjanin), Z. Ziembiński (Sędzia Trybunału), G. Buszyński (Sekretarz Ligi), J. Duszyński (Kuzynek Ministra), M. Myszkiewicz (Duchowny anglikański), J. Kempa (Dziennikarz).

PRACOWITY WIECZÓR
RUSZKOWSKI «WESELE FONSIA»

str. 430

...dyskusji... w sprawie słynnego „letniego" repertuaru" — zob. w tomie XXVI *Pism.*

str. 431

Jowialitates — żarty pogodne, dobroduszne.

str. 432

„Lord paradox" — określenie z powieści *Portret Doriana Graya* (1891) Wilde'a, stosowane często do jej autora.

str. 435

Wicek i Wacek — komedia Z. Przybylskiego (1896).

...obejść swój jubileusz... — zob. *Jubileusz budy* w tym tomie.

Grano to *Wesele* dobrze... — W. Jarszewska (Emilia Kurnicka), M. Dulęba (Anastazja Kurnicka), Z. Niwińska (He-

lena), A. Żeliska (Wanda), T. Kański (Kazimierz), L. Krzemieński (Maciej Kurzawa), J. Roland (Alfons), E. Solarski (Dorowski), A. Dymsza (Mrozik), S. Łapiński (Ogonkowski), H. Łapińska (Barbara), F. Żukowski (Fedyczkowski), J. Bukowski (Piekulski), W. Waroczewski (Alfred), R. Karowski (Stanisław), H. Michalska (Małgosia), E. Magnuszewski (Wojtek), J. Koecher (Antek), M. Zamiłło (Antoniowa), J. Zakrzewski (Antoni), Z. Koczanowicz (Józef), M. Nawrocki (Muzykant).

O POLSKIM TEATRZE WE LWOWIE

str. 436

...byłem na ostatniej premierze — w Teatrze Letnim, na krotochwili Nestroya *Serce w rozterce, czyli Ślusarz widmo* w adaptacji Tuwima (2 IX 1939).

...komedyjkę francuską *Stare wino* — S. Hicksa i A. Dukesa.

str. 437

...miłą komedyjkę Morstina *Obrona Ksantypy* — premiera odbyła się 14 IV 1939, wznowiona w pierwszych dniach września.

Dano *Panią Dulską*... — sztukę Zapolskiej wystawiono w październiku 1939 r.

str. 438

...dano jeszcze *Zaginioną eskadrę* Kornijczuka — chodzi o sztukę *Zagłada eskadry*, graną w 1940 r.

Wieczór trzech króli — komedię Szekspira wystawiono w lutym 1940 r.

...teatr polski gra w nowym własnym lokalu — w budynku przy ul. Jagiellońskiej 11.

...ujrzeliśmy na otwarcie — *Tanię* Arbuzowa — premiera 14 IX 1940.

str. 440

...rosyjską sztukę *Mścisław Udały* — *Pociąg pancerny (Książę Mścisław Udały)* J. Pruta wystawiono 24 IX 1940.

...przygotowaną *Zemstą* Fredry — premiera 4 X 1940.

str. 441

...zapowiadają *Bartosza Głowackiego* — zob. recenzję w tym tomie.

...autorki *Płomienia na bagnie* — ściślej: *Płomienia na bagnach*, pierwszej części cyklu powieściowego *Pieśń nad wodami*, wydanej we Lwowie w 1940 r.

str. 442

...ów wieczór poezji... — *Książka Adama Mickiewicza, wieczór literacki w 85 rocznicę śmierci*, premiera 26 XI 1940.

str. 443

Ostatnia premiera (*Uriel Acosta*) — K. F. Gutzkowa, premiera 8 XII 1940.

str. 444

Uriel Acosta (właśc. da Costa, 1585—1640) — żydowski myśliciel i reformator religijny, wyklęty i prześladowany przez ortodoksyjnych współwyznawców.

POLSKI TEATR WE LWOWIE
BAŁUCKI «DOM OTWARTY», FAUCHOIS «OSTROŻNIE, ŚWIEŻO MALOWANE!»

str. 445

„Góralu, czy ci nie żal?..." — początek wiersza *Dla chleba* (1874).

Starzy i młodzi — właściwie *Młodzi i starzy* (wydana pod pseudonimem Elpidona w r. 1866).

str. 446

...wpadł na śmiały pomysł... — mowa o inscenizacji *Domu otwartego* w „Reducie" (20 II 1924); zob. recenzję w tomie XX *Pism*.

str. 449

Aktorzy! — M. Węgrzyn (Fikalski), W. Brochwicz (Wicherkowski), H. Chaniecka (Pulcheria), G. Larewicz (Fujarkiewicz) oraz I. Brenoczy, J. Chojnacka, B. Dąbrowski, J. Kordowski, J. Leliwa, T. Przystawski, T. Surowa, M. Tatrzański, Z. Wierzejska, T. Woźniak.

str. 453

...nasi aktorzy umieją grać — J. Leliwa (Dr Gadarin), Z. Łozińska (Heloiza), M. Zarębińska (Zulma), J. Karpińska (Amelia), H. Chanecka (Urszula), T. Woźniak (Leon Bouquet), R. Hierowski (Grepeaux), J. Staszewski i T. Surowa (Cotillard), W. Brochwicz (Cachex).

str. 454

...znów miałem sposobność oglądania owego *Kościuszkę pod Racławicami* — premiera w Teatrze Polskim 11 XI 1933; zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

str. 455

...autor swoich *Racławic*... — mowa o poemacie historycznym Włodzimierza Tetmajera.

str. 456

...austriackiego rekruta z łaski pana Szujskiego — informacja mylna; zob. przypis w tomie XXVI *Pism,* s. 789.

str. 459

...wiemy, jaki jego los... — informacje mylne; zob. przypis w tomie XXVI *Pism,* s. 784.

str. 461

...Kreczmar... — jako Skórzewski, J. Kordowski (Szymon), I. Brenoczy (Szujska), M. Tatrzański (Trawiński) oraz K. Lewicki, A. Nowosielski, T. Woźniak.

«PANNA MALICZEWSKA» GABRIELI ZAPOLSKIEJ PREMIERA W TEATRZE POLSKIM

str. 463

Fantować — zajmować czyjeś rzeczy za długi.

„*Maecenas, atavis edite regibus*" — „Mecenasie, potomku starożytnych królów"; początek pierwszej *Ody* Horacego.

str. 464

...któryś z krytyków złośliwie... napisał... — E. Haecker, *Z teatru,* „Naprzód" 1921, nr 91.

str. 465

Łozińska... — jako Daumowa, T. Woźniak (Filo), T. Przystawski (Edek), Zolberg (Kolega I), G. Oranowska (Hiszowska), W. Ratschka (Sekwestrator).

«KRAKOWIACY I GÓRALE» W TEATRZE POLSKIM

str. 466

...felieton... St. Wasylewskiego — „*Krakowiacy*

i górale". Przed premierą w Teatrze Polskim, „Czerwony Sztandar" 1941, nr 139.

Josif Igelström (1737—1817) — naczelny dowódca wojsk rosyjskich w Polsce w latach 1793—1794.

str. 467

...wyparł J. N. Kamiński... — jako autor sztuki *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* (1816).

Grule — ziemniaki.

str. 468

Rekuza — odmowa, odprawa.

str. 470

Ostrożnie, świeżo malowane! — zob. recenzję w tymże tomie.

...góralem od Żywca, czy od Makowa niż spod Gerlachu lub Łomnicy — Żywiec i Maków w powiatach krakowskim i kamienieckim; Gerlach i Łomnica — najwyższe szczyty w Tatrach.

...Nowosielski... — jako Paweł, J. Wyszomirski (Stach), J. Pitojałówna (Zośka), J. Leliwa (Miechodmuch).

UZUPEŁNIENIA

TEATR DLA DZIECI ORTYMA
ORTYM «KOPCIUSZEK»

str. 475

Roxy — komedia B. Connersa; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»
«PRZY ZAMKNIĘTYCH DRZWIACH»

str. 478

Biedny książę R....ł... — książę Michał Radziwiłł.

Z TEATRU «WIELKA REWIA»
DOERMAN, JACOBSON «CZAR WALCA»

str. 480

...księżniczce... klausenburskiej... — siedmiogrodzkiej (Klausenburg — miasto powiatowe w Siedmiogrodzie w Rumunii).

str. 481

P. Nina Grudzińska... — jako Ks. Helena, T. Mankiewiczówna (Franzi Steingrzber), W. Conti (Por. Nikki), J. Orwid (Hr. Lothar), K. Tom (Ks. Joachim XIII), J. Sokołowska (Fryderyka von Intersburg), I. Skwierczyńska (Fifi) oraz W. Ruszkowski, Z. Regro.

Maedel (niem.) — dziewczę.

Feszowny — *fesch* (niem.): szykowny, zgrabny.

Z TEATRU «8.15» KALMAN «KSIĘŻNA FEDORA»

str. 483

„Tacjanki" — zespół Tacjanny Wysockiej, występujący od 1924 r. w Teatrze Bogusławskiego, a od 1928 r. jako trzynastoosobowy „Tacjann's Girls" w teatrze „Qui pro quo". Skład zespołu — zob. przypis w tomie XXIV *Pism*, s. 697.

Z TEATRU POWSZECHNEGO

str. 484

...przy ul. Karowej — w teatrze „Comoedia".

str. 486

...pamiętałem jeszcze z krakowskiej prapremiery... — premiera w Teatrze Miejskim w Krakowie 2 V 1903; natomiast prapremiera odbyła się w Teatrze Miejskim we Lwowie 16 III 1903.

...że sztukę pisaną wierszem, trzeba mówić wierszem... — por. felieton *O kulturę wiersza na scenie* w tomie XIX *Pism* oraz recenzję w tomie XXI *Pism*, s. 183.

ŚP. JANINA JANECKA

str. 487

Nieoczekiwanie zmarła wczoraj — 22 II 1938.

Ojciec jej był skrzypkiem w Operze... — Jan Braun.

...matka aktorką... — Matylda Braunowa (1862—1932).

«WARSZTAT TEATRALNY»

str. 488

Orfeusz Cocteau — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*.

str. 489

Obecnie ogłoszony program „Warsztatu" — w programie teatralnym zamieszczono wykaz kolejnych premier „Warsztatu".

str. 490

...Schillerowskie wieczory staropolskiej piosenki — *Pochwała wesołości*, 23 III 1924 w Teatrze „Reduta".

PIST — Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, utworzony w r. 1932 w Warszawie przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

str. 491

Towarzystwo „Młody Teatr" — powstało w styczniu 1938 r.; zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 384.

...trzeba nam wymienić aktorów i śpiewaków... — B. Bolko (Jan), K. Chlebowski (Rozkazywalski). Z. Malinowski (Antek), I. Pomorska (Kasia), A. Szlemińska (Anna).

str. 492

...w komedio-operze Dmuszewskiego... — B. Bolko (Pan Anzelm), H. Kamińska (Dorota), J. Kempa (Orgon), Z. Niwińska (Teresa), F. Żukowski (Erast).

PREMIERA «WARSZAWSKIEJ SZOPKI POLITYCZNEJ»

str. 493

...premiera *Warszawskiej szopki politycznej* — 17 II 1938 w Café-Clubie.

...od samego pana premiera — Felicjana Sławoja-Składkowskiego.

...ową sławną *Szopkę warszawską* — zob. A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 22.

str. 494

Wajewałodzia — Władysław Jaroszewicz, komisarz Rządu na m. st. Warszawę; redaktor Niedziński — Bogusław Miedziński, redaktor „Gazety Polskiej"; prezydent Miastarzyński — Stefan Starzyński, komisaryczny prezydent Warszawy; ministrowie: Świętoławski — Wojciech Świętosławski, minister WRiOP, Kwitkowski — Eugeniusz Kwiatkowski, minister skarbu, Becque — Józef Beck, minister spraw zagranicznych, Ponitowski — Juliusz Po-

niatowski, minister rolnictwa i reform rolnych Krabowski — Witold Grabowski, minister sprawiedliwości; bracia Sędrzejewicze — Janusz (senator) i Wacław Jędrzejewicz; pułkownik Quotz — Adam Koc; ...trio generałów: Premierał — generał Felicjan Sławoj-Składkowski, Hallerał — generał Józef Haller, Pskwarczyński — generał Stanisław Skwarczyński.

„Leci Quotz przez Polskę, ozonem wywija" — aluzja do działalności Adama Koca (1891—1969), organizatora i szefa Ozonu (popularna nazwa Obozu Zjednoczenia Narodowego).

...prezes Kruber... — Henryk Gruber (ur. 1892), prezes PKO (Pocztowa Kasa Oszczędności).

Wawrzyniec Wierzyński — poeta Kazimierz Wierzyński 6 I 1938 został przyjęty do Polskiej Akademii Literatury.

Piżyńskaja — Bronisława Niżyńska (właśc. Nieżyńska, ur. 1891) rosyjska tancerka pochodzenia polskiego; w latach 1937—1938 była dyrektorem reprezentacyjnego Baletu Polskiego.

...mistrz Kipura... — śpiewak Jan Kiepura.

...redaktor pewnego tygodnika, który musi gorzko dumać nad niewdzięcznością swoich pupilów — aluzja do sprawy rozejścia się Jerzego Andrzejewskiego, Bolesława Micińskiego i Jerzego Waldorffa z tygodnikiem „Prosto z mostu" redagowanym przez Stanisława Piaseckiego. Zob. felieton *Krzywo z mostu* w tomie XVIII *Pism.*

...książę Zadziwiłł ze swoją przyszłą... — aluzja do głośnego romansu księcia Michała Radziwiłła z Jeanettą Suchestow, rozwódką pochodzenia żydowskiego.

...głośna mistrzyni tenisa... — Jadwiga Jędrzejowska.

...pójdzie „tropem Smętka" — aluzja do głośnej sprawy lekkoatletki Smętkówny, która okazała się mężczyzną, a zarazem kalambur nawiązujący do tytułu książki M. Wańkowicza *Na tropach Smętka* (1936).

TEATR «HABIMA» W WARSZAWIE
GUTZKOW «URIEL ACOSTA»

str. 497

...*Dybuka* — premiera 31 I 1922.

...wówczas była w Warszawie... — w teatrze „Orfeum" 2—7 III 1930; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

Z «WARSZTATU TEATRALNEGO» ZAPOLSKA «ŻABUSIA»

str. 500

...p. Grolicki... — jako Bartnicki, A. Bogusiński (Milewski), H. Drohocka (Maria), J. Macherska (Maniewiczowa), H. Święcicka (Milewska).

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO» «SKĄD SWĄD»

str. 502

...pod pseudonimem Jurandot — Jerzy Glejgewicht. Fałaty — obrazy Juliana Fałata (1853—1929).

JUBILEUSZ ANTONIEGO RÓŻYCKIEGO

str. 504

Jubileusz Antoniego Różyckiego — 25 III 1938; zob. recenzję z *Daru poranka* w tym tomie.

JUBILEUSZ ROBERTA BÖHLKEGO

str. 509

Znów trzydziestolecie wybitnego aktora... — jubileusz odbył się w Teatrze Polskim w Poznaniu 16 III 1938.

«BURZA» OSTROWSKIEGO W ROSYJSKIM «STUDIO DRAMATYCZNYM»

str. 513

Burza Ostrowskiego... — premiera w marcu 1938.

str. 514

Ten utwór, pisany w r. 1862... — informacja mylna; *Burza* ukazała się w 1859 r.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM» «OŚ CYRULIK — WARSZAWA»

str. 518

Oś Cyrulik — Warszawa — w tytule aluzja do osi Berlin—Rzym—Tokio (zob. przypis do s. 414).

Z czego ludzie żyją — piosenka Jurandota według Oskara Kanitza.

...śpiewana nad dostojną kołyską holenderską — *Kołysanka u kołyski* Mariana Hemara napisana w związku z darem Polski dla nowonarodzonej infantki holenderskiej Beatrix Wilhelminy Armgard, córki księcia Bernarda von Lippe i księżny Juliany — kołyską wystruganą z polskiego drzewa.

...Czechowa pt. *Jubileusz* — w tłumaczeniu Tuwima, reżyserii Błońskiej, z udziałem Sempolińskiego, Błońskiej, Żelichowskiej i Lawińskiego.

str. 519

...aktualne źródło humoru, jakim są *Masoni* — w związku z artykułem byłego premiera Leona Kozłowskiego (*Parę uwag o masonerii w Polsce*, „Polityka" 1938, nr 15), zarzucającym wielu współczesnym politykom polskim przynależność do lóż wolnomularskich.

...fakt stwierdzony sądownie — aluzja do procesu dyrektora „Cyrulika" F. Járosy'ego, oskarżonego o obrazę członków Chóru Dana, których nazwał w swej konferensjerce „szczeniakami". Na rozprawie 4 III 1938 r. Járosy został skazany na 50 złotych grzywny.

«BALILLA» W TEATRZE ORTYMA DLA DZIECI

str. 520

Balilla — dla uczczenia jego pamięci nazwę „Balilla" otrzymała organizacja młodzieży faszystowskiej we Włoszech, obejmująca chłopców od 8 do 14 lat.

ĆWIERĆWIECZE TEATRU POLSKIEGO

str. 523

...Rockefellerów czy Morganów — mowa o amerykańskich przemysłowcach, właścicielach trustów — naftowego (J. D. Rockefeller) i stalowego (J. J. Morgan).

...początkujący autor dramatyczny, Arnold Szyfman — autor dramatu pt. *Fifi* (1906).

...kiedy Szyfman zakładał w Warszawie „Momus" — otwarty 31 XII 1908 w restauracji Stępkowskiego na placu Teatralnym.

str. 524

W styczniu r. 1912 poświęcono kamień węgielny... — w styczniu rozpoczęto roboty ziemne, a kamień węgielny poświęcono dopiero w kwietniu.

...założenie Teatru Małego... — otwarty 7 XII 1918.

...zawdzięczała Łódź dwa wyborne sezony teatralne... — w latach 1925—1927.

str. 525

...słynna „szósta część"... — opłata 1/6 części dochodów brutto na rzecz Teatrów Rządowych (rozporządzenie istniejące od 1826 r.).

str. 527

...imponująca księga... — J. Lorentowicz, *Teatr Polski w Warszawie, 1913—1938*, Warszawa 1938.

UROCZYSTOŚCI JUBILEUSZOWE TEATRU POLSKIEGO

str. 530

...aby przemawiać tutaj... — uroczystość jubileuszowa odbyła się 31 III 1938.

DZIAD I OBRAZ

str. 536

W felietonie *Przemówił dziad do obrazu...* — „Kurier Literacko-Naukowy" 1938, nr 16.

...p. Kudliński ogłosił w „IKC" rozważania... — pt. *Teatralne mielizny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1936, nr 342, 343; 1937, nr 34, 57, 134.

...wywołał... „powódź artykułów" — zob. m. in. K. Piotrowski, *Młodzi autorzy u bram krakowskiego teatru. Polska scena, mielizny i prawo ubogich*, „Kurier Poranny" 1937 nr 68; j.b. (J. Braun), *Jak dźwignąć z upadku teatr polski*, „Zet" 1937, nr 3/4.

str. 537

Rewindykacja — dochodzenie własności.

Prerogatywy — wyłączne prawa.

str. 538

Mój kanikularny projekt — zob. w tomie XXVI *Pism.*

str. 540

...w chwili konstytuowania się „Młodego Teatru" dwóch nie było jeszcze akademikami! — J. Lorentowicz (akademik od r. 1937) i K. Wierzyński (od r. 1938).

...piąty członek „Młodego Teatru..." — A. Szyfman.

str. 541

...współpracowali... w konkursie teatralnym — zorganizowanym przez Polską Akademię Literatury w 1935 r.

CZY NIE ZA GORLIWIE?

str. 543

Dzieci nie chcą żyć — zob. recenzję w tym tomie.

„Weltschmerz" — ból wynikający z myśli o niedoskonałości świata.

JUBILEUSZ KONRADA TOMA

str. 547

...dziennikarza całą gębą — w latach 1909—1914 jako dziennikarz współpracował m. in. z „Gazetą Łódzką" i „Nowym Kurierem Łódzkim" oraz redagował tygodnik „Śmiech".

„Śmiech" — tygodnik humorystyczno-satyryczny wydawany w Łodzi w latach 1912—1914.

str. 548

...niczym Ukniewska — aluzja do głośnej powieści Marii Ukniewskiej z życia tancerek kabaretowych *Strachy* (1938).

«CEZAR I CZŁOWIEK» W TEATRZE POLSKIM

str. 549

Zaproszono nas jeszcze raz na sztukę Nowaczyńskiego — wznowioną 5 V 1938 (zob. recenzję w tomie XXVII *Pism*).

...w książkowym wydaniu... — *Cezar i człowiek. Sztuka w 3 aktach z epilogiem*, Warszawa 1937.

Lukrecja Borgia — zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 365.

Sancia Sforza — zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 366.

str. 550

„*Qualis mutatio rerum!*" (łac.) — O jakże wszystko się zmieniło.

„*Antimurale christianitatis*" — przedmurze chrześcijaństwa; zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 367.

Z TEATRU «WIELKA REWIA»
FEYDEAU «OPIEKUJ SIĘ AMELIĄ»

str. 551

Trzy stare farsy Feydeau wznowiono w ciągu dwóch miesięcy — prócz recenzowanej: *Dama od Maksyma* w Letnim oraz *Dudek* w „Wielkiej Rewii"; zob. recenzje w tym tomie.

Król — zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*.

POKAZ W «WARSZTACIE TEATRALNYM»
GRABOWSKA «DZIECI NIE CHCĄ ŻYĆ»

str. 554

...z niedawnej sztuki Chestertona — *Człowiek, który był czwartkiem;* zob. recenzję w tomie XXVII *Pism*.

PREMIERA W TEATRZE LETNIM
GUITTON «NIE RZEBA BYŁO MNIE PRZEJEŻDŻAĆ»

str. 557

...systemem „delartaka"... — żartobliwie: jak w komedii *dell'arte*.

...wznawiać dawnych burz o *Kubusia*... — zob. w tomie XXVI *Pism*.

...felieton p. Grzymały-Siedleckiego — „Kurier Warszawski" 1938, nr 142.

PREMIERA W TEATRZE «8.15»
JARNO «KRYSIA LEŚNICZANKA»

str. 559

...p. Lucyna Szczepańska... — jako Krysia Lany, K. Benda (Cesarz Józef II), T. Zakrzewski (Franz Földessy), L. Messal (Józefina Stenfeld), J. Kraszewska (Minka).

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO»
JURANDOT «OD CZEGO MAMY RZĄD?»

str. 561

Stanisława Walasiewiczówna (ur. 1911) — słynna lekkoatletka, rekordzistka świata w biegu na 100 metrów (1937).

EGZAMIN PUBLICZNY
ABSOLWENTÓW WYDZIAŁU
SZTUKI AKTORSKIEJ W PIST

str. 564

Środowy popis... — 22 VI 1938.

PREMIERA W «WIELKIEJ REWII»
«DLA CIEBIE, WARSZAWO»

str. 567

...dowcipy o Kadenie... — zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 391.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM»
«NAOKOŁO „CYRULIKA"»

str. 568

Lena Żelichowska, której pierwsze kroki na scenie... pamiętamy sprzed kilku lat... — debiutowała w rewii *Cała Warszawa* (31 X 1929); zob. recenzję w tomie XXIII *Pism*.

str. 569

Shirley Temple (ur. 1931) — „cudowne dziecko" filmu amerykańskiego lat trzydziestych.

...rewelacje pewnego polityka o masonach — zob. przypis do s. 519.

A bzdur o Sieroszewskim i „niani"... — zob. przypis w tomie XXVII *Pism*, s. 391.

ROSYJSKIE «STUDIO DRAMATYCZNE»
CZECHOW «WIŚNIOWY SAD»

str. 572

Wiśniowy sad — premiera 2 X 1938.

Niedawno oglądaliśmy tę sztukę w Teatrze

Polskim... — premiera 27 IV 1937; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO» JURANDOT «NIC NIE WIADOMO»

str. 574

...wydał tom swoich zgrabnych piosenek — *Niedobrze, panie Bobrze!*, Warszawa 1938.

...głośny tenor pozywany przed sąd przez nie mniej głośnego adwokata... — Jan Kiepura, oskarżony przez Zygmunta Hofmokl-Ostrowskiego o zniesławienie stanu adwokackiego. (Na przyjęciu dla dziennikarzy w lipcu 1938 r. w salonach Hotelu Europejskiego Kiepura powiedział: „Gdybym jako śpiewak miał zarabiać tyle, ile obecnie zarabiają śpiewacy Opery, wolałbym zostać adwokatem albo świniopasem.") Na rozprawie 29 X 1938 sąd uwolnił Kiepurę od winy i kary.

...„głębsze znaczenie" — aluzja do tytułu sztuki Christiana Grabbego *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* (1827).

JUBILEUSZ JÓZEFA ŚLIWICKIEGO

str. 578

Jubileusz pięćdziesięcioletniej pracy — uroczysta premiera 23 XI 1938.

str. 579

Debiutuje jako Zbigniew w *Mazepie*... — w sierpniu 1896 r.

str. 580

Śliwicki obchodził jubileusz swojej pracy już po raz trzeci — pierwsze dwa odbyły się 10 XII 1910 i 17 VI 1922.

JUBILEUSZ JÓZEFA ŚLIWICKIEGO W TEATRZE NARODOWYM

str. 582

Robrony — szerokie i sztywne suknie z jedwabiu.

...naczelnik departamentu Dzik... — Faustyn Dzik, dyrektor Wydziału Sztuki w Ministerstwie WRiOP.

Jerzy Boczkowski (1882—1953) — prezes ZAIKS-u od 1936 r.

TEATR KUKIEŁEK «BAJ» I KSIĄŻKA O MARIONETKACH

str. 585

...przybrawszy w niepodległej Polsce charakter satyry bardziej politycznej — mowa o cyklu skamandryckich Szopek politycznych „Picadora", zainicjowanych *Pierwszą szopką warszawską* (kolejne premiery: 1922—1924), a kontynuowanych cyklem Szopek „Cyrulika Warszawskiego" (kolejne premiery 1927—1931). Od 1932 r. autorstwo szopek politycznych przejęli J. Minkiewicz i Ś. Karpiński.

str. 586

Teatrzyk kukiełek — praca zbiorowa... — oprac. J. Cierniak, M. Kownacka, J. Landy, A. Paliński, W. Ulanowski. Red. M. Kownacka, Warszawa 1935.

TEATR JAPOŃSKI «TAKARATSUKA»

str. 588

Teatr „Takaratsuka" — gościnne występy w Teatrze Wielkim 28—30 XI 1938.

CYNIAN W PIEŚNI BOURDET «FRIC-FRAC, CZYLI SPRZEDAJEMY WARSZAWĘ»

str. 591

Jan Cynian — głośny oszust warszawski, którego proces odbył się w 1931 roku. Zob. A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 21.

str. 592

Niezrównaną trójkę stanowili... — prócz Żelichowskiej wystąpili: R. Gierasiński (Józio), F. Járosy (Agent policji), E. Minowicz (Jubiler), J. Andrzejewska (Irena), L. Sempoliński (Subiekt), K. Tom (Hrabia), L. Lawiński (Konsul), J. Orwid (Chłop), M. Rentgen (Buchalter), E. Kryńska (Mańka), H. Kitajewicz (Lodzia), S. Grodzieńska (Lola), E. Koszutski (Łysy Julek), Z. Terné (Zosia), W. Zdanowicz (Klient), M. Win-

kler (Filip), J. Kersen (Laluś), M. Orchoń (Armiaszka), G. Bogucki (Kudłacz), Z. Wirska (Pacjentka).

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO» «WIELKA CZWÓRKA»

str. 593

...na szczęście są wybory... — w listopadzie 1938 r. odbyły się wybory do Sejmu.

...powieści Kamila Nordena... — Jadwigi Migowej (1896—1942) ogłaszane na łamach tzw. prasy czerwonej („Dobry Wieczór", „Kurier Czerwony"), m. in. *Wysokie C.*, *Kariera Władki Brzoskówny*, *Moi rodzice rozwodzą się*.

...kaleczenie polszczyzny... trwa dalej — aluzja do konferansjerki W. Orłowa.

PREMIERA W «CYRULIKU WARSZAWSKIM» «KOCHAJMY ZWIERZĘTA»

str. 595

Kochajmy zwierzęta — piosenka do słów J. Jurandota.

str. 596

Lours — kawiarnia L. Lourse'a, założona w 1789 r. na rogu ulicy Czystej i Krakowskiego Przedmieścia, w gmachu Hotelu Europejskiego.

Z ROSYJSKIEGO «STUDIO DRAMATYCZNEGO» SURGUCZEW, ŁUKASZ «MOST»

str. 597

Most — premiera 26 I 1939.

...autor niedawno u nas granych *Jesiennych skrzypiec* — w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (7 I 1922); zob. recenzję w tomie XXII *Pism.*

MEDYCYNA I LEKARZE W TEATRZE

str. 601

Deontologia — nauka o powinnościach zawodowych lekarza i o etyce lekarskiej.

Consilium facultatis — komedia J. A. Fredry (1871).

Medicofobia — wrogość wobec lekarzy.

str. 602

...litera Arystotelesa... — mowa o poglądach zawartych w jego pismach przyrodniczych.

Wiliam Harvey (1578—1657) — angielski fizjolog, zapoczątkował nową erę w dziedzinie fizjologii swym dziełem *De motu cordis et sanguinis* (1628), w którym wyjaśnił zasady krążenia krwi.

str. 603

Edward Jenner (1749—1823) — lekarz angielski, wynalazł szczepienie ochronne przeciw ospie; opisał swą metodę w rozprawie *An Inquiry into the Causae and Effects of the Variolae Vaccinae* (1798).

...w jego pamflecie na medycynę... — w przedmowie do *Lekarza na rozdrożu* (1911), w której Shaw wypowiedział swe poglądy m. in. na szczepionkę przeciw ospie.

...komedia Jules Romainsa... — *Knock, czyli Tryumf medycyny*; zob. recenzję w tomie XXI *Pism.*

str. 605

Rygoroza — egzaminy.

Sprawa Moniki — sztuka Marii Morozowicz-Szczepkowskiej; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

Lancet Zalewskiego — zob. recenzję w tomie XIX *Pism.*

str. 606

Tajemnica lekarska — W. Fodora; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

Ludzie w bieli — S. Kingsleya; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

str. 607

Janka — H. Duvernois; zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

Fanny Pagnola — zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

str. 608

Cyjankali — zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

Tajemnica rodu Zebrzydowieckich — sztuka grana pt. *Dowód osobisty Zebrzydowieckich*; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

Zalotnicy niebiescy — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

Egipska pszenica — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

...wznawiane niedawno u nas *Upiory* — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

Senat szaleńców — J. Korczaka; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

...używającego w literaturze pseudonimu Janusz Korczak... — Henryk Goldszmit (1878—1942).

Lekarz bezdomny Słonimskiego — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

str. 609

Mięczak — H. H. Daviesa; zob. recenzję w tomie XXVII. *Pism.*

Cień — D. Niccodemiego; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

Henryk IV — L. Pirandella; zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

Ojciec Strindberga — zob. recenzję w tomie XX i XXIV *Pism.*

Krzyk — A. Stefaniego i F. Cerio; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

str. 610

Święty płomień — W. S. Maughama; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

Rittnera *Lato* — zob. recenzję w tomie XXV *Pism.*

str. 611

...w *Mistrzu* Bahra... — zob. recenzję w tomie XIX i XXVI *Pism.*

str. 612

...Choromańskiego *Zazdrość i medycyna* — zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

...komedia Zapolskiej pt. *Asystent* — zob. recenzję w tomie XIX *Pism.*

str. 613

Szesnastolatka — A. i F. Stuartów; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism.*

Dziewczęta w mundurkach — Ch. Winsloe; zob. recenzję w tomie XXIV *Pism.*

Niewiniątka — L. Hellman; zob. recenzję w tym tomie.

...spopularyzował... „teorię Freuda" — w sztuce *Freuda teoria snów*; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

...oświetlić teorię charakterów Kretschmera — w sztuce pt. *Temperamenty*; zob. recenzję w tym tomie.

PREMIERA W «MAŁYM QUI PRO QUO» «POD PARASOLEM»

str. 615

...„dodatki Pata"... — kroniki filmowe Polskiej Agencji Telegraficznej.

str. 616

Chór Dana... zmienił nieco personel... — w marcu 1938 r. odszedł Mieczysław Fogg, a na jego miejsce wstąpili: piosenkarka Hanka Brzezińska i jej brat Wacław.

POKAZ «WARSZTATU TEATRALNEGO» PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI TEATRALNEJ

str. 620

Grano również wesoło... — H. Buczyńska (Piperkowska), H. Małkowski (Dodowski) oraz J. Block, T. Cygler, M. Kalinowicz, Z. Koczanowicz, H. Michalska.

SPÓŁKA AKCYJNA «TEATRY WARSZAWSKIE»

str. 622

...zwróciliśmy się do osoby najlepiej poinformowanej... — prawdopodobnie do Władysława Zawistowskiego, który w 1939 r. został mianowany dyrektorem połączonych teatrów warszawskich.

str. 626

...gdzieś w nowej dzielnicy Marszałka Piłsudskiego — planowanej przez prezydenta miasta Starzyńskiego wzdłuż nowej arterii biegnącej od placu Na Rozdrożu przez Pole Mokotowskie (architekt Jan Chmielewski).

Lech Józef Niemojowski (1894—1952) — architekt, od 1933 r. profesor Politechniki Warszawskiej.

str. 628

...obejmowało stopniowo swoich pięć scen... — były to teatry: Polski, Mały, Narodowy, Letni i Nowy.

Emulacja — współzawodnictwo.

str. 629

Substrat — podłoże, podstawa.

str. 633

...może od *Podróży po Warszawie*, wystawionej przez Schillera... — w Teatrze im. W. Bogusławskiego, 11 IX 1924; zob. recenzję w tomie XXI *Pism.*

Tuwim uczynił się współpracownikiem Ruszkowskiego, Dobrzańskiego, Schöntana, teraz Nestroya — mowa o krotochwili R. Ruszkowskiego *Jadzia wdowa* (7 VIII 1937), S. Dobrzańskiego *Żołnierz królowej Madagaskaru* (3 XII 1936; zob. recenzję w tomie XXVI *Pism*), F. i P. Schöntanów *Porwanie Sabinek* (XI 1938; zob. recenzję w tym tomie), oraz dwóch wodewili J. N. Nestroya: *Ale się zabawił!* (IV 1939; zob. recenzję w tym tomie) i *Serce w rozterce, czyli Ślusarz widmo* (2 IX 1939).

str. 635

...żeński Bodo (bez kawiarni) — aluzja do kawiarni „Café Bodo" przy ulicy Pierackiego.

Z ROSYJSKIEGO «STUDIO DRAMATYCZNEGO»
INDIG «CZŁOWIEK Z DYPLOMEM»

str. 636

Człowiek z dyplomem — premiera w kwietniu 1939 r.

str. 637

...„lekarza na rozdrożu"... — aluzja do sztuki G. B. Shawa; zob. recenzję w tomie XXIII *Pism.*

OTWARCIE TEATRZYKU «ALI-BABA»
«SEZONIE, OTWÓRZ SIĘ!»

str. 638

Status quo (łac.) — istniejący stan rzeczy.

...nowego lokalu... — w podziemiu przy ulicy Karowej (poprzednio Teatr Malickiej).

Hemicykl — półkole.

...w czasie niedawnego alarmu gazowego — 29 III 1939 odbyły się w Warszawie ćwiczenia Pogotowia Obrony Przeciwlotniczej (OPL).

str. 639

Ostatni posłaniec — piosenka Władysława Szlengla do słów Tadeusza Wittlina.

Kercelak — właściwie plac Kercelego, popularne targowisko między ulicami: Towarową, Okopową, Wolską i Leszno.

POKAZ W PAŃSTWOWYM INSTYTUCIE SZTUKI TEATRALNEJ

str. 644

Rozkosze przypadku — premiera w maju 1939.

Vie romancée — biografia upowieściowana; przekład książki Rená Benjamina *La Vie prodigieuse d'Honoré de Balzac* ukazał się pt. *Geniusz, czyli Cudowny żywot Balzaka.*

CZWARTY POKAZ «WARSZTATU TEATRALNEGO» FALEŃSKI «ALTHEA»

str. 648

Meandry — zbiór fraszek, krótkich utworów refleksyjnych i lirycznych ułożonych strofą w układzie rymów: abbaab. Pierwsze wydanie ukazało się w r. 1892.

ROSYJSKIE «STUDIO DRAMATYCZNE» TRIGER «SZCZĘŚLIWE MAŁŻEŃSTWO»

str. 651

Szczęśliwe małżeństwo — premiera w maju 1939 r.

Pamiętam np. sprzed lat komedię pt. *Flipota* — J. Lemaitre'a, wystawioną w Teatrze Miejskim w Krakowie 10 I 1894 i wznawianą.

Tajemnica lekarska — W. Fodora; zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

Z TEATRU «8.15» KOLLO «BARON KIMMEL»

str. 654

...graną niegdyś na premierze przez p. Krzewińskiego... — w Teatrze „Nowości" 18 XII 1915, wznowiona 11 VIII 1922.

PREMIERA W TEATRZE «ALI-BABA» «ORZEŁ CZY RZESZKA?»

str. 656

Panopticum — numer ten, w którym występowała m. in. „Figura woskowa Hitlera" (Sempoliński), wywołał inter-

wencję ambasady niemieckiej. Hitlera zmieniono na Goebbelsa. Sempoliński... odtwarza postać Chaplina — w piosence *Ten wąsik*, opartej na podobieństwie Chaplina do Hitlera.

TEATR SZKOLNY «REDUTY» CWOJDZIŃSKI «RYCERZE RADOŚCI»

str. 660

Wenedowie — aluzja do harfiarzy z plemienia Wenedów w *Lilli Wenedzie* Słowackiego.

JADWIGA MROZOWSKA W POLSKIM RADIO

str. 666

...podróże naukowe... na Pamiry — podróż tę Jadwiga Toeplitz-Mrozowska opisała w sprawozdaniu *La prima spedizione italiana attraverso i Pamiri* (1929); tłum. polskie *Moja wyprawa na Pamiry w roku 1929*, Lwów 1934.

...z tych jedna o Marszałku Piłsudskim... — *Commemorazione di Giuseppe Piłsudski, primo Maresciallo della Polonia*, Milano 1935.

...sensację *Kobiety pajaca* — sztuki P. Louysa i P. Frondaie, w której występowała gościnnie Mrozowska w Teatrze im. J. Słowackiego 18 I 1913 w roli Conchy Perez.

PO PÓŁTORAROCZNEJ PRÓBIE

str. 667

...felieton pt. *Mój projekt kanikularny* — zob. w tomie XXVI *Pism.*

str. 668

...powstanie „Młodego Teatru" dało powód do dyskusji, a nawet polemik — m. in. w wystąpieniach autora podpisanego Ster. w czasopiśmie „Jutro Pracy" (27 II 1938), który zaatakował zarząd „Młodego Teatru" za to, „że nie jest wcale reprezentowany przez młodych literatów". Na zarzuty te replikował J. H.-cz (Jerzy Hulewicz) w felietonie *Od jutra do redakcji będę jeździł czwórką*, „Kurier Poranny" 1938, nr 31.

str. 669

...profesor Sinko pisze... — T. Sinko, *Ostatnia z dwustu*, „Czas" 1939, nr 190.

str. 671

Dzieci nie chcą żyć — zob. recenzję w tym tomie.

Głębia na Zimnej — zob. recenzję w tym tomie.

str. 672

...jednoaktowej sztuki Czechowicza — *Czasu jutrzennego*; zob. recenzję w tym tomie.

...wystawienia... sztuk Gombrowicza i Świrszczyńskiej — W. Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* i A. Świrszczyńskiej *Orfeusz*.

Z TEATRU «8.15»
«PANNA WODNA»

str. 674

FOM — Fundusz Obrony Morza zbierany przez Ligę Morską i Kolonialną na budowę okrętów wojennych.

OTWARCIE TEATRU «TIP TOP»
«KTO KOGO?»

str. 677

...radca Stronć... — Wilhelm Korabiowski.

WANDA SIEMASZKOWA

str. 678

...w *Niespokojnej starości* Rachmanowa — wystawionej przez Teatr Polski we Lwowie 24 V 1941 (zob. recenzję w tym tomie, s. 683).

str. 679

...dyrektorka... teatru w Bydgoszczy — od 1920 do 1922 r.

...twórczyni polskiej szkoły dramatycznej w Chicago — „Studio", w latach 1924—1926.

...w *Śnie nocy letniej* Szekspira — 3 XII 1887.

Z TEATRU POLSKIEGO WE LWOWIE
RACHMANOW «NIESPOKOJNA STAROŚĆ»

str. 683

Z Teatru Polskiego we Lwowie — jest to ostatnia napisana przez Boya recenzja; jej tekst, opublikowany

w „Nowych Widnokręgach" udało się sprowadzić z Moskwy już w czasie druku niniejszego tomu. Z przyczyn technicznych został włączony do działu Uzupełnień.

PO SEZONIE TEATRALNYM [1937/38]

str. 690

...kończyliśmy... rozważania... — zob. *Po sezonie teatralnym* w tomie XXVII *Pism.*

Miesięcznik „Teatr" prowadzi stałą rubrykę... — K. B., *Teatry warszawskie przed pół- i ćwierćwiekiem*, „Teatr" 1937—1939.

str. 691

Crescendo (wł.) — ze wzrastającą siłą.

str. 692

...p. Gojawiczyńskiej... — sztuka *Współczesne*, zob. recenzję w tomie XXVII *Pism.*

str. 694

...wyprawa reprezentacyjnej drużyny Teatru Narodowego do Krakowa... — *Pana Jowialskiego* grano gościnnie 17 VI 1938, *Skiza* — 18—19 VI 1938.

TEATR W WOLNEJ POLSCE

str. 696

...dyskutuje się sprawę teatru w Gdyni — z inicjatywy Zygmunta Cywińskiego, który wystąpił z projektem budowy teatru w cyklu odczytów i zorganizował komitet. Zob. *Teatr w Gdyni*, „Prosto z mostu" 1939, nr 6.

...narodził się Związek Artystów Scen Polskich — utworzony 21 XII 1918.

str. 697

Max Reinhardt (1873—1943) — znakomity inscenizator, działał w Berlinie od r. 1893, w latach 1905—1931 jako dyrektor Deutsches Theater.

Eduard Gordon Craig (1872—1966, właśc. Henry E. G. Godwin Wardell) — angielski reżyser i teoretyk teatru, w latach 1900—1912 wprowadził rewelacyjne innowacje scenograficzne.

str. 699

...wciąż działa w stolicy kilka teatrów prywatnych, stworzonych przez aktorów — „Ateneum" Jaracza, Teatr Malickiej, Teatr Kameralny Adwentowicza, Instytut „Reduty" Osterwy.

str. 700

...dawna „Reduta" skurczyła się do Instytutu „Reduty" — od kwietnia 1931 r. w lokalu przy ulicy Kopernika 36/40.

str. 703

...dwie sztuki kobiecego pióra... — *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej oraz *Sprawa Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej; zob. recenzje w tomie XXIII i XXIV *Pism.*

ZRZĘDZENIA NOWOROCZNE

str. 707

...młodzież w Lublinie... próbowała zerwać jej przedstawienie... — podczas premiery Teatru Wołyńskiego w Lublinie 22 XI 1938; zob. „Głos Lubelski" 1938, nr 291.

...przeróbkę ze starej powieści Dickensa — *Mała Dorrit*; zob. recenzję w tym tomie.

...nowy dyrektor Teatru Narodowego — Aleksander Zelwerowicz.

str. 708

...jedna sztuka Wyspiańskiego, jedna Słowackiego — *Noc listopadowa* i *Balladyna*; zob. recenzje w tym tomie.

PO SEZONIE TEATRALNYM [1938/39]

str. 716

...o najbliższych losach „Cyrulika Warszawskiego" — zlikwidowany 3 III 1939, nie podjął już działalności.

ROZKWIT TEATRU POLSKIEGO WE LWOWIE

str. 719

...fragmenty sztuki, opublikowane w... czasopiśmie „Nowe Widnokręgi" — pt. *Przed dworem*, „Nowe Widnokręgi" 1941, nr 1.

str. 720

Dotychczas wystawiono *Pociąg pancerny 14-69* W. Iwanowa... — zapewne błędna poprawka redakcji „Izwiestii" w tekście Boya; chodzi tu o sztukę J. Pruta *Pociąg pancerny* (*Książę Mścisław Udały*); zob. przypis do s. 440.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Tom dziewiąty (ostatni) serii teatralnej zawiera recenzje, artykuły i felietony o tematyce teatralnej z lat 1938—1939 i 1941, drukowane w „Kurierze Porannym" oraz w prasie lwowskiej. Tytuł tomu: *1001 noc teatru*, zaprojektował Boy w roku 1939. Informacja o tym znajduje się w ankiecie „Wiadomości Literackich" z 12 marca 1939, w której Boy napisał: „Przygotowuję do druku osiemnasty tom wrażeń teatralnych pt. *1001 noc teatru*." W tomie niniejszym zastosowano układ podobny jak w poprzednich: część główna zawiera w porządku chronologicznym recenzje; *Uzupełnienia*, również w układzie chronologicznym, obejmują recenzje drobne, felietony jubileuszowe, notatki, artykuły sprawozdawcze, przeglądy itp.

Indeksy osób i tytułów oraz słowniczek biograficzny artystów i działaczy teatru polskiego ze względów technicznych przeniesione zostały do tomu XXIX *Pism*.

1001 NOC TEATRU

O *wiele za serio* (*Pirandello „Ależ to nie na serio"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 8.

Amerykańska Jowiałówka (*Hart i Kaufman, „Cieszmy się życiem!"*) Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 20.

Król plagiatu (*Słowacki „Balladyna"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 32.

Ani wewte, ani wewte (*Tołstoj „Anna Karenina"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 35.

Chłopię jestem... (*Schöntan „Mała Dorrit"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 37.

Nie to, co u nas (*Achard „Domino"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 40.

Czarująca babcia (*Mazo de la Roche „Miła rodzinka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 48.

Dzieje grzechu (*Miłaszewski „Bunt Absalona"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 69.

Debiut Zapolskiej (*Zapolska „Żabusia"*) Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 71.

Nie wedle reguł (*Feydeau „Dama od Maksyma"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 72.

Proszek fenacetyny (*Forzano „Dar poranka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 88.

Muchy w bursztynie (*Hertz „Jastrząb wśród gołębi"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 91.

Dzień Teatru Polskiego (*Wyspiański „Noc listopadowa"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 95.

Znacie tę bajeczkę?... (*Rostand „Cyrano de Bergerac"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 100.

„Fedra" Racine'a w teatrze krakowskim. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 102.

Kaprysy Marianny, poety i teatru (*Musset „Kaprysy Marianny"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 103.

Diabeł trochę kulawy (*Mauriac „Asmodeusz"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 104.

Tragedia ludzi głupich (*Hellman „Niewiniątka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 106.

Pod dachami Paryża (*Gehri „Szóste piętro"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 111.

Z Tańskich Bernstein (*Bernstein „Serce"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 129.

Gęsi zza grobu (*Bałucki „Gęsi i gąski"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 137.

Skiz znaczony (*Molnar „Nowa Dalila"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 143.

Król życia u dzikusów (*Raphaelson „By rozum był przy młodości"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 162.

Sto lat cyganerii (*Hemar „Cyganeria paryska"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 163.

Szefowa się puszcza... (*Laszlo „W perfumerii"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 167.

Pomysł fabrykanta smarów (*Niewiarowicz „Kochanek to ja"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 179.

Przyjemna komedia (*Caillavet i Flers „Zielony frak"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 192.

O klasykach i romantykach warszawskich (*Hennequin „On i jego sobowtór"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 194.

Poseł i hrabina (*Bus-Fekete „Jean"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 254.

Książę pan raczy być ramolem (*Rostworowski „Bratnie dusze"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 268.

Cyprianna rozwódką? (*Sardou i de Najac „Rozwiedźmy się"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 270.

Genialna buda jarmarczna (*Molier „Świętoszek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 271.

Molierzątko (*Sheridan „Szkoła obmowy"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 274.

Tragikomedia dziecka (*Rylski „Głębia na Zimnej"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 276.

Lecz czci ci nie oddam (*F. i P. Schönthanowie „Porwanie Sabinek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 279.

Grecki sarmatyzm (*Melas „Papa Nikoluzos"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 284.

Dzieci chcą dobrze żyć (*Chrzanowski „Japoński rower"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 297.

Purpura dziewicy (*de Peyret-Chappuis „Szaleństwo"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 300.

Śmiała propaganda (*Priestley „Złoty deszcz"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 305.

Miły najazd krakowian (*„Farsa o mistrzu Pathelinie"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 314.

Junosza gra na puzonie (*Duran „W roli głównej Barbara Bow"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 321.

Życie jest skomplikowane (*Martin du Gard „Rodzeństwo Thierry*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 323.

Znów nagroda literacka (*Ferdinand „Kupiec i poeta"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 337.

Car i poeta (*Iwaszkiewicz „Maskarada"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 340.

Coś dla ludu (*Cwojdziński „Temperamenty"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 349.

„Wyzwolenie" — wyzwolone? (*Wyspiański „Wyzwolenie"*) Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 352.

Kicha eks-ministrowi nawaliła (*Winawer „Żywy ładunek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 4.

Miłość Kubańczyka (*Unamuno „Po prostu człowiek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 6.

Premiera w Teatrze Kameralnym (*Laufs „Dom wariatów"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 8.

Inauguracja nowego teatru (*Flaubert „Pani Bovary"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 27.

Farsa a obyczaj (*Bałucki „Grube ryby"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 29.

Nie igra się z dziewiczym lasem (*Szaniawski „Dziewczyna z lasu"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 32.

Stylizacje (*Sardou i Moreau „Madame Sans-Gêne"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 36.

Wieczór trzech pokoleń (*Norwid „Miłość czysta u kąpieli morskich"*; *Rittner „Odwiedziny o zmroku"*; *Czechowicz „Czasu jutrzennego"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 45.

Jak tu nie być Ksantypą? (*Morstin „Obrona Ksantypy"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 47.

Kuglarstwo na cmentarzu (*Wilder „Nasze miasto"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 60.

Nasza pociecha Ćwiklińska (*Coward „Week-end"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 73.

Prawa autorskie ducha (*Bunsch „Haneczka i duch"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 87.

Sekret Elżbiety (*Josset „Elżbieta królowa, kobieta bez mężczyzny"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 88.

Hipopotam i lady (*Wilde „Brat marnotrawny"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 89.

Panna protoplastka. Pokaz w „Warsztacie Teatralnym" (*Strindberg „Panna Julia"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 91.

Przekochany (*Porto-Riche „Zakochana"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 94.

Nieśmiertelny golibroda (*Beaumarchais „Cyrulik sewilski"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 98.

Hamlet w nowej szacie (*Shakespeare „Hamlet"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 100.

I na fizyków deszcz pada (*Kossak-Jasnorzewska „Popielaty welon"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 103.

Płacę i wymagam (*Kiedrzyński „Pensjonat we dworze"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 108.

Dramaturgia Matejki (*Goetel „Samuel Zborowski"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 136.

Premiera w Teatrze Kameralnym (*Krzewiński „Exposé pani ministrowej"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 141.

Jeden tylko, jeden cud — z p. hrabianką polski lud (*Krzywoszewski „Koleżanki"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 145.

Artretyzm bogatych (*Sierra i Maur „Julia kupuje sobie dziecko"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 154.

Równanie o mnóstwie niewiadomych (*Zawieyski „Prawdziwe życie Anny"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 161.

Recenzent czy kibic? (*Armont i Marchand „Król brydża"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 163.

Dzikusy (*Puget „Szczęśliwe dni"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 164.

Torpeda i miłość (*Morgan „Lśniący strumień"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 165.

Pośmiertne życie cygana (*Fauchois „Ostrożnie, świeżo malowane"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 168.

Jubileusz budy (*Arnold „Zgorszenie publiczne"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 194.

Czerwona wstążeczka (*Caillavet i Flers „Święty gaj"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 200.

Intelektualistka Begonia (*Shaw „Genewa"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 206.

Pracowity wieczór (*Ruszkowski „Wesele Fonsia"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 224.

O polskim teatrze we Lwowie (*Arbuzow „Tania"*; *Gutzkow „Uriel Acosta"*; *Zapolska „Moralność pani Dulskiej"*). Prwdr. — „Nowe Widnokręgi" 1941, nr 1.

Polski teatr we Lwowie (*Bałucki „Dom otwarty"*; *Fauchois „Ostrożnie, świeżo malowane!"*). Prwdr. — „Nowe Widnokręgi" 1941, nr 2.

„Opowieść o Bartoszu Głowackim" Wandy Wasilewskiej. Prwdr. — „Nowe Widnokręgi 1941, nr 4.

„Panna Maliczewska" Gabrieli Zapolskiej. Premiera w Teatrze Polskim. Prwdr — „Czerwony Sztandar" 1941, nr 125.

„Krakowiacy i górale" w Teatrze Polskim. Prwdr. — „Czerwony Sztandar" 1941, nr 145.

Powstanie Towarzystwa „Młody Teatr". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 13.

Teatr dla dzieci Ortyma (*Ortym „Kopciuszek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 17.

Premiera w „Cyruliku Warszawskim" (*„Przy zamkniętych drzwiach"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 25.

Z Teatru „Wielka Rewia" (*Doerman i Jacobson „Czar walca"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 37.

Z Teatru „8.15" (*Kalman „Księżna Fedora"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 43.

Z Teatru Powszechnego (*Fredro „Sluby panieńskie"*; *Rydel „Na zawsze"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 51.

Sp. Janina Janecka. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 54.

„Warsztat Teatralny". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 54.

Premiera „Warszawskiej szopki politycznej". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 55.

Premiera w Teatrze „Wielka Rewia" (*W. Leon „Rozwódka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 58.

Teatr „Habima" w Warszawie (*Gutzkow „Uriel Acosta"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 60.

Z „Warsztatu Teatralnego" (*Zapolska „Zabusia"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 62.

Premiera w „Małym Qui pro quo" (*„Skąd swąd"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 70.

Jubileusz Antoniego Różyckiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 74.

Przedstawienie dla dzieci w Naszym Teatrze (*Makuszyński „Przyjaciel wesołego diabła"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 74.

Jubileusz Roberta Böhlkego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 76.

„Korona Dawida" w Teatrze „Habima". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 77.

„Burza" Ostrowskiego w Rosyjskim „Studio Dramatycznym". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 82.

Jubileusz Antoniego Różyckiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 85.

Ćwierćwiecze Teatru Polskiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 89.

Premiera w „Cyruliku Warszawskim" (*„Oś «Cyrulik» — Warszawa"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 90.

„Balilla" w Teatrze Ortyma dla dzieci. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 90.

„Noc listopadowa" w Teatrze Polskim. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 92.

Uroczystości jubileuszowe Teatru Polskiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 92.

Premiera w „Wielkiej Rewii" (*Feydeau „Dudek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 109.

Dziad i obraz. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 109.

Czy nie za gorliwie? Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 110.

Uchylenie zakazu przez cenzurę. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 116.

Jubileusz Konrada Toma. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 118.

„Cezar i człowiek" w Teatrze Polskim (*Nowaczyński „Cezar i człowiek"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 128.

Z teatru „Wielka Rewia" (*Feydeau „Opiekuj się Amelią"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 142.

Pokaz w „Warsztacie Teatralnym" (*Grabowska „Dzieci nie chcą żyć"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 147.

Premiera w Teatrze Letnim (*Guitton „Nie trzeba było mnie przejeżdżać"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 150).

Premiera w Teatrze „8.15" (*Jarno „Krysia Leśniczanka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 151.

Premiera w „Małym Qui pro quo" (*„Od czego mamy rząd?"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 153.

Premiera w „Cyruliku Warszawskim" (*Romans z urzędem skarbowym"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 164.

Egzamin publiczny absolwentów wydziału sztuki aktorskiej w PIST. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 173.

Premiera w „Wielkiej Rewii" (*„Dla ciebie, Warszawo"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 256.

Premiera w „Cyruliku Warszawskim" (*„Naokoło «Cyrulika»"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 256.

Premiera w Teatrze Malickiej (*Lothar „Odrobina miłości"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 277.

Rosyjskie „Studio Dramatyczne" (*Czechow „Wiśniowy sad"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 283.

Premiera w „Małym Qui pro quo" (*„Nic nie wiadomo"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 288.

Po premierze „Głębi na Zimnej". Prwdr. — „Wiadomości Literackie" 1938 nr 45.

Jubileusz Józefa Śliwickiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 318.

Jubileusz Józefa Śliwickiego w Teatrze Narodowym. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 325.

Teatr kukiełek „Baj" i książka o marionetkach. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 325.

Teatr japoński „Takaratsuka". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 331.

Cynian w pieśni (*Bourdet „Fric-Frac, czyli Sprzedajemy Warszawę"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 333.

Premiera w „Małym Qui pro quo" (*„Wielka czwórka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 335.

Premiera w „Wielkiej Rewii" (*„Raj kobiet"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 344.

Premiera w „Cyruliku Warszawskim" (*„Kochajmy zwierzęta"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 360.

Z Rosyjskiego „Studio Dramatycznego" (*Surguczew i Łukasz „Most"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 38.

Premiera w „Wielkiej Rewii" (*„Szukamy gwiazdy"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 39.

Medycyna i lekarze w teatrze. Prwdr. — „Medycyna i Przyroda" 1939, nr 1.

Premiera w „Małym Qui pro quo" (*„Pod parasolem"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 48.

Premiera w Teatrze „Buffo" (*Bekeffi i Stall „Niech przyjdzie pierwszego"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 51.

Pokaz „Warsztatu Teatralnego" Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 59.

Spółka akcyjna „Teatry Warszawskie". Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 71.

Drugi pokaz w „Warsztacie Teatralnym" (*Conrad „Jutro"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 97.

Humor a dawność (*Nestroy „Ale się zabawił!"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 101.

Z Rosyjskiego „Studio Dramatycznego" (*Indig „Człowiek z dyplomem"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 106.

Otwarcie teatrzyku „Ali-Baba" (*„Sezonie, otwórz się!"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 106.

Złote gody ze sceną Wandy Siemaszkowej. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 107.

Rewia w „Małym Qui pro quo" (*„Strachy na Lachy"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 117.

Czterdziestolecie pracy scenicznej Ant[oniego] Wzorczykowskiego. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 121.

Pokaz w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 123.

Czwarty pokaz „Warsztatu Teatralnego" (*Faleński „Althea"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 128.

Molier w Stołecznym Teatrze Powszechnym (*Molier „Szelmostwa Skapena"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 134.

Rosyjskie „Studio Dramatyczne" (*Triger „Szczęśliwe małżeństwo"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 143.

Z Teatru „8.15" (*„Baron Kimmel"*). — Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 148.

Premiera w Teatrze „Ali-Baba" (*„Orzeł czy Rzeszka"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 156.

Teatr szkolny „Reduty" (*Cwojdziński „Rycerze radości"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 159.

Egzamin publiczny absolwentów wydziału sztuki aktorskiej. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 170.

Warszawska Szopka Polityczna 1939 w kawiarni plastyków. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 171.

Jadwiga Mrozowska w Polskim Radio. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 183.

Po półtorarocznej próbie. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 192.

Z Teatru „8.15" (*„Panna wodna"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 220.

Otwarcie Teatru „Tip-Top" (*„Kto kogo?"*). Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 226.

Wanda Siemaszkowa. Prwdr. — „Czerwony Sztandar" 1941, nr 121.

Z Teatru Polskiego we Lwowie (*Rachmanow „Niespokojna starość"*). Prwdr. — „Nowe Widnokręgi" 1941, nr 5/6.

Po sezonie teatralnym [1937/38]. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 199.

Teatr w wolnej Polsce. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1938, nr 312.

Zrzędzenia noworoczne. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 1.

Po sezonie teatralnym [1938/39]. Prwdr. — „Kurier Poranny" 1939, nr 183.

Rozkwit Teatru Polskiego we Lwowie (*Rascvet Polskogo Teatra vo Lvove*). Prwdr. — „Izvestija" 1941, nr 97.

Barbara Winklowa

SPIS ILUSTRACJI

1. E. Barszczewska, M. Maszyński i J. Kreczmar w *Małej Dorrit* według Dickensa 64
2. *Noc listopadowa* Wyspiańskiego — scena w Podchorążówce 80
3. *Cyrano de Bergerac* Rostanda (Z. Kajzerówna i L. Łuszczewski) 144
4. Na próbie generalnej *Fedry* Racine'a (Z. Jaroszewska, T. Boy-Żeleński, K. Frycz, A. Klońska) 160
5. *Gęsi i gąski* Bałuckiego (A. Zelwerowicz, M. Ćwiklińska, M. Milecki, Z. Małynicz, M. Wyrzykowski, A. Żeliska) 208
6. *Rozwiedźmy się!* V. Sardou (J. Romanówna, H. Buczyńska, I. Malkiewicz, H. Parysiewicz) 224
7. W. Bartówna, K. Adwentowicz i S. Kwaskowski *w Głębi na Zimnej* Z. Rylskiego 256
8. J. Kreczmar, J. Kurnakowicz i I. Borowska w sztuce S. Melasa *Papa Nikoluzos* 272
9. K. Adwentowicz i I. Grywińska w sztuce Martin du Garda *Rodzeństwo Thierry* 352
10. T. Bohdańska i N. Andryczówna w *Maskaradzie* J. Iwaszkiewicza 368
11. Po premierze *Obrony Ksantypy* L. H. Morstina. Arnold Szyfman, L. H. Morstin, Edmund Wierciński (reżyser), Teresa Roszkowska (scenograf) 400
12. J. Roland i J. Kurylukówna w sztuce Th. Wildera *Nasze miasto* 416
13. *Brat marnotrawny* O. Wilde'a — scena zbiorowa (M. Przybyłko-Potocka, Z. Ziembiński, Z. Nakoneczna, L. Wysocka, W. Wojtecki) 432

14. Stefan Jaracz jako Bartolo w *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais'go 448
15. *Hamlet* Szekspira — scena zbiorowa (G. Buszyński, L. Pancewicz-Leszczyńska, A. Węgierko, S. Butkiewicz, J. Kreczmar) 608
16. Uroczystość jubileuszowa Józefa Śliwickiego po premierze *Mazepy* Słowackiego 624

Ilustracje pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie. Reprodukcje wykonała Hanna Balcerzak.

SPIS RZECZY

1001 NOC TEATRU

O wiele za serio (Pirandello «Ależ to nie na serio!») . . 7
Amerykańska Jowiałówka (Hart i Kaufmann «Cieszmy się życiem!») 12
Król plagiatu (Słowacki «Balladyna») 17
Ani wefte, ani wefte (Tołstoj «Anna Karenina») 27
Chłopię jestem... (Schöntan «Mała Dorrit») 32
Nie to, co u nas (Achard «Domino») 38
Czarująca babcia (La Roche «Miła rodzinka») 43
Dzieje grzechu (Miłaszewski «Bunt Absalona») 50
Debiut Zapolskiej (Zapolska «Żabusia») 56
Nie wedle reguł (Feydeau «Dama od Maksyma») 64
Proszek fenacetyny (Forzano «Dar poranka») 69
Muchy w bursztynie (Hertz «Jastrząb wśród gołębi») . . 74
Dzień Teatru Polskiego (Wyspiański «Noc listopadowa») . 80
Znacie tę bajeczkę?... (Rostand «Cyrano de Bergerac») . . 85
«Fedra» Racine'a w teatrze krakowskim 91
Kaprysy Marianny, poety i teatru (Musset «Kaprysy Marianny») 97
Diabeł trochę kulawy (Mauriac «Asmodeusz») 103
Tragedia ludzi głupich (Hellman «Niewiniątka») 109
Pod dachami Paryża (Gehri «Szóste piętro») 114
Z Tańskich Bernstein (Bernstein «Serce») 119
Gęsi zza grobu (Bałucki «Gęsi i gąski») 124
Skiz znaczony (Molnar «Nowa Dalila») 130
Król życia u dzikusów (Raphaelson «By rozum był przy młodości») 135
Sto lat cyganerii (Murger, Barrière, Hemar «Cyganeria paryska») 139

Szefowa się puszcza... (Laszlo «W perfumerii») 143
Pomysł fabrykanta smarów (Niewiarowicz «Kochanek to ja») 148
Przyjemna komedia (Caillavet i Flers «Zielony frak») . . 153
O klasykach i romantykach warszawskich (Hennequin «On i jego sobowtór») 158
Poseł i hrabina (Bus-Fekete «Jean») 164
Książę pan raczy być ramolem (Rostworowski «Bratnie dusze») 169
Cyprianna rozwódką? (Sardou, Najac «Rozwiedźmy się!») 175
Genialna buda jarmarczna (Molier «Świętoszek») 180
Molierzątko (Sheridan «Szkoła obmowy») 186
Tragikomedia dziecka (Rylski «Głębia na Zimnej») . . . 193
Lecz czci ci nie oddam (F. i P. Schöntan, Tuwim «Porwanie Sabinek») 198
Grecki sarmatyzm (Melas «Papa Nikoluzos») 202
Dzieci chcą dobrze żyć (Chrzanowski «Japoński rower») . 207
Purpura dziewicy (Peyret-Chappuis «Szaleństwo») . . . 212
Śmiała propaganda (Priestley «Złoty deszcz») 218
Miły najazd krakowian («Farsa o mistrzu Pathelinie») . . 223
Junosza gra na puzonie (Duran «W roli głównej Barbara Bow») 228
Życie jest skomplikowane (Martin du Gard «Rodzeństwo Thierry») 232
Znów nagroda literacka... (Ferdinand «Kupiec i poeta») . 239
Car i poeta (Iwaszkiewicz «Maskarada») 243
Coś dla ludu (Cwojdziński «Temperamenty») 249
«Wyzwolenie» — wyzwolone? (Wyspiański «Wyzwolenie») 256
Kicha eks-ministrowi nawaliła (Winawer «Żywy ładunek») 263
Miłość Kubańczyka (Unamuno «Po prostu człowiek») . . 269
Premiera w Teatrze Kameralnym (Laufs «Dom wariatów») 275
Inauguracja nowego teatru (Flaubert, Nałkowska «Pani Bovary») 279
Farsa a obyczaj (Bałucki «Grube ryby») 285
Nie igra się z dziewiczym lasem (Szaniawski «Dziewczyna z lasu») 290
Stylizacje (Sardou, Moreau «Madame Sans-Gêne»). . . . 296
Wieczór trzech pokoleń (Norwid «Miłość czysta u kąpieli morskich», Rittner «Odwiedziny o zmroku», Czechowicz «Czasu jutrzennego») 300
Jak tu nie być Ksantypą? (Morstin «Obrona Ksantypy») . 306

Kuglarstwo na cmentarzu (Wilder «Nasze miasto») . . . 312
Nasza pociecha Ćwiklińska (Coward «Week-end») . . . 318
Prawa autorskie ducha (Bunsch «Haneczka i duch») . . 323
Sekret Elżbiety (Josset «Elżbieta królowa, kobieta bez mężczyzny») 328
Hipopotam i lady (Wilde «Brat marnotrawny») 333
Panna protoplastka (Strindberg «Panna Julia») 338
Przekochany (Porto-Riche «Zakochana») 344
Nieśmiertelny golibroda (Beaumarchais «Cyrulik sewilski») 351
Hamlet w nowej szacie (Szekspir «Hamlet») 357
I na fizyków deszcz pada (Jasnorzewska-Pawlikowska «Popielaty welon») 362
Płacę i wymagam (Kiedrzyński «Pensjonat we dworze») . 367
Dramaturgia Matejki (Goetel «Samuel Zborowski») . . . 372
Premiera w Teatrze Kameralnym (Krzewiński «Exposé pani ministrowej») 377
Jeden tylko, jeden cud — z p. hrabianką polski lud (Krzywoszewski «Koleżanki») 380
Artretyzm bogatych (Sierra, Maur «Julia kupuje sobie dziecko») 385
Równanie o mnóstwie niewiadomych (Zawieyski «Prawdziwe życie Anny») 390
Recenzent czy kibic? (Armont, Marchand «Król brydża») . 396
Dzikusy (Puget «Szczęśliwe dni») 399
Torpeda i miłość (Morgan «Lśniący strumień») 403
Pośmiertne życie cygana (Fauchois «Ostrożnie, świeżo malowane!») 408
Jubileusz budy (Arnold «Zgorszenie publiczne») 413
Czerwona wstążeczka (Flers, Caillavet «Święty gaj») . . 419
Intelektualistka Begonia (Shaw «Genewa») 424
Pracowity wieczór (Ruszkowski «Wesele Fonsia») 430
O polskim teatrze we Lwowie 436
Polski teatr we Lwowie (Bałucki «Dom otwarty», Fauchois «Ostrożnie, świeżo malowane!») 445
«Opowieść o Bartoszu Głowackim» Wandy Wasilewskiej . 454
«Panna Maliczewska» Gabrieli Zapolskiej, premiera w Teatrze Polskim 462
«Krakowiacy i Górale» w Teatrze Polskim 466

UZUPEŁNIENIA

Powstanie Towarzystwa «Młody Teatr» 473

Teatr dla dzieci Ortyma. (Ortym «Kopciuszek») 475
Premiera w «Cyruliku Warszawskim» («Przy zamkniętych drzwiach») 478
Z teatru «Wielka Rewia» (Doerman, Jacobson «Czar walca») 480
Z Teatru «8.15» (Kalman «Księżna Fedora») 482
Z Teatru Powszechnego (Fredro «Śluby panieńskie», Rydel «Na zawsze») 484
Śp. Janina Janecka 487
«Warsztat Teatralny» (Bogusławski «Nędza uszczęśliwiona», Dmuszewski «Szkoda wąsów») 488
Premiera «Warszawskiej szopki politycznej» 493
Premiera w teatrze «Wielka Rewia» (Leon «Rozwódka») . 495
Teatr «Habima» w Warszawie («Uriel Acosta» wg Gutzkowa) 497
Z «Warsztatu Teatralnego» (Zapolska «Żabusia») 500
Premiera w «Małym Qui pro quo» (Jurandot «Skąd swąd») 502
Jubileusz Antoniego Różyckiego 504
Przedstawienie dla dzieci w «Naszym Teatrze» (Makuszyński «Przyjaciel wesołego diabła») 507
Jubileusz Roberta Böhlkego 509
«Korona Dawida» w teatrze «Habima» 511
«Burza» Ostrowskiego w rosyjskim «Studio Dramatycznym» 513
Jubileusz Antoniego Różyckiego 516
Premiera w «Cyruliku Warszawskim» («Oś Cyrulik — Warszawa») 518
«Balilla» w Teatrze Ortyma dla dzieci 520
«Noc listopadowa» w Teatrze Polskim 522
Ćwierćwiecze Teatru Polskiego 523
Uroczystości jubileuszowe Teatru Polskiego 530
Premiera w «Wielkiej Rewii» (Feydeau «Dudek») . . . 534
Dziad i obraz 536
Czy nie za gorliwie? 542
Uchylenie zakazu przez cenzurę 545
Jubileusz Konrada Toma 547
«Cezar i człowiek» w Teatrze Polskim 549
Z teatru «Wielka Rewia» (Feydeau «Opiekuj się Amelią») 551
Pokaz w «Warsztacie Teatralnym» (Grabowska «Dzieci nie chcą żyć») 552
Premiera w Teatrze Letnim (Guitton «Nie trzeba było mnie przejeżdżać») 556

Premiera w Teatrze «8.15» (Jarno «Krysia Leśniczanka») . 559
Premiera w «Małym Qui pro quo» (Jurandot «Od czego mamy rząd?» 561
Premiera w «Cyruliku Warszawskim» (Lichtenberg «Romans z urzędem skarbowym») 562
Egzamin publiczny absolwentów Wydziału Sztuki Aktorskiej w PIST 564
Premiera w «Wielkiej Rewii» («Dla ciebie, Warszawo») . 566
Premiera w «Cyruliku Warszawskim» («Naokoło „Cyrulika"») 568
Premiera w Teatrze Malickiej (Lothar «Odrobina miłości») 570
Rosyjskie «Studio Dramatyczne» (Czechow «Wiśniowy sad») 572
Premiera w «Małym Quo pro quo» (Jurandot «Nic nie wiadomo») 574
Po premierze «Głębi na Zimnej» 575
Jubileusz Józefa Śliwickiego 578
Jubileusz Józefa Śliwickiego w Teatrze Narodowym . . 581
Teatr kukiełek «Baj» i książka o marionetkach 584
Teatr japoński «Takaratsuka» 588
Cynian w pieśni (Bourdet, Karpiński, Walden «Fric-Frac, czyli Sprzedajemy Warszawę») 591
Premiera w «Małym Qui pro quo» («Wielka czwórka») . 593
Premiera w «Wielkiej Rewii» («Raj kobiet») 594
Premiera w «Cyruliku Warszawskim» («Kochajmy zwierzęta!») 595
Z rosyjskiego «Studio Dramatycznego» (Surguczew i Łukasz «Most») 597
Premiera w «Wielkiej Rewii» («Szukamy gwiazdy») . . . 600
Medycyna i lekarze w teatrze 601
Premiera w «Małym Qui pro quo» («Pod parasolem») . . 615
Premiera w teatrze «Buffo» (Bekeffi i Stell «Niech przyjdzie pierwszego») 617
Pokaz «Warsztatu Teatralnego» Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Fredro «Piosnka wujaszka») 620
Spółka Akcyjna «Teatry Warszawskie» 622
Drugi pokaz w «Warsztacie Teatralnym» (Conrad «Jutro») 630
Humor a dawność (Nestroy, Tuwim «Ale się zabawił!» . 633
Z rosyjskiego «Studio Dramatycznego» (Indig «Człowiek z dyplomem») 636
Otwarcie Teatrzyku «Ali-Baba» («Sezonie, otwórz się») . 638
Złote gody ze sceną Wandy Siemaszkowej 640

Rewia w «Małym Qui pro quo» («Strachy na Lachy») . . 642
Czterdziestolecie pracy scenicznej Ant[oniego] Wzorczykowskiego 643
Pokaz w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej . . . 644
Czwarty pokaz «Warsztatu Teatralnego» (Faleński «Althea») 647
Molier w Stołecznym Teatrze Powszechnym («Szelmostwa Skapena») 649
Rosyjskie «Studio Dramatyczne» (Triger «Szczęśliwe małżeństwo») 651
Z Teatru «8.15» («Panna wodna») 674
Premiera w Teatrze «Ali-Baba» («Orzeł czy Rzeszka») . . 656
Teatr szkolny «Reduty» (Cwojdziński «Rycerze radości») . 658
Egzamin publiczny absolwentów wydziału sztuki aktorskiej 661
Warszawska Szopka Polityczna 1939 w kawiarni plastyków 664
Jadwiga Mrozowska w Polskim Radio 666
Po półtorarocznej próbie 667
Z Teatru «8.15» («Panna wodna») 674
Otwarcie Teatru «Tip-Top» («Kto kogo?») 676
Wanda Siemaszkowa 678
Z teatru polskiego we Lwowie (Rachmanow «Niespokojna starość») 683
Po sezonie teatralnym [1937/38] 690
Teatr w wolnej Polsce 695
Zrzędzenia noworoczne 705
Po sezonie teatralnym [1938/39] 710
Rozkwit teatru polskiego we Lwowie 718

Objaśnienia wydawcy 723
Nota bibliograficzna 788
Spis ilustracji 799

BIBLIOTEKA NARODOWA

PRINTED IN POLAND
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 r.
Wydanie pierwsze
Nakład 3000+290 egz. Ark. wyd. 34,1. Ark. druk. 50,5
Papier druk. sat. kl. III, 70 g, 82×104
Oddano do składania 25 marca 1974 r.
Podpisano do druku w styczniu 1975 r.
Druk ukończono w lutym 1975 r.
Łódzka Drukarnia Dziełowa
Nr zam. 1097/A/74. W-114
Cena zł 80.—

8.4.75

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
678574
T.28
Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001004535193